

О. НОВИКОВА

ВЛ. НОВИКОВ

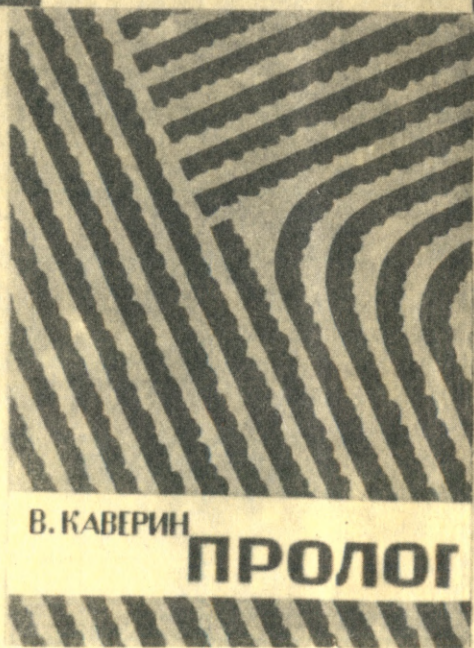
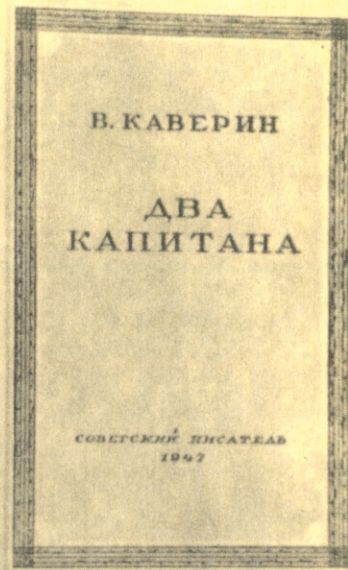
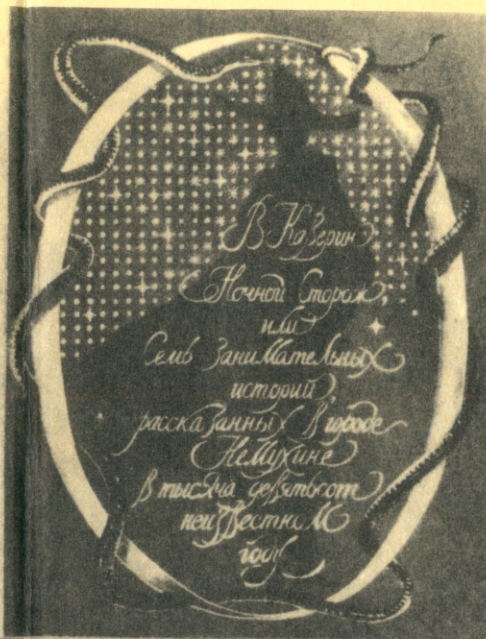
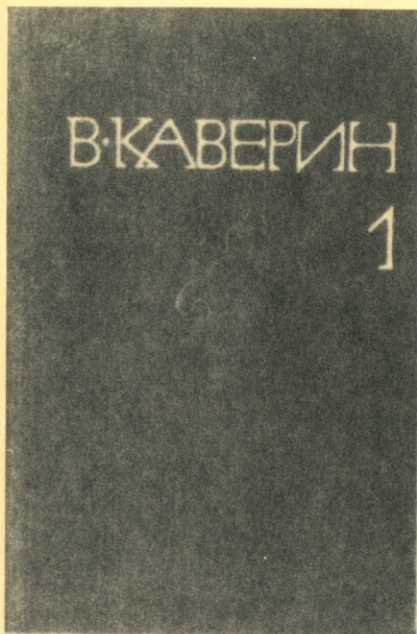
В. КАВЕРИН

О. НОВИКОВА

ВЛ. НОВИКОВ

В. КАВЕРИН

КРИТИЧЕСКИЙ
ОЧЕРК



О. НОВИКОВА
ВЛ. НОВИКОВ

В. КАВЕРИН



В. Каверин

О. НОВИКОВА

ВЛ. НОВИКОВ

В. КАВЕРИН

КРИТИЧЕСКИЙ
ОЧЕРК

МОСКВА

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

1986

ББК 83.3Р7

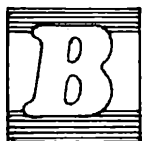
Н 73

Художник
ЕЛЕНА ЕНЕНКО

4603010102—168
Н—454—86
083(02) — 86

© Издательство
«Советский писатель», 1986 г.

ВСТУПЛЕНИЕ



литературоведении существует разграничение фабулы и сюжета. Фабула — цепь событий в их голой информационной сути и хронологической последовательности. Сюжет — система событий в их полном смысловом и эмоциональном объеме. Фабулу можно пересказать, сюжет передается только во всей своей конкретности.

В писательской судьбе тоже есть фабула и сюжет. К фабуле относятся внешние обстоятельства жизни, положение в литературном кругу, слава, успех, неудача, количество изданий и переизданий. Сюжет — это сложные взаимоотношения писателя со своим трудом, это поиски, находки, потери, внутренние связи между произведениями и неожиданные переходы от одного к другому.

В настоящей прозе фабула является не целью, а средством, она подчинена сюжету. В состоявшейся литературной судьбе внешнее подчинено внутреннему: не «писать, чтобы жить», а «жить, чтобы писать».

Фабула творческой биографии Каверина предельно проста, она в основном исчерпывается одним словом: работа. Ее изложению отводится в настоящей книге несколько начальных страниц. Сюжет же каверинских художественных поисков требует долгого разговора. Перед нами совокупность произведений, написанных на протяжении более чем шестидесяти лет. Мы будем говорить о них, имея в виду, что все созданное писателем и есть текст его жизни и что в построении этого текста имеются свои внутренние закономерности.

Вениамин Александрович Каверин родился 19 апреля 1902 года в Пскове. Он был младшим, шестым ребенком в семье военного музыканта, капельмейстера полка.

Мать писателя окончила Московскую консерваторию, ее брат был известным пианистом. Музыка в семье учили всех детей, впоследствии брат писателя Александр стал композитором, а сестра Елена — музыковедом.

Большое влияние на будущего писателя оказал его старший брат Лев, отличавшийся целеустремленным характером и широким кругом интересов. В доме часто бывали товарищи Льва по гимназии, и среди них — Юрий Тынянов, будущий знаменитый писатель и ученый. Первая печатная работа Тынянова «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)» вышла в Петрограде в 1921 году с посвящением Льву. В дальнейшем Лев Александрович Зильбер стал известным микробиологом и иммунологом, академиком АМН СССР, одним из создателей вирусной теории рака. Профессиональная деятельность старшего брата послужила материалом для многих произведений Каверина: так, в частности, в романе «Открытая книга» с парадоксальной для того времени идеей о вирусной природе злокачественных опухолей выступает на научной конференции один из героев — Дмитрий Львов.

Город Псков, где прошли детство и ранняя юность Каверина, описан им в романе «Два капитана», в автобиографической трилогии «Освященные окна».

В 1912 году Каверин поступил в Псковскую гимназию, где проучился шесть лет. Зимой 1919 года он приехал в Москву, окончил там среднюю школу и поступил на историко-филологический факультет университета. Одновременно он работал в библиотеке Московского военного округа, потом — в Художественном подотделе Московского Совета. В это время Каверин увлекается сочинением стихов, знакомится с молодыми поэтами, встречается с Андреем Белым, посещает пушкинский семинар Вяч. Иванова, бывает на литературных вечерах с участием В. Брюсова, С. Есенина, В. Каменского. На одном из многочисленных диспутов он впервые слышит выступление В. Маяковского, читавшего поэму «150 000 000».

По совету Юрия Тынянова в 1920 году Каверин переезжает в Петроград, где продолжает образование на филологическом факультете университета и одновременно поступает в Институт живых восточных языков, на арабское отделение. Он поселяется на Греческом проспекте в квартире Тынянова, женившегося на сестре Каверина Елене.

Занятия в университете помогли Каверину осознать,

что вся его дальнейшая жизнь будет связана с литературой, привили любовь к слову как к культурной ценности, уважение к точному историческому факту. Малоизвестные страницы истории русской литературы стали в дальнейшем для писателя одним из важных материалов его творческой работы. В своих ранних произведениях он использовал также и знания, полученные в Институте восточных языков, но изучение арабского языка, культуры Египта и Сирии, истории ислама главным образом сказалось в другом — писатель признавался впоследствии: «Институт приучил меня к дисциплине, к работе неустанной, ежедневной, трудной»¹.

«А дома меня ждал второй университет — Юрий Тынянов» (VII, 388). Каверин перенимал у Тынянова не только знания, усваивал не только научные идеи. Чрезвычайно влиятельным был сам стиль жизненного и творческого поведения учителя: сочетание гибкости мысли с максималистскими убеждениями, легкости и веселости с предельной серьезностью и сосредоточенностью, «он мог оторваться от любого разговора и, бросившись к письменному столу, записать мелькнувшую мысль» (VII, 390). Для Тынянова литературная классика никогда не была «книжным шкафом»: Грибоедова, Кюхельбекера, Пушкина, Гоголя, Достоевского он воспринимал как живых участников собственной жизни. Вместе с тем литературные современники: Блок, Ахматова, Маяковский, Хлебников, Пастернак, Мандельштам — сразу осознавались Тыняновым в историческом плане, включались в идущие от XIX, а то и от XVIII века традиции. Такой взгляд на литературу помогал собеседникам Тынянова ощутить и творческую раскрепощенность, и предельную ответственность за каждое написанное слово.

Тынянов смотрел на научные и литературные занятия своего младшего друга и ученика со строгой ироничностью, за которой, однако, стояло внимательное и заинтересованное участие: «Он морщился, слушая мои лирические стихи, и только вздохнул, когда я открыл свою трагедию в стихах «Савонарола». — «...Душить трагедией в углу», — обидно процитировал он Пушкина и, обняв за плечи, добродушно сказал: — Давай!..

Юрий терпеливо выслушал трагедию до конца. — Есть

¹ Каверин В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1983, с. 400. Далее цитаты из произведений В. Каверина даются по этому изданию с указанием в тексте тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра).

хорошие строки,— сказал он задумчиво.— Сюжет. Живой диалог.— Он помолчал.— Знаешь что? На твоём месте я занялся бы прозой» (VII, 180).

В стихотворных экзерсисах молодого автора Тынянов безошибочно угадал природу формирующейся творческой личности. И в дальнейшем отзывы Тынянова помогали Каверину в поисках собственного пути.

Судьба писателя тесно связана с ближайшими друзьями и единомышленниками Ю. Тынянова — В. Шкловским, Б. Эйхенбаумом, которые поначалу были для Каверина учителями, а затем товарищами по литературе. Многолетний устный, печатный и эпистолярный диалог Каверина со Шкловским порой приобретал полемический характер, однако в целом это был спор единомышленников.

Петроградский студент ещё некоторое время продолжал сочинять стихи, но решительно оставил это занятие после суровых отзывов о своих опытах В. Шкловского и О. Мандельштама. Некоторые стихотворения той поры Каверин использовал в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», условно приписав их авторство одному из персонажей, в обрисовке которого много автобиографических черт,— студенту Ногину.

Следуя тыняновскому совету, молодой литератор предпринял несколько прозаических проб. Он написал два бытовых рассказа, щедро уснащая речь своих персонажей словами, почерпнутыми из словаря Даля, подражая бунинской манере описания, однако эти попытки были подвергнуты Тыняновым беспощадной критике. Тынянов напомнил Каверину о его стихотворных рассказах и пьесах: «У тебя же что-то было. Там ты был хоть ни на кого не похож. Кроме, впрочем, Гофмана, Шамиссо и Тика» (VII, 433). И в этом случае Тынянов не просто оценивал работу Каверина, не поучал его, а ориентировал, исходя из четко уловленного им своеобразия таланта: посоветовав обратиться к прозе, он вместе с тем считал, что Каверину стоит дальше развивать фантастические сюжетные мотивы, намеченные в его стихах.

В 1920 году Дом литераторов объявил конкурс для начинающих писателей. Каверин представил на него рассказ «Одиннадцатая аксиома», зашифрованный девизом: «Искусство должно строиться на формулах точных наук». В конкурсе участвовало 318 авторов, шесть рукописей были удостоены премий. Автору «Одиннадцатой ак-

сиомы» была присуждена одна из премий. Это был первый и важный успех, который помог Каверину поверить в свои силы и обрести творческих единомышленников. Первый же его рассказ вызвал заинтересованное внимание Горького. Шкловский знакомит Каверина с Серапионовыми братьями — только что возникшим содружеством молодых литераторов, собиравшихся в Доме искусств.

«Серапионами» были Вс. Иванов, М. Слонимский, М. Зощенко, Н. Никитин, К. Федин, Л. Лунц, Н. Тихонов, Е. Полонская, И. Груздев. Ближе к «ордену» стоял Шкловский. Работа Серапионовых братьев вызвала живой интерес Горького, внимательно и участливо следившего за их творческим развитием.

«Серапионы» были не «группой», а именно братством. Это подчеркивалось и в шуточных прозвищах (у Каверина — «брат алхимик»), и в полулегендарном приветствии «Здравствуй, брат. Писать очень трудно», и в серьезных признаниях: «Мы не члены одного клуба, не коллеги, не товарищи, а братья. Каждый из нас дорог другому как писатель и как человек. В великое время, в великом городе мы нашли друг друга... И никому в мире не разорвать единства крови родных братьев» (Л. Лунц). У «серапионов» не было лидеров и «ведомых», не было какой-либо творческой доктрины, не было обязательных для каждого норм и установок. Шедшие у них споры между «бытовиками» и приверженцами острой сюжетности, между сторонниками разговорного стиля и «орнаменталистами» имели в виду не столько выработку общей «платформы», сколько обмен индивидуальным творческим опытом. Здесь осуществлялось обсуждение потенциальных возможностей литературы, выдвигались гипотезы и прогнозы, связанные с ее будущим развитием.

Внутренняя стратегия братства, тогда еще не осознававшаяся его членами, состояла, пожалуй, в том, чтобы способствовать максимальному проявлению творческой индивидуальности каждого из «братьев». Так, холодно встретив неудачные прозаические опыты Н. Тихонова, «серапионы» сразу признали в нем настоящего поэта. Вс. Иванову, наоборот, дружеская критика помогла отказаться от тщетных попыток создания сюжетной поэмы и решительно сосредоточиться на прозаических рассказах. «Братья» различались и по возрасту (старшему, Федину, было двадцать девять лет, младшему, Каверину,

девятнадцать), и по жизненному опыту, но все же все они были достаточно молоды и открыты для творческих контактов. Несходство творческих индивидуальностей в возрасте более зрелом становится препятствием, часто непреодолимым, для живого человеческого общения. Между тем наибольший интерес (тайно для других, а порой и неосознанно для себя) художник испытывает к равным по таланту творческим соперникам, идущим иными путями. (Примеров этого парадоксального явления можно было бы привести множество, ограничимся наиболее известным и выразительным: Достоевский и Л. Толстой так и не решились ни разу вступить в прямой контакт, хотя такая возможность была и конечно же им было что сказать друг другу.) Интенсивное творческое и человеческое общение разных людей и разных писателей — вот в чем заключалось главное своеобразие деятельности Серапионовых братьев. Естественно, такой тесный контакт был возможен на протяжении относительно недолгого срока. Однако свободный и равноправный характер творческой связи между «братьями» обусловил долговечность их человеческих отношений. Каверин свидетельствует: «Дружеские отношения между Серапионовыми братьями продолжались десятилетия. Годовщина возникновения группы — 1 февраля 1921 года — вплоть до середины шестидесятых годов отмечалась встречами, сердечными телеграммами. Подчас спохватывались, вспоминая, — и все-таки не забывали! Можно смело сказать, что орден украсил нашу литературную юность» (VI, 449).

Для самого Каверина участие в братстве имело особенное значение. Оно укрепило в нем чувство самостоятельности, готовности к поискам новизны, к необходимой степени творческого риска. Вместе с тем оно выработало в молодом писателе живой интерес к работе и поискам не похожих на него самого литературных современников, ощущение многогранности, неисчерпаемости возможностей литературы, понимание того, что ни один писатель не является центром литературной вселенной, что творческий эгоцентризм чреват застоєм, что отстаивать свою индивидуальность лучше не путем равнодушного отгораживания себя от всего, а путем честного сопоставления своих произведений с чужими.

Наиболее близким из «серапионов» для Каверина оказался Лев Лунц, литератор универсального склада, на-

чинавший работать широко и дерзко, но умерший в возрасте двадцати трех лет, не успев завершить многое из задуманного. В последующие годы Каверин сохранял дружеские отношения с Фединым, Зоценко и Вс. Ивановым.

В 1922 году в Петрограде, в издательстве «Алконост», вышел альманах «Серационовы братья», включавший семь рассказов: «Виктория Казимировна» М. Зоценко, «Синий зверюшка» Вс. Иванова, «Дикий» М. Слонимского, «В пустыне» Л. Лунца, «Песнь души» К. Федина, «Дэзи» Н. Никитина и первое опубликованное произведение Каверина — «Хроника города Лейпцига за 18.. год».

В том же году произошло важное событие в личной жизни писателя — он женился на Лидии Николаевне Тыняновой, сестре Ю. Н. Тынянова, в то время студентке филологического факультета Петроградского университета. Л. Н. Тынянова (1902—1984) в дальнейшем стала прозаиком, автором исторических повестей «Рылеев», «Каховский», «Мятежники горного корпуса», «Друзья-соперники» (о Ч. Дарвине), «Повесть о великой актрисе» (о М. Ермоловой), «Друг из далека» (о Н. Миклухо-Маклае), «Неукротимый Гарин» (о Н. Гарине-Михайловском).

Первая книга Каверина — «Мастера и подмастерья», состоящая из шести новелл, — вышла в издательстве «Круг» в 1923 году и была два года спустя переиздана под названием «Рассказы». Рассказы и небольшие повести писателя публиковались в то время в журналах «Русский современник», «Жизнь искусства», «Петроград» («Ленинград»), «Звезда», в «Альманахе артели писателей», в альманахе «Литературная мысль».

Все каверинские произведения той поры внимательно читаются, анализируются и оцениваются Горьким. В преддверии выхода «Мастеров и подмастерьев» он писал Каверину: «Читатель поймет, что перед ним не каприз, не случайная игра воображения, а — нечто исключительное и ценное. Уверен, что не ошибаюсь. Однако вы должны знать, что вас не сразу поймут и оценят. Вам нужно вооружиться терпением в пути, на который вас обрекает характер вашего таланта. Его надо очень любить, очень беречь, — это цветок оригинальной красоты, формы, я склонен думать, что впервые на почве литературы русской распускается столь странное и затейливое расте-

ние»¹. «Оригинальнейшим писателем» называет он Каверина в письме к М. Слонимскому в 1922 году.

Вместе с тем Горький откровенно высказывал и критические соображения по поводу каверинских произведений, давал ненавязчивые советы: «...я пишу вам не как «учитель», эта роль всегда была противна мне... Пишу вам как товарищ, как литератор, органически заинтересованный в том, чтобы вы нашли своему таланту форму и выражение, вполне достойные его»².

Горький помогал Каверину невозмутимо реагировать на непонимание, на несправедливые упреки: «Ругают вас или хвалят — это должно быть совершенно безразлично для вас. ...У вас есть главное, что необходимо писателю: талант и оригинальное воображение, этого совершенно достаточно для того, чтобы чувствовать себя независимым от учителей, хулителей и чтоб свободно отдать все силы духа вашему творчеству»³.

Когда один из друзей Каверина в письме к Горькому выражал свое недовольство одной новой каверинской вещью, Горький отвечал: «Каверин? Он — умник, он скоро догадается, что так писать не следует, не его дело»⁴.

И в дальнейшем Горький продолжал поддерживать Каверина, выступал в печати с опровержением несправедливых нападок на некоторые его произведения.

В 1923 году Каверин окончил Институт восточных языков, а годом позже — университет, где был оставлен в аспирантуре. Будучи аспирантом, он преподавал в 1924—1928 годах на курсах техники речи и в Институте истории искусств. Первая научная работа Каверина «Сенковский (Барон Брамбеус)» была опубликована в сборнике «Русская проза» (Л., 1926) вместе со статьями Б. Бухштаба, Л. Гинзбург, Н. Степанова, ставших впоследствии авторитетными литературоведами. А в 1929 году вышла книга «Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». Книга являлась одновременно и диссертацией, которую автор в том же году успешно защитил, получив звание научного сотрудника первого разряда (что соответствует

¹ Горький и советские писатели. Неизданная переписка. «Литературное наследство», т. 70. М., 1963, с. 172.

² Там же, с. 178.

³ Там же, с. 176.

⁴ Там же, с. 503.

учрежденной несколько позднее ученой степени кандидата наук).

Эти годы были для Каверина и временем напряженной писательской работы. В 1925 году в альманахе «Ковш» появляются его повесть «Конец хазы», роман «Девять десятых судьбы», через год выходят отдельные издания этих произведений. В 1927 году Каверин издает два сборника рассказов: в Ленинграде — «Бубновую масть», а в Москве — «Воробьиную ночь». В шести номерах журнала «Звезда» в 1928 году печатается роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», годом позже роман выходит отдельной книгой.

В 1930 году у двадцативосьмилетнего Каверина в ленинградском издательстве «Прибой» вышло собрание сочинений в трех томах (первый том составили повесть «Конец хазы» и новеллистика, второй — роман «Девять десятых судьбы», третий — роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове»). В собрание не успела войти повесть «Черновик человека», написанная в 1929 году. (Отдельное издание вышло в 1931 году с иллюстрациями Н. Акимова, впоследствии знаменитого режиссера и театрального художника.)

Статья о Каверине в пятом томе Литературной энциклопедии (1931) начиналась словами: «Современный беллетрист и литературовед». Как писал потом Каверин, в конце двадцатых годов он «стоял перед выбором, от которого зависела вся дальнейшая жизнь: наука или литература?» (I, 11). Прочитав книгу о Сенковском, Горький писал ее автору: «Надеюсь, вы не намерены вполне посвятить себя историко-литературному труду, а беллетристике — «похерить»?»¹ Внутренняя потребность Каверина в прозаической работе оказалась сильнее, чем его исследовательские интересы. Он полностью сосредоточился на художественном творчестве.

В 1931 году после поездки в Сальские степи Каверин пишет книгу путевых рассказов «Пролог», в это же время заканчивает роман «Художник неизвестен».

В начале тридцатых годов писатель пробует свои силы в драматургии: его пьесы «Чертова свадьба», «Укрощение мистера Робинзона» ставятся в ленинградских театрах, в Камерном театре в Москве. В дальнейшем Каверин написал еще ряд пьес: «Актеры», «В гостях у Кощея»

¹ Горький и советские писатели, с. 182.

(«Сказка о Мите и Маше»), «Большие надежды», «Дом на холме», «Тревожная юность» («Утро дней») и другие. Свой драматургический опыт писатель обобщил следующим образом: «Мои пьесы ставили первоклассные режиссеры. Огромное наслаждение я испытал, участвуя в постановке как автор, чувствуя, что я могу оказать свое влияние на успешное решение будущего спектакля. Но после многочисленных опытов, оставшихся в рукописях, я все же не стал писать пьесы, сознавая, что моя драматургия слабее моей прозы»¹. К этому необходимо добавить: драматургия осталась лишь эпизодом творческой биографии писателя еще и потому, что элемент драматизма, острые конфликты и ситуации, резкие столкновения характеров присутствуют в каверинской романистике, и в особенности в наиболее известных его романах «Исполнение желаний», «Два капитана», «Открытая книга».

Создание этих произведений, составивших своеобразную трилогию, охватывает значительный период творческой биографии писателя — с середины тридцатых годов до конца пятидесятых. Эти романы появлялись в печати частями по мере написания, вызывали оживленную полемику критиков, активную читательскую реакцию. Переписка с читателями стала с тех пор для Каверина важной и необходимой частью его литературной деятельности.

Работа над «Двумя капитанами» была прервана войной. Каверин стал военным корреспондентом ТАСС и газеты «Известия» на Северном флоте. Он пишет рассказы, основанные на реальных военных эпизодах, из них составляются небольшие сборники «Домик на холме», «Ленинград», «Орлиный залет», «Мы стали другими», «Белая яхта» и другие. За свою работу на фронте Каверин был награжден орденом Красной Звезды.

Опыт этих лет нашел отражение во второй книге романа «Два капитана», завершеного в 1944 году. В 1946 году автору была присуждена за него Государственная премия. Впечатления военной поры были впоследствии использованы Кавериним в повести «Семь пар нечистых» (1961), в романе «Наука расставания» (1983).

После войны Каверин живет в Москве. Расширяется

¹ Каверин В. Театр, каким я его вижу.— «Театр», 1984, № 11, с. 63.

круг литературных знакомств и дружеских связей писателя. Он часто встречается с И. Андрониковым, П. Антокольским, Н. Заболоцким, Э. Казакевичем, К. Паустовским, Н. Степановым, К. Чуковским, И. Эренбургом. Переписывается с Л. Первомайским, Л. Рахмановым, М. Слонимским, М. Зощенко (которого поддерживает в нелегкое для того время).

В пятидесятые — шестидесятые годы Каверин принимает активное участие в литературной жизни. На Втором съезде писателей СССР Каверин выступил с речью, в которой сформулировал свои мысли о перспективах дальнейшего развития отечественной литературы:

«Я вижу литературу, в которой молодые и старые не устают учиться и учиться. Маяковский говорил: «Не беда, если моя новая вещь хуже предыдущей; беда, если она на нее похожа»...

Я вижу литературу, в которой критика разбирает произведения с позиций автора, не меряя всех на одну мерку и помня слова Пушкина, что произведение искусства надо судить по законам, им самим для себя признанным.

Я вижу литературу, в которой любой, самый влиятельный отзыв не закрывает дорогу произведению, потому что судьба книги — это судьба писателя, а к судьбе писателя нужно относиться бережно и с любовью...

Я вижу литературу, в которой приклеивание ярлыков считается позором и преследуется в уголовном порядке, которая помнит и любит свое прошлое. Помнит, например, что сделал Юрий Тынянов для нашего исторического романа и что сделал Михаил Булгаков для нашей драматургии.

Я вижу литературу, которая не отстает от жизни, а ведет ее за собой»¹.

В это время Каверин печатает в журнале «Новый мир» рассказ «Кусок стекла», повести «Семь пар нечистых», «Косой дождь», «Школьный спектакль». Здесь же Каверин выступает со статьями о литературе и мемуарными очерками.

С 1963 по 1968 годы в издательстве «Художественная литература» выходит собрание сочинений В. Каверина в шести томах. Оно явилось своеобразным подведением

¹ Цит по кн.: Каверин В. Вечерний день. Письма. Встречи. Портреты. М., 1982, с. 161. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с пометкой «ВД» и указанием страницы.)

предварительных итогов творческой работы писателя на рубеже шестидесятых — семидесятых годов.

Семидесятые годы отмечены в жизни отечественной литературы, искусства и гуманитарной науки стремлением к духовному синтезу, к осознанию истоков, преемственных связей, культурных традиций. Одним из ключевых слов культуры становится слово «память». Под этим знаком проходит и творческая работа и общественная деятельность Каверина. На творческом освоении документальных, архивных и мемуарных источников построены роман «Перед зеркалом», автобиографическая трилогия «Освещенные окна». Чрезвычайно интенсивна в это время работа Каверина как историка литературы и критика. Он выпускает цикл воспоминаний и портретов «В старом доме» (1971), начинает работу над книгой «Вечерний день» (1981—1982), в которую включены письма, статьи, воспоминания, интервью, архивные документы. Разделы книги соответствуют десятилетиям творческой биографии автора и в известной мере — истории советской литературы. Продолжением «Вечернего дня» является книга «Письменный стол» (1985).

В семидесятые годы Каверин отдает много сил и энергии изданию художественных произведений и научных трудов своего учителя и друга Ю. Н. Тынянова. В 1982 году он возглавляет организацию Тыняновских чтений на родине писателя и ученого в городе Резекне. У Каверина появляются ученики, — молодые прозаики, за творческой работой которых он внимательно следит: Н. Катерли, В. Савченко, Е. Ованесян.

Наиболее полно произведения Каверина представлены в восьмитомном собрании сочинений, выпущенном издательством «Художественная литература» в 1980—1983 годах.

Литературный труд Каверина был неоднократно отмечен правительственными наградами: орденом Ленина (1984), двумя орденами Трудового Красного Знамени (1962, 1972), орденом Дружбы народов (1982).

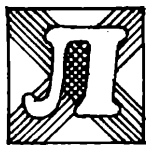
Произведения Каверина переведены на многие языки народов СССР и иностранные языки, его творчеству посвящен ряд монографий и статей, вышедших в разных странах.

Романы и повести Каверина были неоднократно экранизированы. В 1926 году Г. Козинцев и Л. Трауберг поставили фильм «Чертово колесо», сценарий которого был

написан А. Пиотровским по мотивам повести «Конец хазы». В дальнейшем писатель сам участвовал в создании сценариев по своим произведениям. В двадцатые годы были сняты фильмы «Чужой пиджак» (по мотивам рассказа «Ревизор») и «Законы шторма» (по мотивам романа «Девять десятых судьбы»). Дважды были экранизированы роман «Два капитана» (в 1955 году В. Венгеровым и в 1977 году Е. Кареловым) и роман «Открытая книга» (в 1974 году В. Фетинным и в 1979 году В. Титовым). В 1973 году вышел фильм «Исполнение желаний», поставленный С. Дружининой.

В настоящее время В. Каверин работает над циклом рассказов о современном юношестве, среди которых «Загадка», «Летящий почерк», «Разгадка», над новыми статьями и мемуарными заметками, готовит к изданию сборник читательских писем со своими комментариями.

РАЗБЕГ



литературный дебют — это не просто анкетная дата начала творческой работы. Как дебют в шахматной партии, он влияет на ее дальнейшее течение. И тут не отшутиться популярной цитатой из эпитаграммы Маршак: «Кто начал, тот не начинающий». Начало

творческого пути — не мгновение, не условная стартовая отметка, а серьезный процесс, это разбег, который во многом определяет качество прохождения дистанции.

Разнообразны типы дебютов, варианты творческих начал у классиков прошлого и нынешнего веков. Одним, для того чтобы найти себя, необходимо было крупно ошибиться с «Ганцем Кюхельгартенем» или с «Мечтами и звуками» и после фальстарта возвращаться к началу дистанции. Другие постепенно наращивали скорость, дополняя точность и краткость «Пестрых рассказов» и «Записок юного врача» глубиной философских обобщений. Третьи, написав «Бедных людей» и «Детство», сразу попадали в свой главный фарватер и в возрасте нынешних литинститутских выпускников начинали задавать вопросы на всю жизнь не только себе, но и человечеству.

Когда-нибудь будет написана научная типология литературных дебютов, распространяющаяся на опыт каж-

дого писателя. Мы же пока рассматриваем конкретный случай — «вариант Каверина».

Творческая биография Каверина начинается с рассказа «Одиннадцатая аксиома». Это произведение осталось неопубликованным (Горький хотел поместить рассказ в альманахе «1921», но альманах в свет не вышел; в дальнейшем же Каверин в свои книги и собрания сочинений «Одиннадцатую аксиому» не включал). Удачное это произведение или неудачное? Однозначно на этот вопрос ответить невозможно. В силу этой неоднозначности творческого результата рассказ и является важным звеном в судьбе писателя.

«Перечитывая уже в наши дни сохранившуюся в моем архиве рукопись «Одиннадцатой аксиомы», я вижу ясно, что в рассказе удался только замысел — в нем была, пожалуй, свежесть новизны» (VII, 437). Необычное сочетание — «удался замысел». Мы ведь привыкли оценивать произведение по окончательному итогу, а невоплощенные или недоовоплощенные замыслы в расчет не принимать. Но если вдуматься глубже, и нереализованные замыслы могут быть принципиально разного свойства: одно дело, когда автор не справился с тем, с чем до него уже справлялись другие, — и совсем иное дело, если писатель поставил перед собой такую дерзкую цель, достижение которой важно не только для него лично, но и для литературы в целом. Пусть он сегодня сбил планку — зато он наметил высоту, которую завтра будет штурмовать не только он. Об этом не раз говорил Тынянов, умеющий видеть произведение не только как «вещь», но и как творческий порыв, как звено исторического движения литературы: «Вещи» же могут быть «неудачны», важно, что они приближают возможность «удач»¹.

В чем же состоял замысел каверинского рассказа? Об этом Каверин полвека спустя рассказал в одной из глав трилогии «Освещенные окна», так и названной — «Одиннадцатая аксиома» и являющейся своеобразным «рассказом о рассказе»: «Лобачевский скрестил в бесконечности параллельные линии — что же мешает мне скрестить в бесконечности два параллельных сюжета? Нужно только, чтобы независимо от времени и пространства они в конечном счете соединились, слились...

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 195.

Придя домой, я взял линейку и расчертил лист бумаги продольно, на два равных столбца. В левом я стал набрасывать — в монологической форме — историю монаха, который теряет веру в бога, рубит иконы и бежит из монастыря. В правом — историю студента, страстного игрока, проигравшегося в карты до последней копейки. Он тоже вынужден бежать, ему грозят кредиторы, и убежать от них можно только в другое столетие.

В середине шестой или седьмой страницы текст уже не делится больше продольной линией: параллельные линии сходятся — студент и монах встречаются на берегах Невы...

Одновременно были сопоставлены (хотя и приблизительно, неясно) два банкротства — тела и духа. Именно об этом-то (если бы я был опытнее и старше) и должны были разговаривать мои, шагнувшие через столетия, герои...» (VII, 437—438).

Замысел рассказа примечателен своей творческой масштабностью, головокружительной отвагой. Задача «скрещения параллельных в бесконечности» выходит далеко за пределы индивидуального опыта Каверина. Это, по сути говоря, ключевая проблема искусства двадцатого столетия, искусства, отмеченного духом аналитизма и одновременно страстной жаждой синтеза. Вспомним только наиболее прозрачные примеры: пересечения точек зрения у Фолкнера, прочное сцепление трех планов в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова (ведь ставшая легендарной фраза «В белом плаще с кровавым подбоем...» исполнена такой эмоциональной и смысловой энергией как раз потому, что соединяет две параллельные и для обыденной логики несовместимые линии: Иерусалим 33 года и Москву 1920-х годов). Вспомним Хлебникова, которого Тынянов назвал «Лобачевским слова» с его предельной свободой ритмических, сюжетных и смысловых переходов. А возникшее в нашем веке киноискусство — ведь самый феномен монтажа понятен только в системе Лобачевского, по евклидовым представлениям это случайное склеивание разных кусков пленки.

Под знаком «скрещения параллельных» нам многое иначе, глубже открывается и в литературе века минувшего. Неиссякаемая энергия «Евгения Онегина» во многом таится в гениальном способе соединения фабулы с так называемыми «лирическими отступлениями». В «Войне и мире» «параллельные» мотивы «войны» и «мира»,

Кутузова и Наполеона, Болконского и Безухова соединяются в самых парадоксальных местах: вспомним дерзко вызывающее сцепление в одной фразе «шестого англеза», который танцуют в доме Ростовых, и «шестого удара», который в это время случается со стариком Безуховым. Характерно, что толстовское словечко «сцепление» стало чрезвычайно популярно в эстетическом обиходе нашего времени. А Достоевский показал «параллельное» существование людей в мире как глубоко безнравственное, идея ответственности каждого за судьбу всех реализовалась у него в предельно страстной скрещенности внешне несовместимых событий и смыслов.

Вместе с тем задача «скрещения параллельных в бесконечности» — это удел не только гениев. Это практическая задача, с которой в той или иной мере сталкиваются все пишущие. Но отнюдь не все относятся к ней с должной мерой ответственности. Иные писатели, делая двойной пробел между строками или ставя новый номер главы и переходя от одной линии к другой, даже и не задумываются о том, какой, в сущности, смелый прием они осуществляют. Не от каждого мы требуем, чтобы такой переход был исполнен толстовской глубины или булгаковского блеска, но от каждого мы вправе требовать, чтобы между параллельными эпизодами возникало эмоциональное напряжение и сгущение смысла. Иначе «сцепление» становится элементарной беллетристической привязкой, соединением чисто механическим. Многоплановость широко распространена в современной романической практике, но нередко соединение разных планов носит, говоря языком техники, агрегатный характер. Монолитность же достигается тогда, когда составные части основательно сплавлены в самом замысле, во всей предшествующей писанию умственной и эмоциональной работе автора.

Вот почему так важно, что Каверин с самого начала задумался о законах «сцепления», что он попытался написать вещь предельно аналитичную и одновременно предельно целостную, монолитную. Вот почему так серьезно отнесся к «Одиннадцатой аксиоме» Горький, увидевший в ней не шалость литературного вундеркинда, а серьезную работу с определенными достоинствами и недостатками: «Хотя неясность рассказа и нарочита, но в нем чувствуется нечто недоговоренное по существу темы. И кажется, что это уже неясность — невольная. Иными сло-

вами: интересная и довольно своеобразная тема не исчерпана автором; боюсь, что со временем — он сам пожалеет: преждевременно, не продумав до конца, использовал хорошую мысль.

Написано же довольно искусно, почти талантливо, однако — язык записок монаховых не везде точен, выдержан»¹.

Как видим, Горький четко разграничил неясность преднамеренную, вытекающую из природы сложного замысла, и неясность «невольную», обусловленную недостатком мастерства, недостатком творческого и жизненного опыта автора. Он сразу углядел «зерно» каверинских поисков, его «своеобразную тему». Что же касается опасений насчет «преждевременности» столь дерзкого опыта, то последующий путь Каверина показал: для этого писателя органичен творческий поиск, постановка перед собою таких задач, которые будут решены не сразу, а со временем. Замысел «Одиннадцатой аксиомы» — это своеобразный эпиграф ко всему каверинскому творчеству. И в дальнейшем он будет искать способ «скрещения параллельных», сверяя свои поиски с потоком реальных фактов и впечатлений. Дерзость творческих намерений поможет писателю преодолеть свойственный юношескому возрасту эгоцентризм мировосприятия, поможет выработать острую наблюдательность, азартный интерес к чужим судьбам, к чувствам и мыслям непохожих на него самого людей.

Каверин поймет со временем, что для реализации его замыслов нужно действовать не в новеллистическом, а в романическом пространстве и времени. Малый жанр останется для него экспериментальным полигоном, на который он будет время от времени выходить для новых опытов, но главное будет происходить в романах, которые, впрочем, унаследуют известную долю новеллистической стремительности и спрессованности. В романическом просторе пересекутся «параллельные» пути никогда не видевших друг друга духовных единомышленников капитана Татарина и капитана Григорьева, скрестятся жизненные пути непримиримых противников — профессора Остроградского и профессора Снегирева в романе «Двойной портрет», и даже свою художественную биографию «Освещенные окна» Каверин будет строить как

¹ Горький и советские писатели, с. 170.

романическое сопоставление двух эпох и двух своих внутренних состояний, отделенных друг от друга полувековой дистанцией.

Но это будет потом, а пока автор «Одиннадцатой аксиомы» пишет новые новеллы, построенные на фантастических допущениях, на парадоксальных смещениях повествовательных планов.

В литературных разговорах того времени слово «новелла» звучало часто, чаще, чем прежде и потом. Эпохе нравились слова-интернационализмы, тем более — произведенные от слова «новый».

Получилось так, что к концу двадцатых годов новеллами стали называть все произведения размером меньше повести, включая сюда рассказы и даже очерки. (Сейчас таким обобщенным названием малого жанра снова стало слово «рассказ».) В терминологических оттенках тоже отражается цвет времени. Тогда действительно писалось больше новелл, чем рассказов.

Рассказ — в узком смысле слова — жанр спокойный, ясный. Он рисует мир как завершенное, устойчивое целое.

Новелла — это всегда конфликт двух повествовательных точек зрения, энергичное «pro» и «contra».

Новеллистика послереволюционных лет во множестве сюжетов раскрывала главную ситуацию — конфликт двух миров. Он прорезал все темы — и семейную, и любовную в том числе. Кто не помнит таких новелл: в разных станах оказываются отец и сын, родные братья, двое любящих людей. В свете новых конфликтов перечитывалась и вся мировая новеллистика. Юные подмастерья художественного слова в поисках новых путей обращались и к опыту прошлого, вчитываясь в творения минувших бунтарских эпох. Так и немецкая романтическая новелла вдруг сделалась близкой и современной. Потому нет ничего удивительного в том, что первое опубликованное произведение Каверина оказалось вариацией на гофмановские темы. Смелость, раскованность, полная творческая свобода — вот чему учится у немецких романтиков молодой писатель. Он даже географически помещает своих героев поближе к родине вольнолюбивых буршей и называет новеллу — «Хроника города Лейпцига за 18.. год» (1921). Здесь каждое слово иронично: и пародирующая документальность дата, и «точное» место дей-

ствия, и вызывающее слово «хроника», никак не применимое к событиям абсолютно невероятным.

Начинается новелла с того, что студент Борнгольм (безупречно немецкая фамилия, впрочем, осталась в памяти автора при чтении отечественной словесности: это же из названия карамзинской новеллы «Остров Борнгольм») является к скульптору с просьбой превратить его в бронзовую статую в лавочке фрау Бах... И все последующие события столь же дерзко расходятся с законами правдоподобия. Но автору этого мало: он готов в любую минуту вторгнуться в повествование, смешать карты, он не может утерпеть, чтобы сразу не поделиться с читателем радостным чувством авторской власти над сюжетом. И автор, сидящий на лекции у своего героя, думает: «...необходимо заставить профессора разорвать конверт, покамест еще Генрих не вышел из аудитории. Пожалуй, если Генрих не увидит, как будет порван конверт, то у него не будет веской причины обратиться в статую» (I, 43). Эта власть, эта увлеченность самим процессом построения творческого вымысла и является подлинным сюжетом новеллы, заслонившим даже тайну синего конверта, которую по первоначальному замыслу должен был разгадывать читатель. Не слишком ли узколитературная тема? Нет, ощущение своей профессиональной причастности к одному из самых важных дел на свете — тема достаточно жизненная, хотя и экспериментальная. Русская литература не раз прибегала к такому дерзкому остранению повествовательной условности. Вспомним пушкинскую стихотворную новеллу «Домик в Коломне», фабула которой в конце концов оказывается фикцией. Или чеховскую «Марию Ивановну», где, прервав речь на полуслове, автор вдруг признается, что нет на самом деле никакой Марьи Ивановны, а есть литература и есть долг писателя творить ее ежедневно.

Каверинскому приему пока не хватало материала. А. Воронский писал по этому поводу: «Законное вообще «остранение» сюжета переходит у Каверина в такую запутанную сложность, что у читателя начинает пухнуть голова. Между тем Каверин — человек безусловно талантливый, что явствует из того же рассказа»¹.

Дебют В. Каверина свидетельствовал, что у него пока

¹ «Красная новь», 1922, кн. 3, с. 266.

больше не запас жизненных впечатлений, а жажда писания. Вроде бы такое настроение нетипично для начала образцовой писательской биографии. Сложилась привычная норма, модель — и многие литераторы, рассказывая о себе, под нее охотно подстраиваются: дескать, без определенной суммы наблюдений и приниматься за писание не стоит, одного желания мало для того, чтобы стать писателем.

Если же говорить серьезно, то оба фактора необходимы в равной мере. Здесь возможна обратная зависимость: желание творить стимулирует и обостряет желание жизни, делает процесс накопления наблюдений не эмпирическим, а творчески целеустремленным. Человек, упивающийся возможностью придумывать характеры и судьбы, творить своей волей предметы, волю, природу, просто не может быть равнодушным к живой жизни.

Уже в «Хронике» попадаются необычные для девятнадцатилетнего юноши зоркие и цепкие взгляды, органичная ирония над персонажами и над собой: «Профессор откашлялся на этой фразе, как он это делал с неизменной методичностью уже много лет. Именно ею старый профессор неоднократно уничтожал целые полчища метафизиков». «Маленькая аудитория была почти полна. Ах, это было не в наши печальные времена, когда требуется полтора часа, чтобы отыскать в университете студента, нелюдимого, с зверским взглядом, с заросшим лицом, пугливого и одичалого» (I, 41).

Это было сразу замечено критикой: «Есть у Каверина одно оружие, какого, кажется, нет ни у кого из других Серапионовых братьев,— это ирония (профессор в «Хронике города Лейпцига», начало VI, начало VII глав). На наших российских полях этот острый и горький злак до сих пор произрастал как-то туго; тем ценнее попытка посеять его и тем больше своеобразие дает она лицу автора»¹.

В «Пятом страннике» (1921) — другой новелле Каверина — непомерная активность рассказчика обуздана включением его в пятерку дерзновенных искателей, соревнующихся в осуществлении невероятных замыслов. Один ищет способ оживить выращенного в колбе гомун-

¹ З а м я т и н Е в г. Серапионовы братья.— «Литературные записки», 1922, № 1, с. 7.

кулуса. Второй, злополучный сын стекольщика, стремится избавиться от прозрачности, вернуть себе вес и объем. Третий обречен на поиски золотого ослиного помета. Четвертый (по фамилии Фауст: как удержаться от соблазна вписать свою главу в мировую фаустиану!), как водится, мается с философским камнем. Ну а кто же пятый, вынесенный в заглавие? Сам автор, ищущий свой стиль, свою тему, свой сюжет. Новеллистическая острота опять достигается иронической игрой на грани реальности и фантастики. Новелла откровенно схематична, но не в том смысле, какой обычно придается этому слову. Дело не в однозначности или иллюстративности — тут, наоборот, рой неуправляемых смыслов. Здесь схема как канва, основа, каркас, скелет, который со временем должен обрасти мясом жизненного материала. Схема как проект, черновик. Недаром главки этой в общем-то небольшой новеллы названы не меньше, как **книгами** — от первой до пятой. Новеллистика молодого Каверина — это авантюрные микророманы и микрозпопеи. Слишком изобретательна его фантазия, чтобы организовать произведение вокруг одной мысли, одной проблемы: «Скептический пафос молодого беллетриста нащупал весьма удачный композиционный прием для своего выражения, хотя нам кажется, что он еще не вполне овладел им. От повести остается впечатление некоторой смутности, недоговоренности, недоделанности»¹.

Но если «средневековая» линия «Пятого странника» прерывиста и небрежна, то современный литературный подтекст афористически ясен. Новелле предпослано посвящение: «Серапионовым братьям». И это не просто знак внимания, а скорее символический эпиграф. Ведь сюжет о пяти странниках — это метафорическая модель идеального творческого содружества, каким виделось тогда Каверину братство «серапионов». Творческое соревнование, не нивелирующее таланты, но предписывающее каждому максимально выявить себя в своей, индивидуальной сфере. Многообразии стилей, подлежащих при этом единой оценке по высшим литературным критериям.

Современному читателю для правильного восприятия

¹ Переверзев В. На фронтах текущей беллетристики. — «Печать и революция», 1923, кн. 4, с. 128.

литературных исканий и находок «серапионов» необходимо знать и учитывать некоторые условности, правила литературной игры — имевшей в перспективе, отметим, цели не игровые, а серьезные. Так, сегодня нельзя без определенной подготовки воспринимать немое кино, но нельзя сказать при этом, что оно стало только памятником прошлого и достоянием специалистов.

Прежде всего нужно понять значение «немецкого» фона: имен, деталей, названий. Кто из «серапионов» особенно тяготел к географической экзотике? Тихонов, Каверин, Лунц — то есть самые юные — и в человеческом, и в творческом смысле. Для молодости экзотика — способ остраненного познания реальной, окружающей жизни. Отсюда игра в «дальние страны», перевоплощение в Монтигомо Ястребиный Коготь и «бледнолицего брата», во «флибустьеров и авантюристов». В конечном счете это один из способов расширения своего индивидуального существования, познания *другого*, возможность посмотреть на себя со стороны, с другой точки зрения. Иначе говоря, этап взросления, овладения творческим подходом к жизни.

Таковы же законы многих литературных дебютов. Вспомним, что такой в высшей степени национальный русский художник, как Гоголь, тоже пустился в первое литературное странствие по дорогам Германии, переоблачившись в Ганца Кюхельгартена. Или «француз» Пушкин, начавший с подражания Мольеру. Достоевский, бредивший шиллеровскими разбойниками...

Молодые писатели отвлекались от окружавших их будней с тем, чтобы участвовать в решении мировых проблем. И естественным ходом дальнейшего творческого развития было возвращение из далекого в близкое. «Особенно — Каверин: в географии у него гейдельберги, вюртемберги, и живут в них — магистры, бургомистры и фрау. Слова для него — а, в, с, х, у — одинаковые для любого языка обозначения; именованных слов-чисел у него нет, живописи он не знает — потому что целиком ушел в архитектуру. И тут опыты его очень интересны: у него выходят стойкие сплавы из фантастики и реальности; он хорошо заостряет композицию, играя в разоблачение игры; он умеет философски углубить перспективу как бы путем параллельных зеркал («Пятый странник»). Чтобы стать очень оригинальным писателем, Каверину нужно перевезти свой Нюрнберг хотя бы в Петербург, немного

раскрасить свое слово и вспомнить, что это слово — русское»¹.

Новелла В. Каверина «Пурпурный палимпсест» (1922), разыгранная в средневековых декорациях, по сути своей была социально злободневной. Полвека спустя автор довольно четко сформулировал смысл загадочного сюжета: «... Мне хотелось заставить читателя задуматься над идеей призвания, которую трудно постигнуть, потому что для этого надо понять себя...» Задача, как видим, вполне жизненная. Идея призвания — это всегда вопрос, не имеющий универсального ответа в принципе, но требующий от каждого человека отчетливого решения в жизненной практике. «Немецкий» материал здесь работает как средство перевода сюжета в план вечный, символический.

Ученый-палеограф Вурст и переплетчик Кранцер волей прихотливой судьбы поменялись профессиями. Ирония судьбы состоит, однако, в том, что Кранцер давно мечтает заняться наукой, а хобби Вурста — переплетное дело. Трудно сказать, к какому разрешению мог прийти этот конфликт, если бы в нем не обнаружился еще один композиционный слой. Активным элементом сюжета становится такая, казалось бы, техническая в данной ситуации деталь, как поступивший на расшифровку к Вурсту старинный свиток. Свиток оказывается палимпсестом, то есть древним текстом на пергаменте, поверх которого написан другой текст. Палимпсест этот, говоря литературоведческим языком, являет собою открытый цикл новелл. Первая из них написана иудейским писцом, уставшим от своей высокой миссии и признающим в тайном пристрастии к обжигу горшков. Второй, позднейший слой — это рассказ горшечника, подлинная страсть которого — изучение священных свитков.

История Вурста и Кранцера, таким образом, — эхо древней притчи, свидетельство неиссякаемой актуальности вопроса о выборе главного дела жизни. Естественно, что в 20-е годы нашего века, когда многие вечные вопросы приобрели деловую, злободневную остроту, вопрос о призвании стал со всей серьезностью, выбор профессии перестал определяться только социальным регламентом

¹ З а м я т и н Е в г. Новая русская проза. — «Русское искусство», 1923, №№ 2—3, с. 61.

и семейной традицией. «Пурпурный палимпсест» делался уже не как «проба пера».

Но с каверинским сюжетом через десять лет произошла история, похожая на то, что описано в новелле. Читая в 1933 году записные книжки Чехова, писатель с удивлением обнаружил там конспект новеллы о бездарном ученом, увлекающемся переплетением книги, и о переплетчике, самоучкой постигающем науки.

«Я не знаю, как объяснить это странное совпадение», — комментирует Каверин в «Освещенных окнах» (VII, 548). Объяснить можно. Новеллистические сюжеты типологичны. В них фиксируются вечные проблемы человеческого бытия. В таких невольных переключках больше закономерного, чем случайного. Чехов, как известно, не успел осуществить намеченный замысел. Но это был один из важных вопросов, адресованных классикой грядущей литературе.

Еще насыщеннее литературной памятью, традициями и реминисценциями новелла «Столяры» (1922). В основе сюжета — миф о сотворении человека, его история тянется от библейского глиняного Адама и античного Пигмалиона до героев детских сказок — деревянных Пинокио и Буратино. Неоднократно мелькал он и в первых произведениях В. Каверина: студент-статуя, гомункулус... Но главное, что двадцатилетнему автору удалось сказать в «Столярах» свое свежее и живое слово. Игра воображения счастливо соединилась с достоверностью эмоционального и психологического опыта автора.

Новелла названа «Столяры», хотя один из ее персонажей резко отличается от других тем, что он не просто столяр, но и сам — произведение столярного искусства. Сергей, которого сработал по своему образцу и подобию старый столяр Ефим, — это и *natura naturata* (природа сотворенная), и *natura naturans* (природа творящая). Это не робот среди живых людей, а живой человек, исследуемый автором более пристально, чем остальные герои.

Так удастся сделать относительным извечное противопоставление рожденного и сделанного, рукотворного и нерукотворного, искусного и естественного. Созидательная деятельность человека — это неотъемлемая часть природы; сотворенное по замыслу становится живым.

Сергей «рос, как молодой дуб. Тело его наливалось силой, и сквозь кожу проступал плотный, цвета осеннего листа, сок» (I, 116).

Сергей глубоко человечен и в жажде познания, и в жажде любви, и в силе своей, и в слабости. Это натура творческая, талантливая. Ему мало совершенного владения ремеслом. Он отправляется на поиски волшебного рубанка — символа вечной жизни и вечного искусства. Каверинская концепция таланта, современная по сути и пафосу, смыкается с классическими традициями. Творческий дар — не случайная игра природы, он рождается в сфере сознательного созидания. Не так ли и у Пушкина: слабый человек становится пророком лишь тогда, когда на него обращена высшая творческая активность:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

«Вложил», «водвинул» — какие мастерские, почти технические действия.

Человек смертен, но смертен иначе, чем остальная природа. Слишком много труда вложено в каждого человека. Поэтому, как бы ни побеждали духом смерть самые сильные из людей, смерть всегда останется бессмысленной, разрушительной жестокостью.

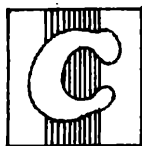
Трагизм судьбы Сергея предощущается с первых строк новеллы. Постепенно эта тема обогащается философско-историческим содержанием. Сергей в своем странствии перемещается и во времени, свободно переходя из настоящего в прошлое. В финале он оказывается во дворце Ивана Грозного, хотя и не сталкивается с ним прямо. Мы слышим лицемерную, вероломную, проникнутую жаждой разрушения речь тирана. И Сергей становится как бы жертвой всего лишь произнесенного слова. «Пора,— сказал Сергей, и он не узнал своего голоса,— пора, пора вернуться. И он отворил чугунные двери и, падая по мраморным ступеням, расшиб о камни деревянное тело» (I, 130). Эти строки способны вызвать искреннюю боль у читателя, который, думается, не может не

полюбить героя, несмотря на всю его условность и «экспериментальность».

Такая теплота и сердечность, достигнутые в результате работы с очень рационалистичным, символическим материалом,— главный итог произведения. «Рассказ Каверина «Столяры» является уже художественным достижением, оправдавшим и преодолевшим свою манеру»¹.

Еще раз отметим, что сюжет каждой новеллы В. Каверина по-своему отражает и историю ее создания. Прежде это выявлялось через пародийно-ироническую игру. Здесь же сюжет и герой, рожденные в лаборатории, в поиске, приобрели земную плоть и кровь.

МЕРА СЕРЬЕЗНОСТИ



троительство новой литературы невозможно без критического взгляда назад и по сторонам. В произведениях переходных эпох часто бывает трудно провести границу между авторской серьезностью и иронической или пародийной игрой.

У Каверина присутствие этого начала улавливается в фантастической новелле «Бочка» и в фантастической повести «Большая игра». (Оба произведения написаны в 1923 году.)

«Бочка» выдержана в западном колорите. Только на смену германизмам пришли англицизмы. Сэры, джентельмены, рыжие бакенбарды, эксцентричные математики, упоминания о парламентских спорах — все эти аксессуары создают полушутливую связь с образом Англии в книгах Уэллса, Честертона, Конан Дойла (если иметь в виду не только его детективы, но и научную фантастику вроде «Затерянного мира»).

Группа персонажей отправляется на поиски некоего завещания. Одних интересует крупная сумма, а других — запечатленная на обратной стороне завещания формула. Формула эта доказывает, что мир, в котором живут герои, есть не что иное, как гигантская бочка. Прозрение это происходит как раз перед страшной катастрофой.

¹ Шагинян М. Литературный дневник. Статьи 1921—1922 гг. Изд. 2-е. М.-Пг., 1923, с. 137.

Последняя фраза завершается апокалипсическим много-точием: «И винная бочка...» (I, 154).

Надо сказать, что к восприятию столь остро го финала читатель подготовлен недостаточно. Не то чтобы он не знал, плакать ему или смеяться,— просто он еще не испытал ни серьезного страха, ни веселого развлечения. Бочка катится слишком быстро. К тому же автор не успел ее как следует обставить изнутри. Сам по себе сатирический символ бочки располагал к большому разветвленному сюжету. Ведь на сходной метафоре построена, скажем, довольно обширная часть Гулливеровых путешествий у Свифта — описание летающего острова Лапуты, оторванного от большого мира.

Ну, а главное — слишком неопределенным, неустойчивым оказался смысл пародийной иронии. Немало литературных произведений завершается ироническим признанием, что все было «понарошку»... Финал «Бочки» оставляет для читателя и такую лазейку. А вот она Каверину оказалась ненужной. Писатель, обладающий редким даром детской веры в чудо, стал искать другое, свое соотношение серьезного и игрового.

Как проба, как эксперимент «Бочка» была важным шагом. Переходные произведения надо оценивать по-особому. В них важна сама динамика литературного обновления. Много таких вещей у Чехова на стыке с Антошей Чехонте. До сих пор ведь не решено, как воспринимать «Драму на охоте»: пародия это или драма? Зрелость художника — это еще и обретение таинственной и неповторимой для каждого мастера связи высокого и низкого, серьезного и смешного.

«Большая игра», построенная во многом на остранении детективных шаблонов, содержит значительный им противовес, определяющий не иссякнущую со временем занимательность повести. Занимательность не элементарную, не механическую, а психологически тонкую, не лишенную философского подтекста.

За исходную сюжетную схему взята борьба вокруг престола африканского государства Хабеш. Дипломату Панаеву удастся увезти с собой в Петербург письмо негуса с отречением в пользу внука. Британия, заинтересованная в другом претенденте на престол, засылает в Петербург своего агента Стивена Вуда с заданием похитить документ. Конфликт разрешается почти пародийным образом: английский агент под видом фокусника вымани-

вает у Панаева подлинник отречения, ловко подсовывая ему взамен фальшивую копию. Однако все эти приключения служат лишь канвой, по которой вышивается более сложный узор.

Стивен Вуд осуществляет свою миссию с чрезмерным усердием. Согласно установленному порядку, он добросовестно отчитывается начальству не только о проделанной работе, но и о своих предчувствиях. Смиренные с виду, эти предчувствия вырастают в какой-то донос на все человечество. Находясь на грани безумия, Вуд воображает себя божеством и планирует пересоздание мира по образцу лучших европейских тюремных систем. Гротескный образ политического маньяка, шулера на исторической арене в какой-то мере предвосхищает сатиру Е. Шварца.

Панаев как личность не то чтобы противопоставлен Вуду — он находится в иной плоскости. Панаевым руководит бескорыстное стремление помочь несчастному африканскому народу, язык и обычай которого он изучает скорее как этнограф и филолог, чем как дипломат. Панаев — интеллигент, энтузиаст, исследователь. Недаром Каверин наделил его эффектной литературной фамилией. (Некоторое время спустя Булгаков использовал эту фамилию как типично писательскую.) С чисто литературским интересом погружается Панаев в мир петербургских притонов. Даже страсть к карточной игре стилизована здесь под весьма распространенную и простительную для писателя прошлого столетия слабость.

При всем том поражение Панаева в большой игре вызывает у читателя отнюдь не игрушечное огорчение. В шутивно-детективном сюжете, как это ни парадоксально, ярко высвечиваются обобщенно-феноменологические образы добра и зла, духовного богатства и убожества. Зло нередко берет верх благодаря однонаправленности, элементарности. Добру же не удастся быть сосредоточенным на одной цели. Добро — это еще щедрость, широта, стремление охватить и освоить все стороны жизни. Потому-то и застаёт врасплох мечтательного, хотя и сильного Панаева цепкий и хищный Вуд.

Но сюжет повести в финале проходит еще по одному кругу. И здесь Вуда, словно злого волшебника в детской сказке, настигает заслуженное возмездие. Между ним и Панаевым происходит карточная дуэль, в итоге которой

Вуд уличается в шулерстве и обитатели притона чинят над ним беспощадный самосуд. Гибель авантюриста всегда бывает жалкой — это уже вполне серьезная историческая закономерность.

Как соединить реальное и фантастическое, чтобы они не уничтожали, а удваивали друг друга? Эту задачу решали и в двадцатые годы, и позднее многие писатели, стремившиеся к созданию правдивой и в то же время выразительной сатиры. Естественно, что и Булгаков, и Платонов, и Вс. Иванов, и Ильф с Петровым учились у русской классики. Не механически перенося приемы XIX века на злободневную действительность, а осваивая все многообразие сатирического инструментария русской классики в поисках необходимого угла преломления материала. Новелла В. Каверина «Ревизор» (1924) примечательна смелым соединением мотивов знаменитой комедии и «Записок сумасшедшего» Гоголя.

Итак, Поприщин в роли Хлестакова. По сравнению с фантазмагориями записок титулярного советника недоумение, происшедшее с Хлестаковым, кажется вполне жизненно мотивированным событием. Каверину и нужно было, чтобы безумие и логика вступили во взаимоотношающий диалог.

Бывший бухгалтер Чучугин, обитающий в сумасшедшем доме, не страдает манией преследования, не воображает себя испанским королем. Его недуг — чрезмерная нормальность. Поток галлюцинаций, за редкими перебоями, строен и логичен. Вот Чучугину кажется, что он бежал из сумасшедшего дома. Но куда? В находящуюся по соседству баню. Это настолько логично, что банные события долгое время кажутся читателю вполне правдоподобными. Даже то, что угоревшего Чучугина по ошибке переодевают в одежду солидного инспектора Галаева. Чучугин настолько стереотипно и регламентированно держит себя при разговоре с мнимыми женой, детьми и тестем, что те легко признают в нем своего родственника. Вполне справляется он и с контролем над работой некоего Главслепа.

Тема безумия — одна из традиционнейших в литературе. Она сама по себе гарантирует остроэмоциональное отношение читателя. Она дает бесконечные возможности для вымысла: что только нельзя мотивировать бредом

сумасшедшего! И, наконец, со времен романтиков автор приобрел завидную возможность вместе со своим безумным героем подняться над пошлостью, повседневностью и т. п. От последнего пути Каверин отказался заранее, что понятно уже после пушкинского эпиграфа: «Не дай мне бог сойти с ума...» В реалистической литературе безумие не эстетизировалось однозначно. Оно использовалось не только как прием изображения гениев, но и как снижающая деталь при изображении людей ограниченных, мелких, эгоистичных. И, конечно, трудно писать на эту тему после Гоголя. После того трагедийного, музыкального соотношения иронии и боли, которое достигнуто в «Записках сумасшедшего». Чем нормальнее Поприщин, тем он пошлее. Пробуждение в нем живого, человеческого происходит по мере нарастания его безумия. Как писать после этого?

Остается еще один путь — перевести исследование в план памфлетной, фельетонной сиюминутности. Масса живых бытописательных подробностей помогает сегодняшнему читателю переселиться в Петроград 20-х годов: побывать в семейных банях имени Льва Толстого, в милиции, где следователь оказывается «мальчиком не более как лет двадцати, с круглым розовым лицом» (I, 214) в квартире солидного служащего, в Главслепе — обществе слепых, где даже казначеем (результат чьего-то прямолинейного рвения) служит «совершенный слепач» (I, 226).

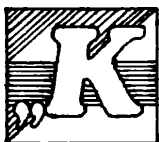
Зоркость сатирика не только в способности углеть отдельные недостатки, неувязки и недоработки, но и в том, чтобы из хлама мелочей составить запоминающуюся правдивую картину. Быт уходящий и даже смешной не должен навсегда уйти из памяти. Наши современники, люди последней четверти XX века, уже включают быт первой четверти своего столетия в объект культурного изучения. С трепетной бережностью берут они в руки старые граммофонные пластинки, смотрят немые фильмы, приглядываются к книжным виньеткам, листают семейные альбомы фотографий. Для сатирического произведения такой «этнографический» эффект, конечно, бывает побочным, но он тоже свидетельствует о том, что смех писателя — выражение позиции человека своего времени, а не постороннего наблюдателя.

Тематически каверинский «Ревизор» перекликается со многими более поздними произведениями советских

писателей. И прежде всего интересно вспомнить о нем, читая самый знаменитый роман М. Булгакова. И здесь безумцами нередко оказываются люди, склонные к хлестаковщине. Они сходят с ума потому, что их убогий ум не в состоянии вместить что-то большое, тем более невероятное. Степа Лиходеев, администратор Варенуха, финдиректор Римский, конференсье Бенгальский, Никанор Иванович Босой. Совсем иной смысл имеет, правда, безумие-прозрение Ивана Бездомного. Это жестокая расплата за былую недалекость, за пошлое безумие мысли. Так или иначе, безумие и для Булгакова — это всегда слабость. Поэтому и не сходятся в земной жизни параллельные линии гениального Мастера и несчастного обитателя психиатрической больницы, прячущего от постороннего взгляда шапочку с буквой «М».

Каждая эпоха — испытание для коллективного человеческого разума и для разума каждого человека в отдельности. Перед каждым человеком встает дурманящий и жутковатый соблазн отказа от разума: «Это выше моего понимания», «Этого я никогда не пойму», «С ума сойти». Но понять надо все, а потому нужно учить свой разум мужеству.

НАЧАЛО ЗРЕЛОСТИ



«Конец хазы» (1924) в творческой эволюции Каверина — это энергичный и закономерный скачок. В этом произведении нет уже ни малейшего налета ученичества. Это не опыт, а готовая вещь, — хотя хронология и возраст автора многих склоняли к привычным разговорам об «экспериментальности».

Экспериментальность, к сожалению, понимают слишком широко, применяя эту категорию ко всякой неканоничности и нешаблонности. Закономерно продолжая такую точку зрения, следует признать экспериментальным всякое подлинно новаторское произведение, а экспериментаторами — всех значительных художников. Конечно, можно сказать, что искусство — это всегда эксперимент, но тогда из двух определенных понятий делается одно расплывчатое.

Если же попытаться осознать специфику эксперимента в искусстве (отличающегося от эксперимента научно-го, технического, социального, юридического, наконец), то она заключается примерно в следующем. Стремясь освоить новые — для себя или для искусства в целом — пути и возможности, художник идет на сознательный риск, на отказ от гарантированного положительного результата. С экспериментом не нужно путать отказ от возможностей, которые художнику недоступны заведомо: в силу специфики его таланта, в силу внешних условий. С экспериментом также нельзя отождествлять элементарное ученичество, естественное на раннем этапе творчества.

В предыдущей работе Каверина ученичество и экспериментальность переплетались довольно причудливо, поскольку он с первых шагов в литературе ставил перед собой задачи довольно сложные. Причем в каждой новой вещи непременно прибавлялось новое задание, оттачивалась новая грань мастерства.

«Конец хазы» — произведение, не требующее повышенного читательского доверия, аналитически-рассудочного отношения к авторскому труду, додумывания тех элементов, которые намечены схематически. Это произведение, которое говорит само за себя. Такой качественный переход был подготовлен множеством частных, количественных изменений. Вспомним, как постепенно появлялись и складывались в систему те предпосылки, без которых невозможен был бы «Конец хазы».

В «Хронике города Лейпцига за 18.. год», «Пятом страннике» и «Пурпурном палимпсесте» была отработана жесткость композиционной структуры, ставшая в «Конце хазы» стройностью. В новеллах «немецкого» цикла парадоксальность неожиданных сюжетных поворотов довольно прозрачно служила задаче связать начало и конец, прочертить внутренние смысловые отношения. В «Конце хазы» это сделано уже не механично, а органично. Ошибочное убийство, невольное саморазоблачение главного героя, недоразумение с однофамильцами — все эти сюжетные гиперболы не выпирают острыми углами, а концентрируют эмоционально-философские оттенки смысла. И все сюжетные нити тянутся к финальному узлу не в соответствии с волевым авторским заданием, а как бы сами собой.

«Столяры» отзываются эхом щемящей сердечности.

Сергей Веселаго многим напоминает Сергея в «Столярах» — и широтой характера, и страстностью, и верностью единой идее своей жизни.

Апокалиптическая «Бочка» в какой-то мере предвосхитила образ катящейся в пропасть, к нелепой и бессмысленной гибели воровской «хевры» во главе с грозным, но жалким Барабаном.

«Большая игра» была первой пробой в изображении борьбы характеров и, конечно, серией этюдов, зарисовок Петрограда 20-х годов, своего рода «физиологическим очерком» на тему уходящей в прошлое потаенной жизни притонов и «хаз».

«Ревизор», не связанный с «Концом хазы» внешне, важен своим строгим, ясным взглядом на «среднего» человека, на саму проблему «усредненности», ограниченности. Представители преступного мира, как ни странно, в чем-то похожи на Чучугина: они у Каверина даны без романтизирующей гиперболы и без фельетонного умаления. Это как раз средние люди. Потому так мало в них настоящей жизни, движения. Их активность бессмысленна, «идиотична» (если понимать под этим словом не психиатрический, а нравственный недуг).

Итак, о чем это произведение, задуманное автором первоначально как «комический уголовный роман»?

Начнем с того, что «Конец хазы» в итоге получился совершенно иным.

Это не роман, а повесть в самом конкретном смысле слова. Белинский определял ее как «эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих». Здесь как раз эпизод, острый, динамичный, трагический. Одно событие из жизни Сергея Веселаго — героя, ни прошлого, ни будущего которого мы не узнаем. А повернутые к читателю грани биографий загадочно-несчастной Екатерины Молоствовой, цинично-беззаботного Пинеты, уголовного триумвирата Барабана, Барина, Пятака — грани эти создают общее ощущение беспредельности человеческих судеб.

Далее. Произведение вышло не комическое. Не говоря уже о трагедии Сергея, о гибели Екатерины Ивановны, сам быт «хазы» описан без смеха, без игры. То есть смешные стороны жизни вовлечены в сферу изображения, поскольку они объективно существуют, но развития они не получают и с серьезными сторонами не смешиваются.

Итак, не роман, не комический, добавим еще: не уго-

ловный. Ибо преступный мир здесь не выдвинут на авансцену, его и миром даже назвать нельзя: это окраинная часть жизни, показанная в реальном масштабе. В каждом произведении есть внешняя и внутренняя темы. Иногда они совпадают. В «Конце хазы» внутренняя тема не сливается с материалом. А поэтому снова вернемся к вопросу: о чем это произведение?

О ненарушимой стройности жизни, о жесткой упругости ее ритма, о ее суровых законах — не юридических, а бытийных. Тема эта развивается в «Конце хазы» не только сюжетно, но и музыкально. Первая фраза повести, ее энергичная завязка, — музыкальный ключ к смыслу:

«В дни, когда республика, сжатая гражданской войной, голодом, блокадой, начала наконец распрямлять плечи, изменяя на географической карте линию своих очертаний, в Петрограде, который только что остыл от схватки с мятежным Кронштадтом, на Лиговке, единственной улице, сохранившей в неприкосновенности свои знаменитые притоны, из дома, принадлежащего когда-то барону Фредериксу, министру двора, где живут главным образом учительницы музыки и иностранных языков, те самые, что по праздничным дням носят на груди часики, приколотые золотой булавкой, из антресолей, которыми зовется в этом доме второй этаж, двенадцатого сентября, в девять часов утра, ушла и не вернулась обратно стенографистка Екатерина Ивановна Молоствовова» (I, 234).

Маятник исторического времени колеблется здесь от общего и глобального к единичному и конкретному. Амплитуда, масштаб процессов и событий различны, связь их не всегда видна, но движение маятника постоянно.

Историческая правда нуждается в том, чтобы ее увидели и прочли на всех уровнях. Взгляд автора сосредоточенно устремлен туда, где идут процессы мгновенные, калейдоскопические. Скоро будет забыто имя Фредерикса, перестанут носить часики на груди и называть второй этаж антресолями. Обыденное сознание быстро принимает все эти перемены, перестраивается и прошлым не дорожит. Историческое сознание в эти частности не вникает. Остается только искусству следить за ритмом времени с точностью до мельчайших единиц.

Исторические явления многозначны и многогранны, их осмысление и оценка — дело столетий. Производные же от них человеческие судьбы отчетливы и определен-

ны. Исторический факт сложен в своей доподлинности. Факт вымышленный, если он сориентирован на общие законы, резок и однозначен. Таковы условия, при которых история вымышленной стенографистки может стать в исторический ряд.

Это приблизительная расшифровка открывающей повесть тональности. Обратимся теперь к скрестившимся здесь судьбам.

ЧЕЛОВЕК ИЗ ПРОШЛОГО ВЕКА



Сергей Веселаго не похож на героя прозаической литературы. Он словно персонаж романтической поэмы. Прошлое его неведомо и таинственно: известно лишь, что судьбой Сергея правила одна могучая страсть — любовь к Екатерине Ивановне Молоствовой.

Была ли любовь взаимной? Трудно сказать, потому что на такую страсть ответить чувством равной силы невозможно. Любовь в своей абсолютной сущности, в своей бескорыстной, безбытной проекции, — глубоко трагична.

Таков лирический герой Лермонтова: «И целый мир возненавидел, чтобы тебя любить сильней». Таков герой знаменитого рассказа Куприна «Гранатовый браслет». А последний классик XIX столетия — Бунин в своих «Темных аллеях», написанных в нашем веке, но духовно принадлежащих предыдущему, — сформулировал неумолимый закон: «когда очень влюблен, всегда стреляют в себя».

И вот романтик-мономан Сергей Веселаго появляется в Петрограде 20-х годов. Его недолгому счастью с Екатериной Ивановной помешали не какие-то конкретные обстоятельства, а изначальная обреченность: «жизни берега» не смогли вместить его чувство. Оно ищет выхода в ревности, и Сергей в отчаянии покушается на жизнь одного поклонника Екатерины Ивановны — пожилого человека, занимающего солидный пост. Бессмысленность этого поступка очевидна: счастливым соперником Сергея оказывается вскоре совсем другой человек — авантюрист Фролов. Таким образом, Сергей мстит не столько отдельному лицу, сколько несозвучному ему миру повседневности и прозы.

Такова постепенно возникающая в сознании читателя

предыстория героя. А последующее предстает как диалог двух точек зрения — автора и персонажа. Важно сразу же отметить, что молодой писатель не стал стремиться здесь в позу умудренного жизнью реалиста, а стремился определить и отчертить место романтического начала в реальной и «реалистичной» по духу современной действительности.

Важно напомнить, что в тогдашней литературной ситуации вопрос о выборе образцовой традиции был еще совершенно открытым: весь опыт литературы прошлого подлежал критическому пересмотру. Шансы романтического и реалистического типов творчества были равны перед лицом времени. Их соотношение в новой литературе устанавливалось и как взаимодействие, и как борьба.

Юношеское сознание романтично, сознание взрослого человека реалистично. Но подлинная духовная зрелость не сжигает за собой мостов, а пользуется романтической призмой для более глубокого проникновения в реальность.

И в творческой биографии Каверина наступил момент, когда романтика и реализм начали выяснять отношения друг с другом. Соотношение автора и героя в «Конце хазы» отчетливо отразило этот процесс.

Сергей Веселаго написан двумя красками. Одна из них — это полное авторское перевоплощение в героя. Для того чтобы читатель поверил в подлинность и силу несчастной любви Сергея, Каверин отказывается от детального анализа чувства, выносит за скобки бытовое, случайное. Душевное состояние героя всегда реализуется в его действиях, поступках. И автор, вживаясь в выбранные обстоятельства, проигрывал в воображении прежде всего действия, а потом уже внутренние ощущения.

Вот Сергей по прибытии в Петербург встречается со своим соперником Фроловым и вызывает его на дуэль. Кстати, дуэли к тому времени уже вышли из обихода, но в «Конце хазы» это событие особым образом мотивировано. Анахронизм может быть не только ошибкой, но и осознанным приемом. Общеизвестно, что при изображении прошлого ни один писатель не может обойтись без его осовременивания. А Каверин, наоборот, переносит некоторые реалии прошлого в современность, это еще один угол исследовательского зрения. Противоположность характеров Веселаго и Фролова настолько велика, что ее нельзя показать приемами достоверного

бытописания. Необходима сюжетная гипербола, ей и становится дуэль. Изображенная при этом с реалистической точностью деталей. Читатель получает возможность эмоционально пережить самый феномен поединка, очищенный от надстроенной над ним литературной традиции. Но это уже, так сказать, побочный эффект. Главное, что читатель невольно повторяет в своем воображении действия Сергея, проникаясь постепенно его ощущениями:

«Он вдруг изменил решение и начал водить револьвером по всему телу Фролова. Он направлял браунинг на живот и видел, как живот втягивался под френчем, он направлял браунинг на грудь, и грудь поднималась с напряженным вздохом».

Рассчитавшись с Фроловым, который продал Екатерину Ивановну бандитам, Сергей отправляется искать ее. Обстоятельства здесь таковы, что иначе Сергей поступить просто не может. Но в то же время нельзя не оценить его бескорыстие: после всего происшедшего ему трудно рассчитывать на счастье с Екатериной Ивановной. Герою руководит только долг — долг любви. Так многократно осмеянная «любовь до гроба» предстает в реально тревожном и достоверном обличье.

А вот трагический финал судьбы Сергея. Екатерина Ивановна убита на его глазах, а он, оказавшись в милиции в качестве свидетеля, забывает об осторожности и сообщает свое настоящее имя. Даже участковый, вынужденный задержать Сергея, смотрит на него участливо.

Пушкин, повествуя о судьбе гордого Алеко, проводил дни в цыганском таборе. Достоевский с точностью отсчитывал 730 шагов от дома Раскольникова до лестницы старухи процентщицы. Горький рассказывал, как героиню ударили ножом, — в этот момент на его теле возник рубец. Ответственность за героя, экспериментальный перенос на себя его страданий и ошибок — высокая традиция русской классики. Эту школу перевоплощения проходил и Каверин.

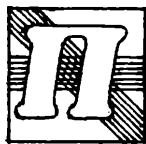
Но автор не растворялся в герое, не растворял его в себе. С точки зрения Сергея написаны только те эпизоды, где он действует, совершает поступки. В остальных главах мы замечаем решительное отстранение автора от мира мыслей и чувств героя. Рассказчик как бы забывает о существовании своего главного персонажа, о своей душевной к нему близости. Так достигается суровая ре-

алистическая пропорция субъективного и объективного начал. Мир одного человека не равен большому миру. Подлинно гуманистическое мировоззрение должно себе отдавать в этом отчет. Трагическая судьба Сергея Веселаго не становится для Каверина центром мира. Это лишь эпизод, деталь. Но тем конкретнее и достовернее становится сама трагедия.

В подлинно трагических картинах и характерах всегда есть просветляющее, возвышающее душу начало. Теперь, когда завершается двадцатое столетие, мы по-новому можем оценить героя, как бы пришедшего из прошлого века. Настоящее оценивается в сравнении и с будущим, и с прошлым. Прошлый век в художественной системе Каверина — это не «идеализация старины», а образ неумирающей романтики, рыцарского долга, веры в дружбу и любовь. Когда мы признаемся в любви, клянемся в дружбе, мы произвольно говорим высоким и старинным слогом, бытовая разговорная интонация в таких случаях неуместна.

В каждом из нас живет минувший век. Каждый читающий повесть Каверина может узнать в Сергее Веселаго частицу себя — отдельные, самые страстные и страшные свои минуты. Таковы будут еще многие герои Каверина. Чтобы их правильно понять и оценить, не надо сравнивать их с реальными окружающими людьми. Лучше поискать точку пересечения со своим эмоциональным опытом, со своими собственными воспоминаниями и мечтами.

БЕЗ ГИПЕРБОЛ



реступный мир... В самом этом устойчивом словосочетании отразился привычный способ осмысления (в том числе художественного осмысления) жизни людей, поправших законы общества. Эта тема располагает к гиперболизирующему расширению: в положении

преступника усматривают модель жизни всякого человека, угнетенного или обделенного социальной судьбой. Традиция очень почтенная, идущая от плутовского романа. Личность, опережавшая общество в своем развитии, не могла не вступать в конфликт с законом. В лите-

ратуре романтизма их герои, образованные, утонченные, благородные, в любую минуту могли оказаться разбойниками — благородными, но все же разбойниками. Так было и с немецким Карлом Моором, и с английским Корсаром, и с французским Шарлем Сбогаром, и с русским Дубровским.

Высший этап развития этой традиции — Достоевский. Здесь обвинение в преступности брошено всему миру. Философская гиперболизация темы достигла апогея. Но преступное состояние мира — это одно, а жизнь преступников — все же другое. Самостоятельная и требующая исследования тема. Лев Толстой в «Воскресении», Горький, Куприн, Бунин («Дело корнета Елагина») от обобщений вновь направились в сторону конкретности, публицистичной очерковости.

Каверинская повесть соприкасается именно с этой тенденцией. Обитатели «хазы» даны без малейшей романтизации, а психологизм их изображения пристален ровно настолько, насколько этого требует небогатая психология персонажей. Ни «шекспировских» страстей, ни «достоевского» надрыва. Подчеркнем, что трагический Сергей Веселаго связан с «хеврой» волей случая и внутренне чужд преступному миру. Вспомним Сатина из горьковской пьесы «На дне»: он убил негодя, соблаздившего его сестру, и оказался в тюрьме. Сатин оказался в равной мере жертвой жестокого закона и жертвой тюремного окружения. Так и Сергей: контактов с бандитами он ищет только потому, что это единственный след Екатерины Ивановны. Других общих интересов здесь нет и быть не может.

Нравственная ясность авторского отношения к обитателям хазы достигается объективным, хроникерским тоном повествования. В сюжете повести нет детективной тайны, как нет ничего таинственного в будничной, деловой жизни Барабана, Сашки Барина, Пятака и их коллег по уголовному ремеслу. Каверинские налетчики не философствуют, не бросают вызова миру, не бередают душу читателя рассказами о том, как они дошли до жизни такой. Их мысли и разговоры достаточно хладнокровны и прагматичны, а пьяные разгулы — не более как разрядка для нервов, как отдых после службы. Кстати, сама «хаза» с ее заведенным режимом, штатным персоналом в лице Мани-экономки напоминает некую фирму, скучноватое учреждение.

Проведенное Кавериним художественное исследование показывает, что профессиональный преступник ближе всего стоит к обывателю. Это один из путей, позволяющих серому, среднему человеку ощутить власть над людьми, потратить материальных благ больше причитающейся ему нормы. Жестокость легко произрастает на почве равнодушия к чужим страданиям. А способность рисковать жизнью — следствие достаточно примитивной внутренней организации. Собственная жизнь для преступника — это капитал, который он готов поставить в игре, сулящей барыши.

Да, все обитатели «хазы» — средние, заурядные люди. Важно, что автор при этом избежал не только романтизации, но и привычных путей художественного низведения изображаемых личностей. Легче всего было показать персонажей отъявленными трусами и дураками. Но это было бы уходом от реальных жизненных проблем. Важнее было выяснить, какого рода ум и какого рода смелость присущи преступникам.

Каверин не любит воровским арго, хотя как писатель и как филолог не может пройти мимо этого языкового явления. Налетчики не бравируют и не кокетничают своим языком, а пользуются им по мере деловой необходимости. В первом издании повести содержался словарь, объяснявший читателю значение таких слов, как «шит-вис», «шлепперы», «мальё» и т. д. Затем автор отказался от этого приема, что было и художественно, и этически верным решением. Во-первых, непонятность воровской речи создает для читателя коммуникативную затрудненность, но именно этим и достигается полный эффект присутствия. Во-вторых, читателю просто незачем знать оттенки бандитской терминологии, автор хотел, чтобы читающий повесть смотрел на персонажей со стороны.

Есть ли трагизм в конце «хазы», в разгроме банды налетчиков? Есть, но ровно столько, сколько есть его в каждой смерти, гибели любого человека. Это нравственное ощущение передано в финале повести с высокой степенью точности: «...Барабан и Сашка Барин с двумя наганами и одной винтовкой держались против бригады.

Внизу, за обломками решетки, когда-то окружавшей дом, засели два десятка людей с винтовками, которые могли стрелять с утра до вечера и до нового утра беспрерывно.

Против них с третьего этажа с двумя наганами и од-

ной винтовкой защищали себя двое людей, у которых не было ни жен, ни детей и на всю остальную жизнь оставалось очень мало, не более трех часов времени, измерявшегося количеством патронов, а не часовой стрелкой» (I, 323).

Наконец, о юморе. В соответствии с общей системой Каверин не склонен преувеличивать степени остроумия своих персонажей. Вспоминается пушкинское рассуждение на эту тему в «Гробовщике»: «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу». Исходя из того же принципа, Каверин демонстрирует «смеховую культуру» уголовного мира, так сказать, в натуральную величину. Довольно однообразный юмор обитателей «хазы» соответствует мрачному их ремеслу. Шутками они маскируют свою жестокость перед собой и друг перед другом. Невеселый этот смех с самого начала повести несет в себе оттенок обреченности. Повесть завершается остротой Барабана: «Теперь я вижу, что, может быть, лучше всего, если бы я таки стал раввином!» Это самоирония человека, которому уже нечего сказать. Оказывается, способность шутить перед лицом опасности и смерти — это отнюдь не всегда свидетельство внутреннего достоинства. И остроумие, и самообладание Барабана довольно механичны, однообразны. Держаться с известной долей достоинства его приучило положение главаря банды. Психологическая стойкость и уверенность профессиональных преступников и служила в литературе поводом для их романтизации. Каверин же проводит четкую границу между тренированностью нервной системы и нравственным достоинством личности. Этой задаче в немалой степени служит объективация «смехового мира» «хазы». Автор не смеется вместе с персонажами.

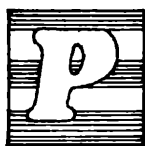
Такой угол зрения был найден Кавериним не сразу. В первоначальном варианте повести имелось авторское предисловие, передающее ощущение веселой игровой стихии. Можно видеть, что автор поначалу охотно принимал комедийный стиль поведения своих героев:

«16 мая 1924 года я закурил папиросу, взял в руки

перо и принялся за повесть о веселых людях, которые заслуживают того, чтобы о них была написана повесть... Шмерка Барабан, например, однажды ударил меня пивной бутылкой по голове за одно намерение что-либо написать о нем. Он говорил, что о нем «достаточно писали в судебном порядке»,— и пенял мне на то, что я даром трачу время... Это упорное нежелание оставить хотя бы незначительную память о себе легче всего объяснить скромностью, которая всегда отличала моих друзей или, быть может, некоторым недоверием к моим силам. Я знаю, например, что Сашка Барин поручил однажды описать свою жизнь небезызвестному П-ку (Пильняку.— О. Н., В. Н.), с которым он часто выпивал вместе, но П-к отказался якобы за неимением времени... Работа моих друзей говорит сама за себя и не нуждается в высоком стиле, который принято теперь называть словесным орнаментом. На этой скрипке еще играет кое-кто, но струны на ней лопаются с каждым годом. Поэтому пусть читатель простит мне почти протокольный тон моей истории. За последнее время так долго играли на орнаментальной скрипке, что не грех немного прокатиться на протоколе...»¹

Что ж, стихия «комического уголовного романа», где автор по праву романтической традиции пребывает на дружеской ноге с персонажами, по-своему увлекательна. Но веселая игра осталась лишь репетицией на пути к настоящему «Концу хазы».

УХОД СО СЦЕНЫ



Режиссер, воплотивший свою творческую волю в поведении и речи актеров, уходит со сцены. Так и автор «Конца хазы», убедившись, что его персонажи — не марионетки, а живые люди, счел просто ненужным свое открытое присутствие в повествовании.

Лучшее — враг хорошего. Пародийно-ироническая игра на границе вымысла и реальности — вещь интересная, но в данном случае Каверин смог освоить более трудную и прежде неведомую ему систему изображения.

¹ Цит. по ст.: Чудакова М., Тоддес Е. Прототипы одного романа.— Альманах библиофила. Вып. X. М., 1981, с. 185—186.

После реалистического опыта XIX века нельзя было просто механически повторять приемы литературной техники немецкого романтизма. Не стоит вышедшую из моды вещь беречь до тех пор, пока она снова войдет в моду. Ибо новый виток развития не будет никогда простым повторением позапрошлого.

В советской литературе 20-х годов романтизм и реализм оказались в ситуации синхронного сосуществования. А это значит, что их отношения стали взаимоосвещающими, взаимооценивающими. В свежей грозовой атмосфере особенно отчетливо ощутилось, что живо и что мертво в художественных системах прошлого. В реализме отбрасывалась бескрылая описательность, мешающая настоящему постижению правды жизни. В романтизме воскрешался пафос преобразования жизни, но соответственно отбрасывались какие-то его сугубо «позапрошлые» черты.

Так, вторжение автора в структуру повествования, перестановка им ролей и декораций, обнажение вымысла — все это в конечном счете оказалось нужным для учебных и стилизационных задач. В процитированном выше предисловии Каверин противопоставлял свой лаконичный, емкий, «протокольный» слог «словесному орнаменту». Так вот, игра с героями — это орнамент на уровне повествовательно-композиционном. Вполне закономерно, что автор и от него отказался.

Все это не означает фатальной обреченности приема авторского вторжения. Он дорог нашей культуре, мы с непритупившейся остротой ощущаем его в «Евгении Онегине», в экспериментальном романе Чернышевского «Что делать?». Не исключено, что прием этот еще не раз возродится в новых, грядущих художественных системах. Но в момент работы над «Концом хазы» Каверин очень современно ощутил неуместность авторского вторжения в мир героев. Все это было на месте в предшествовавшей каверинской новеллистике. Примечателен подзаголовок «Пятого странника» — «Театр марионеток». Когда автор имеет дело с марионетками, с кукольным миром, то вполне естественно ему самому показаться перед зрителями и оживить изображаемое. Это эстетика особого рода (кстати, в первоизданном, древнем кукольном театре актер играл с куклой на глазах зрителей, ширма — позднейшее явление). В психологической драме «Конца хазы» авторский выход на сцену оказался

не нужен. (Непонимание такого эстетического закона нередко сказывается в современной текущей литературе: демонстрация авторских секретов при их незамысловатости всегда отдает нарочитостью и старомодностью.)

Приведем еще один документ, связанный с творческой историей «Конца хазы». Он подтверждает мысль, высказанную только что, и помимо этого дает ценный материал для уяснения первоначальных взаимоотношений автора с его героем Сергеем Веселаго. В одной из сцен, не вошедших в окончательный текст, писатель встречается персонажа в поезде и узнает его. Тот не радуется встрече: «Попался... Шпик? Из псковской чека? Видел в тюрьме?..» — «А вам что, собственно говоря, от меня нужно? Не в местной ли чрезвычайной комиссии вы служите? — Человек в серой кепке расхохотался, сбросив кепку на затылок. Сергей увидел, что ему не более как года 22—23.— Нет, я не из чека. Я, с вашего разрешения, писатель.— Писатель? Как писатель? Если писатель, то как же ваша фамилия? — Моя фамилия... — Человек в серой кепке замялся на мгновение, покраснел чуть-чуть.— Каверин Вениамин Александрович.— Сергей тоже рассмеялся и снова лег на пол.— Каверин? Не знаю. Ничего не читал»¹.

Читатель, знакомый с каноническим текстом «Конца хазы», согласится, что настоящий Сергей Веселаго едва ли мыслим в таком наивно-игровом контексте. Став живым человеком, он полностью отделился от автора. И автор уже утратил право свободно манипулировать героем. Тем заметнее качественный шаг вперед, отразившийся в творческой истории «Конца хазы».

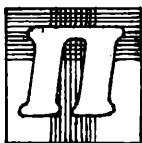
Вполне понятно стремление молодого писателя воспользоваться текстом своей повести, чтобы напомнить читателю о себе самом как личности, как бы поставить подпись на своей картине. Что и говорить, в возрасте двадцати двух — двадцати трех лет написать такое взрослое произведение очень почетно. Но бескорыстное по своей сути творчество мало считается с молодым честолюбием. Творческий вкус не подвел Каверина, и он изъясил из повести кокетливую, хотя и по-своему остроумную сцену. Правильность такого решения особенно ощущается теперь, когда «Конец хазы», не подвергавшийся с 1924

¹ Чудакова М., Тоддес Е. Прототипы одного романа, с. 185.

года принципиальным изменениям, воспринимается по своему духовному настрою в одном ряду с поздними зрелыми произведениями писателя.

Готовность Каверина к отказу от найденных прежде и отработанных приемов, к преодолению складывающейся инерции пришлось по душе Горькому. Прочитав «Конец хазы», он писал М. Слонимскому: «Каверин смело шагнул в сторону от себя,— очень я его ценю. Этот должен дать что-то исключительное»¹.

СПРИНТЕРСКАЯ ДИСТАНЦИЯ



осле «Конца хазы» Каверин написал повесть «Девять десятых судьбы», имевшую успех и выдержавшую несколько изданий подряд, но не сыгравшую значительной роли в индивидуально-творческом развитии писателя.

В 1962 году автор частично переработал ее и под названием «Девять десятых» поместил в первый том собрания сочинений в шести томах. В дальнейшем Каверин не печатал этой вещи. Более важное значение для его последующей работы имели написанные в то время рассказы.

Для Каверина обращение к новеллистике всегда носит экспериментальный характер, бывает обусловлено не внешними мотивами, не объемом материала (маленький эпизод, случай из жизни), а стремлением освоить такие грани писательского труда, которые с наибольшей отчетливостью проявляются в малом жанре. Новеллистические «полосы» в творчестве Каверина бывали непродолжительными по времени, однако показательна сама их периодичность. Таких «полос» на протяжении каверинского пути можно насчитать не менее пяти: 1921—1924 годы (от «Одиннадцатой аксиомы» до «Бочки»), 1927 год (о котором идет речь), военная новеллистика, конец 50-х — начало 60-х годов (рассказ «Кусок стекла» и новеллистические повести «Семь пар нечистых» и «Косой дождь») и цикл рассказов, написанных в 80-е годы.

В самых первых новеллах Каверин стремился достичь

¹ Горький и советские писатели, с. 389.

творческой свободы, раскованности, без которых писательство невозможно. О плюсах и минусах этого этапа уже говорилось. Теперь же, после «Конца хазы», автор ощутил потребность в убедительном изображении характеров, в четкой логике художественных событий.

Известно гётевское определение новеллы как «неслыханного происшествия». В пояснение этой формулы Гёте даже написал специальное произведение, озаглавив его «Новелла», стремясь тем самым показать отличие этого жанра от рассказа.

Воображение молодого Каверина всегда влекло его к неслыханным происшествиям, но, в отличие от своих самых первых опытов, Каверин обратился в данном случае не к фантастическому типу новеллы, а к психологически мотивированному. Показать невероятное событие так, чтобы у читателя не оставалось ни малейшего сомнения в его подлинности,— эта задача была для прозаика едва ли не самой трудной в ситуации, когда жанр психологической новеллы достиг предельной виртуозности в творчестве Мопассана и О. Генри на Западе, Чехова, Куприна и Бунина — в России.

Каверин обратился к такому новеллистическому построению, где напряжение нарастает к концу и последняя фраза не только содержит развязку и разгадку, но и заставляет читателя заново осмыслить все происшедшее. Это очень трудная форма, поскольку она требует полной четкости, мотивированности всех причинно-следственных связей. Каверину хотелось на обозримом новеллистическом плацдарме проверить и свою готовность к работе в больших жанрах. Не случайно, что желание написать предельно короткий рассказ возникло у него в то время при чтении повести Толстого «Два гусара», открывающейся фразой-абзацем из ста девяноста двух слов: «Именно эта содержательная... краткость поразила меня. А что, если попробовать написать рассказ, который был бы не длиннее этого абзаца? Одновременно мне хотелось, чтобы он отличался по возможности острым сюжетом»¹.

Каверин пишет новеллу «Каждый десятый», все события которой разворачиваются на протяжении мгновения в сознании человека, приговоренного к расстрелу.

¹ Каверин В. История одного рассказа.— «Литературное обозрение», 1983, № 7, с. 98—99.

Эту вещь он признает неудачной, как и новеллу «Скорость света», которая с тех пор не перепечатывалась. Позитивным итогом новеллистического эксперимента стал своеобразный цикл из трех произведений, опубликованных в 1927 году и полвека спустя вошедших в восьмитомное собрание сочинений: «Сегодня утром», «Голубое солнце», «Друг микадо».

Эти новеллы объединены не только сжатостью повествования и наличием неожиданных развязок. Здесь есть общая внутренняя тема, единая мысль, выраженная не в прямых высказываниях, а в самом способе контакта с читателем. Спрессованность и напряженность событий трех новелл требует ответного напряжения читательских мыслей и чувств. Надо понять не только жесткую фабульную логику, но и эмоциональный сюжет.

«СЕГОДНЯ УТРОМ». Некто Скальковский проигрывается дотла в клубе, и тут же его по ошибке обвиняют в краже. Скальковский скрывается бегством, прячется в карете «скорой помощи», где сталкивается лицом к лицу с умирающим человеком, в которого кто-то стрелял сегодня утром. Этот человек, приняв Скальковского за старого знакомого, уговаривает его принять 10 рублей, якобы старый долг. Скальковский решается взять десятку, возвращается в клуб, обыгрывает всех присутствующих там. А затем неожиданно признается, что сегодня утром смертельно ранил человека, матери которого просит переслать все выигранные деньги.

Только прочитав последнюю фразу:

«— Мальчишка был прав,— просто сказал он,— я мстил в нее. И какое счастье, что я промахнулся!» (I, 334)— читатель понимает наконец, что, собственно, случилось «сегодня утром». Скальковский стрелял в изменившую ему жену. По ошибке попал в ее любовника, которого и встретил в медицинской карете.

«ГОЛУБОЕ СОЛНЦЕ». Китайский полковник Ю, испытывая сына своего друга, притворяется английским шпионом. Повествование ведется с точки зрения дряхлеющего полковника, озабоченного недостаточной твердостью своего воспитанника. Автор экспериментально вникает во внутреннюю логику фанатика. Лишь постепенно иронический подтекст проступает наружу. Полковник доволен: молодой Чжуан Чжи, поверив в его измену, бросается на своего пастыря с ножом. Этот энтузиазм выглядит явно абсурдным. А Чжуан Чжи, проявив необхо-

димую бдительность, требует у полковника денег, поскольку на покупку ножа ушли последние. Вспышка фанатизма сочетается с полным бесстрашием, равнодушием, трусостью.

«ДРУГ МИКАДО». Като Садао, японский шпион в европейской стране и близкий друг микадо (императора), получает известие о смерти своего правителя. По обычаю герой должен немедленно совершить харакири. Но Като Садао стал слишком сложным существом для столь примитивного самоуничтожения. Он выбирает жизнь. За это малодушие его должен — по служебному распорядку — убить секретарь Матамура. Но и тот проявляет вполне естественную медлительность. Матамура увлекся женщинами, игрой, вынужден был продать казенные бумаги. Складывается парадоксальная ситуация, в которой пусть грешные, но живые страсти становятся единственным спасением от пожирающего человеческого жизни фанатизма. Одно из двух зол становится благом. В финале Като Садао и Матамура, презрев самурайский долг, спасаются бегством, лишаясь всего, но обретая свободу.

Краткий пересказ еще не дает ответа на вопрос о смысле этих трех новелл. Смысл открывается в сопоставлении. Единая тема трех новелл — феноменология страсти, сильного чувства. Везде взяты предельные проявления эмоциональной природы человека. Страстность, темперамент обычно считают чисто психологическим свойством, нейтральным в нравственном плане. Между тем всякая идея, любая созидательная деятельность нуждается в эмоциональном, энергетическом обеспечении. Бесстрастные люди немного способны сделать для утверждения истины и добра. Чтобы разбираться в важнейших жизненных вопросах, надо принимать во внимание весь спектр реальных человеческих страстей. Любовь, ненависть, ревность, азарт, страх, отвага, отчаяние — все это постоянно присутствует в жизни, влияет на судьбы людей. Сжатое пространство и время новеллы помогает осуществить исследовательский срез, рассмотреть характер страсти в чистом виде, задуматься о взрывчатой сложности человеческой природы.

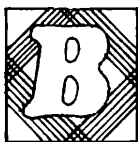
Борьба страстей и в дальнейшем будет постоянным аспектом каверинской сюжетики и характерологии. Будущие герои-искатели — Некрылов, Трубачевский, Саня Григорьев, Таня Власенкова — люди, увлеченные своим

делом, с ярко выраженным темпераментом, непростые в отношениях, однако их страстную преданность призванию нельзя назвать фанатической. И вот как раз здесь, в новеллах 1927 года, мы видим, как Каверин исподволь подошел к важному для него разграничению страсти как глубоко личного, живого и человеческого начала — и жестокости, фанатизма как начала обезличивающего, бездуховного и бесчеловечного.

Читательское сочувствие способны вызвать и запутавшийся в неразрешимых жизненных противоречиях Скальковский, и злосчастные японские шпионы, вдруг проникшиеся жаждой жизни. А в противовес им полковник Ю и Чжуан Чжи из «Голубого солнца» предстают пассивными исполнителями безличной и бессмысленной догмы. Здесь появляется росток мысли о бесперспективности жестокости и зла — мысли, которая найдет развитие у Каверина в характерах Николая Антоновича из «Двух капитанов», Крамова из «Открытой книги».

Основное, романическое русло каверинского творчества во многом питалось новеллистическими истоками. Не случайно, что и в конце двадцатых годов тренировка в литературном спринте была необходима для выхода на романическую дистанцию.

ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ



се пути вели Каверина к роману.

Путь личной судьбы: пора было навести мосты между литературными занятиями и биографией, соотнести прожитое и увиденное с написанным.

Путь его стиля, нуждавшегося в более обширной площади для развертывания повествовательных возможностей.

Путь профессионала: как-никак романная форма в русской литературе вот уже столетие как считалась вершиной для всякого прозаика, символом высшего писательского образования. Как сообщается в «Очерке работы», замысел романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» возник у автора как стремление доказать «одному литератору» свою готовность к работе над этим

жанром. Об «одном литераторе» речь еще не раз пойдет впереди, но сразу заметим, что среди людей, окружавших Каверина, господствовало необыкновенно страстное и эмоциональное отношение к творческим проблемам. Творчество было жизнью, а жизнь — творчеством. Так что романнный эксперимент в данной ситуации стал решительным и рискованным шагом, романтическим поступком.

И вместе с тем — шагом к художественному освоению повседневности, к овладению техникой реализма. Если «Конец хазы» — реалистическая повесть о романтическом герое, то «Скандалист» реалистичен и по стилю, и по материалу. Более того, его герои реальны не просто «типически», но и «прототипически», поскольку писались они по большей части с натуры.

Когда роман как жанр только рождался и набирал силу, он был синонимом фантазии, мечты, даже сказки: недаром же в начале XIX века слово «романический» значило то же, что «романтический». Но вершинные достижения русского романа связаны с предельным приближением к реальности. Романист как бы состязается с самой жизнью — об этом у нас впервые сказал Пушкин: «Блажен, кто праздник жизни рано // Оставил, не допив до дна // Бокала полного вина, // Кто не дочел ее романа...»

«Скандалист» (1928) — первый для Каверина опыт творчества в «формах жизни». После выхода этого произведения о Каверине стали говорить как о вполне сложившемся и даже опытным писателе.

ОБ ЭПИГРАФЕ



Их два, но нам сейчас нужен только второй. Это цитата из Марка Твена: «Лица, пытающиеся открыть затаенные личные мотивы в этом повествовании, подвергнутся судебному преследованию; лица, пытающиеся извлечь отсюда какое-либо нравоучение, будут высланы; лица, пытающиеся усмотреть здесь сокровенный докозненный умысел, будут расстреляны по приказанию автора начальником его артиллерии...» (I, 400).

Автор «Приключений Гекльберри Финна», конечно, шутил, пародируя традиционные — и часто совершенно излишние — предуведомления авторов о вымышленности лиц и событий. Но Каверин, открывая этими строками текст «Скандалиста», хотел не развлечь читателя, а передать ему очень серьезное указание, определить адекватный роману способ прочтения.

Попросту говоря, эпитаф предписывает читателю не принимать во внимание фактическую основу романа. Читать так, как будто персонажи не имеют ничего общего с реальными, конкретными лицами. Необходимость такого приема в момент выхода романа диктовалась понятными причинами: слишком многие из первых читателей могли узнать в персонажах «Скандалиста» себя, своих друзей и знакомых. В морально-житейском смысле автор шел на определенный риск: редко кому из писателей удастся на своем пути избежать щекотливых ситуаций, связанных с «самоузнаванием» читателей-прототипов, а тут весь материал романа провоцирует на параллели с действительностью.

Но сложность в том, что писатель не имеет права приказывать. Нет у него никакой артиллерии и никакого другого средства управлять читательским восприятием. Автор может только просить, а читатель вправе выполнить просьбу или оставить ее без внимания. Согласитесь, что трудно отказаться от дополнительного удовольствия расшифровки намеков и аллюзий. Как же быть?

Здесь возникает острейшая общеэстетическая проблема, не имеющая в настоящий момент сколько-либо общепринятого решения.

В «Горе от ума» упоминается «ночной разбойник», в котором современники узнали Федора Толстого, прозванного «Американцем». «Прототип» не оскорбился и с завидным хладнокровием уточнял на полях списка комедии некоторые детали. Но таких примеров очень немного: гораздо чаще бывает наоборот. Лев Толстой должен был давать подробные объяснения княжне Волконской, упорно видевшей в Андрее Болконском своего родственника. Чехов вызвал «Попрыгуньей» сильную обиду Левитана.

Еще напряженнее стала эта проблема в нашем веке. Факт и творческая фантазия, документ и вымысел —

предмет постоянных и отнюдь не безобидных споров. Споров о правах искусства и правах жизни.

Абсолютно точную границу между жизненным фактом и художественным вымыслом можно провести не всегда. Любой самый фантастический элемент художественного произведения как-то связан с жизнью; в свою очередь достоверный жизненный факт в художественной системе радикально преобразуется. «Факт — вымысел» — такая же условная исследовательская антитеза, как «содержание — форма», «замысел — воплощение», «материал — прием»...

...И — «прототип — персонаж». Живого человека прототипом мы называем условно, весь он никогда не войдет в произведение. А персонажи в известном смысле бывают не только в искусстве, но и в жизни. Каждый из людей, встречаемых писателем на жизненном пути, — это уже персонаж жизни — главный ли, второстепенный ли.

Сами авторы произведений, находясь на таком сложном перекрестке жизни и литературы, могут по-разному трактовать степень прототипичности своих героев, и разъяснения эти иногда вызваны соображениями этического такта, а не исследовательской истины. Уважение к прототипам порой толкает авторов на неадекватно категорические утверждения о «доподлинности» и «точности» (искусство между тем неточно по своей природе). И наоборот: явные реалии и прототипы могут маскироваться заявлениями о «полной вымышленности».

Словом, и сами авторы, при всей важности такого рода признаний, не могут решить за нас названные вопросы. Вот ведь Пушкин, обдумывая шестую главу «Онегина», намеревался в Зарецком вывести «во всей красе» своего врага — Федора Толстого-Американца. Но Зарецкий получился во многом иным, а с Толстым, кстати, Пушкин помирился потом. В творческом процессе сюжет произведения тесно сближается с сюжетом авторской биографии — чтобы потом решительно разойтись.

Какой же должна быть методология и методика прочтения произведений, богатых прототипами? Эта задача имеет два решения, и обоими целесообразно воспользоваться.

ПЕРВОЕ РЕШЕНИЕ. Рассмотреть произведение как вымысел — полностью. Признать читателя, ничего не знающего о прототипах, равноправным всеведущему

комментатору. В известном смысле восприятие «неискушенного» читателя чище и точнее, поскольку оно не замутнено посторонней информацией — пусть интересной, значительной, но все же нехудожественной, даже если это информация о знаменитых литераторах. Здесь очень важно преодолеть цеховой снобизм и понять, что литературный и околотитулярный быт — это материал, равноценный любому другому: скажем, жизни физиков, если мы читаем роман о физиках. Естественно, что писатели обращаются к жизни своего круга как к хорошо знакомой теме, но нет оснований вводить контекстуальные нехудожественные подробности в эстетический объект произведения, считать их элементами художественного смысла.

Если перед нами действительно художественное произведение, то его житейский материал — как бы ни был он колоритен и выразителен сам по себе — освоен, переработан, трансформирован полностью. Трансформация отнюдь не всегда состоит в ощутимых изменениях событий, отношений, деталей. («Освещенные окна», как мы в дальнейшем увидим, вроде бы лишены ощутимых элементов «вымысла» и тем не менее построены на безсловной трансформации материала.) Она заключается в полной перемене качества. Художественное произведение — плохой источник однозначно определенной информации. Образная многозначность с этой точки зрения создает опасность недопонимания, туманностей, неполноты.

А художественная информация (она и информацией-то может быть названа метафорически, в кавычках) важна прежде всего своей эмоциональной целостностью. Она берет из материала только его энергетический потенциал, его экспрессивные возможности. В этом смысле она и может быть приравнена к вымыслу.

Принимая такое решение, мы должны честно и последовательно исполнить сформулированное в эпиграфе авторское указание и взглянуть на роман «Скандалист» только как на художественное создание, пережить его как абсолютно новую реальность. Знающие что-то о прототипах и реалиях должны забыть, отвлечься — во имя адекватного восприятия. А не знающие — оставить за порогом свое внелитературное любопытство.

ВТОРОЕ РЕШЕНИЕ. Интересы нехудожественного познания жизни так же существенны и достойны уваже-

ния, как интересы искусства. Издавна литература выполняла множество «побочных» задач, не так уж давно она полностью отделилась от истории как науки. А многие исторические, бытовые, биографические факты существуют зафиксированными только в повествовательной прозе. Почему бы не обратиться к «Скандалисту» как к источнику сведений об известных литераторах и филологах? Естественно, что при этом роман надлежит сопоставлять не с художественными явлениями, а с другими документальными источниками, другими сведениями о тех же ученых и литераторах.

Такой подход несравненно более узок, но по-своему необходим. Кстати, в последнее время возникают призывы к более аккуратному изучению быта, обычаев, материальной культуры, недавнего прошлого — того, что еще не стало достоянием исторической науки. Такую отрасль знания предлагают называть — в отличие от равнодушной к мелочам Истории — ретрологией. Хороший и нужный термин! Вот и «Скандалист» дает богатый ретрологический материал по научной и литературной жизни Ленинграда 20-х годов. А историческое время отражается только через художественную структуру, преломленно и многозначно. В этом смысле «прототипическое» произведение ничем не отличается от любого другого.

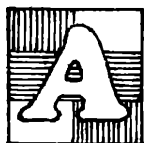
Итак, налицо два решения. И ими надо пользоваться порознь. Только тогда мы избежем недоразумений, которые неизбежно влечет за собой эклектическое совмещение несовместимого. О художественном говорим по законам художественности, о житейском — по законам жизни. Персонажи и прототипы — не только разные, но и разнородные явления. Думается, такой подход соответствует общеэстетическим законам, устанавливающим соотношение жизни и искусства. Будем следовать блоковской формуле о «нераздельности и неслиянности» жизни и искусства. Всякое выявление прототипов и реалий привлекательно именно тем, что дает нам в очередной раз возможность убедиться в «нераздельности» художественного и биографического опыта художника. Но суть художественности сказывается там, где она «неслиянна» с житейским контекстом. Там и достигается высшее единство искусства и жизни.

Все это, конечно, требует от читателя тренированного и последовательного двойного зрения. Надо обладать определенным духовным мужеством, чтобы не поддаться

соблазну «синтеза» там, где, по сути, требуется антиномичность, двойственность, где третьего не дано. Но не является ли двойное зрение единственным способом правильного восприятия искусства? Не это ли единственный путь, при котором искусство предстает не приближительной копией реальности, а ее неотделимой частью?

Будем говорить о романе в первую очередь как о романе. Остальное — потом, на всякий случай.

НАЧИНАЕМ С ЦЕНТРА



центр романа — персонаж по фамилии Некрылов.

Он пронесется по сюжету с такой скоростью, что некогда его пристально рассмотреть, обдумать и оценить его поступки.

Кажется, что у него другое время — настолько быстрее других он живет.

Роман начинается ночью и кончается ночью. Все персонажи спят — и в начале, и в конце. Каждый день — как жизнь, и ночь — напоминание о ее пределе. Некрылов живет нервно и этим нервирует других. Он постоянно напоминает, что жизнь — это действие, а не состояние.

Некрылов появляется на секунду во вступительной главке, и автор аттестует его несколько необычным образом: «писатель, скандалист, филолог». Триада странная с точки зрения предшествовавшей роману эпохи, да и с точки зрения нашего сегодня.

Писатель и филолог — эти слова соединяются совсем не просто. В XIX веке филология постепенно обособилась от литературы и перестала быть побочным занятием писателей. Это было по-своему полезно для научного изучения литературы, для взгляда на нее со стороны. Но постепенно отрыв науки о литературе от своего предмета стал тормозом. Академическое литературоведение конца XIX — начала XX века было по преимуществу прикладным комментированием, оно сводилось к изучению подробностей вокруг творчества. В записной книжке Чехова есть такой фрагмент: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему». Живая жизнь творчества, тайна искусства мало интересовали педантов профессоров.

Бурное десятилетие меж двух революций ознаменовалось и революционным изменением в жизни литературоведения и критики. Вновь активными исследователями поэзии и прозы выступили сами писатели: Блок, Андрей Белый, Мандельштам, Хлебников, Маяковский. На этом фоне весомо могло звучать только такое слово о литературе, за которым стоит понимание ее «изнутри». На новом витке спирали повторилась ситуация, не встречающаяся со времен романтизма: писатели становились филологами, а филологи должны были стать писателями.

И уж совсем неожиданным было сочетание чинного слова «филолог» с пугающим словом «скандалист». Поскольку оно вынесено в название романа, то его смысловая биография требует внимания.

Прежде всего «скандалист» в данном контексте понятие не бытовое, а культурно-историческое. Это явление, пожалуй, предсказано было в романах Достоевского. Там скандал — не просто нарушение приличий, но способ заострения роковых вопросов, конфликт идей, развернутый с гиперболической выразительностью. Скандал необходим героям Достоевского для полноты самовыражения, для испущенной исповеди, обращенной *inibi et obibi*. Здесь звучали пророчества, здесь рождалось в муках новое время.

Но старый век никогда не уступает дорогу сам. Потому новый век начинается со взрывов, со скандалов. Особенно в искусстве. Причем интересно, что инициаторами скандалов зачастую выступают не служители музыки, а консервативные читатели и зрители. Вот, к примеру, литературный дебют Брюсова легендарно связан с его однострочным стихотворением «О, закрой свои бледные ноги». Брюсов вовсе не хотел шокировать публику этим экспериментальным моностихом, сочиненным в подражание античным образцам. Тем не менее здесь прочли вызов литературному этикету. Известны своими скандалами футуристы, и до сих пор бытует обывательское представление, что они якобы хотели эпатажем привлечь к себе внимание. Но вот весьма любопытное свидетельство Л.С. Панкратовой (Ильяшенко), актрисы, игравшей роль Незнакомки в знаменитом спектакле Мейерхольда по пьесе Блока: «Маяковский, как вы знаете, ходил тогда в желтой кофте. Зачем? Я как-то его об этом спросила. Для чего футуристы так странно одеваются? Даже если и в костюмы, то у одного морковка торчит

из кармана, у другого какой-нибудь зигзаг на лице нарисован... «В этом,— сказал Маяковский,— есть глубокий смысл. Что происходит, когда на эстраде появляется футурист? Свист, шум, крики. Надо обладать силой воли, чтобы такое выдержать. Это — воспитание воли!»¹

Воспитание воли... Стало быть, «скандал» — прием во многом вынужденный. Это не только нападение, но и защита. Защита не самого себя, а своих произведений, своих идей. Новое часто кажется поначалу неправильным, нелепым или смешным. И эксцентричное поведение, вызывающая одежда — все это способы, при помощи которых «скандалисты» переводят удар на себя, на собственную личность. Когда автор читает свои произведения публично, для зрителя-слушателя всегда существует контраст между личностью и текстом. Таков непреложный закон зрелищной диалектики. Эпатаж и шутовство — способ создать контраст. На фоне комического облика автора становится ощутимым серьезный характер текста.

Бывают, конечно, и более сложные, противоречивые случаи: например, с Есениным, который, гиперболизируя, называл себя в стихах и «скандалистом», и даже «хулиганом», не проводя различия между эстетикой и бытом. Но объективно это различие всегда присутствует.

Приемами публичного скандала часто пользовались и те, кто просто стремился к саморекламе, к шумному успеху, не имея на это достаточных оснований. Однако это не дает нам права осуждать всех «скандалистов» вкуче. Ведь среди чинных, солидных людей тоже встречаются бездарности и шарлатаны.

Но вернемся к парадоксальности сочетания слов «филолог» и «скандалист». Почему то научное направление, к которому принадлежит Некрылов, формировалось и утверждалось в атмосфере столь напряженной и близкой к скандалу? Почему Некрылов пользуется скандализующими приемами для пропаганды своих филологических воззрений?

Ситуация эта обобщенно обрисована в самом начале романа. «Академическая» компания, собравшаяся у профессора Ложкина,— образ старой филологической науки, зашедшей в тупик, бесконечно усталой, но категорически не желающей признать новаторскую работу нового научного поколения:

¹ «Литературное обозрение», 1980, № 9, с. 106—107.

«Они не судили «формалистов» под углом зрения своей науки. Они были слишком стары для этого, они поселились на науке» (I, 416).

(Здесь ощущается равнодушие — самая явная форма неправоты. Спор, конфликт полезен для науки, даже необходим. Высокомерная презрительность «академиков», их стремление демонстративно не замечать нового этапа в науке и провоцировала молодых филологов на эпатажные приемы: надо же как-то информировать научный мир о своих открытиях.)

«Но самый дух «формализма» — дух неверия и неблагополучия, который вносили не в науку, а в комнату эти люди, — был ненавистен им.

Это была уже система, небезопасная для кабинетного существования, близкая чем-то к самой революции, которая казалась им чужой и бесполезной» (I, 416).

(Точно уловлено главное противоречие между двумя научными системами: кабинетной и обращенной к жизни, окостенелой и диалектической, развивающейся. Революционный переворот в литературоведении был закономерным историческим явлением.)

Столкнулись не только стили научного мышления, но и стили жизненного поведения:

«Да и своим делом «формалисты» занимались с неприятной поспешностью, с мальчишеской развязностью и непостоянством. Мальчишки, которым революция развязала руки!» (I, 416).

(Каверин строит этот «внутренний монолог» старой науки со всей последовательностью, давая ей высказаться полностью. Обвинение в «поспешности» — один из ходовых аргументов старой филологии. Но наступил период, когда пробы, ошибки и эксперименты стали гораздо нужнее, чем обстоятельный педантизм. Готовность ставить вопросы, которых прежде никто не ставил, со стороны может казаться «развязностью», на деле же это просто свобода от предрассудков.)

«Еще не справившись с магистерскими экзаменами, они меняли историю литературы на — смешно сказать — синемаатограф. Слабые, но, быть может, не безнадежные теоретические рефераты они бросали для болтовни, для беллетристики! Они писали романы. Даже, кажется, стихи?» (I, 416)

Если вдуматься, консервативная солидность и неторопливость — тоже поза, игра, только куда менее откоро-

венная, чем честный бунт «скандалистов». Истина не нуждается в котурнах, знание не бывает самодовольным. Старая наука говорила с новой так, как профессор говорит со студентами. Экзамены, рефераты... А перед лицом науки все равны. И горе тому, кто отгораживается своими былыми заслугами от наступающего будущего! Потому что брюзжание и недоверие — объективно — всегда глупы и смешны. Действительно, старая филология осуждала попытки своих служителей писать самостоятельно, творить литературу, а не только изучать ее. Но как абсурдно выглядит унижающее слово «беллетристика» по отношению к самому предмету литературоведения — к литературе! Старая филология исходила из того, что все ценное принадлежит прошлому, — и этот абсурдный постулат искажал реальность. Новая филология относилась к сегодняшней, живой литературе как к равноправной с классикой. Естественно поэтому было желание участвовать в жизни литературы: так виднее, понятнее становились ее вечные законы. Ведь отнюдь не чужды самостоятельного творчества были такие филологи, как Буало и Ломоносов, Лессинг и братья Шлегели. Так что писание романов и стихов отнюдь не было слабостью. А интерес к кинематографу свидетельствовал о широте эстетического кругозора молодых новаторов. Появление нового вида искусства — событие грандиозное, выпадающее не каждому веку. Перестраивалась вся система видов искусств. По аналогии с кинематографом просматривались новые, не ведомые прежде закономерности литературы. Творческого духа требовали интересы подлинной научности. У консерваторов не оставалось никаких дельных аргументов против новой филологической мысли. И в ход шли беспомощные, но отнюдь не безопасные обвинения:

«В сущности говоря, они были людьми падшими, покинувшими привычный, надежный академический круг для жизни бродячей, развратной, беспокойной» (I, 416).

Мы привели полностью умело разыгранный автором ход обвинений «формалистам». Весьма существенно, что Каверин берет этот ярлык в кавычки. История слов «формализм» и «формалисты» показательна и поучительна. Она в какой-то мере напоминает судьбу слова «нигилизм», распространившегося в России в 60-х годах XIX века: сначала нигилистами называли себя будущие революционные демократы, но потом слово стало обвинительным ярлыком, оружием реакционной демогагии

в борьбе с передовой мыслью, с кругом Чернышевского. Очень неудачно молодые филологи 10—20-х годов нашего века воспользовались для определения своей методологии понятием «формальный метод». Как пояснил потом Б. М. Эйхенбаум, понятие это было применено «в качестве упрощенного боевого лозунга», а не «как объективный термин». Содержание и форма в искусстве настолько неотделимы, что изучение «формы» в отрыве от «содержания» — вещь практически, процессуально невозможная. Понятием «формы» в условном, рабочем порядке тогда был определен круг вопросов поэтики, композиции и стилистики, нуждавшийся в первоочередном изучении, поскольку проблемы эти игнорировались филологией предшествующих десятилетий, а развитие самой литературы вновь и вновь их ставило. Когда новую суть определяют старым словом, это приводит к недоразумениям. «Формальный метод», грозно переименованный в «формализм», стал чрезвычайно расплывчатой категорией. Серьезно говоря, это характеристика лишь полемической тенденции в научной литературе первой половины двадцатых годов. Следует со всей отчетливостью сказать, что принципиальный научный пафос работ Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского, Б. В. Томашевского с самого начала был ориентирован на проникновение в художественные глубины произведения («содержательные» и «формальные» одновременно), на постижение неповторимых, специфических законов литературы как искусства слова. Теперь, полвека спустя, становится особенно понятно значение работы названных ученых для нашей культуры. Стремление видеть смысл произведения во всех и в каждом его элементах, ставшее аксиомой для сегодняшнего литературоведения, передано нам именно энергичным духовным усилием выдающихся филологов этого поколения. Но в то же время реальные формалисты, то есть бюрократы от науки, при помощи такого ярлыка долгое время сдерживали натиск новой мысли.

Так что «скандализм» новой науки был тоже в значительной мере защитной реакцией, «воспитанием воли». Трудно начинать в атмосфере непонимания, в атмосфере назревающего скандала. Приходится учиться быть скандалистами, то есть не теряться и не сдаваться перед шикающей рутинной. Конечно, «скандалисты» в филологии — нечто иное, чем в среде собственно литературной и ху-

дожественной. Здесь не так уж много случается эксцентрических эпизодов. «Скандалы» нередко разворачиваются исключительно на книжных и журнальных страницах. Поэтому наивно видеть в Некрылове только бытовое поведение филолога новой формации. Образ этот не натуралистичен, в нем персонифицирован не только стиль поведения, но и стиль мышления, стиль исследования, стиль писания. Впрочем, вернемся к тексту романа, чтобы проследить образ в его композиционной динамике.

ИСПЫТАНИЕ ИРОНИЕЙ



Некрылов появляется в романе не в лучшую минуту своей жизни. Когда он просыпается в квартире писателя Сущевского, сразу возникает ощущение разлада, неблагополучия. Приезд Некрылова в Ленинград не произвел того эффекта, на который он рассчитывал и которого, как можно догадаться по авторскому тону и некоторым деталям, герой не раз достигал прежде.

Но «в резком, неподкупном свете дня» любой человек, любой герой становится виднее, отчетливее, конкретнее. Через несколько абзацев мы уже знакомы с Некрыловым. Понятна причина его недовольства: товарищи по литературе утратили страстное отношение к своей профессии, они рискуют растратить пыл души в бытовом комфорте, в солидном, чинном ритуале взаимоотношений: «Они зазнались, они до такой степени чувствуют себя великими писателями, что перестали даже завидовать друг другу... Классики!» (I, 448). Эти слова звучат под отчетливый аккомпанемент авторского сочувствия. Но Каверин тут же переключает тон, и следующая глава представляет собой маленький памфлет на Некрылова. Он чуть более страницы, но сказано здесь очень много. Отсюда протянуты связи во все уголки романа, и вне этих связей памфлетная характеристика героя не может быть правильно понята.

Памфлетный тон — не цель, а средство. Это наиболее удобная позиция осмотра. Некрылов — человек сильный, любоваться им было бы излишне. Для полноты понимания надо пойти по пути контраста: в слабом искать силу, в сильном — слабость.

Отношение автора к герою — структура сложная. Здесь необходимо различать стратегию художественного познания и тактическую избирательную установку.

Если вспомнить наиболее интересных литературных героев — не образцово-положительных, а именно интересных, тех, чьи судьбы мы принимаем близко к сердцу, с кем мы спорим и соглашаемся, к кому окончательное отношение вырабатываем на протяжении всей жизни, — то получится, что все они создавались не умиленным, а строго испытующим художническим взглядом, порой не без суровой иронии. Дон Кихот был задуман как комический персонаж. Сила Гамлета раскрывается в сюжете, где главный мотив — слабость и бездействие героя. Сколько проступков на счету Фауста! А ведь мы назвали примеры самых крупных героев, «вечных спутников» мирового читателя.

Но если взять более близкий нам опыт русской реалистической прозы, то и здесь этот закон действует с неизменностью. Испытание пристальной иронией проходят Онегин и Татьяна. В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов называет Печорина «собранием всех пороков». Безоглядно спорит со своими героями Достоевский. Трудно найти читателя, который не испытывал бы живой человеческой симпатии к таким толстовским героям, как Андрей Болконский и Пьер Безухов. А между тем автор «Войны и мира» на всем протяжении романа ни разу не похвалил их как следует, зато беспощадной критики, снижающей иронии по адресу персонажей мы встречаем немало.

Естественно, мы не спешим поместить Некрылова в один ряд со знаменитыми персонажами прошлого: речь идет об объективном законе художественного мышления, распространяющемся на любое произведение. Кругически испытующая авторская установка бывает порой необходима для того, чтобы герой получился в итоге многогранным и жизненным. Задача автора «Скандалиста» в том, чтобы читатель увидел в Некрылове прежде всего живого человека и слово автора о герое воспринял не как застывшее и окончательное, а как становящееся, двуголосное. Тем более что памфлетная седьмая глава второй главы романа организована как диалог. Прислушаемся же, обратив внимание на то, как голос автора переплетается с внутренним монологом Некрылова и к какому результату это приводит.

«Покамест ему удавалось легко жить. Он жил бы еще легче, если бы не возился так много с сознанием своей исторической роли. У него была эта историческая роль, но он слишком долго таскал ее за собой, в статьях, фельетонах и письмах: роль истаскалась: начинало казаться, что у него ее не было. Тем не менее он всегда был готов войти в историю, не обращая ни малейшего внимания — просят его об этом или нет» (I, 449).

Такую оценку никак не назовешь комплиментом. Но обратите внимание: хотя здесь повсюду местоимение «он», как-то не похоже на «объективную» оценку со стороны, на разговор в третьем лице. Когда хотят просто осудить, так обстоятельно не вникают во внутренние мотивы, в чужие ощущения. Здесь в одной интонации (потому-то важно вслушаться в нее) соединены две точки зрения. Ведь так точно Некрылов мог думать о себе, включая и самую последнюю фразу приведенного фрагмента. Люди, живущие крупно и целеустремленно, склонны к постоянному и конструктивному недовольству собой. Некрылов — человек, активно творящий литературу, один из тех, кто реально определяет ее лицо: и своими писаниями, и личным влиянием на коллег. В таком серьезном деле много риска, неизбежны ошибки и заблуждения, а вклад человека в историю может быть оценен только когда-нибудь потом, задним числом. Конечно, лучше, наверное, не задумываться о своей «исторической роли», лучше быть скромным. Но сознательное творение нового не может совсем обойтись без оглядки на историю. Время часто нуждается и в людях «нескромных», дерзких, готовых войти в историю без спроса.

«Время шло у него на поводу, биография выходила лучше, чем литература. Но литература, которая ни с кем не советуется и ни у кого не спрашивает приказаний, перестраивала его. Он жаловался в своих книгах, что жизнь отбрасывает его в сторону от настоящего дела» (I, 449).

Некрылов — романтик. То есть человек, верящий в то, что жизнь можно построить по художественным законам. Что литература не просто ремесло, не работа «от» и «до», а кровь и душа. Эта позиция близка многим, но в жизненной практике все-таки многие художники осторожно разделяют творчество и быт — иначе есть риск самосожжения. Вот потому и нужны духовные лидеры, подобные Некрылову, последовательно отстаивающие

принцип единства жизни и искусства, рискующие своим успехом и в том, и в другом. Общение с ними дает незаменимую духовную энергию многим, но это, как правило, остается неоцененным. Наоборот, дает повод для иронии: «биография выходила лучше, чем литература».

Романтическое «жизнетворчество» всегда находится под двойным скептическим обстрелом — со стороны искусства, ревностно оберегающего «служение муз» от всего, что может показаться «суетой», и со стороны жизни, осуждающей малейшее противоречие между высотой этических принципов, заявленных в произведении, и реализацией их в повседневности. Некрылов строит свои книги из очень интимного биографического материала, щедро делясь с читателями своим счастьем и радостями своего дружеского круга. Но тут неминуемы потери: то, что становится фактом искусства, уже невозстановимо в жизни. А друзьями это воспринимается как измена:

«Он писал хорошие книги — о себе и своих друзьях. Но друзьям он давно изменил — они оказались нужны ему только для одиночества или усталости» (I, 449).

Но тут же сам автор признает известную степень жертвенности некрыловского поведения: «Строго говоря, у друзей осталась его легкость, его молодость» (I, 449).

Как остродефицитны, как необходимы в творческой среде люди, которым удастся сохранить душевные силы после изнурительного труда за письменным столом и вложить эти силы в человеческое общение. Но ведь это двойная душевная нагрузка, которая порой приводит к кризису:

«Когда-то вокруг него все сотрясилось, оживало, начинало ходить ходуном. Он не дорожил тогда своей беспорядочностью, вспыльчивостью, остроумием. Теперь то, и другое, и третье он ценил дороже, чем следовало. С каждым годом он все хуже понимал людей. Он терял вкус к людям. Иногда это переходило на книги» (I, 450).

Да, стремление жить удесятенной жизнью — это всегда риск, эксперимент по выявлению предельных возможностей человеческого духа. И ошибки здесь всегда заметнее, чем открытия. Не дорожить своими душевными силами — расточительство, а осторожность, скупость здесь еще более непростительны.

Каверин не утаивает от нас и слабостей Некрылова:

«Он был лыс, несдержан и честолюбив. Женщины сплошной тучей залегли вокруг него — по временам из-за юбок он не видел ни жены, ни солнца» (I, 450).

Было бы нелепо искать оправдания этой склонности героя. Но и ханжески замалчивать, стыдливо отворачиваться со стороны автора (как и со стороны читателя) было бы ненужной ограниченностью. И по житейским законам, и по художественной логике любвеобилие Некрылова органично вписывается в его характер. Открытая страстность натуры плохо согласуется с житейской моралью, часто вступает с ней в конфликт. Здесь надо только отличать взрывчатость страстных натур от агрессивной жестокости людей холодных и пустых. Впрочем, об этом подробнее потом, в связи с соответствующими ситуациями романа. А пока вернемся к последним строкам каверинского памфлета о Некрылове:

«Но его литература уже приходила к концу. В сущности, он писал только о себе самом, и биографии уже не хватало. Он сам себе стоял поперек дороги. Выходов было сколько угодно. Но он малодушiem считал уходить в историю или в историю литературы. От случайной пули на тридцать восьмом году он умирать не собирался» (I, 450).

Смысл каждой фразы и даже каждого слова здесь становится полнозвучным только в сцеплениях, соотношениях. Казалось бы, слова «сам себе стоял поперек дороги» означать должны полный крах, но ведь вслед за этим идет: «Выходов было сколько угодно». Значит, кризис Некрылова от полноты и богатства его творческой натуры, а не от бедности возможностей. Что, конечно, не отменяет и первоначального, осуждающего смысла. Кому много дано — с того много и спросится.

Еще ощутиее двойственность следующей фразы. Здесь сопряжены два смысла. Во-первых, Некрылов, увлеченный строительством современной литературы и литературной науки, считает для себя слабостью уход от современности: «в историю» (то есть в сочинение художественных произведений на темы прошлого) и «в историю литературы» (то есть в филологическое изучение литературы прошлого). Некрылов, как мы узнаем на протяжении романа, рад бы заниматься и тем, и другим, и третьим. И у него неплохо получается и то, и другое, и третье. А при необходимости выбора он оказывает предпочтение тому, что всего труднее. А самое трудное всегда

связано с современностью. Некрылов не декларирует верность эпохе, эта верность у него в крови.

Но в сцеплении с самой последней фразой прорезается еще один оттенок: Некрылов не хочет «уходить в историю или в историю литературы» в том смысле, что он не хочет сдать позиции, успокоиться на достигнутом и ждать, пока ему отведут надлежащее место в истории. У Некрылова так много планов, что ему нужна долгая жизнь. Даже биография Пушкина (легендарная для нашей культуры и, так сказать, «образцовая» в сознании людей творческого склада) для Некрылова образцом служить не может. Не хочет он умереть «от случайной пули на тридцать восьмом году».

Мы так пристально прочли одну страницу из романа, поскольку концентрированность двухголосной мысли автора здесь настолько велика, что напоминает тексты стихотворные. И это не стилизация, а необходимое средство создания образа Некрылова. В его непрерывном и необходимом конфликте с жизнью. Жизнь всегда права, но все-таки больше всего жизни в тех людях, которые с ней непрерывно спорят.

Здесь Некрылов испытание иронической мыслью выдерживает. Сколько ни сказано о нем сурового и беспощадного — интонация утверждающая, восходящая. Посмотрим теперь, как он проходит сквозь испытание иронией сюжетной.

ЧЕЛОВЕК-Артист



Какова главная черта, доминанта поведения Некрылова?

Игра. Некрылов никогда не говорит и не поступает «просто» по-бытовому. Каждый шаг его делается в расчете на зрелищность, на зрителя. Даже тогда, когда этого никто не видит.

Хорошо это или плохо? Не будем спешить с оценками. Посмотрим на первую сюжетную сцену с участием Некрылова. Вот он у подъезда издательства встречается Роберта Тюфина и сразу решает его «обидеть». Некрылов с ходу берется рассказать сюжет того романа, который пишет Тюфин, и делает это, судя по всему, довольно

удачно. Моментально сымпровизированная Некрыловым пародия попала в цель. Тюфин обиделся.

Некрылов поступает невежливо. Но он делает это сознательно и ответственно, боясь, что вежливость и взаимная дипломатичность могут дорого обойтись литературе. Должен кто-то говорить правду. А Некрылов говорит правду: это вытекает из всего художественного контекста сцены и романа в целом. (Напомним, что контекст нехудожественный мы оставляем в стороне. Прототипы сейчас и не нужны, и неуместны.) Есть образ Тюфина и образ его романа — и то и другое носит достаточно обобщенный характер. Тюфин пишет роман, мечтая о похожести на Льва Толстого, а Некрылов поправляет как квалифицированный историк литературы: это больше похоже на романы Станюковича «в трех, четырех, пяти частях» (романы скучные, в отличие от рассказов этого писателя).

Вовсе не нужно, чтобы все так безапелляционно резали правду-матку, как Некрылов (да это и едва ли возможно). Но согласитесь, без таких колюче-правдивых людей жизнь была бы крайне неполной.

А легко ли быть вот таким андерсеновским мальчиком и в нарушение всех приличий называть короля голым? Трудно, здесь требуется усилие, игровой нажим, — но зато в итоге достигается предельная естественность. Сравним, кто больше играет: Некрылов или Тюфин?

Тюфин — «роскошный человек в роскошной шубе» (I, 450). Это своего рода театральный костюм, знак доброты и солидности. Человек к шубе подстраивает свой облик, незаметно, но отчетливо отделяя себя от людей нероскошных. Как реагирует он на нападение Некрылова? «Тюфин величественно рассмеялся». Но возразить — по существу — Тюфину нечем, и он начинает помпезный монолог о том, что «Расея — мощь», о Толстом, чем и дает повод Некрылову беспощадно «срезать» собеседника.

У Некрылова нет ни величественности, ни позы. Как он говорит? «Спросил он быстро», «даже не улыбнулся», «быстро пробормотал» (I, 450—451). Театральных эффектов немного. А вызывающие разговоры — они не к месту, но зато, как говорится, «по делу». Так бы Некрылов говорил и в самом задушевном кругу. Так бы он и написал. Так он и думает.

У Некрылова игра открытая и честная, у Тюфина —

неосознанная и неискренняя. Люди, подобные Некрылову, очень точно обнаруживают, что за натужно-искренним тоном их собеседников часто стоит лицедейство или лицемерие. Что люди, уверенные в своей естественности, на самом деле просто хорошо обманули себя и постоянно играют, носят маску правдивости.

Люди охотно осуждают всякую театральность, всякую игру в поведении других, не замечая, что то и дело вынуждены играть сами.

Некрылову игра нужна для того, чтобы говорить правду и требовать правды от собеседника. Тюфину игра нужна для того, чтобы оградить себя от неприятных вопросов, чтобы жить спокойно.

Есть игра-правда и игра-ложь. Очень важно понимать разницу между ними.

Их можно еще определить понятиями артистизма и актерства. Артистизм — это выявление своей самой глубокой внутренней сути через игровой прием, через трансформирующее духовное усилие. Артистичный человек непрерывно меняется, но в итоге остается, точнее, становится самим собой.

Актерство — это способ скрыться от окружающих. Это твердая и достаточно стандартная маска, изготовленная, как правило, по какому-то почтенному образцу.

Нет ничего труднее, чем быть похожим на самого себя. В живом человеке всегда есть противоречие между внутренней сутью и внешним ее проявлением. Артистизм делает это противоречие созидательным, актерство — разрушительным.

И Некрылов очень часто сбивается с артистизма на актерство, обманывает себя и окружающих. Вот и требуется от читателя умение это различить. Впрочем, такое умение не в меньшей степени требуется в жизненной практике. Так что персонажи (как и реальные люди), подобные Некрылову, имеют — это уж без всякой иронии — большое воспитательное значение для окружающих. Они все ускоряют, дают всему проявиться и пропечататься. При их появлении тайное становится явным, внешнее делается зеркалом внутреннего. Они непрерывно раскрываются сами и властно раскрывают других.

«Он не только бродит, но он и бродило, дрожжи»¹. Так Тынянов говорил о Пастернаке и его роли в поэзии.

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 187.

Так хочется сказать о Некрылове и его роли в жизни.

Каждый шаг Некрылова в романе — качественно новая ситуация. Мы видели его наедине с собой, во время неформального разговора с товарищем — и вот третий этап: публичное выступление на литературном вечере в Капелле. И везде Некрылов занят единой мыслью, везде он ее выражает открыто и прямо. Неприятие чехлов, фетровых шляп, наружной солидности, тревога за будущее литературы — это для Некрылова и личное чувство и общественная позиция.

«Мне жаль, что писатели, которые обещали — и мы им поверили — начать литературу сызнова, занялись повторением пройденного. Это неправильно. Неправильно обкрадывать будущее, хотя бы потому, что это дешево стоит» (I, 460). Трудно что-нибудь возразить против такой твердой и уверенной правды. И, право же, «скандального» здесь немного.

Но автор и тут прошивает вдохновенный монолог Некрылова своей скептической иронией: «Так он громил своих друзей, своих врагов, свою литературу». И опять-таки (по первому впечатлению) «снижающая» фраза своим более глубоким смыслом поворачивается в пользу Некрылова. Для него нет друзей и врагов в узколичном плане, главное — интересы литературы. Но и литературу Некрылов не фетишизирует, не обожествляет: потому он и «громит» ее, что всегда ждет большего, лучшего. И сам готов делать все, что нужно для литературы. А самодовольство и всеобщая комплиментарность, как известно, до добра никогда не довели.

Важно еще подчеркнуть, что как бы небрежно оброненное слово «громить» опровергается, отрицается общим смыслом повествования. Пафос Некрылова ничего общего не имеет с разгромно-проработочным тоном. Здесь нет цели психологического самоутверждения за счет других. Некрылов был бы рад, если бы кто-то вышел и оспорил, переспорил его. Но только по существу. Не фразой, а делом.

А некрыловское слово — это дело. Полезное литературе и обществу. Резкость его выступлений — не цель, а средство. Если вдуматься, Некрылов никогда не переходит грань, за которой «обида» (всегда заслуженная его оппонентами) переходит в элементарное оскорбление личности. Резкое слово Некрылова содержит столько

артистизма и новизны, столько эмоциональных и смысловых оттенков, что только обидеть никого не может. Оскорбление ведь осуществляется всегда прямыми, однонаправленными, однозначными и знакомыми, так сказать, традиционными средствами.

Вспомним гоголевское «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!..». Когда актер, играющий городничего, произносит это, обращаясь к залу, каждый зритель волен принимать это или не принимать на свой счет.

А подлинная, объективная цель полемического театра Некрылова состоит в том, чтобы реально воздействовать на слушателей, перестроить их в какой-то мере. Артистизм в этом смысле глубоко нравствен. Ведь неумение донести свою мысль, ограничившись только тем, что высказал ее, — это, в сущности, равнодушие, эгоизм. «Что» и «как» неотделимы не только в искусстве. Часто они равны и в жизни.

Мало говорить правду, надо заставить других услышать и понять ее. И здесь недостаток артистизма, блеска, игры становится недостатком нравственным. Тут весь вопрос в том, передаст ли говорящий слушающим энергию правды. Некрылов передает. Живого и честного человека его тон не унижит, а вдохновит. Ведь критика, как точно сказал Маяковский, — это «лучшее из доказательств нашей чистоты и силы».

Здесь уже назревает некоторое обобщение по трем сценам: Некрылов один, Некрылов в диалоге, Некрылов со всеми. Чтобы хорошо понять героя, лучше всего сравнить с ним себя. Каждому читателю, каждому человеку хорошо понятна разница между тремя названными ситуациями. Ясно, что степень открытости человека здесь различна. Просто полная открытость требует такого напряжения, что ее невозможно выдержать. Представим себе экспериментальную ситуацию: каждое мгновение нашей жизни становится видимым, известным для всех — жизнь как бы перед постоянно направленной телекамерой. Большинство людей такого не сможет осилить, и не надо, чтобы они осиливали. Но вот немного людей, живущих «открытым текстом», нужны всегда. Они экспериментируют на себе, они всегда на сцене, и если бы их не было, мы бы рисковали утратить границу между личной тайной и обманом, между сдержанностью и трусостью. Затем и нужны Некрыловы. Безупречных людей не бывает, и неизвестно, нужны ли они. Интересных

людей, если говорить честно, не так уж много, и они нужны всегда.

Но логика сюжета заставляет нас коснуться самых снижающих сцен — донжуанских походов Некрылова. По приезде в Ленинград он увлекается молодой художницей Верочкой Барабановой, потом как-то нелепо и неожиданно соблазняет жену своего приятеля Красовского.

Каверин подробно разворачивает момент наступившего вслед за этим отрезвления, когда Некрылов очень неловко чувствует себя наедине с этой нетонкой, заурядной и совершенно чужой ему женщиной. Она, кстати, совсем не похожа на жертву. А Некрылов, в свою очередь, довольно неумело справляется с ролью коварного искусителя: «Ухаживать он, в сущности, не умел. Он становился отчаянно вежлив, угощал вином и был бы, вероятно, банален, если бы не его инфантильность. Инфантильность придавала его уговорам видимость настоящего увлечения» (I, 481).

Опять автор усиливает снижение, развенчивает Некрылова как несостоятельного и недостаточно умелого ловеласа, а читатель невольно оправдывает в душе незадачливого героя: ведь инфантильность (а она ощущается по ходу всей сцены) все-таки исключает расчетливую жестокость.

По-детски ведет себя Некрылов и тогда, когда узнает о намерении Верочки Барабановой выйти замуж за юного бюрократа Кирилла Кекчеева. Он то собирается прыгнуть из окна, то грозит убить своего соперника. Впрочем, детское здесь — только неприятие пошлого житейского здравого смысла. Романтические же угрозы в устах человека, умеющего связать узлом кочергу, выглядят достаточно серьезными и правдоподобными.

Ревность и гнев Некрылова (ведь сам он, будучи семейным человеком, жениться на Верочке не может никак) казались бы верхом эгоизма, если бы не один оттенок. Некрылова тревожит прежде всего то, что Верочка выходит замуж за пошлого человека: «Вы попадете в дурные руки» (I, 492).

Скандал, учиненный Некрыловым в кабинете Кекчеева, напоминает дуэль. У соперников, по сути дела, равные шансы. Но Кекчеев из элементарной трусости подчиняется воле соперника и оставляет Верочку.

С точки зрения житейских будничных законов до-

вольно нелепо выглядит отъезд Некрылова с Верочкой в Москву в финале романа. Но здесь как раз нужен особый угол зрения, поправка на романтическую условность. Некрылов, подобно Сергею Веселого из «Конца хазы», в чем-то человек из прошлого века. Винить его за то, что он помешал Верочке устроить свое счастье и увлек ее к неизвестному будущему,— было бы так же неразумно, как обвинять, скажем, лермонтовского Печорина в том, что он помешал дальнейшему развитию отношений княжны Мери и Грушницкого...

Увлеченные люди всегда кажутся наивными и старомодными. Поэтому и использует Каверин, рисуя их, такую краску, как намек на прошлый век.

Повторим: Каверин отнюдь не извиняет Некрылову чрезмерную легкость в любовных делах, склонность рисковать не только своей, но и чужими судьбами. Но, раскрыв перед нами эту сторону жизни героя, автор сделал его облик житейски достоверным, многогранным. Некрылов предстал сниженным едва ли не до последнего предела: реально говоря, слабости его становятся полностью известными читателю. А вот достоинства еще долго будут постигаться — в процессе перечитывания, обдумывания...

И еще один важный эпизод некрыловской неудачной поездки — его встреча с коллегами-филологами. И снова автор занимает по отношению к Некрылову позицию придирчивого оппонента, въедливого рецензента ситуации и поведения героя: «Это был смотр сил, испытание позиций. Уйдя от науки, живя в Москве, среди чужих людей, среди рвани, которая путалась у него под ногами в кино, Некрылов понимал, что он и его друзья переменились ролями. Когда-то он приезжал сюда как признанный руководитель — проверять состояние сил, восстанавливать нарушенное равновесие. Теперь пора было перестать притворяться хозяином дома, в котором произошли беспорядки. Беспорядок начинал требовать у него отчета» (I, 485).

Да, Некрылов здесь пребывает в слабой позиции. Он утратил влияние на людей, мнением которых он особенно дорожит, которые посвящены в его научные тайны. Правда, исполняются куплеты на латыни, сочиненные в честь Некрылова,— но это уже все проценты с бывшего капитала.

Пытаясь встряхнуть своих собеседников, Некрылов

явно переигрывает: разбивает стакан об стену, кричит, неистовствует. Это не артистизм, это актерство.

И все же за этим срывом стоит сила, а за видимой правотой строго ироничных ленинградских филологов — более глубокая и дальняя правота Некрылова.

Ученики Некрылова, принявшие от него смелую и новаторскую теорию, лишены некрыловской страстности. Они хотят работать спокойно, понемногу, тем более что каждая из непринужденно бросаемых Некрыловым идей достаточна для множества статей и диссертаций. Они готовы педантически, однозначно разворачивать те идеи, которые нуждаются в интенсивном развитии, в полемической проверке, в последовательном соотношении с сегодняшней художественной практикой. Вольно или невольно, но молодые филологи в чем-то уподобляются консерваторам, которых мы в самом начале романа встречали в доме профессора Ложкина.

Оппоненты Некрылова хотят гордо отгородиться от времени. А он настойчиво призывает: «Нужно это давление времени использовать!» (I, 487).

Мысль, доступная только крупным натурам, только тем, кому есть что сказать всем людям. Тем, для кого самые сложные исторические обстоятельства — способ испытания и закалки духа. Давление времени они трансформируют в созидательную силу. Они не бегут от времени и за это часто попадают под критический обстрел рассудительных посредственностей. Но им удается, подчинившись физической силе времени, повлиять на его дух и смысл.

Присутствие Некрылова на страницах романа вызывает ощущение какой-то кратковременности, недостаточности. Но это результат точного художественного построения: и перед читателем герой проносится с той же скоростью, что и перед литературным и научным кругом Ленинграда конца двадцатых годов. То беспокойство, которое поселяется в душе после знакомства с Некрыловым, плодотворно: оно помогает многое понять в себе и в других.

Пора наконец дать какое-то обобщенное обозначение для того типа личности, который явил нам Каверин в образе Некрылова. Думаем, что для этого кстати придутся слова, завершающие блоковскую статью «Крушение гуманизма» (1919): «...Начертается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения — уже

не этический, не политический, не гуманный человек, а человек-артист; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество»¹.

Теперь, по прошествии шестидесяти с лишним лет, мы вправе и обязаны прочесть мысль Блока с необходимым уточнением, с учетом метафоричности самого выражения «человек-артист». Время часто помогает заменить конструкцию типа «не..., а...» на конструкцию типа «не только..., но и...». Блок, с такой остротой ощутивший явление «человека-артиста», гиперболически противопоставил его человеку «этическому», «политическому» и «гуманному». Думаем, что артистизм личности отнюдь не препятствует «этике», «гуманности» и «политике», а, наоборот, помогает сделать их внутренним содержанием человеческой природы, помогает их органично связать, скрепить.

Человек-артист. Потребность в такой породе людей усиливается в грандиозные эпохи — и такие люди являются. Каждый свой шаг, каждый свой поступок они делают художественным актом. Они не позволяют себе ни минуты отдыха и расслабления. Служение людям становится для них делом настолько органичным, что принадлежать себе и своему узкому семейно-дружескому кругу они просто не имеют возможности. Они властно пробуют новое и увлекают в рискованные эксперименты других. Глупо и пошло обвинять их в игре, поскольку свой выигрыш они заранее и навсегда отдали другим. Каждый, кто встречается с ними, получает возможность сделать шаг вперед в своем личностном развитии. И страшно прожить свою жизнь, хотя бы раз, хотя бы случайно не увидев, не встретив такого человека.

Таков был Лев Толстой, которому мало было литературного участия в жизни, который своим легендарным уходом из Ясной Поляны навсегда завещал человечеству вечную тревогу и тоску по идеалу.

Таков был Александр Блок, готовый во имя духа музыки бесстрашно смотреть в будущее и ничего не жалеть в прошлом.

Таков был Владимир Маяковский, отдавший себя це-

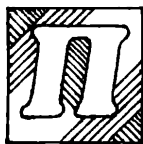
¹ Блок А. А. Собр. соч. в 6-ти т., т. 4. Л., 1982, с. 347.

ликом, заполнивший своей огромностью пространство, отделяющее поэзию от массовой аудитории.

Таковы были Всеволод Мейерхольд, Юрий Тынянов... Впрочем, здесь мы уже слишком приближаемся к прототипическому контексту, о котором речь впереди... Все эти люди пережили и равнодушные толпы, и разлад с учениками и близкими, и непонимание, и срывы, и трагическую усталость.

Построение нового человека — неизменная мечта человечества, живущая ровно столько времени, сколько живет культура. И в этом деле необходимы застрельщики. Человек-артист — это тот, кто на себе пробует будущую ответственность, примеряет к себе требования того времени, когда свободное развитие каждого станет условием свободного развития всех.

ДРУГИЕ



Почему ультрасовременный Некрылов так напоминает героя литературы XIX века? Примененная Кавериным проблемная расстановка характеров была свойственна русскому классическому роману: в центре — герой, опередивший время, непонятный и непонятый, а вокруг — остальные, разные, раскрывающие многогранного героя с одной стороны, с одной грани. Печорин и другие, Базаров и другие, Раскольников и другие. Здесь дело не в том, кто лучше, кто хуже. Дело в том, что, скажем, в ситуации «Печорин и Максим Максимыч» главный герой раскрывается лишь с одной стороны, а его оппонент — полностью.

В оценке каждого из персонажей «Скандалиста» решающее значение имеет сопоставление с Некрыловым.

СЕРЬЕЗНЫЙ СКАНДАЛИСТ. Ученый-аскет, в пальто, переделанном из солдатской шинели, хромой, с таинственной биографией. Лингвист, дерзающий оспаривать индоевропейскую теорию языков. Эксцентричность Драгоманова лишена малейшей позы, богемного или мученического ореола. Это способ исключить из своей жизни все лишнее, все, что не имеет отношения к языкознанию. Про такого человека мало сказать, что он посвятил себя

науке. Он из таких людей, которые — сами по себе — и есть наука. Сосредоточенная на своем предмете, равнодушная ко всему, кроме своей внутренней логики, не управляемая никакими целями и помыслами, кроме своих собственных, имманентных.

Общение с такими людьми бесценно для тех, кто по-настоящему интересуется их наукой (потому дружат с Драгомановым Некрылов и студент Ногин), для прочих же оно просто невозможно. В науке, как и в других видах деятельности, большинство работников скромно трудится «от» и «до», двигая свою отрасль знания на сантиметр или даже на миллиметр вперед. Драгоманов — из тех, кто работает всегда, кто каждый день вновь и вновь ставит и решает фундаментальные вопросы. Лингвистика того периода начала интенсивно сближаться с точными науками (недаром у начинающего новеллиста Ногина под впечатлением встреч с Драгомановым рождается сюжет о математике Вольдемаре Хорде Первом) — и в то же время в ней обнаружили философские глубины, требующие страстных убеждений, решительного выбора своей методологической веры. Драгоманов на кафедре напоминает автору Лютера, он, «не улыбнувшись», произносит знаменитые слова: «Я здесь стою и не могу иначе» (I, 423).

Отношения Драгоманова с Некрыловым — это союз двух непохожих личностных типов и союз двух научных профессий.

Во время встречи с филологами неистового Некрылова особенно беспокоит равнодушие Драгоманова, а тот, в свою очередь, холодно и ядовито реагирует на некрыловские эскапады. Лед и пламень.

И все же они постоянно близки и необходимы друг другу. Их конфликт — это «добрая ссора», это элемент непрерывного диалога двух различно организованных и устремленных к истине сознаний.

Лингвисту Драгоманову и литературоведу Некрылову всегда есть что сказать друг другу. Каждый из них полномочен представлять свою науку в целом. Чем заниматься в первую очередь, как жить, чтобы сделать как можно больше, — это самые серьезные, спорные и болезненные вопросы для лидеров филологической науки. В этом суть их грубоватых с виду, но глубоко одухотворенных и эмоционально богатых отношений.

Драгоманову, правда, непонятна и чужда привязан-

ность Некрылова к несловесным искусствам, к кинематографу. Но возможно ли — а потому и нужно ли — полное взаимопонимание в отношениях людей, для которых главное — не разговоры, а дело, полная самоотдача? Какой путь вернее — целеустремленная специализация Драгоманова или универсализм Некрылова? Это вопрос всегда открытый и не имеющий абстрактного решения.

Некрылов продолжает мысленно разговаривать с Драгомановым в вагоне московского поезда. Он ответит оппоненту делом, дальнейшим ходом своей жизни. И на Драгоманова приезд Некрылова подействовал, пробудил в нем артистическую жилку. Драгоманов ведь тоже скандалист в душе. И вот, собравшись уехать в Среднюю Азию («Я решил, Витя, перевести весь Узбекистан на латинский алфавит. Может быть, мне удастся устроить им приличную литературу», I, 583), Драгоманов предпринимает безрассудно-вызывающую акцию. На заседании ученого совета студент Леман зачитывает доклад Драгоманова (сказавшегося больным) «О рационализации речевого общения». Серьезный с виду доклад тонко и незаметно переходит в издевательскую пародию и завершается сообщением о потере пишущей машинки «Адлер» с традиционной просьбой «доставить таковую за приличное вознаграждение» (I, 561).

Каков смысл этого спектакля? Таков, наверное, что Драгоманов пародийно гиперболизирует утомившую его вынужденную роль чудака-профессора, которого довольно туго понимают и студенты, и коллеги. Для максималиста Драгоманова работать не в полную силу — все равно что «торговать наукой», как называет он свою службу в разговоре с Некрыловым.

Скандал — это гипербола совести. Способ одним резким жестом очиститься от налипших мелких компромиссов, внести беспощадно правдивую ясность в свои отношения с миром.

НЕСОСТОЯВШИЙСЯ СКАНДАЛ. СУДЬБА ПРОФЕССОРА ЛОЖКИНА. Этот персонаж встречается с Некрыловым лишь однажды, и то случайно. Почтенный профессор русской литературы, застигнутый гололедицей и распутицей, не в силах перейти через улицу. Ему помогает человек в полупилотской фуражке.

«— Я ранен в голову и легко забываю фамилии,—

говорит он почти учтиво,— но я знаю вас. В тысяча девятьсот четырнадцатом году, в Тенишевском училище, вы выступали против футуристов.

И он исчезает за углом, легкий человек, веселый и быстрый, человек из другой эпохи» (I, 483).

Ситуация достаточно символична. Ложкин ведь сбился с дороги и в широком смысле слова: усомнился в правильности своей жизни, в своей научной состоятельности. (Даже то, что улица, которую он неспособен перейти, носит имя Гоголя,— еще один многозначительный штрих!) А Некрылов хорошо чувствует дорогу — и в жизни, и в науке, и в искусстве.

Этой только с виду случайной встречи достаточно, чтобы соотнести судьбы и характеры Некрылова и Ложкина. Вспомним, что в начале романа много сказано о конфликте двух научных лагерей, которые они представляют.

Ложкин — еще один тип скандалиста. Скандалиста-неудачника. Он как-то вдруг, внезапно ощущает невыносимую скудость своей чинной, благопристойной, регламентированной жизни. Ложкин отрекается от своего профессорства, от жены Мальвины Эдуардовны, бежит из Ленинграда. Но бунт этот кончается самым банальным образом. После нелепого кутежа с приятелями по гимназии Ложкин ощущает, что его смелость иссякла, и возвращается к старому. «Боязнь пространства» (I, 431), как отмечает автор еще на первых этапах ложкинского бунта.

У этого человека достаточно ума и ясности, чтобы понять: правда за молодым поколением филологов. Он даже стремится найти с ними общий язык, встречается с Драгомановым, хотя тому он малоинтересен. Ложкин похож на Николая Павловича Кирсанова из тургеневских «Отцов и детей»: тот тоже думал, что с эпохой можно сравняться на уровне абстрактного соглашения, и искал взаимопонимания с молодежью, не замечая, что давно объявлен «отставным» человеком.

О Ложкине просто трудно и едва ли нужно говорить более подробно: он изображен Кавериним с полной, исчерпывающей ясностью. В исчерпанности этой, думается, содержится и авторская оценка героя: он заурядный человек, не успевший вовремя выйти в то жизненное пространство, где личность раскрывается во всю потенциальную величину. В поражении Ложкина нет траге-

дии, а в нем самом нет тайны — главного, что отличает настоящего человека от посредственности.

А изначально такая тайна есть в каждом. Насколько интереснее, колоритнее Степана Ложкина его брат-близнец со странным прозвищем Халдей Халдеевич! Этот скромный издательский хранитель рукописей хранит в своей душе немало тайн. Тайная любовь к Мальвине, ставшей женой брата. Тайная ненависть к карьеристу Кекчеву — и вследствие этого тайное сочувствие громящему кабинет Кекчеве Некрылову. Каверин пользуется старинным сюжетным мотивом — близнецов, разлученных судьбой, — в реалистической ситуации, чтобы отчетливее выразить мысль о принципиальном равенстве возможностей, о свободе выбора между сытой скукой и неустроенной, но высокой жизнью.

Любопытное соотношение: «ложкинская» сюжетная линия занимает количественно в романе чуть ли не в два раза больше места, чем «некрыловская». И этим лишь усиливается доминантная функция «некрыловской» линии, требующей от читателя гораздо большего эмоционального напряжения.

Здесь представлен и диалог художественных систем, стилей. Ложкин — это поэтика спокойного бытописательного романа прошлого столетия (естественно, преобразованная и оформленная по новым литературным законам). Это медленное время, детальная точность мелочей, невозмутимая объективность авторского тона. Некрылов — это поэтика выразительного фрагмента, пробуждающего живой читательский интерес к целому: биография Некрылова «до» и «после» остается таинственно притягательной. Это время, нервно колеблющееся от секунд до вечности. Это поэтические изгибы интонации и смысла, всегда активное и всегда неоднозначное, озадаченное отношение автора к герою.

НЕВЕДОМЫЙ ДРУГ. СТУДЕНТ НОГИН. Всеволод Ногин — очень молодой человек. Детская прозрачность взгляда на мир, непредубежденность, ожидание чуда. Ногин — андерсеновский утенок. Все, что он делает, оказывается каким-то нескладным, чересчур эмоциональным, слишком много значащим для самого Ногина и ничего не значащим для других.

Ногин изучает в университете арабский язык. Он искренне влюблен в арабскую азбуку и грамматику, но сам предмет этот вовсе не требует такой страстности.

Склонность видеть во всем волшебнo-символические смыслы явно мешает герою ориентироваться в своей ориенталистике.

Ногин сочиняет очень стилизованные стихи, где смелая игра сюжетного воображения смазывается слишком робким, слишком добросовестно-дилетантским ритмом.

Ногин безнадежно влюблен в женщину, с которой он незнаком, сочиняет ей любовные послания, которые конечно же никуда не отправляет. Предмет его чувства — та же Верочка Барабанова, из-за которой вспыхивает конфликт Некрылова и Кирилла Кекчеева. Женщина милая и живая, но совсем не располагающая к рыцарской заочной любви, легко подчиняющаяся чужой воле, ищущая опору в жизни. И здесь молодой герой с его затаенно инфантильным чувством оказывается совершенно неуместным.

Таким вот отчужденным и неприкаянным остается Ногин вплоть до неожиданной встречи с Некрыловым — в центральной части романа, в комнате Драгоманова.

Некрылов в этот момент моется, и Ногин видит его совершенно голым. Человек, который не боится и не стыдится обнаженности по праву силы и чистоты.

То, что слышит Ногин, совершенно ново для него и совершенно необходимо: «Мы занимались теорией для того, чтобы повернуть искусство. А они? Они пишут свои статьи только потому, что эти статьи до них не были написаны» (I, 506).

Ногин гордился тем, что он занимается Сенковским. И вот ему задают простой вопрос: зачем? Молодой филолог и не думал прежде, что взгляды Сенковского на гекзаметр и на арабское стихосложение — тема не первой научной важности. Действительно ведь, он избрал ее лишь потому, что прежде об этом никто не писал.

Ногин впервые осознает, что участвовать в жизни литературы можно и нужно более серьезным образом и в полную меру своих сил.

Он учится у Некрылова решительности и в науке, и в творчестве, и в жизни. Услышав слова Некрылова о Кекчевее: «Я его убью», Ногин реагирует, быть может, и не самым умным образом, но зато делом. Он отправляется известить Верочку об опасности, хотя и оказывается в ее доме более чем некстати. Важно, что Некрылов заряжает

Ногина энергией, необходимой, чтобы от смутных мечтаний перейти к темпераментному жизнетворчеству.

Дальнейшая история Ногина красноречиво показывает, как много значит в судьбе начинающего писателя первый толчок, импульс, исходящий от сильного и интересного человека. Ногину нужно было что-то такое, чего ему не могли дать ни молодые друзья, ни Драгоманов, ни даже пылкая влюбленность.

Это «что-то» — физическое ощущение той прочнейшей связи, которая существует между жизнью и искусством, но не лишает их автономности, отдельности. Блок назвал эту связь «нераздельностью и неслиянностью». Эту антиномию, быть может, и не так трудно постигнуть разумом, но чтобы пережить ее как пронзительное ощущение, необходим художественный талант.

Таланту, чтобы пробудиться, мало призыва жизни, жаждущей продления, удвоения в искусстве. Мало и призыва искусства, непрерывно нуждающегося в развитии и своими гордыми идеалами пробуждающего воображение все новых добровольных мучеников. Надо, чтобы эти два призыва соединились. А для этого лучше всего увидеть, встретить настоящего художника. Восприимчиком таланта может быть только другой талант. Мы говорим не о подражании, а о наследовании творческого огня.

Увидев человека, который пишет, как живет, и живет, как пишет,— Ногин узнал это в себе.

Вот он читает повести Марии Жуковой, Владислава и Павлова, которые прежде были для него объектом рассудочной классификации,— и верит всерьез в романтические роковые сюжеты, понимает, как они рождались в жизни.

Вот он переносит в повседневность свой замысел новеллы, свой экспериментальный сюжет о «стране геометриков», вживляет его в свою жизнь.

Здесь Каверин дает редкую по эмоциональной убедительности и логической ясности картину *начала*. Самого важного и самого болезненно страшного момента в судьбе писателя.

Автор прибегает к аналогии с геометрией Лобачевского. Творчество — пересечение параллельных прямых. В широком смысле — это линия жизни и линия искусства. В более конкретном — соединение сюжетных линий властью слова.

Когда Ногин находит заветную фразу: «Дул ветер, шумела грозно Нева, вздымая свинцовые волны», — он решает обе задачи. Завершает новеллу и становится писателем.

Авторский тон здесь достаточно спокоен, не исключен и легкий элемент исследовательской иронии. Это необходимо, чтобы дать феноменологию вдохновения, показать его сущностный, а не психологический аспект. Может быть, первое произведение Ногина не лишено каких-то недостатков, но тот барьер, с которого начинается литература, взят. Про ночь, когда это произошло, сказано, что «кончилась она прозой» (I, 574).

Любопытно, как звучит само слово «проза» в этой ситуации. Проза — не просто то, что не стихи. Это такое же чудо, как поэзия. И настолько же, как поэзия, противостоящее обыденной речи. И творчески ничуть не менее трудное, чем поэзия. Характерно, что такой высокий смысл слова «проза», живший в творческом сознании 20-х годов, вновь вернулся в нашу культуру и в наш язык в 70-е годы. Слово «проза» употребляется как обозначение произведений подлинно художественных, в отличие от непритязательной беллетристики. «Пишу прозу» — ответственное и гордое заявление.

Ногин, писавший научные исследования о прозе, Ногин, которого учили в университете говорить о ней педантично-снисходительно, вдруг увидел и ощутил само вещество прозы.

О том, как начинают жить прозой, Каверин повествует языком, колеблющимся между прозой и поэзией, немножко напоминаящим верлибр. И это понятно: образ прозы можно создать только иным художественным языком — поэтическим:

«Проза. Холод прошел по спине. Так вот на что он променял друзей, сосны в Лесном, детство...

Проза.

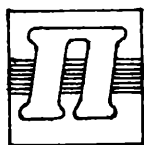
Он ходил, легкий, и раскачивал руки» (I, 577).

В таком состоянии автор оставляет своего героя: в этом романе Ногину больше делать нечего. Он даже, в нарушение симметрии, не появляется в финальной ночной переключке всех персонажей. Герой начинает жить по законам своего вдохновения, оно останется тайной и для рассказавшего об этом автора.

Некрылов, как замечает автор, наверное, даже не

запомнил фамилию студента. Но это неважно, поскольку он навеки остается неведомым другом Ногина. А такого рода дружба связывает всех, кто отдает себя искусству.

КТО ЕСТЬ КТО



Пришло время сказать о роли прототипов. Этот вопрос подробно освещен в статье М. Чудаковой и Е. Тоддеса «Прототипы одного романа». Там, в частности, цитируется запись в дневнике Б. Эйхенбаума от 9 февраля 1928 года: «В Институте истории искусств (на Курсах) — вечер Каверина. Я был председателем. В. А. Гофман говорил вступительное слово. Веня читал отрывки из своего романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», часть которого я слышал раньше. Некрылов — Шкловский, Драгоманов — Поливанов (в главе, где вечеринка, он же вместо Юрия), а кругом мелькают всякие — Д. К. Петров (смерть), и П. А. Лавров, и Э. Радлов, и Садофьев, и Слонимский, и Федин вместе с Толстым (Тюфин) — вплоть до аспирантов (Бухштаб, Гинзбург)»¹.

Эта запись в названной статье обстоятельно прокомментирована в фактографическом аспекте, с привлечением устных свидетельств Каверина и Шкловского. Исследование осуществлено с научным и этическим тактом, заслуживает поддержки и общая установка авторов: «Литературных героев, рассчитанных на «узнавание», можно представить себе как фигуры двухконтурные: «большой» контур, ориентированный на неопределенную читательскую аудиторию, более расплывчат, но очерчивает более многозначный объем, открытый разным толкованиям; это литературный герой в обычном смысле, не требующий внетекстовой дешифровки. Внутренний, «малый» контур очерчен гораздо более четко и плотно заполнен — отсылками к конкретной внетекстовой информации...»²

Мы уверенно отсылаем читателя, испытывающего потребность в точных сведениях на тему «кто есть кто», к статье М. Чудаковой и Е. Тоддеса: там обрисован

¹ Альманах библиофила. Вып. X. М., 1982, с. 180.

² Там же, с. 174.

«малый» контур, там отобрана и важнейшая «внетекстовая информация», связанная с романом и его героями.

Хочется только подчеркнуть, что «неопределенная читательская аудитория» была, есть и останется главным адресатом романа, а «большой» контур — его единственной художественной реальностью. О «расплывчатости» этого контура можно говорить, естественно, в том лишь смысле, что «многозначный объем, открытый разным толкованиям», делает «Скандалиста» художественно ценным фактом, снижая — по неизбежности — фактически информационную, документально выверенную насыщенность произведения.

До сих пор у нас шла речь только о «большом» контуре и его истолковании. Что же может дать нам «малый» контур? Является ли он в какой-то мере эстетически значимым элементом?

Одна из задач искусства — пробудить в читателе активный интерес к самому предмету изображения, то есть в широком смысле — к жизни. Отношение «Скандалиста» к «внетекстовой» основе можно определить как поэтику легенды. Легенда пристрастна и концептуальна, она опирается на факты, но никогда не зависит от них полностью. Она рассчитана на наивное доверие, но вместе с тем интересна и тому, кто критически сопоставляет ее с реально-прототипической основой.

В какой мере знание «малого» контура способствует пониманию «большого» контура? Ровно в такой мере, в какой всякое знание жизни, людей, научных сведений делает читателя более восприимчивым к художественной сути любого произведения. Не больше, но и не меньше.

Так что на вопрос «кто есть кто» мы все же советуем отвечать не по принципу «Некрылов есть Шкловский», а по принципу «Некрылов есть Некрылов, Шкловский есть Шкловский». А сравнить (не отождествить!) Некрылова и Шкловского мы, конечно, имеем право. Ведь «Скандалист» — не только явление искусства, но и явление жизни.

Важно только идти от персонажа к прототипу, а не наоборот. Персонаж, при всей своей многозначности, обладает конкретностью и определенностью. О нем мы имеем право говорить более или менее окончательно. Высказывать же всеобъемлющее мнение о конкретном человеке в равной мере ненаучно и неэтично. Идя от персонажа, мы получаем необходимый ориентир для уяс-

нения, что же собственно в конкретном лице является прототипическим.

Диалог искусства и жизни должен быть ответственным: нельзя их растворять друг в друге.

НЕКРЫЛОВ И ШКЛОВСКИЙ. Что же, в частности, можно добавить к сказанному нами о Некрылове? Биография и творчество Виктора Борисовича Шкловского настолько значительны и многогранны, что для более или менее внятной их характеристики понадобилась бы по крайней мере отдельная книга (создание ее — насущная задача отечественной культуры). Поэтому мы хотим обратиться как к наиболее емкому, краткому и точному свидетельству к статье «О Викторе Шкловском», написанной Б. М. Эйхенбаумом и вошедшей в его книгу «Мой современник»:

«Виктор Шкловский — один из немногих писателей нашего времени, сумевший не сделаться «классиком»...

Он печатается уже 15 лет — и все эти 15 лет он существует в дискуссионном порядке... Каждый день в какой-нибудь газетной заметке или журнальной статье Шкловского «ругают». Дело доходит до того, что у Шкловского учатся для того, чтобы научиться его же ругать...

В другое время он был бы петербургским вольнодумцем, декабристом и вместе с Пушкиным скитался бы по югу и дрался на дуэлях...

...Написав замечательные работы по теории прозы, оказался не менее замечательным практиком. Это особенно раздражает «беллетристов». Пока человек ходит в теоретиках, беллетристы смотрят на него спокойно и высоко. Шкловский сумел не стать беллетристом, но тем не менее доставил им много неприятностей своими книгами. Людям, не связанным с ним профессиональной или исторической дружбой, трудно переносить его присутствие в литературе.

...Он — писатель в настоящем смысле этого слова... Он профессионально читает книги, профессионально разговаривает с людьми, профессионально живет.

Новое поколение борется со Шкловским, потому что оно должно придумать что-нибудь свое...

Если он еще не «классик» (как хотя бы, например, Леонид Гроссман), то только потому, что он относится к числу не настоящих, а будущих русских классиков»¹.

¹ Эйхенбаум Б. Мой современник. Словесность. Наука. Критика. Смесь. Л., 1929, с. 131—132.

Вот что любопытно: эссе Эйхенбаума, исключаящее по замыслу своему какие-либо отклонения от правдоподобия, получилось весьма художественным. И дело не только в его стилистических достоинствах, но и в предмете повествования. О Шкловском просто невозможно писать нехудожественно. Мы видим у Эйхенбаума образ, но все же это не вымышленная фигура, а образ Шкловского. Откровенная дружеская симпатия, пронизывающая эссе, отнюдь не исключает высокой степени объективности и достоверности. Все факты и характеристики, содержащиеся здесь, могут быть отнесены только к Шкловскому и ни к кому иному. (Вспомним для сравнения многочисленные юбилейные похвалы и литературно-дружеские речи: они создают, как правило, достаточно «обобщенный» положительный образ.) Наконец, Эйхенбауму удалось схватить те черты жизненного и литературного поведения, которые характерны и для последующих пяти десятилетий биографии Шкловского. «Профессионально читает книги, профессионально разговаривает с людьми, профессионально живет» — такая формула не может быть комплиментом, она может быть только фактом. Думается, его истинность очевидна для всех.

Итак, сравнивая документальный образ Шкловского с художественным образом Некрылова, мы должны признать их духовно-эмоциональное созвучие. И оно тем более примечательно, что исходные установки Каверина и Эйхенбаума были весьма различны. Более того, к Каверину в какой-то степени относились слова: «У Шкловского учатся для того, чтобы научиться его же ругать», «Новое поколение борется со Шкловским, потому что оно должно придумать что-нибудь свое». В данном случае оказалась несущественной разница между исходными плюсом и минусом. Оказалась значимой абсолютная величина изображаемой личности.

Впрочем, похожесть — непохожесть в таких случаях едва ли может быть критерием оценки. Еще раз повторим: сравнение литературного героя и реального человека может быть любопытным, но не может иметь силу доказательства. Понять Некрылова можно, и не зная о его родстве со Шкловским, но знание материала может облегчить читателю путь к художественной логике. Понять Шкловского тем более можно, ничего не зная о Некрылове, но, кстати, читатель, знакомый с Некрыловым, быть может, получает какую-то помощь и для будущего овла-

дения идеями Шкловского — писателя и литературоведа. В произведениях Шкловского личность и судьба автора присутствуют самым активным образом. Недаром цитаты из его книги «Третья фабрика» так органично вписались в темпераментные монологи Некрылова. Надо отметить, что многие теоретико-литературные и эстетические идеи Шкловского недостаточно полно и адекватно освоены современной наукой как раз потому, что они выражены в очень личностной, эмоционально-художественной форме. Их нельзя воспринять, не настроившись на волну того интенсивного духовного излучения, которое вызвало данные идеи к жизни. Образ Некрылова во всей его неуютной и нелинейной многосложности может служить тут камертоном, своеобразным паролем при вхождении в научно-художественный мир Шкловского. В этом, естественно, не главное значение созданного Кавериним характера, но одно из реальных свидетельств его жизненности.

Много можно извлечь из сравнения, если не подменять его упрощающим и обедняющим отождествлением.

НОГИН И КАВЕРИН. Автобиографичность персонажа — это, казалось бы, максимальная степень «прототипичности». Но едва ли читатель мог бы составить цельное впечатление о личности молодого Каверина по сюжетной линии Ногина. Лучшие фрагменты этой линии, о которых говорилось выше, как раз получились достаточно обобщенными, типизированными. Автор здесь осваивал труднейшее искусство писания о себе в третьем лице. Но к подлинной объективации своего юношеского мироощущения и юношеского опыта Каверин смог подойти только в «Освещенных окнах» (в третьей части, «Петроградский студент», есть немало «параллельных мест» к «Скандалисту»). «Освещенные окна» открываются многообъясняющим эпитафием из Пикассо: «Надо потратить много времени, чтобы стать наконец молодым». О себе писать было пока рано, потому что творческий опыт автора «Скандалиста» явно забежал вперед опыта биографического. Но у этого несоответствия была и положительная сторона: ощущение новизны, остроты реально-жизненного материала. Было еще над чем работать.

ДРАГОМАНОВ И ПОЛИВАНОВ. Личность выдающегося лингвиста Евгения Дмитриевича Поливанова с давних пор привлекала внимание Каверина. Еще в герое по-

вести «Большая игра» Панаеве современники узнавали некоторые черты известного ученого. И вот — Драгоманов. Что дает читателю знание прототипа в данном случае?

Оно заставляет подумать о том, что большой ученый — это еще и личность-загадка, что идеализированно стандартные биографии людей науки скрывают от нас слишком многое (они спародированы в романе: это некрологи, сочиняемые Леманом). Конечно, Драгоманов — это лишь версия Поливанова, одна из возможных. Да полнота разгадки здесь и недостижима. Важно другое: мир настоящего ученого всегда исполнен внутреннего драматизма. Одни его маскируют внешней безупречностью, другие, как Драгоманов, — эксцентрическим поведением. Надо помнить об этом, пытаясь понять ученого как ученого и как человека.

ДАВЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ



Роман властно вторгнулся в жизнь, не ждал, пока она сама доведет до конца свои сюжетные линии. Роман спорил с жизнью, чтобы понять ее доводы. С романом спорила жизнь — в лице прототипов. Тынянов писал Шкловскому: «В одном ты не прав: что я тебя не люблю и что Венька говорил моим голосом. Мы возимся друг с другом, у нас дело до себя и другого, а ему до нас дела нет. Он, кажется, решил вопросы, и у него материал — мы — лежим на столе. А у нас с тобой этот самый материал пахнет мясом, и еще поджаренным, и еще своим».

Последнее слово остается за временем, и, подводя итоги, хочется сказать прежде всего о том, что может дать роман читателю сегодняшнему, восьмидесятих годов.

Обратим внимание на первый — и главный — эпиграф к роману:

Я не рожден, чтоб три раза
Смотреть по-разному в глаза.

Этими пастернаковскими строками Каверин обозначил свою главную задачу — выработать единый взгляд на время, на прошлое, настоящее и будущее. Эти небрежно загадочные «три раза» своеобразно всплывают потом в раздумьях Ногина, которого занимают — как и автора —

люди, выясняющие свои отношения со временем: «Они рождены одной эпохой, вскормлены другой и пытаются жить в третьей» (I, 405).

Нет ничего труднее, чем осознать — не в рассудочном принципе, а в устойчивых навыках мышления,— что настоящее регулируется теми же законами, что и прошлое, и будущее. Есть соблазн смотреть «по-разному», и недооценка настоящего имеет место во все эпохи. Есть соблазн «по-разному» смотреть на время свое и общее. В таком случае «давление времени» ощущается не более как неудобство.

Проще всего быть недовольным своей эпохой, «быть прапорщиком, который думает, что вся рота идет не в ногу, а только он один в ногу» (I, 586).

«Время право, что его раздавило» (I, 587),— думает в финале Некрылов.

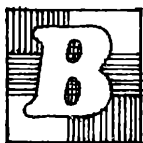
Так думают люди-атланты, выдерживающие на себе тяжесть времени, пока их не сменяют другие.

Люди, недовольные настоящим, просто преждевременно предъявляют счет времени, не заработав на это право.

Те же, кто способен больше дать, чем взять, нуждаются в давлении времени, чтобы отдать ему как можно больше. И не надо упрекать их за то, что они не успевают сделать все, на что способны.

Давление времени — не результат поломки в машине бытия, а стабильный закон ее работы. Лучшее и единственное, что можно сделать,— это подставить под тяжесть свое плечо.

ВЫБОР МАТЕРИАЛА



жизни и развитии человека, в жизни и развитии писателя есть два властных полюса, создающих постоянное напряжение. Это необходимость выбора и жажда полноты.

Главный секрет жизни — это умение совместить определенность с широтой. Всегда знать, что тебе нужно в данную минуту, но никогда этим не ограничиваться. Надо мыслить в масштабе всей жизни и в настоящем накапливать энергию для будущего.

Следя за творческим развитием Каверина, мы присутствуем сейчас в той точке, когда молодой писатель

вполне мог бы закончить курс литературного обучения и избрать своей надежной специальностью остросюжетную занимательность, динамичное столкновение идей и характеров. Специализация вполне солидная, достойная.

Но следующий творческий шаг Каверина — повесть «Черновик человека» (1931) — опять стал резким поворотом, выходом в пространство новых тем, мыслей и приемов. Захотелось овладеть еще и изобразительностью, пластичностью, искусством пристального взглядывания в жизнь. Сбылось предчувствие Ю. Тынянова, говорившего о писателе еще в 1924 году по поводу «Бочки»: «Ему нужны краски».

Игра воображения прежде определяла и художественный смысл каверинских произведений, и его способ контакта с читателем. «Черновик человека» сориентирован на диаметрально противоположную систему: здесь вымысел должен был выдержать испытание критериями полного правдоподобия и чувственной достоверности.

Эта потребность творческого саморазвития переплелась с возросшим у Каверина интересом к конкретной, житейской стороне бытия. По собственному признанию, писатель и в своей научной филологической работе того времени «Барон Брамбеус» склонился в сторону «биографического романа».

Потому и решил Каверин использовать в «Черновике человека» свою собственную биографию, свои впечатления об «обыкновенной жизни».

«Реальным комментарием» к повести в известной мере может служить трилогия «Освещенные окна». Псковская гимназия, жизнь провинциальной молодежи из интеллигентных семей, чье взросление было ускорено мировой войной и революцией.

«Освещенные окна» показывают, насколько богат, колоритен, кристаллически многогранен этот жизненный материал. В полном смысловом объеме, с философической всесторонностью автор смог освоить его лишь в семидесятые годы, находясь во всеоружии писательского, житейского и духовного опыта. Но «Черновик человека» не был всего лишь черновиком в творческом отношении. Это было произведение, исчерпывающе отразившее мир писателя, приближавшегося к своему тридцатилетию. Произведение, полностью решившее задачу, вставшую перед автором согласно внутренней логике его творческой биографии.

Какова же была эта задача?

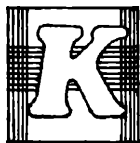
Овладеть чувственно-эмоциональной стороной окружающей жизни, научиться передавать словами тонкие и многообразные ощущения, сопровождающие бытие человека. Пришла пора осваивать крупный план художественного видения.

«Детские распашонки, свивальники, чепчики лежали на клеенчатом столе. От приспущенных занавесок в комнате было душно. Листья подорожника, сорванные по бабушкиному распоряжению на городском валу, плавали в эмалированной чашке» (I, 348).

В оптике есть понятие разрешающей способности прибора. Посмотрите, как изменилась разрешающая способность каверинского способа описания. В только что процитированном абзаце, открывающем «Черновик человека», перед нами прошли детали и оттенки, прежде для этого писателя немыслимые. Полнота художественного видения проявляется и проверяется и в макро- и в микромире.

Но на быт художник не может глядеть по-бытовому. Чтобы обыденность стала художественным фактом, ее надо пережить творчески. Можно сказать, что Каверин обратился к этой стороне жизни вовремя. За плечами был уже достаточный опыт работы — не было опасности раствориться в мелочах, попасть в зависимость от материала. В то же время обращение к «обыкновенной жизни» не было связано для писателя с какой бы то ни было душевной усталостью. Это было не снижение художественных целей, а углубление поисков, укоренение их в земной основе. В спектре авторских возможностей появилась новая полоса, не замутившая прежних.

КИНЕМАТОГРАФ ЖИЗНИ



рупный план влечет за собой необходимость монтажа.

Кино было предсказано русской прозой XIX века: «Капитанская дочка», по наблюдениям Сергея Эйзенштейна, — образцовый и готовый сценарий.

А когда кино родилось, оно стало активно влиять на работу других видов искусства: «Жизнь получила новое

отражение и новый разрез»¹. Читатель прошлого века не понял бы многих современных книг — именно потому, что в них действуют некоторые кинематографические законы: переход общего плана к крупному, возможность сцепления разных картин, времен, пространств. Вместе с тем принцип монтажа опирается на природу человеческого мировосприятия. Каждый день наш подобен фильму: мелькание лиц, чередование встреч и событий... Кинематографична и наша память. Свободный поток воспоминаний строится в неожиданной последовательности, часто всплывают детали и мелочи, смысл которых никак не объяснить словами. Это совсем иное, чем продуманный и отточенный рассказ о своей судьбе,— жанр чисто речевой и в известной мере «литературный».

Судьба Александра Ровинского не рассказана — только показана.

Вот рождение героя: «Он барахтался в распустившихся свивальниках и сучил ножками, червеобразными и черными. Он был страшен» (I, 349). О том, что ребенок родился в провинциальной интеллигентной семье, о возрасте и характерах родителей мы узнаем попутно, между делом.

Вот Сашу исключили из гимназии, и он, поднеся револьвер к виску, воображает возможные последствия: «Кастрен уже клялся отомстить за его смерть, отец вел под руку маму, извозчики длинной вереницей ехали за гробом, гимназический оркестр играл похоронный марш» (I, 361—362).

Автор и сам не знает, как там уладилось дело с исключением. То, что существенно для послужных списков и официальных анкет, в «Черновике человека» отнесено к разряду мелочей. Гимназист-бунтарь, бросивший вызов инспектору Козодавлеву и страстно презирающий фискала Кущевского, в следующих кадрах является уже участником взрослой, настоящей жизни. Мобилизованный в Красную Армию, он занят в учениях. И опять картины, картины; события граничат с видениями героя. Не сразу понятно, что тяжелое ранение — это не явь, а мучительный сон Александра. Опять как в кино, где нет принципиальной смысловой разницы между случившимся и примерещившимся, приснившимся.

А в параллельно смонтированных кадрах — фронтовая

¹ Шкловский В. Эйзенштейн. М., 1973, с. 5.

судьба Альки Кастрена, оказавшегося в символично настороженном городе, переживающем «переходные минуты безвластия» (I, 381). Что будет? Куда и с кем идти?

Так — в скрещении эпизодов, судебных, лиц, дорог, настроений — рождается образ времени, сложнейшей по исторической напряженности и важности эпохи.

А потом опять, без предупреждений и разъяснений, — новая полоса жизни героя, ставшего много лет спустя биологом-экспериментатором.

«Желтое утро пижамы лежало на полосатом стуле.

Он поймал себя на задумчивом бормотании этой фразы. Желтой была штора.

Наступало утро.

Полосатая пижама лежала на стуле.

Он посмотрел на спящую жену, потом на часы.

Жена опаздывала.

Ровно дышали часы.

Забавляясь этой игрой, он сел и всунул ноги в ночные туфли.

В забрызганном водой зеркале он разглядел, вытираясь, рыжую щетину на подбородке...» (I, 385).

Пристальный, все вбирающий взгляд молодого ученого, постигающего тайну жизни, говорит о нем не меньше, чем проступающие по ходу рассказа слегка размытые контуры событий.

Обыкновенная, повседневная жизнь предстает осязаемой, ощущаемой благодаря тому, что она дана глазами мечтателя, человека с активным воображением.

Монтажная композиция событий и образов передает неотделимость подлинной жизни и «сверхреальной» действительности внутреннего мира человека.

Призрачной, ложной предстает на этом фоне бездуховная, ограниченная потребительскими представлениями жизнь жены Александра и ее «друга» Непенина. Ровинскому эти люди никогда не будут понятны потому, что он просто не может стать на уровень таких элементарных, однозначно примитивных стремлений. Мы так и не узнаем, читая о ночном визите Непенина к Александру, реальный это разговор или воображаемый.

Эта зыбкость смысловых границ заставляет искать для «Черновика человека» аналогию в кинематографе, причем не тогдашнего времени, а современном. Сопоставление повести Каверина с фильмами «Ты и я» Л. Шепитько, «Неоконченная пьеса для механического пиани-

но» и «Без свидетелей» Н. Михалкова, «Парад планет» А. Миндадзе и В. Абдрашитова и некоторыми другими, думается, дает возможность взаимоосвещающего «перевода» непростой для восприятия повести и сложных, ассоциативно-многоплановых кинопроизведений.

Их герои — это люди с эмоциональным мышлением и осмысленным чувствованием. Внешний мир открывается им в своей неиссякаемой загадочности, они подходят к нему без прагматических установок, открыто и незащищенно. Но у жизни свои глубоко запрятанные цели, и она порой бывает жестока к тем, кто спокойно и сосредоточенно читает ее тайну. Свободно владея пониманием высшего смысла, эти люди в практическом смысле беспомощны, «бесчинны, бессемейны, нищи», пользуясь формулой Блока. Едва ли справедливо возводить такой нравственно-психологический феномен в некую норму — уместнее его понять и соотнести с собственным духовным опытом.

Характерно для этих людей особенное восприятие времени, совмещение в сознании своего прошлого, настоящего и будущего. Творческий дух не может жить в узких границах сегодняшнего. И прежде всего это сказывается в страстном желании видеть в мгновении всю свою жизнь. В молодости домысливают и угадывают будущее. В зрелости заново открывают свое прошлое. «Черновик человека» оказался «сценарием» для трилогии «Освещенные окна», написанной почти полвека спустя.

ОТ НЕНАВИСТИ ДО ЛЮБВИ



амысел и структура «Черновика человека» связаны с одной — отчасти научной, отчасти фантастической — идеей.

Как рассказывает сам автор, в конце двадцатых годов он беседовал с физиологом Л. А. Андреевым о природе ненависти. Полушутливая идея «конституционной вражды», предложенная Андреевым, помогла Каверину как-то систематизировать некоторые свои жизненные впечатления. Впоследствии он назвал андреевскую концепцию «рабочей гипотезой» «Черновика человека».

Сочетание «рабочая гипотеза» в применении к искус-

ству имеет совершенно иной смысл, чем в контексте научных поисков, смысл многозначно метафорический, но при этом вполне конкретный. В науке рабочая гипотеза либо подтверждается и в уточненном виде становится истиной, законом, либо отбрасывается как заблуждение. Уточнение преследует цель освободить идею от случайного, побочного, от мелочей.

В искусстве всякая мысль — без исключения — выступает как «рабочая гипотеза» и остается таковой до конца. Литературоведы и критики любят говорить о том, что все элементы художественного произведения отражают мысль, подчиняются ей. Существует даже выражение «художественные средства» — довольно противоречивое, если вдуматься: ведь средства всегда служат какой-то цели, в искусстве — всегда художественной.

Ясно, что идея о вражде биологических видов отнюдь не нуждалась в «художественных средствах» для своего подтверждения или опровержения. Точнее будет сказать, что она сама служила Каверину средством отбора жизненного материала и создания эмоциональной напряженности. Любая абстрактная идея для писателя — материал, сырье.

В композиции «Черновика человека» гипотеза о «конституционной вражде» выполняет роль не стержня, а строительных лесов, заметных только в процессе постройки. Так на ее основе наметилась сюжетная триада. В повести три героя, ненавидящие Александра Ровинского и вызывающие у него ответную ненависть. Все они «коротконогие, с большими челюстями» (I, 394).

Это фискал Кущевский в гимназии, солдат Девкин на военных сборах, любовник жены — Непенин. У первых двух были житейские прототипы: гимназист Плескачевский и солдат Хлынов (об обоих написано потом в «Освещенных окнах»).

Но три части повести приобрели более широкий смысл и получили достаточно обобщенные названия: «Детство», «Юность», «Прощанье с юностью». Причем образы детства, юности и зрелости интересны, самобытны своей кинематографичной отрывистостью и конспективностью. А эта черта — следствие отбора сюжетных подробностей под углом зрения «рабочей гипотезы». Гипотеза эта повлекла за собой радугу деталей и оттенков, оказавшихся в итоге более важными, чем она сама.

Но идея-материал, смысловая «рабочая гипотеза»,

входя в произведение, не растворяется в нем без остатка, а становится элементом художественного целого. И она может служить для читателя еще одним подспорьем в постижении итогового смысла.

Настоящее прочтение книги предполагает различение замысла и воплощения, идейного материала и смысловой структуры, — в общем, идеи на «входе» произведения и на его «выходе». Добролюбов точно сформулировал суть этого явления: критик должен понять не только то, что «теоретически» хотел сказать писатель, но и то, что объективно и непосредственно сказалось в произведении. Причем последнее и есть суть, главный, собственно художественный смысл искусства. В известной мере любое художественное создание — это итог спора писателя с самим собой, спора «теоретика» с «художником», пользуясь добролюбовскими словами. Спора, необходимого для рождения художественной истины.

Однако такой принцип прочтения требует от читателя и критика предельной ответственности. Право утверждать, что в произведении сказалось то-то и то-то, не означает права на любую интерпретацию, на истолковательский произвол. Главная причина критических ошибок и заблуждений — в неадекватности смысловых трактовок, которые отражают не реальность искусства, а только лишь настроения интерпретаторов. Судьба каверинских произведений неоднократно подтверждала это.

Здесь раз и навсегда следует договориться, что художественный смысл произведения (в отличие от его замысла) принципиально несводим к логической абстракции, к мысли в буквальном значении слова. В сочетаниях «художественный смысл», «смысл произведения» слово «смысл», строго говоря, является метафорой, приблизительным названием таинственной, неразгадываемой сути творчества. Берясь утверждать, что автор сказал своей вещью, в чем главная идея произведения, мы всякий раз идем на большой риск, поскольку наши рассуждения приблизительны.

И все-таки они необходимы! Без трактовки, без истолкования, без перевода с таинственного языка искусства на язык абстрактных понятий и житейских представлений — без всего этого не может обойтись литература. Эта форма контакта писателя и читателя (критика в том числе), способ проверки доходчивости и качества произведений.

Надо только всегда осознавать неточность своих суждений о произведении, в своей трактовке видеть не цель, а одно из средств понимания, диалога. Нельзя еще раз не вспомнить Добролюбова, который свой разбор пьесы Островского «Гроза» завершил строгими и честными словами: «...пусть читатели рассудят сами...—точно ли идея, указанная нами,—совсем посторонняя «Грозе», навязанная нами насильно, или же она действительно вытекает из самой пьесы, составляет ее сущность и определяет прямой смысл пьесы, более к ней подходящий...» Только постоянно задавая такой вопрос собеседникам и самому себе, можно вести более или менее дельный разговор о литературе.

Попробуем же разобраться, во что трансформировалась идея вражды биологических видов в «Черновике человека», какая художественная идея вытекает из повести.

О ненависти сказано, написано очень много. И по ее поводу существует множество доктрин и теорий, устанавливающих ее диалектическую связь с таким явлением, как любовь. Это представление закреплено и в пословичной мудрости: «От ненависти до любви один шаг», и в мудрости литературной: «То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть». Крайности сходятся, и со времен Достоевского привычным стало даже дефисное сочетание «любовь-ненависть».

Но «достоевская» концепция двух полярных чувств успешно работает только тогда, когда признается возможность иного взгляда. Абсолютизация гиперболической и страстно полемической идеи Достоевского нередко ведет к вялому, равнодушному стиранию граней между крайностями. Пустые, неглубокие люди, просто неспособные на серьезные чувства, порой играют в сложность, избегая и стыдясь открытой приязни к другим, и находят некий «демонический» оттенок в неожиданных переходах к неприязни. Идея вселенской любви, изрядно девальвированная многовековым ханжеством, часто выглядит бледно на фоне осуждаемой, но нередко живущей в интимных уголках души злобы и ненависти.

Чтобы разобраться в смысле каверинской повести, необходимо наедине с собой всмотреться в переливы любви и ненависти, каждому человеку свойственные и ежедневно переживаемые. Потому что сам автор делает это с обезоруживающей, чуть ли не наивной искренностью.

Он словно забывает о существующих моралистических традициях и исследует самый феномен ненависти, ее вещество, беря его в чистом виде, вне взаимосвязей с другими чувствами.

В самом начале повести есть знаменательный и не сразу понятный разговор. Кастрен и Ровинский обсуждают поступок четвероклассника Попова, стрелявшего в фискала Нилуса «из одной злости» (I, 354).

Ненависть как таковая — это именно беспричинная злость. Саша Ровинский как бы внезапно открывает, что и у него в душе есть потенциальный источник этого чувства. Ему некого и не за что ненавидеть всерьез. Тогда он выдумывает себе врагов и ищет повода дать волю новому ощущению.

Детство — это серьезное дело, экспериментальный период, репетиция будущей жизни.

Гимназическая забастовка — во многом игра, и слово «штрейкбрехер» смешно в применении к коротконогому мальчику. Но человек, который в детстве не воспламенялся пафосом в игрушечных ситуациях, едва ли сможет в зрелости обрести настоящие ценности. Однако жить одним чувством даже юный человек не может. Куда ведет ненависть? В остроконфликтной ситуации автор рассматривает все вытекающие возможности: предпоследняя глава «Детства» названа — «Три варианта главы о Сашиной ненависти к Куцевскому».

Первый вариант — воображаемый. Саша мечтает, как вместе со своим классом он приговаривает несчастного Куцевского к смерти, а потом, обмирая от собственного великодушия, изрекает: «Но мы прощаем его... Прощение да будет ему наказанием». Такой поворот почерпнут героем из книжного опыта, он эффектно литературен. Жизнь же не имеет романтических финалов, и Саша догадывается, что ни на Куцевского, ни на остальных его великодушие грандиозного впечатления не произведет, а главное — решение об исключении из гимназии не будет отменено.

Второй вариант тоже воображаемый — мысль о самоубийстве. Самосжигающая ненависть в своем апогее, в крайнем проявлении ведет человека к самоуничтожению. Дело нешуточное, и если бы мама не отняла у Саши револьвер, его психологический эксперимент закончился бы самым трагическим образом.

А третий вариант — самый правдивый и мудрый. Так,

наверное, и должно быть на самом деле. Исключенный из гимназии, Саша решает поступить в школу военных летчиков, но перед отъездом он считает своим священным долгом побить Куцевского. Причем «публично, от имени всего класса» (I, 362). Сцена написана и с юмором, и с тревогой. Нельзя читать без улыбки, как Саша и Алька Кастрен обсуждают, кто из них будет бить фискала, а кто будет при этом «свидетелем от имени класса» (I, 362). Но нельзя и не ужаснуться тому романтическому трепету, с которым Саша рассказывает Кастрену, с чужих слов, как «за такие вещи раньше заутюживали, до смерти», «накидывали шинели и били втемную» (I, 363).

Друзья отправляются к дому Куцевского. Саша по дороге проигрывает в воображении самые страшные картины, но кончается все самым неожиданным и самым правдоподобным образом:

«Мужчина с толстыми баками встретил их в передней.

— Толя еще спит,— сказал он, приветливо рассматривая гимназистов» (I, 363). Этими словами кончается глава.

Вот так. Переполюющая все Сашино существо ненависть, которая ему казалась главным во всей жизни, для Куцевского-старшего просто не существовала. Для него гимназический конфликт был пустяком, а в одноклассниках сына он видел его друзей. Такова логика «обыкновенной жизни». Ненависть не боится осуждения. Но она сдается, если ее лишают ореола гордости. Надо доказать — и доказывать непрестанно,— что ненависть сужает горизонты человеческого самосознания, обедняет жизнь. Это кажется простым — теоретически, практически же редко кто, положа руку на сердце, может признать себя свободным от слепой недоброжелательности, от вздорности — свободным надежно, на сто процентов. Нечестно выносить это за скобки. Ненависть — возможность, которая дана каждому человеку, но которой распорядиться можно по-разному.

Ненависть — это энергия страсти, обращенной в неверную сторону, текущей по бесперспективному руслу. Но она в то же время — свидетельство темперамента, ресурсов эмоциональности. А темперамент — это богатство, необходимое топливо для всякого большого человеческого дела.

Задача человека — использовать ядерные силы своей

души в мирных, созидательных целях. Труднее этого нет ничего на свете. Какой уж там «один шаг»! Сложность усиливается тем, что ненависть, в отличие от любви,— чувство всегда взаимное.

На военных сборах у Александра Ровинского возникают болезненно напряженные отношения с солдатом Девкиным. Казалось бы, бóльшую инициативу вражды проявляет Девкин. Но Каверин с большей строгостью относится к своему главному и близкому герою. Тот не может пока стать выше.

Во время учений Девкин нарочно стреляет в Александра учебным патроном (точно так же, как в эпизоде «Освещенных окон», где на месте Девкина был Хлынов, а на месте Александра автор).

А дальше — события в «Черновике человека» и в «Освещенных окнах» происходят совершенно разные.

Александр, улучив момент, вставляет в ружье боевой патрон и со словами: «Это было бы только справедливо»,— стреляет в Девкина. Но промахивается. Надо сказать, что здесь, правда, грань между реальностью и видением очень зыбка: автору важно показать не столько злой поступок героя, сколько внутреннюю готовность его совершить.

Герой «Освещенных окон» ничего подобного не делает. Он даже скрывает от товарищей, почему у него перевязана рука. «Это странно, но у меня не было никакого желания отомстить Хлынову, по милости которого я мог лишиться глаза. Может быть, я был немного подавлен — ведь с такой, казалось бы, беспричинной ненавистью я встретился впервые. Но мне наконец удалось мысленно как бы поставить себя на его место, и я не то что пожалел его, а с чувством сознательной гордости подумал, насколько он ничтожнее и духовно беднее, чем я. Эта психологическая «перемена мест», так пригодившаяся мне, когда я стал писать прозу, случилась со мною впервые» (VII, 360).

Существует доктрина, которая учит на ненависть отвечать кротостью, подставлять другую щеку. Но этот принцип слабо подтвержден житейской практикой. Не удалось это и автору («я не то что пожалел его»), да и жалость в таком случае была бы свидетельством не нравственной высоты, а вялости, душевного бессилия. На активность можно отвечать только активностью. Главное в подобной ситуации — переключить свою ответную ак-

тивность в высокую созидательную сферу. Молодой человек, сумевший поставить себя на место озлобленного и недалекого врага, внезапно сделался писателем. И враги, оказывается, нужны — их же можно превратить в персонажей. А свою ненависть к ним переплавить в страстный и жадный пафос художника.

С Александром Ровинским такое происходит в третьей части «Черновика человека». Ненависть его к Непенину внезапно становится — при всей своей серьезности и основательности — почвой для научного эксперимента. От простых, элементарных мыслей о своем сопернике герой все больше движется в сторону серьезных обобщений. И выбор он совершает безошибочный — уезжает в Ленинград и полностью отдается исследовательской работе.

Пришло время сказать о сложившейся именно здесь фундаментальной параллели каверинского мира: писатель — биолог.

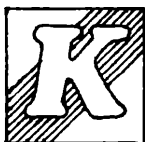
В жизни и работе каверинских биологов всегда — в большей или меньшей степени — присутствует преломленное отражение писательской судьбы. При этом биология — не шифр, не маска, а феномен, духовно значимый сам по себе. В труде биолога сочетается максимальная связь с реальностью жизни — и самые дерзкие поиски нового: ничто ведь не волнует наше воображение так, как ломка старых представлений о природе и возможности человека.

Биология — наука романтическая. Без союза с ней уже нельзя представить гармоничное развитие гуманитарной культуры. И предпосылки такого синтеза тоже были завещаны нашему веку предыдущим столетием. Тургенев, в высшей степени гуманитарный мыслитель, не мог не вывести на сцену литературы естественника Евгения Базарова, Базарова, отвергавшего Рафаэля и отрицавшего «таинственный взгляд» на основании данных анатомии глаза. Современникам Базаров показался слишком прозаичным и грубым. Но вот ведь Достоевский, постигавший глубины человеческого духа, неожиданно полюбил этого героя: может быть, потому, что для него тоже дух был не абстракцией, не эфемерным туманом, а кровью и плотью. А потом врач Чехов с волнением перечитывал сцену смерти Базарова, заразившегося при вскрытии трупа... Надо честно видеть материю жизни, чтобы открыть дорогу добру и мечте.

А писатель близок биологу и тем, что ведет постоян-

ный эксперимент. Биография писателя не может быть бедной. Ему всегда даны жизнь и смерть, любовь и ненависть. Этого достаточно для построения художественного мира.

ПАМЯТНИК МЕЧТЕ



ончились двадцатые годы.

Это было десятилетие, вобравшее в себя множество эпох, открывшее новый взгляд на прошлое и на будущее.

Революционная буря совпала по времени и по духу с сильнейшим новаторским порывом искусства. Оно освобождалось от прежних условностей во имя большей внутренней свободы и более реальной связи с жизнью. Искусству стало мало проповедовать идеи и идеалы — оно захотело их творить и осуществлять. Влиять на жизнь не в условно-метафорическом, а в буквальном, осязаемом смысле.

Сказано было однажды, что человек преобразует мир не только по законам необходимости, но и по законам красоты. Красота права и ценна сама по себе, а иногда она угадывает такую высшую необходимость, которая пока недоступна жизненно-практическому и научному сознанию.

Созидательный максимализм — общая тенденция, характерная для всего значительного и талантливого в советском искусстве двадцатых годов. Но у каждой тенденции есть зоны наибольшего проявления. У каждого порыва есть самые стойкие и неумолимые осуществители. Обычно это называют крайностями. Иронизируют, высмеивают, не понимают и не принимают. Чтобы потом собирать по крупицам, расшифровывать черновики, отыскивать полотна, реконструировать проекты.

Хлебников. Филонов. Татлин.

Мастера и мечтатели. Люди, наделенные настолько свободным полетом духа, что соображения успеха и комфорта им были как-то по-детски неведомы. Они читали будущее с листа и порой просто забывали, что для других оно нуждается в переводе, в разъяснении.

Их будущее уже наступает. Его контуры отчетливо проступили в нашем настоящем. То, что шестьдесят лет

назад казалось еще абсурдным, невероятным, нерентабельным, сегодня воспринимается с деловитым и серьезным вниманием. Возникли новые отрасли культуры и науки, соединившие интересы красоты и пользы.

Но не менее важно нам уловить неповторимую атмосферу жизни мечтателей, нравственную суть их устремлений, пережить поучительную сложность их отношений с людьми.

Поэтому современному читателю предстоит новыми глазами прочесть художественное свидетельство об интереснейшем культурном феномене двадцатых годов. Таким свидетельством стал вышедший в 1931 году роман Каверина «Художник неизвестен».

Отношение автора к главному герою — художнику Архимедову — обобщено эпитафией: «И они подивились уму и безумию этого человека. Сервантес. Остроумно-изобретательный идальго Дон Кихот Ламанчский».

Дон Кихоты настолько опережают свое время, что, когда их идеи становятся реальностью, о них самих просто забывают. Не теряется ли при этом что-то чрезвычайно важное?

РОМАН-КАРИКАТУРА



тобы понять внутренний смысл произведения, надо сравнить его начало и конец.

Роман Каверина начинается так, как будто это рассказ о картине, — слева направо:

«Вор, гулявший по Гостиному двору, остановился у окна ювелирного магазина, наблюдая за курчавым томным купцом, который стоял за прилавком, как кукла в паноптикуме, — самодовольный, бледный, с золотым медальоном в руке, далеко высунувшейся из тугой манжеты: «Я бы хотел его убить, а лавку ограбить».

Шли, подталкивая друг друга, полотеры и несли ведра на швабрах, — это были запачканные охрой знамена их ремесла.

Девицы соскочили с трамвая, хохоча, переглянувшись с матросом, прыгнувшим вслед за ними в толпу.

Узкоплечий прямой человек в высокой шляпе проехал на извозчике, лицемерно улыбаясь, держа на коленях портфель.

Проститутка бережно вела пьяного за угол, где нищие стояли на блестящих грязных камнях» (II, 7).

Вот она — образная тема романа. Задача — найти изобразительное единство этих разрозненных фигур, то есть — иными словами — дать решение извечной проблемы преобразования хаоса в космос, дисгармонии в гармонию.

А завершается роман последней картиной Архимедова. Причем это не вставной рассказ, а конструктивный элемент сюжета. Сюда сошлись все линии, здесь синтез смысла. И переход из повествовательного плана в изобразительный — переход по экспериментальному замыслу полный — подчеркнут необычностью финального абзаца, воспроизводящего стилистику искусствоведческого описания:

«Цвета: светло-зеленый, черный, глубокий синий. Кое-где, очевидно с намерением, оставлен грунт. Фигуры выписаны отрывистыми мазками. Картон — что придает отпечаток некоторой деревянности в фактуре. Масло. 80×120. Художник неизвестен» (II, 106).

Чтобы понять своего героя, автор стремится освоить его главный язык, его главное дело. То же должен сделать и читатель. Роман не принадлежит к числу легкочитаемых произведений. Сам малый объем его (сто страниц книжного текста) как бы подчеркивает концентрированность смысла, эмоциональную напряженность. Может быть, он требует затрат времени не меньших, чем традиционно-обширный роман. Здесь нужно вглядываться и отходить на расстояние, задумываться о роли деталей, пробовать ракурсы, перестраивая угол зрения:

«Если нажать пальцем на яблоко глаза, раздвоится все, что он видит перед собой, и колеблющийся двойник отойдет вниз, напоминая детство, когда сомнение в неоспоримой реальности мира уводило мысль в геометрическую сущность вещей.

Нажмите — и рисунки Филонова, на которых вы видите лица, пересеченные плоскостью, и одна часть темнее и меньше другой, а глаз с высоко взлетевшей бровью смотрит куда-то в угол, откуда его изгнала тушь, станут ясны для вас» (II, 41).

Примем это как ключ и попробуем проследить движение смысла.

ДВИЖЕНИЕ СМЫСЛА



первой же страницы начинается борьба точек зрения. Одну из них представляет мечтатель Архимедов, другую — трезвый реалист Шпекторов. Для спора, однако, необходима определенная доля единства, сходства оппонентов. Что же сближает двух героев?

Широта личностного диапазона, многогранные способности, сила натуры. Этим подчеркивается свобода жизненного выбора, совершенного каждым. В судьбах героев больше символической обобщенности, чем житейской конкретики, бытовой «прописанности». Здесь не столько столкновение характеров, сколько драма идей.

Позиции красноречиво заявлены в обмене репликами, которые следуют сразу же за начальными зарисовками петроградской улицы, которые уже приведены нами выше:

«Архимедов остановился и стукнул палкой о камень.

— За вора, за девиц, за неблагородный труд полотеров, за этого лицемера, который проехал, держа на коленях портфель, за деку отвечаешь ты, — строго сказал он.

Архимедов выглядел очень странным в своем длинном пальто, в кепочке, в очках, на которых блестели дождевые капли.

— Ты думаешь, стало быть, что я ведаю административным отделом Губисполкома?» (II, 7).

И страстный порыв Архимедова, и трезвая ирония Шпекторова заслуживает уважения и внимания. Первый — формулирует максимум, гиперболически обобщает задачу человека в мире. Второй — оценивает степень практической возможности осуществления самых высоких замыслов.

Было бы крайним упрощением свести сложную и художественно новую антитезу «Архимедов — Шпекторов» к традиционному конфликту романтика-идеалиста и прагматика-реалиста. Если Архимедов в известном (и высоком) смысле подобен Дон Кихоту, то Шпекторов ничем не похож на Санчо Пансу. Если в Шпекторове есть нечто общее с гончаровским Штольцем, то в Архимедове решительно нет обломовского начала.

Нет, апелляция к истории литературы здесь только размоет острые контуры характеров. Довольно тех ре-

минисценций, которыми пользуется сам автор, причем пользуется для того, чтобы оттенить новизну героев. Не помогут и близко лежащие параллели с современной литературой, в частности с «Завистью» Ю. Олеши. Анти-теза «Бабочек — Кавалеров» все же качественно иная: при всех оттенках это сильный и слабый типы личностей. У Каверина же мы имеем дело с противоположением двух сильных натур, двух крепких духовных позиций.

Перед нами тот случай, когда всякого рода аналогии только сбивают с толку, когда необходимо полностью сосредоточиться на специфичности произведения, его резкой и неприглаженной конкретности.

Архимедов и Шпекторов плохо прочитываются обычным, наивно-реалистическим способом. Их мало вообразить живыми людьми, чтобы затем сочувствовать или осуждать, соглашаться или спорить с ними. Здесь два видения мира. Роман-картина строится как постоянное переключение двух точек зрения, и читатель должен все время поспевать за чутким и непредубежденным рассказчиком, проникаться то архимедовским, то шпекторовским началом, чтобы к финалу ощутить «наложение» двух зрений, своего рода «стереоэффект», который и является подлинным смыслом романа.

Итак, прислушаемся к спору героев. Только сразу учтем: перед нами не протокол, не стенограмма, а фрагментарный, метонимический образ спора. Автор монтирует фрагменты разговора не по абстрактно-логическому, а по многозначно-изобразительному принципу. Не надо спешить, не надо буквалистически воспринимать отдельные реплики, выдавая их за сущность позиций Архимедова и Шпекторова. Иначе мы рискуем попасть в положение человека, поспевшего к середине спора и неудачно вмешавшегося в разговор.

По первой главе — точнее, «встрече первой» — никаких выводов сделать еще нельзя. Можно только заметить, что предмет спора очень тонок и специфичен. Спорщики очень во многом сходятся. «Наша мораль — это мораль сотворения мира» (II, 10), — заявляет Шпекторов, но и Архимедов, по сути, придерживается того же убеждения. Шпекторов сух и прагматичен, он предвосхищает — до некоторой степени — тот литературный тип, который лет через сорок стал называться «деловым человеком». Но разве Архимедов лишен деловитости? Во многих практических вопросах он гораздо более строг и непри-

мирим, чем его собеседник. Архимедова возмущает рекламный щит, выполненный небрежно и нетворчески. А что привлекает этого современного Дон Кихота в средневековых нравах? «В пятнадцатом веке ни одна мастерская не могла принять подмастерья раньше, чем он принесет присягу в том, что будет честно заниматься своим делом согласно уставу и целям государства. Тогдашние текстильщики публично сжигали сукна, к которым был подмешан волос. Мастера, неверно отмеривавшие вино, сбрасывались с крыш в помойные ямы. Декрет о трудовой морали — попробуй представить себе, что он будет принят на очередной сессии ЦИКа» (II, 8—9). Нет, отнюдь не отвлеченностями занят Архимедов. Отношение человека к труду — фактор большой социальной значимости. Ведь «деловые люди» в литературе последних десятилетий главным образом борются против казенщины и халтуры, против брака и «вала» — за качество работы, за добросовестность, то есть за ту же самую трудовую мораль. И мораль эта действительно со временем стала предметом государственной заботы. Так что и Архимедов в известном смысле предвосхищает некоторые черты литературного «делового человека» — с той разницей, естественно, что каверинский герой не исчерпывается этими чертами.

Думается, споры о «деловом человеке» в литературе и в критике были бы гораздо плодотворнее, если бы учитывали культурный опыт двадцатых годов. Тогда бы, наверное, не возникало ложное противопоставление «духовности» и «деловитости», определяющее многие сюжетные конфликты романов и пьес, пафос многих критических статей. Призраки Штольца и Обломова (именно призраки, а не живые характеры), неизменно являющиеся в ходе дискуссий, лишь сбивают с толку, поскольку за героями Гончарова стоит иная художественная реальность, иной тип условности. В структуре литературного героя нашего века высокая степень духовности непременно связана с деятельно-творческим началом, что не исключает острейших конфликтов между героями, представляющими разные деятельные концепции будущего.

Да, и Шпекторов, и Архимедов — люди двадцатого века, увлеченные процессами созидания, верные своему делу. И вместе с тем они оба — романтики, максималисты, верующие в возможность сознательного и плодотворного изменения мира.

Только романтика здесь особого рода, не такая, как в девятнадцатом веке, не противопоставляющая себя низкому и земному, а творчески обращенная на это земное и низкое. Вот слова Архимедова по этому поводу: «Ты скажешь — романтика! Я не отменяю этого слова. У него есть свои заслуги. Когда-то русские называли романом подвешенное на цепях окованное бревно, которым били по городским укреплениям. Роман был тогда тараном. Потом он опустился. Он стал книгой. А теперь пора вернуть ему первоначальное значение. Романтика! Поверь мне, что это стенобойное орудие еще может пригодиться для борьбы с падением чести, лицемерием, подлостью и скукой» (II, 9).

Поэтическая этимологизация слова «романтика» в этом монологе Архимедова напоминает словесные построения Хлебникова и Маяковского, полемическую стилистику Шкловского и Тынянова. Такие мысли и эмоции весьма созвучны, скажем, настроениям Некрылова, но совершенно далеки от «байронической» романтики, персонифицированной в образе Сергея Веселаго.

Романтика — не только вечное духовное начало, но и вечно обновляющееся. Трагический скепсис, «мировая скорбь», завещанные романтиками прошлого века и нашедшие плодотворное продолжение в поисках символистов, в поэзии Блока сменились новой романтической концепцией.

Устремляя свой взгляд в прошлое, Архимедов работает прежде всего для будущего. Рассудочные аргументы Шпекторова, несколько скованного рамками сиюминутности, он опровергает эмоционально, «театрализованно», привлекая в единомышленники младенца сына: «...Против лицемерия, бесчестия, подлости и скуки нужно бороться с ребенком на руках. Он поможет мне. Он докажет, что победителями будут наши дети» (II, 14).

«Встреча вторая» — это встреча главным образом со Шпекторовым, ретроспектива его биографии. Странная судьба, не укладывающийся в привычные классификационные рубрики характер. Робкий, слезливый мальчик, он потом предстает отъявленным забиякой гимназистом. От страстного увлечения физикой и химией вдруг внезапно переходит к подпольной политической деятельности. В итоге, в двадцатые годы, он оказывается инженером, специалистом по дорожным машинам. Рассказчик все это сообщает бесстрастно, почти протокольно. Но на-

пряженность прерывистого ритма шпекторовской судьбы наталкивает на важные обобщения.

Биография этого героя производна от его феноменальной жизненной энергии. Качество достаточно редкое, по-своему ценное и по-своему обоюдоострое. Эпитет «энергичный» достаточно широк как оценочная категория — от деловитого одобрения до иронично-осуждающего взгляда. Но, как бы то ни было, без энергичных людей невозможно никакое большое историческое дело, да и, пожалуй, никакой материальный и духовный прогресс. Они добровольно берут на себя повышенные нравственно-психологические нагрузки, упорнее и мучительнее, чем другие, тянут воз времени и цивилизации.

И еще одна важная закономерность просматривается в импульсивном рисунке биографии Шпекторова. Наделенный разнообразными и разносторонними способностями, этот человек, по-видимому, лишен все же уникально-единственного, неповторимого таланта в той или иной конкретной созидательной области. Слово «талант» мы употребляем здесь не в щедро расхожем, а в строго взвешанном смысле слова, который очень трудно определить логически, но который интуитивно ведом всем. Вопрос о наличии таланта у того или иного человека в конкретной жизни не всегда возможно и не всегда этично решать со всей категоричностью. Что же касается литературного героя, то как раз здесь отсутствие таланта может быть признаком вполне отчетливым. Противопоставление Архимедова и Шпекторова представляется интересным еще и потому, что талант как черта героя не выносится здесь за скобки (что характерно для поэтики реалистического романа XIX века), а включается (в случае с Архимедовым) в качестве черты доминирующей. Соответственно у Шпекторова доминантной чертой является его действенный темперамент.

Заметим, отсутствие таланта не означает бездарности — это как раз характеристика ничтожных людей, претендующих без оснований на те роли, которые доступны только талантам. Шпекторов же, не найдя исключительного, избирательного призвания, стремится выбрать такую роль, которая была бы наиболее полезна обществу. Талант в этом смысле, если угодно, эгоистичен. Архимедов стал бы художником в любом случае, не сообразуясь ни с какими внешними обстоятельствами. Шпекторов же стал, что важно подчеркнуть, «одним из

немногих у нас» специалистов в своей области. Не будем выяснять, требуется ли специфический талант для знака дорожных машин: эта профессия дана как знак. Важно, что Шпекторов с тем же успехом мог энергично работать не только в технической, но и в идеологической, культурной, образовательной сферах. Работать там, где нужно и где трудно.

Если все люди были бы равно талантливы, жизнь не была бы столь интересной, сложной и диалектичной. В жизни талантливых людей слишком большую роль играет детерминизм призвания. В определенном смысле они исполняют роль, заранее намеченную им судьбой. У людей же просто способных, наделенных при этом умом и энергией, диапазон выбора неизмеримо шире.

Столь важное различие между Архимедовым и Шпекторовым делает их еще интереснее друг для друга. Не случайно, что именно у Шпекторова рассказчик знакомится с Архимедовым и в конце «встречи второй» разговор вновь возвращается к «советскому Дон Кихоту», стоящему с ребенком на руках возле Медного всадника и требующему от великого преобразователя ответа: «Кто из нас прав? За кого ты голосуешь, учитель?» (II, 15).

В последующей сцене Архимедов продолжает свой страстный монолог, как бы не замечая, что перед ним уже совсем другой собеседник. Рассказчик, в отличие от Шпекторова, в спор не вступает, но его чуткое, свободное и цельное восприятие много дает для синтеза итогового смысла. С этого момента, думается, пора подключить к позициям Архимедова и Шпекторова еще и точку зрения рассказчика, не сформулированную в рассудочных категориях, но эмоционально выятную и последовательную.

Рассказчик смотрит на жизнь жадно-увлеченным взглядом писателя, отбирая все значительное и постоянно опасаясь что-то упустить. Перед нами своеобразная интроспекция творческого процесса, лаборатория прозаика, где отношения между реальностью жизненной и художественной еще до конца не определились, где границы между фактом и вымыслом еще зыбки и подвижны. Образ Архимедова потому предстает перед нами в мерцающе-двойственном освещении: это, с одной стороны, реальная личность, с другой стороны — личность, творимая на наших глазах. Можно так еще сказать: Архимедов предстает то персонажем романа Каверина, то персона-

жем того будущего произведения, которое зарождается в сознании рассказчика — фигуры, не тождественной автору.

Подобное раздвоение художественных планов — вещь в литературе не такая уж редкая. Вспомним Онегина, который одновременно является как бы «готовым» персонажем, «приятелем» автора, и открытым художественным характером, творимым на наших глазах. Вспомним Печорина, который неодинаков для Лермонтова и для рассказчика-посредника. Вспомним, наконец, «Мастера и Маргариту», где внутри романа Булгакова живет не тождественный ему роман Мастера — и лишь последняя фраза дает желанный эффект совпадения двух миров. Все это говорится не для того, чтобы выстроить некий «ряд», а для того, чтобы напомнить читателю: при восприятии иных художественных систем нельзя прийти к ясному синтезу, минуя этап аналитического расщепления. Не надо бояться этой работы.

Такая двойственность дает, в частности, возможность особенного художественного заострения нравственно-социальных проблем, встающих по ходу романа.

Вот проблема «трудовой морали», мучительно волнующая Архимедова и, думается, во многом актуальная для современных читателей. Тем более что как раз нашему времени адресовано афористическое пророчество Архимедова: «Отношение человека к труду будет таким же, как матери к сыну» (II, 27). Казалось бы, идея ценности труда и благотворности трудолюбия совершенно бесспорна, трюистична. Но в жизненной, в социальной практике с нею связаны многие конфликты, глубокие противоречия. Образная форма архимедовского лозунга — не украшение прописной истины, а способ обозначения далеко не самоочевидной и важной духовно-стратегической установки. «Как матери к сыну» — в таком сравнении труд предстает не столько как средство достижения чаемой социальной и духовной гармонии, сколько в качестве одной из высших целей человеческого прогресса. Этому аспекту не всегда придавалось должное значение, в результате чего и возникает порой противоречие между стратегией трудового процесса и стратегией человечности, — противоречие, заявившее о себе в литературе как ситуация «делового человека». Освободить труд — не значит освободить человека от труда. Облегчение труда, сокращение в нем однообразно ме-

ханических и физических изнурительных элементов — это лишь первичная задача. Рядом с ней сразу встает не менее важная цель — обеспечить каждого человека возможностью труда одухотворенного, возвышающего. Шпекторов, кстати, опрометчиво считает эту сторону «трудовой морали» делом достаточно далекого будущего. Нет, куда мудрее «иллюзии» Архимедова, убежденного, что уже в ближайшее время предстоит решать такую задачу, как «уничтожение права на машинальное существование» (II, 13). Но вот ведь вопрос: где изыскать ресурсы для такого двуединого, двуцелевого рывка? В эпохи, когда приходится начинать с нуля, на энергично расчищенном, но достаточно пустом месте, — соображениям трудовой эстетики беспощадно противостоит низкий уровень самого труда.

На этот вопрос Архимедов не отвечает, отвечать не может и не должен: хватит с него умения видеть будущее. Но рассказчик, человек живущий в настоящем, об этом всем не думать не может. Его не устраивает средневековая «физика нравов», которую Архимедов вспоминает в качестве черного варианта «трудовой морали»: «В Цюрихе провинившегося хлебника носили по городу в корзине, привешенной к шесту, а потом окунали в лужу! В Базеле отрубали хвост у семги, которую не успевали продать в течение рыночного дня!» (II, 27). Чуткое воображение рассказчика сразу разворачивает эти бесстрастно хроникальные фразы в живые картины:

«Я засыпал.

Я начинал думать сначала.

Толстый хлебник в корзине, подвешенной к шесту, вдруг представился мне.

Корзина качалась над толпой разгневанных и смеющихся женщин.

Он был в берете, в камзоле, с круглыми набитыми плечами.

Он плакал» (II, 27).

Нет, разумеется, жестокость никак не годится для утверждения «трудовой морали». Но вопрос, возникший в споре Архимедова и Шпекторова при косвенном, но заинтересованном участии рассказчика, — из тех, которые в жизни обойти никак нельзя. При равнодушии к таким вопросам, выражаясь словами Архимедова, падают «акции правды» и поднимаются «акции лицемерия, подлости и скуки» (II, 28).

Но для нас сейчас главное — не заблудиться в композиционном лабиринте каверинского романа, пройдя по нему кратчайшим путем, не забывая при этом, что извив лабиринта — это и есть смысл произведения.

«Встреча третья» и «встреча четвертая» раскрывают нам характер Архимедова в соотношении с обыденной реальностью. К рассказчику приходят Шпекторов и жена Архимедова — Эсфирь. Они сообщают, что безумец Архимедов, уйдя из дома с ребенком на руках, обосновался «с двумя или тремя такими же чудаками» (II, 31) в Театре юных зрителей. Рассказчика просят поехать туда вместе с Эсфирью, чтобы как-то повлиять на Архимедова и убедить его вернуться домой. Конечно же посещение оказывается безрезультатным. Рассказчик уходит из ТЮЗа очень озадаченный увиденным и услышанным. Через две-три недели он встречается с Жабой, одним из последователей Архимедова; в ходе разговора почти ничего не проясняется, но случайно увиденный рассказчиком рисунок недвусмысленно свидетельствует о том, что Архимедов — действительно гениальный художник.

Это — либретто двух «Встреч». Теперь вчитаемся вновь в партитуру.

Здесь зазвучал новый мотив — «вмешательства в прошлое». Он повторяется трижды.

Рассказчик, как бы между делом, делится с читателем впечатлениями о своей работе над книгой о Сенковском. Это момент вполне автобиографичный: в 1929 году Каверин выпустил книгу «Барон Брамбеус», написанную на основе своей диссертации. Работа над этой темой окончательно убедила автора в том, что его стихия не педантически-фактографическое исследование, а проникновение в суть событий и характеров при помощи экспериментально-художественного вымысла. Герою-рассказчику Каверин передал свою неприязнь к необратимости времени, максималистское стремление переделывать прошлое. Рассказчик не может примириться с объективной данностью биографии Сенковского: «Он был бы другим. Я бы рассказал ему о том, что его ожидает» (II, 29).

Затем об Архимедове говорится: «...На прошлое он смотрел как на черновик. С душевной ясностью человека, свободного от сожалений, он вмешивался в прошлое, придавая новый смысл тому, что ничего не значило в

действительности, для него уже не существовавшей» (II, 30).

Наконец, та же мысль в юмористическом облике возникает в рассказе о детском театре, где нашел себе приют Архимедов: «Я люблю ТЮЗ. Ни в каком другом театре я не видел, как актер, которому роль продиктовала вопрос: «Куда же пошел этот низкий человек, так жестоко обращающийся со своим ребенком?» — услышал бы в ответ: «Налево, он спрятался за этот дом», или: «Да не туда же, там тебя убьют, прыгай вниз, мы спрячем тебя под скамейкой» (II, 33). Отсюда, однако, следуют вполне серьезные выводы, облеченные в приподнято-лиричные афористические формулы:

«Это зрители, безмятежно относящиеся ко времени, вмешиваются в пьесу, считая ее личным делом.

Взрослые, которым приходится играть в этом театре детей, принуждены заглянуть в прошлое и вспомнить время, когда они были искренними и думали, что таков весь мир.

И тогда, становясь детьми, они возвращаются в круг бескорыстия и благородства, и притворство спадает с них, как кожа со змеи, меняющей кожу» (II, 33).

Парадоксальная идея преобразования прошлого, воспринятая не абстрактно-логически, а эмоционально, нравственно, может стать мощным созидательным стимулом, сильнейшим средством раскрепощения духовной энергии человека.

Неподвижность, неизменность прошлого — вот что прежде всего мешает человеку в новых и высоких начинаниях. Невозвратность детского ощущения гармонии всего сущего. Непоправимость множества ошибок, совершенных на пройденном жизненном пути. По мере движения человеческой жизни в ней все больше становится прошлого и все меньше будущего. А настоящее — это узкое пространство между прошлым и будущим, это сиюминутность, обыденность, житейская проза.

Такой бескрылой, с виду неотразимо логичной, но по сути глубоко бесчеловечной, бытовой концепции времени Архимедов (а вместе с ним и автор романа) противопоставляет свою романтическую концепцию. Прошлое, настоящее и будущее не отделены друг от друга жесткими границами. Человек живет не только в настоящем. Меняя жизнь и меняясь сам, он перестраивает мир как систему, мир во всех трех временных планах. Смысл

прошлого — как для отдельного человека, так и для всего человечества — непрерывно обновляется. Всегда открыта возможность вернуться в прошлое, вновь пережив лучшее, что есть в нем, и властно исправив то, что было сделано неверно.

И это лучше всего может доказать искусство. Точнее, не просто доказать, но непосредственно передать людям радостное ощущение жизни как свободного творчества. Для этого искусство должно стать не только «зеркалом» действительности, но и средством ее преобразования. Не иллюстративной, а экспериментальной моделью мира. Символом такого искусства и становится у Каверина ТЮЗ. Было бы крайне наивно и неадекватно сути романа прочесть данный эпизод как свидетельство того, что Архимедов — художник детского театра. Нет, здесь важен союз театральной игры, живописи, техники, литературы, даже истории, — словом, тот материально-духовный синтез, который составил неповторимый характер передового советского искусства двадцатых годов.

«Встреча четвертая» названа «Расчет на романтику». Это позиция Архимедова, для которого романтика — та самая точка опоры, при помощи которой он надеется перевернуть мир (обратим попутно внимание на семантику «говорящей» фамилии героя). А «встреча пятая», посвященная Шпекторову, названа «Романтика расчета».

Две формулы духовной стратегии скрестились, как шпаги. Такой словесно-композиционный прием (раньше он назывался греческим словом «хиазм») помогает ощутить несходство сходного и сходство несходного, единство как борьбу и борьбу как единство.

Итак, рассказчик отправляется в гости к Шпекторову, который работает в Сальских степях, в крупном совхозе. Повествование приобретает здесь логичный, отчетливый характер — в соответствии с героем и с атмосферой. Здесь отразились впечатления и наблюдения Каверина, связанные с его поездкой в зерносовхоз «Гигант» (на эту тему и была написана в 1930 году очерковая повесть «Пролог»).

Сальские сцены романа во многом напоминают традиционный для очеркистики того периода образно-жанровый колорит. Тут и весело-шутливая атмосфера, и добродушные иностранные «спецы» с трогательным акцентом, и девушка-шофер Ариша, влетающая в аптеку на автомобиле. Но, присоединяясь к общему оптимисти-

ческому порыву, Каверин не изменяет своей склонности к пристальному всматриванию в лица и вещи. Жизнерадостный флер не размывает для него конкретные, пока еще не предусмотренные традиционными концепциями черты и детали. Важное и интересное очерчено резким контуром и сохранено, с тем чтобы оно прояснилось в процессе будущей жизни романа.

Вот, к примеру: «Мы нашли Шпекторова в столовой. Шотландка, залитая маслом, блестящая, как рыба чешуя, была распахнута на груди, у него было счастливое грязное лицо, и я понял, что испытание грейдеров окончилось его победой» (II, 55).

Казалось бы, общий тон — радостный, воодушевленный. Но если мы вслушаемся в оттенки интонаций, то неминуемо ощутим, что автор, разделяя восторг Шпекторова, замечает со стороны нечто иное, сбавляющее степень восторга. Сравнение залитой машинным маслом одежды с рыбой чешуей заставляет насторожиться. А «счастливое грязное лицо»? Если трактовать этот оборот в удобоприемлемом духе, то получится «грязное, но счастливое». Так сказать, несмотря на трудности, достигнут успех... Но нет, у Каверина явно не то. Интонация — вещь жесткая и конкретная, ее не поставишь с ног на голову. «Грязное, но счастливое» — было бы очерковым штампом вроде школьного штампа описаний прогулки: «усталые, но довольные». Тут же сам порядок эпитетов содержателен: сначала «счастливое», а потом «грязное». Так что все-таки выходит скорее «счастливое, но грязное». Порядок слов отражает логику времени: вслед за восторгом приходит сомнение, большие начинания неизбежно проверяются, корректируются взглядом следующего поколения. Такова диалектика истории, незаметно для нас сопрягающей крайности, извлекающей сумму прогресса из сложения противоречий.

Каверин верит Шпекторову, но не слепо, а ответственно. Он смотрит на этого человека не снизу вверх и не сверху вниз (обеими крайностями грешили многие певцы трудовой темы), а как на равного. Отсюда неизбежная и необходимая доля критицизма. Увлеченный ближайшими, сиюминутными целями, не видит Шпекторов издержек и потерь, которые скажутся в будущем. Невнимание к нравственно-эстетической стороне труда, как выяснится потом, сужает стратегическое зрение, мешает помнить, что цель всех больших и малых дел — человек.

Тут пришло время обратить внимание на фамилию героя. Она произведена от латинского корня со значением «смотреть», «видеть», как бы германизованного фонетически. Она напоминает не то технические термины, не то название какого-то ремесла (в этом смысле фамилия Шпекторова, несомненно, перекликается со словом «шкипер» — так называет Петра Первого Архимедов, взывая к нему как к общему их со Шпекторовым учителю в конце «встречи первой»). Короче говоря, имя героя здесь — это знак острого и деловитого, но в чем-то ограниченного видения, зрения.

Обратим еще внимание на то, что среди ближайших союзников Шпекторова здесь оказывается человек архимедовской складки. Это Иля, которого рассказчик про себя называет «утконосом». Человек этот недоволен тем, что Шпекторов работает «как лошадь, днем и ночью» (вроде бы Каверин специально не акцентирует буквального смысла этого привычного сравнения, но как-то вдруг становится ясно, насколько такая концепция труда ошибочна), человек этот всерьез озабочен проблемой цвета домов в создающемся зерносовхозе. Издеваясь над логикой «утконоса» и доводя ее до абсурда, Шпекторов говорит рассказчику: «Он, видишь ли, уверен, что мы добьемся не тридцати пяти, а восьмидесяти пяти центнеров на гектар, если телеграфные столбы в разных участках будут окрашены по-разному и комбайны будут отличаться один от другого по цвету» (II, 55).

Как видим, философический диспут Архимедова и Шпекторова продолжается на уровне конкретных социально-экономических проблем времени. И рассказчик с изумлением узнает в «утконосе» убежденного единомышленника тех чудаков, что собрались в полуфантастическом ТЮЗе, чтобы всерьез «перекрасить мир».

То, что в 1931 году для большинства людей казалось нелепостью или, в лучшем случае, интеллигентской «иллюзией», сейчас стало вполне определенной научно-технической сферой. Но роман Каверина напоминает нам, что и полвека назад в этой сфере предпринимались важные начинания (одним из крупнейших деятелей здесь был А. К. Гастев). Так, «утконос» ссылается на Институт рационализации труда, который действительно существовал в то время, но потом был расформирован, о чем Каверин рассказывает в очерке «Из воспоминаний» («ВД», 278). Здесь же, кстати, говорится об А. Р.— человеке,

явившемся прототипом и Архимедова, и Шпекторова одновременно: еще один факт, свидетельствующий о причудливости отношений между противоположностями в живой жизни. Но вот что хочется процитировать из очерка Каверина:

«Мне всегда казалось, что поэтическое отношение к действительности полно здравого смысла и ведет к обозримой цели» («ВД», 278).

Это сказано в 1981 году, но уже в 1931 году автор романа «Художник неизвестен» ощутил и показал, что «романтика расчета» не может обойтись без «расчета на романтику», что Шпекторов должен пойти на выучку к Архимедову и найти земное применение заоблачным прозрениям.

А пока сделаем паузу — прежде чем перейти к «встрече шестой», — поскольку встреча нам предстоит с новой и острой проблемой...

...Что заставило Архимедова присоединиться к толпе беспризорных, поселившихся в теплофикационных трубах на улице Росси? Почему этот художник и мечтатель вдруг предстает ходатаем по делам карманников и девиц сомнительного поведения?

Автор вводит еще одного рассказчика — доктора Веселаго, который не без юмора повествует о странном эпизоде, происшедшем в центре Ленинграда. Милиция изгоняет из подземных труб разместившихся там беспризорных. Их представитель, в пенсне и с мандатом, просит от имени ста тридцати четырех обитателей подземелья трехдневной отсрочки, обещая на этот срок прекратить преступную деятельность. «Мы просим доверия» (II, 62), произносит он. И вот в толпе, явно не симпатизирующей беспризорным, появляется Архимедов, демонстративно поднявший вверх руку со словами: «Голосую за доверие» (II, 63).

Ситуация получает чисто житейское, логическое завершение: Архимедова забирают в милицию и тут же отпускают. Но дело, конечно, не в этом, а в символическом смысле случившегося.

До сих пор мы знали Архимедова как борца за труд и за красоту, но его взгляд на человека оставался нам неведом, а «трудовая мораль» и «физика нравов» давали даже возможность заподозрить героя в ригористической жестокости и беспощадности. Но здесь Архимедов предстает как гуманистический максималист, взывающий к мило-

сердию по отношению к самым слабым мира сего. И беспризорники, засевшие в теплофикационных трубах, выбраны автором в качестве архимедовских подзащитных очень точно.

Гуманизм — понятие многогранное и глубокое. Он начинается, конечно, с сочувствия достойным, но не кончается, не исчерпывается этим сочувствием. Вслед за этим бесспорным уровнем гуманистического мышления и чувствования нам открывается новый — «милость к падшим», к отверженным, великодушие к заблудшим, ступившим на стезю порока и даже преступления. Здесь гуманистический принцип становится уже не бесспорным, а требующим оправдания и доказательств. Заблудшие ведь вызывают и прямо противоположное и по-своему справедливое отношение.

«А я бы их всех убила,— со злобой объявила востроносая женщина в потрепанном макинтоше,— на прошлой неделе прямо из рук сумочку вырвали» (II, 61).

Нелегко внушить востроносой женщине, что ценность человеческой жизни — пусть даже порочной и неправильной — несоизмерима с ценностью сумочки. Такую бытовую мораль, такую невольно небрежную бесчеловечность можно победить только гуманизмом гиперболическим, безграничным.

И такая гуманистическая концепция была неизменно присуща искусству новаторскому, властно меняющему отношения между жизнью реальной и идеальной, между прошлым и будущим.

Новое, смелое слово о мире и человеке всегда поначалу пугает,стораживает. Новаторские художественные поиски всегда всегда разрушают прежние уютные представления о жизни. Поэтому сторонники старины, блюстители канонов выработали привычную уловку: они неизменно упрекают новое художественное видение в недостаточной теплоте и человечности. Но проходит время, и становится очевидным, что именно новые художественные формы передают последующим поколениям эстафету страстной человечности.

Я, где боль, везде,—

говорил Маяковский, но его почему-то не слышали и обвиняли в нигилизме. А он делал свое дело, повышая болевую чувствительность поэзии и читателя.

Архимедов тоже везде, где боль,— таков смысл эпи-

зода на улице Росси. И этот мотив уже становится главным — до конца «встречи шестой» и всего романа.

Жена Архимедова, Эсфирь, любит Шпекторова, но не может оставить мужа. Мы не знаем, как это получилось, как развивались отношения трех людей. И это незнание делает еще острее ощущение непоправимой трагедии.

Эсфирь погибает, бросившись с пятого этажа с завязанными глазами.

Художник — там, где боль. А там, где художник, вблизи, вокруг него, — боль сгущается, усиливается. Это нельзя оценивать житейскими, психологическими мерками, объяснять эгоизмом творческой личности страдания его родных и близких и т. п. Биографическая трагедия — плата за художественные прозрения, за радость творчества и будущую радость тех, кому предназначены его результаты. Это надо мужественно принять как факт, как закон.

Поэтому сразу за рассказом о гибели Эсфири в романе следует рассказ о том, как Архимедов работает, как он ищет цвета для будущей картины, бродя по вечернему Ленинграду.

Судьба художника входит в искусство не конкретными деталями, а своей духовной сутью, своим пафосом. Рассказчик, ищущий разгадку таинственных отношений между героями, оказывается в ТЮЗе («встреча седьмая»), и спектакль о временах французской революции наводит его на неожиданные ассоциации. Высокий трагизм революционной эпохи отразился в судьбах Архимедова, Шпекторова и Эсфири, и здесь бессильны бытовые, психологические объяснения.

Но вот и последняя, «восьмая встреча».

Трагический конфликт романа достигает предельной, завершающей остроты. Чтобы показать трагедию Архимедова во всей ее многогранности, Каверин использует широкий спектр повествовательных возможностей, чуть ли не все возможные способы рассказывания. Проще изложить ситуацию было нельзя. Рассказчик выступает здесь как следователь, выслушивающий показания очевидцев, систематизирующий факты, выстраивающий различные версии одного события в логическую цепь и передающий результаты суду — суду читателя.

Первая версия — фантастическая история о вспыхнувшей в ТЮЗе войне. Фанатичный ученик Архимедова — Визель, театральная бутафор, сдает в утиль все старые

куклы, сделанные бездарно и вульгарно. На него ополчается «армия» в составе администратора, кассира, суфлера и билетеров. Надо принимать бой, Архимедов берет в руки шпагу. Но в этот момент театральная фантазия прерывается, мы вдруг отчетливо видим, что шпага — ненастоящая, что армии нет, а навстречу Архимедову идет реальный, не играющий широкоплечий человек — Шпекторов.

Вторая версия — сон Архимедова, в котором ему звучит страшный голос судьбы: «Ты потерял лицо».

Третья версия — последний разговор Архимедова и Шпекторова, финал их спора, начавшегося на первой странице романа.

Четвертая версия — эпизод в Отделе опеки. Архимедов подписывает бумагу, в которой он отказывается от своих отцовских прав, а маленького Фердинанда усыновляет Шпекторов.

Последняя версия как будто самая правдоподобная. Но будет серьезной ошибкой остановиться на ней окончательно, отбросив все предыдущее. Ибо правдоподобие очень часто оказывается иллюзией, а к истине нередко ведет тропинка самой отчаянной фантазии.

Все четыре версии равноправны как составляющие единого художественного смысла. Ведь речь идет не об элементарном житейском событии, а о событии художественном, творимом на наших глазах, отражающем многогранность самого бытия (познаваемого через сопоставление различных точек зрения, разных вариантов, со-бытий).

Сделаем маленькое отступление о том, как надо читать многовариантные события. В шестой главе романа «Евгений Онегин», сразу вслед за гибелью Ленского на дуэли, автор начинает размышлять о том, как могла бы развиваться дальше судьба героя, если бы он остался жив. Пушкин сначала рассказывает, как Ленский стал бы прославленным поэтом, а потом так же уверенно показывает нам, как тот же Ленский делается ленивым и сонным помещиком-обывателем. И то и другое равновероятно, так сказать, пятьдесят на пятьдесят. Читатель, который выберет только один вариант, пойдет по ложному пути и неизбежно заблудится. Белинскому, например, больше понравился второй, прозаический вариант — и в итоге вся трактовка Ленского получилась у великого критика однобокой и несправедливой. Никому нельзя брать на

себя те права, которыми располагает только сама жизнь.

Еще пример. Чем кончается роман Булгакова «Мастер и Маргарита»? Один ответ: герои улетают вместе со свитой Воланда туда, где они обретут покой. Второй ответ: Мастер умирает в больничной палате, и в ту же минуту где-то умирает Маргарита. И только тогда мы поймем роман верно, когда ощутим одинаковую правду этих взаимоисключающих с точки зрения обыденной логики событий.

Там, где в жизни «или — или», в искусстве может быть «и — и». Там, где в жизни необходим выбор, в искусстве совмещается несколько взаимоисключающих смыслов. Это закон эстетический. У него есть и этический оттенок. Выбирать можно только свою судьбу. Судьбу литературного героя, то есть другого человека, читатель не имеет права решать по своему произволу.

Что же все-таки произошло в «восьмой встрече» с Архимедовым?

Сокрушительное поражение. На всех жизненных фронтах. Когда Архимедов взял в руки шпагу, он слышал: «со всех сторон шел мерный стук переставляемых ног — с Востока, Запада, Севера и Юга» (II, 96). Жизнь окружила героя со всех сторон и взяла в кольцо.

Театральная «война» — это символически обобщенная драма художника, опередившего современников и не понятого ими. Она показана резко и спокойно, без неуместной жалостливости. Точно выписана модель художественного направления, школы, выдвинувшей дерзкие лозунги, которые осуществить дано только самым талантливым представителям. Лишь Архимедов — настоящий мастер. Его ученики, подмастерья лишены такой глубины прозрения, не обладают таким же талантом. Поэтому Жаба готов в первую же минуту выбросить белый флаг. А Визель компенсирует творческое бессилие фанатичной верой в путь, открытый другим человеком. Именно Визель бросает вызов, провоцирует конфликт. Архимедов работает спокойно и дорожит только одним — возможностью работать. Шпага всегда в его руках, но она не может быть обращена против людей — по природе самого искусства. А неясность, фантастичность театральной «войны» — это еще один трагический штрих. Самое страшное, когда потрясшая художника драма остается неизвестной или забывается.

Сон Архимедова — символ той внутренней трагедии,

вне которой не создается ни одно высшее творение искусства. Надо умереть, чтобы воскреснуть в своих произведениях. Надо «потерять лицо», чтобы оно проступило потом для читателя и зрителя. Отдать все без остатка — вот роковая цель и страшное счастье художника.

Последний разговор Архимедова со Шпекторовым — еще одно поражение, поражение в идейном споре, поскольку последнее слово — пока — осталось за Шпекторовым: «Поставь же в угол свою шпагу, отдай ее актерам или детям. Иди запишись на бирже труда, ты ведь, кажется, когда-то служил в аптеке. Пользуйся выходными днями, учись рисовать. Может быть, придет время, когда мы позовем тебя раскрасить наши знамена» (II, 99). Уже здесь ощущается, что поражение Архимедова — временное. Время настало, и художников, мечтавших перекрасить мир, позвали. Но это уже были Архимедовы следующих поколений. Поражение сегодня — залог победы завтра, что не снижает, конечно, драматизма судьбы тех, кто, ясно видя это завтра, не смог до него дожить.

Наконец, эпизод в Отделе опеки. Передача родительских прав Архимедова Шпекторову — акт, конечно, не столько юридический, сколько трагико-символический. На протяжении романа постоянно варьируется мотив отцовства, идет причудливая смысловая игра буквального и переносного смыслов этого слова. Еще во «встрече четвертой» рассказчик догадывается, что маленький Фердинанд (окрещенный так Архимедовым в память о Ласале) — это на самом деле сын Шпекторова. Но догадка эта так и не получает окончательного подтверждения, потому что в романе вообще нет ни одного бесспорного, эмпирически непреложного факта. Граница между житейским фактом и творческим вымыслом, между реальностью и фантазией все время колеблется, и вся художественная реальность романа располагается в этой напряженно полемической пограничной зоне. Все персонажи участвуют не только в действии, но и в создании духовной сути художественного целого. Ничья точка зрения не отбрасывается, и вместе с тем ничье слово не оказывается твердым и окончательным. Почти все персонажи выступают рассказчиками, и все они трактуют события по-своему. Исключение составляет один Шпекторов, стремящийся к полной фактической ясности. Но на фоне целого ансамбля индивидуальных точек зрения расудочный эмпиризм Шпекторова порой выглядит огра-

ническим и однобоким. Мало верить в то, что дважды два — четыре. Для смелого преобразования мира нужны истины более высокие, сложные и человеческие.

Короче говоря, в каверинском сюжете нейтрализован житейски конкретный вопрос о том, чьим сыном является Фердинанд. Это придает особенную остроту спору о духовном отцовстве, о том, чьим путем пойдет грядущее поколение.

Для Архимедова, как для других гениев его склада, существует только отцовство в широком, всечеловеческом смысле: «Победителями будут наши дети». Эти слова он произносит, и держа на руках Фердинанда, и разговаривая с маленькой девочкой, убирающей камни с трамвайных рельсов («встреча шестая»).

Продолжателями дела Архимедова объективно стали многие из последующих поколений художественной интеллигенции. Автор романа, касаясь вопроса о прототипах Архимедова, назвал имена Хлебникова и Заболоцкого¹. Однако, следуя многозначной художественной логике романа, можно расширить масштаб «архимедовского» начала в советском искусстве. А в этом смысле духовные дети Архимедова — это все те, кто продолжил традиции не только Хлебникова и Заболоцкого, но и Маяковского и Пастернака, Филонова и Татлина, Мейерхольда и Шостаковича. Невозможно очертить этот круг художественных явлений, пользуясь привычными искусствоведческими категориями, какими-то «измами». Архимедовское начало — образ подвижно-символический. Оно так определено в эпилоге романа: «Смещение высокого строя с мелочами, обыденных подробностей с глубоким чувством времени» (II, 106).

Судьба Архимедова — художественная гипербола. Было бы неуместно воспринимать его трагедию как житейский закон со всей буквальностью. Каверин развернул весь спектр трагических оттенков художественной биографии, показал все опасности, подстерегающие творца духовных ценностей, все потенциально возможные противоречия. Общий вывод резок и неумолим: без трагедии, без преодоления трудностей нет художника. «Нужно было разбиться насмерть, чтобы написать эту вещь» (II, 106).

¹ Каверин В. Чувство пути.— «Вопросы литературы», 1982, № 11, с. 96.



В. А. Каверин (слева) с братом Александром. 1910 г.



В. А. Касерин. 1920 г.



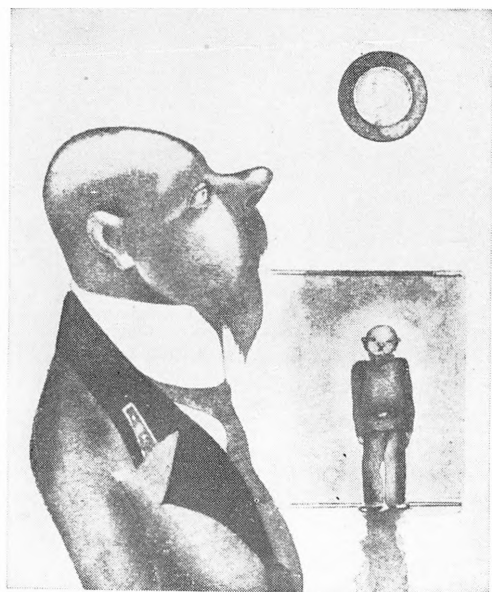
*Серрапионовы братья. Первый ряд слева направо: М. Л. Слонимский,
Е. Г. Полонская, Н. Н. Никитин, В. В. Иванов, М. М. Зоценко.
Второй ряд слева направо: Л. Н. Луц, Н. С. Тихонов, К. А. Федин,
И. А. Груздев, В. А. Каверин.
Петроград, 1921 г. Фото М. С. Наппельбаума.*



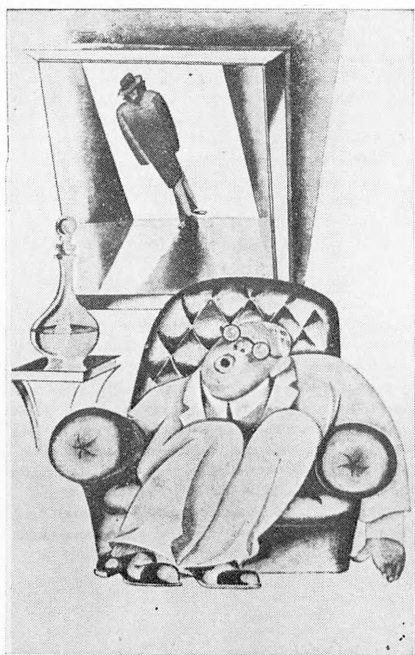
*В. А. Каверин. Начало 30-х годов.
Фото М. С. Шапельбаума.*



Л. Н. Тышнова. 30-е годы.



Иллюстрации Н. Акимова
к книге В. Каверина
«Черновик человека».
1931 г.





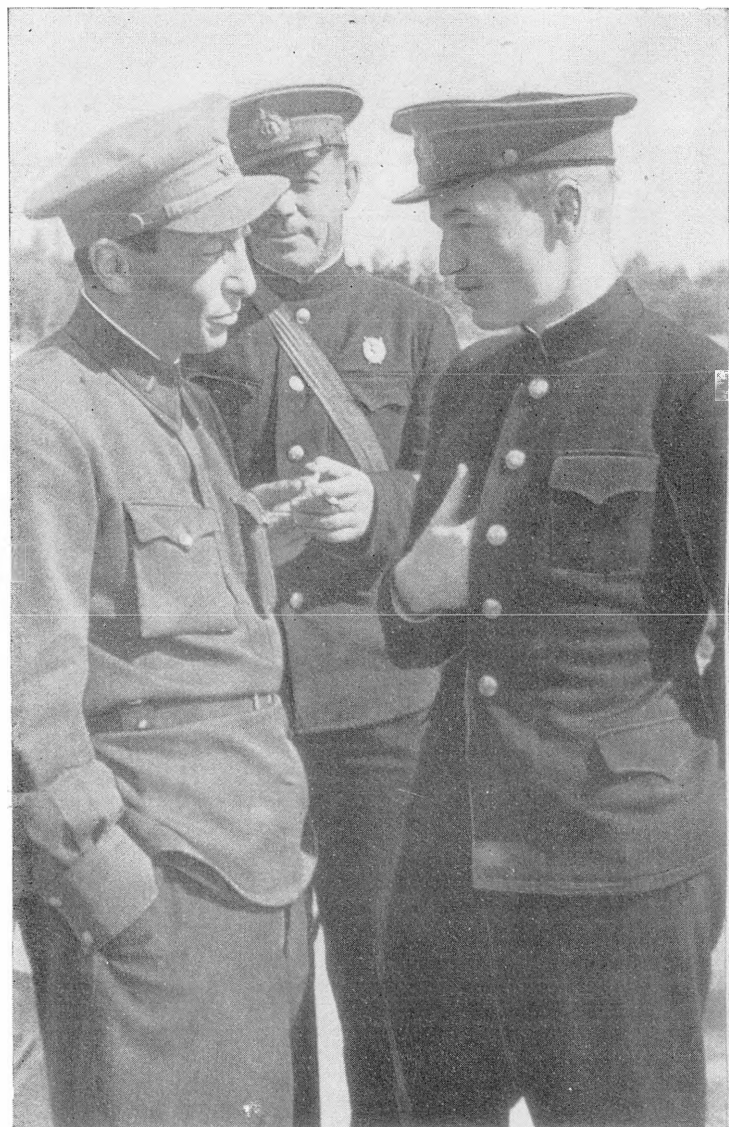
В Луге на даче. Сидят слева направо: Л. П. Тынянова с сыном, профессор З. В. Ермольева, Ю. П. Тынянов. Стоит В. А. Каверин. 1939 г.

*В Ялте. Стоят: В. А. Каверин, А. П. Гайдар.
Сидят слева направо: Л. П. Тынянова, Д. М. Гайдар,
М. Я. Райт-Ковалева. Апрель 1941 г.*





В. А. Кавсерин. 1941 г.



В. А. Каверин на фронте. 1942 г.



*Сцена из спектакля Центрального детского театра
«Два капитана», 1948 г.*

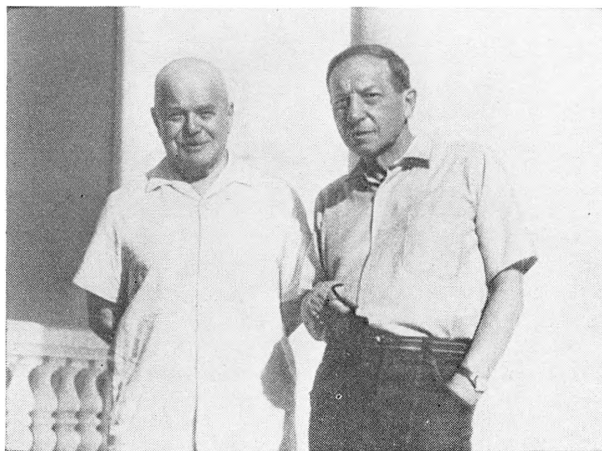


В. А. Каверин с дочерью Натальей и сыном Николаем. 1948 г.



В. А. Каверин. 60-е годы.

В. А. Каверин и В. Б. Шкловский. Ялта, 1966 г.





В. А. Каверин на Северном флоте. 60-е годы.

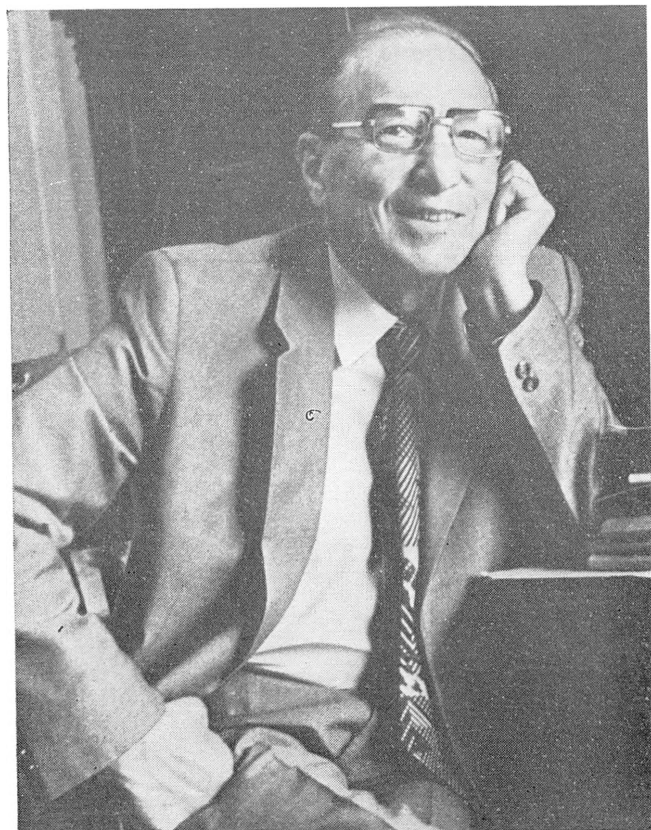


*В Пскове. В. А. Каверин и Л. Н. Тынянова с дочерью Натальей
и внучкой Татьяной. Конец 60-х годов.*



В. А. Каверин с внучкой Катей. Коктебель, 1975 г.

В. А. Каверин. 70-е годы.





В. А. Каверин за работой. 70-е годы.

*Д. С. Лихачев, В. А. Каверин, Л. П. Тынянова.
София, октябрь 1978 г.*





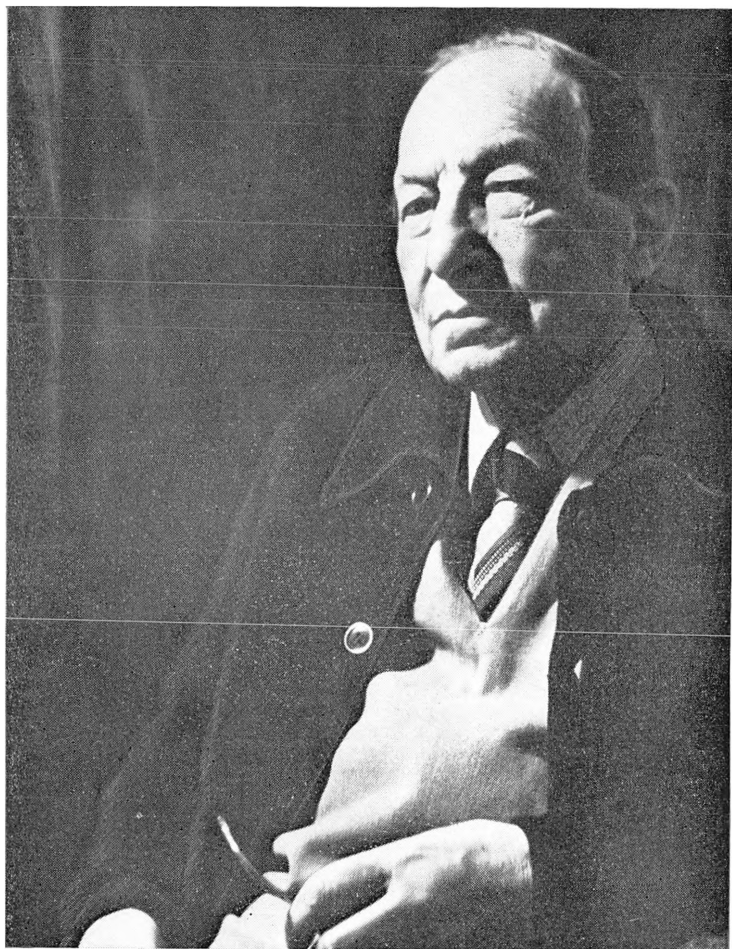
В. А. Каверин на вечере в Концертной студии Останкино, 1977 г.

В. А. Каверин в кругу родных и друзей.

Слева направо: Е. В. Заболоцкая, Н. В. Каверин, И. Н. Каверина, литературовед А. П. Чудаков, В. А. Каверин, Н. Н. Заболоцкая.

Апрель 1978 г.





В. А. Каверин. 80-е годы.

ПОВЫШЕНИЕ КВАЛИФИКАЦИИ



на засмеялась и стала смотреть в сторону, — он глаз с нее не сводил. С первой минуты, как он увидел ее в этой белой маркизетовой кофточке, сквозь которую просвечивали руки, у него только одна мысль была: как бы ее поцеловать. Он посмотрел на губы, и она, кажется, поняла, потому что вдруг покраснела.

Они замолчали. Острова вдруг стали видны за одним из поворотов — темно-синий лес и белое здание яхт-клуба. Машенька заговорила об отце — и не только потому, что дольше молчать уже становилось неловко. Она серьезно о нем беспокоилась и нет-нет да и вспоминала» (II, 239).

Попробуем оценить качество этой прозы.

Вроде бы ничего особенного, из ряда вон выходящего. Лирическая интонация, аналитический психологизм, четкость описаний — все это досталось нашему веку как бы по наследству от предыдущего, так сказать, в готовом виде. Вроде бы ничего нового. Может даже показаться, что писать таким способом чрезвычайно легко: вообразить простое событие и рассказать о нем, начиная каждую фразу подлежащим, за ним сразу же ставя сказуемое, минимум деталей — только самые необходимые, минимум эпитетов — только самые очевидные, предметно достоверные. Словом, краткость — сестра таланта.

Хочется даже предложить читателю в качестве эксперимента попробовать. Взять да и сочинить несколько фраз вот таким стилем, на таком художественном языке. А потом сравнить с приведенным выше фрагментом из романа «Исполнение желаний». Возможно, такое предложение не совсем корректно с методологической точки зрения, но как практический прием читательской работы это действительно. (Сколько недоразумений, кстати, можно было избежать, если бы профессиональные читатели, то есть критики, почаще прибегали к столь простому способу оценки качества!) Маяковский ведь отнюдь не шутил, когда спрашивал нас в упор: «А вы могли бы?» Или предлагал нам:

А если
вам кажется,
что всего делов —
это пользоваться
чужими словесами,

то вот вам,
товарищи,
и можете
писать
сам!

Так вот, результат подобного эксперимента можно предсказать. Достаточно откровенный и самокритичный читатель наверняка убедится, что писать таким простым способом очень непросто. Очень трудно добиться двух вещей: естественности и живости. Непременно будет заносить то в сторону нарочитости, то в сторону сухой информативности. Такое писание, при всей его кажущейся безыскусности, — это ходьба по канату. Вот он, канат, его каждый может коснуться ногой, но сделать хотя бы пару шагов можно только при наличии исходных способностей и основательной тренировки. Тот, кому удастся это почувствовать, сможет оценить, скажем, меру такта, с которым повествователь воспроизводит психологическое состояние девушки перед первым поцелуем (малейший призыв сентиментальности или, наоборот, ироничности — и все испорчено). Заметно станет и синтаксическое движение: «тема» Маши дана через прямой порядок слов, а «тема» Трубачевского — слегка взволнованными инверсиями.

Заметим еще, что только на первый взгляд приведенный фрагмент может показаться выдержанным в духе «традиционности», в духе канона прошлого столетия. Но писать в стиле прошлого века можно не иначе как в стилизационно-пародийном ключе. А ироническая дистанция по отношению к избранному языку несовместима с задачей воскрешения живой жизни. Это важно подчеркнуть, потому что и критики, и отчасти сам Каверин несколько преувеличили степень «традиционности» «Исполнения желаний» и степень резкости того поворота, который осуществил здесь автор.

Естественность всегда нова. Она недостижима без прочной связи художественного стиля с жизнью сегодняшнего языка, без чуткости писателя к неповторимой психологической атмосфере его времени.

Для того чтобы понять очередной этап каверинского пути, надо прежде всего осознать простой факт: так прежде он не писал, несмотря на то что уже был автором романов «Скандалист» и «Художник неизвестен».

И уже после — посмотрим, что рассказал об этом автор тридцать лет спустя:

«Трудно передать то ощущение, с которым писались первые главы романа «Исполнение желаний». Как будто впервые в жизни я взял в руки перо — так неловко, немело приставлялась строка к строке, фраза к фразе. Мне казалось, что я совершенно разучился писать,— грустная догадка после тринадцати лет почти ежедневной работы! Все нужно начинать снова. Но как начинать? Стоит ли?» (I, 14).

Было бы упущением не учесть, что отказ от «орнаментальной» прозы и поворот в сторону «простоты» диктовались отчасти характерными тенденциями времени, когда стилевые и композиционные эксперименты утрачивали популярность и преобладающей нормой становилась учеба у классиков. Такая установка на простоту и понятность была по-своему закономерна и сейчас нуждается в спокойной конкретно-исторической оценке.

Здесь нелишне будет вспомнить некрыловскую формулу «давление времени». Сила побудительных требований времени может в определенных обстоятельствах открыть новые источники художественной энергии. Парадоксально, но талант Каверина в начале 30-х годов нуждался для своего плодотворного развития в дисциплинирующем начале. Свободно переходя от стиля к стилю, от одной художественной системы к другой, писатель неожиданно оказывался всякий раз в зависимости от материала. Так, натурализм «Черновика человека» был в известной мере продиктован «биологической» тематикой, ироническая памфлетность «Скандалиста» прочно связана с профессиональной деятельностью персонажей-филологов, а синтез изобразительности, театральности и музыкальности в романе «Художник неизвестен» — с публицистическим спором об участии искусства в переломе жизни.

Находить для каждой темы свой стиль — это, конечно, дело увлекательное, и данная черта навсегда осталась первой приметой каверинского творчества двадцатых годов. Но дальше по этому пути было идти некуда. Тематический круг замкнулся. Не осталось, собственно говоря, такого слоя житейского материала, который не нашел бы у Каверина — от «Конца хазы» до романа «Художник неизвестен» — прямого или опосредованного исполь-

зования. К тридцати годам писатель успел высказаться обо всем. Но оставалась еще одна неосвоенная сфера — психологизм, «диалектика души». Именно это создание русской классики девятнадцатого века стало главным эталоном в оценке всякой прозы. Были, правда, в нашем веке мастера, обходившиеся без этого инструмента: Зощенко, Булгаков, но те формировались в споре с традицией, противопоставляли психологизму стилистический напор, энергию смеха. Каверин же издавна тяготел к художественной универсальности, к «исторической поэтике», сопрягающей опыт разных эпох, к овладению всеми видами писательского «многоборья».

Надо было повышать нагрузки прозаического слова, добиваться зрительной достоверности, читательского эффекта присутствия в воображаемых ситуациях. Надо было обуздывать ироническую стихию. Ирония сыграла незаменимую роль в становлении молодого Каверина, помогла ему сохранить духовную независимость в море мнений, в множестве точек зрения на переломную эпоху. Но свободная игра смыслами плодотворна лишь тогда, когда у автора есть ясное индивидуальное отношение к каждому смыслу, к каждой из сталкиваемых точек зрения. Повествователь романов «Скандалист» и «Художник неизвестен» внутренне молод: споры Некрылова и Драгоманова, Архимедова и Шпекторова происходят как бы во внеположном ему мире. Полифонизм двух этих произведений достигнут за счет непосредственности, непредубежденности мировосприятия. Дальнейший путь писателя показал, что для него более органична творческая установка на определенность, однозначность авторской позиции. Однозначность не в смысле догматизма, а в смысле той художественной ясности, которой и стал учиться у классиков Каверин, начиная мучительную работу над «Исполнением желаний».

Для иронического повествования вопрос «было или не было?» всегда остается открытым. Сергей Веселаго, Некрылов, Архимедов живут всегда на грани «идеального» и «реального» существования, в них не обязательно верить, их достаточно понять. Но Каверину хотелось еще и таких образов, таких картин, которые могли бы стать наравне с самой жизнью. А это удастся только тем художникам, которые, вырвавшись из замкнутого круга иронии, создают ценности, не зависящие ни от каких точек зрения. Испытанию иронией подвергается все, но

существуют вещи, неуязвимые для иронии, прочно защищенные от нее своей энергичной подлинностью.

«Каждый из нас стремится выразить себя в своих книгах, и, работая над «Исполнением желаний», мне удалось впервые сознательно воспользоваться собственной, пока еще очень маленькой, школой самопознания» (I, 15). Действительно, из всех предшествующих произведений крайне трудно было вычленить представление о личности автора. Александр Ровинский в «Черновике человека» был в этом смысле лишь этюдом, гиперболизирующим одну сторону психологического опыта автора. Ногиц в «Скандалисте», напротив, оказался чересчур «дагерротипен», то есть в деталях прямо тождествен молодому Каверину, а по сути — расплывчат. Главный герой «Исполнения желаний» — филолог Николай Трубачевский — и похож, и не похож на автора романа. При чем сама пропорция сходства и несходства и обеспечила в итоге художественную самостоятельность персонажа.

Каверин сделал героя лет на шесть моложе себя. Эта «фора» была необходима для создания дистанции, для преодоления инерции материала. Строя характер и судьбу молодого человека, полностью сформировавшегося в пореволюционные годы, писатель отчетливо увидел себя как представителя более старшего поколения. Ведь по своим интересам и убеждениям Каверин принадлежал к поколению, встретившему революцию уже в сознательном возрасте. Однако и в кругу «серапионов», и рядом с Тыняновым и Шкловским Каверин постоянно ощущал себя самым молодым. В этом, быть может, уникальность жизненной судьбы Каверина, своеобразие того ракурса, который открыло ему время. Осознание и освоение своего материала в полной мере пришло к Каверину в «Освещенных окнах». Но обобщенный смысл авторского опыта хорошо читается в острых углах характера Трубачевского.

«Врачи говорят, что возраст — это относительное понятие, что сердце может быть пятнадцати лет, а голова — двадцати пяти. Таков и был Трубачевский» (II, 131). Здесь помимо прочего отмечены и дистанция между автором и персонажем, и тяготение друг к другу. В одном месте романа о Трубачевском говорится: «Товарищи по курсу подозревали, что втайне он пишет стихи. Они ошибались — он писал прозу» (II, 113). Этот мотив не развивается в дальнейшем повествовании, но он важен как

знак родства Трубачевского с автобиографическим героем «Освещенных окон». Автор помнит свою юность и хочет ее воссоздать, а герой обрисован с установкой на энергичное взросление, на будущую зрелость.

Источник этого развития — во внутренних противоречиях натуры и характера Трубачевского. Противоречий, обусловленных прежде всего талантом героя. Как ни странно, тема таланта оказалась в русской литературе одной из малоразработанных. Поэтому если говорить о тематической новизне романа Каверина, то она пролегает именно здесь.

Для литературы XIX века талант не стал важной художественной проблемой; гораздо существеннее для русской классики было доказательство принципиального равенства всех людей, независимо от происхождения, образования, социального положения. В столь широком общечеловеческом философском контексте проблема таланта закономерно выпадала, выносилась за скобки — как узкая и частная относительно главных проблем. («Моцарт и Сальери» Пушкина — это не конфликт таланта и неталанта, а конфликт гения и таланта, разработанный не в конкретно-жизнейском, а опять-таки в философском плане.)

Но в XX веке тема таланта стала властно стучаться в литературу. Это объясняется и жизненными, и собственно эстетическими законами. Во-первых, специализация духовной деятельности человека дала возможность рассмотреть соотношение личности и профессии, и здесь речь о степени одаренности заходит неизбежно. Во-вторых, настоящая литература не может идти по пути прямого повторения классической тематики, для нее привлекательно именно то, что классиками «обойдено». Не надо думать при этом, что внимание к профессиональным талантам мешает общечеловечности и философичности. Наоборот, новый угол зрения ценен не только сам по себе, но и теми оттенками, которые он помогает открыть в «вечных» темах и вопросах.

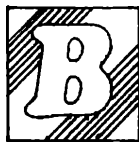
Талант не «дополнение», не «приложение» к личности, а важный ее компонент, становящийся при гармоничном развитии доминантой характера. Когда же он еще не проявился, не нашел применения, одаренный человек выглядит (и себе самому порой кажется) несовершенным, а то и неполноценным. Таков Трубачевский. В кругу однокурсников он чувствует себя неуютно. Он искрен-

не участвует в приличествующих возрасту развлечениях, но они не могут захватить его всерьез. Он кажется наивнее, моложе своего друга, студента-медика Карташихина, хотя, как отмечает автор, на самом деле Трубачевский на полтора года старше. Его чрезмерная, с бытовой точки зрения, эмоциональность, обидчивость, гордость на грани заносчивости. И при этом — какая-то неприкаянность, острая потребность в общении — равноправном, напряженно-содержательном. Эта потребность не удовлетворяется ни в студенческом кругу, ни при встречах с людьми более взрослыми, воспринимающими Трубачевского не без иронии. Хохолок на затылке и привычка «тарачить глаза» оттеняет эти внутренние противоречия.

Трубачевский романтичен, но не в смысле расплывчатых мечтаний, а своим желанием жить удесятеренной жизнью, жаждой большого дела. Пока же его деятельность ограничена учебой, он чувствует себя как в неволе — и дома с педантом отцом, и с друзьями, и в доме профессора Бауэра, который поручает Трубачевскому систематизировать свой архив.

Детство и юность — это, быть может, самая тяжелая пора в жизни одаренного человека, его первое мучительное испытание. Впрочем, этот закон достаточно четко обобщил Андерсен в мифе о гадком утенке. Но вечные истины нуждаются в конкретном подтверждении и развитии каждой эпохой, а потому рассмотрим подробнее, как «сделан» Трубачевский, как построен его характер.

ЛОГИКА СТРАСТИ



В начале седьмой главы первой части содержится ключ к пониманию личности Трубачевского, прочерчивается доминанта его характера. Сделано это ироническим пунктиром, но ирония здесь не меняет характер мысли, а маскирует ту серьезность, которой обладает и для автора, и для героя сам предмет разговора. Тема настолько интимна, что запросто, открыто о ней с читателем нельзя беседовать.

Речь идет о славе.

«В первый раз Трубачевский услышал это слово, когда ему было шесть лет. Он гулял с мамой в Летнем саду... Одна статуя особенно поразила его. Это была большая белая дама. Лента падала с ее плеч к ногам. Она была лупоглазая, хвастливая и очень похожа на крестную, которая тоже постоянно хвасталась.

— Мама, что это?

— Это — Слава» (II, 232).

Затем рассказывается о гастролях в Петрограде двенадцатилетнего дирижера Вилли Ферреро, успех которого производит на маленького Трубачевского особенное впечатление. Представление о славе входит в формирующееся сознание героя не как абстрактное понятие, а как нечто живое, реальное: «Слава — это цветы, которые летели на сцену, гул, топот, крики и то, что половина зрителей ждала этого мальчика, несмотря на двадцатиградусный мороз, и то, что его несли на руках» (II, 233).

Стремление к славе — «красная линия» судьбы Трубачевского, главный двигатель его развития. В связи с этим в романе художественно исследуется самый феномен славы, рождается образ славы как таковой.

Здесь один из важнейших нервов романа и один из ключевых моментов творчества Каверина в целом. Образ славы в «Исполнении желаний» с особой отчетливостью демонстрирует присущую писателю на всех этапах его творчества феноменологичность художественного мышления и чувствования. Обращаясь к сложным, многозначным понятиям, категориям и проблемам, Каверин не выбирает одну из двух привычно полярных точек зрения, не стремится их амбивалентно соединить, а ищет однозначный, предметно осязаемый эквивалент явления в живой жизни. Его не интересуют, в частности, многочисленные концепции славы, он отвлекается и от обычных моралистических представлений на этот счет, — он использует свой художественный инструментарий, чтобы извлечь из жизненных впечатлений, так сказать, вещество славы в чистом виде. Это нужный и редкий ракурс. Он необходим для того, чтобы за спорами и концепциями не терялись сами предметы. Такие, как «жизнь», «смерть», «добро», «зло», «истина», «любовь».

Можно вспомнить, с какой прозрачностью показана в «Конце хазы» самоотверженная суть любовной страсти, а в романе «Художник неизвестен» — трагическая природа художественного таланта. В «Исполнении желаний»

острая конкретность видения мира становится последовательным принципом.

Вернемся же к теме славы. У самого понятия этого какая-то двусмысленная репутация. Безоговорочно признавая славу уже достигнутую, завоеванную, люди вместе с тем чрезвычайно настороженно относятся к тем, кто еще стремится добиться известности и признания. Наверное, это по-своему справедливо: таким способом предупреждаются попытки демагогических спекуляций, грубой эксплуатации общественного мнения. Но чрезмерный ригоризм в данном вопросе опасен.

Диалектичен в этом смысле урок русской классики. С одной стороны, Достоевский и Толстой решительно излечивают своих главных героев от честолюбивых устремлений, трактуя славу как опасный и вредный соблазн. С другой стороны, мы помним пушкинское «Желание славы», блоковское «О доблестях, о подвигах, о славе...», где отказ от высоких помыслов, от стремления к славе предстает как измена лирического героя самому себе. Своеобразный синтез двух тенденций можно увидеть в художественных раздумьях Чехова. В его рассказе «Пассажир первого класса» двое тружеников интеллигентов резонно сетуют на свою безвестность в море всякого рода фальшивых слав и дутых репутаций. Суммировать опыт литературы прошлого века можно примерно следующим образом: слава не может и не должна быть главной и единственной целью человека, но она может и должна служить действенным средством самовоспитания личности, средством концентрации духовных усилий, средством подчинения всей жизни человека высшим устремлениям.

Страстный профессионализм Трубачевского, его неистовая увлеченность пушкинской эпохой помогают автору романа органично вплести в реалистическую ткань характера романтическую нить. Трубачевский живет вне быта, над бытом. Его честолюбивые помыслы далеки от какого бы то ни было меркантилизма, материального и житейского благополучия. Идея славы для него — это верность нравственным постулатам, закрепленным в русской классической литературе. Само научное открытие, совершенное Трубачевским, — расшифровка фрагментов десятой главы «Евгения Онегина» — становится в «Исполнении желаний» внутренним романтическим сюжетом.

Почему Каверин «приписал» своему персонажу текстологическое открытие, осуществленное в 1910 году П. О. Морозовым? Жизнь филологии небогата внешне эффектными эпизодами, а логика сюжета, логика характера Трубачевского требовали в данной позиции мгновенного, бесспорного и внятного для читателей научного подвига. Реальная история здесь оказалась уместнее и действеннее любого вымысла. Материал, можно сказать, сам шел навстречу Каверину, и он решил не имитировать сходный эпизод (что неизбежно привело бы к умозрительности и нарочитости), а использовать энергию документального факта, трансформировав этот факт в художественный. В издании 1936 года содержалось авторское примечание, раскрывающее мистификацию, но в дальнейшем необходимость такой оговорки отпала. Читатель, знакомый с морозовской историей, имеет возможность воспринимать каверинский сюжет в сравнении с жизненным материалом; те же, кто впервые узнает о проблеме десятой главы, читая «Исполнение желаний», все же не могут не понять, что вымышленный персонаж едва ли мог открыть реальный пушкинский текст. Но в любом случае для любого читателя завоеванная Трубачевским слава предстает как заслуженная. (А такой художественный эффект, наверное, не могла бы создать никакая вымышленная история. Предположим, к примеру, что герой в результате долгих и упорных поисков обнаружил бы, скажем, подлинник «Слова о полку Игореве». Энергия читательского доверия вся ушла бы на примирение с этой выдумкой, воздать должное герою читатель уже не смог бы.)

Для Каверина и для его героя слава мыслится только как заслуженная, иначе это уже не слава, а что-то иное. И эта подлинность дана как безошибочное эмоциональное ощущение:

«Доклад был давно готов и чуть ли не выучен наизусть, но Трубачевский все-таки волновался. Остроносый, быстроглазый, он стал читать — сперва испуганным голосом и быстро, потом все увереннее и свободнее. Вновь открытые строфы прочитал во весь голос и очень хорошо, с гордостью, которую и не думал скрывать.

И он знал, что все хорошо: и то, что он сделал, и как прочитал, и как слушают, — в такой тишине, что каждый шорох был бы услышан» (II, 234).

Слава здесь предстает как страстная ответственность за дело своей жизни. Трубачевский здесь не просто имеет право гордиться, он должен гордо и достойно отстаивать открытую истину. Скромность в данном случае была бы малодушием. Слава переводит заветные ценности человека из личных в общие, права превращает в обязанности. Скромность почтенна в быту, в поведении, но в больших делах, в мечтах, в заветных устремлениях она едва ли оправданна. Удобная позиция — желать немногого и тем самым иметь шанс достигнуть большего; и немало славных дел совершено теми, кто к славе не стремился. Но высшим свершениям человеческого духа неизменно предшествуют большие желания, и они служат незаменимой мерой сделанного. Подлинно творческая жизнь это не совокупность сюрпризов судьбы, а *исполнение желаний*.

Слава помогает со всей отчетливостью ощутить реализацию заветного желания, она — зеркало внутренней уверенности, неизменно сопутствующей завершению большого дела: «И он знал, что все хорошо: и то, что он сделал... и как слушают». В первую очередь — «то, что сделал», и уже во вторую — «как слушают». Здесь феноменология славы, здесь обобщенный образ той силы, которая дает человеку возможность прочно стоять на своем.

Желание славы, как и всякая глубокая страсть, — чувство интимное, порою скрытое даже для тех, кто им одержим. Люди, заслужившие славу, начинают сомневаться в ее ценности, называют ее «яркой заплатой на ветхом рубище» или говорят о том, что быть знаменитым некрасиво. И это правильно, поскольку нужно ограждать читателей от суетного тщеславия. Но жажда честного и подлинного успеха — это мощный источник созидательной энергии, это чувство чистое и светлое.

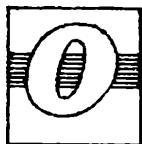
То, что происходит с Трубачевским после его первого триумфа, не перечеркивает мотива радостного самоутверждения героя, а диалектически продолжает, развивает его. За славу приходится платить дорогой ценой. Прежде всего вслед за славой открываются опасные соблазны. И здесь примечательна сама откровенность, с которой изображается преодолеваемое героем искушение. Авантюрист Неворожин подговаривает молодого ученого похитить ценнейшие автографы и документы из архива

профессора Бауэра и с этим богатством отправиться в Париж, где можно добиться и благополучия, и славы. Неворожин соблазняет Трубачевского не как некий Мефистофель, все грубее и проще: в руках Трубачевского случайно оказывается украденный Неворожиным и сыном Бауэра пушкинский автограф. И преступник пытается как-то отвлечь единственного свидетеля. Но аргументы Неворожина весомы. Действительно, Трубачевскому, интеллигенту по происхождению, трудно будет рассчитывать на поступление в аспирантуру. Действительно, историко-филологические интересы не сулили в то время славы и успеха, поскольку на первом плане у общества были тогда другие проблемы. Действительно, архиву Бауэра предстояло еще долго ждать своего обнародования в печати.

По литературным стандартам начала тридцатых годов главный герой романа обязан был решительно отмахнуться от самой мысли о заграничном успехе и спустить соблазнителя с лестницы (что и готов, кстати, сразу сделать благоразумно-бесстрастный Карташихин). Но Каверин предпочитает здесь моралистической норме пристальное исследование самой сути искушения. Он применяет прием «диалектики души» к новому, свежему материалу. (Вспомним, что данная «диалектика» успешно работает именно там, где она подвергает сомнению то, что казалось незыблемой нормой: таковы, скажем, в «Войне и мире» изображение влюбленности Наташи Ростовой в Болконского и Курагина одновременно или описание странного душевного состояния княжны Марьи, измученной капризами старого отца и желающей его смерти.)

Да, Трубачевский открывает душу соблазну, успевает пережить, прочувствовать все открывающиеся перед ним возможности, все варианты выбора. Тем ценнее, достовернее и поучительнее для читателя отказ героя от бегства за границу. Решающую роль здесь играет гордость Трубачевского. Ему не нужна слава, достигнутая нечестным путем, замешанная на компромиссе. Он считает себя способным добиться славы без обмана и в труднейших условиях. Автор не эксплуатирует идею честности, а показывает, как помогают честному выбору гордость и желание достойной славы.

НЕИСПОЛНЕННЫЕ ЖЕЛАНИЯ



бъективная литературная задача произведения не всегда совпадает с субъективным, осознанным авторским намерением. Каверину казалось, что, приступая к «Исполнению желаний», он максимально ограничивает себя. Но на деле принятие аскетического обета в области сюжета и стиля было связано с подспудным стремлением освоить новые творческие возможности. «Традиционный» роман явился в творческой биографии писателя произведением экспериментальным. Новых творческих желаний было так много, что исполнить их все сразу, в одном произведении, оказалось просто невозможно.

Теория литературы двадцатых годов рассматривала роман как жанр, образуемый «связыванием новелл»¹. Возможно, это определение относится не ко всем разновидностям романа, но творчество Каверина подвластно данному закону. Начав с новелл, он пошел затем по пути их соединения в большой форме. В повести «Конец хазы» органично сплелись новеллы «уголовная» и «любовная». В «Скандалисте» есть «обрамляющая» новелла о поездке Некрылова в Ленинград, контрастная ей новелла о бунте Ложкина и «боковая» новеллистическая линия Ногина. Роман «Художник неизвестен» — это кристаллическая структура, где отдельные новеллистические сюжеты отражаются друг в друге, создавая сложную смысловую игру.

Во всех этих произведениях единство новелл было задано субъективным авторским замыслом, а затем подтверждалось и корректировалось житейской логикой. Иными словами, способ «связывания новелл» доньше отражал в повестях и романах Каверина структуру авторской личности. Но установка на достоверность, принятая в «Исполнении желаний», требовала такого сцепления сюжетов, за которым стоит прочная логика самой жизни.

Роман вызвал оживленное обсуждение в критической прессе, которое началось еще по выходе первой части. Г. Мунблит говорил о несовпадении «смысловой магист-

¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л., 1925, с. 201.

рали» с «магистралью сюжетной» («Знамя», 1935, № 9). И. Гринберг, Л. Левин, А. Прозоров, наоборот, усматривали полное соответствие «смысла» и «сюжета». Но наиболее точно художественный итог романа был определен В. Шкловским на диспуте о современной литературе в 1938 году. Шкловский не оценивал степень гармонии между «смыслом» и «сюжетом», а рассматривал способ, при помощи которого два фабульных конфликта соединены в сюжете «Исполнения желаний»:

«Роман наступательный, он хочет занять новое место. Но в нем в один роман вставлены два романа...

Трубачевский выведен интересно, но дальше начинается в романе отыгрыш. Прежде всего, тот конфликт, который положен в основу романа,— конфликт, который объясняется тем, что будто бы Трубачевский не так занимается наукой, как надо,— совершенно не связан с его делом. А он занимается плохо потому, что в романе какой-то старый шпион (старый потому, что он не из самоотечного сценария) вместе с сыном профессора крадет рукопись.

А если бы не воровали? Тогда он прочитал бы ее, и все было бы в порядке. Как говорится — нехорошо, задача имеет постороннее решение» («ВД», 101).

Постоянный союзник-оппонент Каверина здесь не совсем точен в некоторых деталях («не так занимается наукой» — этого про Трубачевского сказать нельзя), но в главном он прав: новелла о расшифровке пушкинской рукописи и новелла о «соблазнении» Трубачевского Неворожиным оказались связаны лишь внешне. Между ними намечена целая сеть утонченных романтических мотивировок (например, Трубачевский по ошибке надевает пальто Неворожина и находит украденный у Бауэра автограф Пушкина), но все это не компенсирует отсутствия жизненной связи.

Со временем и самому автору стала очевидной механичность многих композиционных «узлов», в частности, важной по замыслу антитезы «Трубачевский — Карташихин»: «Контраст между подлинным и мнимым определял композицию книги. Но этого мне показалось мало. Центральная фигура раздвоилась. Я дополнил Трубачевского Карташихиным — молодым человеком, лишенным шатких головных умозаключений, награжденным судьбой и историей за определенность и трезвость. Достаточно было искренности, чтобы написать этот характер, а я

помножил искренность на исторический и психологический инвентарь и обставил ее доказательствами, в которых она не нуждалась.

Это была и технологическая ошибка: художники знают, что, изображая контрастные предметы, нельзя писать их раздельно, поочередно. Работая над одним, надо видеть и другой,— лишь тогда оба начнут существовать в единой цветовой атмосфере» («ВД», 288).

Роман выдержал несколько редакций, и главное направление переделки состояло в уменьшении смысловой и сюжетной роли Карташихина. В окончательной редакции он стал второстепенным персонажем, что соответствует реальному масштабу его характера. (Недаром профессор Бауэр по ошибке называет Карташихина Разумихиным: подобно персонажу Достоевского, этот герой, добрый, умный, рассудительный человек, достоин всяческого уважения, но от него эмоционально далеки те вопросы, над которыми не могут не задуматься люди, подобные Раскольникову.)

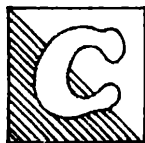
Если же говорить обобщенно, то от редакции к редакции осуществлялось постепенное подчинение всех элементов романа лучшему в нем. Прислушиваясь к своему произведению, автор устранил эпизоды, далекие от судьбы Трубачевского, а потому гораздо менее интересные, избавлялся от недоверия к главному герою, от некоторой чужеродной для романа и для автора моралистичности.

1936 — 1980. Так датировано «Исполнение желаний» в последнем собрании сочинений. Трудно припомнить еще один случай, когда писатель через сорок четыре года вживается в свой текст как в новый и подвергает его существенной трансформации. Помимо естественного стремления «сделать лучше» здесь должен быть еще какой-то стимул. Очевидно, каждое новое обращение к этому роману давало Каверину важные ресурсы самопознания — в творческом и человеческом смысле. Даже внутренние противоречия произведения обладали большой и энергичной поучительностью. Стало ясно, что писателю не стоит полностью отказываться от фантастических элементов, что в реалистическом контексте их надо не стыдливо маскировать иллюзорным правдоподобием, не растворять, а органично сопрягать с психологической достоверностью. Стало ясно, что в автобиографичности героя — залог подлинности и что Каверину не надо избе-

гать этого источника. Стало ясно, что открытый романтический финал неорганичен для каверинской художественной системы, что он ослабляет энергию сюжета, что складывающийся у писателя тип романа требует твердого сюжетно-смыслового итога, быть может, даже дидактичного — с тем, однако, условием, что это должна быть проповедь не общих отвлеченных идей, а авторских индивидуальных идеалов.

Таковы были новые творческие желания, исполнения которых писатель достиг в своем следующем произведении.

СМЫСЛ ЖИЗНИ



амое известное произведение Каверина носит простое, совсем незамысловатое название. Его повторяют машинально, не задумываясь, почему роман назван так, а не иначе.

Художественные заглавия бывают метонимические и метафорические. Первые связаны с текстом чисто внешним образом: они даются лишь затем, чтобы произведение можно было как-то называть, поскольку, в отличие от стихов, прозаические вещи нельзя оставлять без заглавия. Таковы, например, все названия по имени героев: «Евгений Онегин», «Анна Каренина», «Братья Карамазовы». Заглавия второго типа дают ключ к истолкованию произведения, являют собой его модель. Первые еще можно определить как статические, а вторые — как динамические.

В русской литературе XIX века под обманчивым видом скромных метонимических названий таились новые мощные метафоры. Названия испытывали читателя: если они воспринимались статически — буквально, — значит, вещь не понята. Название «Мертвые души» по ходу сюжета переходило из метонимии в метафору, характеризующую владельцев ревизских душ. «Отцы и дети» стали обозначением не столько двух поколений, сколько двух позиций. «Война и мир» — грандиозная эпическая метафора, философское сравнение войны и мира как двух состояний жизни, двух ликов мира.

Можно попробовать прочесть название романа «Два капитана» (1936—1944) элементарно, статически, как «Два брата», «Три сестры», «Три мушкетера». Но в этом качестве каверинское заглавие было бы слишком искусственным: ведь капитан Татаринов и летчик Григорьев никогда не встречались, принадлежат к разным поколениям, к тому же в военном чине капитана Григорьев пребывает по ходу сюжета не так уж долго. «Два капитана» — метафора, сближающая отдаленные друг от друга эпохи и события, требующая от читателя видеть сравнение, сопоставление двух судеб, в итоге которого прочитывается заветный смысл романа.

Капитан Татаринов (прообразами которого были исследователи Арктики Седов и Брусилов) посвящает всю свою героическую жизнь служению науке и родине, освоению Севера. Он трагически погибает вместе со своей экспедицией — как вследствие халатности государственных чиновников, так и в результате преднамеренного вредительства двоюродного брата Татаринова, Николая Антоновича, взявшегося за снабжение экипажа «Святой Марии». Заслуги Татаринова забыты, он объявлен виновником трагедии.

Саня Григорьев посвящает свою жизнь поискам следов экспедиции и восстановлению доброго имени Татаринова. Он встречает множество препятствий: поискам всячески вредит Николай Антонович вкупе со своим подручным Ромашовым; Григорьев не всегда находит поддержку у официальных лиц. Лишь к концу Великой Отечественной войны Григорьев, служа на Севере, находит доказательство подвига Татаринова.

Роман завершается символическим эпилогом — описанием обелиска, установленного в память Татаринова на арктической скале. Это одновременно и памятник делу Григорьева, поскольку на нем высечены слова его мальчишеской клятвы: «Бороться и искать, найти и не сдаваться» (III, 636).

Соотношение судеб двух капитанов — модель, демонстрирующая общие законы жизни людей активного поиска. Дело, начатое одним, продолжает другой. Обреченный на одиночество, непонимание, вероломство в житейских ситуациях, герой-искатель не одинок в историческом времени. У него всегда есть предшественники и последователи. Человек, включенный в такую высшую систему, уже не может быть неудачником. Для такой системы

не существует случайностей: искатели истины, минуя любые препятствия, находят друг друга. Завязка романа — сюжетный символ. С житейской точки зрения письмо штурмана «Святой Марии» Климова оказывается известным Сане Григорьеву совершенно случайно. Но в масштабе большого времени такое событие закономерно. Вести о больших делах, просьбы о помощи рассылаются по всему миру непрерывно. Но большинство людей со спокойной расточительностью проходят мимо, не выходят навстречу судьбе. При всем этом потенциальная возможность приобщения к высшей связи людей всегда открыта для каждого.

Роман «Два капитана» — о смысле жизни в двух значениях этого слова: смысл как закон, тайна жизни и смысл как цель, предназначение, норма. Формула «Бороться и искать, найти и не сдаваться» иллюстрирует каверинскую концепцию бытия и человека в обоих аспектах. Это, с одной стороны, заклинание, способ концентрации духовной энергии, наивно-страстный повтор единственно возможной и нравственно оправданной жизненной установки. С другой стороны, это афористический девиз, передающий диалектику отношений характера и обстоятельств, человека и мира. Это эпиграф ко всему творчеству Каверина.

«Бороться» — первая задача человека. И прежде всего важна борьба с самим собой, с собственными слабостями. Эгоизм, самолюбование, небрежность по отношению к чужим чувствам побеждает в себе Саня Григорьев, а впоследствии — и автобиографический герой «Освещенных окон», то есть сам автор, с присущей ему беспощадной откровенностью.

«Искать» — то есть иметь перед собой высокую и ясную цель и всеми силами стремиться к ней, умея отделять существенное от несущественного, главное — от второстепенного, свое и заветное — от чуждого и случайного.

«Найти»... Сами по себе поиски еще не оправдывают жизнь. Надо непременно осуществить свою цель, сделать мечту реальностью.

Но и после этого будут новые и новые трудности. Никогда не надо ждать наград и признания. «Не сдаваться» — как не сдаются каверинские герои-ученые, как не сдался художник Архимедов, успевший, несмотря на трагическую судьбу, завершить свое главное произведение.

Нравственные уроки «Двух капитанов» просты. Но

это необходимое условие ясности, поскольку идея активного, творческого отношения к жизни абсолютно истинна и нравственно неопровержима. Какие бы изощренные аргументы ни высказывались с целью оправдать пассивность, вялость, неучастие в жизни — все они проигрывают при простом сравнении с судьбами людей деятельных. При всех невзгодах и трагедиях активная позиция гарантирует наполненность и содержательность жизни. Это единственный, быть может, из вечных вопросов человечества, который имеет не два ответа, а один категорический.

Но закон этот одновременно добр и жесток. Добр по отношению к человечеству в целом, но нередко жесток по отношению к единичному человеку. «Бороться и искать, найти и не сдаваться» — четыре беспощадных синонима единого смысла, единого нравственного императива. Человек в данной системе лишен права выбора, лишен права на слабость. Каждое отступление от волевого принципа — шаг в сторону зла, в сторону пустоты. Сила становится нормой, но ведь речь идет о силе, которая дается человеку не расчетом, не игрой, не властью, а только юностью, свежестью, романтическим порывом.

В романе есть эпизод явно побочный по отношению к главному сюжету, но как раз в силу своей побочности отмечающий границу специфического каверинского мира. Саня Григорьев неожиданно встречает в Московском зоопарке своего отчима Гаера Кулия, причинившего немало обид и Сани, и его сестре. Гаер Кулий — отвратительный, жестокий человек, но ситуация осложнена одним нюансом: Санин отчим служил в эсеровском «батальоне смерти», а затем, по-видимому, сумел скрыть этот факт. Встреча с пасынком грозит Гаеру Кулию разоблачением и весьма суровыми последствиями. Саня же приобретает неосознаваемую им власть над бывшим учителем: «Сегодня же передам через Вальку заявление в Зоопарк. Зачем они держат такого подлеца? Он белогвардеец» (III, 144). Лишь присутствие Кати удерживает Саню от мести (которую он, впрочем, не счел бы мстью, будучи уверенным, что расправа над «белогвардейцем» — дело абсолютно справедливое и естественное). Автор же смотрит на Гаера Кулия более пристально — так, как происходящее будет видеться герою впоследствии: «Гаер пробормотал что-то и прислонился к клетке. Он узнал меня. Губы у него так и заходили... Помнится,

меня поразило, что он неожиданно вскрикнул и схватился руками за голову» (III, 144). Здесь показано не раскаяние (в раскаянии всегда сказывается сила), а беспомощный животный страх, полная незащитность жертвы, абсолютная слабость. И презрение к обезьяноподобному Гаеру не может не смениться на мгновение проблемском острой жалости. Так сказать, «достоевский» эпизод, о многом говорящий. И прежде всего о том, что автору «Двух капитанов» доступна та нравственно-психологическая точность повествовательного рисунка, которая безошибочно вызывает щемящую жалость и милосердие.

Но такого рода полифонизм остается у Каверина пограничным эпизодом, не становится главным изобразительным принципом. Почему? Да потому, что самораскрытие писателя наиболее полно обеспечивалось монологизмом, нормативностью, императивностью жизненных установок. Художественная «наивность» произведений Каверина, и «Двух капитанов» в частности, ничего общего не имеет с наивностью житейской. Сознвая всю сложность мира, твердо держаться своего курса, изо всех сил стремиться к цели, угаданной в детские годы. Нормативность проповеди — основной принцип, который время от времени корректируется стихией диалогизма, плюрализма, всепонимания.

Мир Каверина — мир юношеский по художественной сути. «Взрослость», умудренность служит средством, при помощи которого этот мир отграничивается и отграничивается. Нормативная модель смысла жизни уточняется исследованием жизни во всей множественности ее смыслов.

В «Двух капитанах» такой закон наиболее рельефно сказывается в сходстве — несходстве героя и автора. Много лет спустя эта структура проявится при работе Каверина с материалом своей биографии в «Освещенных окнах». Наделив Саню Григорьева некоторыми автобиографическими чертами, Каверин исследовал в себе то, что не вместились в характер Трубачевского. Если говорить о творчестве как самопознании, то и Трубачевский, и Григорьев типологически предшествуют герою «Освещенных окон», опять-таки не полностью тождественному автору. Во всех трех случаях герой ведет «юношескую» тему, а автор, время от времени обособливаясь, вводит тему «взрослости».

Юношеский мир — одна из художественных моделей жизни, равноправная многим другим. Ее надо рассматривать и оценивать в честном сопоставлении с иными системами, и тогда станет ясно: одни закономерности жизни и человеческой природы здесь раскрываются более полно и глубоко, другие — менее. Каждому читателю в разные периоды его жизни и в разных ситуациях бывают внутренне созвучны различные концепции мира. При всей грандиозности, например, мира Достоевского он не может заменить читателю литературу в ее полном объеме. Появляются и будут непрерывно появляться художественные миры, большие и малые, раскрывающие новые грани бытия, не зафиксированные прежде.

Романтическая мораль «Двух капитанов» созвучна в первую очередь подростковому сознанию. Это подтверждается тем фактом, что абсолютное большинство читателей нашей страны успевает в школьные годы прочесть роман Каверина. Труднее судить о репутации «Двух капитанов» среди взрослых читателей. На этот счет нет каких-либо анкетно-социологических данных, не сказали о «Двух капитанах» веского слова критика и наука. Как ни странно, в современном отечественном литературоведении просто отсутствует серьезная нравственно-философская интерпретация романа. «История вопроса» полностью сводится к спорам о степени правдивости изображения школьной среды и к полемике насчет степени воспитательной пригодности «Двух капитанов». Споря о том, годится ли роман для подростков, критики как-то не успели высказать собственно «взрослых» суждений о смысле произведения. Охотно цитируемые слова «бороться и искать, найти и не сдаваться» не избежали почти неизменной участи всех афористических формул: они механически повторяются при разговорах о романе, вне его контекста, без учета даже той специфической импульсивной стилистики, которая этой фразе присуща.

Между тем в романе немало смысловых оттенков, доступных только взрослому восприятию. Думается, каждый читатель, обратившись к «Двум капитанам» в зрелом возрасте, может «допонять» многое, когда воспримет роман не только в одном ряду с произведениями Гайдара, Пантелеева, Фраермана, но и в одном ряду с «Подростком» Достоевского, с автобиографической трилогией Л. Толстого, да и совершенно «взрослыми» со-

циально-философскими романами как русских классиков, так и «взрослых» писателей нашего века. Подчеркнем, что мы имеем здесь в виду не какие-то иерархические ряды, а историко-литературные, традиционные ряды, в которые «Два капитана» входят объективно, вне оценочных даже соображений.

Взрослый читатель может к тому же углубить свое непосредственное восприятие аналитическими раздумьями. И раздумья эти, на наш взгляд, будут тем плодотворнее, чем энергичнее будет ощущаться читателем композиционно-смысловая доминанта романа — многозначно-напряженное соотношение жизненных путей двух капитанов. Из этого принципа вытекает ряд чрезвычайно важных частных, на одной из которых мы остановимся подробнее.

Начиная свои поиски, Саня Григорьев полагает, что встретит понимание и поддержку окружающих, и уж во всяком случае поддержку близких капитана Татаринова. Но для большинства людей потерянная экспедиция оказывается совершенно неинтересной, а в кругу близких людей складывается непонятная Сане «взрослая» ситуация. Вдова капитана Татаринова, Марья Васильевна, вышла замуж за Николая Антоновича. Разоблачая его, Саня не думает о том, что для Марьи Васильевны правда будет слишком тяжела, и, конечно, никак не в состоянии предположить, что дело может кончиться самоубийством Марьи Васильевны. Здесь рождается сюжетная гипербола, демонстрирующая, насколько обоюдоострой может быть истина в житейском контексте. Рассчитывая на сочувствие, Саня совершает серьезную ошибку. Борясь за истину, нужно быть готовым к одиночеству. Это необходимое условие чистоты эксперимента — научного, художественного, нравственно-философского. И это надо понять не на абстрактном уровне, а на нравственно-эмоциональном, это надо сделать устойчивым душевным навыком. Подобное бескорыстие — условие высшей зрелости человеческой личности, зрелости, которой на протяжении своей жизни успевают достигнуть очень немногие. И достигают ее только те, кто взрослеет, не старясь душой, кто навсегда сохраняет юношеский романтический потенциал. Здесь происходит сопряжение «детского» и «взрослого» в ценностной системе Каверина. Говоря об «идеальном читателе» «Двух капитанов», то есть о читателе, адекватном художественной системе романа, его,

этого читателя, можно определить следующим образом: роман Каверина написан для тех, кто в детские годы уже мечтает о высших целях, и для тех, кто в зрелые годы еще может о них мечтать.

СПЕКТР РОМАНА



так, правильному пониманию «Двух капитанов» взрослым читателем может мешать чрезмерная приземленность, будничность мировосприятия, утрата свежего взгляда на жизнь, недостаток наивности в хорошем смысле слова. Но к этому ряду надо добавить еще и часто встречающуюся эстетическую неграмотность, чрезмерную наивность представлений о сущности литературы. (Против догматической критики «Двух капитанов» в 1939 году выступил К. Симонов — «ВД», 76.) Художественная организация романа гораздо сложнее и многограннее, чем может казаться на первый взгляд. Здесь возникает любопытный парадокс восприятия. То, что легко усваивается читателем-подростком, не обремененным житейскими познаниями, по-видимому, труднее дается взрослым читателям, требует от них дополнительных эстетических усилий. То, что для детей предстает естественным и безусловным, будет усвоено взрослыми только в случае осознания ими представленного в романе типа художественной условности. О нем и пойдет у нас речь дальше.

С точки зрения внешнего житейского правдоподобия, например, может казаться неубедительным резкое разграничение персонажей на сугубо положительных (Саня Григорьев, Катя Татаринова, доктор Иван Иванович) и сугубо отрицательных (Ромашов, Николай Антонович). Кто-то из читателей заявит: «Так в жизни не бывает»; кто-то станет иронизировать над наивностью автора. На самом же деле чудовищно наивной предстает та категоричность, с которой читатели (в том числе и критики) берутся определять, что бывает в жизни, а что — нет. Не исключено, что в жизни как раз бывают абсолютно плохие и абсолютно хорошие люди, — во всяком случае, никто еще не доказал и вряд ли докажет обратное. Другой вопрос, что такого не бывает в литературе, построенной по

принципу внешнего правдоподобия. Но такое, средне-статистическое правдоподобие не есть единственная правда о жизни. Это тоже художественная условность, обладающая определенными историко-литературными границами и своим, отнюдь не бесконечным диапазоном действия. Когда такая условность получает слишком много прав, литература сохраняет только внешнюю связь с жизнью, утрачивая главную — внутреннюю. Именно в силу этой условности писатели-бытовики, рисуя положительных героев, неизменно добавляют ложку дегтя, а отрицательных героев заставляют совершить хотя бы один добрый поступок. «Черно-белое» разграничение героев помогает исследовать добро и зло как абсолютные категории, в то время как бытовая психологическая проза исследует эти категории как взаимопроникающие. И то, и другое — условность. Каждая из них нужна литературе, каждая по-своему ценна и плодотворна.

Сложность «Двух капитанов» в том, что в романе действуют одновременно два вида условности: и закон достоверности, и закон преувеличений. Роман Каверина как бы написан на двух языках, пользующихся одинаковым алфавитом: чтобы понять все правильно, нужно одинаково свободно владеть обоими языками. Надо добавить еще, что языки эти родственны и в них порой могут совпадать отдельные элементы, отдельные слова, обладая, однако, разным значением. Дело в том, что преувеличения в «Двух капитанах» ни разу не выходят за пределы житейской вероятности, гиперболы не переходят в гротеск. Поэтому некоторые гиперболические по художественной функции события можно принять за буквально житейские, двузязычную организацию можно принять за одноязычную.

Оглянемся на предыдущие произведения Каверина. В них представлены три типа условности:

— жизнеподобное, психологически мотивированное повествование;

— нравственно-психологическая гипербола в пределах житейской вероятности (сильные страсти, сенсационные совпадения, дерзкие поступки героев, скандалы и т. п.);

— гротеск (выход за пределы жизнеподобия: «чудеса», обнажение условности, разрушающее иллюзию правдоподобия авторское вмешательство).

Первый и третий типы, сталкиваясь, создают резкий контраст и потому всегда отчетливо различаются. Жизнеподобие и гротеск контрастируют в самых ранних новеллах Каверина, в «Черновике человека» (к примеру, финальный диалог собак), в романе «Художник неизвестен». Но вот сочетания первого и второго типа условности прежде, до «Двух капитанов» не наблюдалось. «Жизнеподобные» «Скандалист» и «Исполнение желаний», в общем, свободны от гиперболизма. Три острозаметные новеллы — «Сегодня утром», «Друг микадо» и «Голубое солнце», — напротив, гиперболичны сплошь. Пожалуй, лишь в «Конце хазы» присутствует нейтральное жизнеподобие и гиперболизм одновременно, но там они как бы параллельны: первый тип использован для обрисовки мира бандитов, второй — для создания истории Сергея Веселаго.

Именно в «Двух капитанах» мы впервые имеем дело с мирным взаимодействием, плавным сопряжением жизнеподобия и гиперболизма. Эти два начала совмещаются в одних и тех же сюжетных конструкциях. Возьмем любовный «треугольник»: Саня — Катя — Ромашка. Отношения Сани и Кати обрисованы по принципу жизнеподобия. То же можно сказать об отношениях Кати и Ромашки, об их встрече в блокадном Ленинграде. А вот вражда Сани с Ромашкой дана явно утрированно, сгущенно. В итоге же все три «стороны» треугольника согласуются, несовместимости не возникает. Иными словами, элементы порознь контрастны, в единой же системе романа различие между ними нейтрализуется. Читатель может ощущать эту закономерность двояко: как единство двух разнородных принципов художественной организации — либо как конфликт этих двух принципов. Идеальным же восприятием будет ощущение и единства, и конфликта.

Об этом приходится говорить специально, поскольку именно здесь таятся причины возможного недопонимания.

У жизни есть два измерения. Одни события значимы в масштабе повседневности, другие — в масштабе целой биографии, целой человеческой судьбы. Первые могут быть изображены в натуральную величину, вторые — требуют увеличения. Наиболее отчетливо этот закон в русской литературе демонстрирует проза Достоевского. Впрочем, потребовалось немало времени, чтобы «двух-

масштабность» произведений этого писателя была осознана читателями как стройное единство. Пока характеры и поступки героев Достоевского мерили рамками повседневности, писатель казался «жестоким талантом», а его персонажи — либо надуманными, либо сумасшедшими. Мы не ставим знака равенства между произведениями Достоевского и Каверина, но типологическая близость сочетания вероятного и невероятного в их системах — несомненна.

Вообще говоря, очень опасно мерить художественное произведение повседневностью — как житейской, так и литературной. За категоричным «такого в жизни не бывает» на самом деле стоит «сейчас так обычно не пишут». Но проходит время, и выясняется, что в литературе остается только то, что по каким-либо причинам выходило за рамки господствующего этикета, а все, что соответствовало «обычным» нормам, катастрофически быстро мертвеет.

Чтобы понять писателя-современника при жизни, недостаточно мерить его творчество только современностью. Литература, как сказал однажды В. Шкловский, «не рояльна, а органна — звук продолжается» (письмо Ю. Тынянову от 4 марта 1929 года). И смысл многих произведений нашего времени становится понятнее, если прислушаться к их «созвучьям» с произведениями далеких эпох.

У «Двух капитанов» богатый традиционный фон. Энергия «вечных» вопросов, поднятых в романе, подкреплена строгостью художественного построения, наглядной ощутимостью вечных законов романного жанра. «Два капитана» входят в школьную программу внеклассного чтения. В связи с этим хочется заметить, что воспитательное значение каверинского произведения не сводится к той открытой и страстной нравственной проповеди, которая здесь содержится. «Два капитана» — чрезвычайно благодатный пример, на котором можно показать юным читателям, что такое роман. И это помогло бы им впоследствии глубже понять русские классические романы XIX века. Ведь чем внятнее читателю то вечное и традиционное начало, которое содержится в самой романной структуре, тем явственнее для него то индивидуальное, что сказано авторами. Впрочем, проблема эта выходит за рамки школьно-воспитательных тем. Дело в том, что у современного взрослого читателя (и у крити-

ки) довольно расплывчатое представление о сути романа как такового. Роман ассоциируется прежде всего с чем-то «большим» и «сложным». Словарь Ожегова так и определяет: «большое повествовательное художественное произведение со сложным сюжетом». Верно, конечно, но ничего не объясняет, никак не помогает справиться ни с каким конкретным романом. Произведение понято только тогда, когда читатель видит, из каких малых элементов складывается «большое» и в чем суть этого «сложного».

Русский роман XIX века был экспериментально-полюемическим, он развивался в споре с западноевропейской традицией. Первый же наш классический роман — «Евгений Онегин» — отмечен «дьявольской разницей» по отношению к традиционному роману. Толстой отказывался называть романом «Войну и мир». В своем стремительном движении русский роман оставил позади многие из «промежуточных» этапов развития этого жанра на Западе.

Каверин-романист стремился по-своему использовать некоторые приемы «старого» романа. И стремление это носило не архаический, а новаторский характер. В поэзии Хлебникова и Маяковского Тынянов увидел переключку с позапрошлым столетием, с Ломоносовым, с Державиным. Точно так же и подлинно новаторская проза не подражает классике, а спорит с нею, ища порою союзников среди тех, кто классике предшествовал.

При этом Каверин не ставил перед собой таких «историко-литературных» задач осознанно. В работе над «Двумя капитанами» объективно сказались эксперименты его ранней новеллистики, состояясь качественный скачок, подготовленный долгими поисками. Автор романа как бы «забыл» о своей филологической эрудиции: ни цитат, ни реминисценций, ни пародийно-стилизационных моментов в «Двух капитанах» нет. И это, быть может, одна из главных причин удачи. Богатая историческая «память» романтического жанра ожила в «Двух капитанах» естественно, непринужденно.

Но чтобы говорить о традиционном фоне «Двух капитанов» по порядку, начать нужно со сказки. Этот фольклорный жанр продолжает жить в художественном сознании не только благодаря сказкам литературным — таким, как у Пушкина, у Андерсена (есть такие сказки и у Каверина, о них еще пойдет речь). Сказочные закономер-

ности, подвергшись трансформации, сохранились в структуре романа. В одних романах это начало ослаблено, в других — более явственно. «Два капитана» отмечены особенной близостью народному фантастическому повествованию.

Здесь целесообразно проводить аналогию не с конкретными сказочными сюжетами, а с самой структурой жанра, блестяще описанной в знаменитом исследовании В. Я. Проппа «Морфология сказки». Пропп, как известно, выделил тридцать одну сюжетную функцию, к которой сводится любая волшебная сказка. И примечательно, что почти все функции Проппа находят то или иное соответствие в сюжете «Двух капитанов». Начиная с традиционной завязки «Один из членов семьи отлучается из дома»¹ — в романе это арест отца Сани по ложному обвинению в убийстве. Кстати, эта первая функция дана у Проппа с оговоркой: «Усиленную форму отлучки представляет собой смерть родителей». Так оно выходит и у Каверина: отец Сани умер в тюрьме, а некоторое время спустя скончалась мать. Вторая функция «К герою обращаются с запретом» трансформируется в романе в историю Саниной немоты. Когда же «запрет нарушается», то есть Саня обретает речь и начинает повсюду читать наизусть письма капитана Татаринова, в действие включается «антагонист» (то есть Николай Антонович). И так далее. Отсутствует, пожалуй, только четырнадцатая функция «В распоряжение героя попадает волшебное средство», то есть чудо в прямом смысле. Но если учесть оговорку Проппа о том, что волшебным средством может являться сила, то и этот поворот сюжета в преобразованном виде в «Двух капитанах» имеется: ведь Саня достигает своей цели и побеждает своих противников только тогда, когда приобретает силу воли, знания, общественный авторитет.

Что из этого всего следует? Мы вовсе не хотим свести сюжет «Двух капитанов» к фольклору. Ясно, что фольклорные элементы в литературе качественно преобразуются, изменяют и композиционную, и смысловую функцию. Но мы просто хотим предостеречь читателя от скоропалительных выводов о «надуманности», «облегченности», «беллетризме» и т. д., возникавших и в связи с «Двумя капитанами», и с последующими произведе-

¹ Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969, с. 30.

ниями Каверина (в частности, по выходе «Двухчасовой прогулки»). Думается, современного читателя не надо убеждать в высокой нравственно-философской ценности сказки: нынешняя культурная ситуация отличается «уважением к преданию», к вековой коллективной мудрости. Тем более законными предстают в таком свете попытки современных писателей использовать энергию сказки, сопрягая ее с реалистическим повествованием. (Кстати, поучительны здесь ошибки прошлого. Так, Белинский, не доверявший сказке, не понял не только сказки Пушкина, но и «Капитанскую дочку»: он назвал Гринева и Машу Миронову «ничтожными и бесцветными», а Швабрина — «мелодраматическим», не заметив отчетливой ориентации этих характеров на сказочных персонажей.) Короче говоря, многие гиперболические сюжетные повороты «Двух капитанов» созданы не механическим комбинированием, а использованием той правды вымысла, которой достигла фантазия народа. Перечень функций у Проппа может служить своеобразным связующим звеном, специальным языком, на который переводима сюжетика не только сказочная, но и литературная. Сухой, деловитый язык Проппа как бы доказывает правомерность и логичность невероятного. «Герой покидает дом»; «Герой испытывается, выпрашивается, подвергается нападению...»; «Герой неузнанным прибывает домой или в другую страну»; «Ложный герой предъявляет необоснованные притязания»; «Герою предлагается трудная задача»; «Ложный герой или антагонист, вредитель изобличается»; «Враг наказывается» — все это есть в «Двух капитанах» — вплоть до финального, до тридцать первого хода: «Герой вступает в брак и воцаряется» (поскольку и в фольклоре иногда, согласно Проппу, «Герой вместо руки царевны получает денежную награду или компенсацию в иных формах», то успех Сани Григорьева, успех заслуженный, яркий и бесспорный, вполне можно зачесть как «воцарение»).

Не касаясь подробно сложного вопроса о соотношении сказки и романа как жанров (их преемственная связь установлена теоретиками очень давно), отметим только, что счастливый конец, финал, ставящий все точки над *i* с неременной победой добра и поражением зла,— особенность, унаследованная романом от сказки и в течение многих веков обеспечивавшая романной структуре необходимую прочность. На фоне такой концовки возник и

открытый финал с острой постановкой проблемы, решение которой переадресуется читателю. Но открытый финал не отменил финала первого типа. Эти два варианта существуют как эстетически равноправные. Полная победа открытых финалов была бы поражением искусства, поскольку такой финал утратил бы эффект неожиданности. (Кстати, в нашей романистике 60—70-х годов обнаружилась определенная художественная «усталость» данного приема. Многозначительные многоточия в конце произведений нередко становятся штампом, а открытость финала — слишком легким путем решения конфликта, бегством от решения.) В общем — литературе необходимы как минимум два типа финалов, и в каждом конкретном случае можно говорить о том, какой финал художественно оправдан. Такова природа романического жанра. Считать, что «хэппи-энд» — мелодраматическая новинка последнего времени, или, наоборот, полагать, что такой финал сам по себе старомоден и наивен, — значит, проявлять ту самую эстетическую наивность, о которой уже говорилось.

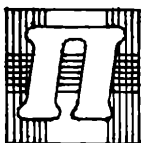
Нелишним будет вспомнить и о том, что в сказочной структуре отразился обряд инициации, то есть посвящения юноши в мужчину, со всеми беспощадными испытаниями, присущими данному ритуалу. На испытании героя строится весь сюжет «Двух капитанов», это обрамляющая новелла, централизующая все остальные фабульные нити. Мотив мужества, по признанию автора, является главным не только в «Двух капитанах», но и в той своеобразной романической «трилогии», куда входят также «Исполнение желаний» и «Открытая книга». Сопоставление со сказкой помогает ощутить категорию мужества во всей ее исходно-этимологической полноте.

В образно-композиционном строе романа «Два капитана» как бы отражен целый спектр разновидностей этого жанра. История отношений Сани и Кати сориентирована одновременно на средневековый рыцарский роман и на сентиментальный роман XVIII века. Отзвуки плутовского романа слышатся в рассказе о странствиях Сани и Петьки Сквородникова, оттенок этого жанра присутствует также в биографии Ромашова. Николай Антонович напоминает героя-злодея из готического романа. Еще отчетливее сказалась в общей структуре «Двух капитанов» традиция романа воспитания. Ну и, конечно, более

близкий нам европейский XIX век, в особенности сюжета Диккенса... Традиционные приемы энергично заработали, примененные к остросовременному материалу. Они помогли рельефнее и резче передать юношеское ощущение мира.

Детство, юность, зрелость каверинских героев нашли соответствие в разных этапах биографии романического жанра, растворенной в художественной системе «Двух капитанов».

ОПЫТ ЭПОСА



реже чем перейти к разговору о следующем отрезке творческого пути Каверина, присмотримся к некоторым закономерностям предшествующих этапов.

Здесь можно заметить последовательное чередование произведений двух типов. Первый тип определим условно как «экспериментальный» (условность в том, что эти произведения экспериментальны именно для Каверина, для его индивидуального творческого развития и писательской судьбы), а второй тип в рабочем порядке назовем «итоговым» (так, пожалуй, точнее всего можно определить те произведения, которые отмечены ясностью творческого результата).

Вспомним: вслед за экспериментальной ранней новеллистикой последовала подытожившая первый этап каверинской работы повесть «Конец хазы». Далее — новые эксперименты: повесть «Девять десятых судьбы» и цикл новелл 1927 года, а затем уверенная поступь «Скандалиста». «Черновик человека» — выход на новые распутья, а роман «Художник неизвестен» — при всей его композиционной и стилистической эксцентричности — стал для Каверина синтезом исканий и находок первого десятилетия жизни в литературе. Традиционнейшее «Исполнение желаний», как уже отмечалось, явилось для автора смелым экспериментом по освоению новых жизненных и литературных пространств. А далее — «Два капитана», произведение, литературная задача которого была решена полностью.

Итак, складывается уже некоторый сюжет творческой биографии, определенный ритм развития и поисков.

Всякий раз, приступая к новой работе, Каверин резко меняет тему, жанр, тип главного героя, повествовательную систему. Он всегда избирает такую цель, которая — помимо прочего — требует переключения на новый язык и новую стилистику. Ни разу Каверин не пытался проэксплуатировать вторично только что разработанную художественную структуру.

«Но поражение от победы ты сам не должен отличать» — эти часто цитируемые слова Пастернака содержат чрезвычайно трудную — не для абстрактного понимания, а для глубокого душевного сопереживания — мысль. Каждый творческий шаг художника должен быть направлен в сторону максимального самораскрытия. Этот единственно верный ориентир ведом только самому художнику, на глубоко интуитивном уровне. Внешний фактор может совпадать в отдельные моменты с внутренней потребностью творческого развития, может фатально с нею расходиться. Сложность положения художника в том, что держаться единого внешнего курса невозможно: плыть только по течению или, наоборот, только против течения — в равной мере догматические и бесплодные установки. Творчество питается и энергией успеха, признания, и энергией мужественного спора с читателем. Именно в этом смысле «поражение» и «победа» равноценны.

Для Каверина творческий риск стал системой, стал привычной писательской поступью. Когда говорят о верности художника самому себе, подтверждение ищут почему-то в сходстве разных произведений, разных периодов творчества. Между тем подлинное творческое саморазвитие и самопроявление с особенной остротой ощущается тогда, когда мы постигаем резкие контрасты, неожиданные повороты творческой судьбы. Преемственность и новаторство, повторение и изменение диалектически взаимосвязаны, однако в силу определенной инерции читательское (и критическое) сознание предпочитает опираться на первый фактор.

В исследовании творческих взаимоотношений крупных писателей большую плодотворность обнаружила идея *отталкивания* одного художника от другого (Ю. Н. Тынянов). Думается, подобный принцип может быть перенесен и на творческую биографию одного автора. Примечательно в этом смысле высказывание Каверина в журнальной беседе: «Горький угадал внутреннюю пот-

ребность моего развития как писателя, потребность в отталкивании от уже сложившегося способа писания. Я не знаю, был ли когда-нибудь оценен историками литературы феномен отталкивания художника от самого себя. Между тем он становится прозрачно ясным, например, когда читаешь книгу «Болдинская осень», прокомментированную В. Порудоминским и Н. Эйдельманом¹. О чем думал Пушкин, переходя от «Сказки о попе и работнике его Балде» к «Станционному зрителю»?»²

Пока рано судить, является ли закон отталкивания «от самого себя» универсальным: для этого нужен широкий материал индивидуальных творческих «ритмов». Не исключено, что существуют и такие художественные системы, которые развиваются за счет постепенного плавного приумножения творческих результатов, работают без риска. Но одно ясно: «феномен отталкивания» красноречиво характеризует по крайней мере одну из двух возможных моделей писательского пути. Оставляя вопрос открытым в его полном объеме, мы можем уверенно применить закон отталкивания как ключ к многим важным проблемам творчества Каверина.

И «Открытая книга» (1946—1956), о которой сейчас пойдет речь, становится понятнее, если в ней искать не сходство с «Двумя капитанами», а отличие от них.

В чем новизна «Открытой книги», какова экспериментальная задача, поставленная здесь Кавериним перед самим собой?

«Над «Открытой книгой» я работал без малого десятилетие. С первой же страницы был «задан» тот стилистический ключ, который заставил меня изучить историю русской бактериологии, полную самопожертвования и риска. Реалистическая манера неторопливого повествования помогла мне понять профессиональный смысл деятельности моих героев» («ВД», 206).

Неторопливость — вот опорное понятие. Каверин рискнул отказаться от своего неизменного и надежного оружия — фабульной динамики. Он предпринял попытку освоить повествовательный темп, пропорциональный стабильному течению самой жизни, в ее повседневном, молекулярном измерении.

¹ В этой книге (М., 1974) произведения помещены в той последовательности, в которой они создавались Пушкиным.

² «Вопросы литературы», 1982, № 11, с. 92.

Мотивы этого творческого шага хорошо иллюстрируются очерком об Э. Казакевиче, входящем в цикл «Люди и отношения» вместе с заметкой о З. В. Ермольевой — прототипе главной героини «Открытой книги» Татьяны Власенковой. Каверин находит в исканиях Казакевича немало близкого собственным стремлениям: «Его архив — горькое чтение, властно возвращающее к размышлениям о собственной жизни. Можно ли избежать спора с самим собой, как осуществить свои замыслы, не позволяя им распоряжаться тобой?» (VIII, 367). И вот что у Казакевича привлекло особенное внимание Каверина:

«Толстой чем силен: кроме прочего тем, что овладел ритмом жизни... Писатель, описывающий только более важное, — обманщик. Он искажает жизнь. Он берет ее в главных чертах, а жизнь нельзя брать только в главных чертах... авторский произвол в выборе главных черт, как и всякий произвол, не соответствует течению жизни. Создается ритм, но это не жизненный ритм, а ритм литературный... «олитературенный» ритм Гюго, а не ритм Толстого. Опоэтизировать обыкновенное, а не выскивать среди обыкновенного поэтичное, вот, мне кажется, верный путь» (29. XII. 1948) (VIII, 368).

Перед нами замечательный образец своего рода «писательского литературоведения», яркое выражение чисто художнического мышления. По сути — это страстная апология эпоса, эпического способа повествования. Противоположный способ решительно отвергается как «олитературенный» и даже «искажающий» жизнь. С точки зрения чисто научной подобная логика предстает явно односторонней, нормативной. Однако читателю и критику вовсе не нужно соглашаться с таким рассуждением, достаточно на один момент пережить выраженное здесь творческое чувство. Ясно, что детально-эпическая система (как в романах Толстого) и драматизированное действие (как у Гюго или, скажем, у Достоевского) перед лицом искусства равноправны. Но писателю, выбирающему творческую установку, бывает необходимо решительно отвергнуть установку противоположного типа, преодолеть ее тяготение.

Несомненно, что Каверин, приступая к «Открытой книге», испытывал настроение, подобное тому, что зафиксировано в дневнике Казакевича тогдашней поры. Не то чтобы он навеки отрекался от «ритма Гюго», — очень

заманчиво было освоить неизвестный писателю прежде «ритм Толстого».

Ритм эпический.

Здесь понадобится небольшое отступление о самом термине. Дело в том, что в современном литературоведении вопрос о соотношении эпоса и романа остается в высшей степени дискуссионным. Для того чтобы систематически проанализировать все имеющиеся на данный счет концепции, понадобилась бы книга гораздо большая, чем эта. В целом можно выделить две концептуальные тенденции: 1) взгляд на роман как на одну из форм эпоса, как на главный эпический жанр литературы XIX—XX веков; 2) трактовка романа и эпоса как резко противоположных и враждующих типов художественного изображения. Первая точка зрения восходит к Гегелю и Белинскому, вторая последовательно отстаивалась М. М. Бахтиным. Обе концепции по-своему подтверждаются художественной практикой и отражают реальность литературного процесса. «Романическое» и «эпическое» начала могут враждовать, а могут и гармонично сочетаться в пределах одного произведения. Важно только учесть, как эволюционировал эпический тип творчества, что нового появилось в нем в самое последнее время.

Эпический, «неторопливый» ритм и до «Открытой книги» порой возникал в произведениях Каверина, но в качестве побочного, порой даже случайного мотива. Можно вспомнить тему Ложкина в «Скандалисте», линию Карташихина в «Исполнении желаний» и в особенности описание будничного труда летчиков в четвертой и в девятой частях «Двух капитанов». Но «эпопея» Ложкина носит слегка пародийный оттенок, «эпическое» спокойствие Карташихина не нашло своего законного места в драматизированном сюжете романа, а повседневные ритмы в «Двух капитанах» образовали автономную территорию со своей особой темой, от которой тянется нить к роману «Наука расставания». Только в «Открытой книге» эпическая стилистика стала стержневой, определяющей авторскую художественную концепцию в целом.

Это не сразу стало понятно читателям, как, впрочем, и самому автору. История восприятия «Открытой книги» критикой подробно освещена Кавериным в «Вечернем дне». Причем здесь дана панорама не только газетно-журнальной, но и эпистолярной критики, то есть откоро-

венных отзывов, высказанных друзьями Каверина в письмах к нему. И в ряде «проработочных» критических выступлений, и у дружеской эпистолярной дискуссии ощутима инерция отношения к Каверину как приверженцу остроужетности и драматизма. Нормативные упреки, адресованные первой книге романа по ее выходе, звучат сегодня как анахронизм, но примечательно, что здесь явно преувеличено значение, да и попросту количество «неправдоподобных совпадений, дуэлей, похищений» («ВД», 151): ведь дуэль в романе происходит лишь однажды, «похищение» (если иметь в виду кражу архива Павла Петровича) — тоже. Чувствуется, что здесь механически повторяются расхожие претензии к предыдущим произведениям Каверина.

По-иному проявилась эта инерция в откликах единомышленников. Показательны впечатления Л. Рахманова: «Единственная читательская потребность и пожелание: сделать более волнующей встречу Тани с Андреем... Чтобы встреча была волнующей и *граматичной* (курсив наш.— О. Н., В. Н.), нужно, чтобы она была подготовлена» («ВД», 199). И в том же письме: «Кроме того, мне кажется, Таня должна быть больше оскорблена, узнав, что Андрей поверил наговорам Глаши на нее». Но здесь же адресат Каверина начинает сомневаться в своей правоте: «Но, может быть, я искусственно раздуваю этот драматизм? В жизни все ровнее и проще?»

В самом вопросе содержится ответ. Да, Каверин отошел от драматизма, решил испробовать повествовательную систему, в которой все происходящее предстает «ровнее и проще». Не станем вслед за Л. Рахмановым категорически утверждать, что именно так всегда бывает «в жизни». В жизни бывает все, и драматизм в ней чередуется с «ровностью» в самых разнообразных сочетаниях. В построении же художественного сюжета одна из тенденций подчиняет себе другую. Прежде у Каверина драматический ритм был доминирующим, но в «Открытой книге» на первый план вышел ритм эпический, по своему преломивший роль и значение отдельных драматических эпизодов.

В «Двух капитанах» жизнь предстает как цепь и сумма сильных переживаний, связанных с главными стремлениями героя. В «Открытой книге» сильные переживания, волнующие события даны в одном потоке с повседневными заботами героини, с подробностями ее жизни

и профессиональной деятельности. И тот и другой угол зрения на жизнь верны и необходимы, они философски дополняют друг друга. Но, чтобы плодотворно их сочетать, писателю необходимо овладеть каждым по отдельности. Соответствующая духовная работа требуется и от читателя.

Совершенно различна роль неожиданных фабульных совпадений в сюжетах «Двух капитанов» и «Открытой книги». Саня Григорьев случайно знакомится с письмом штурмана Климова, и эта случайность подается как глубоко закономерная и даже символическая. Таня Власенкова случайно ранена выстрелом Дмитрия Львова во время его дуэли с Раевским, и это именно случайность, из тех, что время от времени происходят в жизни. Другие обстоятельства могли бы связать Таню и с семьей Львовых, и с работой Павла Петровича, и с биологией. Иначе, чем в «Двух капитанах», использован в «Открытой книге» и мотив клеветы. Для Сани Григорьева необходимость самооправдания прочно соединена с борьбой за истину. В жизни же Тани Власенковой история с письмами Кречетовой и попытка Глафиры оклеветать героиню — эпизод достаточно «боковой», растворяющийся в общем потоке событий.

Какое значение имеют все эти филологические соображения для главного, для понимания художественного смысла «Открытой книги», для уяснения нравственно-философской сути каверинского произведения?

Самое непосредственное. Без учета жанрово-композиционной специфики романа просто невозможно выработать его интерпретацию. Опыт трех десятилетий показал, что для критики подлинный смысл «Открытой книги» остался закрытым. Не говоря уже о печально известных откликах на первую часть (названия их достаточно красноречивы: «Герои не нашего времени», «Книга, которая ничего не открывает»), и в положительных рецензиях на вторую часть, на роман в целом, в обзорных статьях, в многочисленных попутных упоминаниях об «Открытой книге» трудно найти четкую и внятную трактовку произведения. Здесь господствуют чисто тематические характеристики: изображение труда ученых, столкновение честности и нечестности. Воздаются похвалы Татьяне Власенковой как образцовому ученому новой формации, сурово осуждается «крамовщина»... Все это верно, но слишком очевидно, никак не помогает про-

честь то индивидуальное, что внес в разработку данной темы именно Каверин. Настоящая интерпретация должна передать ощущение от романа в целом, помочь читателю пережить тот неповторимый комплекс эмоций, который обусловлен художественной структурой. Было бы обидно видеть в сложном многоплановом произведении лишь иллюстрацию к нескольким хрестоматийным истинам. А именно так получается при равнодушии к тому, что Гоголь называл «постройкой сочинения».

Драматическое начало подчинено в «Открытой книге» эпическому и трансформируется им. За этим стоит особое, новое для Каверина соотношение индивидуальных человеческих судеб и жизни в целом. В характерах и конфликтах «Открытой книги» нет гиперболизации: они даны в житейской пропорции правдоподобия. Если столкновение Сани Григорьева с Николаем Антоновичем и Ромашовым — это во многом символический поединок добра и зла, истины и лжи, то борьба Татьяны Власенковой с Крамовым куда более конкретна и такого глобального оттенка в себе не несет. Если в «Двух капитанах» расстановка сил в любовном «треугольнике» точно соответствует расстановке сил в борьбе за научную истину, то в «Открытой книге» любовная тема и профессиональные проблемы героев находятся в гораздо более сложном соотношении. Эпилог «Двух капитанов» подводит окончательный итог: что бы ни произошло с героями в дальнейшем — их судьбы ясны. В «Открытой книге» — наоборот: никакой ясности в личных отношениях, а в научной борьбе пауза, перемирие, за которым — новые, пока неведомые конфликты.

Мы говорили выше о «Двух капитанах» как модели юношеского, максималистического мировосприятия. «Открытая книга» дает исключительно «взрослый» взгляд на мир: уже в первой части детские впечатления Тани скорректированы мимолетным ощущением доктора Власенковой. И тот и другой взгляд для Каверина в равной мере естественны, а сочетание их даст в будущем неповторимый эффект «Освещенных окон». Юношеское отношение к жизни по сути своей «драматично», а взрослое видение — «эпично». Так что новый поворот в творческой биографии Каверина, жанровые сдвиги в его работе были связаны и с углублением житейского опыта писателя.

Как же определить жанр «Открытой книги»? В соответствии с бахтинской традицией следовало бы отверг-

нуть авторское определение «роман» и переименовать «Открытую книгу» в эпос. Такое определение помогло бы кое-что прояснить, но едва ли стоит вступать в принципиальный конфликт с привычными дефинициями: так уж сложилось, что все крупные прозаические вещи зовутся романами (хотя, например, автор «Войны и мира» ни за что не хотел признавать ее романом, а с наименованием «эпос», пожалуй бы, согласился, поскольку говорил о своем произведении: «...Это как Илиада»). Следуем традиции Белинского, но примем ее с поправкой «на Бахтина» примерно в такой редакции: роман — главный жанр эпоса, но внутри романа выделяются «драматический» и «эпический» подтипы. К первому принадлежат, например, романы Достоевского, ко второму — романы Тургенева. Бывают, естественно, промежуточные случаи: так, в «Анне Карениной» взаимодействуют на равных «драматическая» тема Анны и «эпическая» — Левина. Но в общем два названных подтипа романного жанра выделяются достаточно явственно. Исходя из всего этого, мы хотим определить «Открытую книгу» как эпический роман.

В качестве жанровой аналогии из классической литературы можно вспомнить «Воскресение» Толстого (подчеркнем, что наша параллель носит исключительно жанрово-типологический характер и не преследует оценочных выводов). В «Воскресении» драматический конфликт Нехлюдова и Катюши, резко завязанный, не находит разрешения, а как бы растворяется в широком эпическом потоке. Угол зрения на жизнь по ходу повествования постепенно, но неуклонно меняется. Читатель, ждущий завершающегося всплеска страстей, приходит к пониманию того, что бредущая по этапу народная Россия вся исполнена драм, среди которых история Катюши и Нехлюдова — равноправный, но частный эпизод. Отказавшись от драматических ожиданий, от удовлетворения своего фабульного любопытства, переключившись на эпическую структуру, читатель тем самым постигает и важный нравственный урок, перестраивает свой угол зрения на бытие.

Сходного направления читательской работы требует «Открытая книга». Надо понять, почувствовать, что сложные отношения Татьяны Власенковой к братьям Львовым так и не обретут определенности, как это очень часто бывает в самой жизни. И столкновение Власенко-

вой с Крамовым не увенчивается полным разоблачением псевдоученого противника: все, увы, сложнее, и рядом с настоящей наукой еще долго будут время от времени произрастать крамовы. Книга жизни всегда открыта, и в последние страницы заглянуть невозможно. Таков пафос эпического романа.

Пользуясь нестандартным определением «эпический роман», мы должны как-то соотнести его с общепринятым термином «роман-эпопея». Роман-эпопея, как это показано во множестве исследований, строится на сопоставлении кульминационных моментов в развитии сознания целого народа («эпопейное» начало) с интенсивным развитием отдельных личностей («романическое» начало). Причем романические линии могут развиваться и драматизированно (судьба Андрея Болконского в «Войне и мире») и в спокойно-эпическом ритме (история Пьера Безухова).

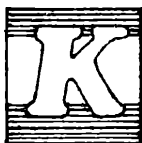
Говоря об исторических судьбах эпоса, необходимо иметь в виду различие между «эпопейностью» и «эпичностью». Первое понятие связано с теми произведениями, главным героем которых становится народ. Второе понятие связано с сюжетно-композиционным ритмом, и эпичность может присутствовать не только в романе, но и в повести, и даже в рассказе (таком, например, как «Студент» Чехова). «Открытая книга» имеет отношение именно ко второй категории.

Но правомерен вопрос: почему «Открытая книга» не стала романом-эпопеей? Ведь это единственный из каверинских романов, тяготеющий к расширению рамок повествования, к выходу на соседние тематические пласты (остальные романы писателя отличаются установкой на сосредоточенный повествовательный лаконизм). Этот вопрос мы задаем не потому, что «роман-эпопея» — жанр авторитетный и престижный, а потому, что по ходу «Открытой книги» то и дело открываются новые побочные русла основного сюжетного потока. Здесь могла бы развернуться картина жизни самых разнообразных слоев русского предреволюционного и советского общества. Однако многие интересные персонажи проходят по роману как бы «боком» и даны только через их отношение к судьбе главной героини. Чувствуется, что автор знает об этих людях больше, но почему-то не строит параллельно с видением героини собственного панорамного, многоаспектного видения.

На заданный вопрос можно дать такой ответ. Выход в столь широкое тематическое пространство не планировался автором в начале работы. Как можно судить по высказываниям Каверина в «Очерке работы» и в «Вечернем дне», замысел «Открытой книги» был связан прежде всего с материалом, с биографией молодого биолога. По ходу писания романа произошло объективное укрупнение замысла, но, стремясь к цельности, автор избегает увлечения разработкой боковых линий. Эпопея же принадлежит к таким жанровым явлениям, которые не складываются «стихийно», а планируются изначально.

Так определилось известное противоречие между свободным развитием романа «изнутри» и жесткостью избранных автором рамок. Но противоречие — это отнюдь не всегда «недостаток». Противоречие между замыслом и воплощением, между скрестившимися в произведении художественными тенденциями порой обладает не разрушительной, а созидательной энергией.

НАУКА И ПРАВСТВЕННОСТЬ



Как же создается эпическое течение в «Открытой книге»? Какими ключами оно питается?

Два источника художественной энергии есть в романе: мир научного поиска и нравственный мир ученых. Неявное, не заданное их сравнение и создает в итоге мерное движение, жизненную объемность повествования.

Посмотрим сначала на первый элемент сравнения, на тему науки. Точнее — прислушаемся, как рассказывает о своей профессиональной судьбе главная героиня романа:

«С тех пор как я увлеклась микробиологией, мне стало гораздо интереснее жить...» (IV, 165). «Ох, как это было трудно!» (IV, 172). «Как мальчик с пальчик, которого старшие братья завели в лес и оставили одного, так я бродила по темному лабиринту, в котором на каждом шагу встречались пропасти и засады» (IV, 173). «...в той тщательной однообразной работе, которой мы занимались днем и ночью...» (IV, 196). «Дрожащей рукой я сменила препарат...» (IV, 196). «И когда эта статья, каждая страница которой написана не чернилами, а, можно ска-

зять, кровью, была наконец закончена, я разорвала ее...» (IV, 327). «Я была нужна ежедневно и ежечасно, и сознание полезности моей работы согревало и воодушевляло меня» (IV, 347). «...Начались бессонницы, тяжелые головные боли, и перед глазами, едва я садилась за микроскоп, появлялись зловещие темно-красные пятна» (IV, 357). «Как часто мы оступались! Как часто брели ощупью, находя и снова теряя дорогу!» (IV, 366). «Смутная догадка шевельнулась в сознании...» (IV, 465). «Многое удалось сразу, как бывает, когда новая мысль, мгновенно озарив все, что было сделано прежде, проводит резкую границу между тем, что хотят увидеть глаза исследователя, и тем, что они действительно видят» (IV, 468). «Маленькая надежда. Никакой надежды... Снова надежда» (IV, 477). «Да, опоздала. Ну что ж! Ничего не поделаешь. Вот теперь будет в жизни и это» (V, 89). «Словом, все было хорошо, и только какое-то осторожное чувство время от времени легонько постукивало в сердце — что-то уж больно хорошо, как бы чего не случилось» (V, 139). «Но вот потускнели первые впечатления удачи...» (V, 185). «В последнее время я действительно немного сошла с ума на перекрестной устойчивости...» (V, 231).

Как музыка стиха складывается из перебоев, из чередования ударных и безударных слогов, так мерный и спокойный сюжетный ритм образуется здесь сменой отчаяния и надежды. Высокие слова и взволнованные интонации в рассказе Татьяны Власенковой звучат с полной естественностью, без малейшей выпренности. Полное и постоянное эмоциональное напряжение — обычное состояние ученого, нравственный закон научного поиска.

Ритм научной работы подобен стихии, природному явлению. Он властно несет человека по жизни, не давая отвлечься, уйти в сторону. Он вовсе не отгораживает человека от общественной жизни; наоборот, втягивает, вбирает в себя острейшие конфликты времени. Эта могучая стихия бывает одновременно беспощадна к человеку и спасительна для него.

Как узнал обо всем этом автор «Открытой книги»? Ведь такое не понять по чужим рассказам и признаниям. Ответ прост: аналогичное ощущение давала Каверину его писательская работа. Разные бывают психологические стили и ритмы писания, разные степени производительности писательского труда. Способ работы Каверина, как это можно заключить из объективных данных его

творческой биографии и прямых высказываний писателя, складывается из двух начал: стабильной творческой напряженности, нетерпимости к «простоям» — с одной стороны, и резких, порою рискованных переходов от этапа к этапу, от темы к теме, от жанра к жанру — с другой. Именно такой способ литературного труда наиболее близок по своему нравственно-психологическому колориту к научно-исследовательской работе. Вспомним, что, избрав микробиологию своей профессией, Таня Власенкова, начиная со студенческих лет, постоянно погружена в эту науку, хотя конкретные виды и «жанры» ее деятельности по воле обстоятельств все время меняются: работа практического врача-эпидемиолога, изучение светящихся вибрионов, выработка ароматообразующих микробов для маргарина, создание нового способа хранения зернистой икры и, наконец, изобретение крустозина-пенициллина. И при всей кажущейся пестроте Власенкова захвачена единым делом своей жизни. Вот это сочетание методичной уверенности с вдохновенным азартом, цельности с жадной новизны перекликалось с профессиональным опытом автора «Открытой книги», что и давало ему возможность перевоплощения.

Но, как это чаще всего и бывает, духовное родство с героиней для самого писателя осталось неосознанным и незаметным, поскольку к нему не надо было стремиться, оно существовало изначально. Гораздо ощутимее для писателя были целенаправленные усилия по освоению информационного материала, детально-терминологическому оснащению повествовательной ткани романа: «Бездна труда, который они (герои.— О. Н., В. Н.) вложили в свою жизнь, стала для меня бездной изучения этого труда, до сих пор я не имел о нем никакого понятия. Но этого мало: надо было рассказать читателю то, что я узнал, и даже не столько рассказать (так поступил бы автор научно-популярной книги), а показать, то есть сделать ощутимым, зримым. Тогда мне не приходило в голову, что Таня Власенкова так же металась бы между братьями Львовыми, если бы занималась, скажем, физикой, а не бактериологией. Что познавательная сторона трилогии только кажется так уж насущно необходимой! Между тем можно смело сказать, что она-то и отняла у меня больше всего труда» («ВД», 207).

В этом высказывании есть противоречие, несоответствие посылки и вывода. Противоречие это можно было бы

оставить без внимания, если бы подобные авторские признания не дали в свое время поводов для ложных толкований романа. Например, таких: «...И когда узнаешь, что В. Каверин, работая над романом, обложил себя микробиологическими трудами, становится обидно за писателя, который потерял так много времени. Ведь все, что он потом выложил нам в качестве «научных проблем» своего романа, можно почерпнуть из тощей брошюрки о пенициллине»¹.

Так неточное авторское высказывание длиной в несколько строк может невольно спровоцировать неточное критическое суждение обо всей обширной трилогии. Еще бы, ведь автор «сам признался»! Но если автору простиительно не совсем верно понимать свое собственное произведение (оно, в конце концов, само за себя все скажет), то критику непростительно судить о романе не на основании романа, а прибегая к такого рода подсказке. Дело не в том, много или мало прочел автор научных книг (это факт биографический, а не эстетический), а в том, как и насколько это чтение использовано в художественных целях. Действительно, в качестве источника знаний по микробиологии «Открытая книга» едва ли годится: собственно научной информации здесь даже меньше, чем в «тощей брошюрке», ее не хватит, наверное, и для того, чтобы ответить школьный урок по биологии. Но требование богатой информативности можно предъявить только к научно-популярной или же к гибридной «научно-художественной» (типа книг Д. Данина о физике) литературе. «Открытая книга» ни к той, ни к другой не относится. Здесь мы имеем дело не с прямым описанием исследовательского процесса, но с художественным образом научного поиска. И в структуре данного образа биология — не более чем материал.

Вспомним, что в «Черновике человека» биология, точнее — физиология, явилась для автора не только материалом, но и источником, прообразом художественного мышления и чувствования. Однако такого рода «биологизм», вероятно, оказался неорганичен для каверинского мировосприятия, и в «Открытой книге» данная художественная возможность развития не получает. Точно так же несведущий в биологии читатель (а именно он может в данном случае представлять в чистом виде «идеаль-

¹ Эльяшевич А. Герои истинные и мнимые.— «Звезда», 1958, № 2, с. 198.

ного» читателя) получает из романа не информацию, а, если угодно, образ информации (а уж сколько пошло на отливку этого образа информационной руды — значения не имеет). В самом деле, для адекватного восприятия художественного смысла книги вовсе не нужно со всей отчетливостью понимать, что такое «агар», «лизоцим», «раневый фаг», «перекрестная устойчивость». Эти термины воспринимаются как эмоциональные знаки, и эмоциональность достигается как раз непонятностью данных слов для читателя. Аналогичным образом функционировали филологические термины и реалии в «Скандалисте», воровское аргю в «Конце хазы» (при всей отдаленности названных сфер типологически сходны способы обработки информационного, экзотического для читателей материала).

С такой точки зрения на месте биологии, конечно, могла быть и физика, и любая другая наука. Но что-то необходимо: невозможно же описывать науку «вообще», нужна энергия конкретности. «Сделать осязаемым, зримым» исследовательский процесс можно было только с помощью художественных «вещественных доказательств». Настоящий писатель всегда избегает фраз типа «Она была красавица», он предпочитает изобразить конкретные приметы, по которым читатель сам узнает в героине красавицу. Точно так же фразе типа «Мы совершили научное открытие» читателю поверить труднее, чем простому и деловитому: «Мы доказали, что свежая икра содержит лизоцим...» (IV, 364). Естественно при этом, что количество «вещественных доказательств» должно подчиняться авторскому интуитивно-эстетическому контролю и не превышать известного предела. И в экономности использования биологических реалий — важное достоинство романа. Так что «познавательная сторона», вопреки авторскому мнению, явилась «насуточно необходимой» — только не в своей материальной сущности, а как художественно-экспрессивный фактор. А упорное изучение материальной основы повествования, быть может, было для автора не столько актом биологического «самообразования», сколько психологическим способом перевоплощения в героев, тесного интуитивного сопоставления опыта и характера писателя с опытом и характерами ученых.

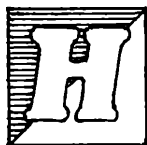
Каверин не прибегал к смысловым нажимам, но образ научной работы произвольно приобрел философичес-

кое значение. Этот образ полной и многогранной жизни, построенной на истинных основаниях. Научный поиск не бывает бессмысленным. И читатель, понявший это, независимо от степени своей причастности к науке, получает от романа ощущение изначальной осмысленности жизни как таковой.

Избранные Кавериним герои: Татьяна Власенкова, ее единомышленники — Рубакин, Коломнин, Катя Димант, Лена Быстрова, Виктор Мерзляков — люди талантливые, но все же не принадлежащие к научным «звездам» первой величины. То же можно сказать и о братьях Львовых. Это обыкновенные люди — в том смысле, в каком употреблял, например, это слово Чернышевский, характеризуя своих «новых людей». Это не романические герои, несущие пророческую истину, а рядовые служители истины. Они вместе составляют как бы эпический коллективный образ, правдивый в деталях и свободный от моралистической или героической идеализации. Ценность такого образа в его открытости для читателя, который может свою обыкновенную жизнь и свой повседневный труд понять и оценить с точки зрения круга этих людей. Подобно тому как в «Войне и мире» все персонажи, в том числе и очень сложные и многогранные, совершенно отчетливо делятся на две группы «людей войны» и «людей мира» (Н. М. Чирков), — подобно этому в «Открытой книге» все герои делятся на людей науки и людей лженауки. И критерием здесь является даже не ум и не талант (Крамов, безусловно, умен, а в молодости был и талантлив: «Он начинал превосходно, на уровне Виноградского или, скажем, Гамалеи», — IV, 461), а вера в науку.

Это свойство не сводимо ни к каким другим, объяснить его сущность довольно трудно. Оно или есть у человека, или нет — третьего не дано. Оно не гарантирует в человеке никаких других достоинств. Но, наблюдая его в людях, мы воочию убеждаемся в непреложности не только научных, но и нравственных законов, вечной правоте такой веры, как бы наивна, незащищенна и невыгодна она ни была.

Наука и нравственность образуют в «Открытой книге» не тождество, а равноправное сравнение. Их связь не декларируется как закон, но обнаруживается на глубине описываемых явлений. Две темы не поглощают друг друга, а создают напряженный художественный резонанс.



овый угол зрения, разработанный Каверинным в «Открытой книге», привел к появлению в системе его прозы новых и непохожих на прежних персонажей. Они новы и и как художественные образы с оригинальным «внутренним устройством», и как реальные жизненные характеры.

Татьяна Власенкова по выходе всех трех частей романа приобрела в критике стойкую репутацию безусловно положительной героини. Казалось бы, большего в таких случаях автору и желать не приходится. И все же в критических трактовках «Открытой книги» изрядно недостает непосредственной читательской — и попросту человеческой — реакции. Ясно, что героиня не может не вызывать уважения. Но значит ли это, что она должна всем нравиться (употребим такое ненаучное слово)? Если мы вспомним героинь русской литературы XIX века, то нельзя не заметить, что они вызывали у читателей (и критиков) весьма различные реакции, причем в ход пускались аргументы не столько эстетические, сколько жизненные и вкусовые. Белинский, оценив незаурядность пушкинской Татьяны, однако резко осудил ее за чрезмерную строгость нравственных устоев — так, как будто речь шла о конкретной живой женщине. Писареву резко не понравилась Катерина из «Грозы» Островского, о которой с искренней любовью писал Добролюбов. До сих пор новые и новые поколения читателей то влюбляются в Наташу Ростову, то разочаровываются в ней... Это, помимо прочего, подтверждает высокую достоверность названных образов. И такой критерий, пожалуй, стоит перенести на оценку и исследование литературы современной. Если к герою можно относиться как к живому человеку, значит, он действительно живет. У Тани Власенковой было немало литературных ровесниц, некоторые из них обладали более полным набором женских добродетелей, но так прочно в памяти литературы и читателей они не задержались. Мы не ставим специальной задачи поиска «пятен на солнце», но, быть может, именно человеческие слабости или противоречия обусловили достоверность героини.

В судьбе Татьяны Власенковой есть легкая фабульная реминисценция, по-видимому, непреднамеренная и тем

не менее реальная: автор дал ей имя знаменитой пушкинской героини (примечательно, что этого последовательно избегали многие поколения прозаиков — во избежание придирчивых аналогий); в Дмитрие Львове есть нечто «онегинское»; наконец, последняя фраза от имени Тани («Я любила вас всю жизнь...» — V, 232) прямо-таки напрашивается на сравнение с классическим: «Я вас люблю (к чему лукавить?)...» и т. д.

Из этой аналогии следует, во-первых, что пушкинский сюжет столетие с лишним спустя не утратил своей актуальности, а во-вторых, что в любовном «треугольнике» «Открытой книги» отражен не какой-нибудь частный случай, а ситуация вечная и важная. В этих пределах сходство исчерпывается: у пушкинской Татьяны были свои резоны в нравственном выборе, у каверинской — свои. Они нас и интересуют.

«Я счастлива? Да. Обо мне беспокоятся, думают, ждут. Я счастлива? Нет. И довольно об этом» (V, 33). Внутренний мир героини неизменно дисгармоничен. Причем причины неудовлетворенности жизнью таятся не только в обстоятельствах, но и в каком-то неосознанном ощущении собственной незавершенности, собственного несовершенства по высокому счету.

Героине некогда как следует проанализировать себя, поскольку все силы своего разума она отдает главному делу своей жизни. Но образ Тани способен сказать читателю гораздо больше, чем ее слова о себе.

Главные герои каверинских романов наделены трогательной верой в свой индивидуальный идеал гармоничной личности. Идеал этот активно участвует в их жизни, освещая ее изнутри и поддерживая постоянное чувство недовольства собой. Для Трубачевского идеал этот — Пушкин, для Сани Григорьева — капитан Татарин. Для Тани Власенковой образцом и ориентиром становится старый доктор Павел Петрович Лебедев, начатое им дело она доводит до успешного результата. Но идеал, волнующий героиню и дающий ей жизненную энергию, оказывается еще шире, чем рыцарское служение науке. Вспомним юмористический эпизод из начальных глав романа, когда юная Таня, оказавшись в доме Львовых, знакомится с назидательной книгой «Любезность за любезность». Посадская девочка узнает оттуда совершенно новые для себя правила приличия, но особенное впечатление производит на нее следующая пропо-

ведь: «При всех обстоятельствах жизни девушка должна быть «добра без слабости, справедлива без суровости, услужлива без унижения, остроумна без едкости, изящно-скромна и гордо-спокойна» (IV, 21). Этот едва ли не пародийный реестр добродетелей опирается, однако, на вполне серьезные этические представления, вызывает в памяти немало высказываний писателей прошлого века, в том числе и характеристику пушкинской Татьяны в восьмой главе «Онегина»: «...не тороплива, не холодна, не говорлива, без взора наглого для всех, без притязаний на успех, без этих маленьких ужимок, без подражательных затей...» Этот кодекс поведения был для Пушкина внешним выражением его идеала женственности.

Вот категория, объективно занимающая важное место в системе духовных ценностей Каверина. Писателя не коснулись эстетические веяния начала века, связанные с обожествлением Вечной Женственности, но живая женственность, без «вечности» и прописных букв, всегда волновала его как тайна, как земное воплощение нравственно-гуманистического идеала, выработанного русской и мировой культурой. Позднее еще будет роман «Перед зеркалом», основанный на страстном исследовательском перевоплощении автора в художницу со сложным характером и трагической судьбой, будут «Освещенные окна», где тема женственности приобретает смелую и целомудренную трактовку. А пока бросим взгляд в прошлое. Екатерина Молодцова в «Конце хазы», Эсфирь в романе «Художник неизвестен» — это скорее знаки, условные символы, чем живые характеры, хотя лирико-романтическая атмосфера рассказа о них производит эффект присутствия одухотворенной красоты. Маша Бауэр в «Исполнении желаний», Катя Татаринова в «Двух капитанах» уже вовлечены в сюжет, но обрисовка их силуэтна, не хватает эмоционально убедительных «мелочей», подробностей. Все эти героини были чересчур прямой проекцией авторского идеала женственности, они были слишком свободны от противоречий.

Таня Власенкова и несет в себе черты идеала, и страдает от неполного ему соответствия. Это сдержанное, но постоянное напряжение незаметно пронизывает всю структуру романа, поскольку повествование ведется от лица Тани, а ее мироощущение неизменно (хотя зачастую и бессознательно) сориентировано на идею высшей и самодовлеющей женственности.

Попыткой полного самораскрытия, максимального приближения к собственному идеалу были театральные опыты героини, ее неудачное намерение стать киноактрисой. Недостаток артистизма, вполне простительный с чужой точки зрения, болезненно отзывается в душе человека, раз и навсегда ощутившего, что его внутреннее богатство никогда не найдет адекватного внешнего соответствия. Эту боль невозможно утолить, ее можно только вложить в дело, что и делает Таня, становясь врачом и ученым.

Тонко и диалектично развернуто автором отношение Тани к Глаше Рыбаковой — существу ограниченному и жестокому, но по прихоти судьбы и природы наделенному как раз тем, чего мучительно недостает главной героине романа. С беспощадной правдивостью рассказывает автор (именно автор, поскольку героиня отнюдь не всегда ведает, что творит), как Таня «проваливает» Глафиру Сергеевну на школьном совете, и это случается как раз после того, как она становится невольным свидетелем свидания Глафиры с Митей. В дальнейшем, правда, Глафира мстит Тане гораздо более жестоким и безнравственным образом (история с письмами Кречетовой), но на всем протяжении повествования мы ощущаем Танину необъективность по отношению к сопернице, вызванную простой женской ревностью. Автор же не спешит все это как-то однозначно оценивать, да и однозначность здесь была бы ложью. Противопоставление двух героинь невольно проецируется на вопрос, заданный в одном из самых известных стихотворений Заболоцкого — «Некрасивая девочка»:

...что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

У этого стихотворения, кстати, сложилась какая-то ложная репутация, его трактуют обычно в том духе, что, дескать, финальный вопрос носит чисто риторический характер, что ответ ясен: конечно, огонь, а не сосуд. Между тем Заболоцкий, которого, подобно Каверину, проблема внутреннего и внешнего волновала в полную меру ее трагической серьезности, безусловно, хотел, чтобы каждый читатель всерьез и надолго задумался над

сложнейшим вопросом, на который, может быть, никто и никогда не даст однозначного ответа.

Внешняя красота — это одно, а «грация души» (выражение из того же стихотворения) — это все-таки другое. Прекрасно, когда они сочетаются в человеке, когда «и лицо, и душа, и одежда, и мысли» пребывают в полной гармонии, но, реально говоря, в жизни мы гораздо чаще имеем дело с контрастами, противоречиями, расхождением между внутренним и внешним. Это, помимо прочего, один из важных источников диалектического развития жизни, одна из ее важных красок. И писатель, включающий эту краску в свою творческую палитру, неизменно выигрывает в жизненной достоверности и эмоциональной действенности своих произведений.

Несколько слов о Глафире. Этот тип был намечен писателем еще в «Исполнении желаний»: вспомним Варвару Николаевну. По ходу движения «Открытой книги» максимализм героини-рассказчицы, видящей в Глафире только бездушную красавицу, постепенно все более властно корректируется авторской точкой зрения. Не только корыстолюбие руководило Глафирой в ее странной и запутанной жизни. Почему она покидает Митю и выходит замуж за Крамова? Ее собственный ответ на этот вопрос звучит неожиданно и заставляет задуматься о каких-то небанальных вещах: «Может быть, я не так и виновата, как кажется. Он от меня мало требовал, а от меня нужно требовать много» (IV, 451). Красота, женственность вдруг предстают как мощный источник энергии, не находящей в жизни достойного применения. Проблема эта носит не такой уж частный характер, как может показаться на первый взгляд. Она в той или иной мере возникала в произведениях многих советских писателей (укажем хотя бы Лушку в «Поднятой целине» Шолохова — при всей отдаленности конкретных обстоятельств этот характер типологически близок к каверинской героине). Самоубийство Глафиры Сергеевны Рыбаковой-Крамовой — это многозначный сюжетный поворот. Это и расплата, и раскаяние, и финал личной трагедии, и зеркало определенных жизненных противоречий. И это еще — энергичный вопрос к каждому читателю, вопрос, подобный тому, что задавал в своих поздних стихах Заболоцкий.

Но вернемся к Татьяне Власенковой. Она мучается,

страдает. Тяжелые минуты приходится переживать ее мужу Андрею, хотя они оба, в общем, любят друг друга. Дисгармоничность в характере Тани ощущает и влюбленный в нее Володя Лукашевич. Он пытается объяснить все профессиональными перегрузками: «Женщина нельзя заниматься наукой» (V, 114). Согласен ли с этим автор? Действительно, трудно сделать так, «чтобы хватило на все — и на дом, и на любовь, и на науку» (V, 114), но причину эмоционально-душевной «нехватки» рискованно сводить к чему-то одному: тут и внешние обстоятельства играют свою роль, и изначальная сущность натуры.

Здесь «Открытая книга» затрагивает проблему, которая впоследствии вышла на первый план в ряде произведений С. Залыгина, А. Крона, И. Грековой и других, — проблему женщины в науке. И надо признать, что более поздняя по времени разработка этого злободневного мотива нередко сбивалась на беллетристическую игривость, дескать, и научные работники любить умеют. У Каверина же любовные и семейные проблемы Тани Власенковой решаются деликатно, без ненужной в данном случае иронии, и, главное, их роль в сюжете романа пропорциональна тому месту, которое данная сфера занимает в реальной жизни.

В многогранной эпической структуре «Открытой книги» присутствует как бы объективная иерархия противоречий, острые углы частных не выпирают, а вписываются в широкую картину. Да, суровая профессия делает Таню, быть может, чересчур сильной, в чем-то даже огрубляет ее, но в героине все равно остается достаточно женственной слабости и утонченности. Да, Дмитрий и Андрей слегка инфантильны, в любовных отношениях они сразу попадают в зависимость от женщин — и тем не менее оба они остаются в целом и мужественными, и твердыми людьми.

Характер, крепко привязанный к одной, пусть важной проблеме, рискует уйти из литературы вместе с этой проблемой. Долговечнее те характеры, в которых преломилось множество равноправных перед лицом жизни конфликтов. Главная героиня «Открытой книги» и по сей день готова к общению с читателем, готова отвечать думающему читателю на его сегодняшние вопросы.

... «Образ Крамова — это открытие, и это очень здорово»

во», — писал автору романа А. А. Фадеев в 1953 году («ВД», 202). Действительно, в Крамове многие сразу узнали знакомые черты, хотя портретного сходства с конкретными лицами здесь, по-видимому, нет. Вместе с тем обобщенность фигуры Крамова не сбивается на карикатурность, что для романа в целом было бы дисгармонично. Обрисовка явно отрицательного героя — сложная и рискованная творческая задача. Для Каверина неорганично вносить в облик таких героев смягчающие черты с целью большего правдоподобия. Писателя с давних пор интересовали люди, в душе которых зло давно и окончательно восторжествовало над добрым началом (вспомним Неворожина из «Исполнения желаний»): такие люди существуют в реальной жизни, это тема, требующая своего художественного воплощения, и по отношению к ней псевдогуманные смягчения оказываются на поверку уступкой беллетристическому шаблону.

С другой стороны, человеческая неприязнь автора к своему герою должна быть уравновешена творческой сдержанностью эмоций. Гнев застилает глаза и мешает видеть суть изображаемого явления. Подлинное нравственное превосходство автора над героем достигается только мужественной и спокойной точностью деталей.

«Пожилой человек, с круглой лысеющей головой, которую он держал немного набок, с бледными висячими щечками и пухлыми улыбающимися губами» (IV, 219) впервые появляется в романе как бы на правах эпизодического персонажа, а потом все более властно входит в сюжет. Автор рассказывает о Крамове в нейтральном тоне, как бы перехватывая время от времени право повествователя у своей героини. Излишний пафос был бы здесь вреден: суть явления раскрывается тогда, когда оно определяется спокойными словами. Сам способ композиционного решения образа Крамова изображает те законы, по которым формируется крамовщина.

Каверин избегает драматизирующих эффектов, не «срывает маску», показывая истинное лицо персонажа. Нет, маска настолько прочно приросла к лицу этого человека, что разоблачить его, по существу, очень трудно. Власенкова довольно скоро убеждается в том, что интересы Крамова направлены против интересов науки. Но за Крамовым сила, которая все возрастает. Перед нами разворачивается техника создания могучего научного

имени Крамова, имитация целого научного направления, которое в определенных исторических условиях становится господствующим.

Попытка Власенковой и ее единомышленника Рубакина вызвать Крамова на поединок идей терпит неудачу: Крамов умело переводит конфликт в удобную для него плоскость, прибегая к демагогическим приемам и пуская в ход политические угрозы.

Но почему же все-таки Крамов не всемогущ? Почему при всей своей нравственной беззащитности и свободе в средствах он вынужден то и дело отступать перед самоотверженно преданной науке и решительно неспособной к интригам Власенковой? Очевидно, потому, что без позитивных научных результатов, добываемых Власенковой и ее друзьями, крамовская игра невозможна. Ложь существует только как тень истины, а зло — как тень добра. У лжи и зла нет собственной, незаемной энергии. Они вынуждены идти на уступки истине и добру. Крамов почти понимает это, хотя понимание несколько его не оправдывает нравственно: «Мне начинает казаться, что я сражаюсь не против вас, а против себя. Право, можно подумать, что вы воплощаете все, чего мне не хватает» (V, 101). Так, без нажима, спокойно утверждается в романе мысль о роковой бесперспективности зла. Игра — в науку, в творчество, в убеждения — всегда ведет к проигрышу, какие бы иллюзорные выигрыши она ни приносила на промежуточных этапах.

Рисуя Крамова, автор романа — вольно или невольно — пользуется приемами, подобными тем, при помощи которых показан Наполеон в «Войне и мире»: постоянное сравнение с игроком и актером, остранивающий контраст между мнимым величием и физическим убожеством (дряблость Наполеона и «щечки» Крамова). Это наблюдение мы приводим не как комплимент мастерству автора «Открытой книги» (в конце концов, подобные факты — это еще и комплимент классике, прочно живущей в художественном сознании нашего века) — нет, дело в другом: художественный бой со злом особенно плодотворен не в драматических дуэлях, а на поле эпоса. Героиня-рассказчица с болезненным сарказмом говорит о «победе» Крамова, имея в виду размеры вреда, который крамовщина принесла науке и народному хозяйству. Но автор видит суть дела шире: крамовы всегда терпят

поражение перед лицом широкого потока жизни, который смывает их без остатка.

Выразительно последнее упоминание о Крамове. Автор не показывает его крушения (что было бы внешне эффектно и дало бы читателю возможность отвести душу). Крамов как персонаж просто сходит на нет. В эпизоде, в длинной фразе о гостях, пришедших к Тане и Андрею на Новый год, в порядке попутного сообщения сказано: «...и Виктор Мерзляков, давным-давно заменивший Крамова в Мечниковском институте». (Мерзляков — бывший аспирант, диссертацию которого некогда провалила крамовская мафия.) Эта небрежность говорит больше, чем любая нравоучительная инвектива. Крамовы после своей смерти автоматически забываются. Это цена иллюзорного успеха при жизни. Но, может быть, напрасно так быстро забывают о подобных людях? Во всяком случае, автор не раз еще вернется к этому типу, как и ко многим темам «Открытой книги».

ВЕЩЕСТВО ИСТОРИИ



«Открытая книга» долго не отпускала автора. Сама жизнь вносила в роман изменения и уточнения: многое в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов представало в новом свете. Но, естественно, частичная доработка романа при подготовке к переизданиям не могла включить всего нового, что узнал и понял в те годы писатель.

Рассказ «Кусок стекла» (1960), повести «Семь пар нечистых» (1961) и «Косой дождь» (1962), роман «Двойной портрет» (1963—1964) — это как бы новые главы «Открытой книги», это сюжеты, отпочковавшиеся от обширной и детально-пристальной структуры эпического романа. Продолжается та же работа — выработка объективного и ясного взгляда на сложные явления действительности. В каждом случае это достигается особыми средствами, каждое из названных произведений не совсем обычно по жанрово-композиционному устройству. Все это продолжение начатого «Открытой книгой» «экспериментального» этапа творческой биографии Каверина.

«Кусок стекла» — первый для писателя опыт бесфабульного рассказа. Как мы видели прежде, малый жанр в творчестве Каверина был до этого представлен острой и напряженной новеллой, предельно сгущающей противоречия жизни. Здесь нет ничего подобного: спокойное и подробное повествование о командировке молодого биолога Углова в Ленинградский институт стекла. Пересказать суть невозможно, поскольку здесь множество событий, уравненных по художественному весу. В самом их равноправии, пожалуй, и суть рассказа. Поток впечатлений и мыслей героя, его встречи с крамовоподобным, «театральным» Круазе и с прямодушным энтузиастом Евлаховым, его разговоры с Валею Колосковым о поведении ученого, о роли искусства в жизни — все это вместе складывается в пеструю, но в самой пестроте последовательно нацеленную картину. Эффект достоверности создается самой неполнотой информации, большая часть которой отодвинута из текста в контекст, в подводную часть «айсберга», если воспользоваться несколько избыточной, но непреложно верной формулой Хемингуэя.

Рассказ как таковой (то есть как жанр отличный от новеллы и противопоставленный ей) — это метонимически выразительный фрагмент жизни, точнее — даже кусок жизни с неровными границами и краями, кусок трепещущей плоти бытия, хранящей его облик и движение. «Кусок стекла» и оказался такой вот призмой, такой каплей воды, где сразу отразилось, как бы случайно, многое. Выразительность звучания, правда, несколько падает, когда автор от своего имени, чисто романным способом излагает краткую историю отношений Евлахова и Круазе: лучше было бы, наверное, дать это через восприятие Углова — путь более трудный и для автора, и для читателя, но тогда бы непосредственность впечатления стала еще сильнее. Так или иначе «Кусок стекла» и сейчас читается с интересом, как своего рода проба воздуха конца пятидесятых годов, сохраненная для современного художественного и читательского сознания.

Поиски Каверина в эти годы ведутся на границе рассказа и повести. Порой граница эта смещается: примечательно, что «Кусок стекла» в шеститомном собрании сочинений попал в раздел «Повести», а «Семь пар нечистых» П. Антокольский в письме к автору называл рассказом («ВД», 251), и это, думается, не было простой оговоркой.

«Семь пар нечистых» произведение, в основе которого лежит новеллистическая фабула. Грузовой пароход «Онега» везет команду заключенных на строительство аэродрома. Главарь уголовников Аламасов задумывает захват парохода и бегство за границу. С этой целью он пытается привлечь на свою сторону военного моряка Веревкина, попавшего в тюрьму в результате трагического недоразумения. Веревкину остается единственный выход: избить Аламасова, чтобы лишить его власти над заключенными и тем самым предотвратить беду.

Новеллистическая острота достигает необходимой кульминации, но узел конфликта не развязывается, а скорее разрезается — переводом повествования в совершенно другой план. В самый разгар драки между Веревкиным и Аламасовым на толпу заключенных валится часовой, убитый выстрелом немецкого летчика: началась война.

Так новелла впадает в эпос, а драматизм множества отдельных судеб растворяется в мощном историческом потоке.

Капитан «Онеги» Миронов мгновенно преодолевает меланхолию, вызванную его назначением на грузовое судно. Забывается вражда, возникшая между ним и лейтенантом Сбоевым. Команда заключенных становится подразделением флота. Между делом сообщается о гибели Аламасова. В последних строках повести говорится о подвигах бывшего жулика-клептомана Будкова, ставшего отважным разведчиком...

«Семь пар нечистых» отличаются вызывающим отсутствием финала. Читательские ожидания в известной мере оказываются обманутыми: нет возможности «отвести душу», разрядить психологическое напряжение, накопившееся при чтении начальных эпизодов. Но, пожалуй, объективная художественная задача повести и состоит в том, чтобы пробудить в читателе не только эмоциональное волнение, но и стремление самостоятельно осмыслить сюжет, вернувшись к его истокам.

Восемнадцать лет отделяет момент зарождения фабулы «Семи пар нечистых» от претворения этой фабулы в художественный сюжет. Автору понадобилось забыть историю, записанную «со слов одного моряка в 1943 году» (I, 24) и вспомнить ее заново. Вспомнить уже в новом качестве, не как «случай», а как многозначную и закономерную ситуацию.

Цена фабулы познается в ее сюжетном преломлении. Выразительная фабула — находка, но работать в полную силу она будет только тогда, когда автор находит ее (неважно, изобретая ли или беря «из жизни») в момент духовного прозрения.

Событие, произошедшее на «Онеге», — это ответ Каверина на тот сложный комплекс вопросов, которые стали предметом широкого общественного обсуждения в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов. Ответ глубоко индивидуальный, личностный, ответ, в котором соединились и философские, и гражданские взгляды писателя, и его конкретный житейский и исследовательский опыт. Ответ художественно наглядный, а не рассудочный. Суть его, пожалуй, можно прочесть так: справедливость никогда не бывает окончательно утраченной, и залог ее глубинной прочности — в достоинстве тех, кто оказался обделен справедливостью, кто оказался в числе «нечистых».

Возможно, что ответ этот не исчерпывает всей многогранной сложности задетых в повести вопросов. Возможно, он жестковат. Но этот ответ не может быть не учтен в ряду других, за ним стоит одна из граней жизни (именно та, что особенно полно высвечена в каверинском художественном мире). Ведь художественное решение писателя никогда не заменяет будущих жизненных решений читателей, оно может лишь дать энергию для таких решений.

Именно энергичность движения авторской мысли ощутили в каверинской повести ее первые читатели и критики. Н. Яновский оценил в этом произведении глубину проникновения в «лабиринт причинно-следственных связей»¹. Оснований для такого вывода, наверное, не было бы при заданности художественного решения. Сработала энергия конкретности. Глубина погружения в фабулу обусловила потенциальную символичность сюжета. Каверин воспользовался здесь лишь одной литературной реминисценцией — выражением, давшим повести название: оно дается под знаком легкой иронии, чисто фразеологически. Однако закономерно, что «Онега» вышла в море широкого литературно-исторического масштаба и, скажем, комментатор повести в шеститомном собрании сочинений С. Ларин увидел в грузовом пароходе «этакий «ковчег» посреди военного урагана не-

¹ «Сибирские огни», 1963, № 3.

виданной силы, захлестнувшего как бы целый мир»¹. Такое толкование оправдано, и, как это ни парадоксально, его ценность именно в том, что оно принадлежит читателю-исследователю, а не запрограммировано автором.

Здесь мы выходим на проблему чрезвычайно важную для опыта современной литературы, когда сюжетно-образное «мифотворчество» приобретает широкое распространение и подкрепляется интенсивным «мифоискательством» критики. Думается, подлинная символическая глубина сюжета достигается тогда, когда он обладает твердой конкретностью, когда он выдерживает истолкование разными способами: и как «традиционный», и как совершенно новый. Ценность сюжета не только в его потенциальной причастности к сложившимся культурным контекстам, но и в готовности основать новый контекст, новую ячейку в памяти культуры.

Каверинская повесть обладает такой новизной. И достигнуто это в первую очередь за счет лаконизма, за счет творческой щедрости. Обильный и выразительный материал писатель подверг беспощадному отбору. Поэтому повесть оказалась свободна от описательных мелочей, назойливой эмпирики, скороспелых обобщений и рассуждений для скоропортящегося сиюминутного пафоса: «Ковчег» повести доплыл без повреждений до нашего сегодня и может дать читателю не меньше, а, быть может, даже больше, чем в момент своего появления.

«Семь пар нечистых» оказали большое влияние на способ творческой работы Каверина: с этой поры начнется перестройка каверинского романа, в котором появится такое неожиданное для данного жанра свойство, как лаконизм. Но об этом чуть позже, поскольку до своего первого лаконичного романа Каверин написал еще одну повесть, предельно отстоявшую от «Семи пар нечистых» по способу построения. Это «Косой дождь».

Тема «Косого дождя» — обнаружение незримых связей между людьми, событиями, историческими эпохами. Автор сплетает между собой несколько фабульных нитей, каждая из которых не имеет ни начала, ни конца. Сплетение — это и есть сюжет. Судьбы нескольких людей, совершающих туристскую поездку по Италии, оказались связанными. Не в результате каких-то роковых

¹ Каверин В. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1966, с. 615.

совпадений, а потому лишь, что в мире все связано со всем.

Архитектор Токарский и скульптор Аникин на протяжении поездки ни разу не говорят друг с другом. Тем не менее между ними существуют напряженные отношения. Эти люди стоят на диаметрально противоположных нравственных позициях. Крупный спор, начатый много лет назад, продолжается в сознании обоих оппонентов.

На их отношения невольно проецируется разговор Токарского с молодым инженером Севой о Моцарте и Сальери. Персонажи повести не претендуют на мировую известность, но антитезу «моцартианства» и «сальеризма» применительно к себе вынужден рассматривать каждый человек, причастный к искусству. По той же причине исхалтурившийся, но не утративший вкуса Аникин с болезненным сарказмом думает: «Что сказала бы закупочная комиссия о «Персее» Бенвенуто Челлини?» (V, 332).

Взаимная симпатия между Токарским и художницей по тканям Валерией Константиновной возникает не вдруг, за ней созвучие судеб, вкусов, ответственного отношения к жизни — своей и чужой.

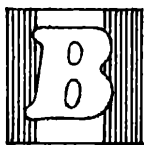
На этом фоне уже не кажется удивительным, что сын Валерии Константиновны Игорь и сын Аникиных Петя — близкие друзья, объединенные живым и требовательным интересом к прошлому своих родителей. Игорь в отсутствие матери отправляется в Мурманск, чтобы узнать правду о своем отце, который, по малодушному объяснению матери, пропал без вести на войне, а на самом деле просто спился, не в силах пережить срыва в своей офицерской карьере. Мы так и не узнаем, встретится ли Игорь с отцом, автор как бы тактично утаивает от нас подробности семейной драмы. Важно увидеть в этом молодом человеке черты нового поколения, жаждущего бескомпромиссной правды, — не для того, чтобы предъявить счет отцам, а для того, чтобы разумно и толково строить будущее.

Единство исторического времени легче доказывается на больших величинах, чем на малых. Но историзм художественной литературы не сводится к глобальным философским построениям. Всегда существует потребность в таком прозаическом повествовании, которое продемонстрирует читателю не столько историческую концепцию, сколько само вещество истории.

Глядя из восьмидесятих годов на литературную ситуацию двадцатилетней давности, можно заметить, что тогдашняя проза Каверина служила именно такой цели. Писатель не спешил с выводами, не подгонял портрет времени в соответствии с теми или иными устойчивыми представлениями. Потому его свидетельства оказываются весьма весомыми сегодня, когда шестидесятые годы стали частью истории.

Какой же урок может извлечь отсюда сегодняшний читатель? Это прежде всего урок широты взгляда. История — единый смысл всех человеческих жизней. В самой обширности этого лабиринта связей, в самой неисчерпаемой многогранности исторического бытия находит писатель основание для спокойного и недекларативного оптимизма. Наивно считать свой сегодняшний день единственной точкой отсчета и принимать желаемое за действительное: так движения истории не увидеть. Но не менее наивно отрицать историческое движение только потому, что оно не сразу заметно. Косые дожди не проходят даром.

ТРЕТЬЕГО НЕ ДАНО



литературе и критике с незапамятных времен длится спор об авторской позиции в художественном произведении. Одни участники этой вечной дискуссии требуют от писателей-современников недвусмысленной определенности взгляда на героев и на события. Другие отстаивают за автором право не выносить окончательный приговор, апеллируя к знаменитому рассуждению Чехова в письме к Суворину от 27 октября 1888 года: «Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус».

Подобные споры, очевидно, будут возникать всегда,

поскольку они дают полезную полемическую энергию, необходимую и писателям, и критикам. Но в общем теоретическом виде данная проблема, очевидно, разрешима. Искусство питается разными источниками, и в его сферу на равных правах включаются монологически замкнутые и диалогически открытые художественные решения. Иными словами, искусству в равной мере необходимы и «правильная постановка вопроса», и «решение вопроса». Это равноправные способы познания мира и воспитания читателя. Сам Чехов во многих своих произведениях не ограничивался «вопросами», а предлагал свои четкие и достаточно однозначные «ответы». Суть проблемы, думается, в том, каковы специфические художественные законы и нормы каждого из двух путей искусства. Ведь у каждого из них есть свои особенные трудности и опасности. «Решение вопроса» не должно быть заданным и иллюстративным, а «правильная постановка вопроса» не имеет права быть вялой и расплывчатой.

В творчестве Каверина представлены оба пути взаимодействия с читателем. У писателя есть и произведения-вопросы, рассчитанные на читательское додумывание: «Скандалист», «Художник неизвестен», «Перед зеркалом», и произведения-ответы с четко проведенной авторской оценочной установкой: «Два капитана», «Открытая книга», «Двойной портрет».

«Двойной портрет» отличается особенной последовательностью в расстановке точек над «i», однако никем он не был воспринят как дидактичный или заданный. Отчетливость авторской позиции, по мнению многих критиков и литературоведов, в первую очередь определяет действенность романа.

«Двойной портрет» — самая острая, общественно четкая книга писателя. Именно в силу этих качеств роман имеет особую ценность...»¹, — говорит один из современных исследователей творчества Каверина.

«Двойной портрет» — роман публицистический по происхождению. Его сюжет развился из конкретного эпизода, описанного Кавериным в статье «О честности в науке». Статья была напечатана в «Литературной га-

¹ З а с ь м а Р. Л. Два варианта романа В. Каверина «Двойной портрет» (от замысла к итогу). — В кн.: Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979, с. 112—113.

зете» в 1959 году и вызвала большой общественный резонанс. Впоследствии писатель включил эту статью в «Вечерний день». сопроводив небольшим постскриптом, в котором и рассказано, как история научного конфликта между профессором Л. А. Зенкевичем и авантюристом от науки профессором Л. превратилась в роман. Жизнь советской биологической науки в конце 40—50-х годов — материал драматичный сам по себе. «Двойной портрет» в сгущенной, сконцентрированной форме передает суть многих конкретных коллизий. Но, естественно, художественная задача романа гораздо шире. Прежде чем ее сформулировать, попробуем найти ключ к разгадке своеобразия романа и адекватному его прочтению.

Конкретный, достоверный факт проходит у Каверина обработку предельно свободным и раскованным вымыслом. По существу, Л. А. Зенкевича и профессора Л. нельзя даже назвать прототипами каверинских героев Остроградского и Снегирева — прототипичен здесь сам научно-нравственный конфликт. И вот этот конфликт Каверин доводит до символической антитезы. Характеры поляризуются: Остроградский становится воплощением правды, Снегирев — воплощением лжи. Эта энергичная условность вызывает в памяти древние народные притчи:

Это Правда с Кривдой соходилася,
Промежду собой они бились-дрались.
Кривда Правду одолеть хочет,
Правда Кривду переспорила...

Однако такая прозрачность противопоставления характеров достигается здесь без гиперболизации, как, скажем, было в «Двух капитанах». В отличие от «вечного» Николая Антоновича, Снегирев вполне конкретен и узнаваем. И в Остроградском нет особенного героизма или мученичества, он просто жаждет работы, страдает от невозможности продолжить начатое дело. Словом, символическое звучание конфликта не привносится волевым авторским усилием, а отыскивается в глубине материала. Каверин не беллетризует факт, не раскрашивает его вымыслом — он учится у факта смелости и наготе.

«В жизни все сложно», — привычно и автоматически повторяем мы, забывая уже о том, что сложность диалектически связана с простотой, что без одного не было бы и

другого. И неразличение простого и сложного чревато серьезными нравственными ошибками. «Как же решился профессор Л. назвать белое черным?» («ВД», 195) — это вопрос, заданный автором в статье «О честности в науке». Вопрос, который мало поставить, на который нужен простой и недвусмысленный ответ. Мы иногда не верим «черно-белому» разграничению персонажей в литературном произведении, между тем как черное и белое довольно часто предстают в чистом виде в самой реальной жизни. И разговоры о сложности в таких случаях равноценны цинизму. В жизни есть достаточно ситуаций, когда наиболее мудрым и правдивым взглядом становится юношеский максимализм. У автора в «Двойном портрете» есть два важных союзника — это сын Снегирева Алеша и сын снегиревского подручного Крупенина Женья. Нам немного известно о содержании их разговоров, да это и не важно: искусством подросткового максимализма мужественно овладевает по ходу повествования сам рассказчик. Он идет до конца.

В «Семи парах нечистых» Каверин стремился реальному факту придать многозначность вымысла, в «Двойном портрете» он вымыслу придает слепящую наготу факта.

Но чтобы максимализм и юношеская прямолинейность взгляда приобрели убедительность, они должны быть подкреплены глубиной всепонимания. И автор погружается во внутренний мир каждого из своих героев, причем на равную глубину. Без этого не было бы того художественного эффекта, который обозначен названием романа.

Почему высокоталантливому Остроградскому противопоставлен посредственный Снегирев? Дело здесь не только в прототипической основе конфликта: ведь среди противников Остроградского, безусловно, были и ученые крамовского типа. Но в судьбе и характере Крамова присутствует та самая драматическая сложность, которая может увести в сторону. Крамов и Остроградский были бы непримиримыми соперниками, но не абсолютными нравственно-психологическими антиподами. На противоположном по отношению к таланту полюсе должна находиться именно бездарность.

Снегирев бездарен в самом буквальном, биологическом смысле. При этом он занимается деятельностью, которая требует таланта как неперемennого условия: ру-

ководит исследованиями, преподаает студентам в университете. Для того чтобы казаться ученым, Снегиреву приходится прикладывать большие усилия, в известном смысле трудиться не покладая рук. И автор здесь, счастливо избегая карикатурных тонов, проникает исследовательским усилием во внутренний мир героя, выявляет внутреннюю логику его поведения. У Снегирева трудная судьба, он поздно поступил в университет, едва сумел закончить его. Беллетристический шаблон требовал бы здесь порочащей героя биографии. Но Каверин рисует не условно-литературного злодея, а живого человека. Прошлое у Снегирева более чем благопристойное: «дрался с белобандитами», «учительствовал в деревне», «ходил кочегаром на траулере» (V, 402). Увы, никакая биография не заменит человеку веры в науку и способности ее развивать. Когда такие разные вещи начинают путать, это дорого обходится и науке, и людям.

Если Крамов когда-то предал науку, то Снегирев никогда ничего общего с наукой и не имел. В его жизненном поведении нет противоречий (вспомним еще раз рефлексивность Крамова, чувствующего, что он воюет против самого себя): именно так и должен вести себя человек, которому надо каждый день и каждый час поддерживать свое положение. Через много лет в нашей литературе появится персонаж романа Юрия Трифонова «Старик» — преуспевающий делец Кандауров, действующий всегда по принципу «до упора». «До упора» доводит каждую свою акцию и Снегирев. Это способ его существования. Нравственное и духовное убожество Снегирева несомненно, оно ощущается и в бесчеловечном отношении его к жене и к сыну, и в каком-то механичном, нудном донжуанстве, — но это уже не причины, а следствия. Иначе и быть не может, когда личность и ее общественное положение вступают в такое противоречие. Каверин не призывает ученых не быть такими, как Снегирев, — он призывает не подпускать снегиревых к науке. Так «черно-белое» разграничение характеров и явлений помогают поставить точный социологический диагноз, выявить конкретное жизненное противоречие, нуждающееся в радикальном общественном разрешении.

Остроградский обрисован резкими и скупыми тонами. Ни малейшего оттенка романтики, ни сентиментальности, ни трогательных психологических подробностей. У читателя нет возможности сойтись с героем поближе:

Остроградский скрывает свои чувства, и автор помогает ему в этом.

Такая дистанция между героем и читателем необходима для того, чтобы читатель со всей серьезностью понял, какой ценой приходится платить иногда за правду и за верность самому себе. Конечно, обстоятельства могут сложиться и благоприятнее — как, например, у академика Кошкина, не менее верного своему научному призванию и, кстати, первого, кто протягивает Остроградскому руку помощи. Но, совершая жизненный выбор, надо знать все возможные последствия.

Остроградскому много было дано судьбой: талант, удача в научных поисках, полнота семейного счастья. И за все это пришлось очень дорого заплатить. Даже любовь к Ольге Черкашиной, осветившая последние дни Остроградского, с самого начала изображена под каким-то тревожным знаком — знаком неминуемой смерти. А сама смерть показана сухо, буднично, бесслезно.

Автор ставит читателя перед недвусмысленным выбором. Но при этом он отнюдь не предписывает каждому идти по пути Остроградского: выбор — дело сугубо индивидуальное. Но варианта только два, третьего пути быть не может.

Антитеза «Остроградский — Снегирев» социологически детерминирована, она не имеет универсально-моралистического характера. Сфера применения этой художественной модели — профессиональная жизнь человека, от которого зависит судьба других людей. Право на подобный выбор (как и обязанность этот выбор совершить) приобретают на каком-то уровне житейского успеха и общественного положения. Скажем, лаборант института, в котором работают Снегирев или Остроградский, в течение всей своей жизни может перед таким выбором не оказаться. Это важно отметить, поскольку категория «выбор» приобрела в современной литературе, критике и публицистике чересчур расплывчатый характер. Единый выбор для всех — абстракция, слишком легко выносимая за скобки. Здесь не обойтись без конкретизации. Не всякий может примерить к себе и своей жизни жесткую структуру «двойного портрета», и все же диапазон действия каверинской нравственно-социологической модели достаточно широк.

Житейская и психологическая достоверность фигур Остроградского и Снегирева поддержана фоном: у каж-

дого из главных героев свое окружение. Это все люди, судьбы которых складываются не так драматично (а свой драматизм есть не только в судьбе Остроградского, но и в судьбе Снегирева — иначе не могло быть равноправного сравнения), и решающий выбор у них — впереди. Таков темпераментный Лепестков, готовый воевать со всеми снегиревыми, но пока, по-видимому, не представляющий конечных результатов своей деятельности. Таков, с другой стороны, Крупенин, убедившийся в крупном историческом поражении снегиревых, но не знающий иного пути. Помещенный в центр романа «двойной портрет» бросает отсветы на многие эпизодические фигуры, мгновенно проясняя их сущность. Так, редактор газеты «Научная жизнь» Горшков наиболее трудно чувствует себя именно в ситуации выбора, когда он сам должен решить, печатать ли статью, разоблачающую Снегирева. По словам Лепесткова, Горшков постоянно ждет неприятностей и думает «только о том, как бы их избежать» (V, 429). Вот модель социального поведения, очерченная с научной точностью.

«Двойной портрет» потребовал новой повествовательной системы. Сделать одного из героев рассказчиком было нельзя: нарушился бы принцип объективного равновесия. Вместе с тем автору нельзя было оставаться за кадром, за кулисами: надо было отчетливее заявить о своей причастности к конфликту, взять на себя долю ответственности. Так появилась фигура автора — писателя не такого опытного и известного, как подлинный автор романа, но наделенного некоторыми родовыми признаками подлинно писательского характера и темперамента. Однако сжатое пространство романа, его жесткая дихотомическая структура не дали герою-рассказчику как следует распрямиться. Образ остался несколько фрагментарным — творческим продолжением разработки этого характера можно считать Незлобина в «Науке расставания».

Драматическая напряженность событий «Двойного портрета» достигается не фабульными средствами (ни завязки, ни развязки здесь обнаружить невозможно), а исключительно предельной спрессованностью всех уровней эпического повествования. Жесточайшая экономия слов, фраз, деталей, характеристик преследовала вполне определенную художественную цель.

«...Отказаться от обстоятельной, избыточной под-

робностями фразы. Откинуть придаточные предложения, даже если они поддерживают «мелодию» прозы. Во имя краткости пожертвовать этой мелодией — вот задача! Фраза ежится, чувствует одиночество, ей кажется, что она висит над пропастью, что ее ломают о колено. И ее действительно ломают, заботясь только об одном: ободранная, нагая, она должна выиграть от своей наготы» («ВД», 207).

Такой отчаянный лаконизм был рискованным шагом, экспериментом по испытанию «нижнего предела» романного объема. Но отказ от привычной и приятной для читательской психологии «плавности» порой бывает необходим. Опыт «двойного портрета» показал, что краткость не только сестра таланта, что она состоит в родстве с резкой и неподкупной правдой.

ГДЕ КОНЧАЕТСЯ ДОКУМЕНТ



Документ — самый твердый из материалов, которыми располагает писатель.

С первых шагов в литературе Каверин оттачивал свое умение на оселке документа. Уже в «Хронике города Лейпцига», составленной, казалось бы, из одних выдумок, догматический критик отыскивал скрытые цитаты из неокантианца профессора А. И. Введенского, которые Каверин вложил в уста кантианца профессора N¹. Речь Некрылова в «Скандалисте» усеяна подлинными фразами Шкловского — устными и письменными. Не без некоторого озорства вставил автор в вымышленную книгу Невожины из «Исполнения желаний» доподлинный фрагмент из сочинений В. В. Розанова. В ткань «Двух капитанов» (об этом рассказано в «Очерке работы») вживлено реальное письмо лейтенанта Брусилова к матери. А работая над «Двойным портретом», Каверин использовал как документ свою собственную статью «О честности в науке», подарив ее герою-повествователю под названием «О совести ученого»...

Документ — трамплин для свободного полета творческой фантазии. Это почва, чувствуя которую под но-

¹ Григорьев М. Литературный гомункулус. О творчестве Каверина. — «На литературном посту», 1930, №№ 23—24, с. 401.

гами, художественный вымысел увереннее ориентируется в пространстве. Документ — соперник, которому бросает вызов литература, чтобы доказать, что ее создания могут быть не менее, а более живыми и подлинными, чем выдуманные тексты.

Самый острый поединок Каверина с документом привел к созданию романа «Перед зеркалом» (1965—1970). История написания этого произведения рассказана автором в очерке «Старые письма» (1973), который впоследствии стал одной из главок «Очерка работы».

Почему писателя привлекли письма почти никому не известной русской художницы? Почему он не просто написал роман на основе тех событий, о которых он узнал из трех толстых томов чужой переписки, а избрал рискованную форму романа в письмах? «Я мог бы придумать занимательную историю о том, как попали ко мне эти письма. Более того, я начал писать ее. Склонность к странностям и неожиданностям, так долго украшавшая мою жизнь, снова пригодилась бы, и читатель, может быть, поверил бы этой истории, если бы она была написана достоверно. Но впервые в жизни захотелось отстранить или даже забыть свою любимую склонность. Что-то ложное почудилось в самой попытке подтвердить подлинность этих писем событиями, созданными воображением» (I, 28).

Иными словами, материал, попавший в руки писателя, сам по себе обладал достаточным фабульным напряжением. Создание новой системы фабульных событий и отношений значило в данном случае отказ от всякой связи с материалом, сведение его энергии к нулю. А свобода вымысла оказалась бы мнимой свободой. Ибо вымысел достигает особой интенсивности и смелости именно тогда, когда он «сцепляется» с фактом и берет на себя обязательство «дотянуть» этот факт до художественного значения.

Каверин искал самый трудный путь обработки материала. Он решил углубить готовую фабулу, выстроить на ее грани объемный сюжет. Сюжет, по определению В. Шкловского, — это «использование всего знания о предмете»¹. Автору романа «Перед зеркалом» захотелось поделиться всем тем, что он знал про свою героиню за-

¹ Шкловский В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М., 1981, с. 347.

долго до того, как он прочел ее письма и увидел ее картины.

Известны слова Л. Толстого о том, как трудно из множества возможных фабульных комбинаций выбрать «одну миллионную». Таким способом сюжет ищет свою фабулу, причем энергия отброшенных вариантов (так сказать, из числа 999 999) не пропадает бесследно: она живет в художественном тексте, создавая то самое «полное знание о предмете», которое имеет в виду Шкловский. Когда же писатель имеет дело с готовой фабулой, то ему как бы дается сразу заветная «одна миллионная», но автор обязан проделать огромную духовную работу, представив, как могли бы в жизни развиваться 999 999 остальных вариантов судьбы прототипов-героев. Такое художническое переживание фабулы, перерастающей в сюжет, — это не менее, а может быть, и более трудоемкая работа творческой фантазии, чем изобретение новых фабул.

Каверин взял на себя дополнительные ограничения, чтобы познать неведомый ему прежде оттенок творческой свободы. Он подошел к своему материалу так, как подходит к нему автор *исторического романа*. В самом деле, почему критерий исторической достоверности должен распространяться только на повествование о людях прославленных?

«Где кончается документ, там я начинаю»¹ — эта гениальная тыняновская формула, имеющая одновременно силу теоретического закона и плодотворного художественно-практического принципа, помогает понять и каверинский роман в письмах.

Слово «документ» изначально значит «поучение», «пример», «образец» и происходит от латинского глагола «досяге» — «учить». Документ может научить многому. Надо полностью подчиниться ему на первом этапе работы. Каверин учился у старых писем непосредственности тона, свежести жизнеощущения и, главным образом, той новизны, которую можно открыть только в *другом*, противопоставленном автору человеке: «Впервые с такой вещественностью я понял знаменитую фразу Флобера: «Эмма — это я». (I, 29).

Но затем писатель должен победить документ, под-

¹ Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966, с. 197.

чинить его своей цели. «Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его»¹, — учил Тынянов. Воспоминания, дневники, письма всегда полны внутренних противоречий: если не фактических, то эмоционально-оценочных. Все они — потенциальное «сырье» для художественной обработки: «И потом сам человек — сколько он скрывает, как иногда похожи его письма на торопливые отписки! Человек не говорит главного, а за тем, что он считает главным, есть еще более главное. Ну, и придется заняться его делами и договаривать за него...»²

Каверину пришлось договаривать за героиню гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд. Отбор писем, их «редактирование», композиционное размещение — это был труд более тяжелый, чем их непосредственное написание. Иначе говоря, доля участия неизвестной художницы в создании романа «Перед зеркалом» достаточно скромна. Это важно отметить, поскольку вопрос о степени «соавторства» прототипа-персонажа — это, по сути дела, вопрос о соотношении документальности и художественности.

Роман завершается коротким послесловием, которое ни в коем случае нельзя понимать буквально, поскольку оно по закону художественной необходимости носит мифифицирующий характер. Его надо воспринимать так же, как утверждения тех писателей, которые выдавали себя за публикаторов записок Гринева и Печорина.

«Работая над подготовкой текста к печати, я узнал много нового о Елизавете Тураевой, которой принадлежали письма, и Константине Карновском, которому они адресованы. Эти сведения дополняли книгу» (VI, 258). Речь, конечно, не о «сведениях», а о том понимании характеров и событий, которое пришло к автору в процессе работы. Или: «Пользуясь правом романиста, я дополнил переписку немногими сценами» (VI, 258). Но легко ли было построить эти сцены так, чтобы они не выпирали из эпистолярного потока, а стали в нем необходимыми связующими звеньями? Писатель шел здесь по пути своеобразного «удвоения»: он не вторгается в события со своей концепцией, а осторожно и бережно перестраивает ракурс. То, что мы видели глазами Лизы Тураевой, теперь

¹ Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи, с. 196.

² Там же, с. 197.

предстает «со стороны», высвечивается взглядом нейтрального повествователя. Так передвигают старинные здания, сохраняя их незбылемыми и меняя лишь их положение о городском ансамбле.

Добавим только, что и само здание, то есть тексты писем, не досталось Каверину в готовом виде, оно выстраивалось им самим. Окажись хотя бы одно письмо только документом — мы бы сразу почувствовали фальшь. Ибо подмена искусства жизнью разрушительна для художественного произведения. Когда Станиславский в качестве эксперимента посадил на сцене «настоящую» старушку, а не статистку, — это сразу привело к поломке зрелища как художественного целого. При всей подвижности границ факта и вымысла — их невозможно растворить друг в друге.

Л. Первомайский писал автору романа «Перед зеркалом»: «Прочитав книгу, я не очень поверил, что это подлинные письма.

Если бы это было так, нам следовало бы сожалеть, что погибла не только одаренная ищущая художница, но и талантливая писательница.

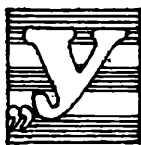
К счастью, писатель, а не писательница, жив и здоров и ему удалось сделать свою героиню (если даже существует прототип) и ее письма такими достоверными, как только может сделать обязательным и достоверным свой вымысел настоящий романист» («ВД», 312).

Внутренняя парадоксальность романа в том, что тщательное фактографическое исследование служит не утилитарно-познавательным целям (исторический роман все-таки таким целям служит — это закон жанра), а задаче создания эмоционального напряжения особого типа. В конечном счете подлинность и документированность каверинской книги иллюзорны. Нельзя сказать, что читатель в процессе знакомства с романом становится большим эрудитом по части искусствоведения и истории русской живописи (тут мы могли бы повторить то, что прежде говорилось в связи с биологией в «Открытой книге»). Не этого ждет автор от читателей — другого, веря, что в его книге «молодые люди нашего времени услышат... великую музыку русской живописи двадцатых годов с ее мирным чередованием отчаянья и надежды» (I, 32). Эту задачу можно было бы решить и без документа, на чистом вымысле. Но подобно тому как скульптор вдохновляется, видя кусок мрамора, — так и

писатель не может обойти документальный кусок чужой судьбы, который случайно оказывается на его жизненной дороге.

Рассказывая в «Старых письмах» историю создания романа, Каверин так и не сообщил читателям имени художницы, которая стала Лизой Тураевой. И это правильно, поскольку эта нехудожественная информация явилась бы ложной подказкой. Имя художницы ничего не сказало бы читателям, оно и по сей день неизвестно даже специалистам по русской живописи, кроме тех, кто случайно видел ее картины. Но если бы Каверин открыл тайну, то о художнице бы, наверное, заговорили, она приобрела бы известность — вследствие того читательского резонанса, который имел роман «Перед зеркалом». Однако это было бы этически неверно, поскольку у автора есть ответственность перед героем. Лиза Тураева не обязана делиться читательским вниманием со своим прототипом. Судьба и творчество подлинной художницы — это уже компетенция историков живописи. У нас же разговор идет о литературе. А она всегда начинается там, где документ кончается.

ВЛАСТЬ ПРИЗВАНИЯ



мение писать женские характеры — первый признак крупного писательского дарования и высокого литературного мастерства»¹, — писал Анатолий Рыбаков как раз в связи с романом «Перед зеркалом».

Действительно, в работе над женским характером проверяется способность писателя к пониманию другого человека, к пониманию чужого эмоционального строя и мышления.

Прочсть письма художницы и заново написать их, сохранив и усилив отчетливую женственность их интонации, Каверину, конечно, помог опыт «Открытой книги». Речь Тани Власенковой, сотканная из наивности и ироничности, мечтательности и прямолинейности, увлеченности своим делом и доверчивой открытости, —

¹ «Литературная газета», 1982, № 16.

речь эта на протяжении всего романа не вызывает сомнения в качестве именно женской речи.

Было бы неразумно оценочно сравнивать Таню Власенкову с Лизой Тураевой. Кто лучше — это, как говорится, дело вкуса. Но мы хотели бы здесь заострить внимание читателя на той полноте самопроявления, которая отличает поведение, мышление и чувствоваание главной героини романа «Перед зеркалом». Это именно то, чего так жаждала Таня Власенкова и чего она достичь не смогла. Здесь пролегает один из внутренних сюжетов писательских поисков Каверина, гораздо более тонкий, чем закрепленный за ним многими критиками тематический участок с табличкой «жизнь людей науки и искусства».

Характер Лизы Тураевой — это каверинский ответ на долго занимавший писателя вопрос о сущности женственности. Ответ новый и самостоятельный. Для Каверина женственность — это не таинственная «инферальность», не верность семейному очагу, не преданность «спутницы» и «помощницы», а предельная реализованность человеческой индивидуальности. Этот ответ не заменяет, конечно, других художественных решений данной темы, а дополняет их, образуя вместе с ними некую единую «метасистему», но понять и пережить его необходимо для правильного восприятия романа.

Не будем вдаваться в философский и антропологический аспекты данной проблемы. Тезис о том, что вековое стремление человека к реализации собственной личности находит свое предельное воплощение именно в женских-натурах, — конечно, может быть оспорен и даже опровергнут сторонниками противоположной точки зрения. Мы привлекаем его здесь в качестве художественной гипотезы, просвечивающей в каверинском сюжете и, как по всему видно, достаточно плодотворно работающей на этот сюжет. Если искать аналогии в литературе прошлого века, то следует вспомнить Веру Павловну из романа Чернышевского «Что делать?». Именно в этой героине, по мысли писателя, наиболее полно раскрывается та свобода человеческой личности, которая является конечной целью революционной деятельности Рахметовых, Кирсановых и Лопуховых. Мысль эта в экспериментальном романе Чернышевского скорее заявлена, чем реализована и по историческим причинам (опыт женской

эмансипации был слишком невелик), и по причинам чисто творческим (Чернышевский как писатель-практик не обращался к воссозданию «диалектики души», которую он как теоретик открыл первым на материале Толстого). Так или иначе — это один из вопросов, завещанных русской классикой нашему столетию в расчете на конкретные ответы, на реальные сюжетно-образные доказательства.

Выше уже говорилось о категории мужества в художественном мире Каверина. Этот феномен здесь прочно связан с категориями долга, самоотверженности, с неизбежным подчинением личного общему, а вследствие этого — и каким-то ограничением чисто индивидуальных особенностей личности. Именно такую контрастную, «теневую» функцию приобретает в романе образ Карновского — человека предельно мужественного, верно служащего такой «сверхличной» науке, как математика, и, конечно, гораздо менее, чем Лиза, реализовавшего свою неповторимость (что нельзя, конечно, считать «недостатком» в моралистическом плане).

Роман прерывается в момент, когда Лиза Тураева достигает первого успеха, когда ее картины хвалит Матисс, а авторитетный парижский критик пишет о ней: «...все по-своему» (VI, 253). Что же этому предшествует? Жизнь, прожитая по-своему. Тайна обаяния Лизы в том, что она на всем протяжении романа не совершает ни одного шаблонного, автоматического жеста. При этом она отнюдь не из тех, кто склонен раздавать пощечины общественному вкусу, эпатировать окружающих и заявлять о своем презрении к предрассудкам. «По-своему» — это всегда наперекор банальным представлениям. В первом же письме мы читаем: «Вы пишете, что я просила Вас быть искренним? Вы меня неверно поняли, Костя. Именно этого-то мне и не хотелось» (VI, 7). И так до конца. Живое всегда решительно противопоставляется мертвому, естественное — неестественному. Часто это делает сама героиня, а когда это видно неотчетливо, в работу включается уверенная авторская ретушь.

Лиза Тураева живет так, как будто она все знает заранее, не страхуясь на случай неудачи, не оставляя путей к отступлению. Она не ведет счет обретениям и потерям и, по-видимому, не задумывается над тем, чем она платит за свою свободу. А платить приходится всегда одним и тем же — счастьем. Но ошибется тот, кто вы-

несет из романа чувство жалости. Свобода — гораздо более редкий дар, и такой цены, как счастье, стоит всегда (если снова вспомнить героев Чернышевского и воспользоваться их языком «расчета выгод»).

Выражение «несчастная любовь» решительно не годится для обозначения основной коллизии романа. В письме А. Гладкова отлично запечатлен процесс верного движения читательской мысли: «...Книга может волновать по-разному: и скромным и одновременно патетичным рассказом о преданности большому искусству, и историей настоящей, хотя и несовершившейся, любви... А может быть, и совершившейся? Что можно считать совершением? Над многим хочется думать...» («ВД», 319). Действительно, критерии удавшейся любви не так очевидны, как это может показаться на первый взгляд.

Кульминацией в развитии этой темы романа является, конечно, письмо Лизы от 10 декабря 1931 года: «...И думаю я, милый мой, о любви... Она охраняла нас от пошлости. Мы всегда были в ее руках, и это медленно, но неуклонно учило нас нравственности, то есть, в сущности, вкусу. Она наградила нас тайной, без которой не может быть подлинной любви и которая сохраняет ее от распада. Ей не мешало то, что я была близка с другими, потому что эта близость не только напоминала ее, но была ее противоположностью, как моя жизнь с Гордеевым или уверенность в том, что ты был близок с другими... Она заставила нас жить, вглядываться друг в друга, а ведь люди вообще плохо понимают друг друга... Кроме тайны любви есть еще и тайна личности, и хотя мы, кажется, не утаили друг от друга ни единого движения души — она осталась для нас почти непроницаемой. Но так и должно быть, потому что усилия проникнуть в тайну личности есть те же усилия любви» (VI, 233).

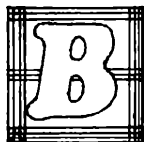
Эти страстные, смелые и чистые слова наиболее точно передают суть событий романа. Они показывают, насколько органична здесь эпистолярная форма: ведь подобной чистоты тона невозможно достигнуть в повествовании от третьего лица. Так не говорят «со стороны». Да и в разговоре, в диалоге такое едва ли возможно: слишком заветные высказываются мысли и чувства. Так мысленно говорят с тем человеком, которого выбирают в вечные собеседники, а конкретным воплощением подоб-

ного диалога лучше всего может служить именно переписка.

Стилистически это упрочено согласованностью голосов героини и автора. Нет сомнения в том, что мы слышим глубоко женственный голос,— и в то же время в рисунке фразы нельзя не заметить задумчивую интонацию и аналитичный синтаксис каверинской эссеистики...

Взаимопонимание автора и героини основано на сходстве их отношения к искусству. Отношение это показано в романе во всей системе обыденных деталей и подробностей. Упоминание о том, что Лиза получает гонорар за свои картины у коллекционерши-мясничихи ее товаром, а затем вынуждена продавать мясо на базаре, звучит куда более убедительно, чем привычно высокопарные рассуждения о том, что искусство требует жертв. И автор, и героиня говорят о «жертвах» спокойно, почти не замечая их. Главный, наверное, секрет таланта в том, что сумма радостей, получаемых от творчества, всегда больше суммы потерь: «Были дни, когда ей становилось легко, она сама не знала, откуда бралась эта легкость. Может быть, от ощущения чистоты, соединившегося с полной душевной занятостью, от ощущения, что не работа теперь принадлежит ей, а она — работе» (VI, 243). Единственная цель художника — полностью отдать себя работе, за этой чертой — независимо от степени успеха и понимания другими — всегда стоит принципиальная победа.

Но самоотдача — трудный и мучительный процесс, определяющий неизбежную, природную драматичность жизненной судьбы художника и являющуюся непременным свойством таланта. Этот драматизм, это «мерное чередование отчаянья и надежды» и составляет смысл сюжета. А потому — неважно, что в конце концов произойдет с Лизой, важно, как это происходит. Потому и заканчивается роман открытым финалом. Вернется ли Лиза на родину? Встретится ли она снова с Карновским? Пройдет ли ее тяжелая болезнь или смерть героини совсем близка? При всей тревожности этих естественных читательских вопросов они в ответах не нуждаются. Призвание героини — и творческое, и человеческое — уже реализовалось. Портрет Лизы Тураевой, складывавшийся из мазков-писем и линий-сцен, завершен.



восьмитомном собрании сочинений все части трилогии «Освещенные окна» датируются семидесятыми годами: «Детство» (1970—1973), «Опасный переход» (1974), «Петроградский студент» (1975). Между тем первый вариант «Освещенных окон» был написан еще в конце пятидесятых годов, а в 1960 году печатался отдельным изданием под названием «Неизвестный друг. Повесть». Весь текст «Неизвестного друга» вошел затем в состав «Освещенных окон», заняв там около четверти общего объема. И тем не менее перед нами не просто два варианта одной вещи, а скорее два качественно различных друг от друга произведения. Разница между ними чрезвычайно поучительна не только для пишущих, но и для читающих литературу, для склонных сопоставлять книжный опыт с собственным жизненным опытом. Речь идет, по сути, о том, как рассказать свою жизнь самым правдивым, точным и доходчивым способом, как свою жизнь превратить в книгу.

Каждая человеческая судьба — это потенциальная книга, но написать ее удастся очень немногим, поскольку очень немногим — даже среди крупных писателей — удастся познание своей собственной индивидуальной конкретности, своей отдельности. Художественное творчество требует постоянного выхода за пределы собственного «я», границы между своим и чужим размываются, и очертить их заново порой бывает просто невозможно. Большинство писателей использует материал собственной жизни, соединяя его с вымыслом и избегая прямого автобиографизма.

Так прежде работал и Каверин. Ногин, Трубачевский, Саня Григорьев, писатель-рассказчик в «Двойном портрете» несли в себе большую или меньшую степень сходства с автором. Но потребности написать о себе самом у Каверина не возникало. Точнее — потребность эта им до поры до времени не осознавалась. Первым толчком к ее осознанию послужил случай — тяжелая болезнь, отрезавшая писателя от окружающих и «подарившая» возможность длительного самоуглубления, спокойного путешествия в глубь памяти (VII, 7—9, 14—15).

«Неизвестный друг» стал первым отчетом об этом путешествии, сводом точных путевых заметок. Это трид-

цать рассказов, в каждом из которых есть события и характеры, достойные читательского внимания, отобранные строго и со вкусом. Автор предстает здесь остроумным и самокритичным рассказчиком, способным увлечь собеседника движением невыдуманных, но тщательно выбранных и отшлифованных фабул. Это немало. Но объективный замысел начатой Кавериним работы — замысел, еще не понятый им самим, — оказался гораздо шире. Писатель как человек может быть интересен читателю не только отдельными колоритными сторонами своей личности и не только отдельными любопытными эпизодами своей биографии, но и весь, полностью, и тут не надо решать заранее, что относится к важным деталям, а что — к второстепенным. Рассказать себя — серьезная и масштабная художественная задача, ее решение сулит не утилитарно-документальный, мемуарный результат, а эффект художественный. Завершенность автопортрета, замкнутость отпечатавшегося в памяти образа прошлого может сделать рассказ о себе самым моделью мира.

Автор «Неизвестного друга» еще мало доверял себе. С детских лет он боялся эгоцентризма, стыдился его проявлений в своем поведении. Это полезное в жизни нравственное качество. Но скромность скромностью, а Каверин между тем вступил в такую сферу, где постановка своей личности в центр художественной системы категорически необходима для широты обзора и глубины исследования. Непритворная раскованность и естественная свобода ничего не имеет общего с эгоцентричным упоением. Спокойное признание за собой права на внимание других — редкое и ценное умение, которому надлежит учиться всю жизнь и которое многим не дается никогда. В конце пятидесятых годов Каверин еще не был готов к работе над автопортретом, зато в семидесятые годы память о прошлом сгустилась, оформилась, стала уже не фабулой, но сюжетом. «Надо потратить много времени, чтобы стать наконец молодым», — это слова Пикассо, вынесенные в эпиграф «Освещенных окон».

Путь от «Неизвестного друга» к «Освещенным окнам» — это преодоление фрагментарности, мозаичности, это духовная работа по воскрешению памяти. Человеческая память, если на нее посмотреть взглядом художника, никогда не бывает случайной. Нам кажется, что мы забываем много ценного, значительного, а некоторые

ничтожные, нелепые и порой некрасивые детали и эпизоды незаконно остаются в памяти, засоряя ее. Ничего подобного! Память всегда мудра, она богаче и правдивее, чем та «концепция» собственной судьбы, которую выстраивает каждый из нас. От самой невзрачной «единицы хранения» нашей памяти тянутся важнейшие смысловые нити, по которым можно прийти к объективному, а не выдуманному, уникальному смыслу своей единственной жизни, равноправной со всеми другими жизнями.

«Освещенные окна» не могли появиться раньше, чем был написан роман «Перед зеркалом». От тщательного исследования чужой судьбы Каверин закономерно перешел к основательному историческому анализу судьбы собственной. А «Неизвестный друг» стал для автора «Освещенных окон» почти таким же материалом, как письма художницы, своеобразным документом, который предстояло «продырявить».

В «Неизвестном друге» многие вопросы оставались без ответа, факты — без объяснения. Память диктовала фабулы, упорно противоречившие привычным повествовательным канонам. Вот рассказ «Гимназисты», рисующий конфликт между героем-рассказчиком и отчаянным драчуном Гришкой Панковым. Этот Гришка совершает один за другим какие-то взаимоисключающие поступки. Изобличенный в мелкой подлости, он не приходит на назначенный поединок. Струсил? Неизвестно, потому что он тут же убегает на фронт. Потом Гришка возвращается с Георгиевской медалью, но непомерное хвастовство «маленького героя» начинает раздражать гимназистов. Рассказчик снова вызывает его на драку и получает от Гришки предательский удар кастетом. Ситуация, интересная своей смысловой шероховатостью, нестандартностью. Энергия конкретной достоверности сбивает читателя с привычной колеи олитературенных представлений. «Маленький герой» и «маленький подлец» — разные темы, которые не принято соединять в одном произведении (любопытно, что при этом обычно говорят: так в жизни не бывает!). Но в жизни бывает все, что угодно, и «неправильность» жизни нередко становится прообразом будущих новаторских сюжетных построений. Однако «поэзия достоверности» (I, 33) в рассказе «Гимназисты» еще работает вполсилы: загадочная история завершается эффектно-юмористическим, но уводящим в сторону финалом: во время драки со стены сваливается портрет

царя, и в гимназии возникает «политический скандал». В «Освещенных окнах» тот же эпизод, сохраняя свою неприглаженность, включается в систему напряженного нравственного самопознания автора-героя: «Мысль о том, не трус ли я,— одна из самых острых, укоряющих мыслей моего детства. Именно она впервые поставила меня лицом к лицу с самим собой. Этот взгляд со стороны, иногда оправдывающий, но чаще осуждающий, через много лет помог мне «быть верным действительности», как писал Стивенсон» (VII, 49). Автор не вводит разъяснений тех «светящихся точек странностей» (VII, 425), которые он наметил в «Неизвестном друге»,— просто размышляет в направлении, заданном странными фактами. Если читатель уловит такую связь, то страниц за тридцать до эпизода с Гришкой Панковым он найдет размышление, годящееся как ключ к характеру маленького героя-негодяя: «Прошло несколько лет, и я понял, что кроме физической храбрости есть и другая, нравственная, которую нельзя воспитать, ныряя под плоты или прыгая с берега на сосну с опасностью для жизни» (VII, 53). Явление, конечно, остается богаче закона, странный факт не исчерпывается ясной мыслью. Перед нами художественное сравнение эпизода и идеи, явления и закона. Увидеть эти не запрограммированные автором связи — главная задача читателя «Освещенных окон».

Знать — это **помнить и понимать**. Память и понимание в «Освещенных окнах» помогают друг другу, соединяются в совместном духовном усилии. Проникновение в суть явлений позволяет автору вспомнить новые факты (или уточнить старые), а всплески памяти наводят на новые мысли. В этом источник художественного напряжения трилогии, ее напряженный ритм, ее подлинный сюжет.

Обратим внимание на одну сюжетную линию — историю отношений автора-рассказчика с Валею К. В «Неизвестном друге» эта линия лишь пунктирно намечена, промежутки между «светящимися точками странностей» слишком велики. Легкое сочетание лиризма и юмора, в общем традиционное для рассказа о первой любви, делает фигуру Гали (у многих героев «Неизвестного друга» были вымышленные имена, замененные в «Освещенных окнах» на действительные) слишком неотчетливой, а причину разрыва между двумя молодыми людьми — безразлично-непроясненной.

В «Освещенных окнах» лиризм любовных сцен кор-

ректируется спокойной и сосредоточенной прозаичностью, а юмор дополняется пристальной исследовательской серьезностью. Первая любовь не идеализируется и не развенчивается, а объективно оценивается в масштабе целой жизни. Это проба, эксперимент, форма самопознания. Первая любовь вдохновляется не столько своим предметом, сколько жаждой сильного чувства. Это знакомство с любовью как таковой, прививка себе самому вещества любви. Здесь гораздо больше элементарно-природного начала, чем того, что Гёте называл «избирательным сродством», чем страстно-напряженного диалога двух личностей. Хорошо это или плохо — уже другой вопрос. Но это именно так, а не иначе. Таков закон человеческой природы, а конкретные его проявления всякий раз по-новому интересны.

Впрочем, данную сюжетную линию можно прочесть и истолковать по-другому, обратив, скажем, внимание на изощренную психологическую нюансировку сцены, когда Валя признается герою в своей близости с одним взрослым человеком, а герой из «мальчишеской ревности» (VII, 297) мстит ей, выдумывая историю про роман с некой Дашей. И эта мальчишеская выдумка оборачивается нравственной глухотой: подлинную измену совершает не Валя, а герой-рассказчик (в «Неизвестном друге» этот эпизод так и назывался — «Измена»). По своей многозначной смысловой объемности эта сцена равноценна глубоко продуманному вымышленному психологическому конфликту. Это из тех случаев, когда сюжет «валяется под ногами».

Вымысел не есть непременно условие художественной прозы. История Ключевского или рассказы Ферсмана о камнях являются литературой в гораздо большей степени, чем какой-нибудь мучительно выдуманный конфликт с бракоразводной или производственной тематикой. История и даже камень могут стать живыми, а персонажи, наделенные именами, возрастом, профессиями, словесными портретами, могут так и не ожить, оставшись какими-то фиктивными анкетами, мертвыми номенклатурными знаками.

Художественность — это всегда соотношение: факта и факта (неважно, вымышленных или действительных), мысли и мысли (когда возникает не абстрактно-логический, а эмоционально-художественный синтез идей), наконец, мысли и факта (когда факт не пассивно иллюст-

рирует мысль, а вступает с ней в отношения двух равноправных элементов художественного сравнения).

Порой память писателя сама творит художественные сравнения, эмоционально сопрягая события: так, в сознании автора соединяются две преждевременные смерти — комбрига Климанова и преподавателя-арабиста Кузьмина, людей во всем остальном абсолютно непохожих.

Факты вступают в диалог с мыслями — собственными и чужими. Вот автор цитирует фрагмент из записной книжки Тынянова — размышление о мещанстве. Эта цитата неожиданно и вместе с тем закономерно «рифмуется» с непродолжительной влюбленностью героя в Анечку К., мещанская ограниченность которой с особенной ясностью обнаруживается именно на фоне строго ироничной атмосферы дома Тыняновых.

А порой столкновение факта с раздумьями автора высекает искру совершенно непредсказуемого смысла. Вот глава «Не оставив следа», своего рода вставная новелла, выразительный невыдуманный эпизод. В Петроград вместе с братом Юрия Тынянова приезжает военный врач Лариса Витальевна — молодая, красивая, полная жизни женщина. Она принимает участие в общем веселом разговоре, восхищается научным открытием Юрия Тынянова. А ночью все с ужасом узнают, что Лариса Витальевна отравилась — ушла из жизни, никому не объяснив причины самоубийства. Это «обдуманное стремление исчезнуть бесследно» (VII, 526) заставляет молодого героя вдруг задуматься о наивности своих честолюбивых мечтаний.

Бывают неожиданные, парадоксальные зрительные метафоры. А здесь неожиданное композиционное сцепление, завораживающее парадоксальное сравнение факта и мысли. Причем с вымышленным фактом такой эффект, пожалуй, был бы недостижим — нужна энергия подлинности.

«Освещенные окна» постоянно демонстрируют нам, как широки возможности прозаического слова в пределах достоверности. Естественно, что при этом на слово автора, на слово как художественный фактор ложится повышенная нагрузка. Каверинское слово было достаточно натренировано многолетним трудом по оживлению вымыслов, потому слову писателя и оказалось под силу воскрешение памяти. Каверин в «Освещенных окнах» не любит своим мастерством, не выставляет его на-

показ, но каждая фраза выведена твердой рукой: ведь малейший срыв, расслабленность в автобиографическом тексте — это потеря художественного пульса и переход к чистой информативности.

Вслушаемся в звукопись повествования: «Няня Наталья берет меня с собой в баню, и, оглушенный гулким стуком шаек, плеском шлепающейся воды, наплывающими и тающими облаками пара, я делаю открытие: у женщин есть ноги» (VII, 9). Все звуки работают, чтобы сделать картину живой: гулкое «у», шум шипящих, воздушный объем четырехкратного ударного «а»: «наплывающими и тающими облаками пара» — это еще самые очевидные элементы фонетического рисунка.

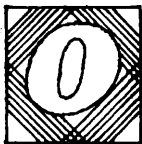
Многие детали остались бы сухими подробностями, не коснись их волшебная палочка метафоры, одноклассник-поляк поднимает на уроке не всю руку, а «два длинных пальца, похожих на церковные свечи» (VII, 82), Москва встретила героя-рассказчика «притаившаяся, точно следившая за нами, готовая ежеминутно окликнуть нас, остановить, пригрозить» (VII, 221), соседом по купе в поезде оказывается самодовольный обыватель с глазами, похожими на «оловянные бляшки» (VII, 375), а на письменном столе Тынянова «молочно-белый абажур переносной лампы, как парус, поднимался на мачте стержня, стол напоминал палубу, на которую, отправляясь в путь, наскоро побросали все, что могло пригодиться» (VII, 587).

Но главное в словесной организации «Освещенных окон» — это интонационная и стилистическая гибкость, плавность переходов между описаниями, рассказами о событиях, размышлениями и диалогами. Множество лиц, деталей, происшествий, голосов и цитат ни в коей мере не создает калейдоскопичности. Сосредоточенность авторского зрения сохраняет постоянную напряженность, переключение ракурсов совершается незаметно для читателя.

Мы совсем не говорим об утилитарной ценности «Освещенных окон», об информационной насыщенности этого произведения. Думаем, что информация, содержащаяся в книге, говорит сама за себя и не нуждается в разъяснении. Отметим лишь, что за кажущейся безыскусностью рассказов о Тынянове и Шкловском, Зощенко и Вс. Иванове, Тихонове и Лунце стоит напряженное соотношение двух совершенно разных способов обри-

совки характеров. Внимание к мелочам, к неповторимым внешним деталям парадоксально сочетается с внезапными «общими планами», суммарными историко-литературными характеристиками писателей. Вот читатель видит Льва Лунца в шубе с каракулевым воротником, шагающего по невскому льду на семинар в университет,— и через две страницы уже идет критическое эссе о Лунце, увиденном глазами человека семидесятых годов. Подобное сочетание — дело отнюдь не легкое. Можно заметить, что в современных «бытовых» мемуарах, как правило, не очень органично выглядят критические отступления, а в критических статьях и монографиях попытки обрисовать внешний и психологический облик писателя постоянно оборачиваются расхожими и необязательными журналистскими пассажами.

Слово «мемуары» нередко применяется по отношению к «Освещенным окнам», хотя оно в данном случае неточно и недостаточно. Мемуары, достигающие художественности (а такие случаи нечасты), приобретают новый жанровый характер, становясь рассказами, повестями или романами. Показательны раздумья Каверина в его статье «Уроки и соблазны»: «В безграничном море мемуарной литературы меня интересует главным образом то, что ближе всего к художественной прозе, зависит от нее и соотносено с ней в обязывающем значении» (VIII, 325). Здесь же писатель цитирует слова Белинского, которые нельзя не повторить, говоря об «Освещенных окнах»: «Мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою». Развивая мысль Белинского, можно сказать, что по территории мемуарной литературы проходит граница между художественным романом и нехудожественным, информационным отчетом о житейских впечатлениях. Как же определить, по какую сторону границы находится текст? «Мастерски написаны» — верный признак, но пониматься и трактоваться он может по-разному: существует ведь и мастерство журналистского уровня. Пожалуй, важнейший признак романтической структуры — несовпадение автора и героя, даже если герой обозначен местоимением «я». Об этом несовпадении в романической трилогии «Освещенные окна» следует поговорить особо.



писать себя гораздо труднее, чем может показаться на первый взгляд. Безыскусные попытки правдивой исповеди в большинстве своем оборачиваются жуткой литературщиной: их авторы неосознанно попадают под влияние беллетристических шаблонов, поскольку всякий пишущий непременно что-нибудь читал. Одна женщина принесла Блоку свой дневник: она была уверена, что описала свою жизнь правдиво, а правда не может не быть интересной. Но написанный женщиной текст оказался мертвым: там не было ее конкретной личности и ее единственной судьбы. Блок смог на основе этого материала написать лишь один небольшой очерк («Дневник женщины, которую никто не любил»).

Когда человек начинает писать о себе, ему особенно упорно мешает литература, и тут приходится с повышенной силой преодолевать притяжение традиций. Потому удавшиеся автобиографические произведения так не похожи друг на друга по принципам построения, почти каждое из них — это особая, новая жанровая модификация, новый тип соотношения двух «я» — авторского «теперь» и «тогда».

Бывает так, что автор отделяется от себя самого и начинает как бы подсматривать за собой со стороны. Чтобы создать второе «я», приходится прибегать к вымыслу, давать герою самостоятельное имя. Так появляется, например, Николай Иртеньев. Он не Лев Толстой, но по нему мы узнали очень многое о Толстом, пожалуй не меньше, чем из «Исповеди» и дневников писателя.

Бывает так, что два «я» соединяются, «тогда» и «теперь» синхронизируются. Алеша Пешков уже с первых страниц «Детства» — это Максим Горький. Сходным образом выстроена «Повесть о жизни» Паустовского. Так работают писатели, постоянно сохраняющие короткий контакт со своим прошлым, не нуждающиеся в усилиях памяти. Эта система дает целостный образ писательской судьбы, расчленяющий анализ не входит в художественную задачу.

Каким же путем идет Каверин? «Я» автора и «я» героя резко разделены хронологическим барьером. Автор не делится с героем своим нынешним видением, знанием и пониманием; входя в прошлое, он старается сохранить

все незыблемым. Автор тщательно избегает не то чтобы приукрашивания — просто любого искажения. Свое прошлое и себя в прошлом он исследует с точностью, близкой к научной. Герою же так и не дано знать, что ждет его впереди, состоится ли он как личность, выйдет ли из него писатель, — отсюда скрытый внутренний драматизм повествования.

Так достигается отдельность автора и героя, напряженность их соотношения. Таким необходимо окольным, параболическим путем идет писатель к самому себе, всматриваясь в свое прошлое, как в зеркало, осознавая, что в его личности осталось неизменным, а что трансформировалось в ходе развития.

Вот учитель спрашивает героя о том, кто ему больше нравится — Хорь или Калиныч, и тот неожиданно для себя отвечает: «Хорь», хотя думает иначе. «Впервые мне захотелось не быть тем, кем я был, а казаться тем, кем я на самом деле не был» (VII, 19). Это свойство характера сохранится навсегда как склонность к перевоплощению, а инфантильное желание не «быть», а «казаться» (эта антитеза — один из лейтмотивов трилогии) с возрастом пройдет без следа, уступив место высокому удовольствию быть всегда самим собой.

Та же неосознанная жажда перевоплощения руководит героем, когда он, оставшись в сарае вдвоем с мальчиком младше себя, пугает его подвернувшимся под руку топором. Описывая этот «один из самых дурных поступков» (VII, 43) в своей жизни, автор честно вспоминает и испытанное им в ту минуту «чувство непонятого счастья». Что ж, и сущность жестокости познается человеком на собственном опыте. А победить зло в себе можно только правдивым и спокойным самоотчетом.

Детство, отрочество и юность — экспериментальная пора в развитии личности, своего рода нравственная лаборатория, черновик судьбы. Опыты бывают порой весьма рискованными, но без них не обойтись, откладывать же их до поры зрелости — значит обрекать себя на непоправимые ошибки. Заметим, как вовремя герой «Освещенных окон» переболел карьеризмом и властолюбием. В шестнадцатилетнем возрасте он становится председателем школьного совета и не замечает, как делается марионеткой в руках циничного и лицемерного завуча Николая Андреевича. Юный председатель энергично борется за исключение из педагогического коллектива

ни в чем не повинного учителя рисования Коха, которого он, кстати, «не только не знал, но даже никогда не видел» (VII, 253). Поступок, конечно, низкий. Но чувства «презрения к самому себе» (VII, 258), испытанного в то время героем, достаточно, чтобы навсегда утратить вкус к такого рода деятельности. Подобная нравственная оплошность найдется в каждой биографии, нужна только честная память. Тот же, кто не припомнит за собой ничего похожего в детские и юношеские годы, плохо застрахован от ошибок в белом тексте своей жизни.

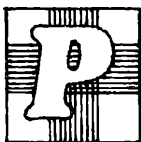
Немало таких уроков может преподать книга Каверина, хотя сам автор никогда не берет в руки указки, не впадает в менторски-проповеднический пафос. Чтобы достигнуть спокойной объективности в рассказе о собственных оплошностях и безупречных поступках, нужно пройти по канату единственно верного тона. Две крайности подстерегают здесь: малодушное самооправдание и вычурное самобичевание. Особенно опасно последнее. Читатель без труда припомнит множество примеров, когда литераторы в своих воспоминаниях гиперболически рисуют свой первый провал или какую-нибудь бестактность при первой встрече со своим «стариком Державиным». Такое «самоуничжение паче гордости» стало даже мемуарным штампом. Плохо прежде всего то, что штамп скрывает, заслоняет правду. Совершенно иначе рассказано в «Освещенных окнах» про нее в меру резкое выступление героя на собрании «серапионов», про досадную и минутную неловкость во время первой встречи с Горьким. Автор не злоупотребляет «краской стыда» в качестве описательного приема. Эта краска не смазывает общую картину, интересную многими своими сторонами. Чувство стыда служит здесь не самоцелью, а метонимически выразительной деталью, точкой отсчета для памяти. Подобные ситуации автор рисует не так, как они выглядели для него самого, и не так, как они могли быть оценены другими, а так, как они представляли в жизни. Это единство нравственной и образно-стилистической деликатности, в частности, позволило автору точно передать спектр любовных эмоций героя, тактично рассказать о его первой близости с женщиной — немногим писателям удавалось взять этот опасный барьер.

Психологическая достоверность и жизненная объемность таких картин удается автору благодаря полному отказу от априорных моралистических оценок описы-

ваемого, отказу от какой бы то ни было нормативности. У своего детского видения автор учится первозданности, не замутненной опытом. И нравственные ценности возвращаются в мир произведения обновленными, пережитыми заново.

Автопортрет — это в первую очередь портрет, и лишь во вторую — изображение автора. По непреложному закону искусства здесь возможно только сходство, но не тождество. Автобиографический герой «Освещенных окон» живет самостоятельной жизнью, над которой автор уже не властен. Это не «идеальный» герой, а персонаж, интересный конкретным устройством своего характера. Это, в общем, счастливый человек, поскольку легкость мироощущения сочетается в нем с изрядным упорством, природная вспычивость — с открытостью и «контактностью», самостоятельность — с доверием к чужому мнению, а жажда славы — с глубоким уважением к литературе. Мы видим, как он идет навстречу своему призванию, как сама судьба воспитывает в нем художника. Человек этот быстро взрослеет: мы расстаемся с ним, когда он в двадцатилетнем возрасте прощается с юностью, мужественно встречая «потерявший таинственность, трезвый свет» (VII, 588) зрелости, и вместе с тем нет сомнения, что старение души ему не грозит. Наконец, герою трилогии присуще редкое сочетание ненатужного внутреннего оптимизма и постоянного сомнения в себе — «сей пытки творческого духа». Отсюда — пафос движения, развития, обращенности в будущее, пафос, набирающий силу в финалах каждой из трех частей и трилогии в целом.

СУММА ПРОТИВОРЕЧИЙ



романы «Перед зеркалом» и «Освещенные окна» составили очередной «итоговый» этап творческой биографии Каверина. Оба произведения сразу приобрели прочное признание читателей и критики. Круг единомышленников писателя расширился, включив в себя многих из прежних «оппонентов», не принимавших его острофабульных построений. Действительно, Каверин доказал, что может, если нужно, обойтись без

интриги, сохраняя при этом увлекательность повествования. Хотя, быть может, высокое качество бесфабульных романов достигнуто при участии фабульного опыта, дающего писателю интуитивное знание того энергетического «порога», до которого надлежит подняться над материалом.

Что же дальше? Переход от этапа к этапу писательского пути неизменно драматичен, особенно после успеха, когда стремление «достучаться» до читателя уже не может служить стимулом и ориентиром. Читатель же (критика в том числе) к писателям-современникам традиционно беспощаден. Каждое новое произведение автора он на всякий случай считает худшим, чем предыдущее, а былые заслуги легко выносят за скобки. Маяковский, например, все это знал наперед и спокойно цитировал читательскую молву:

Говорят:
— в архив,
исписался,
пора!

Спорить с этим вековым предрассудком бесполезно, время опровергает его в каждом конкретном случае. Хочется только сказать о заведомой бессмысленности слова «исписался», которым с особенной охотой оперируют те, кто никогда писать не пробовал или же не имел на этом поприще даже первоначального успеха. Исписаться писатель не может. Сколько бы ни вложил он душевных и материально-тематических ресурсов в работу, из каждого произведения автор выходит богаче, чем он был, вступая в него. Накапливается капитал неиспользованных, сознательно отвергнутых возможностей, ибо в писательской работе выбор совершается ежесекундно. Фабульные повороты, предметные детали, чужие рассказы, собственные воспоминания, фразы, словечки, документы, неизведанные темы, жанры и жанровые синтезы — все, что отброшено по дороге к последней точке произведения, вновь и вновь требует к себе внимания. Переходя к новой работе, писатель вступает в тот же лабиринт художественных возможностей, из которого только что вышел. В чем состоит риск? «Повториться» невозможно, это тоже предрассудок, иллюзия: мы ведь упрекаем писателя в самоповторении лишь тогда, когда

последующая вещь хуже предыдущей, а следовательно, это все-таки нечто другое. Опасность существует одна — не встретиться с самим собой прежним. Главная трудность писателя — это, пользуясь популярной в прошлом веке французской формулой, *embarras de richesse* — затруднение от избытка.

Какие же возможности открывались перед Кавериним в пору работы над романом «Двухчасовая прогулка» (первая редакция — 1977) и как эти возможности были использованы?

Автобиографический герой «Освещенных окон» как характер, как индивидуальность был еще отнюдь не исчерпан. Автор и читатели расстались с ним в момент его первого литературного успеха, в преддверии личного счастья. Но ведь зрелость — не менее интересная тема, чем детство и юность. Правда, поэтика откровенной достоверности здесь уже неприменима: мала хронологическая и психологическая дистанция. Нужна не автобиографическая, а опосредованная форма. Так появляется на свет Петр Андреевич Коншин. Это тонкий филологический шифр (хотя, быть может, и неосознанный) имени автора романа: среди литераторов начала прошлого века существовал Николай Коншин, который, подобно Петру Каверину, был хорошо знаком с Пушкиным, ну а Петром Андреевичем, как известно, звали Вяземского. Герою присваивается такой возраст — «немного за сорок» (VII, 313), когда возможности проявления личности на научном или художественном поприще особенно широки, когда молодой темперамент сочетается с достаточным опытом. От детальной разработки возрастной психологии героя автор сознательно отказывается, стремясь изобразить в рамках фабульного времени романа всю судьбу героя, в обобщенном ее виде и смысле.

Коншин — страстный профессионал по характеру и способу существования. Призвание держит над ним прочную власть, не давая оступиться, смалодушничать, попасть под влияние ненавидимых героем «мелочей». Здесь главная нить, соединяющая автора с персонажем. Недаром писатель дарит Коншину одну из главных своих ценностей — ежевечернюю двухчасовую прогулку, во время которой обдумываются самые заветные мысли. Это могут быть и раздумья о сюжете создаваемого романа, и проблески новой научной теории — ведь труд ученого и труд писателя во многом сходны. Так что судьба

биолога Коншина вполне могла стать формой рассказа о писательской судьбе автора.

Импульсивность поведения Коншина, взрывчатая «непредсказуемость» его натуры — это новая и необычная психологическая краска. Каверин демонстрирует читателям любопытнейший феномен общественного поведения человека, который умно и умело (хотя с виду безрассудно) пользуется своим положением. Положением настоящего ученого, с которым не могут не считаться даже те, кто занимает в жизни науки диаметрально противоположную нравственную позицию. Коншину неведомы сложнейшие расчеты директора института Врубова и заместителя директора Осколкова, но за ним всегда остается важнейшее преимущество: Коншину нечего терять, поскольку он при всех, даже самых неблагоприятных вариантах останется Коншиным.

Осколков, подобно Снегиреву из «Двойного портрета», держится исключительно благодаря виртуозному плетению интриг: эта веревочка может виться долго, но все же не бесконечно, поскольку впереди у таких людей старость, угроза выхода на пенсию, малоприятная возможность быть вытесненным новыми осколковыми.

Врубов когда-то был настоящим ученым, но чересчур увлекся престижными погремучками чинов, почестей, заграничных поездок. Чувствуется, что для Врубова карьера — своего рода наркотик, способ отвлечься, что жизнью он не очень доволен, и где-то в глубине его благополучие основано на самообмане. (Обо всем этом, впрочем, тянет узнать подробнее, и рамки лаконичного романа оказались тесноваты для такого интересного характера.)

Коншин же при всей своей интеллигентской «беспомощности» счастливо свободен от банальных амбиций и стандартного честолюбия. Для него карьерные интересы — не более чем секция того самого магазина «Тысяча мелочей», в который, по его собственным словам, «ученому вход заказан» (VI, 314). Автору романа, который, как нам известно из «Освещенных окон», навсегда утратил вкус к административной карьере в весьма нежном возрасте после непродолжительного пребывания на посту председателя школьного совета, хорошо знакомо внутреннее ощущение, которым он наделил своего героя. При этом Коншин отнюдь не равнодушен к успеху как таковому. Во-первых, он привык трезво оценивать

ту степень удачи, которая необходима для защиты собственных научных поисков и поисков своих единомышленников. «Успех доклада был двойной — внутренний и внешний» (VI, 334), — деловито подытоживает Коншин результаты своего отважного выступления на ученом совете. Во-вторых, Коншину ведома еще одна система измерения успеха, в которой осколковых и врубовых просто не существует: «...Из подъехавшей машины вышел и неторопливо прошествовал, волоча тяжелую распахнувшуюся шубу, грузный старик в боярской шапке, о котором один из величайших биохимиков мира сказал, спустившись по трапу на аэродром: «Наконец-то я на земле Костылева» (VI, 333). Нам неизвестно доподлинно, насколько крупный ученый Коншин, но достаточно того, что обрисованный в одной фразе Костылев специально пришел слушать коншинский доклад. Они — из одного мира, из одной науки.

Коншина, наверное, нельзя зачислить в образцово-показательные герои: придирчивый взгляд непременно отыщет в нем недостатки. Но тип его поведения ставит читателя перед важным и новым вопросом: до каких пор следует копить «запас прочности»? Не пора ли когда-то остановиться в движении вверх по лестнице престижа (которая отнюдь не бесконечна и завершается тем или иным «потолком») и полностью посвятить себя своему призванию, своим научным (или художественным, или еще каким-нибудь настоящим) поискам, которые потенциально бесконечны и способны заполнить всю оставшуюся жизнь? Естественно, каждый читатель в своей жизни этот вопрос решает по-своему, отвечает на него делом. Но пережить всю неотвратимость и глубину данного вопроса роман Каверина помогает весьма энергично.

И все-таки ощущение неполноты остается. Автор романа знал немало литераторов, чьи профессиональные и человеческие судьбы развивались по моделям, представленным в «Двухчасовой прогулке». Как, где, когда окончательно расходятся пути коншиных и врубовых среди коллег автора? Как проникают в литературу люди, подобные Осколкову? Чувствуется, что у Каверина имелось обилие материала, который просто не вместился в сюжет «научный», «биологический». В свою очередь профессиональная жизнь биологов переживалась автором не так остро, как в пору «Открытой книги» и «Двойного портрета». После романа «Перед зеркалом», после «Ос-

вещенных окон» тема искусства предъявляла более весомые права: этот материал, наверное, оказался бы более пластичным, более живым и естественным для той романной структуры, которая реализована в «Двухчасовой прогулке».

Жесткая структура лаконичного романа, отшлифованная в «Двойном портрете», наложила свой отпечаток на разработку любовной фабулы «Двухчасовой прогулки». История отношения Коншина и Маши очерчена так же скупое, как история последней любви Остроградского. Но тут опять возникло противоречие между материалом и способом его обработки. Тема счастливой и гармоничной любви требовала, конечно, эпической неторопливости — и по своей фактуре, и ввиду своей новизны. Да, новизны, поскольку отечественная словесность отнюдь не изобилует «романами во вкусе Лафонтена», над которым некогда иронизировал Пушкин. Но ирония иронией, а в русской литературе как-то не успела привиться идиллия. Само слово это исключительно ругательное, хотя идиллия — важный жанр еще античности, да и в новое время ему отдавали дань многие крупные мастера, Гёте в том числе. Есть у нас, правда, «Старосветские помещики» (кстати, прокурор из «Двойного портрета», взволнованный этой повестью, делится своими чувствами с Остроградским, и эта подробность выглядит важным добрым знаком — знаком времени, когда сердца людей повернулись к добру)... Короче говоря, идиллия имеет свое значение в экологическом балансе литературы, и дать ей современную реалистическую жизнь — задача заманчивая, хотя и очень трудная. Трудно прежде всего завоевать доверие читателя, который, как правило, в счастливую любовь не верит. Мы часто слышим слова: «Такая любовь бывает только в романах». Хотя, если вдуматься, в русском романе идиллические линии традиционно уходят на периферию или выносятся за иронические скобки (такая уж действует условность), а в жизни конечно же любовной гармонии бывает предостаточно. Просто люди о ней, как правило, тактично молчат. Потому-то эта тема остается достаточно новой и открытой для литературы.

Каверин решил уйти от чрезмерной сентиментальности при помощи краткости, но это средство эффективно не во всех случаях. История любви и первых шагов семейной жизни показана только с точки зрения Коншина. Встать вместе с автором на позицию Маши мы не успе-

ваем, а тут, конечно, нужно было композиционное равноправие. Маша оказалась обделенной и еще в одном отношении. В романе возникает мотив «трудного счастья»: естественно, что современная идиллия должна быть драматизированной — без этого нет полноценной жизни. Так вот, и драматизм тоже весь достался Коншину, а Маше необходимых трудностей не хватило: сочувствовать мужу, болеть за его дела — все-таки маловато. Может быть, любовная тема стала бы богаче, если бы подробнее и равноправнее были сопоставлены характеры Маши и Лены Кременецкой...

Кстати, последняя вообще заслуживала пристального внимания на всем протяжении романа, а не только его первых глав, поскольку это интересный и свежий типаж, схваченный точным ракурсом. История героини, которая в короткий срок становится доктором наук за счет своего женского очарования, дает повод для серьезных нравственно-социологических раздумий; не бывает ли чрезмерным тот оптимизм, с которым у нас обычно говорят о проценте женщин среди титулованных научных работников? В общем, здесь материала больше, чем на эпизодический характер.

Наконец, Осколков. Гиперболизм разработки его характера и судьбы вызвал известное недоумение у читателей и критиков. Приходилось слышать и читать сомнения по поводу того, что заместитель директора института мог быть тайным карточным шулером. Многим также представлялось немотивированным внезапное разоблачение Осколкова и его арест: дескать, такая развязка никак не подготовлена нравственно-научным конфликтом в институте. Первый из его доводов, пожалуй, в опровержении даже не нуждается, поскольку страсть к игре (в карты ли, на бегах и т. п.) с чинами считается мало и может овладеть не только заместителем, но и, чего доброго, самим директором. А теперь — о внезапности развязки. Рассмотрим ситуацию, взяв ее в общем виде. Итак, перед нами администратор от науки, ничего в науке не понимающий. Разоблачить его некомпетентность не так-то просто. Но вот всплыл наружу тайный порок этого администратора, и на этом его карьера рухнула. Неужели это фантастично и неправдоподобно?

Но главное все же не в степени вероятности. На этот счет есть у Гоголя универсальный ответ: «...подобные происшествия бывают на свете. Редко, но бывают». Ос-

колков прежде всего интересен другим. Такая активность, сила, энергия. А что, если все это, как говорится, использовать в мирных целях? И что для этого нужно сделать? Это тоже большая отдельная тема.

В общем, в «Двухчасовой прогулке» столпилось множество тем, мотивов, типажей, приемов, которым надо было как-то разойтись, выбраться на разные пути. Роман стал суммой противоречий, необходимых для дальнейшего развития писателя и его мира.

Автобиографические мотивы, тема писательской профессии и судьбы, отделившись от остросюжетной структуры, вывели Каверина к роману «Наука расставания» (1982—1983).

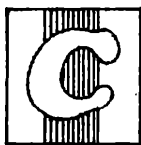
А остросюжетная стихия жаждала полной свободы. В эпилоге «Двухчасовой прогулки», написанном в 1980 году, мелькает слово «сказка».

«— Ты написал сказку,— говорит ему один из друзей.

И автор задумывается. Может быть, он всю жизнь пишет сказки?» (VI, 399).

Сразу после «Двухчасовой прогулки» завершается сказочная книга «Ночной Сторож», а потом пишется сказочная повесть «Верлиока».

МИР ПЛЮС МИР



Сказочная стихия пронизывает поэтику каверинской прозы на очень глубинных уровнях. Можно сказать, что вещество сказки по-разному присутствует во всех произведениях писателя. И в то же время сказка как таковая, со всеми ее возможностями и специфическими художественными трудностями, образует в творчестве Каверина автономную территорию. В 1979 году эта территория обрела твердый статут и окончательные границы: сказки, писавшиеся на протяжении сорока лет, объединились в книгу «Ночной Сторож, или Семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году». Это был не внешний прием, а объективная необходимость: Немухин — самостоятельный, замкнутый мир, который в первую очередь надлежит осваивать путем сопоставления его внутренних элементов между собою и в отношении

к целому. Лишь при этом условии сказка сможет работать в сознании читателя как художественная модель того мира, в котором мы живем.

«Ночной Сторож» почти одновременно вышел в свет в двух резко контрастных обликах: в составе второго тома собрания сочинений, рядом с романами «Художник неизвестен» и «Исполнение желаний»,— и в отдельном детском издании, весело и раскованно оформленном Г. Юдиным. Это совпадение подчеркивает «двуадресность» книги, ее готовность к диалогу как с маленькими, так и со взрослыми читателями.

Последнее обстоятельство требует некоторого отступления. Казалось бы, в нынешней культурной ситуации сказка в рекламе не нуждается: она все прочнее внедряется в образно-сюжетную ткань современной многонациональной прозы, завоевывает позиции в театре и кино, чрезвычайным почетом ныне окружены фольклор и фольклористика. И тем не менее еще не все должное сказке отдается и не все должное от нее получается. Литераторами еще не до конца осознан тот простой факт, что сказка — обязательный элемент высшего художественного образования, необходимый цвет в спектре подлинного художественного мастерства, что ни один из русских классиков — от Пушкина до Блока — не остался непричастным к сказочности в прямой или косвенной форме.

Не хватает подлинного интереса к сказке и большинству современных читателей. Как правило, сказка уходит из круга чтения человека уже в подростковом возрасте. В педагогике и преподавании литературы до сих пор действует инерция антисказочных установок тридцатых годов, внедренных деятелями вроде Лихо (кстати, этот горе-педагог — «однофамилец» Лиха Одноглазого из русских сказок) из «Двух капитанов». Скажем, в рекомендательные списки для старшеклассников сказки не входят, хотя многие фольклорные и литературные сказки (Гофман, Шамиссо, Уайльд, Шварц) плодотворнее всего читать в юности. И вообще сказка может и должна сопровождать читателя на всех этапах жизни: ведь многие сборники народных сказок, выходящие ныне, по специфике своих сюжетов ориентированы только на читателя «старше шестнадцати лет». Взрослый читатель если и обращается сегодня к сказке (скажем, «Тысяча и одна ночь» входит в круг массового чтения), то делает это как-

то стыдливо, сохраняя высокомерно-снобистскую дистанцию. Очень многие наивно считают «главной» литературой бытовую и психологическую прозу и по ее критериям оценивают все остальное. Между тем читатель, не натренированный в сказочном мышлении, едва ли готов адекватно воспринять «Фауста», шекспировские пьесы, литературу романтизма, да и многие явления новейшей прозы, поскольку одна из важных черт литературы XX века — это проникновение фантастики в самые неожиданные уголки, дерзкое соединение ее с реальностью.

В книге итальянского сказочника Джанни Родари «Грамматика фантазии», несколько лет назад вышедшей в русском переводе, развернута грандиозная программа воспитания сказкой — воспитания и детей, и взрослых. Родари исходит из того, что импровизированное сочинение сказок — необходимая духовная гимнастика для людей всех возрастов. На основе собственного опыта и теоретико-литературных, фольклористических и психолого-педагогических законов (открытых, кстати, главным образом советскими учеными: Шкловским, Проппом и Выготским) итальянский писатель разработал систему конструктивных приемов, помогающих строить сказки, раскрепощающих воображение читателя. Думается, у сказочной педагогики такого рода большое и интересное будущее. Заметим также, что «Грамматика фантазии» очень созвучна по духу каверинскому волшебному городу — пафосом сближения сочинителя с читателем, а взрослого мира — с детским.

Вернемся же в Немухин. В названии этого города подчеркнута его иллюзорность, «зазеркальность», противопоставленность соседнему «реальному», но скучноватому городку Мухину, не играющему в событиях существенной роли, но необходимого, однако, для эффекта «парности», двоимирия.

Немухин выстраивался постепенно. Первая по времени написания сказка «Песочные Часы» отличается несколько обузданной фантазией и сохраняет равновесие между рациональной воспитательной установкой и ее гротескной художественной интерпретацией. Фабула прозрачна: молодой воспитатель пионерского лагеря по кличке Борода по утрам регулярно стоит на голове. Замечено также, что по утрам он очень добр к детям, в течение дня становится более сердитым, а к вечеру — прос-

то злым. Тайна быстро раскрывается: в детстве Борода нагрубил старушке, которая оказалась Феей Вежливости и Аккуратности. Строгая Фея превратила мальчика в Песочные Часы, но не буквально, не полностью. Борода должен каждое утро стоять на голове, чтобы в нем, как песок, пересыпалась накопившаяся за вчерашний день злость. Девочка Таня решает помочь водителю и приходит к Фее просить за него. Фея за это на целый год запрягает Тани смотреться в зеркало. Девочка стойко выдерживает этот трудный для нее обет, но через полгода ей приходится выступать в зеркальном зале Дворца пионеров. Таня танцует с закрытыми глазами и падает со сцены. Появляется Фея, которая великодушно расколдовывает Бороду досрочно, а Тани возвращает зеркальце.

Мы подробно останавливаемся на этой фабуле потому, что она сразу демонстрирует связь сказок Каверина с его ранней новеллистикой (пионерский лагерь и школьная самодеятельность освещены здесь волшебным фонарем гофманианы), и главным образом потому, что «Песочные Часы» — это едва ли не единственный во всем творчестве Каверина случай полного соответствия фабулы и мысли, положенной в основу произведения.

Действительно, фабула сказки однозначно расшифровывается: и в целом, и по отдельным мотивам. Утверждается необходимость вежливости, отклонение от которой ведет к неприятным последствиям. Высшей ценностью предстает доброта, сочувствие к чужому горю: Фея прощает Бороду лишь потому, что за него вступается другой человек — Таня. Осуждается трусость: друг Тани, Петя, побоялся пойти к Фее. Все это, конечно, окрашено игровой иронией, позволяющей читателю воспринять незыблемые истины легко и свежо.

Лежащее в основе фабулы превращение также обладает прозрачным смыслом. Это своего рода детский миф: объяснение психологической природы человека, который с утра бодр, а к вечеру устает и порой становится раздражительным. Это полезно знать всем детям, встречающим своих родителей после работы. В свою очередь и взрослым дается педагогический совет: утро вечера мудренее, не стоит обнаруживать перед детьми своей нервозности. Вот что говорится о Бороде: «Ребята, которые любили ябедничать, ходили к нему именно вечером, перед сном. Но он обыкновенно откладывал свое решение на завтра, а утром вставал уже добрый-предобрый» (II,

562). Педагогический смысл кроется и за тем запретом, который предписала Тане Фея Вежливости: ведь ежеминутно смотреться в зеркальце не совсем прилично.

У такой просветительски-иронической сказки довольно широкие возможности. Сказка этого типа достигла многого в 20—30-е годы, да и в последующие десятилетия. В самые ранние годы дети узнают «Путаницу» К. Чуковского, разъясняющую маленьким читателям через гротескную небывальщину («котят хрюкают») истинное положение вещей. «Двенадцать месяцев» С. Маршака помогают детям разобраться в закономерном чередовании времен года — опять-таки посредством фантастического сдвига. «Сказка о потерянном времени» Е. Шварца — гротескная иллюстрация идеи о скоротечности человеческой жизни. Можно привести еще множество примеров таких сказочных построений, где сюжетная ирония оживляет смысл, не усложняя его. Ясно, что каждый из названных текстов интерпретируется только одним способом.

Однако Каверин после «Песочных Часов» просветительских сказок уже не писал, его фантазия тянулась к изобретению таких образов, ситуаций, метаморфоз, которые при своем рождении не нагружены готовым смыслом, которые не хотят знать заранее, что они скажут читателю при встрече с ним.

Посмотрим на вторую по времени написания сказку — «Много хороших людей и один завистник». Ее уже невозможно пересказать без крупных смысловых потерь. Замысловатость фабулы, множество ее изгибов, постоянные ретардации, активное стиливое участие рассказчика — все это делает смысл сюжета многозначным, нагруженным не столько рассудочно, сколько эмоционально. Внутренняя тема сказки — это сложный драматизм вечного, не прекращающегося ни на мгновение поединка добра со злом. Более конкретные выводы — это уже дело читательского сотворчества. Здесь каждый имеет возможность самостоятельно сравнить сказку с реальностью, с собственным житейским опытом и выделить важные для себя оттенки многозначного смысла.

Остановимся на одном мотиве. Таня Заботкина в поисках лекарства для своего отца оказывается в руках Великого Завистника (давнего соперника архитектора Заботкина), который превращает девочку в сороку. Это создает множество дополнительных неприятностей:

например, мальчишки обстреливают Таню-сороку из рогаток и разбивают пузырек с живой водой, которую она несет отцу.

Каков смысл этой метаморфозы? Дать рассудочную интерпретацию данного события нелегко, никакая мораль не «напрашивается» сама собою. Здесь в первую очередь важна эмоциональная напряженность. Мы узнаем: девочка превратилась в сороку — и этого уже достаточно для мгновенной эмоциональной реакции; абсолютно равнодушным к такому сообщению остаться нельзя (если, конечно, не сопротивляться преднамеренно, приняв, подобно каверинским «таблеткам от трусости», некие таблетки «от художественности»). Вообще читательские эмоции пробуждаются исключительно при посредстве конструктивной художественной условности (неважно, фантастической или реалистической, преднамеренной или неосознанной) — других механизмов воздействия на читателя у литературы нет, и все попытки «заразить» собеседника своим настроением вне художественного приема приводят к беспомощной натужности.

Но эмоциональность приема превращения отнюдь не означает его бессмысленности. Бессмысленными бывают как раз «чудеса» вялые, механически смонтированные, не создающие никакого эмоционального настроения. Очень точно сказал о таких холостых метаморфозах сам Каверин, анализируя роман В. Орлова «Альтист Данилов» и касаясь недостатков этого произведения: «Если, скажем, можно превращать без всякой необходимости мышь в чернильницу или курицу в помойное ведро, если можно все — то ничего нельзя. Автор должен был поставить границу своей фантазии, и в этой границе должно было оказаться лишь то, что необходимо для развития сюжета, для углубления темы»¹. Добавим, что эта граница постижима только эмоционально, интуитивно, и если она соблюдена, если превращение по-настоящему волнует, — значит, за ним стоит множество логических смыслов, слитых воедино.

Превращение Тани в сороку — это и следствие коварных козней Зла, и нелепая случайность, каких немало в нашей жизни, и, быть может, расплата за какие-то неиз-

¹ Чтобы остаться... Беседа корреспондента с Вениамином Кавериним. — «Литературное обозрение», 1981, № 6, с. 45.

вестные нам оплошности: девочки ведь любят трещать как сороки, забывая о важных делах. Словом, здесь множество вероятных толкований, которые по отдельности проблематичны, но все вместе создают некое единство, воспринимаемое нами не рассудочно, а эмоционально.

И еще одна маленькая деталь. Вот уже наступает счастливый финал. Живая вода Таниному отцу доставлена, он выздоравливает, а Великий Завистник, потеряв свою волшебную силу, лопается от злости (автор живописно буквализует этот фразеологизм). С фольклорным злом принято расправляться беспощадно, но Каверин вносит смягчающий корректив, пользуясь правом автора сказки литературной: «И Лора увела его, потому что она была хорошая дочка, и папа, даже лопнувший от злости, все-таки остается папой» (II, 557). Вроде бы непридуманно-шутливый фабульный момент, никак не акцентированный, не педалированный. А ведь за ним стоит важная идея гуманного сострадания, на которое имеет право даже Великий Завистник, потерпевший сокрушительный крах. Автор ничего не хотел сказать специально, но в способе фантастического построения невольно сказывается характер его чувствования, его понимание добра. Оно должно быть деятельным, но не мстительным. Добро «с кулаками» едва ли имеет право называться добром. Маленький читатель, наверное, усвоит это непосредственно, а читателю взрослому есть над чем задуматься.

Вообще «детское» и «взрослое» начала образуют в глубине каверинского сказочного мира напряженную параллель, которая никогда не выходит наружу, но постоянно дает дополнительные художественные токи. Вот сказка «Сын Стекольщика». Ведьма по имени госпожа Ольоль превращает Танину маму в бронзовую статуэтку, а затем под видом экономки проникает в дом Заботкиных с явным намерением выйти замуж за Таниного отца — Николая Андреевича. Естественно, юный волшебник Сын Стекольщика (пришедший в Немухин из давней каверинской новеллы «Пятый странник») помогает Тане вернуть в дом Марию Павловну, а ведьма навсегда исчезает. Но нас сейчас интересует только один смысловой оттенок. Николай Андреевич, страстно увлеченный своей работой, вроде бы даже не страдает из-за исчезновения жены, а ведьме-экономке за обедом говорит автоматические комплименты. Это все, конечно, шутки, но взрослый читатель в состоянии вникнуть в содержащуюся здесь

долю правды, недоступную «детям до шестнадцати». Увы, честные и серьезные люди нередко оказываются жертвами любовных козней, основанных на хитрости, на весьма примитивном «колдовстве». И в возникающих на этой почве семейно-любовных конфликтах многое зависит не только от взрослых, но и от детей, от которых требуется (не кем-то, а самой жизнью) высокая степень нравственной самоотверженности: подлинная, не эгоистическая любовь детей — как малы они ни были бы — к своим родителям в подобных случаях часто оказывается единственным спасительным средством.

А сказка «Легкие шаги», травестирующая миф о Снегурочке (которая здесь не тает, а становится живой девочкой), — это, помимо прочего, повествование о первой любви — любви подростковой, но показанной глазами взрослого человека.

«Детский мир» постоянно осложнен в «Ночном Стороже» отсветом взрослой серьезности. Но действует и обратная связь, позволяющая писателю тактично касаться тех моментов, которые обычно обходятся в детских книгах. Автор «Ночного Сторожа» по своей человеческой природе обладает той долей «вечного детства», тем целостно-неподдельным детским ощущением мира, которое необходимо для того, чтобы сказка оставалась сказкой.

Существует традиция применения сказки в литературных целях, когда художественный смысл произведения реализуется как напряженная игра были и небыли, как постоянное пульсирование между «да» и «нет». К этой традиции принадлежит, в частности, творчество Евгения Шварца: сказка служила для него материалом, который он смело соединял с несказочными проблемами. Главным для Шварца был тот «намек», тот «добрым молодцам урок», который должен был воспринять читатель и театральный зритель. Естественным было в такой системе использование готовых сказочных сюжетов (чаще всего андерсеновских), на фоне которых отчетливо проступала несказочная философско-публицистическая интерпретация.

Каверин был дружен со Шварцем, всегда высоко ценил его произведения, написал о нем большое эссе «Ланцелот», однако в чисто творческом плане основы каверинской сказочности всегда были принципиально иными. Мы говорим об этом не с целью разлучить двух сказочников,

а с целью лучше разобраться в двух разных и равноправных художественных системах.

Каверинские сказки требуют полного читательского доверия. В этом смысле они предельно близки к основному закону фольклорной сказки, которая предполагает отношение ко всему происходящему как вполне реальному. Этот закон продолжает жить для каждого из нас в детском возрасте, когда мы безотчетно верим сказке и все чудеса кажутся нам нормальным делом. Взрослые, приступающие к чтению каверинских сказок, пользуясь словами из романа «Художник неизвестен», «принуждены заглянуть в прошлое и вспомнить время, когда они были искренними и думали, что таков весь мир.

И тогда, становясь детьми, они возвращаются в круг бескорыстия и благородства, и притворство спадает с них, как кожа со змеи, меняющей кожу» (II, 33).

Непосредственность восприятия необходима при входе в Немухин еще и потому, что фабулы всех историй отличаются новизной. Более дробные мотивы, конечно, с чем-то совпадают и перекликаются, но это уже слишком частное дело. Фабулы, то есть принципиальная суть того, что рассказывает Ночной Сторож Нил Сократович, впервые рождаются на наших глазах. А новое требует полного доверия. «Но чудеса самолюбивы, обидчивы. Как только им перестают верить, они перестают действовать», — говорит главный герой сказки «Летающий мальчик». И мотив полета разрабатывается в этой сказке не в традиционно-романтическом ключе (как полета «духовного»), а в самом буквальном, физическом смысле. «Тайна полета» — обоюдоострое достояние, платить за которое приходится дорогой ценой. Обитателю волшебной Летандии Лене Караскину с большим трудом удается стать обыкновенным мальчиком и поселиться в Немухине. А отправившиеся к нему на помощь немухинцы едва не погибают по злой воле Господина Главного Ветра. Природа предстает здесь как стихия отнюдь не добродушная (сколько ведь отважных — подлинных, несказочных — людей погибло, штурмуя небо), но и не однозначно-агрессивная: даже у беспощадного Господина Главного Ветра, оказалось, есть мама, которая запретила ему карать немухинцев.

Тема природы разрабатывается в сказке «Сильвант», образуя не совсем обычное пересечение с темой искусства.

Бесполезно и здесь искать какую-то традиционную под- сказку: с известными в римской мифологии сильванами каверинского героя объединяет только происхождение от латинского слова «silva» — «лес». Девятиклассник Юра Ларин из города Хлебникова придумывает страну Сильвантов — людей, понимающих язык деревьев и похожих на деревья, людей, которые и «стоят на земле твердо и прямо» (II, 485). И когда Юра рисует Сильванта на листе бумаги, вдруг является злой, прозаичный и скучный волшебник Лука Лукич и, превратив юношу в Сильванта, отправляет его в «авиашубе» далеко от родного города. После того как злой волшебник терпит заслуженное крушение, Юра вновь обретает прежний облик.

Центральную метаморфозу сказки можно интерпретировать как новый миф о происхождении художника, о его изначальных таинственных связях с первозданным хаосом, с природой. Художественное перевоплощение — дело обоюдоострое и опасное. За превращением Юры в Сильванта стоит множество смыслов: это и физическое перенапряжение, характерное для творческого процесса, это и опасность быть принятым за своих персонажей, это и добровольное самозаточение, изоляция от окружающих, зачастую необходимая для завершения художником своих замыслов. Взрослый читатель может вычислить такие «взрослые» смыслы аналитически, а читатель юный воспримет это все в эмоционально-синтетическом единстве. Подчеркнем еще, что Каверин не выносит за скобки, как это часто делается, вопроса о художественной одаренности. После выхода романа «Художник неизвестен» один ныне забытый критик был очень недоволен содержащейся там мыслью о том, что для художественного творчества необходим талант. Мысль эта казалась критику особенно вредной во время объявленного РАППом «призыва ударников в литературу». Однако строгому критику перевоспитать писателя не удалось. Почти полвека спустя Каверин со всей определенностью внушает ту же мысль своим юным читателям. «Расколдованный» Юра Ларин все же не стал абсолютно прежним: «На месте Сильванта стоял высокий юноша, смуглый, с вьющейся шевелюрой, длинноногий, плечистый, но, как ни странно, чем-то не похожий на обыкновенных людей.

— Это пройдет, — подумала Таня, — через два-три дня он ничем не будет отличаться от нас.

Но она ошиблась. Прошли годы, Юра стал великим по-

этом, а поэты, да еще великие, во многом отличаются от обыкновенных людей» (II, 508).

Но и читателю, зрителю, слушателю тоже необходим свой талант — талант веры в искусство, в реальность его нематериальной природы. Об этом сказка «Немухинские музыканты». Учительница музыкальной школы (она же — Фея Музыки) Варвара Андреевна дирижирует дома волшебным оркестром, состоящим из Розового Пуделя, Попугаев-неразлучников, Черного Фрака, Кремовой Шляпы, Желтого Плаката, Огнетушителя и Краешка Голубого Неба. Каждый из этих предметов соответствует какому-нибудь музыкальному инструменту, цвета образуют со звуками гармоническое единство. Перед нами в шутливо-игровом варианте разворачивается тот синтез искусств, преобразующих жизнь, «перекрашивающих мир», который был раньше изображен Кавериним в сложной словесной и образно-композиционной системе романа «Художник неизвестен». Подобно тому как искусство Архимедова многим кажется фикцией, так и музыку сказочного оркестра слышат не все, а только те, кто умеет слушать. Волей случая Фея Музыки должна держать отчет перед городом. И сделать музыку ощутимой помогает ей кузнец Иван Гильдебранд, «выковывающий» голоса для необычных инструментов. Фея Музыки выходит замуж за кузнеца, и этот более чем традиционный сказочный финал приобретает символическое звучание, становясь тем союзом Труда и Искусства, без которого, по убеждению автора, невозможно переделать мир.

Сказочная повесть «Верлиока» (1981) — своеобразная философская надстройка над немухинским миром. Это произведение необычно по жанру: повестью оно названо условно, поскольку здесь скорее представлено сочетание сказки с философским романом. Трудно определить и точного адресата «Верлиоки»: «взрослое» и «детское» здесь не просто соединено — точнее будет сказать, что различие между «взрослым» и «детским» в данном случае нейтрализовано. Отношения главных героев — Ивы и Васи — колеблются между отроческой дружбой и первой юношеской любовью. Так же зыбок и неопределенен тот духовный читательский возраст, который соответствует атмосфере каверинского произведения.

«Только простое может бросить свет на сложное»

(VIII, 63),— говорит герой повести волшебник Вася. И такой принцип пронизывает всю структуру «Верлиоки». Сюжет повести — универсальная модель человеческой жизни, четко разделенной на две сферы — Добра и Зла. Город Котома-Дядька и город Шабарша замыкают собою все мировое пространство — это сказочный «двойной портрет» мира. Бесконечны и хронологические «параметры» повествования: прошлое двух основных героев-антиподов Васи-Лоренцо и Пещерикова-Верлиоки через цепочку превращений тянется в незапамятные времена. Универсальность картины жизни достигается также культурным «энциклопедизмом» и «интернационализмом» повести. Мелькающие на страницах имена, названия, традиционные фабульные мотивы перекликаются со всей мировой литературой и фольклором. Было бы бесполезно, скажем, перечислять предшественников Кота Фили или Ворона-предсказателя. Это Кот и Ворон, символизирующие тот спектр значений, который присущ этим образам в мировой культуре (но не отсылающие читателя ни к каким конкретным контекстам и живущие своей независимой энергией). Среди источников «Верлиоки» и славянские предания, и античная мифология, и фьябы Карло Гоцци, и детские стихи из семейного архива Каверина. Здесь дело не в количестве использованной автором информации, а в том энергичном отборе, при помощи которого выстроен юмористически окрашенный образ Культуры, адекватный бесконечному времени и пространству.

И, как бы сложен, пестр, многообразен ни был окружающий нас бесконечный мир, составляющие его вещество добра и вещество зла сохраняют свою резкую противоположность. И надо уметь за путаницей мелочей и подробностей увидеть суть, назвать белое белым, а черное — черным. Это возможно сделать гораздо чаще, чем кажется. Вася одерживает победу над своим врагом выкрикнув его главное имя — Верлиока. В реальной жизни сказанное слово не имеет такой же мощной силы, но все большие дела начинаются именно с подобного шага.

Присмотримся же к сущности Зла в каверинской шутивно-серьезной мифологии. Автор «Верлиоки» вносит свое «уточнение» в историю аргонавтов. Ясон сражался с солдатами, выросшими из зубов дракона. Один из этих солдат, по версии Каверина, только притворился мертвым: «...с тех пор он бродит по земле, меняя облик, но оставаясь самим собой» (VIII, 69—70). Шпион Совета

Десяти в Венеции, работорговец, он предстает в наше время respectable молодым человеком Леоном Спартаковичем Пещериковым, изыскующимся на отборном канцелярите. Пещериков — Главный Регистратор в мрачном бюрократическом городе Шабарша, где жители перестали быть людьми и превратились в бумажные документы.

Леон Спартакович, подобно Осколкову из «Двухчасовой прогулки», любит армянский коньяк «Давид Сасунский». Но в нем уже нет осколковского темперамента: по закону сказки весь характер сведен к одной доминантной черте — опустошенности. Ворон-резонер произносит в «Верлиоке» важное рассуждение о диалектике зла, о двух его разновидностях: «Есть зло, которое не боится, что его назовут по имени, потому что оно умеет искусно притвориться добром... С ним можно спорить, его можно уговорить, хотя это случается редко. Я бы назвал его талантливым; как ни странно, оно чем-то связано с искусством. Но есть другое зло, бездарное, основанное на пустоте, плоское и тупое. Его трудно понять, потому что оно чуждо природе» (VIII, 70—71).

Первое из зол — это, так сказать, мифистофельское начало: вечное противоречие всему, разрушительное отрицание. Но это зло иногда отрицает само себя и приводит к добрым результатам (вспомним автохарактеристику Мефистофеля, вынесенную Булгаковым в эпиграф «Мастера и Маргариты»). Такое зло порой образует с добром причудливо-сложные сочетания. Энергию этого зла можно очистить, высвободить и использовать «в мирных целях». Неворожин, Николай Антонович Татарин, Крамов, Осколков — это все люди, которых в какой-то момент можно было «уговорить» и направить по иному пути.

Но зло в чистом химическом виде — это именно пустота, бездуховность. Блок, по свидетельству мемуаристов, часто пользовался в своих устных негативных суждениях формулой «дух пустоты». Слова эти очень подходят для краткого обозначения каверинской концепции зла и для обобщающей характеристики Леона Спартаковича Пещерикова. Главный Регистратор невыносимо скучен. Самые отвратительные проявления его природы показаны без участия фантастики, вполне достоверными средствами. Влюбляется он как-то нудно, без всякой романтики, любит выпить и нуждается в компании, не прочь поизде-

ваться над своим секретарем, — словом, типаж, хорошо знакомый нам из контекста отнюдь не сказочного.

Пустота — это и разгадка зла, и главное доказательство его бесперспективности. Закон пустоты — это закон самоуничтожения. Так можно прочесть смысл гротескной картины гибели Главного Регистратора, которому Каверин, идя вразрез со всеми мифологическими традициями (а Пещериков-Верлиока — это как-никак Дьявол, Сатана), отказывает в бессмертии: «Он выронил из рук светящийся шар и рассыпался на множество маленьких верлиок, отвратительно розовых, как новорожденные мыши. Однако эти мыши были ростом с двухлетнего ребенка, и нельзя сказать, что между ними и исчезнувшим Демоном Бюрократии не было никакого сходства. Хотя, как и полагается новорожденным, они были совершенно голыми, в руках у них были, черт возьми, не что-нибудь, а дротики и копья» (VIII, 124).

Отметим попутно убеждающую пластичность нарисованной картины. Ее потому и можно с интересом истолковывать, искать в ней второй план, что первый план весьма колоритен, что он внушает читательское доверие.

Вернемся, однако, к гротескной метаморфозе. Итак, маленькие верлиоки вступают в бой друг с другом и в конце концов все погибают. Пустота множится — но одновременно измельчается. Зло съедает само себя, поскольку у верлиок слишком много внутренних счетов, ненависти друг к другу. А золотой шар-глобус, за который они дрались, не захотел быть «игрушкой в руках отвратительных карликов» (VIII, 127) — он цел, невредим и продолжает свой путь во Вселенной.

Таков оптимистический прогноз Каверина.

А что же добро в этой художественной системе? Откуда оно берется? Афористичными в этом смысле представляются две сюжетные кульминации «Верлиоки». Волшебнику Васе приходится преодолевать козни Пещерикова, который сначала делает баскетболиста Славу статуей из розового туфа, а потом похищает Иву, а когда она отказывает Леону Спартакovichу во взаимности, превращает ее в иву, в дерево. В обоих случаях Васе придется вести с заколдованными существами напряженнейший диалог, чтобы воскресить в них прежних юношу и девушку. Ни рецептов, ни заклинаний на этот случай у доброго волшебника нет. Добро — это напряженное, порой мучительное духовное усилие. И тут, пожалуй, не

подошла бы формула Е. Шварца «обыкновенное чудо». Нет, такое нравственное и духовное чудо всегда необыкновенно, поскольку здесь всегда есть огромный риск и никогда нет гарантий. Здесь ведь недостаточно просто любить, просто желать кому-то добра. Необходима высочайшая, одновременно мощная и утонченная культура чувствования и жизненного поведения, полная сосредоточенность на главном и умение глубоко понять того, кому берешься помогать.

В этом и только в этом смысле добро родственно искусству, которое всегда рождается духовным усилием и ничего общего не имеет с добродушной расслабленностью. И писатель, стремящийся «чувства добрые» «лирой пробуждать», обязан подкреплять свои воспитательные намерения личным примером. Примером художественным, стилевым.

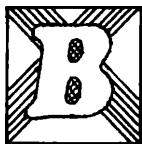
Вспоминается афоризм Э. Кроткого: «Плох тот писатель, которому не верят на слово». В этом каламбурном высказывании схвачена специфика правды и нравственности художественной, которые не тождественны правде и нравственности житейской. Что бы там ни говорили, поведение писателя прежде всего проявляется на странице, в интонационной походке. Интонация, с которой написана повесть «Верлиока», легко берет фантастические барьеры — и фабульные, и образно-предметные. Естественно-разговорный тон рассказа не требует от читателя делать умозрительное усилие, чтобы представить то, что происходит. Происходящее рисуется фразой. «Короче говоря, встреча близилась к концу со счетом восемьдесят три — восемьдесят два в пользу гостей, когда за секунду до финального свистка двухметровый игрок «Динамо» Слава Кочергин оказался рядом с корзиной, в которую неминуемо забросил бы мяч, если бы не превратился в статую из розового туфа» (VIII, 57). Казалось бы, просто, но надо на ходу угадать эту синтаксическую позицию, это интонационное, вроде бы необязательное последнее придаточное предложение, которое и должно стать достоверным сообщением о невероятном. Или вот Вася разговаривает со своей судьбой: «Нельзя сказать, что Судьба улыбнулась, хотя приходится иногда слышать: такому-то улыбнулось счастье. Легкое, еле заметное движение тронуло суровые, резко очерченные губы» (VIII, 138). Буквализация фразеологизма не выглядит нарочитой, она подкреплена и тонким юмором, и точным усилием вооб-

ражения, находящего именно такие детали и слова, которые годятся для портрета Судьбы.

Мы читаем книгу. Фразы звучат плавно, слова не натываются друг на друга. Каждое предложение нетрудно мысленно проговорить, произнести про себя. Зрительные детали не давят на сознание, а естественно выстраиваются в картину. Нам не приходится заглядывать назад, чтобы понять логику событий, не приходится уточнять, какому персонажу принадлежит реплика диалога: и так ясно. Мы читаем легко.

Казалось бы, это все неперемменные характеристики нормальной прозы. И все же иногда полезно подумать о тех усилиях, которыми обеспечивается легкость нашего чтения. Хотя бы для того, чтобы понять, откуда, скажем, автор «Верлиоки» узнал о внутренних ощущениях волшебника, возвращающего камню облик юноши и помогающего дереву снова стать девушкой.

АВТОР. ГЕРОЙ И ВОЙНА



редакции газеты обсуждаются материалы, меняются заголовки, происходят служебные передвижения... На сцене театра плетет свои интриги Кречинский... Известный столичный пушкинист выступает с лекцией... Две женщины, любящие капитан-лейтенанта Мещерского, встречаются для трудного разговора... А в офицерском клубе — колючие разговоры, борьба амбиций и даже свое «общество сплетников»...

Сюжет романа «Наука расставания» (1982) соткан из таких вот спокойных и мирных событий и подробностей. Но калейдоскопическое их мелькание сопровождается ровным тревожным светом, не дающим ни на минуту забыть о том, что это мир войны.

Писать о войне с каждым годом становится труднее. Самым веским словом о ней стал документ. Логика факта для современного читателя звучит убедительнее индивидуальных авторских раздумий и эмоций. Но это не значит, что возможности вымысла и психологического конфликта в изображении войны полностью исчерпаны. Весь вопрос в том, насколько основательно переплавлен в про-

изведении личный опыт автора, даже если этот опыт связан не с кульминационно-трагическими моментами, а с будничным течением войны.

Главный герой романа — военкор Незлобин, мечтающий, как все журналисты военного и мирного времени, стать писателем-романистом. Герой «Науки расставания» видит и знает меньше, чем автор: его работа подчинена оперативным целям сорок четвертого года. Но затем и нужен Незлобин Каверину, чтобы установить оперативную связь с северным военным пунктом Полярное и предпоследним годом войны. Из мозаики журналистских зарисовок, незаменимых мелочей, фактов, словечек строит писатель свою картину войны, стремясь пробудить в материале всю энергию подлинности.

Каверину, как мы уже говорили, роль военкора знакома по собственному опыту. Писатель мог бы пойти простейшим художественным путем и изложить все ему известное от лица всеведущего автора. Но угол зрения писателя за почти сорокалетний срок неизбежно перестраивается: память движется, убывает ее точность, прибывает глубина понимания. Чтобы передать свою индивидуальность и конкретную правду, нужны оба зрения: и «тогда», и «теперь». Видение с точки зрения «тогда» отдано Незлобину, а рядом автор романа выстраивает свой сегодняшний взгляд.

...Незлобину удастся упрощить знакомого офицера, чтобы тот взял его на катер, выполняющий боевое задание. Военкор не из робкого десятка, но, когда в тебя стреляют, когда рядом погибают, а палуба становится скользкой от крови, трудно сохранить гордую осанку. А потом в клубе офицеры со смехом вспоминают корреспондента, ползавшего по палубе как муха.

Событие сугубо частное, но его зрительная и психологическая достоверность дают читателю возможность испытать эффект присутствия, побывать вместе с Незлобиным в этой негероической, но хорошо понятной ситуации.

Есть у этого эпизода еще и дополнительный смысл. Над Незлобиным особенно ядовито смеется командир катера Боб Соколович, не очень высоко ценящий его корреспонденции, написанные «слишком красиво». Незлобин и сам догадывается об этом, и на палубу боевого катера его влечет не журналистский азарт, а та же внутренняя сила, которая побуждает его мечтать о подлинной

литературе. Спокойная и мужественная доблесть северных моряков в художественной системе каверинского романа оказывается сродни высшей творческой доблести:

Воюет с извечной дурью,
для подвига рождена,
отечественная литература —
отечественная война.

(А. Вознесенский)

Возникает несколько парадоксальное, но действенное взаимоосвещающее сравнение. В военном труде и житейском поведении моряков автор обнаруживает неповторимо личностные черты — этот новый угол зрения помогает читателю увидеть войну как испытание гармоничного начала в личности, как проверку степени ее богатства. В свою очередь в литературной работе высвечивается ее глубокий внутренний драматизм, изнурительная самоотдача и постоянный, по-своему гибельный риск. Не возвращается с боевого задания капитан-лейтенант Мещерский. Не получается задуманный роман у военкора Незлобина. Эти два события драматически перекликаются друг с другом.

Но Незлобин интересен не как неудачник. Его мучительные поиски, конечно, отражают психологический опыт самого автора романа. Во фрагментах из блокнота Незлобина порой прочитываются мысли, которыми автор щедро поделился с героем, чтобы установить с ним короткий контакт. Результаты творчества бывают разными, но суть его всегда в постоянной войне со словом, с материалом, с самим собой.

Кульминацией в развитии эпического сравнения войны и творчества является вставная новелла «Ученик Тициана» (в романе ее автором назван Незлобин, но в 1943 году она была напечатана под названием «Тициан» в книге рассказов Каверина «Белая яхта»). Старинная картина неизвестного мастера проходит вместе с солдатами и моряками через огонь войны. Простреленная вражеской пулей, она вдохновляет воинов, сражается вместе с ними. Незлобину не удается вставить эту историю в свой роман: «Сама по себе она была недурна, но главной цели не достигала. Она ничем не была характерна для рассказчика, а ведь он должен был стоять в центре книги». Но в каверинском романе эта записанная им в годы войны ис-

тория стоит на нужном месте, бросая ответ и на повествование о войне, и на любовный конфликт.

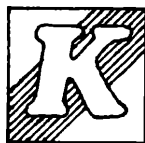
Духовной красотой и мужественным благородством проникнуто поведение главных героев, поставленных судьбой в сложные обстоятельства. Незлобин, с первого взгляда полюбивший невесту Мещерского Талю, с рыцарским бескорыстием опекает ее, даже в глубине души не помышляя о взаимности. Таля, после долгого и мучительного ожидания узнающая о гибели жениха, находит в себе силы начать новую жизнь. Наконец, Мещерский, которого по ошибке сочли погибшим, после войны возвращается в Москву и узнает, что Таля вышла замуж за Незлобина. И герой нравственным инстинктом угадывает, что он должен пройти мимо, отказавшись от своего шанса на счастье.

Не то чтобы автор возводит поведение своих героев в некую моралистическую норму. Суть в другом: судьбы Незлобина, Тали, Мещерского — это конкретный пример честных отношений с собственной судьбой, это урок науки расставания. А наука эта состоит в том, чтобы следовать своим обязанностям, не думая о правах, чтобы всегда сохранять достоинство личности, не склоняясь к примитивному эгоцентризму, чтобы быть верным своей цели даже тогда, когда не остается никакой надежды.

Эта наука не дает никаких рецептов и предписаний. Но она доказывает, что самоотверженность — это выход из любых сложных человеческих и исторических обстоятельств.

И тогда, и теперь.

КАК БЫТЬ ПИСАТЕЛЕМ



Коллективно обширной и качественно органичной частью творческой работы Каверина являются его произведения о литературе.

Каверинское литературоведение включает в себя множество жанров, взаимодействующих и перекликающихся. Здесь мы находим

- размышления на теоретико-литературные темы: о сюжете и композиции, жанрах, стилистике;
- эссеистические историко-литературные экскурсы

- (от скандинавской сказки и прозы Диккенса до рассказов Шукшина и поэзии Антокольского);
- критику в собственном смысле этого слова с профессиональным научным анализом текущей литературы, кинофильмов и спектаклей, произведений изобразительного искусства;
 - мемуары, отражающие богатый индивидуальный опыт общения автора с людьми литературы, искусства и науки;
 - монтаж документальных материалов: писем, стенограмм, бесед и интервью;
 - фрагментарные заметки на самые разнообразные темы.

Где же здесь стержень, в чем же единство?

Литература интересует Каверина-эссеиста прежде всего как литература. Интерес к поэтике, к законам построения художественного произведения носит у писателя не умозрительный, а эмоциональный, даже страстный характер. Каверин не любит говорить о том, что связано с литературой чисто случайно, внешне. Он не разбирает материал своих и чужих произведений: темы, фактическую основу, житейские подробности; он размышляет о закономерностях художественного подхода к материалу. Поэтика для Каверина не схоластический набор «художественных средств», а душа произведения, суть творчества того или иного автора. Размышляя о кино, театре, живописи, писатель не склонен к «литературоцентризму», он уважает в каждом из искусств его неповторимую специфику.

Другая существенная особенность писательского литературоведения Каверина — жадный интерес к человеческим и творческим индивидуальностям мастеров литературы и искусства. В своих лаконичных портретах Каверин заранее выносит за скобки, за пределы своего текста традиционно-обязательные характеристики и комплименты. Индивидуальность интересует его со всеми своими шероховатостями, причудами, а порой и трагическими изломами.

Внимание к поэтике и внимание к личности автора в сознании Каверина взаимосвязаны. В структуре художественного таланта он увлеченно ищет отражение личности, а человеческое своеобразие автора служит для него еще одним ключом к пониманию произведений.

Каверинское литературоведение примечательно своей,

так сказать, практической направленностью. Научная мысль здесь подчинена поискам новых творческих возможностей. Писатель постоянно осмысливает самый феномен художественной литературы, не переставая удивляться его неисчерпаемости. Это удивление, переживание литературы как чуда помогало писателю избегать инерционности в работе, придавало смелости при каждом резком повороте его творческого пути.

Каверина часто упрекали в том, что он идет «от литературы». Но важнее все же, не от чего идти, а куда, к чему. Определяясь в мире литературы, осваивая и утверждая в ней свое собственное неповторимое место, писатель неизбежно выходит на новые жизненные пространства. В то же время случается, что литераторы, добросовестно воспроизводящие житейскую эмпирику и не задумывающиеся над проблемой творческого самоопределения, нередко оказываются носителями самой что ни на есть литературщины, попадают во власть беллетристических шаблонов. Уважение к литературе, вера в ее возможности не отдаляют писателя от жизни, а приближают к ней. Сопоставление собственной работы со всем объемом понятия «литература» неизменно давало Каверину заряд плодотворного недовольства собой, помогало строить свою работу широко и многоаспектно.

Примечательно, что Каверин достаточно терпимо относился к сопровождавшим его с первых шагов обвинениям в «книжности», честно старался извлечь из них рациональное зерно: «...я чувствовал всю справедливость упреков и завидовал моим друзьям с их богатым жизненным опытом...» (VIII, 244). С годами первоначальный дефицит жизненного опыта был, естественно, преодолен. Для этого писателю не пришлось предпринимать каких-то специальных усилий, достаточно было того потока событий, впечатлений, встреч и разговоров, в который вовлекала его сама жизнь. К целенаправленному, «изучению жизни», «сбору материала» Каверин всегда относился с подозрением: «Изучали ли жизнь Тургенев, Толстой, Чехов? Да, но они не ездили в командировку за своим «материалом». Изучение жизни и жизнь так тесно были переплетены в их сознании, что им показалось бы, вероятно, очень странным, что, прежде чем написать современный роман, нужно изучить жизнь современного человека. Они просто жили...» (VIII, 207). Отношение к жизни как к некоему «объекту», мелочное, нетворческое фикси-

рование чисто внешних ее сторон, по мысли Каверина, характерны для искусства мнимого: «В деле литературы, которая всегда была близка пророчеству или учительству, подчеркнутое профессиональное сознание выглядит немного смешным» (VIII, 208). Здесь мы наблюдаем довольно нестандартный ход мысли. Чуждое писателю «подчеркнутое профессиональное сознание», дух ремесленничества он усматривает не в пресловутой «книжности», не в постоянной заботе о мастерстве, а в демонстративном, выставляемом напоказ знании жизни и ее «изучении». Не «изучать жизнь», а «просто жить», не переставая ни на минуту быть писателем,— таков главный принцип Каверина. И в реализации этого принципа так называемая книжность — не помеха, а подспорье. Таково убеждение писателя, сформировавшееся в результате долгого жизненного и творческого опыта.

Это убеждение пронизывает всю каверинскую публицистику, критику и эссеистику, особенно же отчетливо и страстно оно сформулировано в статье с характерным названием «О пользе книжности» (1967) и в эссе «Собеседник. Заметки о чтении» (1968). Здесь Каверин чрезвычайно остро поставил вопрос о *писательском чтении* и дал на него довольно конкретный ответ.

Надо сказать, что во взгляде на эту проблему в современном культурном сознании существует известная раздвоенность, причем не явная, а скрытая и потому, может быть, вдвойне опасная. С одной стороны, все готовы признать, что писатель должен, просто обязан быть начитан, литературно образован; следуя этому представлению, писатели в своих публичных выступлениях стремятся показать круг своего чтения как достаточно широкий, а иные не прочь и преувеличить его широту; признаваться в пробелах эрудиции, в незнании литературы довольно опасно и во всяком случае не принято. С другой стороны, существует негласное представление, смысл которого примерно таков: знание литературы не заменит таланта, эрудиты и книгочеи порой пишут довольно вялые вещи, а авторы ярких произведений отнюдь не всегда являются заядлыми читателями произведений чужих; кто его знает,— может быть, чрезмерная начитанность даже вредна для писателя, чревата вторичностью и т. д. Негласность этой, второй точки зрения делает ее особенно вредоносной. Ведь если бы она высказывалась вслух, она бы давно и окончательно была бы опроверг-

нута, поскольку основана на ложном противопоставлении таланта и культуры. Знание чужих произведений не может повредить талантливому писателю; если же подлинное произведение литературы написано автором, не знакомым с опытом своих предшественников, то это произошло не благодаря, а вопреки этому незнанию; наконец, человек, ничего не читавший (если условно представим такого), ничего не сможет и написать.

Но это все в принципе, в идеальной абстракции, а Каверин рассматривает данный вопрос очень конкретно и с практической точки зрения: каким образом чтение участвует в самом процессе литературного творчества, в самом акте писания? «...Чтение — неотъемлемая часть любой литературной работы. Это не только мир литературного сознания, не менее важный, чем опыт реальной жизни. Это сопутствующее всей жизни писателя явление резонанса, без которого серьезно работать почти невозможно» (VIII, 245). Голос автора здесь звучит с нечастой для него категоричностью, которая, впрочем, в данном случае оправданна, даже необходима, поскольку Каверин формулирует, говоря языком современной науки, универсалию. Действительно, чтение — часть любой литературной работы, независимо от ее характера, уровня, качества. Только приняв это как аксиому, можно всерьез говорить о соотношении «жизненности» и «книжности». А характер этого соотношения видится Каверину как диалектическое равноправие: «Наряду с реальным, жизненным опытом в сознании писателя существует книжный опыт, деятельно участвующий в его работе. Отсутствие или недостаточность этого опыта с роковой неизбежностью останавливает развитие писателя» (VIII, 246).

Книжный опыт, по мысли Каверина, входит не только в рассудочную сферу писательского сознания, но и в сферу чистой художественной интуиции, присоединяется к «стилистическому, тематическому, композиционному отбору, из которого состоит работа писателя», «становится орудием художественного познания» (VIII, 266). Здесь же мы находим еще более заостренную формулировку: «суд, который книжный опыт производит над реальностью». Эта гипербола опять-таки необходима для прояснения истины, для преодоления предрассудков. Очевидно, что само понятие «книжности» Кавериним основательно переосмысливается, оно становится обозначением целого комплекса сложных явлений, однако полемически заост-

ренные, окрашенные индивидуальной интонацией высказывания в данном случае более эффективны, чем безупречная нейтральность чисто научного рассуждения. Прямота высказывания диктуется здесь и энергией многолетнего писательского опыта, и пристальной остротой самонаблюдения.

Продолжая мысль Каверина, следует признать, что писатели, идущие, так сказать, «от жизни», неизбежно овладевают книжным опытом как необходимым инструментом работы. Характерен пример Горького, который называл себя «великим читателем земли русской» (VIII, 255). Жадный интерес к жизни у больших писателей неизменно связан с любовью к чтению.

Если же писатель не любит быть читателем, то это может ограничить его возможности в творческом исследовании жизни. Мы не раз наблюдали такие случаи: молодой врач, инженер, учитель, удачно начав с произведения, основанного на богатом жизненном опыте, колоритном «материале», переходит в профессионалы — и тут его запас впечатлений иссякает, а культурный багаж явно недостаточен, чтобы быть путеводителем в творческих поисках, и в новых сюжетах появляется нетворческая зависимость от прочитанного, надуманность, раздражительность, то есть книжность в негативном смысле этого слова. В общем, повторим еще раз: важно — не от чего идет писатель, а к чему он приходит. И в этом смысле оба типа писательских путей равноправны, обладают одинаковым количеством потенциальных плюсов и минусов.

Что касается Каверина, то «книжность» (в том значении, которое он сам придает этому слову) постоянно влекла его в сторону жизни. Так называемый материал сам шел навстречу писателю, как мы это не раз видели, говоря о конкретных произведениях и истории их создания. Сейчас же хочется коснуться одного с виду частного момента, который, однако, наглядно иллюстрирует некоторые высказанные выше положения. Речь пойдет о художественной функции литературных цитат в каверинской прозе.

Проблема цитаты приобретает все большую остроту в современной литературе, а вследствие этого — в литературоведении. Не случайно целый выпуск «Трудов по знаковым системам» был посвящен в 1981 году теме «Текст в тексте». Количественно цитаты могут занимать

в литературных произведениях и небольшое место, но в качественном плане это всегда важная и показательная часть текста: здесь проходит граница между своим и чужим, между отдельным произведением и миром всей литературы. Цитата — это пограничная ситуация, в которой отчетливо контролируется степень оригинальности и естественности всего текста. Цитата из классики, из авторитетного или популярного источника — это прием в значительной мере рискованный. Хочет или не хочет того цитирующий автор, он всегда вызывает автора цитируемого на своеобразный поединок. Нередко мы наблюдаем, как прозаики из лучших намерений цитируют какие-нибудь афористические и любимые всеми строки Пушкина, Тютчева или Блока, а те не вживляются в повествование, а смотрятся как «яркая заплатка на ветхом рубище» окружающего текста. Но существуют в современной прозе и творчески продуктивные индивидуальные способы художественного цитирования, один из них и представлен в прозе Каверина.

Каверин цитирует чужие строки не для того, чтобы их буквальным смыслом пояснить смысл своих произведений, помочь читателю вывести «мораль» и сделать «выводы», — он отбирает цитаты не за их логическую, чисто информационную суть, он цитирует то, что врезалось в память как художественная ценность, что доставило глубокое и безотчетное читательское наслаждение. Он не «выдергивает» из чужого контекста фразы для иллюстрации собственных мыслей, а выделяет в этом контексте такой фрагмент, который напряженно передает творческое своеобразие цитируемого источника. Говоря терминологическим языком, цитата у Каверина — это синекдоха, художественный прием, задача которого — через часть показать целое. При этом Каверин отнюдь не отсылает читателя к чужим контекстам, не требует от читателя специальных знаний. Цитату он предельно осваивает, делает своим словом, окружает своим собственным контекстом. Цитата берется как элемент культуры, а значение ей придается новое — она используется для обозначения жизненных реалий, исследуемых самим Кавериним.

Цитатами являются многие названия каверинских произведений: «Семь пар нечистых», «Косой дождь», «Перед зеркалом», «Наука расставания»... Эти четкие, энергичные словосочетания понадобились писателю отнюдь не для того, чтобы продемонстрировать свою при-

частность к каким-то культурным пластам, а для того, чтобы зафиксировать новые жизненные ситуации, подчеркнуть их значимость перед лицом вечности. Смысл самой цитаты при этом предельно трансформируется, расширяется, как бы освобождается от кавычек. Нельзя однозначно сказать, на какой источник сориентировано название «Семь пар нечистых» — на «Мистерию-буфф» Маяковского или же на библейский контекст. И «косой дождь» не привязан к словам Маяковского: «Пройду стороной, как проходит косой дождь». Это выражение подается Кавериным как элемент языка, как почти фразеологическое обозначение зыбкости, переходности. То же относится к названию «Перед зеркалом», совпадающему с названием известного стихотворения В. Ходасевича. В романе Каверина мотив всматривания в себя не является доминантным — зеркало здесь имеется в виду скорее не настольное, а такое, о котором говорится в финале «Науки расставания»: «Роман — зеркало, летящее во времени и пространстве и отражающее беспредельную панораму меняющегося существования». И «наука расставания» у Каверина резко отличается от мандельштамовской «науки расставанья» уже тем, что ее нельзя «изучить», это знак этической максимы, самоотверженности как нормы. Словом, цитата для Каверина — не средство установления связи между книгой и книгой, а способ развертывания книги в жизнь. Это и есть книжность в каверинском понимании.

В разговоре о творчестве конкретных писателей у Каверина всегда присутствует сопоставление со своей собственной работой. Оно сравнительно редко дается «открытым текстом», чаще находится в глубине, придавая анализу личный характер, соединяя этюды о различных писателях в целостную систему. Широта вкусового диапазона Каверина-критика любопытно сочетается с четким осознанием своей писательской независимости. Будучи, по выражению В. Шкловского, «очень отдельным писателем»¹, Каверин всегда живо интересовался работой своих литературных современников. По-видимому, это было ему необходимо для того, чтобы сохранить «отдельность» и для того, чтобы избежать ограниченности.

Стиль разговора Каверина о литературе и искусстве

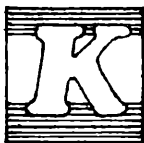
¹ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Л., 1924, с. 179.

прост, краток, близок к устной интонации. Он никогда не сбивается на абстрактные декларации, на менторское повторение общеизвестных истин. В своих статьях, очерках, беседах Каверин не предпринимает усилий для того, чтобы выглядеть ученым, не играет роль писателя. И тем и другим для него естественно — быть.

Вопрос о том, как быть писателем, представляет интерес не только для тех, кто связан с литературой профессионально. Думается, что каверинская эссеистика поучительна и как пример построения литературной судьбы, и просто как опыт насыщенной, содержательной человеческой биографии. Каверину присуще свое, индивидуальное «чувство пути». И путь его — это не однонаправленное движение к заданной заранее цели, а постепенное освоение разных жанровых и стилевых возможностей, разных граней писательского дела.

Постоянно обновляться, оставаясь при этом самим собой, — таков главный пафос каверинских раздумий о литературе. За этим стоит образ идеала не только литературного, но и жизненного.

МЕСТО НА КАРТЕ



ритика и литературоведение больше говорят об отдельных произведениях Каверина, чем о его творчестве в целом. В результате складывается парадоксальная картина: место писателя в литературном процессе чуть ли не в каждой статье или рецензии указывается по-разному. Автор «Двух капитанов» стабильно числится среди ведущих мастеров литературы «для детей и юношества», попадая в различной длины «обоймы» в историческом интервале от А. Гайдара до А. Алексина. «Открытая книга», «Двойной портрет» и «Двухчасовая прогулка» дают основание объединять Каверина с Д. Граниным, И. Грековой, А. Кроном и другими прозаиками, изображающими жизнь науки и ученых. Не раз оказывался Каверин и с теми, кто посвятил свои произведения художественной интеллигенции: еще в 1928 году В. Гоффеншефер разбирал в одной рецензии каверинского «Скандалиста» и «Козлиную песнь» К. Вагинова, а роман «Перед зеркалом» в литературном сознании семидесятых

годов сопрягается с романами и повестями Ю. Нагибина, Ю. Трифонова, А. Битова о писателях, художниках и актерах. «Освещенные окна» нередко упоминались в одном ряду с мемуарными книгами М. Шагинян, В. Катаева, Л. Мартынова. Роман «Наука расставания» вкупе с повестью «Семь пар нечистых» обеспечил Каверину надежное место в когорте представителей военной темы. Но и это еще не все: на основании самых последних по времени написания произведений Каверин был удостоен некоторыми критиками звания «сорокалетнего» (таково условное обозначение группы прозаиков, вызывающих повышенный интерес и постоянные споры). Это сближение заявлено А. Байгушевым¹ и аналитически обосновано М. Амусиным², отнесшим сказочную повесть «Верлиока» к характерным явлениям современной фантастико-бытовой прозы вместе с романом В. Орлова «Альтист Данилов» и книгой Валерия Попова «Жизнь удалась»...

Можно ли сфокусировать эти разрозненные представления? Где подлинное и реальное место творчества Каверина на карте отечественной литературы?

Прежде чем попытаться ответить на эти вопросы, уточним, что сама карта литературы меньше всего похожа на обзорный список, на перечисление имен через запятую. Настоящих писателей действительно отделяет друг от друга нечто большее, чем запятая, и в то же время существуют связи и притяжения, основанные не на внешних тематических совпадениях, а на сходстве реальной роли в движении литературы. Добавим также, что литературная карта должна быть достаточно широко развернута во времени, что на нее нужно нанести прошлое, настоящее и будущее. Только диалектическая связь времен дает ключ к прочтению и пониманию многих явлений настоящего. Нередко критика, замкнутая в границах сегодняшнего дня, принимает за уход в прошлое поиски новизны, а в художественном эксперименте не умеет усмотреть его традиционные корни. Произведения Каверина на протяжении шести десятилетий не раз были объектами поверхностных интерпретаций и оценок. Иные

¹ Байгушев А. Нужен идеал. Poleмические заметки.— «Литературная Россия», 1984, 20 апреля.

² Амусин М. В поисках чудесного сплава. Заметки о фантастико-бытовой прозе.— «Нева», 1983, № 10.

статьи 20-х и 30-х годов, где идет речь о Каверине, сегодня нельзя прочесть без грустной улыбки, однако и в последнее десятилетие куда более профессиональные и корректные рецензии повторяют, по сути, те же историко-литературные aberrации. Обобщая суть критических претензий к работе Каверина в масштабе полувека, мы обнаруживаем, что все это время писатель от кого-то «отстает». Недовольство то старомодностью, то чрезмерной литературностью каверинских произведений высказывали даже те, кто вполне благосклонно оценивал творчество менее ярких писателей. Впрочем, такой парадокс восприятия наблюдался уже не раз, причем в роли отстающих нередко бывали авторы, которым было суждено надолго остаться в литературе. Может быть, это один из типологических способов построения литературной судьбы — «отстать», чтобы остаться?

Так или иначе, писательский путь Каверина — дистанция стайерская, и судить о нем надлежит не по коротким отрезкам. И здесь не обойти вопроса о связи творчества Каверина с литературной традицией прошлого века. В предшествующих главах, в ходе разбора отдельных произведений, мы не раз касались конкретных сближений и отголосков такого рода. Теперь стоит сказать об общем смысле «исторической поэтики» Каверина. Ведь тут, как ни странно, еще не выработаны устойчивые ценностные представления. Для одних переключки с веком минувшим — знак предосудительной вторичности, для других само сопоставление современника с классиками представляется заведомо комплиментарным, неоправданно возвышающим писателя. Один современный критик, усмотрев в структуре «Двух капитанов» сходство с диккенсовскими приемами сюжетосложения, почему-то нашел в этом повод для укора Каверину. Но попробуй этот критик как-то аргументировать свою оценку, развернуть сравнительный анализ — его сразу же упрекнули бы в том, что современного прозаика он ставит в один ряд с Диккенсом.

Как же быть? Возможный выход — не включать современного писателя в рискованные парные сочетания с классиками, а посмотреть, как работает в его творчестве энергия единой традиции. Выуживание реминисценций и мелочных совпадений — своего рода литературоведческий пасьянс, даже когда он сходится — это мало что проясняет.

Русская литература XIX века как культурный феномен отличается поразительным сочетанием духовной целостности и стремительной динамики развития. Наша классика от Пушкина до Чехова — единая система, и в то же время пройденный ею путь необыкновенно интенсивен и динамичен. Оставаясь собой, русская литература развивалась порывисто и неостановимо. Писатели, начинавшие в 20-х годах нашего века, должны были определяться перед лицом могучей традиции века минувшего. Вопрос состоял не в том, за каким конкретным классиком идти, а в том, как усвоить у классики частицу ее диалектической энергии, получить от нее заряд движения.

Молодой Каверин субъективно ориентировался на западноевропейскую романтическую традицию. «Из русских писателей больше всего люблю Гофмана и Стивенсона»¹, — эпатажно заявлял он на страницах журнальной анкеты «Серапионовы братья о себе». Однако стержневые особенности раннего каверинского творчества восходили к традициям русского романтического искусства. Недаром же шутливая декларация о «русских» Гофмане и Стивенсоне предварялась эпитафией, который воспроизводил набросок Лермонтова в записной книжке, подаренной ему В. Одоевским: «Да кто же ты, ради бога? — Что-с? — отвечал старичок, помаргивая одним глазом. — Штос! — повторил в ужасе Лугин». (Отрывок был также вынесен в эпитафию новеллы «Пурпурный палимпсест».) У этого каламбурного фрагмента — серьезнейший историко-литературный и полемический подтекст: за ним стоит спор Лермонтова с Одоевским о соотношении реального и фантастического в прозе. Спор не во всем завершенный и в какой-то мере завещанный будущему. Соотношение мечты и реальности, рационального и иррационального, вымысла и достоверности в русской литературе 30-х годов прошлого века было крайне напряженным и многоаспектным. Многие художественные возможности в ходе интенсивной литературной эволюции остались в тени, не получили применения и развития. Но к ним продолжали возвращаться писатели последующих поколений. Фантастическая новеллистика Каверина — попытка продолжить работу, начатую такими русскими романтиками, как В. Одоевский, Вельтман, Марлинский. Система резких контрастов, рельефная и разветвленная фабуль-

¹ «Литературные записки», 1922, № 2, с. 29.

ность, гротескность характеров и ситуаций, скептическая ирония в сочетании с доверием к таинственности жизни — все это нашло применение и развитие столетие спустя в «Пятом страннике» и «Столярах», «Большой игре» и «Ревизоре». Что же касается Гофмана, то он для Каверина, как и для всех Серапионовых братьев, был скорее паролем, условным символом, чем конкретным образцом. Тут можно говорить о «русском Гофмане» как о явлении подобном уже описанному в литературоведении «русскому Гейне» и «русской Испании».

Естественно, что надолго остановиться на этой ступени Каверин не мог: опыт русских романтиков был действенной силой исследования жизни только с поправкой на опыт реалистической классики. В первых главах книги мы не раз фиксировали конфликт романтического и реалистического начал в раннем творчестве Каверина. Подчеркнем еще раз, что энергия этого конфликта была использована писателем для отражения того столкновения старого и нового, которое было важнейшей закономерностью социальной и нравственной действительности 20-х годов нашего столетия. «Конец хазы» с его романтической антитетичностью стал первым объективно-реалистическим словом писателя об окружающей действительности.

М. Чудакова писала однажды о «правильной литературной юности»¹ Каверина. Эта формула имеет и нравственный, и историко-литературный аспекты. С точки зрения последнего, думается, такая правильность состояла в том, что овладение реалистическим письмом было для Каверина не принудительной мерой, а плодотворным переходом к более широкому спектру творческих возможностей. Категория перехода — одна из важнейших в творческом сознании Каверина и в его художественной биографии. Современники употребляют слово «переходный» с оттенком настороженности. Оглядываясь же на прошлое литературы, мы видим, что едва ли не большинство значительных произведений создается в ситуациях, переходных для конкретных писателей или для литературы в целом. Каверину удалось в пору своей литературной молодости вынести важный творческий урок из отстоявшей по времени на столетие молодости русской реалистической прозы.

¹ Чудакова М. В свете памяти.— «Новый мир», 1978, № 3, с. 269.

На протяжении нашего обзора творческого пути Каверина мы постоянно наблюдали процесс отталкивания писателя от самого себя. Можно заметить, что каждый из этих резких шагов сопровождался своеобразной перекличкой с различными явлениями прозы XIX века. Цикл новелл 1927 года («Сегодня утром», «Голубое солнце», «Друг микадо») по своей роли в биографии Каверина может быть сопоставлен с эволюционной функцией «Повестей Белкина» в истории прозы прошлого века: спор с романтической новеллой и переход к крупным формам. Разумеется, данное сравнение не преследует оценочных целей. Мы полагаем, что сама интенсивность исторического развития русской литературы последних двух веков с неизбежностью влияла на творчество каждого значительного русского писателя. Конкретный характер этого влияния — один из важных моментов для правильного понимания всего творчества писателя, будь то Булгаков или Зощенко, Паустовский или Грин, Тынянов или Каверин.

Роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» ознаменовал своеобразный «гоголевский период» в творчестве Каверина. «Исполнение желаний» до некоторой степени соотносимо с типологией героев и острой сюжетикой Достоевского. Да и «Два капитана» с унаследованной от русской классики идеей «самостоянья» человека, нравственного сопротивления личности обстоятельствам дают основание для параллелей с «Униженными и оскорбленными» и в особенности с «Подрустком». Эпические уроки Льва Толстого, как об этом подробно говорилось выше, лежали в основе работы над «Открытой книгой». Ориентация на опыт Тургенева ощутима в «лаконичных» романах Каверина «Двойной портрет», «Наука расставания». В критике говорилось об «Освещенных окнах» как продолжении герценовской традиции. А повести «Семь пар нечистых», «Косой дождь», рассказ «Кусок стекла» писались не без влияния чеховской «объективной манеры».

Не все произведения Каверина вмещаются в подобную аналогию. Генезис «Черновика человека», романа «Художник неизвестен», по-видимому, связан только с литературой XX века. То же следует сказать о романе «Перед зеркалом», эпистолярная форма которого творчески слишком трансформирована, чтобы искать ее истоки в прозе века минувшего. Речь у нас идет не о прямых свя-

зях (их вообще не так много в литературе), а о едином смысле творческой биографии. Каверин никогда не декларировал традиционализма, не прикрывался чужим авторитетом. Но причастность к девятнадцатому веку в его непреходящей и нехрестоматийной сути сказалась сама собой.

Сложнее обстоит дело с положением Каверина в ряду его литературных современников. Здесь мы имеем в виду не литературный быт, не личные привязанности и контакты, а степень объективной творческой близости, такой близости, которая существует и между писателями, никогда не состоявшими в знакомстве. С этой точки зрения Каверин не вписывается ни в одно из литературных течений, не примыкает к какой-либо стилевой тенденции. С любым из Серапионовых братьев у него, пожалуй, обнаружится больше различий, чем сходства (наиболее близкий Каверину член этого братства Лев Лунц умер слишком рано и не успел в достаточной мере реализовать свои установки и замыслы). У Каверина были наставники, старшие друзья — такие, как Горький, Тынянов; их значение для формирования писателя несомненно, однако это было не литературное влияние, а помощь в поисках сугубо индивидуального пути: ведь у Каверина нет произведений, написанных по-горьковски или по-тыняновски. Положение Каверина в ряду прозаиков 20—40-х годов достаточно автономно, поскольку его творчество несло в себе черты тех идейно-стилевых течений, которые сформировались несколько позже.

В творчестве Каверина второй половины 50—60-х годов усиливается публицистическое начало, интерес к достоверным историям, к фактическим и документальным свидетельствам. Меняется и положение его в литературе: если прежде он ощущал себя «очень отдельным писателем», по уже цитированному выражению В. Шкловского, то теперь его работа становится, по собственному выражению писателя, более «соборной». Единомышленниками Каверина были в ту пору прозаики с ярко выраженным общественным темпераментом: Э. Казакевич, В. Тендряков, И. Эренбург, А. Яшин. С Казакевичем и Эренбургом Каверина сближает тяготение к объективно-историческим обобщениям. Тендряков и Яшин созвучны Каверину острой конфликтностью мышления в сочетании с юношеской верой в справедливость. «Во имя простых

истин сражается Дон Кихот, в мире простых истин существуют дети» («ВД», 244), — эти слова Каверина о Яшине применимы и к максималистским повестям Тендрякова, и конечно же к «Косому дождю» и «Двойному портрету».

В 70-е годы наиболее близкими Каверину прозаиками можно назвать А. Битова, Ю. Трифонова. Дело не в каких-то тематических совпадениях (их, может быть, и немного), а в стойком исследовательском интересе к внутреннему миру человека — и с точки зрения вечных свойств человеческой природы, и с точки зрения социально-нравственных явлений современности.

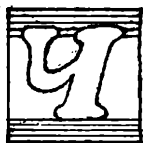
Начиная с «Двухчасовой прогулки» Каверин ведет поиски художественного соединения буднично-жизненного и романтико-фантастического аспектов в сознании современного человека. Это и дало основание для сопоставления ряда произведений Каверина последних лет с так называемой прозой «сорокалетних». Здесь, однако, были бы опасны скороспелые обобщения, поскольку состав «сорокалетних» весьма неоднороден и вопрос о перспективных линиях в их творчестве еще открыт. Говоря же о Каверине, нельзя выносить за скобки его предшествующий полувековой литературный опыт. Думается, что опыт этот во многом обусловил в прозе Каверина ту органичность в сочетании «высокого» и «низкого», которая для А. Кима, Р. Киреева, В. Маканина, В. Орлова и их сверстников остается пока искомой. Многим из этих прозаиков еще предстоит преодолеть разлад между «бытом» и «бытием», противоречие между описательным бытовизмом и волевым лирико-философским нажимом. Можно согласиться с М. Амусиным, что в «Альтисте Данилове» В. Орлова и в «Верлиоке» решался сходный комплекс художественных задач и что каверинский подход оказался «плодотворнее в художественном отношении и действеннее — в социально-гражданственном»¹. Представляется логичным и вытекающее из контекста статьи М. Амусина сближение «Верлиоки» Каверина с прозой Валерия Попова. Не исключено, что среди прозаиков новой генерации именно Валерий Попов окажется идейно-стилевым «родственником» Каверина. Двух совершенно непохожих в частности писателей объединя-

¹ Амусин М. В поисках чудесного сплава. Заметки о фантастико-бытовой прозе. — «Нева», 1983, № 10, с. 162.

ет стремление искать и находить в любой житейской мелочи подтверждение своего оптимистического взгляда на жизнь, готовность «неудачи своей жизни переделывать в удачу». Эти слова Валерия Попова вполне применимы к долговому, трудному и увлекательному творческому пути Каверина.

Конечно, место Каверина на карте нашей литературы обозначено здесь пока только пунктирно. Ведь Каверин не просто продолжает работать — он начинает новые для себя поиски. Право же, трудно назвать другого современного писателя, который на такой ступени литературного опыта собирал бы совершенно новый материал, а именно так поступает Каверин, обращаясь к изображению нынешних семнадцатилетних в повестях «Загадка» и «Летящий почерк». Написана повесть «Разгадка», требующая заново взглянуть и на «Двух капитанов», и на каверинскую повесть 60-х годов «Школьный спектакль». В общем — место Каверина в современной прозе подвижно, писатель продолжает развиваться и меняться вместе с литературой.

ПОЭТИКА КАВЕРИНА



то объединяет отдельные романы, повести и рассказы Каверина? Как отыскать художественную связь «Конец хазы» и «Открытой книги», «Скандалиста» и «Науки расставания», фантастической новеллистики и «Освещенных окон»?

Принцип тематического единства, при всей его соблазнительной доступности, придется отбросить. «Жизнь людей науки и искусства» — частая формула в критических статьях о Каверине, но она неточна уже на элементарно-фактическом уровне, поскольку в разряд «исключений» попадают и «Конец хазы», и «Семь пар нечистых», и «Верлиока», и «Наука расставания». Да и «Два капитана» в такую рубрику вписываются не без натяжки. Главное же — этот тематический ярлык ровным счетом ничего не объясняет в каверинском мире, не приоткрывает нам никаких тайн.

Ближе к истине утверждение о том, что своеобразие

творчества Каверина в подчеркнута острой сюжетности. «Работает сюжетом»¹, — как уже в самом начале творческого пути Каверина писал о нем В. Шкловский. Но и такому обобщению противоречат «Открытая книга», построенная на постепенном угасании фабульной энергии, романы «Перед зеркалом» и «Освещенные окна», где фабула как плод творческого изобретения попросту отсутствует.

Очевидно, искомое единство можно обнаружить только на глубинных уровнях поэтики, на пересечении множества факторов. Здесь надлежит искать закономерность, присущую и творчеству писателя в целом, и каждому его произведению в отдельности.

Подчеркнем, что подобные поиски преследуют отнюдь не отвлеченно-академическую цель. Речь идет о том едином и главном художественном смысле, который несводим к логической абстракции, который воплощен во всей словесной и образно-композиционной системе писателя. Этот смысл передается писателем не рассудочно, а эмоционально, что, однако, не исключает необходимости аналитического подхода. Наши читательские эмоциональные впечатления нуждаются в проверке, в корректировке, в более точной настройке на художественную волну писателя. Освободить свои впечатления от элемента случайности, недопонимания (даже точнее: «недочувствования»), приблизить их к сути дела и помогает научная поэтика.

Индивидуальная поэтика писателя — это отношение созданного им образа мира и созданного им типа слова. В произведениях среднего, беллетристического уровня слово служит не более чем средством воспроизведения событий, характеров, авторских раздумий. Язык в них ничего не прибавляет к общему смыслу, и читатель, критик, в сущности, имеют право не учитывать его в своей трактовке таких произведений. Иное дело — произведения «не просто некий матерьял» (А. Твардовский), оно создает новое измерение всего сказанного и изображенного писателем.

Настоящий писатель не просто пользуется языком, но создает свой собственный, индивидуальный язык. Этот

¹ Шкловский В. Сентиментальное путешествие, с. 179.

художественный язык (некоторые называют его «образом языка») вступает с внеязыковой реальностью произведения в особого рода художественные взаимоотношения.

Образ мира: закон отдельности

Главная особенность созданного Кавериным образа мира — резкая и отчетливая антитетичность. Трудно назвать в современной литературе еще одного писателя, для которого противопоставление было бы столь же важным способом создания сюжетов и характеров.

Некрылов — Ложкин, Архимедов — Шпекторов, Трубачевский — Карташихин, Григорьев — Ромашов, Власенкова — Крамов, Веревкин — Аламасов, Токарский — Аникин, Остроградский — Снегирев, Лиза Тураева — Карновский, Коншин — Осолков, Вася — Пещериков, Незлобин — Меццерский... Все эти антитезы не нуждаются в аналитическом вычленении, они ясно и открыто даются читателю. Причем даются не как дидактическая подсказка, а как условие художественной задачи, как тема, подлежащая исследованию. Для Каверина «двойной портрет», как бы вбирающий в себя два «полюсных» мира, — способ проникновения в жизнь. Эмоционально-смысловой диапазон этой галереи «двойных портретов» широк — от сказочного противопоставления доброго и злого волшебников в «Верлиоке» до сравнения двух творчески-созидательных натур в романе «Художник неизвестен», двух разных типов нравственного благородства в «Науке расставания» или постижения индивидуально-неповторимых отличий двух любящих друг друга людей, каждый из которых по-своему близок и дорог автору («Перед зеркалом»).

Поэтика «двойного портрета» была освоена Кавериним не сразу. По страницам ранних повестей и новелл писателя гуляет пестрая и веселая толпа персонажей, само существование которых то и дело подвергается ироническому сомнению. Художественная игра с персонажами-марионетками была для Каверина органичным и необходимым этапом творческого развития, она помогла ему и в дальнейшем ощущать авторскую власть над героями, не попадать в зависимость от обыденных подробностей их жизни. Но как только в прозе Каверина появился первый психологически прописанный герой — Сергей Веселаго в «Конце хазы», — характер этот стал нуждаться

в каком-то композиционном противовесе. Романтика страсти Веселого сменил в «Скандалисте» романтик мысли Некрылов, энергию которого едва уравнивали все остальные персонажи, вместе взятые. А вот в романе «Художник неизвестен» противостояние архимедовского «расчета на романтику» и шпекторовской «романтики расчета» образовало прочную ось, стержень повествования определило движение смысла. С этого момента принцип «двойного портрета» стал опорным в каверинской прозе, и степень творческой удачи определялась тем, насколько верно выбрана главная антитеза. Скажем, в «Исполнении желаний» противопоставление «Трубачевский — Карташихин» не сработало в должной мере, но можно предположить, что художественное решение было бы эффективнее, если антиподом Трубачевского автор сделал бы Неворожина. Не исключено, что и в «Двухчасовой прогулке» (как уже отмечалось выше) интересные результаты могло бы дать выдвижение на первый план периферийной антитезы «Коншин — Врублов» и т. д. Примеры эти, кстати, говорят, что конкретный спор с каверинскими решениями возможен только на основе «им над собой признанного» закона «двойного портрета».

Принцип «двойного портрета» — гиперболическая условность, восходящая к романтической традиции. Каверинские контрастные «пары» персонажей всегда даются не под знаком эмпирического правдоподобия, а под знаком авторского вторжения в жизнь, творческого заострения ее движущих противоречий. И здесь у Каверина свой, индивидуальный угол зрения, свой подход к исследованию жизни. Характеризуя каверинский мир, было бы точнее говорить не о «положительных» и «отрицательных» персонажах, а о художественном сравнении двух видов человеческой активности — активности созидательной и разрушительной. Каверин исследует бытие только как деяние, природы созерцательно-пассивные на первый план у него никогда не выходят (единственная попытка — Ложкин в «Скандалисте»; это исключение лишь подтверждает правило: ведь больше к герою такого типа автор не возвращался).

Многообразны воссоздаваемые Кавериним коллизии. В одних жизненных ситуациях созидание и разрушение отчетливо противостоят друг другу, в иных же случаях — противоречиво переплетаются. Наиболее прозрачно все

это видится в сказке: мучительно-радостный созидательный труд доброго волшебника Васи не имеет ничего общего с разрушительной нудно-бюрократической деятельностью Верлиоки-Пещерикова. Это абсолютное разграничение необходимо Каверину как метр-эталон, но от полюса сказки его мир тянется и к иным, уже реальным широтам. Интересы истины в «Двух капитанах» перекрещиваются с интересами любви: борьба Григорьева с Николаем Антоновичем и Ромашовым происходит в более сложной ситуации — правда на стороне Григорьева, но сила этой правды не лишена обоюдоострости (вспомним гибель Марьи Васильевны). Каверин исходит из того, что граница между разрушением и созиданием абсолютна, что человек может и должен служить только созиданию, — но этот свой идеал писатель постоянно поверяет экспериментальными житейскими ситуациями и конфликтами.

Потребность в «чистоте» нравственно-психологического эксперимента и обусловила обращение Каверина к такой теме, как жизнь людей науки и искусства. Анти-тетический стиль писателя нуждался в материале повышенной твердости, и стиль постепенно вышел на необходимый для него материал. В изображении жизни ученых и художников особую конкретность и осязаемость приобретает образ истины. Здесь не проходит вечная уловка фарисеев — легендарный вопрос «Что есть истина?», его можно резко отбросить как неуместный, не имеющий права на существование. В науке больше, чем где-либо, бывает ясных ситуаций. Скажем, если права оказалась Татьяна Власенкова в споре с Крамовым о лечебных свойствах плесени, то мы имеем дело с полной и окончательной победой истины, — неважно, что биологической, нам важно посмотреть, какое лицо бывает у истины, и запомнить на будущее. Пенициллин уйдет в прошлое, появятся другие лекарства, но мешавший его открытию Крамов никогда не будет оправдан. Много бывает в жизни промежуточных случаев, когда правда и ложь сразу не различимы. Но чтобы ориентироваться в амбивалентных ситуациях, нужно иметь представление о полюсах, понимать природу противоборствующих крайностей. Есть свой час для сомнений и сложностей и свой час для мужественного подчинения единственной истине. Можно быть научным противником Остроградского, но нельзя — ни при каких условиях — быть союзником Сне-

гирева, поскольку снегиревы ведут не научную борьбу, а борьбу с наукой. Воздадим должное литераторам, постигающим взаимодействие явлений, но сейчас мы говорим о писателе, исследующем их отдельность. И на этом пути реализующем свою творческую неповторимость.

Жизнь предстает порой во внешне «размытых» формах, но достаточно часто она поляризуется по закону «двойного портрета». И в каждом случае истина конкретна. Жизнь бывает категоричной, а значит, нужны и художественные системы, категоричные в своей основе.

Категоричность отнюдь не всегда связана с резким разграничением черного и белого, плюсов и минусов. Она помогает резко высветить различия между несходными ценностями, между оттенками, образующими спектр добра, истины, красоты. Между прочим, противопоставление двух положительных героев — серьезная творческая трудность, на которой спотыкались порою и самые крупные писатели. Каверина с первых шагов его пути занимала проблема несходства сходного, пересечения параллельных сюжетных и характерологических линий. Вспомним хотя бы «Пятого странника» с дерзкой попыткой построить пятичленное сюжетное сравнение: подобного рода задачи решались, конечно, не сразу и не прямым образом. Постепенно накапливавшаяся энергия противопоставлений начинала работать потом, в самых неожиданных контекстах. Скажем, история отношений Лизы Тураевой и Константина Карновского, увлекающая читателя своей любовно-психологической динамикой, несет в себе как внутреннюю тему резкое противопоставление, сравнение натуры художника и натуры ученого, интуитивного и рационального типов жизненного поведения. А в системе характеров «Науки расставания» представлены два в равной мере сильных, мужественных и активных героя — Мещерский и Незлобин. Любовное счастье выпадает на долю Незлобина, но за этим нет никакого авторского нажима или оценочного предпочтения: здесь уже власть судьбы — фактора тоже небезразлично для конкретного, ненормативного представления о человеческой индивидуальности. Попросту говоря, перед нами противопоставление человека счастливого и несчастливому. Такой «двойной портрет» — тоже необходимый аспект исследования жизни.

Антитетичность каверинской поэтики на сюжетно-

композиционном уровне проявляется в отчетливой противопоставленности начала и конца фабульного действия, завязки и развязки конфликта. Невероятные совпадения, неожиданные встречи, жестко проведенные лейтмотивы — эти гиперболические особенности своей ранней новеллистики Каверин перенес на реалистическую почву. Такой способ прозаической работы вызывал и продолжает вызывать множество споров, в ходе которых нередко использовались аргументы типа «такого в жизни не бывает». Не станем тратить время на доказательство той очевидной истины, что в жизни бывает все. Задумаемся лучше о роли сюжетной гиперболы и о том, откуда берутся завязки и развязки. В жизни всегда что-то происходит, и это «что-то» можно передать разными повествовательными способами. В современных романах и повестях количественно более распространен такой способ построения, когда берется несколько фабульных линий, из которых складывается панорама или мозаика, причем завязки и развязки некоторых линий либо обрубаются, либо ослабляются. Акцент делается на сопоставлении фабульных звеньев. Финал при этом носит открытый характер, как бы соответствующий открытости самой жизни. Фабула здесь служит вспомогательным средством, поскольку отношения героев более существенны, чем действия. Это факт нынешнего состояния прозы. Но вместе с тем можно заметить, что такая система не является единственно возможным взглядом на жизнь. На жизнь можно взглянуть и иначе, обнажив ее действенно-результативный срез, стянув отдельные линии в монолитную твердую фабулу, обобщающую смысл множества событий. Это система гиперболическая, но известная гиперболичность ведь таится и в бесфабульной прозе, акцентирующей (а потому неизбежно преувеличивающей) спокойное течение жизни, абсолютизирующей ее повседневные ритмы. Можно заметить, что боязнь острой фабульности нередко приводит нынешних начинающих (и не только начинающих) прозаиков к инерции и штампам. Избегая резких повествовательных движений, они невольно множат скучноватую совокупность будничных отчетов о событиях вполне правдоподобных, но ничего не добавляющих к литературному опыту осмысления жизни. Почитая завязки и развязки старомодной условностью, иные прозаики начинают свой сюжет с любого случайного места и в любом случайном месте его заканчивают.

Рамки повествования определяются при этом либо стандартами журнально-книжного листажа, либо чисто календарными представлениями: день, прожитый героем, — рассказ; месяц — повесть; год — роман. Такие «куски жизни» — при всей их похожести на повседневность — отнюдь не всегда способны стать многозначной моделью жизни.

Нет, жизнь не бесфабульна. Мы живем и тем, и этим, но в моменты серьезных раздумий наша биография то и дело выстраивается в фабульную линию, когда побочное отбрасывается или подчиняется главному. Всякая попытка разобраться в отношениях с конкретным человеком, в сути конкретного дела требует от нас установления основных этапов линии нашей жизни. Иными словами, завязки, кульминации, развязки — не просто условные приемы, они порождаются самой жизнью. Фабульная гипербола, как всякая гипербола, — необходимый способ познания и отражения реальности. Правда гиперболы в том, что преувеличить можно только то, что есть в самой жизни.

Есть два типа жизнеощущения, два типа понимания собственной жизни. Можно воспринимать ее как единое нерасчленимое целое с бесконечным множеством оттенков. А можно видеть в своей жизни центральное, определяющее событие и все остальное рассматривать только по отношению к нему. Эти два взгляда на жизнь равноценны, равноправны, порой они переплетаются в нашем сознании, хотя для каждого из нас преобладающим является какой-то один. Каверинская поэтика связана со вторым типом (при том, что есть и исключения — «Черновик человека», «Освещенные окна»). По этой причине страстными единомышленниками писателя оказываются люди с действительно-драматизированным жизнеощущением. Но, думается, и читатели, тяготеющие к целостному типу видения жизни, могут многое взять из произведений Каверина: ведь отнюдь не обязательно искать в литературе нечто тождественное своим жизненным установкам, литература учит нас понимать не только самих себя, но и людей, не похожих на нас. В общем, чтобы адекватно понимать Каверина, не надо спешить с заявлениями типа «такого в жизни не бывает»; точнее сказать примерно так: такого не было в моей жизни, но, наверное, бывает в жизни других, на меня не похожих людей, стоит присмотреться и к закономерностям их опыта...

Власть закона отдельности распространяется еще на одну сторону поэтики Каверина — на соотношение в его художественной системе мысли и фабулы, мира идей и мира событий, поступков.

Здесь мы касаемся вопроса общетеоретического и, как это ни парадоксально, малоисследованного. Мы привыкли считать, что каждое событие в произведении обладает смыслом, который может быть истолкован, поскольку автор, придумывая или воссоздавая то или иное событие, руководствовался какой-то мыслью. При этом мы легко принимаем за смысл фабульного события нашу собственную интерпретацию, да и писатели, выступая в роли истолкователей собственных сюжетов, придают им некий новый смысл, достаточно субъективный и лишь приблизительно связанный с объективной реальностью произведения. Такой обмен метафорическими в своей основе интерпретациями (и автоинтерпретациями) по-своему нужен и полезен, что, однако, не освобождает нас от более объективных закономерностей.

Прежде всего нужно договориться, что связь мысли и события есть художественная условность. Мысль точнее всего передается при помощи логического суждения, максимально приближенного к однозначности. Каждое же событие, будь это реальный жизненный факт или изобретенная писателем фабула, само по себе не обладает каким-то одним конкретным смыслом. Мысль и событие могут быть связаны только в художественной реальности, и связь между ними носит характер сравнения. Сравнение же предполагает диалектику сходства и контраста, и здесь особенно важно не принимать сходство за тождество. Так, убийство Раскольниковым старухи процентщицы не просто отражает определенный комплекс философско-этических идей, а сравнивается с ним. Для Достоевского характерно преобладание сходства мысли и события, для Чехова — их контраст, в пушкинской прозе мысль и фабула обнаруживают равную степень сходства и контраста. Конкретное соотношение сходства и контраста стоит иметь в виду, обращаясь к творчеству каждого писателя.

Что же в случае с Кавериним? В самых первых его произведениях сразу столкнулись мир действий и мир идей, причем и тот и другой — в гиперболической реализации. Обилие конспективно обозначенных «вечных» мотивов, вековой мудрости столкнулось с острой новел-

листической сюжетностью. В этой иронической игре постепенно вызревало представление об абсолютной ценности действия, поступка. Это стало доминантой. Мир идей у Каверина стал фоном, на котором обнаруживает себя человеческая активность. Ценность вековой мудрости не подвергается сомнению, но между миром мыслей и миром конкретных человеческих судеб для Каверина больше различий, чем сходства. Отсюда, кстати, определенная трудность интерпретации каверинских сюжетов. В текстах его произведений нет облегчающих истолкование «подсказок» в форме авторских сентенций или высказываний героев. Автор делится с читателем многими мыслями, немало интересных суждений высказывают персонажи, но движение фабулы идет параллельно всему этому. Слово в мире Каверина не бывает заменой дела, мысль и мечта приобретают сюжетную значимость только в результате долгой и мучительной действительной реализации. Таков специфический каверинский взгляд на жизнь — он, естественно, не отменяет других точек зрения и подлежит читательскому учету в едином ряду с ними.

Бывает так, что фабула, отражая авторскую мысль, укрупняется, становится сюжетом. Формула каверинской сюжетики иная: сюжет у него не «мысль = фабула», а «мысль + фабула». Исходя из этого, можно говорить о том нравственно-философском значении, которое приобретает каверинская сюжетика и образно-композиционная система в целом. Причастность человека к миру идей, миру культуры предполагается здесь как естественное и неперемutable условие существования личности. Настолько естественное и неперемutable, что не может ставиться человеку в заслугу. Воспевание так называемой «духовности» Каверину несвойственно: духовное начало по его максималистской этике должно найти конкретное воплощение в деле, индивидуальном и в то же время общезначимом. Такой максимализм может показаться наивным в контексте нынешних литературных споров, но в более широком контексте он, думается, еще будет оценен по достоинству.

Энергия противопоставления — одно из важнейших условий художественной новизны, надежное средство против инерции и застоя. Мир Каверина не подгоняется под одну статическую антитезу — здесь идут постоянные поиски новых противоположностей, новых аспек-

тов противопоставления. Ценности не растворяются друг в друге, а предстают в своей феноменальной отдельности, автономности. Жизнь, труд, добро, любовь, мужество, красота, искусство, наука постоянно занимают писателя как таковые, и каждое произведение — попытка новой разгадки вечных тайн. И установка на конкретность, ответственность делает процесс разгадки не отвлеченным умствованием, а цепью поступков.

Наконец, антитетичность творчества Каверина выразилась в его постоянной готовности «оттолкнуться» от себя прежнего, от уже достигнутого и познанного в своей работе. Динамика творческого пути Каверина — своеобразное подтверждение жизненности созданного им образа мира.

Образ языка: закон слитности

Закон отдельности утверждался в каверинской прозе через посредство иронического слова.

Ирония сыграла большую созидательную роль в становлении не только Каверина, но и целого ряда прозаиков двадцатых годов. Можно с некоторым правом утверждать, что духовно-литературная ситуация тех лет была в этом отношении сходна с аналогичным периодом «века минувшего», когда пушкинская диалектическая ирония стала одним из средств построения русского романа с его энергичной проблемностью и глубоким сопоставлением точек зрения автора и героя. Ирония необходима для преодоления однозначности, для достижения смысловой объемности, стереоскопичности в изображении жизни.

Каверин ведь начинал со стихов, об этом рассказано и в «Скандалисте», и в «Освещенных окнах», отдельные стихи там процитированы. Лирический способ самопознания оказался для Каверина неорганичным, и среди тех, кто помог ему это осознать, был постоянный его единомышленник-оппонент Виктор Шкловский. Показателен эпизод из «Освещенных окон», когда юный Каверин приносит Шкловскому свои «сложные» стихи: «Я прочел стихотворение, и Шкловский сказал: «Не смешно», — как будто я только и думал, чтобы рассмешить его. Я прочел второе, и он, подумав, сказал: «Элементарно». И спросил жену, приветливую блондинку с голубыми глазами: «Люся, правда, элементарно?»

Я был убит. Как? Элементарно? Нельзя было нанести мне более меткого удара» (VII, 409).

Дело было не в погрешностях версификации, но прежде всего в том, что замысел начинающего литератора («стихи, написанные как бы от имени моего двойника, новые и сложные») был, по-видимому, прозаическим по своей природе, в стихотворно-монологической же форме вся новизна и сложность терялась. Переход к прозе был для молодого Каверина в первую очередь способом вырваться из тисков однозначности. Первый рассказ Каверина — «Одиннадцатая аксиома» — был попыткой соединения двух сюжетных линий, двух отдельных смыслов. Конечно, на первоначальной ступени творческого опыта такая задача полностью решена быть не могла, но суть первого каверинского прозаического опыта глубоко символична: проза как таковая — это поиск «одиннадцатой аксиомы», скрещения параллельных событий, мыслей, характеров. Изначальное отсутствие «параллельных» смыслов — родовый признак беллетристики, облегченности, а уровень подлинно художественной прозы можно определить по тому, насколько прочно и энергично соединяются параллельные смыслы в каждой фразе, в каждом слове.

Ирония — это, быть может, самый простой, но достаточно прочный способ такого соединения. И раннее творчество Каверина, начиная с первых новелл и до «Скандалиста», — это период овладения ироническим письмом. В этом направлении шла работа не одного Каверина: здесь можно говорить о широкой и, повторим, созидательной тенденции прозы двадцатых годов.

Энергия иронического слова находила применение в разнообразных творческих целях. В одних случаях нарочито удлиненная фраза, посмеивающаяся над собственным многословием, помогала втянуть в повествование множество бытовых подробностей, незаметных для равнодушного взгляда, но необходимых для достоверной картины жизни:

«Шли через кабинет князя, с эспантонами, кривыми саблями, с броней царских воевод, со шлемами кавалергардов, с портретами последних императоров, с пищалями, мушкетами, шпагами, дагерротипами и пожелтевшими фотографиями — группами кавалергардского, где служили старшие Тугай-Беги, и конного, где служили

младшие, со снимками скаковых лошадей тугай-беговских конюшен, со шкафами, полными тяжелых старых книг».

(М. Булгаков, «Ханский огонь», 1924)

«Мальчишка в красной шапочке разевал рот на банку с какао, черномазый негритенок подносил ко рту полные горсти разноцветных леденцов, полнощекая розовая девочка рядом с ним заявляла со смехом, что она умывается только мылом Брокера № 11714...»

(В. Каверин, «Большая игра», 1923)

В других случаях высказывание о бытовом факте приобретает шутливо-обобщенный характер наподобие афоризма или научного определения; абстрактная же мысль иллюстрируется бытовой аналогией. Житейская мелочь высвечивается крупным планом, ирония одновременно обращена и на быт, и на книжную мудрость, в духе которой пародийно выдержана фраза:

«Политические дороги, как и обыкновенные, железные или шоссейные, чреваты неожиданностями, но на свой лад логичны».

(И. Эренбург, «Рвач», 1925)

«Посадка в бесплацикартный вагон носила обычный скандальный характер».

«Статистика знает все».

(И. Ильф, Е. Петров, «Двенадцать стульев», 1928)

«До выполнения задуманного дела хороший налетчик ничего не пьет».

(В. Каверин, «Конец хазы», 1925)

Двуплановое течение иронической фразы дает большие возможности для сопоставления в ней точек зрения автора и персонажа. Перевоплощаясь в героя, автор соединяет с его голосом свой осуждающий голос, что в итоге создает словесно-смысловый резонанс:

«На улице автомобиль диктатора приветствовали криками. Но присмотреться — кричали все какие-то рослые ребята, похожие на переодетых полицейских, — Гарин раскланивался и помахивал рукой, затянутой в лимонную перчатку. Эх, не родился он в России, не пережи-

ви он революции, наверное, переезд по городу среди ликующего народа, выражающего криками «гип, гип» и бросанием бутоньерок свои верноподданнейшие чувства, доставил бы ему живейшее удовольствие. Но Гарин был отравленным человеком».

(А. Толстой, «Гиперболюид инженера Гарина», 1925—1926)

«Что же касается его, профессора Ложкина, так он просто за ненадобностью брошен в этой разоренной стране, на пустом и гулком пространстве плацдарма. Он проиграл войну... Он потерялся. Его потеряли».

(В. Каверин, «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», 1928)

И та же ирония способна двигаться в другом направлении — от отстраненности автора к его сближению с героем. Иронический голос автора может звучать с оттенком симпатии и сочувствия:

«Никогда в жизни не было Ванечке так плохо, и скучно, и жалко самого себя. Мысли приходили в голову обидные, сомнительные и неумытые. Приходили не в очередь и уходили куда-то вдруг, не сказавшись, оставляя за собой следы нечистоты, неладности и безвыходной тоски».

(В. Катаев, «Растратчики», 1925—1926)

«Для того чтобы стать писателем — так ему казалось в детстве, — вовсе не нужно писать стихи, повести и романы. Достаточно было придумать одно слово, всего лишь слово, но такое, чтобы оно было лучше всего Пушкина, Байрона, Шекспира. В четвертом классе гимназии он даже пытался найти это слово. Одно время ему казалось, что это — «колыбель», потом (начитавшись Майн Рида) он решил, что это — «каррамба».

(В. Каверин, «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», 1928)

Приведенные примеры демонстрируют, насколько широк спектр возможностей иронического слова. Оттенок ироничности способствует надежности диалогиче-

ского контакта с читателем, препятствует историческому старению художественного языка: обратим внимание, что шесть десятилетий спустя язык приведенных примеров воспринимается как современный.

Но при всем этом возможности иронии не бесконечны. Ирония — стихия анализа, расчленения. С какого-то момента стихия эта нуждается в укрощении, преодолении. Возникает потребность в синтезе, в едином слове, в сопряжении крайностей, обобщении, добытых при помощи иронического среза частных. Возникает потребность в конкретности авторского образа, авторского отношения к описываемому. Образ иронизирующего автора, при всей подчеркнутости такой словесной позиции, недостаточно индивидуален. Как можно видеть из процитированного, авторские голоса как бы приводятся к единому ироническому знаменателю.

Каждый из названных мастеров иронической интонации шел к своему стилевому синтезу, переводя иронию из цели в средство, подчиняя ее более сложным художественным задачам. Для Каверина этот необходимый поворот был особенно напряженным, так как в двадцатые годы он был, пожалуй, самым последовательным «ироником», максималистом иронического письма: «Так в начале тридцатых годов я ломал себя в поисках обыкновенной, не стремящейся удивить читателя, свободной от афористичности фразы» («ВД», 206).

Резкость этого перехода позволила писателю остро ощутить новизну и прелесть прямого однозначного слова, спокойной и уравновешенной фразы, слитного синтаксического потока.

«Она шла, зная, что все на нее смотрят, и не давая понять, что она это знает, но не чувствуя прежней гордости, всегда приходившей в такую минуту. Она была в новом платье, и оно было ей к лицу — это легко было угадать по внимательным взглядам женщин, — но и это почему-то не радовало ее, как прежде. С Дмитрием не о чем было говорить, но она что-то сказала, он ответил, она улыбнулась, и даже это пустое притворство сегодня не удавалось ей, и она замолчала. «Постарела, постарела», — снова подумала она с огорчением» (II, 288—289).

Здесь все слова употреблены в своем первичном, буквальном значении. Фразы примерно одинаковой продолжительности, без установки на афористичность или нарочитую удлиненность. Интонация плавно переходит из

предложения в предложение. Нет ни заниженных бытовизмов, ни вызывающе книжных или высоких слов. В общем — языковые средства нейтральны. Но авторский голос не нейтрален. В нем звучит сдержанная эмоциональность, адекватная той роли, которую играет данный эпизод и описываемая героиня в романе «Исполнение желаний».

Ироническому слову доступны полюса утверждения и отрицания, резкие смысловые контрасты, но между полюсами остается достаточно широкое жизненно-смысловое пространство, которое тоже надо осваивать. Здесь сфера слова прямого и точного, интонации объективной, не сбивающейся ни на пафос, ни на издевку. Эмоционально-оценочные «плюсы» и «минусы», «да» и «нет», «за» и «против» суммируются повествовательным тоном и даются читателю как взвешенный, продуманный и прочувствованный ответ (а не дразнящий вопрос, как в иронической манере).

В приведенном фрагменте примечательна полнота сочетания точек зрения автора и героини. Перед нами и внутренний монолог Варвары Николаевны, и в то же время вдумчиво-объективный взгляд на нее рассказчика. Такой эффект достигнут за счет работы слова. Лексика такова, что она в равной мере естественна для героини и для автора. Плавные переходы от фразы к фразе пластично рисуют женственный облик героини, и вместе с тем ритм фрагмента передает цепкую пристальность авторского взгляда.

Прямое, однозначное слово, спокойно-нейтральная интонация открыли перед Кавериним новые возможности художественного перевоплощения, открыли путь к овладению «диалектикой души». Мучительный переход был необходим для достижения новой легкости и свободы. Ощувив все преимущества нового пути, Каверин уже не возвращался к иронической словесной походке с ощутимой отдельностью каждого шага. В его языке утвердился закон слитности.

Закон этот действует на всех уровнях, прослеживается во всех произведениях, начиная с «Исполнения желаний» до сегодняшних вещей писателя.

На уровне словесном — это слитность буквального и переносного значений слова. Каверин склонен к конкретному ощущению отвлеченных понятий, традиционных метафор. Причем, в отличие от каламбурной иронии на-

чальной поры, в зрелом творчестве писателя утвердилось непосредственное, безыроничное переживание слов и устойчивых оборотов:

«Если сравнить, как это делают поэты, жизнь с дорогой, то можно сказать, что на самых крутых поворотах этой дороги я всегда встречал регулировщиков, которые указывали мне верное направление. Этот поворот отличался от других лишь тем, что меня выручил стрелочник, то есть профессиональный регулировщик» («Два капитана», III, 521).

«У него были узкие, слабые руки с длинными пальцами, и мне подчас представлялось, как он сидит один в полутемной комнате, погруженный в свои отравленные завистью мысли, и слабыми пальцами плетет сети, в которые завтра попадетя друг или враг» («Открытая книга», V, 56).

«Мир, без всякого сомнения, менялся у нее на глазах: прежний, который существовал до того, как она убедилась в своей беременности, постепенно исчезал, а на его месте появлялся непривычный, новый» («Двухчасовая прогулка», VI, 377).

В первом случае буквализуется переносное значение слова «дорога», во втором — фразеологизм «плести сети», в третьем — сталкивается первичное значение глагола «меняться» (подвергаться замене) с метафорическим (становиться иным). Буквальное и переносное значения в языке могут сохранять чисто условную связь, энергия переноса со временем утрачивается. Стиль Каверина — это динамизация связей абстрактного и конкретного, вещественного и духовного, житейского и литературного в самых простых словах и выражениях. Мы подчеркнули в приведенных цитатах те слова и выражения, которые у автора даны крупным планом, но, продолжая всматриваться в оттенки, мы можем убедиться, что и соседние слова здесь подвергаются такому же художественному переосмыслению. Скажем, во втором из фрагментов, где речь идет об интригане Скрипаченко, такая незамысловатая традиционная метафора, как «отравленные завистью», в общей образной системе обновляется. Скрипаченко действительно отравлен, отсюда его слабость, немощность; все это поддержано тематическим и сюжетным контекстом: ведь речь идет о биологах, имеющих дело с воздействием на организмы разных веществ.

Так в слове воскрешается его исходная образность,

причем объектами воскрешения становятся нередко метафоры стертые, обреченные на переход в разряд речевых и литературных штампов. Это делает работу Каверина-стилиста не очень заметной для поверхностного взгляда, но зато нужной с точки зрения самого литературного языка: ведь речь идет о тех словесных образах, которые нуждаются в скорой помощи, в немедленном эмоционально-художественном обновлении. Этот каверинский прием редко бросается в глаза, но он стабильно работает на глубинном уровне языка, обеспечивая слову писателя внутреннюю уверенность.

Присмотримся теперь к строю фразы. Здесь особенно сказывается «словесная походка» писателя. Интонационный облик каверинской фразы прочно связан с главной сутью события, мысли, описания, в этой фразе содержащихся. Каверин, начиная с «Исполнения желаний», работает с установкой на интонационно-синтаксическую строгость и внятность, избегая «зазора» между ритмом фразы и ее буквальным смыслом. Существует и противоположная система прозаического синтаксиса, когда сам «зазор», смещение между строем и смыслом фразы делается последовательным художественным принципом: так строятся фразы у Булгакова, Зощенко, Платонова, язык которых по разным линиям восходит к гоголевской словесной традиции. Каверинский почерк связан с другой школой русской прозы — тургеневско-чеховской.

Все понять и назвать своими именами. Договорить до конца, избежав при этом лишних слов. Каверинская фраза сориентирована на непринужденность разговорной речи — и вместе с тем на строгую дисциплинированность научной формулировки.

«Нигде не может быть такого равенства перед лицом жизни и смерти, как среди экипажа подводной лодки, на которой либо все погибают, либо все побеждают» («Два капитана», III, 578).

«Нужно было что-то переломить в душе, чтобы между Андреем и мной возникли прежние отношения — не прежние, другие, но которые были невозможны без прежних» («Открытая книга», IV, 197).

«Но что-то совсем другое сразу же появилось между нами, и это другое заключалось в том, что ей не только не могла прийти в голову мысль, что я не влюблен, а «как бы влюблен», но она была бы глубоко оскорблена, догадавшись об этом» («Освещенные окна», VII, 127).

«Он знал, что читатель всегда инстинктивно ставит себя рядом с книгой, и чем ближе это расстояние, чем отчетливее он узнает себя в ней, тем прочнее становится желание перевернуть страницу» («Наука расставания»).

Ритм каверинской фразы — это неторопливая стремительность. Начиная фразу, автор еще как бы не знает со всей отчетливостью, чем он ее кончит, но знает, что к ясному выводу он придет. Синтаксическое предложение осваивается как дистанция, которую авторская мысль должна пройти равномерно, постепенно набирая скорость.

В приведенных примерах ощущается высокая интонационно-смысловая слитность частей, образующих сложное предложение. Каждое из этих сложных предложений представляет собой как бы развивающийся сюжет мысли. Сначала дается смысловая завязка: «Нигде не может быть такого равенства...»; «Нужно было что-то переломить в душе...»; «Но что-то совсем другое сразу же появилось...»; «Он знал, что читатель всегда...» Смысловое напряжение постепенно нарастает и к концу предложения находит разрешение в логической развязке: «...либо все погибают, либо все побеждают»; «...которые были невозможны без прежних»; «она была бы глубоко оскорблена, догадавшись об этом»; «...прочнее становится желание перевернуть страницу». Синтаксическое предложение в каждом случае вмещает в себя рассуждение, полностью исчерпанное в его пределах.

Обратим еще внимание на то, что в приведенных примерах мы имеем дело со своеобразными художественными сравнениями, когда авторская анализирующая мысль на равных сопоставляется с событийно-психологической фабулой (отношения людей на подводной лодке, отношения между влюбленными, отношения между писателем и читателем). Причем особенно важно именно равенство мысли и события. Перед нами не абстрактные афоризмы, подкрепляемые психологическими примерами, и не чисто информационные сообщения, комментируемые рассказчиком. Важен не абстрактно-логический смысл размышлений и не эмоциональное напряжение событий, но именно художественная связь того и другого. А она достигается прочной слитностью замыкаемых предложением повествовательного и рассуждающего элементов.

Аналогичное явление мы наблюдаем в присущем Ка-

верину способе смыслового и интонационного сцепления отдельных предложений в составе авторского рассуждения, описания или рассказа об отдельном событии. Фразы как бы передают друг другу эстафету вдумчиво-взволнованного рассказа:

«Это было уже решено — вот почему она была так спокойна и так много курила и говорила такие странные вещи. У нее был свой загадочный ход мысли, о котором мы ничего не знали. Ко всему, о чем она говорила, присоединялось ее решение. Не меня она спрашивала, а себя и самой себе отвечала» («Два капитана», III, 209).

«Она была на восемь лет моложе, чем он, и ко всему относилась с простотой, которая казалась ему почти опасной. Она любила праздники и за столом так сияла и смеялась, что Веревкин начинал строго смотреть на нее, особенно если это было в присутствии начальства. Но ему сразу становилось жаль ее, когда она умолкала, пугаясь этого взгляда» («Семь пар нечистых», V, 260).

Рассудительность речи помогает автору точно отбирать те оттенки событий и отношений, которые окажутся психологически значимыми для читателя, в которых таится общезначимая эмоциональность. В свою очередь эмоциональность помогает четко выстроить «сюжет» мысли, зафиксировать его завязки, кульминации и развязки. В самом строе каверинского языка присутствует равноправный союз рассудочности и эмоциональности. Не случайно, что Каверину удается точно описать характер этого союза, этой связи, когда она становится непосредственной темой разговора:

«И он с размаху врезался в ту сравнительно редкую для него полосу, когда знание, казалось, почти физически превращалось в сознание. Когда ему представлялось странным, что он существовал *до* этой мысли, примиряясь с ее небытием, с темнотой, в которой она таилась. Но одновременно он понимал, что еще два-три тому назад года он просто не знал бы, что ему с ней делать». («Двухчасовая прогулка», VI, 395—396).

Здесь говорится о процессе переживания новой мысли ученым-биологом, но суть рассуждения вполне применима к способу работы писателя. По ходу же нашего рассуждения здесь особенно существенно то, что двуединый процесс думания и переживания изображен при активном участии интонационно-синтаксических средств. То, о чем здесь говорится, нельзя просто пересказать,

«законспектировать» чисто логически, без значительных смысловых и эмоциональных потерь.

Нравственно-философское и эстетическое значение закона слитности для каверинской прозы отчетливо передано в финале романа «Наука расставания», где опять-таки смысл высказывания не только декларирован, но и претворен интонационно:

«Первая фраза связывается со второй, вторая с третьей — их ведет таинственная нить, без которой люди перестали бы доверять друг другу, без которой жалкая трусость заставила бы их думать только о себе, низкая злоба восторжествовала бы, а доброта металась бы, не находя себе места».

Это предложение можно считать каверинским стилистическим автопортретом. Антитетичность («злоба» — «доброта»), энергия юношеского максимализма, звучащая в беспощадном осуждении «жалкой трусости», вступают в любопытное сочетание с тоном умудренности, с пониманием сложности жизни, таинственности ее глубинных связей. Впрочем, об этом сочетании — чуть позже, а пока коснемся еще нескольких языковых сфер, где действует закон слитности.

На протяжении своей долгой литературной работы Каверин испробовал множество языковых источников и средств. В сфере его внимания успели побывать едва ли не все возможные лексические пласты, языковые жанры, функциональные разновидности русского языка. Бытовой разговор, любовная переписка, научное исследование, воровское арго, филологическая, биологическая, военная терминология, газетная лексика, официально-деловой словарь, жаргон школьников и студентов, окказионализмы и каламбуры нескольких поколений интеллигенции — все это для Каверина было не безотчетно эксплуатируемым «сырьем», а предметом переживания и осмысления, составом действующих лиц прозы. Появление этих лиц на сцене поначалу осуществлялось в виде своего рода сольных номеров: так звучал язык налетчиков в «Конце хазы», язык нового поколения литературоведов в «Скандалисте». Однако постепенно и неуклонно Каверин шел к плавному, гармоничному соединению разнородных языковых элементов. Прочувствовав новизну и неповторимую отдельность каждого материала, Каверин затем стремился к включению его в свою единую языковую систему. Функция языкового материала при этом

нередко менялась, от буквального воспроизведения речи того или иного социально-профессионального слоя писатель шел к более сложному применению необычного слова. Авторская речь постоянно расширялась и дифференцировалась, используя разные источники для своих собственных задач.

Посмотрим с этой точки зрения на художественную функцию книжных элементов. Каверин постепенно переносил ее на предметы, отдаленные от литературы и от сферы отвлеченностей. Вот, скажем, в очерке «Гоголь и Мейерхольд» Каверин рассказывает о своей первой встрече с великим режиссером и его женой — актрисой Зинаидой Райх. «Райх, белокурая, с широко расставленными глазами, соотнесенная сперва с собой, а потом уже со всем остальным человечеством, полноватая, но легкая, исчезла за портьерой» (VIII, 298). Сугубо книжное прилагательное «соотнесенная» не только определяет эмоциональный колорит портрета, но создает и эффект пластичности, объемности. А вот портрет Шкловского в «Освещенных окнах»: «Худой, двадцатилетний, быстро лысеющий, с короткими руками и коротковатыми ногами, сильного сложения, говоривший только главными предложениями — просто и одновременно сложно. Пожалуй, можно было сказать, что он сам похож на главное предложение, — ничего «придаточного» не было ни в его одежде, ни в манере держаться» (VII, 406). Лингвистический термин «придаточное» осмысливается заново и работает на изобразительную задачу.

Слитность разнородных языковых элементов обеспечивает в авторской речи свободу переходов от житейского к высокому, от конкретного к отвлеченному — и наоборот. Здесь мы касаемся довольно существенного для современной литературной проблематики вопроса. Критика постоянно говорит об авторской позиции в прозаических произведениях. Однако внесловесной идейно-нравственной позиции в литературе не существует. И вопрос о достоинстве тона прозаического повествования, о внутренней правдивости художественной речи — вопрос отнюдь не академический и не абстрактно-филологический.

Поэтому хочется особое внимание обратить на способ сочетания «высокого» и «низкого» в самом, так сказать, голосоведении каверинского повествования.

Вот в романе «Перед зеркалом» Лиза Тураева всмат-

ривается в позирующего ей корсиканского крестьянина: «Жозеф сидел, скрестив ноги, и даже в грязном большом пальце, торчавшем из рваного башмака, видна была задумчивость, углубленность» (VI, 255). Сближение «грязного пальца» и «углубленности» достигается невозмутимой ровностью тона, твердостью нейтральной интонации, не соскальзывающей ни в иронию, ни в лирическую выпренность.

А вот пример еще более резкий. В «Науке расставания» Незлобин оказывается в одной палате с профессором-гельминтологом, страстно увлеченным своим делом: «Даже слушая очередную сводку, он думал, казалось, только о глистах — такую погруженность в свое призвание Незлобин встретил впервые». Не так просто, как может показаться на первый взгляд, спокойно соединить в одной фразе «глистов» и «призвание»: здесь так легко сбиться на стандартную иронию над чудаковатым профессором, на словесную ужимку. Каверин никогда не декларировал принцип единства высокого и низкого, внимания к повседневным мелочам, — скорее наоборот, субъективно ему всегда были созвучны максималистские устремления, романтический порыв. Но само каверинское слово постепенно приобретало прозаическую наблюдательность, а изначальная романтическая категоричность помогла ему не сбиться на бездуховную эмпирическую описательность. Слово Каверина не бывает просто констатирующим, это всегда — думающее слово.

Закон слитности, обнаруживающийся на самых разных уровнях языка каверинской прозы, несет в себе начало синтеза, гармонизиющего сопряжения крайностей. Все можно понять, назвать словами, обрисовать движением фразы. Для любого оттенка мысли, для всякого эмоционального нюанса есть свое сочетание слов, свой интонационный ход. Для того чтобы вместе с читателем-собеседником понять сложные вещи, надо сказать о них с предельной простотой. Такова словесная позиция Каверина, внутренняя тема его художественной речи.

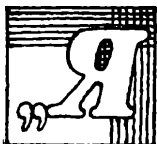
Мы подошли к той художественной реальности, которая являет собой завершающее сравнение образа мира и образа языка в художественной системе Каверина. Это сравнение волевого движения жизни и гибкого словесного всепонимания. Оно нигде не проступает как декларируемое автором, и вместе с тем оно присутствует в

каждом произведении. Мы усваиваем его непосредственно, безотчетно. Если же попытаться обозначить словом главное впечатление от читательского общения с писателем, то это слово будет — ясность.

Суть каверинского творчества раскрывается только через его поэтику и стиль. Острая фабульность — это движение самой жизни, не прекращающееся ни на минуту. Резкая очерченность характеров — отражение этической активности, недовольства человеком будничным и мечта о человеке будущем. А гибкость и разнообразие языка, сотканного из живой разговорной речи и книжной культуры, — это знак постоянного желания автора основательно и честно разбираться в жизни, знак мужественной готовности видеть вещи такими, каковы они на самом деле.

Мир отдельных сущностей приобретает единство в индивидуальном жизненном и художественном опыте.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



придерживаюсь в жизни очень простых правил,— сказал Каверин, выступая перед зрителями в 1982 году.— Быть честным, не притворяться, стараться говорить правду и оставаться самим собой в самых сложных обстоятельствах. Эти принципы я и пытался претворить в моих произведениях, в характерах моих героев. Истины эти просты, но сделать так, чтобы они тронули сердца современных читателей,— непростая задача».

Да, эта задача не имеет единственного решения. Некоторые полагают, что простые истины надлежит утверждать самыми простыми средствами. Но искусство стремится не повторять жизнь, а продолжать ее. Для этого ему нужны и простота, и сложность, и различные способы их соединения.

Нравственный максимализм исходных установок Каверина нашел соответствие в творческом максимализме и драматической динамике его работы. Писательский путь Каверина поучителен — не как «образец», а как пример для каждого, кто пролагает свою собственную дорогу в литературе. Выбор темы и жанра, сопряжение реализма и романтики, «книжности» и жизненности, гротеска и психологизма, факта и вымысла, условности и достоверности, выработка собственных принципов сюжетосложения, индивидуального языка и прозаического ритма — таковы серьезные проблемы, которые Каверину приходилось и приходится решать практически на путях своей литературной судьбы. Все это вопросы, выходящие далеко за пределы творческой биографии одного писателя и кровно касающиеся каждого, кто причастен к литературе.

Юношеская готовность «бороться и искать» не оставляет Каверина на всем протяжении его более чем шестидесятилетнего литературного пути. Риск и эксперимент стали для него не данью молодости, а последовательной

системой, нормой творческого поведения. Каверин часто повторяет слова Пастернака о художнике: «С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой». Оттапливание от самого себя для Каверина — главный источник творческой энергии.

Писатель не боялся неудач, часто брался за то, что могло казаться непосильным. Если что-то не получалось, он не забывал об этом, а возвращался на новой ступени опыта. Так, романист по преимуществу, он многократно «уходил» в новеллистику, оттачивая в малом жанре мастерство повествовательного лаконизма. Детство и школа, военные испытания, труд ученых, судьба художника — к этим разным темам он возвращается постоянно, стремясь осмыслить их иначе, чем прежде. Каверин — противник узкой тематической или жанровой специализации в литературе. Его опыт учит сопрягать крайности, искать «пересечения параллельных», осваивать все виды писательского «многоборья».

Но, конечно, путь писателя поучителен не только для литераторов. Каверинские произведения не раз вторгались в жизнь: многие читатели видели в их сюжетах отражение собственной судьбы, а иные сознательно строили свою биографию, ориентируясь на полюбившихся им героев. Смысл жизни писателя претворяется и в отдельных произведениях, и в их совокупности, и в присутствии писателя индивидуальном «чувстве пути». Отзываясь на происходящее в мире, прислушиваться к голосу своей неповторимой судьбы, смело меняться, оставаться в главном собой — таков принципиальный урок каверинской прозы.

Литература требует веры в нее — и от писателей, и от читателей. Не надо бояться нового: сколько бы ни открывалось неведомых возможностей — неоткрытых всегда остается больше. Творчество Каверина исполнено внутреннего оптимизма, равной веры в силу жизни и в силу литературы: «Она существовала до моего появления, будет существовать после моей смерти. Для меня она, как целое, — необъятна, необходима и так же, как жизнь, не существовать не может» (VIII, 220).

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	5
Разбег	17
Мера серьезности	30
Начало зрелости	35
Человек из прошлого века	39
Без гипербол	42
Уход со сцены	46
Спринтерская дистанция	49
Высшее образование	53
Об эпиграфе	54
Начинаем с центра	59
Испытание иронией	65
Человек-артист	70
Другие	79
Кто есть кто	87
Давление времени	92
Выбор материала	93
Кинематограф жизни	95
От ненависти до любви	98
Памятник мечте	106
Роман-картина	107
Движение смысла	109
Повышение квалификации	129
Логика страсти	135
Неисполненные желания	141
Смысл жизни	144
Спектр романа	151
Опыт эпоса	159
Наука и нравственность	169
Характеры	175
Вещество истории	183
Третьего не дано	189
Где кончается документ	196
Власть призвания	201

Ритм памяти	206
Перед зеркалом	214
Сумма противоречий	217
Мир плюс мир	224
Автор, герой и война	239
Как быть писателем	242
Место на карте	250
Поэтика Каверина	258
Заключение	282

Ольга Ильинична Новикова
Владимир Иванович Новиков

В. КАВЕРИН

М., «Советский писатель», 1986, 288 стр.
План выпуска 1986 г. № 454

Редактор

Л. Б. ВОРОНИН

Художественный редактор

А. В. ЕРЕМИН

Технический редактор

Е. П. РУМЯНЦЕВА

Корректоры

С. Б. БЛАУШТЕЙН и Р. Г. РАГИМОВА

ИБ № 5209

Сдано в набор 11.06.85. Подписано к печати 07.04.86. А 03386. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Балтика». Офсетная печать. Усл. печ. л. 15,12+0,84 вкл. Уч.-изд. л. 17,04. Тираж 20 000 экз. Заказ № 453. Цена 1 р. 10 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, Тула, проспект Ленина, 109

Новикова О. И., Новиков Вл. И.

Н 73 В. Каверин: Критический очерк.— М.: Сов. писатель, 1986.— 288 с.

Книга посвящена творчеству известного советского писателя В. А. Каверина. Авторы прослеживают долгий и плодотворный путь прозаика на протяжении шести десятилетий его работы. Творчество писателя рассматривается в неразрывной связи с движением жизни, с развитием советской прозы 20—80-х годов. Авторы книги исследуют закономерности сюжетосложения, изображения характеров, особенности языка и стиля каверинских произведений.

4603010102—168
Н—————454—86
083(02) — 86

ББК 83.3Р7