

**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ  
В ЖИЗНИ,  
НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

8р2

Ш 17

К I 951553

И. О. Шайтанов  
**КАК БЫЛО  
И КАК ВСПОМ-  
НИЛОСЬ**

СЕРИЯ  
ЛИТЕРАТУРА

7'81



НОВОЕ  
В ЖИЗНИ,  
НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

Серия  
«Литература»  
№ 7, 1981 г.

Издается  
ежемесячно  
с 1967 г.

И. О. Шайтанов,  
кандидат филологических наук

КАК БЫЛО  
И КАК  
ВСПОМНИЛОСЬ

(СОВРЕМЕННАЯ АВТОБИОГРАФИ-  
ЧЕСКАЯ И МЕМУАРНАЯ ПРОЗА)

Издательство  
«Знание»  
Москва

1981

ВОЛОГОДСКАЯ  
областная б. библиотека  
им. И. В. Бабушкина

Рецензенты: Кузнецов М. М., кандидат филологических наук; Панков А. В., кандидат филологических наук. Авторы книг и статей по советской литературе, критики.

Автор — ШАЙТАНОВ И. О., кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы МГПИ им. Ленина, автор многих статей по советской и зарубежной литературе.

### Шайтанов И. О.

Ш 17 Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза). — М.: Знание, 1981. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Литература»; № 7).

11 к.

В брошюре рассказывается о развитии и современном состоянии советской писательской автобиографической и мемуарной прозы, о жанровых ее особенностях, о связи с документалистикой, о ценности воспоминаний с точки зрения современности. Для анализа берутся книги М. Шагинян, В. Катаева, О. Берггольц, В. Субботина, В. Астафьева и других авторов.

Рассчитана на широкий круг читателей.

70200 4603000000

ББК 83

8



Определить причины возникновения и успеха того или иного литературного явления гораздо легче в том случае, когда оно непосредственно обусловлено конкретными историческими событиями или социальными переменами. Так, ни у кого не вызывает недоумения факт обращения многих писателей к теме Великой Отечественной войны или к жизни современной деревни, облик которой резко меняется именно в последние годы. Сложнее объяснить причины широкого распространения и популярности тех жанров, судьба которых не зависит от столь очевидного внешнего повода. К их числу относится мемуаристика, привлекающая сейчас огромный интерес к любой из своих форм: дневник, автобиография, воспоминания... Их пишут далеко не только профессиональные литераторы, но люди самых разнообразных профессий и даже разных поколений, ибо создание мемуарно-автобиографической прозы перестало быть привлекательной лишь людей пожилого возраста.

Увлечение такого рода литературой есть прежде всего следствие современного внимания к прошлому. Повышенный историзм мышления вошел и в мировоззрение и в психологию современного человека, проявляя себя не только по отношению к «делам давно минувших дней», но и по отношению к недавним событиям, которые не успели еще пре-

вернуться в историю. Ощущение их близости к настоящему, связи с ним возрастает благодаря опыту их живых участников и свидетелей. Иными словами, популярность и значение мемуарно-автобиографической прозы обеспечены обостренным чувством времени, отличающим современное мышление в целом.

Прежде литературное значение мемуаров зачастую ограничивалось тем, что они комментировали историю литературы или служили документальным поводом для собственно художественного произведения. Теперь они сами стали популярным и важным литературным явлением. Рассказ о подлинных фактах, о том, что было, оказался способным конкурировать с самым смелым вымыслом. Это подтвердило и развитие таких жанров, как исторический роман или биография, в которых авторы все более опираются на факты, постоянно прибегая к документальному монтажу, развивая его за счет беллетризации.

Увлечение документализмом естественно сопутствует интересу к истории. Значение мемуаристики, являющейся документом частной жизни, возрастает вместе с тем, как все более в современной литературе проявляется вкус к подлинному, непридуманному. Достаточно определенная грань, отделявшая некогда художественную прозу от прозы документальной, становится все более зыбкой, что встречает резноречивый критический отклик. Одни критики согласны провозгласить скорый конец всех беллетристических жанров и их полное вытеснение иными, возникшими на документальной основе. Им принадлежит, в общем, не новое мнение, что у современной литературы один путь — по направлению к невыдуманному факту, только так и никак иначе. Другим, напротив, кажется, что факт ведет себя захватнически, бесцеремонно вторгаясь в область художественного творчества, и они обеспокоены этим.

Однако, отрешившись от преувеличенных надежд на роль документализма в искусстве и от боязни проникновения факта в область художественного, посмотрим, как сказалось сближение документа и вымысла в современной литературе. Нас в данном случае интересует судьба жанров, относящихся к области мемуарно-автобиографической прозы. Ее создают не только писатели, но определяют жанр в его развитии книги, написанные профессиональным пером.

Сегодняшнюю литературу невозможно представить без автобиографической и мемуарной прозы. Ежегодно она дает произведения, которые относятся к наиболее замеченным и критикой, и читателями. Показательным в этом отношении был 1978 год. Одновременно журналами «Новый мир» и «Наш современник» завершается многолетняя публикация книг М. Шагинян «Человек и Время» и В. Астафьева «Последний поклон». В том же году в «Новом мире» публикуется одна из самых острых, дискуссионных книг последних лет — «Алмазный мой венец» В. Катаева. Все три произведения уже вышли отдельными изданиями. Они как будто непохожи друг на друга во всем, кроме одного, — они написаны в форме воспоминания о былом. Воспоминание, в котором трудно отделить документальное от художественного.

Каждому из писателей удалось удержать в слове что-то такое, что неминуемо потерялось бы при простой — документальной — констатации фактов. Значит, искусство не только подчиняется документализму, но и обогащает его, расширяя пределы современной памяти. Какими оно для этого обладает возможностями? Ответ необходимо отсрочить до тех пор, пока мы не посмотрим, как же пишется теперь писательская мемуаристика, автобиография, в чем их новизна.

Однако можно ли говорить о неких единых формальных законах в мемуаристике, где многообразие так велико? Ведь под жанр воспоминаний подходят и несколько страничек, написанных отнюдь не профессиональным литератором, и обширное повествование о прожитой жизни, воспринимающееся сейчас как роман. Можно ли ставить в один ряд и мемуарный портрет и мемуарную эпопею?

Это естественные вопросы. Дальнейшее изучение автобиографической прозы, безусловно, приведет к разграничению различных форм по их особенностям. Однако задача данной работы иная, связанная с тем, чтобы увидеть в различном общем, не производя внутрижанровой рубрикации, а задаваясь первоначальным вопросом: что же ищет мемуарист в прошлом, ради чего пишутся сейчас многочисленные произведения, восходящие к впечатлениям прошлого? За этим вопросом следуют другие, также пока что общего характера: какова современная психология памяти, как воспоминание оформляется словом? Иначе говоря, речь пойдет о тех

чертах, которые отличают современную мемуарно-автобиографическую прозу в целом, проявляясь и во фрагментарных записях и в книгах, которые могут создаваться с оглядкой на традиционные приемы или, напротив, с подчеркнуто экспериментальной установкой.

В одном случае автор робко и даже недоуменно отклоняется на новые требования мемуарного жанра, в другом он с готовностью идет им навстречу, делая меняющиеся отношения к прошлому и к собственной памяти поводом к созданию новой литературной формы. Естественно, что наиболее полно все это реализуется в писательских воспоминаниях и «повестях о жизни», которым и будет уделено основное внимание.

## «НЕПРОЯВЛЕННЫЙ ЖАНР»

Начиная со второй половины прошлого века расширяется издание мемуарной литературы, и интерес к ней все возрастает. Сейчас мы также являемся свидетелями ее популярности. Правда, в разное время в силу разных причин увлечение мемуаристикой падало и число печатаемых книг сокращалось. В такие моменты мемуары казались «несвоевременными», по словам В. Лидина, которому зимой 1942 года в редакцию газеты «Известия» принес «Записки писателя» Н. Телешов.

В те военные годы могло показаться странным, действительно не ко времени затеянным, расширенное переиздание книги старейшего русского литератора, близкого когда-то с Чеховым, Буниным, Горьким. А с другой стороны, разве не стоило именно тогда, в тяжелейший период войны, напомнить о великом прошлом русской культуры? И книга была напечатана, выдержав в течение десяти лет пять изданий. К тому же военному времени относится и появление воспоминаний К. Федина «Горький среди нас».

И все-таки издавали мало: «...не очень охотно вообще печатали у нас в ту пору мемуарную литературу». Эти слова В. Лидина можно отнести и к первым послевоенным годам. Однако постепенно намечаются перемены. Во вновь созданной серии «Литературные мемуары» появляется мемуарная классика XIX—XX веков и сборники воспоминаний о крупнейших писателях. Но все эти издания и ряд других

книг относились преимущественно к прошлому, были литературными памятниками или памятниками литературного быта. Жанр должен был приблизиться к современности, чтобы вновь обрести популярность. Переломными в этом отношении стали пятидесятые годы. Как мы можем сейчас судить, произведений автобиографического характера задумывалось и писалось гораздо больше, чем появлялось в печати. Но и то, что печаталось в журналах или отдельными изданиями, не проходило незамеченным. Особенно шумные споры с опубликования первых же глав сопровождали книгу И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь». Она возбудила уже назревший интерес к личному свидетельству о прошлом и на какое-то время стала чуть ли не символом мемуарного жанра. Е. Долматовский в своих мемуарах «Было» рассказывает о том, как обратился к М. Светлову, чтобы восстановить подробности некоторых встреч:

«Звоня Светлову по телефону, я уже заранее знал, что буду веселой мишенью для его иронии.

— Ты перешел на мемуары, мой мальчик? Успехи Эренбурга не дают тебе покоя?»

Книга Эренбурга привлекала внимание своим материалом — насыщенная событиями и интереснейшими встречами жизнь, едва ли не каждый день которой просится в мемуары. Но кроме того, интерес и споры вызывал необычный по тому времени главный тезис автора воспоминаний: «не летопись, а исповедь». В нем отстаивалось право па то, чтобы увидеть исторические события по-своему, сказать о них от своего имени.

Однако прямых подражаний эта книга не вызвала. О ее форме тоже спорили, хотя в те годы эта часть дискуссии была менее заметной. Репликой в разговоре о ее первых главах прозвучали слова А. Ахматовой: «Какой-то непроявленный жанр — мемуары. Как писать — не знаю». И дальше А. Ахматова пояснила, что ее пастораживает: «Если говорить о мемуарах вообще, то, по-моему, как-то неверно их пишут. Сплошным потоком. Последовательно. А память вовсе не идет так последовательно. Время — как прожектор. Оно выхватывает из тьмы памяти то один кусок, то другой. И так и надо писать. Так достоверней, правды больше. А то ведь как выходит — надо по заданию себе писать связно и последовательно, а материал выпал, не помнится все в

связи. И начинает человек сочинять недостающее, выдумывать, а правда уходит...»

Очень важные слова — в них мысли о чувстве прошлого, об особенностях памяти. Эти слова предсказывают многое в отношении к мемуарному сюжету, приемам образительности, теперешнему пониманию достоверности. Обо всем этом речь еще пойдет достаточно подробно. Пока же обратим внимание только на один вопрос, возникающий в результате ощущения «непроявленности» мемуарного жанра. Это вопрос: как писать?

Он возникает и по отношению к тому, что более всего напоминает автобиографическую прозу, и к тому, что ближе к традиционному представлению о мемуарах. А точнее говоря, этот вопрос вызван появлением чего-то принципиально нового, впервые проявившегося в пятидесятые годы и обозначаемого теперь термином «лирическая проза». К ней причисляют многие произведения неясные, «непроявленные» в жанровом отношении. Произведения совершенно несхожие по стилю, по манере, по отразившейся в них биографии, но одинаково восходящие к воспоминанию о пережитом.

В этом ряду «Ни дня без строчки» Ю. Олеси, «Дневные звезды» О. Берггольц, «Капля росы» В. Солоухина... Добавим, что над «Повестью о жизни» К. Паустовский начинает работать еще в сороковых годах — и вот перед нами несколько разнообразных в литературном отношении попыток рассказать о своем прошлом так, чтобы заново пережить его, ощущая пронизывающее личную судьбу время.

«Лирическая проза» создается на материале личной биографии, взятой как момент истории. Взгляд как бы раздваивается, охватывая одновременно широкое пространство исторической перспективы, в которую вписана отдельная судьба, и в то же время — эпоха предстает как факт внутренней жизни человека, запечатленный в его памяти. В этом сближении личного и исторического рождается новое чувство времени. Оно требует новой формы.

Художественный поиск осуществляется в разных направлениях. Некоторые писатели придерживаются традиционных приемов. Так было, скажем, у И. Эренбурга, не отступавшего от обычной автобиографической канвы рассказа. Казалось бы, естественный способ повествования, однако он принимается не всеми.

К традиционным формам тяготел и К. Паустовский, построивший «Повесть о жизни» как серию рассказов, один из которых вызвал восторженную оценку такого литературного авторитета, как И. Бунин: «Корчма на Брагинке»... принадлежит к лучшим рассказам русской литературы». Новелистическая дробность повествования о прожитой жизни у К. Паустовского знаменательна. Это тоже попытка передать особенность памяти. Воспоминание не восстанавливает всей непрерывной связи событий, как они происходили, а выхватывает лишь самые яркие, оставившие глубокий след. Сохранить яркость впечатления, разделить переживание своего прошлого с читателем — это задание, которое хотел бы исполнить современный мемуарист и которое доступно лишь художественному слову.

Жизнь дробится не только в памяти человека, окидывающего ее взглядом из настоящего. Она и составила из событий чрезвычайно разнообразных, не равных по своей значимости. Одни уводят в интимный мир личности, другие распахивают этот мир, превращая человека в свидетеля и участника истории. Поэтому все может быть материалом «лирической прозы»: первые впечатления детства, исторические события, встречи с людьми знаменитыми и безвестными. Книга О. Берггольц, стоящая у самых истоков «лирической прозы», исполнена удивления перед неожиданно открывшимся чудом памяти. Сколь многому причастен человек в своей судьбе и как глубоко в его сознании оседают впечатления прошлого!

Именно новизной сделанного открытия привлекает сейчас эта книга, написанная четверть века назад. Толчком к ее созданию для автора послужила поездка в город детства Углич. Многое, оказывается, не забылось. Достаточно лишь повода, подсказки, и память без усилия оживляет прошедшее. Жизнь переживается заново, проходит вереницей впечатлений — их надо лишь закрепить, удержать в слове.

О. Берггольц постоянно дает знать читателю, насколько необычной по тем временам была эта задача. Автор прерывает себя сомнениями, связанными с тем, так ли она пишет эту книгу и имеет ли право ее писать. Не злоупотребляет ли она читательским вниманием к собственной личности? Это особенно острый вопрос, но, задумываясь над ним, О. Берггольц лишней раз убеждается, насколько важно пере-

житое и память о нем. Важно не для одного тебя, а для многих, для других, для кого писательский рассказ о себе будет свидетельством об ушедшем прошлом.

Детство, пришедшее на годы революции, комсомольская и писательская юность в Ленинграде 20—30-х годов, затем зрелость, совпавшая с военной блокадой. Казалось бы, благодатный материал для автобиографической книги, однако то, что пишет Берггольц, не является в полном смысле слова автобиографией. Мы привыкли к тому, что воспоминание нацелено на событие, па то, как было. Начиная же с первых книг, отнесенных впоследствии критикой к «лирической прозе», в повествовании заметно смещается фокус памяти. Автор стремится вспомнить не только сами события, но и тогдашнее свое к ним отношение, соединяя его с современной оценкой. Отдельные впечатления накладываются на движение истории. Это восприятие истории личностью и становится поводом к тому, что Берггольц назвала Главной книгой.

Какой она видится писательнице? Не обязательно, по мнению Берггольц, «Главная книга может быть только дневником, мемуарами, только прямой автобиографией...». В этой попытке определить жанр через отрицание — чем он не является — все же нельзя не почувствовать, что именно к перечисленным жанрам упорно тяготеет новая форма. Этот — отрицательный — способ жанрового определения прямо предсказывает многие книги последнего времени, авторы которых любят начинать книгу воспоминаний, предупреждая: «Не мемуары».

Правда, есть и существенное отличие. Современный писатель ощущает жанровую необычность своего намерения, но вполне уверен в своем праве на такую книгу. Сомнения и раздумья сосредоточены вокруг вопроса: как писать? С него начинают теперь почти все. Иногда этот вопрос ведет автора к попытке по крайней мере для себя определить границы собственно мемуарной области. Именно так поступает в книге «Портреты современников» Николай Равич, писатель, всем творчеством связанный с документально-исторической темой: «Эти портреты не имеют ничего общего с обычными биографиями, ни с популярными очерками. Они — «зримые лица» живых людей, таких, какими я видел и знал их».

Это слова сами собой разумеющиеся, обещающие, которо-

го прежде всего ждешь от мемуариста. И в своей книге автор следовал этому обещанию, рассказывая языком деловым и точным о встречах с А. В. Луначарским, Всеволодом Пудовкиным, К. И. Чуковским... Точность была соблюдена, а вот портретная зримость, также обещанная, удалась не столь безусловно. Опасаясь «беллетристического приема», мемуарист сдержан и обозначает свое впечатление самыми общими, назывными характеристиками. Изобразительная выпуклость всецело зависит в таком случае от того, насколько яркими по своему сюжету были встречи с разными людьми, беседы с ними. Факты в этой книге интереснее впечатлений.

В отличие от Равича, стремившегося выработать для себя мемуарные правила, чтобы им следовать, современные авторы предпочитают оградить себя от возможных нареканий и признаться: «Предлагаемый очерк не мемуары...», хотя он и написан на мемуарном материале. Почему А. Крон считает необходимым сделать эту оговорку в книге «Вечная проблема»? Ведь все очерки написаны по автобиографической, то есть документальной, канве, а в последнем, третьем, разделе книги они прямо носят мемуарные названия: «О Всеволоде Иванове», «О Михаиле Астангове»...

Ответ в самом начале очерка «Как я стал маринистом», где А. Крон делает теоретическое отступление по поводу жанра. В результате, правда, выясняется только то, что автор не считает свой очерк мемуарами, но почему, это остается не до конца ясным. Ведь его задача — «рассказать о событиях и людях, которые в силу разных причин произошли» на него «сильное впечатление», и при этом «как можно меньше отклоняться от фактов». И все-таки «не мемуары»...

А может быть, и здесь дело в «непроявленности» жанра, который ускользает от писателя, хотя он прекрасно отдает себе отчет в том, что «жанры не разделены непроницаемыми перегородками и не существуют в химически чистом виде»? Даже и не требуя жанровой чистоты, необходимо себе представить, насколько и в каком направлении собираешься от нее уклониться. То есть все тот же вопрос: как писать?

С гораздо более конкретного, определенного ответа на него начинает свою книгу «Записки ровесника века» А. Февральский. Он сразу же оговаривает, в чем уходит от мемуарного жанра: «Книга представляет собой мемуарные запи-

ски литератора-исследователя. Вот почему автор не мог ограничиться воспоминаниями в узком смысле слова, а должен был по ходу изложения касаться в общих чертах обстановки, в те или иные моменты окружавшей людей, о которых рассказывается в книге, должен был личные впечатления дополнять ссылками на документы и печатные материалы, высказывать некоторые свои соображения о творчестве этих людей и т. п. Таким образом мои «Записки» — своего рода гибрид мемуаров и публикаций, а также замечаний исследователя».

Уже сам стиль этого маленького отрывка подсказывает, что обещание ограничить свободу мемуарного, очень личного по сути, свидетельства строгостью исследовательского подхода будет выполнено. Исследование в этой книге очевиднее и интереснее непосредственных воспоминаний.

По иногда они сосуществуют более гармонично, как, например, в книге К. Федина «Горький среди нас». В предисловии к ее первому изданию так была определена цель, которой неизменно следовал автор:

«Имя Горького раздавалось среди нас годы и десятилетия, его образ проникал в самые недра нашего сознания. Я хочу показать это в свободной форме, сочетающей портрет с рассказом, воспоминания с критическим очерком, биографию с документом».

К. Федину прекрасно удалось задуманное в книге, ставшей уже классикой мемуарного жанра и одновременно блестящим литературным исследованием эпохи. Не случайно специальную статью, посвященную этой книге, современный литературовед Д. Благой называет «Художник в науке» и делает поводом для разговора о формах исследовательского приближения к искусству. Только анализ, не чуждый образности, художественного слова, может претендовать на создание цельной картины, сочетающей научный разбор с непосредственностью впечатления, считает Д. Благой.

«Это не книга воспоминаний, — такими словами открывает книгу «Премьера» И. Шток. — Книгу воспоминаний, документально воспроизводящую все, что я видел, и все, что со мной случилось, я еще напишу. Это книга рассказов. Здесь и портреты известных людей, здесь истинные факты, здесь и выдумка и фантазия — и то, что со мной не произошло, но вполне могло бы произойти. Здесь изменены не-

которые имена и фамилии, ибо одним действующим лицам присвоены поступки других. А в общем — правда. Мне много лет. Самое время, чтобы выдумывать, не уходя от истины. Такова моя профессия. Ей верен быть я и старался».

Как перейти к воспоминанию и в то же время не изменить своей писательской профессии, которая подталкивает к тому, чтобы усилить сохраненный памятью образ? Ведь домысливая какие-то и не очень значительные детали, производя художественный отбор, писатель грешит против правды факта, но зато может выиграть в главном — точнее и ярче передать свое впечатление. То есть как, не избегая вымысла, в то же время не уйти от истины? Вот оно, современное сближение понятий, традиционно едва ли не исключавших друг друга. Да, слишком много отступлений от документальной природы жанра обещает И. Шток. И тем не менее в книге, особенно в очерках, посвященных отдельным людям, да и автобиографических страницах, — интересный мемуарный материал, богатый фактами и впечатлениями.

Писатели, безусловно, ощущают необычность своих намерений, о чем сами и говорят, пытаются либо искать новые пути, либо с необходимыми оговорками укрыться уже в одном из существующих жанров.

Среди тех, кто наиболее внимательно задумывается над новым жанром и наиболее разнообразно его использует, — Валентин Катаев. Он как будто экспериментально проверяет каждой своей новой книгой, на что способна эта, возникающая под его пером жанровая форма. В. Катаев хочет даже создать впечатление, что книга пишется сама собой, а он, автор, лишь разводит руками и задумывается над тем, что же выходит в результате подобного своеволия. Сравнивая свое произведение с традиционными жанрами, он всякий раз, как и в книге «Алмазный мой венец», готов отрицать их сходство: «Не роман, не рассказ, не повесть, не поэма, не воспоминание, не мемуары, не лирический дневник...

Но что же? Не знаю!»

И еще одно. Память у Катаева неотделима от воображения. Всеми своими последними книгами он утверждает свое право художника на прошлое. Мемуары о Бунине и Маяковском, переплетающиеся с историей любви (неизвестно, вымышленной или действительно, бывшей), — в «Траве забве-

ния». Исторический роман о собственных предках, сопровождаемый постоянными параллелями из личной жизни и мыслью о своей судьбе, — в книге «Кладбище в Скулянах». Фрагментарная книга о детстве, написанная «как придется», — «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона». И наконец, «Алмазный мой венец», где под вымышленными, прозрачно зашифрованными именами фигурируют реальные люди, известные литераторы.

Все это произведения, написанные В. Катаевым на границе нескольких традиционных жанров: автобиография, мемуары, исторический роман, но в действительности относящиеся к новому «непроявленному жанру».

В критике сложилась более или менее устоявшаяся оценка: высокая по отношению к Катаеву-стилисту и скептическая, а то и резко негативная по отношению к Катаеву-мемуаристу, которого обвиняют в недоброжелательности, в неточности, в преувеличении собственной роли. А что же сам Катаев, как он отвечает на критические обвинения?

То якобы сожалея, то откровенно бравируя, он повторяет: могу писать только так, как пишу, а иначе не умю. От него требуют мемуарной точности, а он все время повторяет, что он не мемуарист. Возмущаясь, что для него все — повод сказать о себе, а он продолжает с эгоцентрической непосредственностью сводить историю в фокусе собственного «я», когда в «Кладбище в Скулянах» каждое событие, грозящее смертью кому-либо из предков, вызывает навивно-обеспокоенный, ставший лейтмотивом комментарий: «Одна секунда, один шаг вперед — и не было бы ни дедушки, ни бабушки, ни мамы, ни меня самого, ни моего брата Жени в этом чудесном, загадочном и непознаваемом мире».

Сам этот мир становится предметом придирчивого наблюдения, от которого не ускользают никакие мелочи. Наблюдатель отстранен, отодвинут от объекта. Он заинтересован, по эмоционально сдержан, что нередко дает повод критикам упрекать В. Катаева в недостатке сочувствия к тому, что он видит и изображает. Иногда и сам автор обеспокоен своей излишней склонностью к наблюдению, но не по причинам нравственным: «В хорошей прозе образительное и повествовательное уравновешено. Боюсь, что я злоупотребляю существительными и прилагательными». Но тут же он

утешается тем, что «излишества изображений — болезнь века, мовизм. Почти всегда в хорошей современной прозе изобразительное превышает повествовательное».

Скажут, что это далеко не беспорное суждение. Однако В. Катаев и не претендует на беспорность, на совершенство. Даже по поводу своей манеры, стиля, которым большинство самых строгих критиков воздает должное, он пользуется словом собственного изобретения — мовизм, образованным от французского корня «плохой, дурной, скверный». Катаев предупреждает — пишу плохо. Что должно означать — пишу, как придет в голову. Но если и допустить, что писатель отдается во власть произвольных воспоминаний, то произвольным, первым попавшимся словом он явно не пользуется. Здесь если и есть небрежность, то кокетливо-предусмотренная, оттеняющая изобразительную силу слова.

Независимо от того, как читатель относится к новым катаевским книгам, почти всегда в его отношении к ним сквозит недоумение: опять Катаев загадывает загадки и затевает свои игры с непонятными правилами. Эти правила действительно нелегко понять, если последовательно, как по пунктам реестра, рассматривать сначала нравственность, потом стиль, от него переходя к обсуждению мемуарной точности, пренебрегая авторским предупреждением — не мемуары... Слыша это предупреждение, опасливый читатель относится к нему с недоверием — хитрит автор, выторговывает себе свободу от мемуарных обязательств, а тем не менее продолжает говорить о реальных людях. А может быть, стоит поверить? А поверив, допустить, что и нравственность, и манера, и вечные правила документальной прозы — все это как-то иначе существует в «непроявленном жанре», который не подходит под старые правила и все более распространяется в литературе.

И возник этот жанр, вероятно, не по воле одного писателя, а, как и подобает новой литературной форме, развился вслед за изменениями в реальном мире, в человеке и в отношении человека к окружающему его миру.

Катаев экспериментирует, идет дальше других, а потому порой и самому писателю кажется, что новый жанр, названный «магическим кристаллом памяти», изобретен им едва ли не в одиночку. Но не случайно в другом месте приходит сомнение: «Впрочем, как знать? Может быть, ассоциативный

метод давным-давно открыт кем-нибудь из великих и я не более, чем «изобретатель велосипеда».

Даже не обращаясь к опыту «великих», в самой современной литературе можно без труда обнаружить явления, аналогичные последним катаевским книгам и вызывающие сходные мысли по поводу непроявленной формы.

Если Катаев, подобно многим другим современным авторам, уверен, что написанное им не мемуары в традиционном смысле слова, то еще более решительно он отказывается от термина «роман»: «Роман — это компот. Я же предпочитаю есть фрукты свежими, прямо с дерева, разумеется выплевывая косточки». Так происходит отречение от романа как от чего-то вторичного, если не второсортного. Однако то, что у В. Катаева принимает форму метафорического парадокса, было сказано гораздо раньше, гораздо теоретичнее и по тому же самому поводу: «Размышление или воспоминание в двадцать или тридцать строк — максимально, в сто, скажем, строк — это и есть современный роман». Слова, принадлежащие Юрию Олеше.

С ними спорили, и с ними легко спорить, если слышать в них только пафос отрицания. Олеша преувеличивал, как преувеличивает и Катаев, но во имя чего? Почему именно мемуарный фрагмент ставится ими на место романа?

Во всяком случае памятуя об этом новом значении, которое связывают авторы с мемуарным жанром, перейдем к его непосредственному анализу.

## СЮЖЕТ И ВРЕМЯ

В пьесе В. Маяковского «Клоп» в том действии, где Присыпкина демонстрируют в качестве зоологического экспоната, на сцену, по авторской ремарке, «въезжают в колясках старухи и старики» — очевидцы, чьими рассказами о прошлом «будут дополнять объяснения профессоров». Но едва первая старуха приступила к мемуарному зачину: «Как сейчас помню...» — ее перебивает 1-й старик: «Нет, это я помню, как сейчас...»

На этом дело не кончилось. 2-я старуха предлагает свою версию: «Вы помните, как сейчас, а я помню, как раньше». Перепалка вовлекает все новых очевидцев, пока конец ей не положил 3-й старик, без колебаний рассекающий узел

мемуарных противоречий: «А я помню и как сейчас и как раньше».

Смешная претензия на двойную память — но такая ли уж смешная? Любое произведение о прошлом — рассказ о двух эпохах: той, к которой относятся события, и той, когда оно написано. Акцент может смещаться, но обе эпохи непременно присутствуют в воспоминаниях. Рассказать о том, как было, сознательно сохраняя при этом ощущение того, как вспомнилось, — подчеркнутая условность, в которой пишутся многие мемуарные произведения последнего времени.

В этой соотнесенности двух моментов бытия, подчас очель далеко отстоящих друг от друга в реальном времени, — начало и современной манеры и современного жанра, не подходящего под старые определения. Для автобиографической прозы сейчас характерен принцип двойного видения. Во-первых, с дневниковой скрупулезностью эта проза фиксирует сегодняшнее отношение автора, его теперешнее состояние, меняющуюся точку зрения. Все это не только не скрывается, напротив, постоянно подчеркивается, оговаривается. А с другой стороны, воспоминание перестает быть таковым, если оно будет пренебрегать мемуарными законами, опирающимися на точность памяти.

На пересечении вот этих двух жанровых граней и возникают особенности современной мемуарно-автобиографической прозы, отрицающей зачастую законы, которые раньше имели аксиоматическую силу. Так, в качестве одного из наиболее устойчивых жанровых признаков автор статьи о мемуарах в Краткой литературной энциклопедии называет «отсутствие сюжетных приемов». Там, где повествование ведется хронологически, сюжет не нужен, — материал изначально дан в естественно упорядоченном виде. Но не всегда и не все мемуарные жанры располагались хронологически. Взять тот же портрет. О событийном сюжете здесь говорить не приходится, но какой-то план, организующее начало найти необходимо.

Теперь все более заметным становится активное отношение к мемуарному сюжету. Взаимопроникновение документальной и художественной условности зашло так далеко, что мемуарист не перестает себя чувствовать в первую очередь писателем, то есть отказывается лишь протоколировать со-

бытия. То же самое и в автобиографии. Всеволод Иванов несколько раз писал новую автобиографию, не похожую на предыдущую, и на вопросы, почему он так поступает, сбивая с толку настоящих и будущих исследователей, отвечал: «Я же писатель. Мне скучно повторять одно и то же». Прошлое оставалось одним и тем же, но вспоминалось по-разному.

При том внимании, с которым современные мемуаристы относятся к работе памяти, они, естественно, не могут не задумываться над тем, а как же возникает воспоминание, как оно приходит. Задумываясь над этим, многие прибегают к сходной метафоре: «Память похожа на фары машины, которые освещают ночью то дерево, то сторожку, то человека» (И. Эренбург). С этой метафорой перекликаются и уже приведенные слова А. Ахматовой и мысль Юрия Олеши о самопроизвольности воспоминания: «Удивительная работа воспоминания. Мы вспоминаем нечто по совершенно неизвестной нам причине. Скажите себе: вот сейчас я вспомню что-нибудь из детства. Закройте глаза и скажите это. Вспомнится нечто непредвиденное вами. Участие воли здесь исключено. Картина зажигается, включенная какими-то инженерами позади вашего сознания».

Понятно, что именно писатели особенно внимательно реагируют на меняющееся восприятие прошлого и они же в первую очередь стремятся отразить эту перемену в слове. Писательская мемуаристика определяет литературное лицо жанра, но когда у теми же вопросами задаются люди, профессионально с литературой не связанные, то возрастает уверенность, что положение дел в мемуарном жанре меняется не только вслед за изменением писательских вкусов, не только потому, что так захотелось какому-то писателю. В этих переменах просматривается психологический сдвиг, связанный с отношением к прошлому, к собственной памяти об этом прошлом у современного человека вообще. Этот сдвиг и потребовал пересмотра литературных законов и форм.

С обостренного внимания к тому, как вспомнилось, начинают многие и далеко не профессиональные мемуаристы. Вот воспоминания Натальи Яшиной о своем отце, поэте и прозаике Александре Яшине. Воспоминания очень личные, написанные сильно, нешаблонным языком. Эти мемуары — очень искреннее, непрдуманное произведение, дающее впечатление о личности писателя и человека.

«Воспоминание об отце» Н. Яшина начинается с мысли о том, как вспомнилось:

«Наплывают иногда какие-то воспоминания, обрывки воспоминаний. Что это? Самые яркие впечатления? Почему именно это, незначительное, запомнилось, а другое, может быть, самое важное, — нет?.. Как будто свет зажигается вдруг там, где вздумается памяти, и освещает детали, а остальное в полутьме. Потом гаснет и загорается в другом месте, освещает...»

Что же, другим стал теперь механизм памяти? Наверное, нет. Дело не в том, что иначе стали помнить, а иначе стали воспринимать и записывать свое воспоминание, не ожидая, пока память восстановит все целиком. Особенно стало цениться первое, импульсивное воспоминание о прошлом, следуя за которым и поставили заново вопрос: как писать?

Задолго до того, как в воспоминаниях литератора И. Бражникова были приведены сомнения А. Ахматовой по поводу традиционной последовательности автобиографического рассказа, мемуаристы начали склоняться к нарочито беспорядочному сюжету. Его мы видим в произведениях самого различного объема, написанных очень разными по своей манере писателями. Михаил Светлов оставил несколько мемуарных страничек, отдельных набросков, которые иногда даже не записывал, а диктовал: «Я вам буду говорить, что придет в голову, а вы записывайте. Потом посмотрим, что из этого получится». А Валентин Катаев в начале одной из своих книг заявил: «...попробую продолжить воспоминания «без порядка, а как придется». Осколочные, фрагментарные воспоминания соответствуют замыслу книги, которая называется «Разбитая жизнь...».

Конечно, нельзя думать, что меняющееся отношение к прошлому тотчас же отменяет все традиционные приемы. Они отнюдь не исключаются и весьма распространены в современной мемуарно-автобиографической прозе. Однако серьезное отступление от этих приемов в каком-то одном моменте требует корректировки всей манеры, стиля, иначе художественное равновесие оказывается нарушенным. Книга В. Кеглинской «Вечер. Окна. Люди» написана по принципу «как придется», идущему не от того, как было, а как теперь вспоминается. Отсюда и авторское определение книги—

«рассыпушки». Что же, в последнее время так написано немало книг, но в данном случае остается впечатление, что сюжет рассыпался, потому что вышел из повиновения, не выдержал напора материала.

Сюжет может быть и фрагментарным, но писатель выбирает его, а не отдается ему во власть, на произвол случайно приходящих воспоминаний. Необходимость организации, упорядочивания особенно велика на большом художественном пространстве, а поэтому именно в больших книгах, как правило, происходит выпрямление, выравнивание сюжета согласно хронологическому порядку событий. Даже в том случае, если автор стремится сохранить в окончательном тексте ощущение непосредственной работы памяти.

Едва ли кто-нибудь еще занимался так много сюжетной условностью мемуарного жанра, как Виктор Шкловский. В книге «Жили-были» он писал: «Воспоминания ведь не раскатываются, как рулон, они идут клочками. Я их потом переклеиваю, стараюсь, чтобы все было подряд, чтобы читать было полегче. Но времени прошло много, и жизнь износилась на сгибах и распалась частично».

Мемуарист не может удержаться в пределах одного временного измерения. Каждое событие обрастает ассоциациями, от него перекидываются связующие мостики к тому, что произошло раньше, к тому, что еще только должно случиться в будущем. Без этого не возникает полнота картины, не устанавливается связь времен, столь ныне ценимая и совершенно обязательная в современной мемуарной литературе. Эта связь образуется естественно с течением исторического времени и помимо воли вспоминающего вносит свои коррективы в то, каким видится прошлое:

«Пытаюсь мыслить исторически, то есть не переношу своих сегодняшних знаний на пятьдесят лет назад.

С другой стороны, я не могу консервировать прошлое, потому что такая консервация была бы не исторична».

Далеко не всегда мемуарист непосредственно откликается резким изменением формы на свое повое отношение к прошлому. Иногда мы слышим и у других те же самые признания, что и у Шкловского, Катаева, но делающий их автор предпочитает, поделившись своими мыслями и ощущениями, не допустить их разрушающего воздействия на сюжет и обходится без «клочковатого» стиля. В гораздо более тради-

ционной, спокойной манере написана эпопея М. Шагинян, хотя автора чрезвычайно интересует отношение памяти к прошлому.

М. Шагинян внимательно всматривается в то, как приходит воспоминание, как меняется оценка прошлого, которое память «интегрирует» по казавшимся когда-то незначительными, «не стоившими внимания» деталям — «квантам», как их называет автор. Однако сюжет следует не за «квантами» памяти, а за хронологической последовательностью того, как было, хотя и допуская от нее отступления. Без них невозможно обойтись, так как они предрешены современным отношением к прошлому, которое просто не может быть взято само по себе, изолированно: «Сколько раз в жизни насквакивало у меня прошлое, казалось бы, давно пережитое, на сегодняшний и даже завтрашний день! И есть ли у Времени эти вчера, сегодня, завтра?»

Для Мариэтты Шагинян, кому принадлежат эти слова, главное — чувство перемен, которые важно захватить в самом начале, что легче сделать, оглядываясь назад, чем в тот момент, когда эти перемены, незамеченные и неосознанные, лишь начинали совершаться. В воспоминаниях виднее и люди, и события, и «судьба мысли» — выражение, которое, по словам автора, наиболее точно характеризует то, чем она занималась всю жизнь и в своей книге «Человек и Время». Отсюда и отступления в сторону, точнее, забегающие вперед в поисках верной оценки прошлого. Отступления, на которых постоянно ловит себя Шагинян.

Она начинает с главного для себя слова — время, вынося его в заглавие и на самых первых страницах объясняя, с чего начинается жизнь: «Рождается чувство длительности, целое протягивается, наступает Время. Первое ясное впечатление от бытия, набегающее извне, как волны на побережье, — это о щ у щ е н и е в р е м е н и».

Ощущение, о котором говорит М. Шагинян, знакомо многим современным писателям. Оно-то и заставляет их браться за автобиографическую прозу, и оно же определяет особенность современного восприятия автобиографической формы, хотя каждый ищет ее заново, для себя. Разным, подчас диаметрально противоположным может быть стилистическое решение, но всех объединяет, как никогда, острое чувство времени или, точнее, чувство протекания времени, которое

идет от сознания стремительности и полноты перемен. В соответствии с этим чувством, с его колебаниями и изменениями находятся и все литературные сдвиги, касающиеся и построения сюжета, и изобразительных приемов, то есть нового — художественного — качества мемуарно-автобиографической прозы.

Вот теперь следует вернуться к словам Ю. Олеши о мемуарном фрагменте, занявшем в современной литературе место романа. Олеша, безусловно, преувеличивал: мемуарный фрагмент не вытесняет роман, но встает рядом с ним. Он принимает на себя ту функцию, которая традиционно была закреплена за романной формой — выражать чувство времени.

И еще одно, очень важное. Мемуары не дублируют роман — у них свой оттенок времени. Олеша как будто бы начинает эпической фразой: «Сегодня, 30 мая 1955 года, я начинаю писать историю моего времени». Но рядом со словом «время» равноправно стоит слово «я». Время, пропущенное сквозь воспринимающую личность. Степень индивидуальности восприятия, недостижимая для романа. И к тому же это не эпически спокойное, романное время. Напротив, ощущение уходящего, текущего времени. Удержать, остановить памятью его мгновенье, возродить его в слове. И тем ответить на вопрос: «Кто мне вернет пропавшее время?»

Этот вопрос, лейтмотивом проходящий уже через книгу В. Катаева «Святой колодец», отмечает начало поиска новой формы, дающей возможность не просто поведать правдивую и поучительную повесть о жизни, но восстановить и удержать аромат прожитых дней. Поэтому же Катаеву кажется гораздо более удачным и верным то название книги, впоследствии названной «Ни дня без строчки», которое Олеша собирался ей дать — «Прощание с жизнью». Прощание, перед которым хочется обернуться назад и в последний раз охватить взглядом былое. С этой мыслью многие писатели приступают к своей Главной книге.

Среди первых записей для будущей книги у Юрия Олеши есть такая, помеченная 1937 годом:

«Вот уже год, как думаю о романе».

И чуть дальше:

«Шагаю — никем не видимый, забытый всеми — в поисках первоначальных ощущений».

Книгу обнаружили в бумагах Олеси после его смерти. Ее делали без него. Из отдельных фрагментов составилось целое. Каждый фрагмент открывает «первоначальное ощущение».

Новая форма резче всего обозначилась у Олеси, Шкловского, Катаева, но она не исчерпывается только их стилем, только их манерой. Самые разные писатели своими стиливыми путями пытаются уловить в слове то же чувство времени, склоняясь то к дневнику, то к автобиографии, то к мемуарам, а по сути создавая новую жанровую форму. Мы далеко не все еще знаем даже о ближайших ее истоках, о том, кто впервые ощутил ее притяжение. Так, в последние годы началась публикация дневников М. Пришвина — писателя совершенно иного литературного склада, чем те, о ком только что шла речь. Еще в 1940 году он записывает:

«Миниатюра, как искреннее, пока писатель не успел еще излукаться в записи проходящего мгновения жизни. Это капля, это проходящее мгновение действительности, всегда оно правда, но не всегда верной бывает заключающая ее форма: сердце не ошибается, но мысль должна успеть оформиться, пока еще сердце не успеет остыть... Я долго учился записывать за собой прямо по ходу и потом записанное дома переносить в дневник... Но только в последние годы эти записки приобрели форму настолько отчетливую, что я рискую с ней выступить... Я пишу для тех, кто чувствует поэзию пролетающих мгновений повседневной жизни и страдает, что сам не в силах схватить ее».

«Поэзия пролетающих мгновений» у Пришвина, поиск «первоначальных ощущений» у Олеси... Разная дистанция во времени между ощущением и словом, разная даже форма записи: у Пришвина — дневник, у Олеси — автобиографический роман или воспоминания? Общее — сохранить впечатление в слове. Отсюда и новая художественность традиционно документальных жанров. Отсюда же и общее ощущение жанровой непроявленности, — как же теперь писать мемуары и оценивать, исходя из их документальной природы или новых задач?

Как бы ни изменялся в современной автобиографической и мемуарной прозе подход к материалу, как бы ни смещались акценты, но одно остается неизменным — речь по-прежнему идет о невыдуманных событиях. И поиск новых

приемов ведется не вопреки подлинности, а с тем, чтобы разностороннее, богаче передать ощущение, некогда пережитое, и его современную оценку. Нередко память сравнивают с фотопленкой, запечатлевшей происходящее. Отталкиваясь от этой метафоры, можно сказать, что современный мемуарист ищет новых способов проявления пленки памяти, добиваясь от изображения максимальной резкости, зримости. И это особенно сложно, если учесть, что изображение в современных мемуарах нестатично. Оно следует за изменчивым образом времени.

## ПАМЯТЬ, ОБОСТРЕННАЯ ТВОРЧЕСТВОМ

Современные авторы в полной мере сознают повизпу своих намерений и нетрадиционность формы, способной воплотить эти намерения. Что, однако, не мешает им оглядываться на литературную классику в поисках предшественников. Они их находят, особенно часто называя имена Л. Толстого и Герцена. Да и в целом традиция русского классического романа оценивается таким образом, что сближается с произведениями «непроявленного жанра».

На страницах автобиографической эпопеи М. Шагинян «Человек и Время», где немало рассуждений об общих законах искусства, есть такая фраза: «Англичане — замечательные классические романисты — оставили нам образцовые примеры структурности форм романа. У них нет бессюжетности, как в большей части даже лучших русских романов».

Впечатление бессюжетности возникает оттого, что не используются или постоянно нарушаются жанровые схемы (об их опасности в английском романе тоже говорит Шагинян), а сюжет сохраняет явственные следы событий, послуживших для автора непосредственным поводом. Одно дело, когда писатель создает сюжет, опираясь на воображение и известные сюжетные приемы. Другое, когда он стремится сохранить в тексте, в слове им самим испытанное и виденное. Превосходный пример того, как намерение остаться верным невымышленному переживанию меняет всю манеру, мы находим, сравнивая различные редакции автобиографической трилогии Л. Толстого. Сейчас, когда серия «Литературные памятники» осуществила одновременное издание всех ва-

риантов, это сравнение стало доступным широкому читателю.

Первоначально «Детство» начиналось с вымышленного сюжета, построенного на том, что родители братьев, тогда еще не получивших фамилии Иргеньевых, не состояли в официальном браке и дети считались незаконнорожденными. Отсюда все дальнейшие осложнения в их судьбе. Однако Толстой едва успел наметить сюжет, как отказался от него, пойдя по совершенно другому пути. Он вернулся к собственным детским впечатлениям. Из повести был изъят событийный стержень, и теперь, чтобы произведение не распалось, нужно было найти новый принцип художественной связи. Для всей трилогии таким принципом стало внутреннее развитие главного героя, процесс «воспитания чувств». Однако значительная часть «Детства» объединена особым сюжетным приемом — описание одного дня, который воссоздает уклад всей жизни ребенка и завершает важный ее период, ибо оказывается последним днем, проведенным детьми с матерью в деревенской усадьбе.

Толстой заново вернулся к раннему варианту текста и решительно переработал его с целью усилить непосредственность детских впечатлений. Пока главным было действие, предметный мир скрывался в тени. Облик вещей, портреты героев виделись неясно, обозначались лишь несколькими эскизными чертами. Они фактически сводились к перечню деталей и особенностей. Так список принадлежащих ему книг и вещей сопровождает появление на сцене первого же персонажа — учителя Карла Ивановича: «В числе книг этих была Библия, которую он читал по воскресениям. Географический словарь, который он часто читал, и Анекдоты Фридриха Великого, которые он редко выпускал из рук. На этой же полочке стоял глобус, хлопущка для мух из сахарной бумаги собственного изделия, а ба жур из наклеенной картинки модного журнала и некоторые вещи».

В дальнейшем этот список претерпевает изменения. Выбор книг производится более индивидуально, с подчеркнутой иронической заостренностью. Но, может быть, самой показательной будет судьба хлопущки для мух, которая не значится в окончательном перечне. С нее теперь начинается книга: «...в семь часов утра Карл Иванович разбудил меня, ударив над самой моей головой хлопущкой — из сахарной бумаги на палке — по мухе».

Детали заговорили, предметы пришли в движение. Сюжет оттолкнулся от разыгранной сценки, в которой использованы вещи, ранее значившиеся лишь в качестве пунктов реквизита. Неизмеримо возрастает значение каждой детали. Теперь обстановка, быт — не декорация для действия, но объект внимательного наблюдения.

Автор не отменил для героя возможности проявить себя в действительном отношении к миру — через поступок, но предоставил ему новую возможность непосредственно эмоционального проявления — через впечатление, переживание. Отсюда начинается толстовский психологизм. И здесь же начало новой изобразительности, на которую давно обратили внимание авторы «непроявленных жанров»: в последнее время — В. Катаев, гораздо раньше — В. Шкловский.

Еще полвека назад, одевшая неопубликованные тогда воспоминания Л. Толстого, В. Шкловский увидел в них психологический прием, которого сам добивался, искал: «Берется какая-нибудь деталь и проводится через большой отрывок, который ею как бы инструментруется. Целый отрывок жизни мальчика то уравнивается запаху орехов, то на первый план выводятся восхитительные мыльные пузыри на руках моющейся бабушки. Таким образом, и это последнее слово у Льва Николаевича о своем детстве является всего только последним словом его литературного умения».

Как меняется способ изображения и характер эмоционального воздействия на читателя, когда ставка сделана автором не на сюжетные перипетии, а на припоминание невыдуманных впечатлений, мы можем судить благодаря еще одному уже гораздо более близкому нам по времени примеру. В «Золотой розе» К. Паустовский рассказывает случай, который за десять лет до этого — в 1946 году — послужил материалом для знаменитого рассказа «Телеграмма». Так возникает мемуарная повелла, где речь идет о старом барском доме, вокруг которого «шумел на ветру большой и такой же запущенный, как дом, серый и озябший сад». В этом доме «одиноко ложивает свой век дряхлая и ласковая старушка — дочь Пожалостина», «известного в свое время гравера». Она надеется на последнюю встречу с дочерью, любовью к которой только и живет и которой не видела три года. Встреча, однако, не состоялась: «Настя опоздала на три дня и приехала после похорон».

Новелла о старой женщине, пережившей свой век, с которым ее по-прежнему связывает все, вплоть до таких же состарившихся печальных безделушек, картин, писем... Новелла также и об авторе, о самом Паустовском, вновь погружившемся в атмосферу той осени и того старого дома.

Рассказ «Телеграмма» — о Насте, о дочери, которой в мемуарной новелле уделено несколько фраз. То впечатление, которое читатель не может не вынести, читая о затянувшейся одинокой жизни, озаренной лишь слабым отблеском лучших дней да любовью к дочери, опаздывающей и на сами похороны, в рассказе заостряется, подчеркивается массой бытовых деталей и обстоятельств.

Перед нами не просто два произведения на один сюжет, а два различных способа повествования, рассчитанных на различное читательское восприятие. В одном случае — сознательное сюжетное заострение ситуации, благодаря чему возникает обнаженная, бьющая по нервам эмоциональность. В другом — фактическое отсутствие сюжета и впечатление, всецело зависящее от изобразительной точности. Благодаря подлинности происходящего остро ощущается неумолимое движение времени. Это именно то ощущение, которое особенно ценят авторы современной автобиографической прозы.

И вот возникает непосредственно творческий вопрос: как по беглому впечатлению памяти, по случайно вспомнившейся детали восстановить впечатление? Более того, сделать его доступным читателю, которому это прошлое неизвестно. Ему ведь недостаточно незначительной подсказки, повода, по которому только память самого мемуариста может восстановить пережитое. О том, как это происходит, очень точно сказал М. Светлов: «В старости тебя сопровождает не шумящая листва, а только тени отшумевшей листвы. И воспоминание, кажущееся на первый взгляд пустяком, влечет за собой бесчисленные ассоциации. Бывает в жизни такое состояние, когда пятно заменяет картину».

Нередко в воспоминаниях мы видим эти мелькающие пятна, за которыми лишь брезжит целое. Однажды Светлова спросили, был ли он на квартире у Маяковского, когда впервые читалась поэма «Хорошо!»: «Да, был. Сидел рядом с Луначарским. А кто еще сидел рядом, Светлов не помнил и вроде вспоминать не собирался. Зато он стал рассказывать, что угощали в тот вечер сыром».

О сыре он рассказал подробно. Это запомнилось.

Конечно, когда тот же Светлов начинает записывать пусть и отрывочные воспоминания о Маяковском, он не ограничится этими легко пришедшими на память деталями — первый взгляд, брошенный на прошлое из настоящего. Он соединит его со своим отношением к Маяковскому, с рассказом о встречах. Это путь от «пятна» к картине, которая создается и в разнообразных впечатлениях, подсказанных памятью, и в их современном освещении. Но картина возникнет лишь в том случае, если деталь, выбранная автором, не будет заурядной, проходной. Иначе воспоминание грозит превратиться в перечень более или менее занятных пустяков. Так тоже случается.

Современный мемуарно-автобиографический жанр требует наблюдательности. Той художнической наблюдательности, для которой недостаточно назвать предмет, явление, свойство, но важно сделать их безошибочно узнаваемыми, единственными. И снова назову книги В. Катаева, так как у него эта склонность проявилась особенно ярко, иногда на опасном пределе — превратить книгу в воспоминание о вещах. Но это лишь крайность у Катаева, предполагаемая опасность. Ведь даже в «Волшебном роге Оберона» достаточно пробежать глазами названия отдельных главок-эпизодов, чтобы стало ясно — это не случайный набор: «Французская борьба», «Церковное вино», «Модель Блерно», «Герои русско-японской войны», «Иллюзион»...

Это время, воспринимаемое ребенком. Время выпуклое, точное во многом потому, что у него есть точно обозначенное, выписанное место действия — Одесса, какой она была в начале нашего века и в которой Катаев «знает все. И то, какой вид имели пони, развозившие керосин Нобеля. И как меняется в Одессе погода... Одесское море, воздух, солнце, скалы — все это живые персонажи катаевских повестей и рассказов». Так еще в 1947 году, за двадцать лет до новых книг писателя, записала в своем дневнике Вера Инбер.

Замечая эскизность, фрагментарность в некоторых современных воспоминаниях, можно, пожалуй, предположить, что они пишутся «чем случайней, тем вернее». Обманчивое впечатление. Беспорядочность в них сознательная, предусмотренная. Детали в них тщательно отобраны. Но особенно бросается в глаза отношение к слову. Несмотря на частое

обещание писать «что придет в голову», замечаем взвешенность, рассчитанность слова. Ничего общего с действительно устными воспоминаниями, скажем, о Пушкине в записи П. Бартенева или о Некрасове в записи В. Евгеньева-Максимова. Там сведения, здесь текст.

Этот поиск словесной точности воспринимается как новое качество мемуарной и вообще документальной прозы: «Как здорово, что Вы это помните, помните и как очевидец и как художник, заметивший даже бутылочный цвет кариа-тид», — из письма критика А. Макарова В. Субботину по поводу его книги «Как кончаются войны».

Я называю этот поиск слова «новым» не потому, что раньше его вовсе не было, — нельзя написать ни строки, не задумываясь о словесной точности. Когда А. Амфитеатров, вспоминая о пушкинской речи Достоевского, писал: «Еще несколько минут, и слышу вопль, почти визг пронзительно-го, стеклянного звука:

— Смирись гордый человек, и прежде всего сломь свою гордость», — то и этот «стеклянный» звук был удержан памятью художника. Но теперь шире, обязательнее стала сама поэтическая функция речи в мемуарной прозе. Не отдельные художественные находки, а требование жанра.

Многие современные авторы вспоминают о книге Герцена «Былое и думы». Они вспоминают о ней и решая для себя вопрос стиля. Олеша подчеркивал именно эстетическую сторону книги Герцена, видя в ней то мастерство моментальной оценки, которого сам добивался, чтобы «восстановить жизнь». Поэтому он и приходит в восторг, когда читает у Герцена, «что у Николая (Николай I. — И. Ш.) был быстро бегущий назад лоб». И поэтому же не принимает манеры другого известного мемуариста прошлого века: «Воспоминания А. Панаевой написаны по-детски, в писательском отношении очень слабы. Так пишут письма, ни одного ясного портрета».

Олеша так придирчиво оценивает мастерство, потому что без изобразительной силы невыполнимо задуманное — не может быть чувственного впечатления, которое надо не только пережить самому, а сделать зримым, осязаемым для читателя. Олеша создает свой — метафорический — стиль. Метафора материализует впечатление, развивает ассоциативную наблюдательность.

Конечно, если говорить о продолжении этого ступля в литературе последних лет, то надо вспомнить Катаева, у которого хотя метафорическая насыщенность текста и не столь велика, но принцип видения сохранен. Отзвуки этого стиля можно расслышать в разных воспоминаниях. Характерным в этом смысле получился сборник воспоминаний о самом Ю. Олеше, где постоянно звучит его голос в той мере, в какой тот или иной мемуарист умеет его имитировать. Олеша оказывает здесь такое же влияние, какое он когда-то оказывал на своих собеседников: «Точно все были карандашами, а Олеша — перочинным ножичком. Одни карандаши так и оставались туповатыми, другие становились заостренней», — вспоминал художник А. Тышлер.

Метафоричность во многих мемуарах проникает не только в стиль, но в само мышление. Даже наружность дается не по описательному набору признаков словесного портрета, а по общему впечатлению, подсказанному памятью, а затем обостренному хлесткой метафорой. Иногда прямо с нее и начинают: «Читая стихи, он временами прикрывал глаза и по-птичьему нахохливался. Так, вероятно, выглядит, если посмотреть на него вблизи, пожилой соловей, поющий не для дамы и не для публики, а для одного только себя», — так начинается Г. Мунблит портрет Э. Багрицкого.

Вся книга Г. Мунблита «Рассказы о писателях» (выдержавшая уже два издания) интересна и современна по манере. Метафорическая наблюдательность моментальных оценок в сочетании с цепкостью памяти, удержавшей не только разнообразные, но изменчивые впечатления — как менялись сами люди. Это прежде всего в эссе о Зошечко.

У современных мемуаристов не только общая склонность к метафорической изобразительности, но иногда и общность найденной метафоры, подтверждающая точность впечатления. Ведь в этом случае совпадает не просто свидетельство двух разных очевидцев, но совпадает ассоциативный образ, вызванный наблюдением и оставшийся в памяти. Наталкиваясь на такое образное совпадение, читатель убеждается, что метафора закрепляет не произвольное или продиктованное моментом, импрессионистическое впечатление, а верно передает не случайное, обязательно присущее изображаемому человеку качество.

Неслучайность изобразительных метафор в полной мере

своей книге К. Федина «Горький среди нас». Отличительная ее черта — галерея точнейших портретов, в которых люди показаны в неожиданном ракурсе, позволяющем увидеть человека целиком: и его человеческую сущность, и его литературные вкусы, и его наиболее характерные жесты, бытовые привычки. То есть, иными словами, здесь господствует способ изображения, который мы называем художественным, когда непосредственность впечатления неотделима от апализа, размышления по поводам самым важным.

Воспоминание у Федина не отделяет того, о чем говорилось, от того, как говорилось, высказанное мнение подкрепляется запомнившимся и характерным жестом. Вот, например, Горький рассказывает о российском человеке, не просто рассказывает, но одновременно и показывает его:

«Артистизм его передачи совершенно покорял, — люди были так видны, что становилось и весело и страшно. Было такое впечатление, что он держит этого загадочного российского человека в руках как статуэтку, но, привычно ощупывая ее изгибы, отказывается признать, что они ему знакомы».

В этом рассказе Горький виден. А в том, что мы видим его точно, каким он и был, лишней раз убеждаешься, встречая у другого мемуариста и по другому поводу воспоминание, воскрешающее тот же зримый облик:

«Вещи слушались Горького. Если он брал в руки какую-нибудь безделушку и начинал поворачивать ее, рассматривая, то этот предмет, зажатый между большим и указательным пальцами его руки, как бы оживал, играл, прихорашиваясь, и, казалось, остался бы висеть перед его глазами, даже если б он выпустил его. Горький любил произведения рук человеческих, и вещи отвечали ему взаимностью» (М. Слонимский).

Теперь стало едва ли не общим правилом в мемуаристике не перегружать изображение, а несколькими верными штрихами наметить «силуэт». Но все равно делают это по-разному. Единого стиля нет и быть не может. Все зависит от того, кто и — не менее важно — о ком пишет. Ведь если мемуаристу «позирует» писатель, то закономерно желание дать почувствовать и его собственный голос. Очень разный литературный стиль в мемуарных портретах Ф. Панферова, написанном А. Коптяевой, и, скажем, Ю. Олеси, написанном В. Шкловским.

И тем более, однако, в этой разноголосице стиля звучит общее. Общее внимание к детали, штриху и общая тщательность в отборе слова, придающая литературный акцент, хотя решение, как писать, совершенно различно. Вот как решает А. Коптяева: «Он (Панферов. — П. Ш.) был очень красив и таким остался даже тогда, когда злые болезни начали последний приступ. Сидит, бывало, подперев кудрявую голову крупной мужицкой рукой. Профиль точеный, дерзкий, густая бровь насуплена, а на губах крупного, хорошо очерченного рта бродит мягкая усмешка».

Как ни относиться к этому стилю, его не примешь за голую документальную прозу, — и в подборе слов, и в ритме фразы уже чисто литературная манера, достигающая своей изобразительной цели. Ведь здесь не что иное, а именно силуэт, характерная поза, которую видишь и на портрете работы И. Глазунова, и на фотографии, приведенной в сборнике воспоминаний о Федоре Панферове. Сравниваешь с ним словесное изображение и ясно, что и само по себе оно зримо, хотя без описательной фотографичности. Но слово не дублирует линию, оно обладает своей зримостью. Во многих современных воспоминаниях ее можно назвать ассоциативной, метафорической.

В. Шкловский в своих воспоминаниях об Олеше только ближе к концу вспоминает о портрете:

«Не рассказал, как выглядел Юрий Карлович Олеша, хотя видал его десятки лет. Он прошел мимо меня, «как ветвь, полная цветов и листьев».

Я видел его очень молодым, хорошо одетым, проходящим через театральный зал на премьеры. Видел его на съезде писателей, когда он говорил о том, как он станет бродягой, нищим, как опять живет в творчестве, видит, как молодеют его руки и как по-новому складываются слова.

Я видел его против Третьяковской галереи. Шел снег. Юрий Карлович шел в летнем пальто, в летней шляпе. Снег ложился на него, не таял. Снег штриховал улицу.

Я встретил тогда еще не старую Веру Михайловну Инбер. Она остановилась и сказала:

— Олеша похож на Везувий в снегу.

Он был похож, я убедился, на Бетховена».

Сначала собственная олешевская метафора — «ветвь, полная цветов и листьев», затем несколько разбросанных по

годам наблюдений, за которыми ассоциативный сплужет. И наконец, от моментальных снимков к прямой метафоре, далеко уводящей от прямого внешнего подобия. Так написан этот портрет, помещенный в сборнике «Воспоминания о Юрии Олеши». А перед каждой новой главой сборника рисунки самого Олеши: дом, петух, акробат, многочисленные человеческие фигурки... Силуэты.

В подобного рода «силуэтных» воспоминаниях по иному принципу создается образ человека. Совершенно иначе используется материал памяти. Вот пример для сравнения. Две книги, появившиеся одновременно в издательстве «Советский писатель»: Федор Левин «Из глубин памяти» и Василий Субботин «Силуэты». Первая имеет подзаголовок — «Воспоминания» и полностью отвечает ему по традиционным представлениям. Вторая такого подзаголовка не имеет, хотя написана о реальных людях, иногда о тех же писателях, что и воспоминания Левина. Но здесь слишком откровенно воспоминания начинают принимать новое качество.

Во многих новеллах В. Субботина на обычные воспоминания просто не хватило бы материала, здесь нет «глубин памяти». Очень подробные мемуары в обычном смысле слова разве только о Маршаке, отчасти о Светлове. О Казакевиче же новелла начинается так: «Очень хочу еще передать здесь один рассказ Казакевича, с которым я почти не был знаком. Но он его часто рассказывал».

Рассказ о встрече с Паустовским, когда и знакомство в общем еще не состоялось: «Только через года два или три я встретился вновь с Паустовским, но, я думаю, что он не понял, что я тот же самый человек».

В отличие от общепринятого в мемуаристике внимание сосредоточено не на хорошо известном автору, а на неожиданном, случайном, иногда с узнаванием под занавес. Скорее как в классической повелле, чем как в классических мемуарах. И все-таки фамилии убрать, поставить вместо них вымышленные, ничего не значащие нельзя, без них все пропадет. Это тот самый «пустяк», который способен если не заменить картину, то оживить ее, правда лишь для того, кому она хотя бы частично или в общих чертах знакома.

Новелла «Чудак» с детективным узнаванием, по в финале в качестве разгадки сообщается только одно — фамилия.

...Человек звонит по телефону из пустой и холодной конторы в Переделкине. Темно. Он не успевает при свете одной спички набрать номер, сбивается. «Бормочет насчет любезности», когда в нетерпении ему зажигают спичку. «Слабый голос», «неуверенные руки», очень волнуется. Звонит в издательство — наверное, графоман. Дозволил. Говорит, чтобы не беспокоились, однотомника не надо. «Ничего не надо...»

Очень странный... Но вот автор набирает свой номер и вдруг обращается к стоящей рядом в темноте женщине:

«Скажите, — спросил я, — это не Пастернак?»

Почему это должен быть Пастернак, я совершенно не понимал и сам; более всего удивился своему вопросу.

— Да это Борис Леонидович Пастернак, — сказала она, удивляясь в свою очередь, что я этого не знаю».

Набросок, несколько штрихов, силуэт... В книге Субботина мемуарная склошность дана на ее пределе с возможным окончательным результатом — перерождением воспоминания в эссе, в художественную прозу.

У Федора Левина совсем другое, его воспоминания написаны совершенно иначе. Действительно, из «глубин памяти». Написаны обстоятельно, каждая встреча обозначена не только датой, но и подробными событиями, с ней связанными. Есть и свой рассказ о Пастернаке. В нем речь идет о восприятии стихов Пастернака, приводятся историко-литературные примеры аналогичного новаторства, дается словесный портрет: «удлиненное лицо, глаза, отражающие работу мысли и беспокойную жизнь чувства». Однако даже этот автор не удержался от метафоры, пусть и заимствованной: «Анна Ахматова удивительно сказала, что Пастернак похож одновременно и на араба и на его скакуна».

Но не это главное. Печатается письмо Пастернака к автору и ранее неопубликованная автобиография поэта, написанная для неосуществленного сборника. Весь рассказ назван «Автографы Бориса Пастернака».

Ради этих автографов автор и взялся за перо, так как все остальное для читателя, знакомого со стихами, портретами Пастернака, едва ли покажется новым. Нет неожиданного, личного впечатления, которое могло бы оживить факты уже известные и которым так дорожит современный мемуарист, вступающий в область «непроявленных жанров».

Ф. Левин скорее говорит не о том, как он видел, а о том, как вообще видели и воспринимали Пастернака.

Пример иного, противоположного отношения к мемуарному свидетельству и дает как раз книга В. Субботина. К ней в полной мере относимы слова М. Шагинян, которыми она определяет свою мемуарную манеру: «...перу моему диктует обостренная творчеством память». В различии мемуаров Ф. Левина и В. Субботина ярко проявляется себя разноеобразие современной манеры, в которой новые склонности принуждают к отступлению от традиции жанра, от его основных требований.

## НЕ ОТСТУПАЯ ОТ ОБЪЕКТИВНОСТИ

Новое бросается в глаза прежде всего. Момент новизны естественно рассматривать наиболее внимательно, выясняя, каким образом он возник, как он проявлен. Однако новое не отменяет того, что было, вписывается в прежнюю художественную систему, перестраивая ее. Для современного мемуариста действительно характерно желание сохранить непосредственность впечатления, но даже в писательской мемуаристике это не единственное заметное свойство. Наряду со стремлением к изобразительной зримости, к точности личного впечатления остается и традиционное требование объективности. Изображение должно соответствовать не только тому, как я, мемуарист, сейчас помню, но и тому, как было на самом деле.

Вот почему, слыша от автора воспоминаний о его сомнениях, трудностях, мы наряду с новыми вопросами узнаем традиционные, относящиеся к тому, как лучше и полнее сказать правду о прошлом. Эти вопросы постоянно соседствуют, дополняя друг друга. Именно так происходит в книге А. Дуровой-Садовской «По вечерам на старой Божедомке», посвященной памяти ее отца—знаменитого клоуна и дрессировщика В. Дурова:

«Во-первых, мне казалось, будто все, что я помню, ужасно незначительно. Во-вторых, я обнаружила странное свойство моей памяти — я почти не помню дат, годов, что за чем следует. Но я ясно вижу какой-нибудь характерный жест отца, выражение лица, позу... Иногда, по счастью, за этим всплывает целая сценка.

А затем я с огорчением обнаружила, что мои собственные воспоминания, в сущности, ничем не отличаются от мемуаров других лиц. Они вполне правдоподобны, но освещают личность отца лишь с одной точки зрения, в одном-единственном ракурсе и никак не могут претендовать на то, чтобы быть вполне достоверным портретом...

И мне открылось в конце концов, что полностью портрет отца удастся составить, лишь собрав воедино его собственные записки, газетные отзывы о нем, его репертуар, афиши, воспоминания современников... Только все это, вместе взятое, может дать людям понятие о том, каков же был этот человек...»

В этих словах А. Дуровой-Садовской вначале все то же стремление сохранить индивидуальность памяти — как я помню, а затем огорчение по поводу того, что свои воспоминания ничем не отличаются от массы существующих свидетельств. Оказывается, теперь все вспоминают аналогичным образом, доверяясь произвольному впечатлению. И далеко не всем, иди по этому пути, удастся создать портрет, достаточно полно изображающий человека. Вот почему, как правило, останавливаются на форме художественного монтажа, соединяющей разнообразный документальный материал с записью своих воспоминаний.

А. Дурова-Садовская не одинока в своем решении. Этим же путем пошла и В. Пришвина в очень интересной книге «Наш дом», где неопубликованные дневники М. Пришвина перемежаются с воспоминаниями автора и других людей, знавших писателя. Этот прием в разной мере сказывается в современных мемуарах не так уж редко. И разве не по принципу монтажа существует самая популярная издательская форма мемуарного жанра — сборники «в воспоминаниях современников»?

Лучшие страницы воспоминаний в книге М. Шагинян «Человек и Время» это те, где оценка и изображение равноправно сосуществуют, не заслоняя друг друга. Когда портрет опирается на множество деталей различного порядка: от бытовых, чисто внешних, приведенных по памяти о тогдашнем впечатлении, и до таких, которые относятся прямо к литературной или общественной позиции портретируемого персонажа.

Именно так возникают портреты в четвертой части —

«Петербург», где повествуется о том, как поиск смысла жизни привел Шагиния на рубеже десятых годов в кружок Гиппиус — Мережковского. Мемуарист явно не доверяет только легко вспомнившимся впечатлениям. Несколько раз приступает Шагиния к портрету Гиппиус, накапливая, анализируя ощущения и документальные свидетельства, оставшиеся от той поры. Вначале приведена записка с отповедью за шуточный тон письма, которое она послала Гиппиус сразу же по приезде в Петербург. Она приехала туда больная, не имея знакомых, кроме Гиппиус, с которой, впрочем, тоже была знакома только по переписке. Приехав, Шагиния сразу же отправила письмо, стараясь шуткой прикрыть свою растерянность, за что и получила выговор, и впервые подумала (а может быть, поняла задним числом, вспоминая), что не было у Гиппиус ни чувства юмора, ни доброжелательной человечности.

Затем, предваряя описание первой встречи, Шагиния размышляет над фотографией, которая сейчас, когда пишется книга, лежит перед ней. В исторической перспективе берется не только оценка, но и впечатление: теперешнее сопоставляется с тем, которое более чем за полвека до того произвел изображенный на фотографии человек. Впечатление обновляется и подсказывает памяти наиболее верную изобразительную деталь, помогающую припомнить и весь облик. Этой деталью оказывается голос.

«Зина говорила удивительным сипловатым голосом», который заставляет Шагиния, увлекавшуюся тогда английскими детективами, вспомнить об обычном в них определении голоса героини — «husky», и голос этот явно подчеркивается автором как обольстительный. А тут впервые услышав Зинин голос, невольно подумала: «husky» — и сразу почувствовала обаяние этого «husky».

Особенность метода М. Шагиния — во множественности подходов, в соединении разнообразных приемов, исследовательских и изобразительных. Однако исследовательская аналитичность важнее в целом для Шагиния, чем непосредственное впечатление. Во всяком случае к оценкам писательница прибегает чаще и дает их подробнее. Портрет тем удачнее, чем он богаче подкреплён документальным материалом, для которого рассказ от первого лица — это необходимый комментирующий и оценочный фон. Без публикации

писем А. Белого, Рахманинова к автору эти воспоминания безусловно бы проиграли: мы слышали бы рассказ об отношениях, но их стиль, их человеческий смысл едва ли бы смогли представить в полной мере.

Среди тех, кто в современной автобиографической прозе стремится к равноправному владению самыми разнообразными приемами, выделяется В. Каверин. Интерес к такого рода литературе возник у него еще в 20-х годах. Тогда это был интерес преимущественно исследовательский, направленный на изучение мемуарной формы, а поэтому не удивительно, что сейчас Каверин один из самых внимательных и чутких авторов по отношению к природе «непроявленного жанра». Все те вопросы, из которых и складывается главный вопрос — как писать? — мы находим поставленными и интересно решаемыми в его книгах, из которых назову некоторые появившиеся в последние годы: «Собеседник», «Петроградский студент», «Освещенные окна».

Рассказывая о литературных спорах начала 20-х годов, о кружке писателей «Серапионовы братья», Каверин подчеркивает в «Собеседнике», что с самого начала был сторонником повествовательной прозы, организованной стремительным и жестким сюжетом. Но как же примирить с этим пристрастием увлечение воспоминаниями с их рассыпающимся, фрагментарным сюжетом?

Именно такое — разрушающее — воздействие документального материала на сюжет Каверин ощутил еще в 1928 году, когда начал писать свой первый роман «Скандалист». Автор признается, что для этого романа буквально с карандашом и записной книжкой в руках по пятам ходил за одним известным писателем, срисовывая с него своего героя. И вот, что получилось: «Так в книгу ворвался живой человек, и все в ней как бы вздрогнуло, сосредоточилось и стало быстро перестраиваться в каком-то другом, неожиданном порядке. «Видимый невооруженным глазом» герой не мог существовать в безвоздушном пространстве условно-литературного мира. Сюжет и до появления «Скандалиста» лежал в обломках — теперь надо было совсем отбросить его...»

Приходит ощущение того, что невыдуманный материал не укладывается в готовый, условный сюжет. Как мы уже видели, испытав это ощущение, писатели поступают по-разному. Одни стремятся преодолеть произвольность памяти и

вести ее в рамки хронологически упорядоченного сюжета. Другие с экспериментальной смелостью сохраняют фрагментарность, передающую впечатление сиюминутности воспоминания. В том, как Каверин строит свои автобиографические книги, чувствуется движение к новому жанру, но движение не безоглядное. Писатель предчувствует новую форму и одновременно оглядывается назад, стараясь угадать ее истоки в литературной традиции. В этой связи у Каверина упоминаются два имени: Герцен и Горький.

О Герцене он вспоминает особенно часто: «Герцен — мое любимое чтение. Оно началось в 1918 году в Пскове, который был тогда занят немецкими войсками...» И чуть дальше в той же книге «Овещенные окна»: «К «шуму времени» прислушиваются те, для которых всегда был дорог Герцен. Решение всех загадок современности они находят на его страницах...»

Среди решаемых или во всяком случае осознаваемых с помощью Герцена загадок и загадка новой литературной формы. Современная исповедальность делает более понятной, близкой нам поразительную прямоthu Герцена, его способность «так ничего не скрывать, так распахнуться перед всем человечеством». Поэтому-то с первых же страниц, даже строк своих произведений Каверин и вспоминает о Герцене, вслед за ним задумывается, не останется ли написанное понятным ему одному, а для всякого другого своеобразным «иероглифом», «к которому только у меня есть ключ». Каверин произносит эти слова с сожалением, с тревожным сомнением и тем не менее не отказывается от книги, как не отказывается и от попытки расшифровать иероглиф прошлого для непосвященного.

Это стремление ведет к распространенной теперь склонности изобразительно, чувственно проявить прошлое, склонность, которая часто даже помимо воли автора ведет его за пределы документальной прозы, основанной на единственном требовании — точности факта, к прозе художественной. Именно об этом говорит и сам Каверин, вспоминая уже о другом предшественнике — о Горьком:

«В сохранившихся записях моего семинара мемуарной литературе отдано много страниц. «Мои университеты» и «Дневник» Горького поразили читателя неисчерпаемостью впечатлений, не вошедших в литературу и все-таки ставших

литературой, казалось бы даже вопреки желанию автора...» К названным произведениям надо бы добавить и воспоминания о Толстом, которые Горький вначале публично читает, а затем издает в 1919 году. Это тоже та новая литература, которая возникает «даже вопреки желанию автора».

Каверин упоминает о семинаре по современной прозе, который он вел в 20-х годах в Институте истории искусств в Ленинграде. Впрочем, он не ограничивается только беглым о нем упоминанием, а благодаря обнаруженным старым записям придает первой и наиболее организованной части книги «Собеседник» — «В старом доме» — форму семинара, дополняя старые записи документами, позволяющими вспомнить забытое, и только что написанными мемуарными страницами. Разнообразный материал не распадается, не повторяет произвольность воспоминания, хотя и сохраняет ощущение непосредственности памяти. Автор находит форму, которая соединяет то, как было, с тем, как вспомнилось.

Как и большинство современных мемуаристов, Каверин придает большое значение тому, как приходит воспоминание. Обычно он с этого и начинает, предлагая мотивировку, объясняющую, почему он взялся за воспоминания. Так было и в автобиографической книге «Освещенные окна», где Каверин начинает с рассказа о том, как заболел в 1957 году и лежал на даче в Перedelкине не в силах работать. Там-то он впервые и испытал «пристрастие к возвращающемуся ритму». «Собеседник» также начинается с точной даты: «В запомнившемся контрасте между старым и новым было что-то беспокоившее меня, связанное с ощущением, что я чего-то не заметил, просмотрел по молодости лет. Это-то ощущение и заставило меня поехать в Ленинград весной 1969 года».

Так, Каверин предлагает хронологическую и одновременно сюжетную рамку для своих воспоминаний. В 1969 году писатель едет в Ленинград, чтобы внимательнейшим образом осмотреть здание, в котором некогда располагался Институт истории искусств. Этим осмотром и завершается часть книги «В старом доме». Время, ввевшееся в вещи, неотделимое от них и теперь снова с их помощью и подсказкой увиденное, пережитое. Перед автором лежат старые записи семинара, проходившего в этих самых стенах. Записи, отталкиваясь от которых начинает работать память.

Каверин в своих воспоминаниях не избегает документального свидетельства, но не для того, чтобы во всем ему следовать, чтобы и от своей памяти добиваться той же документальной непогрешимости. Скорее, документ вводится, чтобы корректировать память — по контрасту с нею. Память не удерживает всех фактов, событий, некоторые из них ускользают, стираются со временем. Несколько раз Каверин признается, что оказывался не прав в споре с молодым современным исследователем, знающим эпоху только по сохранившимся документам. Сам же он забыл о событиях, непосредственным участником которых был.

Если память мемуариста с точки зрения фактографической точности не выдерживает конкуренции с документом, то она должна противопоставить что-то свое, только ей доступное. Отсюда и развившаяся в современной мемуаристике впечатлительность, подчеркивающая индивидуальность восприятия и зрения: так я видел, и так мне запомнилось. Эта особенность современного мемуарного зрения и определяет во многом особенность современной литературной манеры, ибо заставляет искать слов столь же индивидуальных, незатаканных, чтобы в них не пропала особенность своего впечатления, видения.

Для характеристики литературной манеры Каверина-мемуариста можно воспользоваться словом, которое он употребил по поводу Герцена — «распахнутость». В данном случае оно не обозначает исповедальной откровенности авторского рассказа о себе. Оно относится к широте обзора и непринужденности повествования о том, что происходило, с кем встречался. Даже в этом жанре, где зачастую изображенче властвует над повествованием, Каверин остается в целом верным событийному сюжету, в который вплетаются разнообразные литературные оценки и наблюдения, портреты современников. В «Собеседнике» эта событийная канва повествования обеспечена тем, что найден сюжетный стержень — история семинара по современной прозе, который когда-то вел автор.

Эта семинарская форма определила и насыщенность книги литературной проблематикой, идущей от разнообразных споров 20-х годов. Разговор о литературе сопутствует всему повествованию и накладывает свой отпечаток даже на образность, на изображение. Нередко возникает литературная па-

раллель, ассоциация, которая и становится тем ключом, с помощью которого раскрывается для читателя «иероглиф» прошлой и незнакомой ему жизни. «В эту минуту вошла Зинаида Николаевна Райх. Я встречал в моей жизни немного красивее. Чехов пишет, что, увидев красавицу, он «понял это с первого взгляда, как понимаю молнию» («Красавицы»). Именно это произошло со мной».

Метафора или сравнение, раз найденное для характеристики, как правило — и это обычно для современной мемуарной прозы, — не пропадает, оказывается пригодным не только для однократного использования, но задает тон, который окрашивает если и не весь портрет, то по крайней мере целый эпизод рассказа о человеке. Это метафорическое впечатление может иллюстрироваться реальными поступками, фразами. Автор при этом не стремится к максимальному перечислению всего, что запомнилось, но готов ограничиться силуэтом, обозначившим лишь самое яркое и изобразительно достаточное. Иногда важнее даже не вспомнить, а домыслить, дорисовать, уже прямо «включая» воображение. Именно такой вымышленный и в то же время очень зрительно точный портрет рисует Каверин, говоря о Д. Хармсе:

«Он был из той породы добродушно длинных людей, на которых легко рисовать карикатуры. Он двигался легко, говорил свободно, был естественно прост и по-своему изящен. В нем были и детские черты — он любил удивлять. Он мог, остановившись у газетного киоска, спросить отчетливо, серьезно:

— Скажите, пожалуйста, здесь живет Петр Алексеевич Силантьев?

Мне всегда казалось, что он делает много добрых дел тайне, по секрету, а потом, оставшись наедине с собой, хохочет, потирает руки, радуясь, что кто-то теряется в догадках, а может быть даже и пугается, подозревая, что произошло чудо. Так должен радоваться дед-мороз, содрав свою седую бороду и размахивая ею по воздуху, над головой».

В мемуарах Каверина есть постоянное ощущение того, что речь идет о писательской среде, невозможной без розыгрыша, без игры воображения, переносимых из творчества в жизнь.

Мемуарные персонажи у Каверина не только получают-

ся живыми, но и увидены они глазами живого человека, а сами портреты рождаются как бы в сюжете автобиографии писателя, становятся ее главами. Иными словами, в автобиографической прозе В. Каверина мы видим соединение разнообразных приемов, свойственных современной мемуаристике и автобиографии, тесное сближение этих жанров. До сих пор мы говорили о них, не делая между ними различия. Существует ли оно? И если да, то как сейчас себя проявляет? Разберемся в этом.

## МЕМУАРЫ И АВТОБИОГРАФИЯ

На первый взгляд различие этих двух терминов ощущается и без специального филологического исследования. Автобиография — воспоминание о собственной жизни, в то время как мемуары — о людях, с которыми встречался. Конечно, собственная жизнь протекает не в безлюдном пространстве, а говоря о другом человеке, невозможно избежать упоминания о себе, так что любой факт, взятый из прошлого, возникает на пересечении жанровых границ. Значит, полного и безусловного различия между автобиографией и мемуарами быть не может. Меняется только повествовательный акцент, точка зрения.

Есть отдельные произведения, в которых жанровая чистота соблюдается в большой мере. Так, максимальное самоустранение рассказчика предполагает мемуарный портрет, а в жанре исповеди автор задерживается на характерах и судьбах других людей лишь для того, чтобы сделать понятным свое к ним отношение. Впрочем, исповедальный подход, предполагающий углубленный самоанализ, не характерен для современных «повестей о жизни». Теперь не только в случае с мемуарами, но и в случае с автобиографией автор не всегда уверен, что же он пишет, сознавая, что зашел в область «непроявленных жанров». Одним из первых, кем овладело подобное сомнение, был В. Солоухин.

Его «Капля росы» открывается диалогом с читателем, который интересуется, что же сейчас пишет автор. Выяснив, что не роман, не повесть, не очерки (напомню, что аналогичное перечисление с отрицанием нам уже приходилось встречать у мемуаристов), воображаемый читатель задает вопрос: «Так, видно, это будет нечто автобиографическое?» На

что следует уклончивый ответ: «Смотря как понимать автобиографию». Ответить с полной уверенностью утвердительно можно лишь в том случае, если полагать, что в автобиографию писателя Солоухина может войти, одновременно отсюда и создавая ее, история родного села Оленина.

Действительно, неожиданное желание — писать автобиографию, при этом едва ли не полностью самоустраиваясь. Это скорее естественно в мемуарной прозе и притом там, где ее изобразительный принцип доведен до крайности, предельно исключаящей автобиографию. К такому изображению иногда стремятся, видя в нем современную новизну. Так, В. Каверин, рассказывая о том, как «Мои университеты» и «Записки из дневника» Горького «нарушали привычное представление о мемуаре», подчеркивает, что «возникшие как бы за пределами литературы, они наметили контуры нового жанра. В сущности это мемуары без мемуариста».

«Мемуары без мемуариста», автобиография без ясно заявленного автобиографического героя, который с готовностью подменяет рассказ о себе рассказом о других... Почему? Откуда идет это стремление, еще более смешивающее мемуарную и автобиографическую прозу?

В одной из немногих современных статей, посвященных автобиографической прозе, критик А. Урбан предложил видеть два исторически сложившихся жанровых типа: аналитический и синтетический. Первый восходит к «Исповеди» Руссо и сосредоточен на внутренних мотивах и переживании героем своих поступков, представленных с полной, исповедальной (в первоначальном смысле слова) откровенностью. Второй ведет свое начало от книги Гёте «Поэзия и правда» и представляет с особенной подробностью процесс накопления опыта, принадлежащего и отдельной личности, и всей эпохе. Второй тип, признает критик, гораздо более распространен в современной советской прозе. И это естественно.

Естественно, так как человек в современном его понимании не может быть изъят из среды, из всей совокупности жизненных обстоятельств, которые создавали его характер. Поэтом и писателем, говоря о себе или о ком-либо другом, стремится увидеть человека не изолированно, а вместе с его окружением. Отсюда и предпочтение, которое отдается внешним связям личности перед аналитическим, исповедальным углублением в ее сознание.

Но как же быть с тем фактом, что и Эренбург, и Берггольд, стоящие у истоков современного увлечения автобиографической прозой, говорили именно об исповеди. Получается так, что противостоящая исповеди современная традиция начинается с произведений, настойчиво исповедальных по своему характеру. Как объяснить этот парадокс?

Все дело в том, что одно и то же слово употребляется с различным смыслом. Разве «Люди, годы, жизнь» и «Дневные звезды» отвечают принятому их авторами жанровому определению в той же мере, как некогда исповеди Руссо и Л. Толстого? Конечно, нет. Это слово для современных писателей означало не столько право говорить о себе, сколько — от своего имени, и в их книгах рассказ о событиях и о переживании событий явно преобладает над самоанализом. Жизненные впечатления играют гораздо более важную роль, чем психологическое самоуглубление.

В одной из своих ранних книг В. Шкловский предупредил читателя: «Я говорю от своего имени, но не про себя». Слова чрезвычайно знаменательные для всей сегодняшней автобиографической прозы. С ними очень хорошо согласуется, дополняя их, название одной из глав недавней книги того же автора: «О времени, не о себе». Изменением, внесенным в известную стихотворную строку, В. Шкловский подчеркивает новизну по-современному понимаемой автобиографии. И одновременно предвосхищает возможный упрек. В чем? В том, что воспринимающее «я» угрожает заслонить собой время. Писатель отстаивает лишь право говорить о времени от своего имени — это и есть исповедальность в современном смысле слова.

Итак, изменение всей художественной системы жапра вызвано прежде всего тем, в каком отношении автор видит себя и время. Он видит себя во времени. Это ощущение, как никогда, сознательно. Ему подчинен каждый эпизод, каждый миг воспоминаний. И конечно, образ каждого человека. Понять человека для современного мемуариста значит услышать, как в нем отозвалось время, каким временем он наполнен: «Люди, знавшие Гайдара зрелым, сложившимся человеком, неизменно чувствовали в нем этот полет времени, эту юность, сказавшуюся в каждой строке и как бы шедшую за ним по пятам».

Детство, юность, о которых говорит здесь В. Каверин, это

особенно важно и не только для Гайдара, писавшего для детей и подростков. Это важно, потому что здесь начало самых непосредственных, самых глубоких впечатлений, которые каждый обнаруживает в себе, которые у писателя обязательно скажутся в творчестве и не только на автобиографических страницах: «Работая, Тынянов как бы прислушивался к своему детству, которое шло за ним медленно, но неуклонно. Если бы не было этого детства... мы, вероятно, не прочли бы тех страниц в романе «Пушкин», где первое дыхание поэзии налетает на маленького Александра, как ветер в Юсуповском саду в жаркое полуденное время...».

Каверин так обостренно улавливает этот шум времени, ибо привык прислушиваться к нему в себе. Без этой привычки не было бы его многочисленных книг, мемуарно-автобиографических по традиционной шкале, а по сути написанных в каком-то новом жанре, созданном в погоне за изменчивым, необратимым временем. Все более условной становится граница, разделяющая мемуары и автобиографию в пределах того, что теперь определяется как «лирическая проза». Однако прежде чем закончить разговор, нельзя не сказать о том, что их разделение все же остается в силе, полного уподобления не происходит.

Для большинства книг, о которых шла речь, характерна легкость перехода от одного периода жизни к другому: от детских впечатлений к литературной среде, то есть от материала, скорее подходящего для повествования автобиографического, к мемуарным портретам известных людей. Но есть иные книги. В них личность пишущего, его литературная манера не допускает легкого, естественного перехода от впечатлений детства и юности к зрелым годам. Это относится прежде всего к автобиографиям тех писателей, чья жизнь начинается в деревне.

Писатель отдается благодарным воспоминаниям, смешанным с сожалением о минувшем. Сожаление тем более острое, что автор прощается не только со своим личным прошлым, но видит, как уходит целый жизненный уклад и созданный им человеческий тип. Деревенским прошлым ограничивает свое воспоминание автор, отделяя его от последующей жизни и отдавая ему «последний поклон». Слова, взятые в кавычки, заставляют сразу же вспомнить о книге В. Астафьева «Последний поклон», заключительные главы которой были

опубликованы в 1978 году в журнале «Нап современник». В следующем году книга вышла отдельным изданием. Произведение как будто закончено, но Астафьев признается, что книга владеет им, и, уже не раз ставя точку, он вновь возвращался к ней и к своим воспоминаниям: «Шло время. Я терял близких людей и всякий раз, оставаясь жить на земле дальше, чувствовал не только вину перед ними, но и желание рассказать о том, что это были за люди и как печально, что их не стало».

Иными словами, еще одна Главная книга, которая принимает форму воспоминаний. Сходство, проявляющее себя, несмотря на различие писательской судьбы, человеческого характера, литературной манеры.

Сейчас, сравнивая первоначальный текст с текстом отдельного издания, мы можем лучше судить о том, каким было и как осуществлялось авторское намерение. Меняется не просто стиль, а атмосфера, которую теперь не нарушает даже случайное слово, отдающее литературной красотью. Одной из самых опасных в этом отношении была первая новелла «Далекая и близкая сказка», несколько отличающаяся от других и по языку, и по сюжету. В ней говорится о необычном жителе сибирской деревни Овсянка — о Васеполяке. Собственно, его настоящее имя Станислав, по родившийся на подводе, на которой его ссыльные родители направлялись из Польши в Сибирь, он был переименован на русский лад. Вася успел состариться, похоронил родителей, но постоянно тосковал по никогда им не виденной родине. Иногда он брал скрипку...

Не просто рассказать такую историю, избегая сентиментальности и красоты. А это только самое начало. Надо еще передать, как музыка полопеца, который играет, тоскуя по родине, ослепший поляк, воспринимается одиннадцатилетним деревенским мальчиком, как оп, охваченный внезапным желанием умереть, бежит на кладбище к могиле матери... А потом, много позже, уже в конце войны, ту же мелодию в маленьком польском городке, пропахшем «гарью, трупами, пылью», слушает молодой офицер: «...музыка разбередила воспоминание...» Это одна из тех фраз, от которых освобождается Астафьев, отдавая предпочтение не литературному, а живому, звучащему в речи слову.

Но эта первая новелла дает ключ к замыслу книги. Вос-

становить память о прошлом, необратимом, но навсегда осевшем в человеке и сохраняющем над ним власть. Уходят люди, и с ними уходит их время, задерживаясь лишь в памяти тех, кто еще остается на земле. Лишь слово удержит прошлое, и ему доверяет В. Астафьев свою благодарную память. Однако это не значит, что она избирательна и способна различать лишь доброе, забывая о злом. Бывало всякое и равно оставило след в душе, прорываясь далеко не только музыкальными ассоциациями, но и необъяснимым для окружающих взрывом, когда голодный, бездомный мальчишка набрасывается на придирчивую и такую неправдоподобно опрятную учительницу:

«Ничего в жизни не дается даром и не проходит. Ронжа не видела, как заживо палят крыс, как топчут на базаре карманников сапогами, как в бараке или жилище, подобном старому театру, пинают в живот беременных жён мужья, как протыкают брюхо ножом друг другу картежники, как пропивает последнюю копейку отец и ребенок, его ребенок, сгорает на казенном топчане от болезни...

...За голод. За одиночество, за страх, за Кольку, за махеху, за Тишку Шломава! — за все, полосовал я не Ронжу, пет, а всех бездушных, несправедливых людей на свете».

Это тоже было в прошлом, а значит, живо в памяти, живо в человеке. Но самое главное и самое дорогое в другом — воспоминание о тех людях, благодаря которым возникало умение отделить от себя зло, не подчиниться ему. По словам Астафьева, память о близких — повод для этой книги, и он прекрасно исполнил задуманное, рассказав, что это были за люди. Прежде всего бабушка — традиционный персонаж повестей о детстве и в то же время столь нетрадиционный в этой книге. Она главный герой значительной части повествования, увиденный одновременно и детскими глазами, и глазами писателя.

Не только на большом пространстве, в подробном рассказе умеет Астафьев дать портрет. Всего несколько деталей, которые своим немногословием уже передают характер деда. Сибиряк, «чалдон», замкнутый, невозмутимый, но упаси бог если кто-то вовремя не заметит, как заходила вверх и вниз его по-пугачевски подстриженная борода.

И деревенский голод, и семейный праздник — именины бабушки, которыми заканчивается часть повествования,

относящаяся к далеко не безмятежному, по счастливому детству в деревне Овсянка на берегу Енисея. А если праздник в семье, то и музыка, которая теперь подчиняет себе рассказ, не требуя литературно-банальных слов:

«И вот пошла она, музыка! Мишка Коршунов широко развел гармонику и тут же загнул ее немислимым кренделем. Оттуда, из заплатного этого кренделя, чуть гнусавая, ушибленная, потому как Мишка не раз уже разрывал гармонию пополам, вынеслась мелодия, на что-то похожая, но узнать ее и тонкому уху не просто. Мишка дал направление... И все радостно подхватили».

В художественном отношении «Последний поклон» во многом зависит от того, насколько автору удастся воспроизвести и удержать манеру устного рассказа с его свободной непринужденностью, естественной речистостью, когда без усилия нужное слово приходит в нужный момент. Излюбленное В. Астафьевым местное, диалектное слово не кажется в «Последнем поклоне» надуманным, потому что оно оправданно всем замыслом книги. Это воспоминание о слове, каким оно звучало в речи. В. Астафьев пишет о своей книге: «Последний поклон», верно, и есть моя самая большая и неизбывная любовь, которая приносит и радость и боль». Читателю же эта книга раскрывает талант писателя с самой его сильной стороны — талант рассказчика, чья творческая память обострена поэзией живого слова.

Не только у Астафьева, но вообще Главная книга. — не случайно ее так называют — передает чувство личной ответственности пишущего по отношению к прошлому. Своеобразный долг памяти. С одной стороны, желание еще раз непосредственно прикоснуться к прошлому, переживая его. С другой — окинуть его сегодняшним взглядом и сказать, чем ему обязан. Эта двойная цель, которая движет современным мемуаристом, отражается и на том, что отбирают для воспоминания и насколько следуют требованию документальной точности.

## ВЕЧНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

Любое мемуарное произведение оценивается с точки зрения того, насколько точно помнит автор и имеет ли право вспоминать то, о чем пишет. В связи с этой оценкой и

возникают две вечные проблемы мемуарного жанра: достоверность и нравственность.

Мы уже непосредственно подошли ко второй из них, говоря о недостатке аналитичности в современной автобиографической и мемуарной прозе. Автор теперь предпочитает изобразить, а не обсуждать. При этом изображение выдерживается в таком тоне, что многие воспоминания — жанр не только мемуарный, но и мемориальный — написаны по памяти и в память о... Прекрасно, что сходит на нет хлестаковское похлопывание великих по плечу, как и рассказ о них с точки зрения «камердшера», приносящий их до уровня бытовой обыденности. Личность видится значительной, укрупняется, и лишь ее лучшие черты склонен замечать мемуарист.

Но в этом доброжелательном подходе есть и своя опасность. Возникает боязнь сложности. Острые углы характера, биографии стараются обойти, не заметить. Остается ощущение недоговоренности, и чем важнее то, что приходится не договаривать, тем менее удается мемуарный портрет. И тем менее он соответствует действительности.

В первых же рецензиях на сборник воспоминаний о Михаиле Светлове проскальзывала или выражалась неудовлетворенность. Сборник действительно получился односторонним: Светлов-собеседник явно заслонил собой Светлова-писателя. Нет, конечно, он не только каламбурист, блестящий остро слов — с готовностью признают все вспоминающие. Эти искренние оговорки, нераспустившиеся тезисы, моментально увядают в фейерверке светловских фраз. А судьба писателя выпадает из поля зрения. Почему так происходит, можно судить по откровенному признанию В. Субботина, чьи воспоминания появились уже после того, как сборник был издан:

«Об этом как-то не принято говорить, но что было то было. Известно, что полоса такая не у одного Светлова в жизни была.

Я не знаю, как это вышло, пусть в этом разбираются другие. Но только, если не считать стихов к датам, Светлов в течение долгого времени почти ничего не писал».

«Не принято говорить... пусть разбираются другие...» Но других часто не находится, и все воспоминания заполнены светловскими остротами.

В мемуарах установилось нежелание вести даже литературные споры, как будто бы признаваться в несогласии бестактно по отношению к памяти умершего. В лучшем случае — глухой намек, беглое замечание по частному поводу. В сборнике воспоминаний о К. Паустовском есть мемуары В. Шкловского, где он говорит об одном неудачном названии:

«Не все удастся, даже удаchi. Может быть, неправильно или неточно название книги Паустовского «Золотая роза». Книга посвящена описанию труда писателя...

В повести Шамет собрал золотую пыль и из пыли при помощи ювелира отлил розу.

Здесь раскрывается смысл заглавия книги.

Искусство — это золото, найденное в пыли и грязи.

Но уже поэт Навои говорил своим ученикам:

«Если хотите быть золотом и драгоценными камнями, будьте землею. Землею будьте! — говорю я вам».

Название Шкловскому явно не нравится, как не нравится оно и С. Львову: «...в первоначальном замысле называлась она не «Золотой», «Железной розой», что, признаться, нравится мне больше». Так настойчиво говорят о названии не случайно, потому что не случайно само название. Паустовский должен был назвать розу именно золотой, подчиняясь закону своей стилистики.

Иногда создается такое впечатление, что мемуарист заранее признает себя во всем правым и не хочет выставлять своего покойного оппонента в невыгодном для него свете. Но может быть, возможность судить стоит предоставлять читателю? И даже если человек, о котором вспоминают, был в данном случае не прав, то его неправота совсем необязательно ляжет тенью на его имя. Один из участников дискуссии «Мемуарная литература и ее проблемы», где шла речь и о стирании «хрестоматийного глянца», высказал разумное желание: «А вот я бы с удовольствием прочитал воспоминания современника на тему: «Почему я враждовал с Маяковским» или «Почему я не любил Есенина». Ведь были же и у Маяковского, и у Есенина конфликты с современниками, в которых неправыми оказывались Маяковский и Есенин» (А. Ланциков).

Закономерное желание услышать о конфликтах, тем более о конфликтах литературных. Но чаще приходится ви-

деть воспоминания другого рода, в которых вспоминающие задним числом проявляют чуткость и доброту, допуская ради нее редактирование фактов, в чем и приходится поправлять запоздалых доброжелателей Маяковского и Есеница.

«Если литератор или, шире говоря, мемуарист в своей книге о прошлом, с одной стороны, поставит себе за правило не обижать никого из живых, а с другой стороны, говорить о мертвых только хорошо, то давайте спросим себя: возникнет ли в его мемуарах подлинная, непрукрашенная и правдивая картина жизни». Ответ на вопрос, заданный К. Симоновым в книге «Сегодня и давно», всем понятен, но уж очень обижать никого не хочется. Передко такая голубиная кротость проистекает из простого соображения: сначала ты обидишь, а потом... И вот возникает картина «гладко подметенных проспектов истории литературы». Чинно-благожелательное общество, в котором изредка мелькнет безымянная недобрая фигура — «один писатель» или в исключительном случае — «один известный писатель». И вновь тишь да гладь...

Конечно, первое условие откровенности мемуариста по отношению к другим — это откровенность по отношению к самому себе. В этом смысле К. Симонов не только предложил: давайте писать все, как было, но, что случается несравненно реже, показал, как следовать этому призыву, в своих воспоминаниях об Александре Твардовском.

Сложные отношения в сложной литературной жизни двух известных писателей, ни один из которых не отличался простотой характера. Симонов получает право судить характер и поступки Твардовского, не останавливаясь перед пусть и невыгодной для себя откровенностью: «Запомнилось и чисто зрительно: угрюмо-насмешливое, подпертое рукой, откуда-то сбоку глядящее на тебя укоризненное лицо Твардовского в те минуты, когда ты преувеличенно хвалишь что-то, что на самом деле не след бы хвалить».

И разговор об отношении к творчеству без обычного лстящего побратимства: «...в 1944 году, отвечая на мое письмо, он счел нужным с достаточной определенностью сказать о моей работе, как об иной по строю, чем его собственная».

Так оно и было тогда, так и осталось для него и потом.

Даже в последние годы его жизни, когда мы с ним были в наиболее тесных отношениях, его чувства ко мне не делали для него ближе мою работу». Кому-то может показаться, что в этих признаниях нет ничего из ряда вон выходящего, такого, что заслуживало бы специального внимания. Однако на фоне сегодняшней мемуаристики даже такая степень откровенности необычна. От мемуариста ждут большей смелости, умения оставаться тактичным, но не избегать разговора об острых проблемах. Об этом напоминают и критики, и читатели. Хотя иногда раздаются и голоса, протестующие против малейшей попытки приподнять завесу над личными отношениями: пусть творчество писателя и не затрагивает его личности. В таком случае жанр воспоминаний в принципе должен оказаться под запретом. Но желающих наложить подобное вето гораздо меньше, чем тех, кто считает, что литературу как явление человеческой культуры можно понять, лишь совмещая различные к ней подходы, в том числе и такой, который приближает нас к пониманию личности художника.

И все же нравственная грань дозволенного для мемуариста, безусловно, существует и должна существовать. А значит, естественны споры по поводу произведений, которые создаются на пределе дозволенного или пытаются расширить, изменить законы мемуарной нравственности. К числу таких книг относится «Алмазный мой венец» В. Катаева. Слово «мемуары» в данном случае употребляется вопреки авторской воле. Катаев особенно решительно настаивает на том, что пишет в каком-то новом, неизвестном жанре и не ручается за точность деталей.

Стало уже традицией не верить катаевским оговоркам. Главный аргумент критиков, отказывающих автору в праве уйти из-под власти мемуарных обязательств, в том, что книга написана о реальных людях. Правда, Катаев отказался от подлинных имен, установив постоянно действующий знак (ведь отдельные предупреждения насчет того, что это не мемуары, могли забыться), указывающий на твердое намерение сложить с себя мемуарную ответственность.

Действительно, герои в этой книге обозначены прозвищами: ключик, штабс-капитан, птицелов, колченогий, мулат... В самих этих прозвищах критики видят не знак но-

вого — немемуарного — жанра, а знак постоянного авторского пренебрежения к тому, о ком пишет и кого позволяет называть кличками. К тому же отсутствие реальных имен — чистая условность, ибо расшифровка почти во всех случаях не вызывает больших затруднений. Ключик — автор «Зависти» Ю. Олеша, Командор (единственное обозначение с заглавной буквы) — автор поэмы «Хорошо». А нет-нет и мелькают подлинные имена, как, например, когда речь идет об эпитафии на штабс-капитана и ковармейца: «Под пушек гром, под звоны сабель от Зоценко родился Бабель».

Значит, делают вывод, иллюзия слишком прозрачная, условность нового, якобы изобретаемого автором жанра не выдержана, и перед нами не что иное, как мемуары. В общем, конечно, мемуары, если судить по документальной основе, — здесь критики правы. Но почему они не принимают всерьез нового, немемуарного в строго традиционном смысле слова отношения автора к своему материалу? Ведь если он иногда и позволяет промелькнуть на своих страницах реальному имени, то не потому, что он забылся и нарушил принятые правила игры. Катаев слишком опытный мастер, чтобы допускать такие элементарные просчеты — эти отступления от условности тоже предусмотрены законами его стиля. Имена вместо прозвищ мелькают, как правило, в чужом тексте или во всяком случае вводятся сознательным напоминанием о том, что и люди, о которых он пишет, и события — все это было, все это реальность.

Ощущение реальности прошлого обязательно. Без него потеряет смысл растворение этого прошлого в памяти, когда пропадает чувство грани, отделяющей то, что было, от того, что могло быть. В преодолении памятью этой грани и создается психологический образ прошлого. Скажут, что в мемуарах недопустима подобная игра с памятью, но разве забылось авторское предупреждение — не мемуары. Добавим, не мемуары в традиционном смысле.

Прошлое в книге Катаева — вовсе не то прошлое, которое принадлежит независимой от ее сегодняшнего восприятия истории. Прошлое у Катаева это его собственность, собственность его памяти, меняющееся с течением времени, небезразличное к тому, как оно вспоминается. А вспоминается оно с вопросом: «Кто мне вернет пропавшее время?»

Этот вопрос не раз повторял автор в «Святом колодеце». В той первой книге новой катаевской манеры уже было предсказано и немемуарное отношение к мемуарному материалу, когда воспоминание об одном эпизоде вызвало такой комментарий: «Собственно говоря, все это мне вовсе не снилось, а было на самом деле, но так мучительно давно, что теперь предстало передо мной в форме давнего, время от времени повторяющегося сновидения...»

Не заметив этого особенного отношения к прошлому у Катаева, просто невозможно говорить о книге. А заметив его, нельзя (опасаясь, что хитроумный Катаев только и ждет, чтобы провести доверчивого критика), нельзя отбросить его как пустой прием, маскирующий обычную мемуаристику. Обычной мемуаристики в «Алмазном венце» действительно нет. Нет именно потому, что Катаев в гораздо большей степени, чем допускает мемуарный жанр, сосредоточен на себе: на том, как я вижу, как я помню, какое это во мне вызывает чувство, образы, ассоциации, — а не на традиционно мемуарном — как было... Главное здесь не прошлое, а переживание прошлого.

Вот только теперь, имея в виду все сказанное, справедливо и обязательно перейти к нравственной оценке. Ей должно подвергнуться и сам создаваемый жанр, в котором развита до крайности склонность современной мемуарной литературы. Этим склонностям предоставлена такая свобода, что они уведат автора за пределы мемуарного, то есть строго документального повествования.

Можно теперь говорить о том, что и сновидение о прошлом, как определяет книгу Катаев, характеризует автора, позволяя судить о вспоминающем по тому, какими в его снах видятся реальные люди и свои отношения с ними.

Давая нравственную оценку книге в целом и в отдельных частностях, критики нередко смешивают значительное и второстепенное. Такое смешение побуждает говорить не об отсутствии нравственного чувства у автора, а скорее о недостатке чувства юмора у некоторых его критиков. Одно дело, когда с осуждением подмечают готовность Катаева фиксировать внимание на человеческих слабостях, вспоминать такое, что сам человек, вероятно, предпочел бы забыть. Это накладывает отпечаток на все воспоминания и вызывает ответную реакцию.

Это понятно. Но это не должно быть сигналом к тому, чтобы с пуританской нетерпимостью прочесывать катаевский текст в поисках каждого шуточного, а значит, недостаточно почтительного слова, видя в нем преступление против нравственности. Один критик (В. Кардин) возмущен тем, что, по выражению Катаева, его младший брат «облазил» все редакции, — почему не «обошел»? Другой критик (Н. Крымова) подробно и пристрастно разбирает эпизод с золотым портсигаром, за который автор уступил соавторам — другу и брату — замысел «Золотого телянка». В пример автору ставят Пушкина, который подсказывал безвозмездно, например, Гоголю — «Ревизор» и «Мертвые души».

Преступление, вменяемое в данном случае в вину Катаеву, должно быть отнесено к характеру литературной среды, к принятому стилю общения, который, конечно, был другим, чем в пушкинские времена. В том, что Катаев вплоть до бытовых деталей сохраняет ощущение живого общения, некогда принятого между молодыми литераторами, не его нравственная слабость, а одна из самых сильных именно в мемуарном смысле сторон его книги. Люди, которых вспоминает Катаев, в нашем сегодняшнем восприятии — классики. К благоговению перед талантом добавляется еще и знание о том, что жизнь многих из них сложилась нелегко и оборвалась рано. И все-таки это не причина для того, чтобы один из них перед лицом «грядущих поколений» не имел права вспомнить об их жизни.

Как мы можем судить и по другим воспоминаниям, чего не было в той среде, так это избытка почтительности во взаимном общении. Прекрасно понимали значение сделанного и делаемого каждым, но общались невзирая на табель о литературных рангах, легко допускали и розыгрыш и непочтительный тон. В их среде чрезмерно подчеркиваемая значительность и серьезность считались куда большим грехом, чем самая вольная шутка.

Говорят, что эти шутки, анекдоты неуместны сейчас в устах Катаева-мемуариста. Да, необычный, непринятый в мемуарах тон, но разве мы не жалуемся на постоянный и наскучивший мемуарный глянец? И разве Катаев не отдает должное таланту всех, о ком говорит? Если бы был возможен отрицательный ответ, то невозможной бы оказалась сама книга, в заключение которой герои превращаются в па-

мятники из небесного материала. Даже те из них, чье творчество самому Катаеву чуждо и неприятно. Свою неприязнь он скорее перенесет в сферу личных отношений, чем откажет на этом основании в литературном признании.

Легко замечая катаевскую непочтительность и считая ее недопустимой для мемуариста, не хотят заметить или сказать о том, что при всей своей веселости, подчас анекдотичности это грустная книга. Книга-воспоминание о том, что было, наверное, лучшим, самым живым, самым искренним в жизни человека, который сейчас, спустя полстолетия, оглядывается на прошлое и на людей ушедших: «Кто мне вернет пропавшее время?» Обо всем этом отчетливо сказано, пожалуй, лишь в одной статье, наиболее справедливой по отношению к книге в целом, — Е. Клипович «С высокой и холодной любовью».

Книга Катаева выдержана по жанру в том смысле, что условности, принятые автором, строго в ней соблюдаются. В то же время она не подходит целиком ни под одно традиционное определение. Скорее всего — мемуары, написанные в русле современной лирической прозы. В таком определении, конечно, недостаточно четкости, но важно то, что это мемуары, хотя и нетрадиционные, смещенные по направлению к лирическому «я».

Катаев подчеркнуто говорит от своего имени, пытается увидеть и передать, как было, но не реставрируя своего отношения к прошлому, к ушедшим людям. В одном отношении к ним должно остаться неизменным: те, о ком идет речь, окружены благоговейным авторитетом, они современные классики, и влияние этого авторитета не должно повлиять на память о них. Вспомнить о них, какими они были друг для друга, а не какими видятся глазами теперешних почитателей. Это трудно. На это мало кто решается и мало кто имеет право решиться. Катаев имеет такое право — говорить о мертвых так, как говорил с живыми.

Предположим, читателю не нравится этот тон, ему неприятен и сам лирический герой книги — что же, в чем Катаева нельзя упрекнуть, так это в желании показаться лучше, чем он есть. Читателю предоставлена свобода в его симпатиях и антипатиях, в его нравственных оценках.

Или другое — читатель подозревает автора в неточности, в заведомом искажении событий и даже в прямом

вымысле. Но ведь автор ничего не гарантировал, более того, откровенно предупреждал: «За детали не ручаюсь». И действительно, будущий исследователь литературы не вправе полагаться на свидетельство Катаева в том, что касается отдельных фактов. В его книге то, что было, неотделимо от того, что могло быть. В памяти возникло пятно, которое затем превращалось в картину, и автор не настаивает на том, что все ее детали подсказаны только памятью, а не воображением.

Встреча с Хлебниковым и поход с ним в издательство, дружба с Есениным — пятьдесят лет про это было неизвестно и вдруг выплыло. Все, о чем рассказано, и по времени, и по характеру людей могло быть, но было ли? (Напомню, что никто не назван по имени.) К этим и многим другим эпизодам неприменима мемуарная (по крайней мере, обычная мемуарная) оценка. Но с какой же меркой к ним подходить? С художественной и с историко-литературной. Интересно ли то впечатление, которое возникает, оживает ли оно наше представление или оно только повторяет уже известное? Если только повторяет, тогда оно неудачно.

Позволю себе такую параллель. В мемуарном смысле книга Ю. Тынянова о Пушкине дает больше, чем большинство действительно мемуарных свидетельств, взятых в отдельности. Книга Катаева создается на пересечении двух жанров — это и мемуары, и роман. Или, учитывая нелюбовь Катаева к слову «роман», повествование историческое.

Не все эпизоды в книге одинаково удачны именно в смысле новизны впечатления. Критики книги, естественно, задерживаются на менее удачном. Согласен, что история с Хлебниковым в значительной мере дублирует распространное впечатление, но и здесь при повторе очень точный — художественный — синтез известных фактов. Есть образы, сделанные более тонко и сложно, есть портреты, превращающиеся если не в исследование, то в очень любопытное эссе: прежде всего ключик (Ю. Олеша), шелкунчик (О. Мандельштам), который зрительно, ощутимо и как человек и как писатель предстает в эпизоде совместного с автором сочинения агитпроповской басни о купце Пахоме. И многое другое.

Мы уже видели, как современные мемуаристы — и профессиональный писатель, и человек, впервые берущийся за

перо, — ощущают сходное отношение к памяти, схожие трудности, связанные с тем, как сохранить в тексте непосредственность своего впечатления. Вопросы сходные, решения во многом разные. Естественно, что писатель решается пойти гораздо дальше, делая изменившееся отношение к прошлому поводом для литературных перемен. Особенно такой писатель, как Катаев, пристрастный к эксперименту с формой.

В своей прозе Катаев дает полностью развиваться современной склонности к улавливанию непосредственных впечатлений. Его право большого писателя, а не только человека, знавшего людей лично, рассчитывать на то, что читателю будет интересна его точка зрения, особенность его восприятия и оценки. Другое дело, что с нею можно не согласиться, и основания для несогласия всегда больше там, где наиболее отчетливо проявлена индивидуальность.

Но все-таки, как же быть с требованием достоверности? «Фермент недостоверности», по выражению одного исследователя, присущ мемуарам в целом, и обвинение в том, что истина в воспоминаниях нарушена, родилось одновременно с мемуарным жанром. Видимо, этот фермент лишь активизируется в теперешних воспоминаниях.

Прежде чем принять это утверждение, нужно вспомнить о том, что оно никак не может быть распространено на весь мемуарный жанр в его современном виде. Создается очень много мемуаров, построенных по документальным законам и ни в коей мере не претендующих на свойства художественной прозы. Они повествуют о фактах и дорожат прежде всего фактографической достоверностью. Однако предмет нашего разговора — писательская автобиографическая и мемуарная проза, в которой требование достоверности не отвергается, но понимается несколько иначе.

У современного человека необычайно обострено чувство исторической точности. Как никогда раньше, сейчас разнообразны и совершенны средства и возможности установления того, как было на самом деле. В этой ситуации, естественно, мемуары в значительной мере утратили функцию хронографа, то есть документа, удостоверяющего точную дату или другие фактические сведения. Область мемуарного наблюдения в еще большей мере сузилась до сферы личных отношений, оценок, хотя и взятых на фоне времени.

Теперешнее пристрастие к точности различным образом отозвалось в мемуарах, вызвав расслоение жанра. Одни мемуаристы постоянно помнят о точности: подчеркивают, что сохранили неплохую память па имена и даты, а то и просто проверяют свои воспоминания по другим источникам, о чем также нередко сообщают. Произведения, которые пишутся таким образом, скорее смыкаются с историко-литературными исследованиями, чем с областью художественного творчества.

В других случаях автор прежде всего предупреждает: дневника не вел, в датах не силен, документами не пользуюсь. Следовательно, ошибки возможны. Более того, иногда ловя себя на ошибках, он может не просто их исправить, а признаться в них читателю, потому что они тоже важны, показательны. Так, В. Каверин вспоминая об учебе в Институте восточных языков, рассказал о рано умершем преподавателе Кузьмине, у которого какое-то, как ему казалось, недолгое время слушал курс («Петроградский студент»). Затем, когда уже мемуары были написаны, он случайно натолкнулся на свой «матрикул» — «так называлась в годы моего студенчества зачетная книжка» — и с удивлением установил некоторые прочно забытые факты: оказывается, он также слушал лекции и у всемирно известного академика В. В. Бартольда, а у Кузьмина занимался не три или четыре месяца, а полтора года...

«Как же произошло это смещение времени? Отразилась ли в нем торопливость, без устали подгонявшая меня в студенческие годы? Или острое ощущение целого заслонило, заставило промелькнуть какую-то долю этого целого, состоявшего из множества событий, впечатлений?»

Ошибка навела на очень важные размышления. Во-первых, о чувстве времени, которое не было всегда одним и тем же, которое меняется в зависимости от момента жизни, в зависимости от прожитых лет. Меняется и восприятие событий, ощущение их в общем жизненном ритме. Передать все это важнее для Каверина, чем просто установить непреложный факт.

И еще одно, что очень важно, — чувство целого. Верность атмосферы, общего жизненного тона опять же важнее непогрешимости в деталях. Это с полной откровенностью проявил в своих книгах В. Катаев, но не он один.

Такое отношение чревато многочисленными неточностями в произведениях, если их продолжать оценивать как непосредственно мемуарные. Одним из самых интересных и в то же время самых неточных современных мемуаристов является Виктор Шкловский, безусловно, один из создателей «непроявленного жанра». Как никто другой, он приносит детали в жертву целому, а поэтому в его мемуарных и историко-литературных книгах оговорки, неточности обнаруживаются десятками. И все это ошибки бескорыстные, не подчиненные какой-то тенденции, желанию что-то подредактировать в прошлом. Просто само прошлое и память о нем «износились на сгибах».

Шкловский идет именно от целого, от верности первоначальному пятну впечатления. Этим часто и объясняются ошибки. Вот характерная для него аберрация памяти. Похороны Александра Блока: «На похороны пришло немного народу. Гроб тихо везли обессиленные лошади через весь город, на край Васильевского острова, на Смоленское кладбище у Смоленского поля, туда за Финляндские казармы, к взморью».

Однако и по мемуарной литературе и по воспоминаниям многих очевидцев известно, что никаких лошадей не было — весь этот неблизкий путь гроб несли на руках. На память о реальном событии наложилась, вероятно, некрасовская ассоциация.

Факт и впечатление взаимозависимы, но сегодня в некоторых мемуарах они поменялись местами. Раньше было: от события к впечатлению. Теперь от впечатления к подбору деталей, способных сохранить его. Детали писатель часто подбирает, уже чувствуя себя именно художником, а не беспристрастным очевидцем.

У сегодняшнего мемуариста, стремящегося сохранить сиюминутность воспоминания, его непосредственность, особое понимание точности. Более всего он ценит точность впечатления, ибо верит — это лучший способ сказать свою правду о прошлом. В этом он и видит смысл мемуарного жанра.



Новая волна увлечения воспоминаниями поднялась в пятидесятые годы, и сразу же она пошла по нескольким литературным руслам, ни одно из которых целиком не пролегло в пределах документальной области. По крайней мере в писательской мемуаристике желание заново вспомнить, как было, заново осмыслить сами события почти всегда вызывало к жизни и собственное впечатление. Затем к подлинному стало добавляться возможное: к тому, как было, то, как могло бы быть. И все-таки нельзя сказать, что от первоначального интереса к факту, событию в художественной прозе остается только иллюзия документальной формы. Иллюзией-то как раз современные авторы мало дорожат, предупреждая читателя: не мемуары. Их притягивает прошлое возможностью еще раз пережить его, не повторяя буквально.

Разговор о современной автобиографической и мемуарной прозе мы начали с предположения, что причина ее нынешней распространенности коренится не только в потребности художественной литературы использовать всеобщий интерес к невыдуманному факту. Вероятно, искусство обладает возможностью обогатить память о былом. Это действительно так. Мемуарному свидетельству доступно самое непосредственное приближение к предмету. Отсюда и стремление вспоминающего не дублировать документ, но воспользоваться уникальной способностью своего жанра, опирающегося на личное впечатление и на художественное слово.

Необъятна современная историческая память, в распоряжении которой богатейшие архивы, зрительный образ, запечатленный фото- и киноплёнкой, озвученный магнитофонной лентой. И все же остается нечто, что ускользает, не будучи переданным через художественное слово, через впечатление памяти. И это нечто — сам человек в его живом общении с другими людьми.

В автобиографии, в мемуарах «преходящее мгновение жизни» — это мгновение жизни человека, с которым встречался, был близок и рядом с именем которого стоят теперь две даты — рождения и смерти. Очеловеченное, персонализированное время. Вот почему М. Шагинян «одним из

самых глубоких мест у Гегеля» представляется мысль: «Время — это мы сами».

Уходят люди, необратимо меняется время. Меняется, как никогда, стремительно, и человеку кажется, что опыта его сверстников хватило бы на несколько предшествующих поколений. Память спешит удержать прошлое и диктует не бесстрастный рассказ о былом, а воспоминание о времени, каким оно жило в людях, как уходило вместе с ними и каким видится теперь.

## ЛИТЕРАТУРА

- В Астафьев. Последний поклон. М., Современник, 1978.  
Воспоминания о Николае Асееве. М., Советский писатель, 1980.  
Воспоминания о Константине Паустовском. М., Советский писатель, 1975.  
Воспоминания об А. Твардовском. М., Советский писатель, 1978.  
Воспоминания об Илье Эренбурге. М., Советский писатель, 1975.  
Всеволод Иванов — писатель и человек. М., Советский писатель, 1975.  
В. Каверин. Собеседник. Воспоминания и портреты. М., Советский писатель, 1973.  
В. Каверин. Петроградский студент. М., Советский писатель, 1976.  
В. Каверин. Освещенные окна. М., Современник, 1976.  
В. Каверин. Вечерний день. М., Советский писатель, 1980.  
В. Катаев. Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона. М., Детская литература, 1973.  
В. Катаев. Алмазный мой венец. М., Советский писатель, 1979.  
А. Крон. Вечная проблема. М., Советский писатель, 1976.  
Ф. Левин. Из глубин памяти. М., Советский писатель, 1973.  
Л. Мартынов. Воздушные фрегаты. М., Современник, 1974.  
Эм. Миндлин. Необыкновенные собеседники. М., Советский писатель, 1979.  
Г. Мунблит. Рассказы о писателях. М., Советский писатель, 1976.  
Ольга Форш в воспоминаниях современников. Л., Советский писатель, 1974.  
В. Пришвина. Наш дом. М., Молодая гвардия, 1977.  
В. Пришвина. Пришвин в Дунине. М., Московский рабочий, 1978.  
Н. Равич. Портреты современников. М., Советская Россия, 1977.

- К. Симонов. Сегодня и давно. М., Советский писатель, 1978.  
 В. Субботин. Силуэты. М., Советский писатель, 1973.  
 «Ты помнишь, товарищ...» Воспоминания о Михаиле Светлове.  
 М., Советский писатель, 1973.  
 А. Февральский. Записки ровесника века. М., Советский писатель, 1976.  
 Федор Панферов. Воспоминания друзей. М., Советский писатель, 1977.  
 М. Шагннян. Человек и Время. М., Художественная литература, 1980.  
 Н. Яшина. Воспоминания об отце. Архангельск, Северо-западное книжное издательство, 1977.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

«Непроявленный жанр» . . . . .	6
Сюжет и время . . . . .	16
Память, обостренная творчеством . . . . .	24
Не отступая от объективности . . . . .	35
Мемуары и автобиография . . . . .	43
Вечные проблемы . . . . .	49
Литература . . . . .	63

**Игорь Олегович Шайтанов**

### КАК БЫЛО И КАК ВСПОМНИЛОСЬ

(Современная автобиографическая и мемуарная проза)

Гл. отраслевой редактор *В. П. Демьянов*

Редактор *Н. М. Краснопольская*

Мл. редактор *О. А. Васильева*

Художник *А. Г. Шиманец*

Худож. редактор *М. А. Гусева*

Техн. редактор *Т. В. Луговская*

Корректор *В. Е. Калинина*

ИБ № 4362

Сдано в набор 09.04.81. Подписано к печати 10.06.81. А 11183. Формат бумаги 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 2,80. Усл. кр.-отт. 2,88. Уч.-изд. л. 3,54. Тираж 99 820 экз. Заказ 708. Цена 11 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 817007.  
 Типография Всесоюзного общества «Знание», Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.

11 коп.

70069

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ЗНАНИЕ“

