



ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ

(Принципы раскрытия характера в поздней прозе В. Катаева)

Т. М. ГЕВОРКЯН

«...я—как таковой—непрерывно изменяюсь, населяя окружающую меня среду огромным количеством своих отражений».

Каждый раз, когда разговор касается специфики современной советской литературы, он почти с необходимостью затрагивает вопрос об изменении качества литературного героя, об усложнении, углублении характера. Многие критики и литературоведы сходятся на том, что современный литературный процесс характеризуется не в последнюю очередь обостренным вниманием писателей к личности человека, стремлением раскрыть ее в художественном произведении во всей сложности, неоднозначности, противоречивости. Богатство характера все чаще сопрягается с сомнениями и преодолениями, ошибками и исканиями, внутренней борьбой и умением дорогой ценой заплатить за единственный и главный выбор в жизни; на смену конкретности доминантных характеров приходит многооттеночная психологическая палитра, чуждая поверхностной и несколько поспешной оценочности. В результате порой совсем неуместным оказывается традиционное деление персонажей на положительных и отрицательных героев, так как оно не находит опоры в самом произведении.

Но есть и другая сторона вопроса. Усложнившийся характер не мог не вызвать к жизни новые формы выражения, не мог уместиться в рамках привычного конфликта с однозначным разрешением. Он активно влияет на формирование художественной ситуации, а порой и на концептуальную значимость произведения.

Современная советская литература отличается богатством стилевых течений, арсенал ее экспрессивных средств разнообразен, воплощение идейного замысла далеко ушло от прямолинейности и открытой тенденциозности. Для достижения художественного эффекта писатели обращаются к притчевости, раздробленности эпического сюжета, к повышенной субъективности, особенно присущей лирической прозе, к мифотворчеству. Часто на смену плавному развитию сюжета приходит укрупненный план одного дня, от которого нити рефлексий и воспоминаний тянутся в прошлое. В этом случае кажущаяся статичность внешнего событийного ряда компенсируется напряженным, психологически насыщенным развитием «внутреннего сюжета».

По этому принципу построены, например, повести Г. Матевосяна «Мать едет женить сына» и «Ташкент», которые по сути представляют собой равнодействующую двух разнонаправленных сил: одна властно уводит в прошлое, отыскивая там множество больших и маленьких событий, движений души, надежд и разочарований, требующих выражения и осмысления, другая (отразившаяся в потенциальной динамичности названий—в обоих случаях сборы в дорогу)—как бы преодолев груз пережитого, устремлена в будущее. А богатство, полноценность и драматичность сегодняшнего дня таятся и раскрываются в этой двоякой окрашенности, в этой подчиненности законам памяти и надежды, которой во многом обусловлено «качество» матевосяновских характеров.

Пути развития психологизма, способы раскрытия характера, его духовного потенциала ярко и разнообразно представлены в произведениях Ю. Бондарева, В. Шукшина, Ч. Айтматова, Ю. Трифонова, Ю. Нагибина, Н. Думбадзе, А. Кима, герои которых, сохраняя родовую, историческую память, постигают «другую жизнь», соединяют нити прошлого и будущего. Так, герой айтматовского романа «И дольше века длится день», Едигей—есть начальная и конечная инстанция единства этого многопланового произведения, где фантастика и легенда, тесно переплетаясь с реальностью современного мира, создают высокую напряженную ноту философского осмысления жизни и предназначения человека.

Отставив некоторую автономию, самоценность характера (персонажа) в современной советской прозе, К. Султанов пишет: «Разнообразная трансформация форм типизации, свойственная современной прозе, во многом связана с усложнением авторской позиции в повествовательной структуре, роли и функции рассказчика... взаимодействия голоса автора и голосов персонажей. При этом ни утонченные формы самовыражения, ни ассоциативная неожиданность мышления, ни «поток сознания» не посягают на характер как содержательный центр повествования... Характер остается регулятором художественной ситуации при возрастающем интересе к сложным формам взаимоотношений автора и героя. Автор выдерживает программу характера, но чаще исподволь, тонко, на уровне его самоосуществления»¹.

Очевидно, что К. Султанов в первую очередь имеет в виду произведение, в которых повествование ведется от первого лица, и образ рассказчика (в большей или меньшей мере представляющий автора) раскрывается в тесной взаимосвязи с остальными персонажами, своими воспоминаниями и размышлениями оттеняя характеры героев.

Одним из интересных и последовательных приверженцев этого типа повествования является В. Катаев, позднему творчеству которого присущ активный поиск выразительных средств. В отличие от более ранних произведений, опирающихся на логически разворачивающийся сюжет, в последние годы В. Катаев пишет книги со множеством сюжетных и образных центров. Он как бы выписывает несколько миниатюр, соединенных общей идеей. Мозаика образов подчиняется лирической теме. Именно таким путем писатель сочетает эпически широкий охват жизненного материала с присущей ему технике художника-миниатюриста. Но это решение вызывает некоторые затруднения в достижении художественного единства, во всяком случае, читатель лишается привычной опоры—единства сюжета. Композиционная завершенность произведения оказывается связанной с позицией автобиографического героя и остальных персонажей и с взаимодействием их голосов.

«Литературный герой—это структура, динамическое соотношение элементов, и в то же время литературный герой—это поведение. Как бы далеко не ушла художественная проза от своих первоначальных функций, какие бы ни принимала причудливые формы—все же мы всегда так или иначе имеем дело с чьей-то историей, с повествованием о происходящем. Персонаж движется в этом повествовательном времени; тем самым он непрерывно как-то себя ведет. Но изобразить поведение—значит изобразить управляющие этим поведением ценности, движущие им противоречия (конфликты), мотивы, цели. Все это входит в состав персонажа»².

Таким образом Л. Гинзбург подчеркивает категориальное свойство литературного героя—непрерывное поведение в повествовательном времени, которое в свою очередь обрастает управляющими мотивами. Именно это силовое поле вокруг движения (развития) персонажа организует в произведениях Катаева разрозненные фрагменты.

Но говоря о «новой прозе» В. Катаева, важно не упускать из виду одну особенность образной системы. Здесь мы напрасно бы искали главных героев и эпизодиче-

¹ К. Султанов. Структура характера и современный опыт прозаического повествования. В кн.: «Взаимодействие литератур и художественная культура развитого социализма», М., 1981, с. 243—244.

² Л. Гинзбург. О литературном герое. Л., 1979, с. 217.

ские, второстепенные фигуры в общепринятом смысле. Все персонажи подобраны и расставлены в общей взаимозависимости и многократном взаимоотражении. Трудно было бы выделить основные фигуры в таком, например, произведении как «Алмазный мой венец», ибо в каждом эпизоде или ряде эпизодов создается очень выпуклый и в определенном смысле законченный образ. А в «Траве забвенья», где литературные портреты Бунина и Маяковского, казалось бы, занимают основные высоты, огромную смысловую нагрузку несет такой на первый взгляд «проходной» персонаж, как Петька Соловьев.

Вероятно, в применении к катаевским книгам имеет смысл говорить о «пространстве» образов и об их значении. Следует оговориться, что под «пространством» образа подразумевается не только количественная характеристика,—как много об этом персонаже сказано суммарно во всей книге. Такой подход вряд ли был бы продуктивен. Нас интересует как, где и в связи с чем появляется снова уже знакомый персонаж, как он взаимодействует с другими персонажами, какой ассоциацией вызвано его появление в том или ином случае, то есть как раз то силовое поле, которое образуется движением персонажа. В «Траве забвенья», например, взаимодействуют два основных силовых поля, образованных вокруг образов Бунина и Маяковского, но существенную роль в этом взаимодействии играют вымышленные персонажи и автобиографический образ героя-рассказчика.

Важно подчеркнуть, что в эстетическом целом художественного произведения персонаж обретает некоторую «независимость» как от подлинной биографии прототипа, так и от всеобъясняющей воли рассказчика, и связана подобная независимость в первую очередь с местом и ролью каждого персонажа в образной системе произведения.

Говоря о позднем творчестве Катаева, принято противопоставлять его «домовицкому» периоду и в этом противопоставлении выявлять специфику так называемой «новой» прозы писателя. (Сам по себе этот полутермин «новый» Катаев возник именно на путях сравнения и противопоставления «старому», хорошо знакомому, с детства привычному, «добротному» Катаеву времен тетралогии). И конечно же, такой путь и правомерен и продуктивен. Сейчас можно без труда перечислить ряд особенностей, присущих именно «новой» прозе Катаева. Это и лиризм, и открытая автобиографичность, мемуарность, не исключая творческой фантазии, раскованный стиль, вольная композиция, опирающаяся на ассоциативность мышления, и фрагментарность повествовательной ткани произведения.

Все это так. Но при такой установке на выявление особенностей «новой» прозы в отличие от более раннего творчества невольно складывается ошибочное представление о «новой» прозе Катаева, как о чем-то однажды найденном и в этой своей найденности неизменном. На самом деле от повести к повести меняются не только мало-значущие, второстепенные черты, но и весьма существенные, установочные, определяющие содержательные и конструктивные особенности произведения, принципы. И «любая» проза Катаева, может быть, именно тем и интересна, что это не обретенная раз и навсегда тихая пристань, а постоянный поиск писателя, включающий его книги в контекст острых проблем современного литературного процесса.

Интересно в этом плане рассмотреть пути формирования образной системы «Святого колодца» и «Травы забвенья», двух, вероятно, наиболее значительных произведений В. Катаева последних десятилетий.

«Святой колодец» — «чистый» случай того, как стоящий в центре повествования герой-рассказчик при всей многоликости, гипотетичности, а порой, фантастичности его состояний осуществляет единство фрагментарного произведения. Несмотря на то, что «Святой колодец» — книга достаточно густо населенная, это книга состояний, а не отношений. При самовыражающемся, самопознающем лирическом герое остальные персонажи выступают как статисты или катализаторы тех состояний и ситуаций, в которых лирический герой, по существу, одинок, как одинок человек в мире фантомов. А совокупность этих состояний (реакций на внутренний и внешний мир) и составляет глубинную сущность книги, безразличной к выбору тех или иных ситуаций лишь постольку, поскольку это диктуется сохранением единства и реальности персонажа. Узы психологической взаимосвязи между лирическим героем и остальными персона-

жами здесь явно ослаблены. Взамен приходит иного рода связь—отталкивание-включение.

Именно так можно охарактеризовать отношения лирического героя с его тягостным спутником человеко-дятлом. При всем отвращении к этому противоестественному гибриду сначала он констатирует, что «странный спутник, который приехал со мной в этот край, и теперь неотступно, как тень, сопровождал меня на полшага позади». Дальше читаем: «Он непрерывно присутствовал рядом со мной, прислушиваясь к моему дыханию, он быстро считал мой пульс...». И наконец, то, ради чего появился на страницах книги этот необычный персонаж. «Он уже стал моей болезнью, он гнезвился где-то внутри меня... он был мучительно раздувшейся опухолью,... непрерывно отравлявшей мою кровь»³.

В одной из рецензий на «Святой колодец» Катаева упрекают в том, что написав сатирические образы говорящего кота и человеко-дятла, он закодировал в них ряд дурных черт, но мало их ненавидеть, «нужно по-граждански сказать как звали кота, какими особыми приметами он располагал»⁴. Такое требование трудно расценить иначе как недоразумение. Можно было бы возразить, что при всей мистичности этого существа он достаточно однозначно охарактеризован как «шутник, подхалим, блатмейстер, доносчик, лизоблюд и стяжатель-хапуга», но в контексте «Святого колодца» важно другое. Человеко-дятел, говорящий кот, Прохиндейкин—в общем это олицетворение зла—опасны не столько сами по себе (в книге они как бы сливаются в один образ, недостаточно материализовавшийся для самостоятельного существования) опасно внедрение их черт в каждого из нас.

В «Святом колодце» человеко-дятел—спутник одного из состояний героя-рассказчика. Другой спутник, тоже как бы вошедший в плоть и кровь, на время ставший частью лирического героя книги—это плутоватый неотвратимый чистильщик обуви. Менее явно, тот же принцип отталкивания-включения связывает лирического героя с другими персонажами повести.

Совсем иная расстановка сил в образной системе «Травы забвенья» иной характер, характер взаимообусловленности образов персонажей является здесь определяющим. Наперекор «психологической несовместимости» в этой книге встречаются и сосуществуют в качестве литературных наставников автора Бунин и Маяковский. Но два портрета, заключенные в одну рамку—это еще не групповой портрет. Две яркие индивидуальности, две жизни, две литературные и человеческие судьбы, не соприкасающиеся, а во многом взаимоисключающие, став героями одной книги, не могли не внести в нее раскол, не заявить требовательно об автономии. Так «Трава забвенья» разделилась на две части—«Мой Бунин» и «Мой Маяковский»—с явным ударением на местоимении, воплощающем ту силу, которая призвана преодолеть отчуждение.

Каждая из частей подчинена логике разворачивающейся трагедии—личной и творческой—Бунина и Маяковского, способствующей созданию не столько сюжетного, сколько эмоционального единства. Однако, чем мощнее цементирующая сила внутри каждой части, тем острее становится вопрос о снятии, преодолении зияния между замкнутыми внутри себя и устремленными к глубинным истокам судеб двумя основными темами повести. Что же противопоставлено в «Траве забвенья» этой силе образов, творческой монолитности отдельных частей и подчеркивающей дистанцию между ними?

Для ряда повестей В. Катаева и для «Травы забвенья» в том числе, характерной особенностью образной системы является попарное сцепление и взаимосвязь героев (вероятно, в той или иной степени это свойственно мемуарному жанру вообще). Одним членом этой пары всегда оказывается лирический герой. Остальные персонажи, втянутые в сферу его переживаний, воспоминаний, интеллектуальной и эмоциональной деятельности, связаны между собой именно через отношение лирического героя. Это наблюдается даже в «Разбитой жизни», хотя речь там идет, в основном, о членах одной семьи. Но особенно зримо такое построение предстает в «Траве забвенья», соз-

³ В. Катаев. Собр. соч., в 9-ти томах, т. 9, с. 163, 169.

⁴ Э. Скобелев. Когда меняют серебро... «Лит. Россия», № 34, 1966.

давая почву для выдвижения на первый план личности рассказчика, как единственной связывающей нити между двумя частями повести.

Когда, вспоминая о Маяковском, В. Шкловский ловит себя на том, что он сам временами оказывается в центре внимания, он считает нужным оговориться: «Это не мемуары про меня, и если я здесь занимаю много места, то потому, что о себе больше помнишь»⁵. Других причин и нет, так как на страницах воспоминаний В. Шкловского Маяковский предстает в своем окружении, в гуще литературного движения предвоенного, военного, а затем и революционного Петербурга, в живых связях с соратниками и друзьями Д. Бурлюком, Осипом и Лилей Брик, В. Хлебниковым, К. Чуковским, весьма расположенным к нему М. Горьким и т. д. У Шкловского, следовательно, и не было необходимости выступать в роли Вергилия—верного спутника и проводника. Образ Маяковского заполняет все пространство этих воспоминаний, верный самому себе, противоречивый и мятущийся.

Иная картина в «Траве забвенья». Сам замысел создания лирической повести, которая соединила бы образы Бунина и Маяковского и избежала бы эклектичности предполагает выдвижение некоей ценностной системы, в которой соизмеримость этих двух фигур вышла бы за рамки историко-литературной оценки, то есть возникает необходимость показа и обоснования общности, наперекор видимой полярности. Такая общность лежит вне образов Бунина и Маяковского, она—отпечаток чисто субъективного восприятия—обретает жизнь в третьем, в образе рассказчика. Отсюда и явная выдвинутость на авансцену, укрупненность лирического героя в «Траве забвенья».

Но достаточно ли этого для достижения искомого единства? Достаточно ли сказать и показать, что образы Бунина и Маяковского стоят рядом в восприятии Катаева для того, чтобы они органически вписались в одну книгу воспоминаний? В чем бы ни ощущал Катаев влияние на свое творчество двух литературных наставников, в одном, и очень существенном, он не следует им в силу иного темперамента, иного подхода к жизни, иного мироощущения, во всяком случае, в силу чего-то глубоко личного в творчестве, что не может быть определено или направлено никакими литературными уроками.

Вне влияния, испытанного Катаевым от личных встреч с Буниным и Маяковским и от их творчества, лежит та общность между этими художниками слова, которая отразилась почти в каждой строчке их произведений. Мы имеем в виду предельность чувствования, катастрофичность мировосприятия, во многом определившие человеческую и творческую судьбу писателей. Невысказанная словами именно эта общность просвечивает в том, как поданы оба образа. Не случайно Бунин и Маяковский предстают в «Траве забвенья» на изломе судьбы, в момент трагического одиночества. Бесспорно, эта одинаковая, напряженная, тревожащая интонация в отношении двух главных героев книги, невыдуманная, отвечающая глубокой сущности этих фигур в русской литературе, нужна Катаеву для преодоления зияния между частями «Травы забвенья», для достижения целостности всей книги.

Бунинская тема в повести отмечена нагнетающейся трагедией осознанного одиночества, вызванного пореволюционной потерей родины, уже в период внутренней эмиграции. Катаев многократно возвращается к этому: «Если стихи поэта есть некоторое подобие его души— а это, несомненно, так, в том случае, конечно, что поэт подлинный,— то душа моего Бунина, того Бунина, к которому я шагал вдоль большефонтанского берега, корчилась в адском пламени, и если Бунин не стонал, то лишь потому, что все-таки еще надеялся на близкий конец революции»⁶.

С этой темой тесно переплелась другая,—тема глубокой неудовлетворенности своим положением среди современных ему писателей. «Он не был властителем дум. Бунина знали и ценили—до последнего времени—весьма немногие истинные знатоки и любители русской литературы, понимавшие, что он пишет сейчас намного лучше всех современных писателей. Критика—особенно в начале его литературной деятельности —

⁵ В. Шкловский. Жили-были. М., 1966, с. 306.

⁶ В. Катаев. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, с. 287.

писала о Бунине редко, мало, так как его произведения не давали материала для «проблемных» статей или повода для литературного скандалчика⁷.

Из этих двух тем постепенно складывается проникновенно-лиричный образ Бунина. «Был он как-то необычно тих, задумчив, углубленно-строг и в то же время горестно нежен, как человек, одиноко переживающий какую-то непоправимую душевную утрату... так себя чувствует человек, потерявший много крови...»⁸ (Подчеркнуто мной— Т. Г.)

Иступленно-одиноким предстает Бунин и в описании провалившегося вечера с чтением рассказа «Сны Чанга». Все вплоть до мельчайших деталей вроде опечатки на афише, где название рассказа превратилось в «Сны Чашка», и разговора о поэме Блока «Двенадцать», который вышел в ожидании запоздавших зрителей, вновь и вновь подчеркивает, что Бунин оказался в стороне от магистральной линии развития его России, что личность и творчество его не притягивают взглядов и умов, устремленных в пусть не очень понятное, но влекущее будущее, уже неразрывно связанное с революцией.

Резюмируя состояние Бунина в то время, Катаев пишет: «Увы, как это не больно, но теперь мне стало совершенно ясно, что Бунин именно испугался революции. Я думаю в этом страхе перед революцией была главная трагедия Бунина, которую я наблюдал в годы, о которых пишу»⁹.

Об эту последнюю фразу трудно не споткнуться. И не только потому, что она диссонирует со многими страницами, посвященными Бунину в этой книге. Сама по себе «трагедия страха» как в отвлеченном смысле, так и в данном конкретном применении, представляется чем-то не совсем проясненным. Из самого катаевского текста напрашиваются совсем другие выводы,—«трагедия одиночества», «трагическое заблуждение», а главное, конечно, «трагическая ошибка» глубоко русской природы, русского писателя, лишившего себя географического, этнографического, эмоционального, духовного комплекса, который назывался Россия и без которого пересыхали источники его творчества. И характеризуя тридцать лет бунинской эмиграции как «трагедию страха», Катаев явно идет на упрощение, огрубление, а в чем-то—снижение самого понятия «трагедия».

Для раскрытия образа Маяковского Катаев прибегает к центростремительной конструкции (по определению Д. Затонского), когда от последнего вечера тянутся нити воспоминаний и ассоциаций к более ранним встречам и событиям, так или иначе освещающим причины, которые привели Маяковского к последнему рубежу. Однако в это известное композиционное построение Катаев вносит существенные изменения. Обычно размышляющий, вспоминающий герой в результате подводит итоги своего пути, по-новому осмысляет те или иные события своей жизни. Эта композиционная схема требует иллюзии самовыражения героя (вымышленного или автобиографического), почти обязательного первого лица.

В «Траве забвенья» о Маяковском по этой схеме вспоминает герой-рассказчик, делая, следовательно, свои выводы, выражая свое отношение и понимание трагедии Маяковского. В связи с этим у Катаева этот поворотный решающий день помещен в прошлое, благодаря чему он получает двойную временную перспективу, вернее, кроме обычной в этом случае ретроспективы, обладающей способностью отбрасывать блики в будущее, еще и подлинную прочерченную перспективу в судьбе автобиографического героя. В том или ином варианте центростремительная конструкция содержит в себе определенный оттенок итоговости.

Но кроме того, в часть книги о Маяковском привнесено, более явное звучание обреченности. «Адская машина» заведена, она не только во вне, в обстоятельствах и людях, но и внутри Маяковского и остановить ее уже невозможно. В малозначащем, на первый взгляд, эпизоде, в котором описывается одна из привычек Маяковского, вдруг прорывается мотив предрешенности его судьбы.

⁷ Там же, с. 292.

⁸ Там же, с. 293.

⁹ Там же, с. 321.

«Подобные операции с переключением вещей он производил довольно часто. Доставая один какой-нибудь предмет, он как бы приводил в движение некий скрытый механизм, после чего происходил неотвратимый законченный цикл переключения предметов, их появления и исчезновения, шелканья, чем-то напоминавший движение механических фигурок в тире, приведенных в действие метким выстрелом в маленькую красную мишень. И вверх ногами рушилась на своей оси железная фигурка убитого человечка...»¹⁰.

Этот несколько неожиданный на фоне мирного, бытового контекста образ надолго затеряется среди многочисленных эпизодов, почти забудется и всплывет вновь, как бы замыкая кольцо, в описании самоубийства Маяковского. «...Наискось через нахмуренный лоб, через переносицу тянулосу свежий, синевато-чугунный шрам—след падения после того, как он выстрелил себе в сердце, и мишень щелкнула, и механизм сработал, зажужжал, и комната стала вращаться вокруг него..., и уже ничем нельзя было помочь и вернуть роковой порыв...»¹¹.

Следует оговориться, что строя свои произведения на воспоминаниях о давно минувших годах, Катаев довольно часто пользуется привилегией человека, знающего исход, имевшего возможность его осмыслить; он бросает на события взгляд из будущего, которое сегодня тоже стало уже прошлым. И когда Катаев пишет: «Я сразу же понял...», «Я знал, что мы еще когда-нибудь встретимся с ней», «В этих стихах я ощутил тогда нечто трагическое», то трудно разобраться, относится ли это знание к тому времени, о котором рассказывается, или оно привнесено из сегодняшнего опыта. Но в случае с Маяковским мы имеем дело с явно более поздней окраской и восприятием событий.

В 1967 году Катаев писал о только что законченной книге «Трава забвенья»: «Это своеобразное произведение о революции, о судьбах людей, о моих любимых писателях Бунине и Маяковском... Долгие годы волнует меня тема: революция и художник. В новом произведении я вновь обратился к ней. Я рассказал о судьбе двух писателей—о Бунине, который не принял революцию и умер на чужбине, и о Маяковском, который до последнего дыхания боролся за ее победу»¹².

В результате общим в этих двух совершенно разных судьбах, во многом определившихся в той позиции, которую каждый из писателей занял относительно революционных событий, стала трагедия каждого из них. Трагедия в отвлечении от ее конкретного наполнения, трагедия как форма существования определенного характера. Но при этом, трагедия, тесно переплетенная с важнейшими событиями эпохи, несущая отпечаток времени. И именно в трагичности этих двух судеб, именно так поданных и представленных в книге осуществляется эмоциональное единство «Травы забвенья».

В непосредственной связи с образами Бунина и Маяковского раскрывается образ автобиографического героя повести. Усложняя систему образов произведения, Катаев расщепляет «я» рассказчика, который в одной из частей выступает под именем Рюрика Пчелкина. Это вовсе не означает, что в этой части Катаев отступает от автобиографичности, использует вымышленный материал. По крайней мере, сюжетная канва эпизода, рассказанного Пчелкиным в «Траве забвенья», отчасти знакома по ранней повести «Отец». Суть не в том, что вымышленный рассказчик (вернее, наделенный вымышленным именем) появляется там, где меняется качество материала. Тем более интересно разобраться в причинах обращения к этому приему.

За первым лицом, за «я» рассказчика в катаевских повестях стоят автобиографический герой (одно из действующих лиц наравне с другими персонажами), повествователь (порой трудно отличимый от первого; по верному наблюдению Е. Ивановой, автобиографический герой и повествователь—это люди одной биографии, но не радио-

¹⁰ Там же, стр. 386.

¹¹ Там же, с. 425.

¹² В. Катаев. О времени и о судьбах. «Книжное обозрение», № 5(39), 27 января 1967 г.

го жизненного итога») и автор (в чьей интерпретации предстает весь мемуарный материал, вся фактическая основа произведения, которые сознательно или бессознательно подвергаются переработке, несут отпечаток авторской концепции). Само по себе это «я» сложно и неоднозначно. При рассмотрении образной системы произведения, вероятно, нужно иметь в виду лишь две первые его ипостаси.

И вот функции рассказчика и отчасти функции автобиографического героя перекладываются на Рюрика Пчелкина. «Я дал ему свою телесную оболочку, и свою живую душу, но имени своего давать не захотел, опасаясь сделаться чем-то вроде человека без тени»¹³.

Формально эпизод, рассказанный от имени Пчелкина, вместе с болезнью и навеянным ею сновиденьем (вернее, вслед за ними) выступает в качестве водораздела между частями «Мой Бунин» и «Мой Маяковский».

Автобиографический герой, прикрытый псевдонимом Пчелкина, освободился от всех нитей материальной связи с прошлым и пришел к «зарю какой-то новой жизни...» «...освобожденный от всех чувств и вещей!» Касается ли эта фраза тех чувств, которые связывали повествователя первой части с Буниным? И да, и нет. Ибо сказано это не о нем, а о Пчелкине, а с другой стороны, не есть ли Пчелкин тот же автобиографический герой. Псевдоним дал свободу манипуляций, исключил, или во всяком случае затруднил, определенную, однозначную интерпретацию.

Другой пример. О Пчелкине читаем: «Он был один во всем этом мире, продолжая испытывать странное чувство освобождения, от которого мучительно больно захватывало дух, которое не только не давало желанной свободы, но наоборот, приковывало к земле страшной силой такого горя, самую возможность которой он даже не мог себе раньше представить. Но все же это была свобода, и для того, чтобы она стала полным освобождением—совершенно идеальной свободой,—надо было освободиться от всего материального, что связывало его с отцом»¹⁴. Освобождение под лозунгом: «Пусть у него ничего не останется!» (даже портрета матери). Именно в этот момент сожжения всех мостов читатель расстается с Пчелкиным.

А в одном из эпизодов, связанных с Маяковским, читаем: «В особенности его (Маяковского—Т. Г.) раздражал небольшой матово-серебряный юбилейный прибор в стиле модерн, доставшийся мне в наследство от моего полтавского дяди, известного в свое время земского деятеля. Я держал прибор исключительно из уважения к памяти дяди»¹⁵. И опять возникает вопрос, отражают ли приведенные два отрывка (если они относятся к одному персонажу) противоречивость этого характера, или изменения, которые он претерпел на страницах книги? Или сам по себе вопрос несостоятелен, ибо Пчелкин и автобиографический герой не сливаются в один образ, не тождественны друг другу? Как видно, в этой своей функции (водораздел между частями книги) образ Пчелкина вызывает больше вопросов, чем дает ответов.

С другой стороны, этот образ размывает границы автобиографичности, вводит в повесть иной уровень реальности, необходимой для появления в книге вымышленных героев. До сих пор речь шла об одном пласте образной системы, где взаимодействовали образы Бунина, Маяковского и героя-рассказчика. Очевидно, что и в их случае речь шла об относительной реальности, не предполагавшей прямого соотнесения с фактическими биографиями прототипов. Смещение акцентов, «искажение» подлинных биографий происходит даже в самых добросовестных мемуарах. Привнесение субъективного начала, связанного с позицией мемуариста, неизбежно. Тем более, когда речь идет о художественном произведении. Но очевидно также и то, что образы Клавдии Зарембы и Петьки Соловьева предполагают совершенно иной уровень реальности (даже если за ними стоят реальные прототипы).

Именно устами Пчелкина начинается рассказ о девушке из совпартшколы. Напрашивается вывод—вымышленный рассказчик подчеркивает разный уровень реаль-

¹³ В. Катаев. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, с. 344.

¹⁴ Там же, с. 366.

¹⁵ Там же, с. 384.

ности первого и второго пласта образной системы. Герои как бы помещены в разные плоскости, не соприкасающиеся друг с другом.

Образ Клавдии Зарембы как бы соединяет все части и частички «Травы забвенья», взаимодействует прямо или косвенно со всеми героями. Ее увидел из окна Бунин, он предложил описать девочку своему ученику, девочка выросла, и вот она с отрядом особистов подходит к особняку, где живет Бунин, потом Пчелкин влюбляется в нее, встреча с Петькой Соловьевым становится подвигом и трагедией всей ее жизни, а поскольку она—героиня Революции, а Революции Катаев учился у Маяковского, то она неожиданно (в восприятии рассказчика) протягивает еще одну нить между двумя литературными наставниками Катаева.

В то же время с вымышленными героями связана остросюжетная, конфликтная ситуация, в которой проблема выбора и трагичность его последствий неразрывно сплетается с темой революционной жертвенности и гуманности. От этой кульминационной точки резко расходятся пути героев. Избежавший смерти Петька Соловьев оказывается в эмиграции, пережив тяжелую трагедию, Заремба возвращается в строй и всю свою жизнь посвящает делу Революции.

Нетрудно заметить, что в основном вопросе, в выборе пути в революционную эпоху судьбы вымышленных героев в «снятом» виде, в отвлечении от творческой участи, дублируют судьбы Бунина и Маяковского. Катаев избегает сравнения. Его не устраивает даже отдаленная аналогия. Он просто показывает «судьбы разных людей» в революции. Но помещенные в одну книгу оба пласта образной системы взаимодействуют, не соприкасаясь, сохраняя параллельность, они как бы вовлечены в общую вибрацию, с одинаковой частотой колебаний, и в результате один пласт оказывается резонатором другого.

Пожалуй, лишь однажды аналогия прорывается наружу. Говоря об эмигрантской писательской судьбе Бунина, Катаев упоминает о вопиюще маленьких тиражах его книг. Писатель, лишившийся читательской аудитории. Вернее, отказавшийся от нее. Мотив этого эпизода перекликается с другим фрагментом. Постаревший Петька Соловьев продает у кладбищенских ворот ландыши. В разговоре выясняется, что он не помнит Клавдию Зарембу. «О чем нам еще было говорить?»—резюмирует автор. С человеком, лишенным памяти, болт, говорить не о чем.

Писатель—без читателя. Человек—без памяти. Сама по себе эта аналогия груба. Если выше говорилось о том, что в определении «трагедия страха» есть оттенок «снижения» самой трагедии, то проведенная теперь параллель еще раз подчеркивает неслучайность этого определения в «Траве забвенья».

В повестях В. Катаева последних двадцати лет воплощение единства замысла преодолевает сопротивление дискретности, отрывочности повествования. Сквозь фрагментарность текста «Травы забвенья» протягиваются связующие линии человеческих судеб. Каждый характер многократно отражается в другом, обретая свою законченность и оригинальность в этом взаимодействии и взаимовлиянии. Система образов, именно как система взаимозависимых элементов, определяет композиционную стройность произведения, пропорциональность его частей.

Տ. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ— Բեմադրութեան պրորբիւր ժամանակակից սովետական արձակուրդ.— Հորդածում քննվում են Վ. Կատաևի վերջին երկու տասնամյակների վիպակների կերպարային համակարգի առանձնահատկությունները: Արտահայտչական բարդացված ձևերի պայմաններում բնավորությունը դառնում է ոչ միայն բովանդակալից, այլև ստեղծագործության կառուցվածքային կենտրոն: Գիտարկվում են «Մոռացության խոտի» արտահայտչական համակարգի ձևավորման ուղիները, Յուրաքանչյուր քննվորություն բազմիցս արտացոլվում է մյուսի մեջ: Կերպարների համակարգը, որպես փոխկապված տարրերի համակարգ, պայմանավորում է ստեղծագործության կառուցվածքային համաշփոթությունը: