

Вениамин КАВЕРИН

НАЕДИНЕ СО СЛОВОМ



— В своей литературной юности вы, Вениамин Александрович, как и многие другие писатели-прозаики, «переболели» возрастной лирикой. Насколько важно это увлечение поэзией, как оно сказывается в дальнейшем на отношении к слову и ритму прозы?

— Вы правы, я начинал со стихов... Я начал со стихов, когда мне было восемь или девять лет. И в течение лет, наверное, десяти писал их каждый день с упорством и педантичностью, которые мне вообще свойственны. Каждый день писал двести строк. Причем, как Брюсов, испробовал все формы, которые вообще возможны, вплоть до японских танка... Но, видимо, поэтического таланта у меня все-таки не было или был очень маленький. Впрочем, я вообще тогда не собирался быть литератором: стихов никогда не печатал, да их никто и не стал бы печатать. Я потом стал отдавать их своим героям. В «Скандалисте», например, мой герой — студент читает мои ранние стихи.

Так или иначе, весь мой дальнейший путь был подготовлен многолетней работой над неудачными стихами. Я постепенно выработал вкус, выработал в себе способность отбора слов, что представляет собой важнейшее качество для того, чтобы написать небанальную, свежую фразу. Работая над своими неудачными стихами, я многому научился. Я научился, например, как строить произведение, потому что к 19–20 годам я стал писать сюжетные стихи, баллады и трагедии в стихах. Это все были произведения, которые требовали работы над композицией. А интерес к сюжету у меня вообще начался очень рано.

— От занятий стихотворчеством, вероятно, идет и ваше стремление к мелодичности прозы. Не то увлечение ритмом, которое становится самоцелью, но точная звуковая организация прозы, явственно осязаемая уже в первых ваших рассказах.

— Мелодичность прозы имеет колоссальное значение. Вы очень своевременно об этом напоминаете, потому что, к сожалению, в нашей очень богатой сегодняшней литературе эта сторона дела как-то немножко и интересуют. Между тем она имеет решающее значение, играет огромную роль в работе. Мелодичность прозы — верный признак ее высь. Подлинная высокая проза всегда по-своему мелодична. Я очень люблю, кстати, музыку и отчетливо чувствую мелодию — скажем, одну у Тургенева и совершенно другую у Достоевского. Думаю, что и читатели моих книг ощущают мою мелодию — может быть, она им практически не может пригодиться, но я без нее не мыслю ни одной страницы своей прозы.

— Так вы пришли к формированию своего стиля. Но ведь ваше вступление в литературу вообще отмечено поиском новых форм, экспериментированием во всех областях искусства. И в среде вас окружающих писателей («серапионов» и ученых (таких, как Тиньянов, Жирмунский, Шкловский, и других, принимавших в группе ОПОЯЗ) формальный поиск был одним из основных определяющих. В какой степени сказались на вас это влияние?

— Мое отношение к стилю — это понимание стиля как важнейшего фактора создания удачного художественного произведения. Действительно, в то время, когда я начинал, опубликовав свою первую книгу, литература была необыкновенно богатой, в том числе и в стилевом отношении. И Олеша, и Платонов, и Зощенко, и Леонов писали по-разному. Более того, Леонов писал, соединяя в одном лице и человеке как бы разных писателей, поскольку он почти одновременно писал и «Петушкин» пролом», и «Записки» Ковыкина», то есть вещи по стилю разные совершенно. А с языком я не экспериментировал. Но перемены тем не менее произошли. Две перемены. Первая перемена — когда я отказался от парадоксальной афористической

фразы, которая характерна для «Скандалиста» и для «Художник неизвестен», и перешел к классической фразе русской психологической прозы — в романе «Исполнение желаний». Именно поэтому роман давался мне с большим трудом. И второй перелом произошел уже после войны, даже после моих больших романов «Открытая книга» и «Два капитана», когда я понял — главным образом под влиянием английской литературы — значение лаконичности. Очень сдержанный, лаконичный стиль дает возможность выразить необходимое — немногословно. Под знаком этой лаконичности написана повесть, которую я очень ценю, — «Семь пар нечистых». Я и потом старался придерживаться этой лаконичности, старался соединить ее с возможностью психологического познания характеров и причин поведения моих героев.

— Иными словами, вы постоянно находились в состоянии поиска новых изобразительных средств и художественных возможностей...

— Это состояние присутствует во всей моей литературной жизни на протяжении шестидесяти лет писательской работы. Я каждый раз пытаюсь сделать что-то новое, нащупать что-то иное... в отношении жанра, например. И кое-что мне, кажется, удалось, например, я возродил (как будто) жанр эпистолярный в романе «Перед зеркалом». И я поставил на службу острый сюжет — именно то качество, которого, по моему, не доставало русской литературе.

— С самых первых рассказов и повестей вашу прозу отличало не только увлечение острым сюжетом, но и обилие фантастических поворотов. Со временем это стало не так заметно, но вот выходит ваша новая книга «Ночной сторож» — и мы узнаем прежнего, «раннего» Каверина. Закономерно ли такое возвращение?

— Да, я всегда был склонен следовать так называемым фантастическим поворотам. Я люблю фантастику — не научно-техническую, а конкретную, реалистическую, что ли, и считаю, что она имеет свои достоинства, которые не присущи, к сожалению, реалистической прозе. Она как бы поднимается над временем — я имею в виду фантастику Гофмана, в особенности — Перро, фантастику братьев Гримм, русских народных сказок. Она именно потому и поднимается над временем, что основана на фольклоре (в конечном итоге вся лучшая фантастика основана на фольклоре), а фольклор — часть духовной жизни народа и бессмертен, как сам народ. А то, что это вне-временное, само собой откладывается в сознании читателя, — очень ценная черта. Я это понял поздно, понял только теперь — лет десять назад, но подсознательно всегда придерживался именно такого убеждения. Начал я с фантастических рассказов в западном духе, а кончил повестью «Верлиока», которая построена на русском фольклоре. Там используется целый ряд фольклорных мотивов, в частности

сти — понятия добра и зла; вечные темы, освоенные русским искусством, и я старался показать их с позиции сегодняшнего дня.

— Обычно принято считать, что именно с романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» — где-то около 1926–28 годов — вы обращаетесь к прозе реалистической. Было ли это качественное изменение в вашем подходе и творчестве — к тому, что получите дальнейшее развитие в книге «Исполнение желаний»?

— «Скандалиста» я задумал (и рассказал об этом в сборнике «Как мы пишем») как картину литературных нравов, но я сначала не представлял себе, что я пишу о живых конкретных людях, окружавших меня тогда, которые были только что не названы по фамилии. В конечном итоге книга получилась серьезная. Я, правда, не думал, что она переживет десятилетия, но она, как оказалось, пережила.

А переход к «Исполнению желаний» действительно был качественным. Это был 1931–32-й год, когда вышла первая часть этого романа (я работал над ним три года). И после него где-то очень скоро я принял за трилогию «Открытая книга», в которой уже совсем ушел от прежних своих опытов.

— Трилогия «Открытая книга», как и «Исполнение желаний», пожалуй, самые реальные по своей основе произведения — о конкретности научных открытиях (в области микробиологии — в первом случае, в литературоведении — во втором). И для убедительного их художественного отображения просто необходимо профессиональное проникновение в суть проблемы, в сущность людей, всю свою жизнь посвятивших служению науке.

— Круг ученых знаком мне не понаслышке. Я сам долго выбирал между наукой и литературой: был, как говорили, довольно способным историком литературы — защитил диссертацию (это была целая книга, над которой я серьезно работал). И примерно в середине 20-х годов, когда я уже был автором книги «Конец хазы», передо мной встал вопрос: наука или литература? Я выбрал литературу.

Что до замысла «Открытой книги»... Мой старший брат был очень крупный ученый, и жена его Зинаида Виссарионовна Ермольева была знаменитой ученой, так что жизнь людей науки всегда интересовала меня. Главным образом потому, что они обязаны своим делом говорить правду и писать правду... Они обязаны утверждать свои открытия, публикуя их. Ведь то, что они делают, все их открытия проверяются в сотнях лабораторий. Прямота моего Сани Григорьевича — это прямота человека не только прямого, но и который борется за справедливость. И он, в сущности, человек науки, а правота людей науки обусловлена, необходима, без нее наука не существует.

Кроме того, мне еще хотелось написать и историю женщины-ученого, ведь во время войны я наблюдал очень много женщин, героически себя проявивших, давших, иной раз даже восемнад-

цатилетних, которые вели себя, как должно. И мне захотелось написать историю женщины, советской женщины... Историю ее жизни с детских лет.

— Но ведь есть еще и соразмерность опыта автора с опытом его литературных героев.

— Мне кажется, что это происходит параллельно. Скажем, герои моей ранней книги «Художник неизвестен» тоже люди творческие, но я ведь пытался написать гениального художника, сам не чувствуя в себе никаких признаков гениальности. Так что соразмерность опыта автора и литературных героев — условное понятие. Я стараюсь писать характеры. А они иногда возникают после пятиминутного разговора. Например, самый удавшийся, на мой взгляд, характер трилогии «Открытая книга» — отец Татьяна Власенковой, а прототип его — сторож соседней дачи, с которым я говорил десять минут. И этого было достаточно, чтобы понять его. Я всегда — это важно для всех писателей, а для молодых особенно — старался поставить себя на место людей, о которых я думаю, когда пишу. Поставить себя на их место и подумать, как бы они в том или ином случае поступили. В этом смысле школа писателя — в значительной степени — состоит именно в умении поставить себя на место своих героев.

— А насколько сложно это было сделать в романе «Перед зеркалом». Ведь его героиня — Лиза Тураева — художница, натура артистическая, нервная, нервная. Кроме того, мужчине проникнуть в психологию женщины вообще непросто.

— Вот именно! Женщину вообще писать труднее, гораздо труднее! И в данном случае мне страшно повезло, конечно. Потому что я — это редко бывает — прочел историю ее жизни в ее же письмах. И вся ее духовная жизнь оказалась раскрыта — это редчайший случай.

«Перед зеркалом» я считаю лучшей книгой, которую я написал. Сама предистория ее — удивительна. Я не сразу оценил эту удачу, но когда оценил, взялся за нее со всем опытом, который у меня был. Я этот маленький роман писал четыре года. Письма были так интересны, что я сперва решил опубликовать их с моими комментариями. И в этом жанре стал их писать. Это первый вариант. Вижу — не получается. Во-первых, надо понимать эпоху, чтобы верно понять эти письма, почувствовать атмосферу, которая давно утрачена, но была характерна для 1910–1920 годов. А во-вторых, это неинтересно, все же это не художественная проза — это интимные личные письма. Тогда я попробовал преобразить эти письма в историю моей героини, то есть не писать роман в письмах, а написать роман о ней — Лизе Тураевой. Написал много листов, но и это не получалось. Тогда вернулся к письмам — и стал писать их от ее имени: так вчитался в них, что стал как бы ею. И подавляющее большинство писем написано мной, но они окрашены в цвет писем подлинных, которые я только отредактировал.

— Вас всегда отличало стремление к остросюжетной прозе. А в романе «Перед зеркалом» сюжет растворен в письмах, его линия не так явственна. Как же вам удавалось идти по пути напряжения сюжета на таком материале?

— Очень просто. Как ни странно, в письмах были такие острые сюжетные повороты, которые казались мне безвкусицей для романа, не годящимися для него. И я заменил их другими. Казалось бы: даны готовые письма, прекрасный материал — что стоит скомпоновать их и сделать роман?.. А вышло наоборот: четыре года я боролся с материалом. Надо сказать, что я побывал во всех местах, в которых жила моя героиня: я был в Париже, в Крыму, в Праге, я был в доме, где она жила в Мисхоре (он сохранился), я прошел по всем местам, где она бывала. Это было так же необходимо, как необходимо изучение научного материала в книге о человеке науки. Но это уже свойство моего характера: досконально освоить материал. А ведь мне приходится очень трудно в этом отношении. После «Двух капитанов», когда я был должен изучать летное дело и жизнь на Крайнем Севере, я взялся за микробиологию, в которой делала к тому времени серьезные успехи и очень помогла мне мой друг З. В. Ермольева. Но в своем отборе материала, конечно, я был совершенно свободен — распоряжался им, как хотел.

— Именно в отборе материала — не только для какого-либо замысла, но и жизненного материала вообще, которому предстоит стать материалом литературы, — и проявляется в первую очередь интерес писателя, его вкус, его способность чувствовать время. Сколько поколений советских читателей — которым сегодня 20–30–40 лет — называют себя вашими читателями! Значит, ваши книги для каждого из поколений были и остаются современными, живыми. И сколько в течение этих шести десятилетий вашей работы в литературе появилось новых писательских имен, сопровождавшихся шумихой и шедрыми авансами, а сегодня почти забытых? В чем, по-вашему, Вениамин Александрович, причины долговечности иных книг? И можно ли вообще прогнозировать успех?

— Причин много, но что больше всего характерно для «исчезнувших» — они шли прямо «на предмет», то есть решали художественную задачу примитивными средствами.

Прогнозировать долговечность той или иной книги, конечно же, нельзя. Да об этом не нужно и думать. Когда остаешься наедине с листом бумаги, наедине со словом, нужно думать о том, какое слово ты отбираешь — единственно точное слово. И еще одно условие: непременно нужно, чтобы тебе самому было интересно то, о чем ты пишешь. Если знаешь, если чувствуешь, что самому интересно, — значит будет интересно и читателю. Я всегда проверяю написанное на себе — сам становлюсь первым своим читателем. Для меня важнейший камертон — первоначальное мое отношение к написанному. И так пишу всегда.

Беседу вел
Георгий ЕЛИН