
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ТАТЬЯНА КАСАТКИНА



В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Кто из живых существ утром
ходит на четырех ногах, днем
на двух, а вечером на трех?

Загадка Сфинкса.

Непонятным мне было всегда это свидание Сфинкса с Эдипом, так трагически закончившееся для первого (первой?), а впрочем, приведшее и второго к не менее трагическим событиям и не менее трагическому концу. Была задана загадка, ценой разгадки которой оказалась жизнь загадывающего; загадка преграждала Эдипу путь, и он ее отгадал. Это обстоятельство, обычно остающееся как-то в тени среди бурных событий жизни Эдипа, не выходит на первый план именно в силу своей непонятности.

Загадка кажется очень простой, каждый малыш ныне знает на нее ответ. Именно — знает, ведь загадку ему сообщают сразу вместе с ответом. Но ни ребенок, ни взрослый и сейчас не отгадали бы ее. Отгадал — Эдип. И ответ прозвучал так, что Сфинкс бросился с кручи и разбился о камни. Ответ покажется странно знакомым тем, кто помнит евангельскую историю, — и, наверное, в этом заключен какой-то смысл, ибо то, что сказал Эдип, звучало примерно как «Се человек».

Что же сделал Эдип? В странном зеркале, поднесенном ему Сфинксом — природой, он опознал себя. Почему это было так трудно — до того трудно, что все, кто проходил этим путем до Эдипа, гибли, не сумев разгадать загадки, несмотря на то что их не спрашивали ни о чем большем, чем они сами? Какое искажение было заложено в облик, предлагаемый глазам путников, в чем заключалась кривизна зеркала, менявшая собственное лицо вопрошаемого до неузнаваемости? До неузнаваемости даже под страхом смерти?

Время. Зеркало представляло человека во времени, и подвиг Эдипа заключался в опознании себя в этой невероятной развертке, в этом равенстве-неравенстве себе самому. Подвиг Эдипа заключался в признании реальности. И как только человек смог узнать себя в зеркале, поднесенном ему природой, как только он произнес магические слова узнавания — природа отступила, освободив ему путь. Оpozнав себя в реальности, человек овладел реальностью. Сумев сказать своему облику, предлагаемому природой и весьма далекому от внутреннего представления о себе самом: да, это я, — человек получил опору в реальности, опору, позволяющую продолжить путь, а не послужить пищей для химеры. Сфинкс пожирал — неузнающих. Путь Эдипа был путем трагических поражений, и самые ужасные его поступки были следствием его незнания того, что он — это он. Единственная его победа связана с узнаванием.

Но ведь можно все увидеть совсем в другом свете. Если предположить, что Эдип — первый, кто согласился принять себя таким. Согласился с такой своей определенностью. И тогда получится совсем другая история — история об изгнании из Рая, об обретении своих границ внутри «одежд кожаных», о начале течения времени — времени, несущего смерть отпавшему (избежавшему поглощения Сфинксом?) существу. Тогда Эдип предстанет первым позитивистом, согласившимся с тем, что человек ничего более из

себя не представляет, как только то, что было описано в загадке. Тело в пространстве и тело во времени — и все. И тогда победа Эдипа предстанет как первая утрата реальности, первое ее усечение, первая ложь о ней. И Сфинкс — погибшая, разбившаяся целостность.

В зависимости от этой разницы исходных точек зрения изменится все представление о ходе развития мировой литературы.

Замечательный фильм Ингмара Бергмана «Персона», одно из дальних следствий разгадки Эдипом загадки Сфинкса, — может быть, тоже попытка самоидентификации во времени. Встретились два лица, персонифицированные «позже» и «раньше», и пошли — к совпадению. Молчание (в фильме) ведь только кажется границей, перерывом связи. На самом деле, если можно упясть человеку в человека — то только в молчании. Слова, кажущаяся связь, являются на самом деле границей — самая потребность слов. Замолкание слова страшно тем, что можно услышать — помимо. Свои или чужие слова — равно защита. Заставить замолчать — условие вслушивания.

Почему мы не боимся зеркала? Может быть, до Эдипа зеркал боялись? «Откуда узнали вы, что вы наги?» Момент осознания себя был моментом постановки перед зеркалом: ты вдруг оказываешься перед гранью, из-за которой на тебя кто-то смотрит, и ты знаешь, что этот кто-то — ты. Эдип, уворачивающийся от пасти Сфинкса, становится Нарциссом; не желающий слиться со всем не может противостоять искушению слиться — с самим собой. Но момент слияния — момент уничтожения, и не только потому, что по несчастной случайности Нарцисс смотрелся в воду. Он на самом деле не утонул. Он исчез, аннигилировался на разделяющей поверхности. Сделав шаг себе навстречу, он исчез, как исчезают рванувшиеся друг к другу положительное и отрицательное числа. И тогда истинной реальностью оказывается лишь разделяющая грань. Ноль. Так встречается человек сам с собой, без посредников. Некоторым образом приходится признать, что литература определенной эпохи — всего лишь процесс, описывающий достижение ноля.

Однажды, читая с заболевшим сыном все попеременно, только что закончив рассказы А. Битова и перейдя к Диккенсу, мы натолкнулись на очень интересную (с точки зрения этой статьи) сцену, спровоцировавшую следующий диалог: «Мама, а это на самом деле так или ему только кажется?» — «У Диккенса всегда все на самом деле». — «А, понятно. Не то что у Битова».

Вот эта сцена из романа «Большие надежды». Пип, только что натерпевшийся страху из-за угрозы беглого каторжника, теперь сидит и терпит жуткую пытку за столом в ожидании того, что сейчас обнаружится пропажа паштета, а затем выйдут на свет Божий и все прочие его преступления. Он абсолютно убежден, что вслед за тем на него обрушатся невиданные кары. И вот сестра пошла за паштетом. «Сестра вышла из кухни. Я слышал, как ее шаги направились к кладовой. Я видел, как мистер Памблчук вооружился ножом и как от нового приступа аппетита раздулись римские ноздри мистера Уопсла. Я слышал замечание мистера Хабла, что „свиным паштетом можно заесть что угодно, вреда не будет“, и слова Джо: „Тебе тоже дадут, Пип“. До сих пор не знаю, только ли мысленно я испустил пронзительный вопль, или его слышали все остальные. Почувствовав, что мне больше не выдержать, что нужно спастись, я отпустил ножку стула и сломя голову бросился к двери. Но дальше порога я не добежал, потому что с размаху врезался в целую партию солдат с мушкетами, и один из них сказал, протягивая мне наручники: „Ага, попался, ну теперь берегись!“»

Можно себе представить, как написал бы ее кстати помянутый Битов. В сущности, он мог бы повторить ее слово в слово. Только потом, по окончании сцены, выяснилось бы, что ничего не было. Она наверняка родилась бы лишь в воображении битовского героя, порожденная напряженным и испуганным сознанием, которому уже не нужно реальности, не нужно события, чтобы пережить его и откликнуться на него. Достаточно ничтожного даже толчка, и воображение начинает создавать события самостоятельно, созидая некую вещающую реальность внутри сознания, разворачивая варианты события. Ни-

чего не случилось, а все уже прожито. Эти игры со вторичной реальностью, реальностью внутри сознания, не приносят опыта. Взамен они приносят усталость и опустошенность. Вместо истинности бытия и события расплескиваются яркие краски майи: жизнь проживается в воображении. В воображении человек становится могучим, смелым, любимым, самоотверженным и т. д. Ему уже нет нужды, у него, во всяком случае, нет желания бороться за реальность, за контакт с ней, который есть — ее сопротивление, что и является порукой истинности, серьезности происходящего. Ручательством того, что все происходит так и никак иначе не произойдет. Не настаивая более на всем перечисленном выше, человек обретает вкус к ограничению реальности рамками себя.

Эдип положил начало узнаванию себя в зеркале, оторвавшись от нерасчлененного целого, допустив некоторую закономерность изменений того облика, о котором человек скажет: «Это я». Интересно, что даже начало процесса ограничения реальности самим собою тут же приводит к сбоям узнавания, к хаотическим, не связанным более никакой закономерностью, изменениям облика. В одном из ранних рассказов Битова «Бездельник» (1961 — 1962) герой ловит себя на том, что распадается на много «производимых впечатлений», но не может сказать, какой же он на самом деле; не может, даже опираясь на свое отражение в зеркале: «Возьмем, скажем, зеркало. Ведь именно перед зеркалом мы понимаем, какими нас видят люди. Для того и смотримся. Я же редко узнаю себя в зеркале. То стою перед ним высокий и стройный, и лицо красивое, подтянутое, черты правильные и резкие, то невозможно толстая оладья — не понять вообще, есть ли эти черты. И не просто широкое, а безбрежное у меня иногда лицо, и сам я тогда коротенький и толстый. Одно время я думал, что только сам в этом путаюсь, а остальные видят меня объективно, с такими-то и такими-то определенными, именно мне присущими чертами. Оказывается, нет. Руководитель сказал мне как-то: «Позвольте, что с вами? Какой вы, оказывается, высокий! Вы что, на котурнах? Вы же всегда были низенький?» При этом он знал меня уже около месяца и каждый день видел. ...Есть, конечно, и кое-какие объективные, вернее, полицейские данные: глаза — карие, волос — русый, губы — толстые. Хотя, кто знает: может, и это неточно».

Само собой разумеется, что еще более, чем черты лица, становится изменчивым то, что эти черты выражают. В человеке как бы зримо совмещаются возможности всего рода человеческого, диапазон его характеристик становится неограничен, так что невольно вспоминается замечательное Веничкино определение, данное, правда, в «Москве — Петушках» несколько иному состоянию: у меня не голова, а дом терпимости. Плата за такую всеохватность все та же — утрата определенности, своего рода развоплощение. Герой, говорящий о себе: «Ну а уж о том, какие разные черты характера вижу я в своем лице, глядя в зеркало, и говорить не приходится. Вот оно, волевое и нежное, лицо Джека Лондона. А вот фанатичное, сгоревшее — одни глаза, — лицо индийского факира. Вот лицо чемпиона мира Юрия Власова. Вот лицо князя Мышкина. А вот безвольное, грязное лицо, со следами разврата, лицо человека, способного на любую подлость», — не способен определиться ни в каком из перечисленных качеств и образов, включая последний.

Если реальность ограничена рамками индивидуума, это вовсе не значит, что она безопасна. Тибетская книга мертвых, многократно повторяющая для своих адептов, что единственной реальностью в посмертии является Чистый Свет, подробно предписывает правила поведения и пути, которыми умерший, не достигший совершенства и находящийся на ступени зрительных образов, должен следовать для достижения Освобождения. Если умерший будет помнить о том, что те образы, с которыми он имеет дело в посмертии, суть его мыслеформы, и не испугается, не примет происходящего за реальность, он сможет достигнуть Освобождения, нирваны, единственной истинной реальности. Но если он поверит происходящему, то низвергнется в сансару, вращающееся колесо его собственных представлений, принимаемых им за реальность, поскольку истинной реальности он не опознал. И его испуг и морок

станут истинным страданием и болью, потому что такое состояние человека может быть сравнено с состоянием спящего, совершенно забывшего о том, что он спит и может проснуться, окончательно оторвавшегося от состояния бодрствования, заблудившегося в своих сновидениях, внутри которых ведь можно и умереть, не найдя выхода в явь.

Эта сновидческая реальность порождает как милующих, так и карающих богов. Она порождает как светлые грезы, так и кошмары. Но и те и другие заслоняют от человека первую реальность, нарушают контакт с ней, превращают человека в одинокое существо, скользящее своим одиноким путем, вырубленным в прозрачном стекле, — образ, использованный Битовым в том же рассказе: «И мне кажется: в жестком прозрачном камне прорублены узкие каналы для каждого. У каждого неумолимый и одинокий путь, и только можно взглянуть с грустью и сожалением, как за прозрачной стенкой проходит другой один-человек и тоже смотрит на тебя с грустью и сожалением, и даже не останавливаемся, ни ты, ни она, не стучим в стенку и не пишем пальцем и не делаем знаков — проходим мимо, и столько в этом горького опыта невозможности. Один-человек плюс один-человек — равно два один-человека. Особенно если женщины... Особенно если друзья... Особенно если дети... Особенно если старики...»

Так человек становится существом, не приспособленным для всякой встречи. Существом, боящимся самостоятельной жизни своих грез. Мечты лишают возможности узнать, стирают в сознании приметы, по которым узнают, как стираются края пароля — половинок серебряной рыбки — в повести Маканина «Один и одна» (1987), больше не складываясь, не сходясь, не совпадая, — столько раз идеально совпавшие в воображении, что в реальности малейшая зазубрина кажется роковой трещиной.

Где начало (во всяком случае, очевидное, ближайшее начало) этого пути? Представляется, что там, где традиционно видят вершину реализма в литературе. Психологизм, столь мощно захлестнувший литературу в XIX веке, оказался первым шагом в сторону от реальности. Вместо реальности стали описывать восприятие реальности персонажем. Со второго слова акцент постепенно смещался на первое. Возможно, момент равноударности — это литература потока сознания: сознания, все еще возбуждаемого реальностью, восприятия, все еще воспринимающего реальность. Это момент зарождения в романе лирического героя. Здесь он уже появился, но еще не стал одинок. Реальность, потеряв ударение, еще не исчезла из словосочетания, другие герои произведения еще не превратились — здесь две возможности: либо в проекции лирического героя, либо в белые пятна внутри ткани повествования, в заповедную зону. Во втором случае уважение к реальности другого все же сохраняется — наверное, именно поэтому в чистом виде этот вариант почти невозможно отыскать.

Лирический герой постепенно теряет дистанцию — и снимает маску, отделяющую его лицо от лица автора, как маска актера отделяет его от создаваемого им персонажа. Авторы начинают играть самих себя. С одной стороны, это попытка искренности. С другой — это потеря воздуха и плоти повествования, могущих возникать лишь в зазоре между автором и другим. Последняя грань, отделяющая Нарцисса от совпадения с самим собой и аннигиляции, последняя оставшаяся реальность — это сам процесс письма. За нее хочется ухватиться, поэтому очень часто процесс писания становится процессом описания процесса писания. Или даже — процесса вычеркивания, как, например, описано это в повести Маканина «Голоса» (1982). Причем вычеркивается именно она, реальность, и даже данный ею импульс, — если хоть как-то чувствуется, что этот импульс с реальностью связан. Желтые горы, породившие все писание молодого автора, последовательно уничтожаются совместными усилиями его и редакторов: автор камуфлирует реальность, а редакторы распознают ее даже под камуфляжем и последовательно избавляют от нее во всем остальном «прелестные» произведения начинающего творца.

Что психологизм есть уход от реализма, понимал Ф. М. Достоевский, когда написал свое знаменитое *profession de foi*: «Меня зовут психологом: неправ-

да, я лишь реалист в высшем смысле...» Тем самым он противопоставил психологизм тому, что делал сам, — изображению реальности, с которой человек сталкивается за внутренней гранью своей души. Потому что психологизм — это изображение искажения реальности в плотной среде между внутренней и внешней гранью, внутри души. Эти искажения и их изображение занимали Достоевского лишь в очень небольшой степени. Его интересовали причины и следствия этих искажений, то есть реальность. Психологизм в литературе аналогичен психологической теории фрейдизма, когда весь мир внутри человека предстает как искажение фундаментальных и примитивных физиологических предпосылок, когда вся сложность, и ужас, и красота этого мира есть ложь, получаемая путем трансформации сознанием примитивных импульсов. Психология в том облике, который она обрела благодаря Юнгу, есть психология на пороге признания реальности и обращения к реальностям за внутренней гранью души. Этот момент в литературе зафиксирован понятием «постмодернизм». Литературу, обнимаемую этим понятием, объединяет полученный доступ к «коллективному бессознательному», а различаются ее течения признанием или непризнанием реальности того, с чем столкнулись. Потому что можно забыть, что ты спишь. Можно (и это, на мой взгляд, самое презренное состояние, свойственное эпигонам, дельцам от литературы) спать вполглаза или вообще придумывать сны, ни на миг не подвергаясь даже тени опасности. Но можно, будто бы еще во сне, вдруг обнаружить, что уже проснулся. Тогда рождаются шедевры постмодерна: Венедикт Ерофеев, «Москва — Петушки».

Импрессионизм, конструктивизм и другие «измы», буйствовавшие на границе XIX и XX веков, можно увидеть не как «отход» от реализма, но именно как попытку реализма в условиях, когда реальность разрушена, подточена, деонтологизирована психологизмом, как попытку поймать и удержать те крохи реальности, которые еще не сползли с мертвого остова, поймать мгновение (импрессионизм) или хотя бы удержать самый остов (конструктивизм). Литература в это время становится «теоретична» именно потому, что «охота» за реальностью не может вестись старыми методами, требуется разработать «план», прежде чем приступить к ловле, или хотя бы определить, кого, собственно, ловят. Иначе говоря, там, где мы привычно видим исчезновение реализма, исчезает не реализм — исчезает сама реальность.

Такое разрушительное воздействие психологизма на реальность объясняется уже описанной ситуацией Нарцисса. Психологизм — это и есть всматривание в себя без посредников, разрушительное самолюбование, когда отдельные черты приобретают самодовлеющую ценность и перестают служить созданию лика, облика, когда человеческая ценность возрастает неизмеримо — чтобы немедленно свергнуться в пропасть разложения, ибо отрицается ценность высшая, интегрирующая; самодовление оборачивается распадом. В отсутствие целеполагания перестают различаться черты важные и случайные (ведь такое различие может проводиться лишь с точки зрения некоторой цели), прыщик приобретает всю ценность и достоинство черты лица, невроз — черты характера. Подлинность зарастает (или размывается) мнимостями до такой степени, что вдруг выясняется, что онтологической, то есть незыблемой, характеристикой может быть текучее время.

Но времени, как именно неонтологическому состоянию некоторой вещи, нужна онтологическая опора, чтобы двигаться равномерно. Время способно вносить в мир упорядоченность и стройность, лишь находясь в постоянной соотношенности с вечностью, с областью целей времени. Предоставленное само себе, оно бесится, выкидывает разнообразные фокусы, неоднократно описанные в критических и литературоведческих работах, а потом вообще исчезает, во всяком случае, становится неуловимо.

К этому вернемся чуть позже, а пока вспомним о пространстве. На том витке развития литературы, о котором здесь говорится и который наиболее адекватно представляют Андрей Битов, Владимир Маканин, Саша Соколов, Венедикт Ерофеев, Людмила Петрушевская, Василий Аксенов, с художественным пространством происходит удивительная вещь, я бы даже сказала — революционное изменение (хотя эта революция, как и всякая другая, была тща-

тельно эволюционно подготовлена). Я уже чуть-чуть намекнула на это изменение, заговорив о «лирическом герое» романа. Пространство повествования оказывается в нутри главного героя произведения, и есть свидетельство о том, как это произошло: «Жизнь его, взорвавшаяся, разбрызганная, как бы разлилась и наполнила все содержанием и жизнями. Он чувствовал себя богом, нигде и во всем, обнимавшим и пронизывающим мир» (Андрей Битов, «Жизнь в ветреную погоду»).

Отныне жизнь мира, луга, леса, улицы, поезда, практически любого героя любого произведения указанной линии развития литературы будет показана такой, какой она видится изнутри главного героя, почти без всяких корректировок, без всяких критериев адекватности. Теперь они все существуют уже не во плоти, а как тени его восприятия, мир расплывается, получает черты ирреальности, возможности вариативного развития, а главный герой, все чаще ведущий повествование и часто называющий себя «автор», случается, признается: «Но, может быть, я боюсь за них потому, что редко у них бываю и от незнания выдумываю. Может быть, я выдумщик, и потому не только Нинель Николаевна и Геннадий Павлович, но так же все прочие мои знакомые и приятели, и моя семья, жена, дочь, все люди и города, и деревни и весь мир вокруг — это хрупкая, моя и не моя, выдумка» (В. Маканин, «Один и одна»).

До блестящего завершения этот процесс был доведен еще Венедиктом Ерофеевым в «Москве — Петушках». Кажется, сейчас уже никого не удивит, если сказать, что мир этой бессмертной поэмы вполне сопоставим по своей фактуре с миром злых и добрых богов, увиденных умершим, оставшимся на стадии зрительных образов, как он описывается в Бардо Тедол (тибетской Книге мертвых). Это мир мыслеформ, где происходят самые ужасные вещи и все же ничего не происходит, где тело разрубают на куски и выпивают из него кровь, но не могут умертвить, «ибо пустота не может причинить вред пустоте». «Ни Мирных Божеств, ни Гневных, ни Пьющих Кровь, ни Обладателей Звериных и Птичьих голов, ни радужных ореолов, ни устрашающих обликов Бога Смерти в реальности, вне твоего разума не существует — в этом нет сомнения». Но сомнения нет также и в том, что все мучительные ощущения испытываются и переживаются героем этого мира с яркостью первозданной реальности.

В остальных случаях система персонажей не описывается с такой простотой и универсальностью. В повести «Один и одна» главных героев три, и, право, трудно сказать, кто в какой момент кого выдумывает. Вернее даже было бы сказать, что у «главного героя» повести три составляющих. Втроем рассказчик, Голощеков и Нинель Николаевна составляют не только единого, но и единственного героя повести, потому что все остальные выполняют функцию вспомогательную, существуют лишь по отношению к этому единственному «герою», «сопровождают» сюжет, разворачивающийся как приключения духа и сознания «героя», становятся его духовными «зарубками» в реальности (или «зацепками» за эту реальность), осуществляя своего рода «привязку к местности». Но в принципе этот топографический момент вовсе не необходим, поэтому варианты повествования, маркированные рассказчиком как несуществовавшие, входят в текст на равных правах с теми, которые засвидетельствованы второстепенными героями.

Если «второстепенные» герои свидетельствуют о существовании «главного героя» в реальности, то три героя, входящие в его состав, свидетельствуют о принципиальной невозможности сосуществования с кем бы то ни было. Один одинокий герой весьма сомнителен: всегда есть вероятность, что он одинок по случайному стечению обстоятельств. Маканин, представляя трехсоставного одинокого героя, исключает из образа всякую случайность, всякую иную возможность. Проходящая через всю повесть аналогия с невстретившимися разведчиками также подчеркивает субстанциальность невстречи, потому что разведчики именно встретились, узнали друг друга, но не открылись друг другу навстречу, ключ не подошел к замку, не совпали половинки серебряных рыбок — их пароля, которые они долго носили в карманах и излом которых стерся от долгого неупотребления, от трения о другие вещи, обычно носимые

в карманах: деньги, ключи, прочие прагматические (а не сакральные) предметы, превратив предметы «сакральные» — в ненужные, в не подходящие ни к чему.

Так трение душ наших героев о несвойственные им чувства иных, неблизких, душ исказило их до неузнавания душами близкими, лишило возможности совпадения с кем-либо, кроме ими же созданных образов, которые тоже искажения, ибо подгонялись по уже порченной колодке. Место «слома» затерто, душа уже не найдет того, кому предназначена, а для непредназначенных она с самого начала была наглухо закрыта. Одиночество становится неизбежно и непреодолимо. Пространство в повести, располагаясь внутри «тройного» героя, перестает удостоверять само себя, распадаясь на участки и уровни, реальные для одного из троих и нереальные для другого.

И все же истинным «лирическим героем» повести нужно считать повествователя, Игоря Петровича, произнесшего процитированную выше фразу о выдумке всей изображенной здесь «реальности». Оканчивающая повесть история о том, как Геннадий Павлович был выброшен из электрички молодыми парнями, проливает свет на действительное соотношение «трех составляющих» «главного героя» произведения. Вернее, даже не сама история, а подозрение Геннадия Павловича, что это Игорь каким-то образом подставил его, — в то время как Игорь уверяет, что не знал ни начала этой истории, ни ее подробностей, пока не услышал их от пребывающего в госпитале Геннадия Павловича. Представленные нам отношения между рассказчиком и двумя другими лицами — это отношения автора со своими героями, автора, втершегося в доверие, заменившего им целый мир, будто не выпускающего их из своих объятий. С героями, конечно, довольно самостоятельными (автору, например, не удалось их поженить, что, впрочем, часто оказывалось не в авторской воле: у всех на памяти сетования Пушкина, что Татьяна удрала-таки с ним штуку и вышла замуж против всякого его ожидания), — но самостоятельными не более, чем самостоятельными хорошие литературные герои. Автор создал их, а они оказались неприспособленными, и он, Игорь, против всякой логики все время чувствует свою вину и ответственность, поэтому он так терпеливо выслушивает все их обвинения, с терпением принимает любые маски, напяливаемые на него героями, желающими общаться с разными людьми, с такими, каких они себе представляют, — потому что это лишь то малое, чем он может искупить свою вину — вину их создания. И его поглощенность чужим бытием, на которую он так горько сетует и от которой периодически ударяется «в бега», — это поглощенность автора бытием созданных им героев, изматывающая, высасывающая, не позволяющая жить собственной жизнью — что и выплескивается в его стремлении к побегу.

Оказывается, прочитанная на уровне этого персонажа, повесть становится повестью об отношениях автора и героев в современности.

Иным способом пространство внутри героя конструируется Василием Аксеновым в романе «Ожог», иные и отношения героя с реальностью в этом произведении, самим автором посвященном Майе. Пять судеб одного «я», из одной точки исходящих, сходятся в одной точке; не важно, какой из своих талантов реализовал интеллигентный мальчик, с какими людьми общался, с кем столкнулся, — главные люди его жизни остаются теми же, в каких бы обличьях они ни являлись. Покрывало майи в этом романе скрывает под собой не пустоту, но жесткую, железную конструкцию, бетонную схему, которую можно разрисовывать какими угодно цветочками и обливать блевотиной любого состава. Она неизменяема и неуничтожима, и не важно, по каким пунктам могут проблудить ипостаси главного героя романа Аксенова между пунктами А и Б, — крайние точки фиксированы намертво.

А сам «я» — кажется, впервые именно в этом романе — называет себя «лирическим героем этой книги».

Пространство, а впрочем, и время здесь смещаются и текут, подчиняясь законам ментальных структур настолько очевидно (будь то мышление по аналогии, воспоминания или просто фокусы абстиненции), что о том, где они (пространство и время) размещаются, спорить не приходится. Но именно

здесь очень показателен момент прорыва в реальность, потому что Аксенов удивительно точно почувствовал условие, необходимое для такого прорыва. В романе часто ведутся разговоры о Боге, но лишь ощущение своего предстояния перед Ним вдруг разрывает пути майи потерявшегося в своих границах сознания; простое чувство своего греха вдруг оказывается твердой почвой, на миг вырывающей героя из тенет сплошной относительности. «„Ты убьешь его?“ — еле слышно прошептала Нина. „Не зародилась ли она в тот морозный день, в тот морозный день, в тот мороз?“ „Я христианин“, — сказал Куницер. „Этого не может быть!“ — воскликнула Нина как бы с испугом. „Отчего же?“ — „Ну... ведь ты же частично еврей... и потом, и потом... это же дико... „христианин“ — это что-то отжившее...» Куницер рванул галстук, задохнулся от злобы. „Идиотка! Это ваш марксизм говенный — уже отжившее, а христианство только родилось! Всего две тысячи лет! Две тысячи всего! Две тысячи лет для Бога — ничто, а Черт успеет двадцать раз сдохнуть!“ — „Как ты наивен, — прошептала Нина. — Бедный, бедный, бедный мой мальчик...» Больше не было уже сил терпеть! Приняла эстафету от мамочки! Сучья сердобольность, видно, у них в крови! „И потом... и потом... — совсем уже еле слышно прошептала девушка, — христианин ведь не может так делать, как ты со мной...» Разряд электричества вдруг пронизал Аристарха. В грязном лифте дитя-обвинитель с мокрыми глазенками... Он протянул к ней руки. „Милая, прости меня. Вот сейчас, должно быть, ты права“. За решеткой появилось удивленное лицо Аргентова. „Ну, знаешь, Кун, на старости лет обжиматься в лифте! Ты неисправим!“»

С момента, когда разряд электричества пронзает Куницера, до появления лица Аргентова за решеткой герой оказывается извлеченным из своих приключений сознания — лицом к лицу с реальностью. Оказывается, реальность не требует удостоверения. Встретившись с ней, мы всегда с несомненностью ее узнаем. Она всегда оказывается лицом Другого — единственного для человека истинного другого, потому что, если этот Лик не проглатывает в глядящем на нас лице, мы вновь и вновь сможем увидеть в нем только себя.

То же, но иначе происходит в «Школе для дураков». Волшебная симфония Саши Соколова начинается плесками Древних Вод, водяным хаосом сознания, где все темы, и вещи, и слова существуют нераздельно, откуда постепенно вытекают речки и ручейки отдельных тем, вычлениваются лица, ведут свою партию, текут, чтобы перетечь в другое, друг в друга, чтобы на последней странице слиться для блистательного аккорда, для чуда — выхода автора и героя в реальность: «Весело болтая и пересчитывая карманную мелочь, хлопая друг друга по плечу и насвистывая дурацкие песенки, мы выходим на тысяченогую улицу и чудесным образом превращаемся в прохожих».

Автор здесь восприимчив при рождении мира из сознания героя — голос, иногда мягко перетекающий от персонажа к персонажу, создающий как бы единый поток, в который струями вплетаются, переплетаясь, голоса, иногда перенимающий нить повествования у Нимфеи, поддерживая готовое прерваться — из-за углубления в частности или путаницы во временах — течение речи. А иногда автор напоминает дирижера, в нетерпении выхватывающего скрипку из рук солиста — чтобы сменить «я» на «ты», создавая игру ракурсов, точек зрения, почти неуловимую, как игра света на воде, и такую же пластичную, легкую и искристую.

Время, только что вышедшее из древнего океана, здесь не течет, или течет произвольно, взад и вперед, или капает, каплями роняя дни в беспорядке. Здесь соседствуют день, когда Нимфея ходил в школу и ездил с мамой зимой на кладбище к бабушке, с дачным днем и с днем, когда дачу уже продали, с днем его службы в Министерстве тревог и с днем его работы в мастерской Леонардо, во рву Миланской крепости. Одновременно могут прийти день, когда умерла девочка из класса и надо попросить у мамы деньги на цветы, и день, когда он уже стал инженером и должен на машине заехать за возлюбленной своей Ветой, учившей его биологии в школе для дураков. «Наши календари слишком условны, и цифры, которые там написаны, ничего не означают и ничем не обеспечены, подобно фальшивым деньгам, — говорит Нимфея. —

...Да и могут ли вообще дни следовать друг за другом, это какая-то поэтическая ерунда — череда дней. Никакой череды нет, дни приходят когда какому вздумается, а бывает, что и несколько сразу. А бывает, что день долго не приходит. Тогда живешь в пустоте, ничего не понимаешь и сильно болеешь. И другие тоже, тоже болеют, но молчат».

А еще внезапно может прийти день, когда герой обратится в нимфею, речную лилию, и не найдет себя нигде, и не оставит следов на песке, слившись с сорванным им цветком, перетекши в эту — другую — форму частично, ибо что-то осталось от него прежнего, осталось желание себя прежнего, и хотя он не сумел бы вспомнить, кем он был до исчезновения, ему вновь хотелось стать тем самым забытым кем-то. Но его существование длится, как длится музыка, когда уже перестали играть музыканты, как длится существование человека, когда он уже стал встречным металлическим ветром, горным одувачиком, мячиком шестилетней девочки, педалью шоссейного велосипеда, дорожным камнем, придорожным кустом, тенью на зимней дороге, побегом бамбука. Потому что исчезает лишь тот, кто настаивает на том, что он — именно и только он.

Здесь сознание шагает за свои пределы с другой, противоположной стороны, реальность обретается за внутренней гранью души и оказывается подобна и не подобна давно покинутой реальности за ее внешней гранью. И поэтому, казалось бы, интимнейшее творение нашего времени обретает мощные эпические черты и по жанру не может быть определено как поэма, но — как симфония. Это новый, на наших глазах возникающий мир, все еще существующий в вечном настоящем — еще не прошедший даже обряда именования, но вечно именуемый (как это, впрочем, и должно быть в вечном настоящем): «Река называлась», «Станция называлась».

Но этот — за дальней гранью — мир обретается тоже только за счет другого, и в «Школе для дураков» платой за обретение реальности является раздвоение героя, то, что с точки зрения реальности внешней носит название «шизофрения». Только в зоре между одним и другим Нимфеей возможно это новое великолепное творение мира, когда из кругов и водоворотов сознания, как Афродита из пены, рождаются вещи, люди, травы, цветы.

Вот, например (не могу удержаться от примера!), рождение Веты, учительницы и возлюбленной Нимфеи: «Это пятая зона, стоимость билета тридцать пять копеек, поезд идет час двадцать, северная ветка, ветка акации или, скажем, сирени, цветет белыми цветами, пахнет креозотом, пылью тамбура, куревом, маячит вдоль полосы отчуждения, вечером на цыпочках возвращается в сад и вслушивается в движение электрических поездов, вздрагивает от шорохов... ветка спит, но поезда, симметрично расположенные на ней, воспаленно бегут в темноте цепочками, окликая по имени каждый цветок... как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я все равно отцветаю это совсем не дорого я на станции стою не больше рубля я продаюсь по билетам а хотите езжайте так бесплатно ревизора не будет он болен погодите я сама растегну видите я вся бесплотнежна... я сказала неправду я Вета чистая белая ветка цвету не имеете права...»

Но определенность свою возлюбленная Вета обретает лишь в зоре, образованном ревностью Нимфеи к себе другому. Лишь здесь черты ее если не лица (о лице Нимфеи может сказать лишь: «дорогой Леонардо, представьте себе женщину, она столь прекрасна, что когда вы вглядываетесь в черты ее, то не можете сказать нет радостным слезам своим»), то существования обретают отчетливость и биографическую точность. Герою Саши Соколова для обретения пространства существования реальности пришлось разделить внутри себя.

В случае помещения пространства повествования «внутри» героя восстановить реальность удастся тогда, когда герой — все еще лирический герой произведения — признает тайну других персонажей, очерчивает их границы своим с ними соприкосновением, оставляя нетронутым их душевный мир, оставляя их пространство внутри повествования, хотя оно маркировано лишь как

белое пятно или, вернее, черный ящик. Этим способом воспользовался Юз Алешковский. Герой его «Николая Николаевича» ощущает всю твердость предстоящей ему реальности благодаря непониманию, непониманием признавая автономность, а значит, и реальное существование другого.

То, что предлагает Саша Соколов, — не выход. Но это указанная возможность выхода, потому что если Нарцисс, увидев свое отражение, не потянется к нему любовно, уничтожая пространство бытия и реальности, но отшатнется в ужасе, подозрении, ненависти или ревности, он избежит исчезновения. И на отвоеванном пространстве он сможет сотворить живой и красочный мир, обладающий всем достоинством реальности и первозданности, платой за который будет, однако, расщепление личности и неизбежное падение в идиотизм и безумие — в силу скудости ресурсов разорванных половинок. Возможно и другое — фантастическое — предположение, что замутненные глаза идиота означают лишь автономию, полное замыкание в пределах созданного им мира. Но проверить это не в состоянии никто, и вряд ли кто-то сознательно пожелает последовать по этому неверному пути.

Прежде чем заговорить о возможном выходе, несколько слов насчет поведения времени в произведениях Битова, автора, для которого исчезновение реальности и механизмы этого исчезновения стали не просто жизненно важной проблемой, но и были в этом качестве осмыслены. В романе-пунктире «Улетающий Монахов» (1962 — 1990 и позже) время с очевидностью выполняет роль преграды, закрывающей герою доступ к реальности. Он минимум на сутки отстает от своих переживаний (или опережает их), получая импульсы не от реальности внеположенной, но лишь от той, которая существует внутри него, в его сознании, переживая не происходящее, но воспоминания или мечты, — это ведь даже не оставание во времени, не переживание прошлого (или будущего), но именно переживание реальности другого плана, сотворенной собой и только в таком виде доступной для направленных на нее любви, тоски, обиды, боли, даже укулов самолюбия — словом, для любой личностной реакции.

Есть теория, по которой время представляет собой «развертку» вечности, где уже существуют все «происходящие» события, но как бы две руки закрывают их с двух сторон, оставляя посередине открытым — настоящее. Зримым образом такого существования времени является изданный под отдельным переплетом роман, скажем, XVIII века. От битовского героя настоящее закрыто напрочь, а прошлое и будущее недостоверны. Может быть, поэтому главный роман автора, «Пушкинский дом», написан перебиранием вариантов прошлого и будущего героя, ведущим к попытке насильственного сближения времени автора и героя — в тщетном стремлении уловить настоящее. Но подтолкнутое пинками к краю обрыва — авторского времени, — время героя опять-таки оказывается неуследимо (Ахиллес не догонит черепаху); не помогает даже пребывание автора и героя в одной реальности, оказывается, что встреча в общей реальности окончательно заслоняет героя от автора, как любого другого, существующего во внеположенной автору реальности, вовне, то есть в месте недоступном. Может быть, поэтому, встречаясь с героем в «общей» реальности, автор проникается к нему уже окончательным отвращением?

Герой Битова в принципе не способен разгадать загадку Сфинкса и, по условию, должен погибнуть. В полном соответствии с этим положением автор, озабоченный сложностями существования героев в реальном мире, за пределами художественного произведения, приводит пространную аргументацию в пользу уничтожения героев при завершении текста.

Выход один — в предстоянии, в том, что в библейских текстах называется «ходить перед Богом». Поднявшему глаза горе, восстановившему связь с истинным Другим автору предоставляется сразу же некоторая свобода от и по отношению к его герою. Вросшая в лицо маска вдруг спадает, как старая змеиная шкура, вокруг лирического героя образуется пространство, еще невидимое, но ощущаемое внешнее пространство; внутреннее, разбегающееся во всех направлениях время вдруг накладывается на пошедший внешний отсчет. Автор и герой начинают некоторым образом напоминать душу, глядящую с высоты, и тело, брошенное вниз. Выход за пределы горизонтального пространства, обретение вертикали, сразу обеспечивает автору давно потерянную

возможность оценки героя, превращая измотавшую душу исповедь без покаяния в возможность суждения и осуждения — возможность драгоценную в случае, если вслед за осуждением следует указание пути, если протянута рука — сверху вниз (но не свысока), рука уже выбравшегося из трясины еще в этой трясине находящемуся. Обретенная вертикаль избавляет автора и от чувства неизбывной вины перед героем, и от тяжелого к нему отращения, проистекающего от необходимости что-то для него сделать при полной невозможности сделать хоть что-нибудь.

Что такой текст вот-вот должен появиться, я чувствовала прежде, чем его прочла. Таким ожидаемым чудом стала «Любью» Юрия Малецкого — повесть, как ее называют публикаторы, или, следуя авторскому жанровому подзаголовку, «fugue in fusion».

В отличие от Саши Соколова, которому приходилось голосом вопиющего кричать слова страшной клятвы: «Palissandr c'est ne moi pas», — без всякой надежды на то, что ему поверят (несмотря на веские все-таки аргументы: «Ибо похож ли я на племянника Берии, внука Распутина или хотя бы на гермафродита», — убеждает он подозрительного читателя), Малецкому достаточно подписи к эпиграфу («Оговорка моей жены Любы, которой и посвящается все нижеследующее, имеющее к семейной жизни автора еще более далекое отношение, чем можно себе представить...»), чтобы ему поверили — априори, до чтения, в силу одной ироничной мягкости интонации, не настаивающей, но и не сомневающейся в сказанном. Пространство текста поделено графически на три части, выделяемые разными шрифтами. Внутри этих частей по-разному течет время: жирным шрифтом выделены старославянские тексты Библии — вечные, дающие опору и курсиву внутреннего мира «лирического героя» — растекающемуся времени воспоминаний и предвидения, снов и обличений из прошлого, — и простому шрифту времени простой реальности, отсчитываемому простым будильником (до тех пор, пока его не разобьют о голову «лирического героя», что вовсе не послужит препятствием для нормального течения времени, и этот факт сам по себе почти чудесен).

Уверенная опора на вновь обретенную реальность позволяет автору разрешить герою предельный субъективизм, отразившийся даже в орфографии: пишем как слышим, пишем как звенит в голове, пишем как думаем (со всеми, графически обозначенными, заминками и закавыками, лишними или пропущенными буквами). Пловец может смело пускаться в открытое море внутреннего мира героя именно потому, что твердо знает, где земля. И твердо знает, что она — твердая. Он может опускаться на большую глубину именно потому, что привязан к надежной опоре. Он откровеннее обнажает душу потому, что она отчасти — всего лишь брошенное тело.

И если герой этого текста напряженно переживает ситуацию постмодерна, блужданий души в предчувствии выхода в реальность за гранью, то автор из этой ситуации уже извлечен — своими усилиями и с помощью Божией.

Отмежевавшись до начала текста, в подписи к эпиграфу, от своего «лирического героя», автор позволяет ему затем, не вмешиваясь, проделать все то, что склонен проделывать с другим и ближним «лирический герой», вовлекший пространство и время текста внутрь себя. Другой (другая в данном случае) ничтожается «при попытке к бегству», при посягновении на малейшую автономию; не то чтобы желательным, но единственно допустимым и возможным поведением другого (другой) является попытка полной адекватности, безграничного соответствия, немедленной готовности делать то, «чего я именно сейчас изволю: слушать с всепоглощающим интересом, или немедленно лечь в постель, или насладиться совместным прослушиванием на полной громкости какого-нибудь Фрэнка Заппы, даже если он и вызывает у «не я», у нее, лишь зубную боль, даже если для такой адекватности «не я», не переносящая спиртного, должна брать разгон вровень с «я», а потом ее будет рвать. Подлинно, другая половина (ибо в данном случае речь идет о жене), половина подчиненная, часть «меня». Это требование полной и безоговорочной капитуляции, самоотдачи, растворения, отказа от не только собственного, но хоть какого-либо существования, всякой субстанциальности — и есть любовь «лирического героя».

Он пытается убедить себя, что с Этой (прошлую жену он называет Та) все иначе: брак венчанный, он у нее единственный мужчина, они оба — равные части больше, чем каждый из них, целостности, соединенной в Боге, но

не может сдерживать ненависти и отвращения, которые вызывает у него это равенство. И праздник любви, Песнь Песней исполняется героем над расprostертым телом загнанной им в кому «любимой», не мешающей, наконец, ему любить себя, лишённой возможности сопротивляться и быть.

Лишь после всех размышлений героя на сцену вновь, буквально на последней странице, выходит автор и накладывает клеймо на обретенную «любовь» героя: «Думая о своей обретенной любви, он опять забыл о ней сам о й. Лукашка поджидал его всегда, везде».

«Всегда, везде» «лирического героя», как мы уже выяснили, находятся внутри него самого. Автономное существование, мир, оберегаемый границами «я», как и следовало ожидать, оказывается одержимостью. Что и удостоверяется происходящим с Этой: ее «приступ» — опустошение, истощение, а затем вторжение непонятно чего живого, с ужасом ощущаемое героиней, — буквальное описание «одержимости». «Лирический герой» и его «лукашка» работают на пару: первый стремится поглотить существование другого, второй — внедриться в другое существование для обретения существования собственного.

Но над недвижимым телом возлюбленной жены герой способен воспеть гимн автономности другого, дружности другого, д и с т а н ц и и, позволяющей быть и радости, и боли, ибо у них впервые появляется место, где быть. Гимн ненависти, позволяющей ощутить любовь, гимн предельному натяжению, позволяющему ощутить центостремительные силы.

Почти все внешнее действие разворачивается в темноте. Слишком невелико еще внешнее пространство, зазор между автором и героем, лишь над расprostертым телом жены вспыхивает свет, освещая сразу выросшую площадку, моментально увеличенную невозможностью авторского сочувствия ему¹ в этот миг. Последние слова текста посвящены затуханию света, спаданию развернувшегося было пространства.

Здесь можно было бы закончить, если бы не замечательная статья Александра Гольдштейна, опубликованная в журнале «Зеркало» и уже вызвавшая отклики, в том числе и на страницах «Нового мира» (1997, № 2). Статья, свидетельствующая, кроме всего прочего, о значительном отставании «сознания» критики от «сознания» литературы. Разбирать ее подробно здесь было бы неуместно, но в этой статье есть строки, как бы специально относящиеся к нашему разговору об обретении реальности, о способах и возможности такового обретения. «Простому говоря, речь в тысячный раз идет о литературе подлинности или существования, за которой стоит человек со своей личной историей. Другие слова ведь уже не проникают в сознание, засыхают на фильтре, вымываются вон. Перспектива соприкоснуться с романом повергает в кому и ступор, а история, мемуар, свободное размышление, повесть судьбы, проза любви и отчаяния, подрывная листовка, прокламация заговорщика, манифест художника и поэта вроде бы куда-то годятся, их покамест не удалось скомпрометировать. Не полностью удалось, скажем во избежание. Только в границах означенных жанров еще можно говорить о жизни и смерти без того, чтобы пеленать эти темы в униженный кокон якобы возвышающей нас художественности. Во имя чего автор должен прятать от нас свое лицо, во имя какой высшей цели должны мы вникать в сконструированные им беллетристические средостения? Нет такой цели и никогда не было».

Вот о цели и назначении «беллетристических средостений» и хотелось бы еще раз сказать. Дело в том, что «кокон художественности» «нас» вовсе не возвышает и не унижает — это не его функции, это не в его компетенции. Слово «кокон» хорошо здесь своими коннотациями. Из кокона, свернутого для того, чтобы, подобно зерну, умерла личинка и родилась бабочка, чтобы за счет смерти бескрылого пресмыкающегося родилось создание прекрасное, как душа, — и рождается мир, новое творение; из слизи и нечистот «человеческого документа» созидается истинная реальность.

¹ Ср. с иным мнением: «Автор и сам со-чувствует, и читателя заставляет со-переживать своему герою...» (Кублановский Ю. Р. «Любью» — повесть, полная смысла. — «Новый мир», 1997, № 2). (Примеч. ред.)

Художественность — действительно кокон, позволяющий не «возвыситься», но достойно осознать, достоверно увидеть реальный опыт, чудовищно искаженный в так называемом «личном восприятии» и «психологической достоверности».

Я хочу сказать очень простую вещь, которую каждый может проверить по своему опыту. Если в драматической жизненной ситуации (скажем, развода) выслушать одну заинтересованную сторону, мир предстанет в таком свете, что жить не только не сможешь, но и не захочешь. Он окажется наполнен лжецами и предателями, изменницами (изменниками) и коварными друзьями — и Бог знает чем еще, полностью дискредитирующим и мир, и Бога. Но если выслушивается и вторая, и третья (а может быть, и четвертая) сторона в этом деле, то реальность начинает возникать сквозь гротескные формы, порожденные сном разума при одновременном разгуле эмоций. Сильный свет, льющийся с одной стороны, создает самый фантастический мир из смешения реальных форм и теней. Реальность творится лишь льющимся отовсюду светом. Некоторым образом освещение из одного источника в живописи соответствует психологизму в литературе.

Не для бегства от реальности, но для создания реальности нужен человеку и автору другой. Если ты хочешь узнать нечто достоверное о мире, а не заблудиться в собственных миражах, не смотришь в зеркало — посмотри в другие глаза. Тут опасность меньше даже в том случае, если это будут глаза Сфинкса.
