

«КАМЕРА-ОБСКУРА»

СТАНИСЛАВ АЙДИНЯН

О ПОЗДНИХ ПОВЕСТЯХ ВАЛЕНТИНА КАТАЕВА И МОВИЗМЕ

«Хуторок в степи», «Домик», «Каток», «Кубик» – уменьшительно, по-детски звучат названия катаевских повестей и рассказов. Сергей Баруздин в сборнике литературных заметок о писателях-современниках, вышедшем в 1978 году, размышляет как раз о том, насколько Валентин Катаев писатель детский. Ссылаясь на предисловие Иракия Андроникова к «детскому» изданию совсем не детской книга Катаева «Трава забвения», Баруздин приходит к выводу, что книги писателя адресованы «всем, без различия возрастам из этого следует, что представление о Катаеве как о чисто детском писателе грешит явной неполнотой. Он гораздо сложнее» (см. Сергей Баруздин «Люди и книги», «Литературные заметки», М., «Сов. Писатель», 1978).

В этом нетрудно убедиться. Достаточно перелистать катаевские повести 1960-х годов, чтобы больше никогда в этом не сомневаться! Повести, рождённые настроем на волну *философско-мемуарной беллетристики* (здесь и далее подчёркнуто мной – С.А.) были прологом к прозвучавшему в 1977 году триумфальному для писателя созданию, они стали прологом к «Алмазному моему венцу» его воспоминаний, венцу, хранящему в своей драгоценной оправе грани и образы благороднейших талантов прозы и поэзии начала века.

Слав вымысла с воспоминаниями автор охарактеризовал в «Алмазном моём венце венце» так: «Вообще в этом сочинении я не ручаюсь за детали. Умоляю читателей не воспринимать мою работу как мемуары. Терпеть не могу мемуаров. Повторяю. Это свободный полёт моей фантазии, основанный на истинных происшествиях, быть может, и не совсем точно сохранившихся в моей памяти. В силу этого я избегаю подлинных имён, избегаю даже выдуманных фамилий. Стихи, приведённые мною, я цитирую исключительно по памяти, считая, что это гораздо жизненнее, чем проверять их точность по книгам, хотя бы эти цитаты были неточны. Магический кристалл памяти более подходит для того жанра, который я выбрал, даже – могу сказать – изобрёл» (Валентин Катаев «Алмазный мой венец», «Новый мир», 1978, № 6, с. 44).

Катаев продолжает: «Не роман, не рассказ, не повесть, не поэма, не воспоминания, мемуары, не лирический дневник...

Но что же? Не знаю.

Недаром же Тютчевым сказано, что „мысль изреченная есть ложь“. Да, это ложь. Но ложь ещё более правдивая, чем сама правда. Правда, рождённая в таинственных извилинах механизма моего воображения! Что такое воображение с научной точки зрения, ещё никто не знает. Во всяком случае, ручаюсь, что всё здесь написанное чистейшая правда и в то же время чистейшая фантазия.

И не будем больше возвращаться к этому вопросу, так как всё равно мы не поймём друг друга» (там же, с. 44).

Эта длинная и тем не менее необходимая вам цитата из «Алмазного моего венца» о самом «Алмазном... венце» заканчивается мистификаторски. Что значит «чистейшая правда и в то же время чистейшая фантазия»? Неужели Катаев столь глубоко в своей «сердечной глубине» зарыл ключ к пониманию своих произведений, что читатель обретёт лишь «мысль изречённую», которая «есть ложь»? Это читателю не грозит. Ведь у Катаева, среди «мыслей изречённых», ложь, то есть вымысел, чередуется с большой художественной правдой. А соседство правды и вымысла в художественном произведении, как известно, допустимо и правомерно. На проверку оказывается, что «зарытую здесь собачку, возможно породы пудель» разгадать можно, поставив «Венец» в обратную перспективу, обратившись к произведениям, предшествующим 1975 году, когда «Венец» начал писаться, потому что именно в шестидесятых

годах Катаев начал писать свои, как он выразился о них, «не воспоминания, не мемуары, нелирические дневники», очень сходные по жанру с «Венцом». Л.И. Скорино, опытный исследователь творчества В.П. Катаева определяет его произведения 1960-х годов как новаторские, созданные в изобретённом автором жанре «лирико-документальной повести о времени и о себе». Начатки этого нового жанра появились, как считает исследователь, ещё в повести «Маленькая железная дверь в стене».

«Маленькая железная дверь в стене» написана в период 1960-1964 годов, параллельно ей писался «Святой колодец» 1962-1965 года, потом следует «Трава забвения» 1964-1967, далее, уже в 1970-х, не вошедший в 9-томное собрание сочинений – «Алмазный мой венец» 1975-1977. Параллельно отмеченным создавались и другие произведения, но мы, связанные целью нашего исследования, не будем их касаться.

Установив обратную перспективу от «Алмазного венца» к произведениям 1960-х годов, постараемся если не определить жанровую принадлежность того, что вышло из под загадочного пера Катаева, то во всяком случае попытаемся угадать основные черты творческого метода, сформировавшего этот неведомый жанр, не умещавшийся в определение «лирико-документальная повесть».

В «Святом колодце» находим такое откровение: «Моруа утверждает, что нельзя жить сразу в двух измерениях – действительном и воображаемом. Кто хочет и того, и другого – терпит фиаско.

Я уверен, что Моруа ошибается! Фиаско терпит тот, кто живёт в каком-нибудь одном из этих миров, он себя обкрадывает, так как лишается ровно половины красоты и мудрости жизни.

Я всегда прежде жил в двух измерениях. Одно без другого было для меня немислимо. Их разделение превращает искусство либо в абстракцию, либо в плоский протокол. Только слияние этих двух стихий может создать искусство поистине прекрасное. В этом, может быть, и заключается сущность мовизма» (В. Катаев. Собр. соч. в 9 томах, М., «Х.Л.», 1972, т. 9, с. 204. Здесь и далее цитаты по этому изданию).

Сплав «двух измерений» – действительного и воображаемого рождает родник творчества, из «взорванных, возвешённых ключей» которого можно наполнять реальностью и вымыслом не только «Святой колодец». Из их сплава, «стечения» рождён и «Венец».

Но почему слияние этих миров названо «мовизмом»? Что здесь подразумевается?

Катаев изредка включает в повести иностранные слова в русской транскрипции, никак не объясняя и не переводя их. Это свойственно многим образцам русской литературы со времён классицизма. Но включать новые понятия, причём понятия, расшифровывающиеся постепенно, перекочевывающие из повести в повесть, – это уже для нашей литературы нечто новое, и даже экспериментально-философское, не только литературное.

Есть упоминание о «мовизме» в «Траве забвения»: «Рогатые глаза. Глупо. Но мне всегда так хотелось. Может быть, в этом и есть суть мовизма – писать как хочется, ни с чем не считаясь» (там же, т. 9, с. 384).

В «Кубике» на с. 495 – «Мовизм это создание чего-то полуреального, но грандиозного по замыслу, где возможно предварить душу, Психею явления самому его возникновению: «Может быть, это и есть один из главных законов мовизма – начертить бесшумный проект молнии» (там же, т. 9, с. 495).

Так что же такое, наконец, МОВИЗМ?

Вновь откроем следующий хронологически за «Святым колодцем» и «Травой забвения», «Кубик», прочтём в нём очередное авторское отступление: «Многие, особенно во Франции, считают Мопассана „мове“. Может быть, именно поэтому я его так люблю! Мовист! Кстати: рассуждая о женщинах старик Карамзov тонко заметил: „Не презирайте мовешек“ или „Не пренебрегайте мовешками“ – что-то в этом роде, уже не помню» (там же, т. 9, с. 478).

Обратим мимоходом внимание и на то, что здесь, как и в «Венце», Катаев цитирует «исключительно по памяти», тем самым утверждая в этом единство его «Венца» с более ранними повестями.

Значит, по Катаеву, живя в двух мирах «действительного и воображаемого», нужно ещё быть сокрушителем обыденного, приевшегося, как например, надоевших литературных норм, форм, стилей, по отношению к которым в своём творчестве надо быть «mauvais» – «мове», то есть, буквально, «плохим, скверным, злым» или, как сказал бы Ф. Достоевский, моветонным. Одним словом – быть моветонным – здесь это быть сокрушителем старого, пионером, новатором, каким был в своё время Ги де Мопассан, по отношению к консервативным моральным нормам французского общества XIX века.

Литературный приём, заключающийся в полном отрицании литературного приёма, это и есть мовизм – вот что пишет Катаев в отступлении, посвящённом праву писателя писать, не согласуясь с известными литературными приёмами, праву «сметь».

Основные объяснения нововведённого автором понятия «мовизм» – даются опять же в отступлениях, которые составляют важное звено стиля, писательской манеры Катаева, не изменяющего этой своей манере и в «Алмажном венце», к которому писатель поступательно идёт своим предшествующим творчеством.

Дробящие повествование в разной степени связанные меж собой отрезки, фрагменты, «моментальные характеризующие»; стилевые и мелодические катаевские «росчерки», эти отступления, вклиненные в дороги и тропинки многолинейного повествовательного изложения, исполняют разные функции. Порою – несут на себе роль хронологическую, порой – уносят нас неожиданно в иной исторический срез,

порой – напоминают что-то, создают настроение, порой – отражают настроение самого писателя в момент творчества и, кроме всего, выполняют важнейшую миссию – раскрывают личность самого писателя в развёрнутых, взаимоотражённых ипостасях переменчивых миров идей, реальностей и глобального философского осмысления мира.

Например «Кубик» начинается прямо с авторского отступления. С первых строк мы ощущаем обворожительную тайну детства, открывающую читателю психологический, фантазийно-игровой путь познания действительности маленьким человеком. Но мы насторожены и не поддаёмся авантюрно-приключенческому настрою, потому что картина детского восприятия жизни предварена диссонансирующей с текстом вводной авторской фразой-отступлением:

«Неужели этот мальчик тоже я?».

Неужели и в этот раз это воспоминания, неужели и в этого героя вложено много своего сокровенного, почерпнутого из памяти детства? Видно, такова уж судьба писателя, по выражению Булата Окуджавы, «из собственной судьбы выдергивать по нитке». Наверно поэтому возникает ощущение грустного лиризма, которое дало критике основание определить своеобразие произведений Катаева как сочинений лирико-документальных с эпическими чертами (см. Л.И. Скорино «В.П. Катаев» в кн. «История русской советской литературы в 4-х томах», М., «Наука», 1968, с. 268-273).

«Неужели этот мальчик тоже я? Если и не вполне, то, во всяком случае, отчасти» – читаем очередное отступление на 3-ей странице повести «Кубик», – «Не исключено, что это всё тот же милый моему сердцу Пчёлкин, только совсем маленький, лет восьми» (В. Катаев. Собр. соч. т. 9, с. 451).

В этом отступлении – ключ к расшифровке лирического героя повести. Кто такой Пчёлкин? Чтобы это выяснить, снова придётся возвратиться к более ранней, чем «Кубик», «Траве забвения».

Здесь автор сначала выступает от своего лица, то есть, пользуясь терминологией литературоведа А.И. Беселия (см. А.И. Баселия «Кто ты, лирический герой? К диалектическому пониманию литературного образа», Сухуми, 1979), автор «прямо субъективирован». Потом он избирает для себя и своей странствующей в повестях Психей-души другую оболочку, другое лицо, которое вводит в повествование более отвлечённо объективированный, по той же терминологии, образ. Таким он и остаётся, продолжая по-другому развиваться уже в «Кубике», где преобразуясь и изменяясь, он приобретает всё более абстрактный характер.

В тексте «Травы забвения» это выглядит так:

«Этот молодой человек – совсем ещё на вид юноша – был мной. Вернее сказать, он мог быть мною, если бы я обладал силой воскресить себя того, давнего, молодого.

Но так как у меня нет этой волшебной силы, то сейчас, когда пишутся эти строчки, я могу считать его лишь некоторым своим подобием, несовершенным воплощением моего теперешнего представления обо мне самом того времени, – если время вообще существует, что ещё не доказано! – времени, оставившего единственный материальный след в виде ветхих листов бумаги, исписанной дрянным карандашом номер четвёртый, который не писал, а скорее царапал.

Меня того, прежнего, юного, уже нет. Я не сохранился. Карандаш исписался...» (В. Катаев. Собр. соч., т. 9, с. 341).

Как видим, у автора понятие личного, собственного Я дифференцировано. Он глубоко чувствует, различает нынешнего самого себя с тем, кем он был в юности, различает, ещё не проведя грядущей черты, которая разделит автора и лирического героя.

Здесь явлено отношение В. Катаева к истине времени, к истине соответствия героя и действительности. Здесь, если хотите, и декларированная в «Венце» нелюбовь к мемуарам, здесь и необходимое писателю и, по мнению Иракия Андроникова, в полной мере свойственное В. Катаеву чувство времени.

И вот разделение автора и лирического героя происходит:

«Я дал ему свою телесную оболочку и живую душу, но имени своего давать не хотел, опасаясь сделаться чем-то вроде человека без тени.

Я назвал его Рюрик Пчёлкин. Чем не имя для русского молодого человека, рождённого в начале XX века, совсем перед революцией, когда вдруг неизвестно почему в моду вошли изысканные, великокняжеские: Игорь, Глеб, Олег, Рюрик, Святослав?

После этого я вздохнул с облегчением, отныне переложив все свои заботы на чужие плечи. Вот как легко произошло рождение нового лирического героя» (см. В. Катаев. «Трава забвения» в Собр. соч. т. 9).

Вывод: Рюрик Пчёлкин – это образ молодого Валентина Катаева, отделённый временем и жизненным опытом от личности зрелого В.П. Катаева, который не без помощи вымысла реконструирует стёршийся в памяти образ своей юности. Рюрик Пчёлкин – лирический герой второй части «Травы Забвения» и «Кубика».

Решив таким образом вопрос о лирическом герое в «Кубике», пойдём по страницам этой повести дальше, сфокусировав теперь свой взгляд на той проблеме, из которой возникла в наши исследования проблема лирического героя – на лирических отступлениях. Именно благодаря им мы становимся сопричастны размышлениям Катаева-творца литературного произведения, Катаева-художника.

Страница 455: «...В звуке сдержится гораздо больше того, что мы улавливаем своим несовершенным слуховым аппаратом. Это всегда какая-то тайная информация, поток сигналов как бы моделирующих звучащую вещь в мировом пространстве. Волшебный эффект присутствия...

Звук – это сознание колеблющейся материи». (В. Катаев. Собр. соч. т. 9, с. 455).

Тут путь – разять разумом звук, дойти до первоосновы, первоначала, первоидеи, дабы постигнуть мудрость философского восприятия мира, расшифровать чувственное и сверхчувственное, приходящее к Катаеву через миражи творческого воображения.

Вот как это звучит далее у Катаева: «...как звук не похож и вместе с тем до ужаса похож на душу композитора-виртуоза, но также на всю материальную структуру инструмента, рождающего эти звуки... В прелюдиях Скрябина я всегда, кроме души композитора, ощущаю громоздкое тало концертного инструмента, все материалы, из которых он построен на фортепьянной фабрике, ощущаю даже саму фабрику...» (В. Катаев. Собр. соч. т. 9, с. 455).

В совершенно свободном потоке сознания Катаева у него в «Кубике» – взблески эссенцистического парения над миром, он заглядывает в космические пространства, даже в них он находит себя, свои мысли, их следы...

Вслушаемся в его речь:

«Мы окружены великой анархией вечно разрушающейся и вечно воссоздающейся материи, огромной, неизмеримой, без начала и конца. Она непрерывно уничтожает старые формы и создает новые.

Есть такие небесные тела – пульсары. Они вечно, с точностью атомных часов, увеличиваются в объёме и опадают: так сказать, раздуваются, как „лягушка, на луку увидевши вола“...

А что, если мы тоже так же ритмично пульсируем?

Боже мой, из какой мелочи, из какой трухи, из какой мировой пыли мы все состоим!

Я не пишу, не создаю музыку, не вижу, не слышу, не понимаю, – да и зачем? – я непрерывно звучу, как некий резонатор, волшебный прибор, принимающий отовсюду из мирового пространства миллионы миллиардов сигналов, с непостижимой скоростью несущихся в моё бедное тело, в мою нежную, такую хрупкую Психею. Все, кому не лень, посылают в мою душу, в мой мозг свои сигналы, свои категорические приказы, как бы управляя мною на расстоянии: все эти пульсары, туманности, астероиды, белые и красные карлики, солнечный ветер, магнитные поля, северные сияния, вся беззвучно гремящая вокруг меня бесконечная и безначальная Материя, весь этот космический „брамбахер“. Они насылают на меня объёмные сновиденья, мучающие меня, как события подлинной жизни. Они погружают меня в божественную кажущуюся летаргию вселенной, против моей воли они заставляют меня мыслить, воображать, творить. Со стороны может показаться, что я творю из ничего. Но это совсем не так. Я творю из подручного материала неистовствующей, вечно изменяющейся Материи. Я её крошечный слепок. Каждый атом, из которого состоит моё тело, мой мозг, – модель вселенной. Я её раб, и вместе с тем я её повелитель.

Я жертва космических бурь, протуберанцев, беспенства солнечной плазмы» (В. Катаев. Собр. соч. т. 9, с. 501).

Сюда же, в эту рубрику охвата автором мира и создания собственной *микрокосмогонии*, относятся его художественно воплощённые в повести мысли о существовании предмета «до его появления и вне его появления» как его идеальной идеи (с. 495), в момент его появления: «Воскрешение – это переход эффекта отсутствия в эффект присутствия» (с. 490), и после его разрушения – «Пустота, возникшая на месте взорванного здания, материальнее самого строения» (с. 502).

Понятие, опять же в литературе ещё мало известное, «эффект присутствия», появляется в повестях 1960-х годов, и в «Алмазном венце» это выглядит так: «...как устойчивы эти призраки некогда существовавших здесь церквей, особнячков, зданий. Иногда эти призраки более реальны для меня, чем те строения, которые их заменили: эффект присутствия!» (Валентин Катаев. «Алмазный мой венец», «Новый мир», 1978, № 6, с. 44).

Кстати, рассмотренный нами «мовизм» тоже в особенном значении фигурирует в «Венце»: «В хорошей прозе изобразительное и повествовательное уравновешены. Боюсь, что я злоупотребляю существительными и прилагательными. Впрочем, существительное включает в себя часто и эпитет. К слову „бриллиант“ например не надо придавать слова „сверкающий“. Оно уже заключено в самом существительном».

Обратившись снова вспять, к «Траве забвения», найдём исток возникновения этих самонаполняющихся слов-сущностей. Там Катаев вспоминает высказывание своего учителя И.А. Буннина о самоощущении его как писателя: «У каждого подлинного художника независимо от национальности должна быть свободная мировая общечеловеческая душа... Главное же, что я здесь, в „Господине из Сан-Франциско“, развил, – это в высшей степени свойственный всякой мировой душе симфонизм, то есть не столько логическое, сколько музыкальное построение художественной прозы с переменами ритма, вариациями, переходами от одного музыкального ключа в другой – словом, в том контрапункте, который сделал некоторую попытку применить, например, Лев Толстой в „Воине и мире“: смерть Болконского и пр.» (В. Катаев. Собр. соч. т. 9, с. 312).

Благодаря этому симфонизму, в лад которому ещё в ранней юности Катаев старался писать свои ранние рассказы, наполняя музыкой художественные фразы. С течением времени, уже в 1960-х годах, он стал уже *симфонизировать* слова (например «кубик»). «Кубик» – варьирующийся лейтмотив, который, оставаясь неизменным по форме, через нюансы текста совершенно изменяется по содержанию.

СХЕМА СИМФОНИЗМА ПО КАТАЕВУ

1. Симфонический текст, включающий интонацию, музыкальную фразу, мелодию.
2. Симфоническое слово, включающее созвучие звуков своего звукового ряда между собой и согласующееся этим звукоярдам с другими словами, может быть, с совокупностью слов, а далее и с предложением.
3. Симфонический звук – единица, с которой оперировать писателю подчас трудно. Звук – конечный идеал конечного, непознанного, как молекула, которую когда-нибудь разложат на атомы. Как человек – слепок вселенной (см. с. т. 9, с. 501), так звук – слепок мелодии, всего текста.

В «Кубике» имеется рассуждение о звуке, которого мы выше уже касались (см. стр. 8) в связи с описанием катаевского умения расширять реальную данность предмета, явления, понятия. Начинается оно так: «„Словозвук“ не вполне точно выражает то, что мне нужно, чтобы „остальное делалось само собой“, как сказал Учитель. Я думаю, одно дело звук, а другое дело интонация, музыкальная фраза, мелодия. Учитель, видно, не отделял одно от другого, да и надо ли отделять? Ведь и без одного и без другого ничего не делается само собой. Но лично я очень строго разделяю эти понятия: интонация и звук. Ну, интонация, мелодия – это ясно: то самое, внутреннее, а потом уж внешнее, заставлявшее сжиматься горло и дрожать на губах – „М... м... м... м...“ – запевка всей вещи, её музыкальный ключ, её тайная горечь: никто в эту ночь не спал в доме Болконских. Звук уже совсем другое дело. Весьма возможно, что звук – самое неисследованное в мире» (там же, с. 454-455).

Так в «Кубике» звучит отражение мыслей о симфонизме.

Итак, «кубик» – словесная (или лексическая) звукоформа, наполняемая автором смыслом в зависимости от требований данного момента текста.

В самом тексте «кубик» встречается в значениях:

1) шесть сторон в трёх измерениях пространства и времени (с. 463).

2) имя собачки /пуделя, возникшего в тексте по ассоциации с тенью Мефистофеля в «Фаусте»

И.В. Гете (с. 505).

3) кубовый хитон Христа (с. 464).

4) стеклянный кубик – одноразовая фотографическая приставка к фотоаппарату, предназначенная для получения магниевой вспышки (стр.489).

5) «ледяной кубик, магически отразивший в себе навсегда освещённый восковыми свечами салон» (с. 524).

6) то слово, которое хотел произнести Бывший Мальчик, но произнёс вместо него «Волчок» (с. 535).

(...)

«Разве вещь – хозяин слова? – слегка шепеляво говорил Изгнанник, высокомерно задирая маленькую лысеющую головку с жиденьким хохолком. – Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает как бы для жилья ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» (там же, с. 494).

Совершенно аналогично и даже более распространено в тексте «Кубика» слово «Брамбахер».

Оно встречается в следующих значениях:

1) звук разбитой вдребезги о стену чернильницы из легенды о Лютере, бросившем будто бы чернильницу в черта. / Легенда несостоятельна, родилась из каламбурной двусмысленности (с. 432).

2) слово-Психея, блуждающая вокруг «неизвестно какого» брошенного тела (с. 498).

3) крошечный «брамбахер» – звук раздавленной осы (с. 498).

4) посылающая сигналы материя вселенной (с. 501).

5) «брамбахерские ворота» – искажение названия Бранденбургских ворот в Берлине / разрушенном городе, где в своё время сжигали книги (с. 502).

6) пустота круга, в «венке из дутого крупшовского железа с прорезями дубовых листьев – звонкий сквозной брамбахер» (с. 505).

7) то, что не успело скорей всего вселиться в чёрного пуделя – плод досужего воображения Гёте (с. 504).

8) немецкая минеральная вода «брамбахер» (с. 535).

Слово «брамбахер» по звучанию похоже на рядовое немецкое слово, но это всего лишь завуалированное двухсоставное звукоподражание.

Кроме этих самонаполняющихся звукоформ в тексте есть и слова-напоминания, например, «монгольфьер» (с. 465 и далее) – оно обозначает ныне забытую детьми и взрослыми летающую модель из папиросной бумаги, которая поднимается в воздух благодаря наполняющему её нагретому воздуху.

Тут сам образ предмета не только хронологически ориентирует читателя, не только создаёт определённый колорит, но служит одновременно и символом детства, символом недостижимости большой и чистой мечты, символом стремлений героев.

По заключительным строкам «Кубика» можно подумать, что когда монгольфьер представляется нам не летящей детской моделью, а «белым монгольфьером одного из белых куполов церкви Сакре-Кер», которую узкие улицы монмартрского холма поддерживают «как бы нежные детские руки», то нам кажется, что монгольфьер – это пример самонаполняющейся звукоформы. Но нет, это не «брамбахер». Просто похожий на него художественный образ, вылитый в особой форме с учётом музыкально-художественных и стилистических особенностей катаевской прозы.

Сергей Баруздин в уже упоминавшейся его книге очерков пишет о мастерстве В. Катаева периода 1960-х: «Изобразительные средства неисчерпаемы – вот о чём говорит разнообразие приёмов Катаева, богатство его стилей, его раскованность. Эта раскованность идёт от блестящего мастерства писателя, знающего цену сюжету и одинаково умеющему двигаться и по прямой и вычерчивать сложную линию» (Сергей Баруздин. Люди и книги. М., «Сов. писатель», 1978, с. 21).

Как бы отвечая критикам в «Алмазном венце», Катаев писал: «Время не имеет надо мной власти хотя бы потому, что его не существует, как утверждал „архискверный“ Достоевский. Что же касается ассоциативного метода построения моих сочинений, то это лично моё. Впрочем, как знать? Может быть, ассоциативный метод давным-давно открыт кем-нибудь из великих и я не более чем „изобретатель велосипеда“» (Валентин Катаев. «Алмазный мой венец», «Новый мир», 1978, № 6, с. 7).

Конечно, метод Катаева ассоциативен. Цепь событий, порождающих друг друга и в то же время взаимообусловленных, слагается в произведение, рождённое воображением, самую душою автора...

Психея, душа писателя-демиурга вселяется во всех персонажей, даже в чёрного пуделя. Эпизодически встают в малых отступлениях и иногда прямо данных воспоминаниях писателя лица, известные истории. Осип Мандельштам, Иван Бунин, многие другие.

Во многом условная форма оригинально преломляется в линейных изгибах своеобразного сюжета. Свободный полёт воображения, моделирующий действительность. Просто какой-то литературный магический театр! А где мы встречаем «магический театр»? У Германа Гессе, в его «Степном волке», величайшем из романов XX века. Правда, там повествование движется совершенно синхронно, развитие образа главного героя, Гарри Геллера – Степного Волка кажется достаточно равномерным. А в произведениях Катаева ведущие сквозные образы показаны как сквозь магический кристалл катаевского видения, сквозь грани «кубика» времени, лиц, размышлений. Эти основные образы прослеживаются, проявляются через пелену, через марево атмосферы времени, но всё равно и там и здесь – новаторская форма, и там и здесь в полотно повествования вплетены философские размышления, и там и здесь оба автора *калейдоскопируют*, множат свою душу на массу героев, и делают это полусознательно, отражаясь частью себя в каждом лице, образе. Через *изображённую память сознания* преломляются цвета и оттенки мысли, которые принадлежат мудрости человечества. Неважно, что это «*душевная множественность*», многообразность авторского «Я» у Германа Гессе навеяна психологической теорией К. Юнга, последователя Зигмунда Фрейда, а у Катаева она навеяна самим катаевским жизненным опытом. Важно, что налицо сходство по производимому на читателя впечатлению, по «внутреннему звучащему образу» (с. 495), пользуясь «словарём» В. Катаева. И в романе Гессе показаны – прошлое, детство и юность героя, которые правда не образуют широкого заднего плана, как у Катаева, у которого изображено – детство его героев – Мальчика и Девочки, в дальнейшем Мадам и Мсье, которые станут жертвами грека-миллионера, всевластного Арахиса (с. 535), конечно же Арахис, это у Катаева Аристотель Оносис, известный в 1960-е годы миллиардер, крупнейший делец-финансист.

И ещё автобиографические фантазмагии В. Катаева напоминают роман «Большой Мольн» талантливого и грустного французского классика Алена Фурнье. В нём мы тоже найдём воспоминания детства, образующие мир, где невозможно отделить реальные воспоминания от фантастики. Автор «Большого Мольна» писал: «Есть столько старых воспоминаний, которые мало-помалу обогащаются и когда больше не можешь носить их в себе, в один прекрасный день начинаешь их писать» (см. Ален Фурнье и Жак Ривьер. Переписка, т. 1, с. 132-133).

Так бывает со зрелыми авторами. 1960-1970-е годы XX века для Валентина Катаева-писателя стали годами зрелости. Тогда и были им созданы «Маленькая дверь в стене», «Святой колодец», «Трава забвения», «Кубик» и «Алмазный мой венец», столь связанный с этими синтетическими (от слова «синтез») и *анимасофическими* (от «анима» – душа, «софия» – мудрость) по жанру произведениями.