

Р Е Ш Е Н И Я . О Б З О Р Ы

ПОДРОСТКОВЫЙ ПЕРИОД...

Алексей Варламов. Купол. Роман. — «Октябрь», 1999, № 3 — 4.

Интересно: если вдуматься, суть художественности заключается в том же, в чем и суть любви, — в бескорыстии. Настоящая любовь «не ищет своего»... Настоящее художественное произведение определяется тем же: автор «не ищет своего», автор дает забыть о себе, автор позволяет героям поступать, думать и мыслить вопреки себе, и даже если он все, что только можно списать, списал с событий своей собственной жизни, если он даже дал герою собственное свое имя, он все равно отходит в тень, готовый скорее позволить своему герою заслонить себя в жизни, чем позволить себе заслонить своего героя в тексте.

Читая, читатель должен забывать об авторе. Даже если он читает лирическое стихотворение, он должен примерять его на себя, а не на поэта. Лирическое стихотворение стремится к своему недостижимому идеалу — молитве, делающей каждого, произносящего ее, своим автором. Роман стремится к своему недостижимому идеалу — миру, сотворенному Господом, миру, где всем действующим лицам дана свободная воля, и следовательно, на них падает вся полнота ответственности. Миру, где реальность свободно разворачивается из Слова, дорогого дитяти, рождаемого Богом, любовно, нежно и бережно дающим **быть** Ему и всему, что творится Им.

Автор должен дать слову **быть**. Если автор использует слово, чтобы быть самому, текст лишается художественности, то есть творимой словом реальности, а следовательно, верифицируемости. Реальность текста «плывет», люфтует, раскачивает читателя.

Автор, о котором идет речь, не отрицает того, что он — *реалист*. Судить писателя требуется по законам, им самим над собою признанным.

Для того чтобы не сбиться с пути и не заплутать в «фантастических» приемах последнего романа Алексея Варламова, приемах, которые сами по себе вовсе не противопоставлены реализму, необходимо опереться на наиболее «традиционный» «реалистический» его текст. Это тем более желательно, что основные принципы «поэтики» автора уже проявили свою впечатляющую устойчивость, коренясь, очевидно, в том отношении к миру, каким наделяется и герой-повествователь «Купола», чьим главным качеством (героя; но и отношения к миру) становится дальтонизм, тот угрюмый дальтонизм, когда мир — даже живой и не прикрытый туманным куполом чьей-нибудь фантазии — напоминает царство теней. Так что сказанное дальше в равной мере может быть отнесено и к автору-рассказчику избранного для опоры текста, и к герою-рассказчику «Купола».

Самым показательным, наиболее проявляющим суть происходящего в тексте между автором, словом и героем является произведение «Дом в деревне» с жанровым подзаголовком «Повесть сердца», где ни один прием не наводит читателя на мысль о странности авторского реализма. «Повесть сердца» подается почти как очерк, не возникает ни малейшего сомнения в том, что за событиями повести стоят события реальной жизни самого автора, за описываемыми им людьми — реальные люди. Что, наверное, «повесть сердца» может быть стопроцентно документирована, подтверждена предъявлением писем, записей разговоров и купчей на дом. И все же тревожное чувство, чувство некоторой неуверенности, очень быстро вселяется в читателя и уже не оставляет его. Текст как будто сквозит, и сквозит пустотой. Образы, несомненно списанные с живых людей, поражают своей фантастичностью, словно зародились не в реальной действительности, но лишь в чьем-то воображении, не слишком в них заинтересованном. Они — как объемная открытка, плоскость с обманкой объема. А ведь автор как будто внимателен к своим героям, как будто счастливо сочетает беспристрастность с жалостью, как будто... Стоп. Стоит удивиться этому странному сочетанию — и кое-что начинает проясняться.

Люфт и сквожение, пожалуй, и объясняются этим «двоющимся» взглядом: жалости и беспристрастности. Жалости — и тщательного перебирания недостатков героев, ущербности их жизни и судьбы, убогости их взгляда на жизнь и мир. Жалости не со-чувствующей, но снисходящей. Которой никогда не увидишь надежды. Для которой убогость не прикрывает красоту и полноту жизни, но застилает ее наглухо, зачеркивает, отменяет. Жалости, которая, даже обнаружив в человеке нечто, достойное уважения, непременно настаит на его ограниченности — внутренней или внешней. Жалости, которая не отменяет, но пролагает границы между людьми, ибо вся — взгляд извне. И которая именно в таком виде унаследована героем нового романа.

«Повесть сердца» и начинается с прочерчивания границ, хотя цель рассказчика (чья позиция целиком, без зазора совпадает с авторской) при покупке дома в деревне — «создать самого себя и вырваться за те границы, которые ставило передо мною благополучное городское существование». Рассказчик сразу констатирует отношение к себе как к чужаку, чувствует себя принципиально непроницаемым для деревенского сознания, «обреченным» на непонимание. «Ко мне с самого начала отнеслись как к человеку, которого всерьез принимать нельзя. Я был для них чем-то экзотическим и не поддающимся объяснению, чего деревенская душа пугается и не любит... Что делал здесь я и для чего истратил столько денег, они не понимали. А скажи я им о своем народолюбии, только пожали бы плечами».

Уничуждение это паче гордости. Может быть, против воли автора проявляется в тексте жесткая иерархичность его мировосприятия, причем на вершине иерархии стоит его собственное сознание. Потому именно, что оно на вершине, оно не постигается, не объемлется, не понимается ничьим другим. Особенно характерно эта иерархичность проявляется в том, что по видимости является сравнением, сопоставлением, а на деле представляет собой строгую градацию: «Подобно простодушному провинциалу, который, приехав в Москву, с энтузиазмом бросается ходить по театрам и музеям, я мечтал окунуться в крестьянскую жизнь. Но как испытывает и выталкивает всех недостойных надменная столица, так и деревня меня чуждалась». Интересно, что эта фраза вполне могла бы быть сказана героем-повествователем «Купола», выступающим одновременно в роли «провинциала» в Москве и в роли «москвича» в родном городке Чагодае¹, откуда он был послан в московский интернат для особо одаренных детей благодаря своим рано проявившимся математическим способностям. Это фраза человека, чужого и здесь и там, и в ней стоит разобратся, так как она может послужить ключом к сознанию и автора, и героя.

«Надменная столица» испытывает и выталкивает «простодушных провинциалов», деревня «чуждается» и «пугается» «со всех сторон москвича Бог знает в каком поколении».

Здесь есть свое лукавство. Не способен москвич в каком-нибудь поколении воспринимать Москву как «надменную столицу». Для москвича Москва простодушна и добродушна, своя, родная, обжитая, прекрасная и неказистая, без всякой надменности, москвичом приписываемой Петербургу, такая, как для всякого — его место рождения. Москвич поздно постигает величие родного города, сначала увидев его в халате и домашних тапочках, домашне размягченным и неприбранным. Матушка-Москва.

Москва — «надменная столица» создается и создается сознанием провинциала. Провинциал — это не определение человека по месту рождения. Провинциал — это состояние души. Можно быть провинциалом, родившись в Москве. Провинциал — просто человек, живущий под гнетом сознания того, что он родился не в «центре». «Центр» для провинциала находится всегда не в том месте, где нахо-

¹ А Чагодай — это, конечно, те же Падчевары «Дома в деревне». Место, куда герой (автор) приезжает (возвращается) в поисках земли обетованной, в поисках корней и истоков, родников (и т. д.), ну и, понятно, ничего не обнаруживает, корни и истоки высохли, родники замутились, или, чтобы не удаляться от авторской образности, вместо синих рек воды живой течет в обетованном Чагодае серая Лета, река смерти и забвения, чьи воды сродни водам Мертвого моря, потому по ним и ходят, яко посуху. Только корни и истоки высыхают — от взгляда автора «Дома в деревне», так же как река Чагодая сереет от взгляда дальтоника-героя.

дится он сам. Родившись на окраине Москвы, он будет удручен тем, что родился не на одной из центральных улиц, а поселившись близ Кремля, он почувствует, что «центр» переместился в Париж. Эта недостижимость центра и создает жесткую иерархию сознания. Есть те, кто ближе к «центру», и те, кто дальше от него. И когда человек с такой структурой сознания говорит о своем народолюбии, остается только пожать плечами.

Ибо любви свысока не бывает. Так же, как не бывает и любви снизу вверх. И в том и в другом случае это варианты самоутверждения, самолюбования и самолюбия. Удовольствие снизойти, тем подчеркнув собственную высоту, значимость и ценность, или стремление достигнуть, добиться, овладеть, тем удостоверив свою высоту, ценность и значимость. Так строится любовь и дружба у подростков, входящих, вступающих в жизнь, то есть еще не живущих как бы, но лишь стремящихся по направлению к жизни, «взрослой» жизни, такой заманчивой и недостижимой, сияющему «центру» их унылой периферии.

Подростковое сознание — одинокое сознание. «Классическому» подростку даже родной дом становится чужим и далеким. Никто его не понимает, окружающие люди, близкие — мелки, несчастны, их жизнь достойна сожаления и лишена истинного достоинства. Любить можно только «дальнего» и только до тех пор, пока он не стал «ближним». В каждом человеке невольно предполагаются поза, неискренность, неистинность и пустота. В случае, если в человеке обнаруживается что-то истинное и не подлежащее коррозии и коррупции, возможность посмотреть на него сверху вниз дает его неудавшаяся жизнь.

В ключе такого сознания строятся почти все тексты Алексея Варламова, независимо от их жанровой принадлежности. Исключением является, кажется, лишь «Рождение», написанное по следам события, несомненно «пробившего» автора и заставившего его ощутить всю ущербность и порочность одинокого, эгоцентрического сознания. Но даже и здесь, несмотря на то что автор безжалостен к своему герою — к себе самому, его жалость к другим не становится любовью. Он может стремиться покорить свою «недоступную» жену, или испытывать к ней отчуждение и отвращение, или восхищаться ее упорной верой и стойкой любовью, но полюбить и жену и сына он способен лишь как продолжение и расширение себя самого.

Вообще, люди, герои интересуют автора (или главного героя) варламовских текстов лишь с той стороны, которой они повернуты к нему. В последнем романе герой с таким сознанием формально становится явственно отличным от автора.

Но парадокс, видимо, состоит в том, что исследование «одинокое сознание» в «Куполе» производится одиноким сознанием.

Отсюда — острое чувство самой дурной фантастичности, возникающее даже в сценах, ровно ничего фантастического с точки зрения происходящих событий в себе не заключающих. Причина та же, что и в «Доме в деревне», но только эффект вдвое сильнее, поскольку одинокое сознание героя, от лица которого ведется повествование, дублируется одиноким сознанием автора. Такое сознание способно воспринимать окружающих лишь как «вещи для него», то есть принципиально односторонне — видеть только повернутую к нему сторону. Вокруг героя-повествователя разгуливают плоские манекены, практически все действия которых неожиданны и безумны, так как их причины и следствия находятся в усеченной части. Но и сам герой воспринимается авторским сознанием точно так же или, вернее, не совсем так же, ибо его односторонность заворачивается в некую трубочку (или шарик), не теряя свойства плоскости и односторонности. Герой как бы объемлен, но это за счет заключенной внутри него пустоты. Недаром в романе будет многократно подчеркнута его «легковесность» (включая цитату из Писания: «Ты взвешен и найден легким»).

Но герой не повинен в своей «легковесности». Она создается автором, не желающим выдерживать дистанцию между собой и героем даже в тех случаях, когда это просто технически необходимо. Вот характерный пример «люфта» сознания, неправомерного вторжения авторских ощущений в область восприятия героя: «...было грустно-грустно оттого, что я так никогда и не увижу мир в его *разноцветии*. Это казалось мне теперь высшей несправедливостью. И когда я осенью ехал

мимо лесов, то думал о том, как красиво смотрятся ягоды брусники, клюква на болоте, как выглядывают из-под опавших листьев *рыжеватые* шляпки подосиновиков, как хороши *красные* листья, что лежат в лесу на мокрой траве, как сверкает тронутая заморозками рябина на обочинах дорог и в дачных поселках, а зимой сидят на голых ветках *красногрудые* снегيري и валяются возле лунок на льду окуни с *красными* жабрами (курсив мой. — Т. К.). И это говорит герой — дальтоник от рождения! Дело здесь не только в том, что мир описывается героем в его подлинном разноцветии, то есть так, как он его никогда не видел и не увидит, но и в том, что автор приписывает герою переживания, какие испытывал бы он, рожденный с нормальным зрением и, допустим, внезапно его лишенный. То есть, создавая «глубину», где зарождаются переживания героя, автор оказывается способен лишь приписать ему нечто свое, герою самому по себе не свойственное и его никоим образом не объясняющее.

Если даже один взгляд на человека лишь в его проявлениях по отношению к обладателю взгляда, вне всякой попытки взглянуть на него в его сущности, как на самого по себе, самоценного, бескорыстно, без попытки критики, без включения в иерархию, с пониманием, уважением и любовью, — если даже один такой взгляд разрушает реальность, несмотря на тщательное сохранение ее видимости, то что же способно сделать удвоение такого взгляда?

То, что и происходит в конце романа, когда полностью плывущее сознание героя абсолютно дезориентирует читателя и для того, чтобы текст вообще можно было завершить, а не оборвать, в голос героя почти открыто вторгается голос автора, разумно помещающий его в приют для бездомных эмигрантов и сажающий на иглу. Это именно авторский голос, чье вторжение не обоснованно, и то, что якобы говорит о себе герой, никак не сопоставимо с финальными жалобами Поприщина, на которые, по-видимому, ориентировался автор.

Я сознаю, что к рецензенту может быть обращено вполне справедливое требование хотя бы пересказать вкратце содержание рецензируемого текста. Но внешний, запутанный, неясный и ветвящийся в оборванных возможностях своего развития сюжет ничего не дает для понимания действительно происходящего в последнем произведении Варламова. Я, впрочем, не решилась бы пересказать ни одной из приводимых им в «Доме в деревне» биографий деревенских жителей — из-за острого чувства неправильности и несправедливости того образа людей, который складывается при чтении этих биографий. Образа, из которого, как уже было сказано, исчезают сила и красота, самостояние и надежда. Поэтому совсем не случайно, хотя сюжетно довольно необоснованно, возникает на последних страницах романа «Купол» аллюзия на поэму «Великий инквизитор», сочиненную героем Достоевского, с мировосприятием очень близким тому, которое присуще образу автора варламовских текстов².

Кажется, центральный сюжет варламовских текстов, в которых появляется сразу по многу теней великого инквизитора, — это и есть попытка найти какой-либо общий путь спасения, всегда персонифицированный вождем (ложным, самозванцем или призванным даже против своего желания, как в «Затонувшем ковчеге», предлагающем веер вариантов). Причем каждый (даже лучший) из вождей понимает, что с наличной человеческой породой и природой ничего хорошего сделать не удастся: ее надо или сковать, или исказить, или вообще отбросить негодное поколение и совсем иначе воспитать следующее. Туманный и ватный Чагодай

² Буквально процитированный текст «Купола», по видимости, находится в противоречии с моими дальнейшими рассуждениями. Вот он: «Те люди, что приходили ко мне в больницу, те люди, которые полагают, что должны отвечать за благоденствие похожего на детский сад мира, где бы они ни находились и кем бы ни были, тоже несут смерть внутри себя. Все, кто причастен к убийству, будут убиты сами, пока самый главный в тоске не убьет себя и на Земле не останется никого, кроме безвинного и счастливого человечества, почитающего себя достойным тысячелетнего царства Христова. Только одного они не знают в своем могуществе и власти: Христа у них не будет, потому что Он выберет других». Но в том-то и дело, что в произведениях Варламова никаких других просто нет! Все — под властью разных инквизиторов, кто-то, возможно, несчастлив и даже виноват, но все в равной степени безответственны. У картонных кукол нет места, на которое можно было бы «возложить ответственность».

«Купола» концентрирует в себе авторское негодование, отвращение и усталость от не поддающейся управлению и направлению человеческой природы. Автор, как и великие инквизиторы его текстов, тоже озабочен всеобщим и коллективным спасением. И, как всякий великий инквизитор, склонен (пускай даже бессознательно) утверждать свое величие за счет малости других.

Всякий подросток чувствует, что он призван к великому свершению, что он сможет быть вождем и просветителем этих картонных толп, ничего не могущих, не желающих и не понимающих. И лишь позднее и постепенно великое чувство любви доносит до него простую вещь о том, что каждый другой — равный и равновеликий, равноценный и равнозначимый, равноответственный ему в этом удивительном мире, где Сам Господь бережно охраняет человеческую свободу от Себя Самого. Где Он не посягает, не принуждает и не исправляет насильно, но лишь терпеливо жертвует, призывает и ждет. И, поняв это, человек взрослеет, и, если он писатель (а здесь речь, несомненно, идет о писателе), реальность поселяется наконец в его текстах, откуда смиренно потеснился он сам. Ведь подростковые тексты так пусты именно потому, что подростки в состоянии их заполнить исключительно самими собой.

Татьяна КАСАТКИНА.

*

«НЕ МОГУ НЕ МАТЕРИТЬСЯ»

Александр Покровский. Бегемот. СПб., ИНАПРЕСС, 1998, 224 стр.

Александр Покровский. «...Расстрелять!». Книга рассказов. СПб., ИНАПРЕСС, 1998, 334 стр.

Александр Покровский. «...Расстрелять!». Часть вторая и прочие части. Рассказы и повести. СПб., ИНАПРЕСС, 1999, 284 стр.

Книги Александра Покровского, один из дебютных сборников которого приветствовал «Новый мир» (1995, № 10), всего несколько лет назад, что называется, пошли косяком. Только вот промелькнул на магазинных полках новейший «Бегемот», как уже успевай-лови двухтомник с очередным переизданием ранних рассказов и свежей повестью. Что ж, для успеха его прозы есть все основания. С одной стороны, кажущаяся простота языка и сюжетная прозрачность способны потрафить самому невзыскательному, а следовательно, и самому широкому читателю. С другой стороны, стилистическая изощренность, скрывающаяся под грубоватой поверхностью, и смысловая многослойность, интеллектуальная непримитивность организующего ход повествования игрового начала вполне соотносимы и с запросами тех, кто массовым образом обычно брезгует. А по жанровой принадлежности его проза оказалась удачным восполнением разрыва между анекдотом и юмористическим рассказом, приближаясь к последнему, но не порывая с фольклорным первоисточником — бытовой (в данном случае флотской) изустной байкой. Это те самые истории или случаи, которые мы все рассказываем и пересказываем друг другу со слов знакомых, начинающиеся примерно так, как заметил мне один приятель, офицер-спецназовец в запасе, когда я показал ему книжку Покровского: «Да я тебе сам сколько хочешь такого расскажу: вот подал я рапорт об увольнении...» То, что обычно является подручным писательским материалом, растворяясь в сюжетных хитросплетениях; здесь сохранено в наименее искаженном виде. Мы как бы заходим в гости в офицерскую кают-компанию, где из разговоров окружающих нам открывается особый мир моряков-подводников, живущих в экстремальных условиях и эти условия преодолевающих, насколько хватает сил.

Здесь первое, на что обращаешь внимание, — это язык, максимально приближенный к разговорному и расширенный далеко за рамки традиционных литературных норм. Конечно, сейчас нецензурщиной в литературе никого не удивишь, однако в данном случае наличие целого пласта бранной лексики настолько характерно и характеризующе, что соответствующую цитату я решил вынести в заголовок рецензии. Разумеется, Покровский «не материться» может, и еще как может, но к постоянному штормовому аккомпанементу бранной лексики так привыкаешь, что