

РАЗДЕЛ IV

Дискуссия о герое современной литературы

Мария Ремизова

ДЕТСТВО ГЕРОЯ СОВРЕМЕННЫЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ В ПОПЫТКАХ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ¹

Состояние нынешней отечественной прозы, как известно, не слишком утешительно – безвидна и по большей части пуста; вопрос лишь в том, носится ли хоть что-нибудь над водою, из чего мог бы со временем произойти свет. В последние несколько лет между тем наметилась одна любопытная тенденция, позволяющая объединить в одно целое довольно много романов разных писателей, принадлежащих по большей части к одному поколению, родившемуся как раз в шестидесятническую оттепель (плюс-минус годок-другой). Не обладая энергетическими задатками своих предшественников, вскормленные (и вспоенные) застойными годами, провоцирующими скорее тягу к скепсису, нежели к какой бы то ни было очарованности, они тихонько переждали перестроечный хаос и плавно, без особенной помпы (за малыми исключениями) вошли в современный литературный ряд, во многом и определив его нынешнее лицо. Характерными чертами этого поколения служит известная угрюмость и, как ни странно, какая-то вялая расслабленность, располагающая больше к созерцательности, нежели к активному действию и даже незначительному поступку. Их ритм – *moderato*. Их мысль – рефлексия. Их дух – ирония. Их крик – но они не кричат...

Обладая известной изощренностью письма, то есть преодолев без особенных усилий первый барьер на пути к форме, они не всегда находят себя в содержательном плане – возможно, потому, что часто не имеют для

¹ Вопросы литературы. 2001. №2. С. 3-20.

того реально пережитого широкого опыта. Сформировавшись убежденными интровертами, они готовы до бесконечности разрабатывать шахты и штреки своих субъективных переживаний, пренебрегая (возможно, и поневоле) миром объективной реальности. Реальность в каком-то смысле им принципиально чужда, их сочинения грешат духом солипсизма, готового допустить скорее отсутствие всякого внешнего мира, чем поступиться хоть толикой его индивидуального восприятия.

Поэтому даже странно было бы удивляться, что главным героем повествования всегда (или почти всегда) выступает здесь рассказчик. Притом рассказчик, частично или полностью совпадающий с автором. Даже в тех случаях, когда дистанция между автором и повествователем задается каким-нибудь нарочитым приемом, это не более чем ложный выпад, художественная условность, – и для читателя, и тем более для самого автора очевидно, кто и о ком заводит речь. В принципе эта литература и признает только прямую речь. Любой из взятых нами романов (в широком смысле) есть не что иное, как развернутый монолог, и потому все они грешат известной «монотонностью», сближающей их в каком-то смысле с первой античной трагедией, если убрать со сцены еще и хор, оставив актера наедине с собственной интерпретацией событий.

Собственно, рассказ о себе и является в данном случае первой и последней интенцией к созданию художественного текста, и пусть даже сюжет будет не вполне совпадать с жизненными перипетиями сконструировавшего его автора, его голос будет все равно самым главным – и самым значимым. Ведущая партия с самого начала зарезервирована за ним, и только за ним.

Между тем герой-рассказчик в пределах текста всегда находится в состоянии того неприятного внутреннего раздвоя, который в обиходе называется депрессией, а в более возвышенных дискурсах именуется поиском смысла (если не жизни, то хотя бы сиюминутного бытия). И это более чем естественно, – сюжету нужно хоть самое относительное развитие, а где это развитие взять, если не поместить героя в то состояние, откуда ему необходимо так или иначе выйти – пусть и в небытие (суицидальные мотивы, кстати говоря, в этой «среде» более чем популярны). Так что художественная логика понятна.

С другой стороны, памятуя о том, что рассказчик у нас не что иное, как alter ego автора, мы можем смело определить эту интроверсированную депрессивность как принципиально заявленную классифицирующую черту, своего рода манифест и даже – в каком-то смысле – жизненное кредо писателей рассматриваемого круга. Вообще же, берясь за прозу этого сорта, необходимо иметь в виду, что главным в ней будет создание психологического автопортрета, и потому – хотим мы того или нет – придется анализировать именно этот психологический портрет, несмотря на то что мы рискуем вторгнуться в пределы очень и очень частных владений. Но табличка «Посторонним вход воспрещен» сломана уже самим выносом этой частной территории на середину людного перекрестка (то есть самим

фактом публикации). Мы видим только «Посторонним В», а что «В»? Ну, допустим, что Вильям...

* * *

Чтобы долго не томить читателя беспредметными умозрениями, не будем ходить вокруг да около и назовем наконец имена наших героев. Обозначая наш ряд, мы прежде всего имели в виду последние романы (в некоторых случаях повести) Владимира Березина, Михаила Бутова, Алексея Варламова, Андрея Дмитриева, Андрея Коровина, Марины Палей и Антона Уткина. По мере надобности мы будем привлекать и другие имена – может быть, и не так строго вписывающиеся в этот ряд, но обнаруживающие с ним хотя и «фрагментарное», однако весьма характерное сходство. «Все вы потерянное поколение», – сказала как-то Гертруда Стайн Хемингуэю, что придало последнему энергии создать миф о «поколении после войны». Нашей генерации никто ничего подобного не говорил, да и нужды в том не было: при первых проблесках сознания она сразу и навсегда ощутила свою «потерянность», выразившуюся прежде всего в непреодолимом ощущении отъединенности «я» от любого «не-я», одушевленного или нет. Это был тихий бунт индивида против всяких потуг коллективизма, вне зависимости, насколько он действительно осознавался отдельно взятой особой. Эта особь не хотела, да прежде всего и не могла – в силу генетически заложенного отвращения ко всякой коллективной активности, – реализовывать себя в русле какой бы то ни было общей идеи. Она готова была уж лучше вовсе отказаться от всяких идей, лишь бы только не делить их ни с кем.

Тем более остро вставал для этой ревниво оберегающей свое личное хозяйство особи вопрос о том, что же есть это «я», обязанное отличаться от всего, что это «я» окружает. Вопрос между тем оказался болезненным, потому как самоидентифицироваться на чистом негативизме довольно-таки сложно. Любое определение требует в первую очередь положительных характеристик, попытки же выстроить ряд из одних отрицательных: «я» – это не то, не то и не то – грозят обернуться дурной бесконечностью. Собственно, этим неразрешимым вопросом и маются рассказчики наших повествований, честно фиксируя свое болтание в пустоте. Выход из этого состояния – действительно радикальный, преодолевающий эту пустоту, – по-настоящему может быть только один – полюбить. Полюбить другого, мир, жизнь... Но любви здесь не бывает. Бывают запутанные отношения, страсти (не очень бурные и кратковременные), уязвленное самолюбие, даже, возможно, тоска по любви. Но не любовь. Впрочем, это как раз тоже логично: для любви необходима направленность личности изнутри – вовне, наружу. Распахнутость души, если угодно. А мы имеем дело с индивидуальностью, замкнутой внутри себя. И страдающей от этой замкнутости. Но не имеющей навыков ее разомкнуть.

* * *

Наиболее отчетливо это состояние «одионого заключения» вербализовано в самом ярком из составляющих ряд романов – «Свободе»

Михаила Бутова («Новый мир», 1999, № 1, 2), который за эту свою приметность и был выделен Букеровской премией 99-го года. Здесь довольно точно зафиксированы приметы того дискретного бытия, которое становится уделом личности, осознавшей мнимость связей с внешним миром. Бутов метафоризирует повествование, заставляя героя (разумеется, рассказчика) пунктуально рвать эти связи, формализующие его бытие как социальной личности. Герой лишается работы (или, что вернее, сам бросает ее), запирается в квартире (притом чужой, это важно), неделями не отпирая входной двери, последовательно отрываясь от всякого внешнего контакта. Он как бы слой за слоем сбрасывает с себя шелуху ложных определений, в пределе стремясь к сущностной «наготне». Так принц Гаутама, сбросив одежды, удалился когда-то в лес, так уходили в пустыню отшельники – чтобы найти границу, за которой открывается суть вещей. Бутовский герой, что опять-таки достаточно логично на этом пути, пробует и вовсе перешагнуть за предел жизни: если быть последовательным, то в системе отрицания только смерть – действительно конечная точка. (И это выглядит – в его-то положении! – несколько наивно: рассказчикам, как известно, в середине романа умирать не положено. Если сформулировать еще лаконичнее – рассказчики не умирают).

Основная беда этого героя – эгоцентризм, и потому его поиски мало к чему приводят. Если уж быть совсем точным, поиски не приводят ни к чему. Хотя в финале автор скороговоркой проборматывает результат не описанной в тексте метаморфозы, – мол, зажил я потом совсем другой жизнью, нашел работу, женился, завел ребенка, и все-то, мол, у меня теперь по-другому, как положено, как у всех, – качественный скачок здесь чистая условность, вроде знаменитого убийства Базарова Тургеневым, поскольку никакого текстуального подтверждения не имеет.

Бутовский роман интересен как свидетельство, как анамнез психологического сбоя. Если Гаутама, пройдя лес насквозь, вышел из него Буддой, то рассказчик Бутова, несмотря на заявленный хеппи-энд, в своем леске благополучно заблудился. Хеппи-энд здесь абсолютно фиктивен, поскольку не обоснован. Нам по существу предложен черный ящик – с обстоятельно описанным входом и запредельно скомканным выходом. Что-то вроде современного *deus ex machina*: взмах пера – и герой стал другим. Что, между прочим, совершенно неудивительно: для внятного обоснования кардинальной метаморфозы необходимо было бы привлечь мощнейшее идейно-философское поле (каковое и создало славу русской прозе в прошлом веке). А на это поле ни один современный писатель – любого направления, любой генерации – не вхож, как бы ни тщился. И причины тому лежат на поверхности, и самая главная из них – утрата вертикали. Причем не столько даже самим писательским отрядом, сколько человечеством вообще, в мировом, так сказать, масштабе.

Между прочим, не обязательно навсегда. Но на данный момент это, увы, факт. Лучшие из художников об этой вертикали помнят, резервируя в своих текстах место хотя бы для проекции оной на плоскость, худшие не знают ее

вообще, наслаждаясь двухмерностью окружающего их мира. Что касается бутовской «Свободы», то ценность в ней в этом смысле представляет общее ощущение неблагополучия, осознаваемой неприкаянности, «непредназначенности» и неосуществимости личности – выданные как бы изначально, вместе со свидетельством о рождении.

Набоков в «Даре» издевательски определил богоискательство как «тоску всякого пса по хозяину» – «дайте мне начальника, и я поклонюсь ему в огромные ноги». Сарказм сарказмом, но современный-то человек и переживает именно ощущения отбившегося от дома пса на помойке – сколько ни ройся, а ничего, кроме гнилых тряпок да обглоданных костей, не выискать. Который поглупее, то и таким находкам рад, а тот, кто поумнее, порывшись да понюхав, задерет эдак морду и жалобно взвывает на луну, приняв ее по ошибке за представителя высшего разума. Так и современный человек нет-нет да почувствует вдруг бессмысленность своего краткого пребывания в брэнном мире, когда за пределами этого мира ничего больше не предусмотрено.

Можно, очень даже можно расценить стремление протагониста «Свободы» к пределам, за которыми начинается пустота (Виктор Пелевин, этого же, кстати, посева, домогался тех же пределов, только с другой стороны, и не раз, между прочим, не в одном только «Чапаеве и Пустоте», – но это так, реплика в сторону), как подобие инициации, через которую необходимо пройти, преодолевая трещину между юностью и взрослостью. Действительно, не определив себя, едва ли по-настоящему повзрослеешь. Но взрослость, если понимать под этим качественное изменение личности, в «Свободе» никак не показана, как будто автор и сам точно не знал, к какому результату должен прийти персонаж. Не считать же в самом деле скупые сведения на две строки о «другой жизни» этим свидетельством! Вопреки этой, хотя и крайне желательной автору, характеристике его герой остался совершенно инфантильным, может быть, слегка и поумневшим, но по-прежнему незавершенным. Хотя и примирившимся с невозможностью своего полноценного завершения¹.

* * *

В романе Антона Уткина «Самоучки» («Новый мир», 1998, № 12) встречаем уже знакомое нам душевное состояние. Весьма примечательно, что «Самоучки» буквально предшествовали описанной выше «Свободе», точно образуя к ней своего рода пролог, – романы расположились в трех следующих друг за другом номерах одного и того же журнала. В «Самоучках» виден подступ к той же теме, только реализованный гораздо

1 Евгения Щеглова в своей статье «Нынче всё наоборот. Постперестройка в современной прозе» («Вопросы литературы», 2001, № 1) тоже подмечает инфантилизм, свойственный персонажам современной прозы; любопытно, однако, что она прямо обвиняет в этом инфантилизме уже не персонажей, а создающих их авторов, что, кстати, подтверждает наше ощущение их почти полной тождественности. Характерно, что проблема поднята Щегловой в связи с романом Михаила Бутова «Свобода».

более поверхностно и менее художественно оправданный. (Надо ли упоминать, что повествование идет от первого лица?)

Рассказчик «Самоучек» тоже переживает некий внутренний перелом. Характерно, что в обоих романах перелом этот увязан с темой денег, денежной работы. У Бутова в условном прологе сообщается, как герой пытался так или иначе пристроиться к исторически изменившимся экономическим условиям, ни шатко ни валко поработал то там, то тут, — дальше мы уже обсуждали. Герой Уткина, то ли историк, то ли филолог (разумеется, талантливый), ловит себя на явившемся равнодушии к профессиональной реализации, но, не успев как следует отдаться охватившей его хандре, тут же вовлекается в новый круг явившимся на сцену вторым героем.

Прелюбопытно, однако, это явление второго. В «Свободе» тоже, точно черт из табакерки, в середине повествования вдруг выпрыгивает этот второй (как раз и прервав запланированное было самоубийство). Но если Бутов пускает на поле нового игрока, закрепив за ним прочные функции *alter ego* рассказчика, распределяя между ними роли деятеля и созерцателя, Арлекина и Пьеро, притом что Арлекин принужден осуществлять все нереализованные интенции своего пассивного «патрона» (вплоть до самоуничтожения — для него уже, как начала активного, доведенного до логического конца), то Уткин, как будто «Самоучки» и вправду выполнили роль своеобразной пробы пера, своего второго сделал почти равным по пассивности первому, хотя изначально заявка была совершенно другая.

Вторые герои в обоих случаях (поскольку противопоставлены рассказчикам) — люди дела, люди материального мира. Бутовский постоянно занят какими-то аферами, не приносящими ни ему, ни ближайшим окружающим никакой пользы, кроме прямого вреда. Они, эти аферы, по сути глубоко фиктивны (и здесь Бутов поднимается, кажется, до весьма важного наблюдения, если принять версию, что второй герой есть только производная от главного, камикадзе, примеряющий на себя отвергнутые варианты судьбы первого: рефлексия несовместима с утилитаризмом, и один из этой пары вынужденно уничтожит другого).

Его второй и не хочет никакого успеха, он утрирует, пародирует, выворачивает наизнанку логику материального преуспевания. Это что-то вроде Меркуцио при Ромео, принимающий от Тибальда удар шпагой, предназначенный отнюдь не ему. Если бутовский герой и просыпается, то, пожалуй, благодаря только великодушно погибшему «за него» другу. Во всяком случае, это единственное реальное обоснование заявленной в тексте метаморфозы героя. (Здесь, кстати, было бы уместно вслед за Человеком Дождя спросить, не получая ответа: кто первый? кто второй?)

Уткинский второй с точки зрения житейского опыта ведет себя ничуть не менее странно — зато гораздо менее обоснованно с фабульной точки зрения. Тоже старинный знакомец рассказчика, он появляется на сцене вдруг, чтобы материально обеспечить дальнейшее ничегонеделание героя, когда тот может от души предаваться своей меланхолии и мизантропии. Полубандит-

полумеценат, он нанимает героя читать какие-то необязательные лекции для повышения личного культурного уровня, давать экспертные оценки его благотворительным культурным проектам, составлять компанию для походов в театр, а также и в более значные места.

Он, конечно, тоже в каком-то смысле «зеркало для героя», отражающее фантазии последнего на тему, что бы я делал, будь у меня много денег, – но и только. В финале он тоже гибнет, и даже, кажется, с каким-то значением (для рассказчика, разумеется), но это значение автор, расписав, правда, целый пропитанный метафорикой эпизод, выразить как-то не сподобился. Герой в финале совершенно вдруг обретает денежную работу и, взирая на мир из окна глянцевої редакции, держит на лице мину все того же ленивого отвращения.

Ни о каком качественном изменении личности речь по существу не заходит. На входе и выходе герой равен себе, что, между прочим, даже несколько удивительно, поскольку на наших глазах он пережил смерть двух достаточно близких ему людей – друга (ну, пусть приятеля) и его возлюбленной, погибшей от «передозняка». Его тряхнуло только в материальном смысле – на него свалилась приличная работа. И только. Делая вид, будто чего-то ищет (себя), он ничего не искал – кроме, видимо, своего жалкого журнальчика. Ну, следовательно, и получил. (Это правда, в жизни действительно так – исполняются сокровенные желания.) Этот герой уж точно не имеет никаких шансов для преодоления своей инфантильности. Так в позе уныния и окончит свои дни – впрочем, уже окончил.

Учитывая минимальное авторское отстранение от предмета описания, можно утверждать, не рискуя сильно ошибиться, что «Самоучки» так ощутимо проигрывают «Свободе» именно в силу недостаточной авторской же «концептуальности». Романы не пишутся на «настроении», им позарез нужен конфликт. В «Самоучках» хорошо, если намечен легкий контур диссонанса с бытием, но автор не удосужился даже сыграть на этом диссонансе. Он монотонно прописывает эмоцию, которая не имеет никакой динамики, а между тем депрессия не бывает статичной – она или углубляется (до костра включительно), или преодолевается. Это классический случай, когда текст пластается по горизонтали, отрезая героям всякую возможность вспорхнуть. Уткин посылает своего персонажа в странствие по сюжету с лукавым указанием «пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что». Соответственный получает и результат¹.

* * *

Еще более смутны цели и задачи рассказчика у Владимира Березина в романе «Свидетель» («Знамя», 1998, № 7). На лице у него знакомое

1 В статье «Разуваев и К° – выход в свет» («Вопросы литературы», 1999, № 5) Алла Марченко уделяет много места разбору этого романа Уткина, усматривая в нем попытку создания литературы «о новых русских». Хотя большее внимание посвящено собственно автору, приятно отметить, что герою она дает характеристики, весьма похожие на наши.

выражение – и скучно, и грустно, и некому морду набить... Позиция, заявленная уже в названии, идет рефреном по тексту – «я свидетель», то есть не участник. Если рассказчик Бутова явно пытался выяснить какие-то отношения с собой (по мере сил, конечно), если в качестве нереализованного замысла это хоть как-то можно приписать рассказчику Уткина, то рассказчик Березина уже совершенно окоченел в своей пассивности. Если в предыдущих романах мы сталкивались с какими-то поступками протагонистов, пусть даже совершаемыми по чьей-то внешней воле, то в «Свидетеле» прямо-таки манифестируется принципиальный отказ от какого бы то ни было действия. Манифест подтвержден композиционно – и в «Свободе», и «Самоучках» сюжет развивался более-менее линейно, хотя и вяло, в «Свидетеле» сюжет развиваться не может, просто потому, что сюжета как такового в «Свидетеле» нет.

Роман представляет собой практически ничем не связанные между собой эпизоды, отделенные друг от друга различными наблюдениями, не лишенными иной раз известной меткости. Сложить характер повествователя, основываясь на этом материале, невозможно, тем более что он склонен говорить обиняками и наводить тень на плетень. Фоном идет война, в которой рассказчик будто бы когда-то участвовал, – но где, когда, в каком качестве? Чем занимается теперь – в перерывах между «свидетельствованиями»? Временами закрадывается подозрение, что он сам с собой играет в секретного агента, выполняющего какую-то миссию, остающуюся за кадром, и потому вынужден скрывать подоплеку своих путешествий по романному пространству.

Он решительно во всем разочарован и не доверяет окружающему миру. Позиция «я свидетель» стремится к позиции «я никто». Точно крошка Улисс, опасаящийся подвоха от грозного Полифема, он старается обмануть окружающий мир, подсовывая ему вместо определения голую фикцию. Это уже крайняя форма эскапизма, где персонажу ради самосохранения приходится жертвовать даже самыми невинными характеристиками. Парадоксально, но стремление любой ценой сохранить инкогнито выглядит так, будто в этой неузнанности таится для него последний шанс сохранить индивидуальность. Он прячется от всех – в том числе, кажется, и от самого себя.

При этом, как ни странно, в тексте заявлено три любовные линии. Бывшая жена, которую наш прячущий глаза рассказчик, по его же словам, любил, но с которой расстался, поскольку «было слишком больно». Признание, между прочим, замечательное, великолепно и даже исчерпывающе характеризующее тип. Не страдать, не знать боли, падений, вины, даже настоящей тоски, сидеть в своей скорлупе, ощущая плечами ее плотные стенки – единственное свидетельство твоего материального существования. При всем при том рассказчик умело драматизирует свое одиночество.

Другая история – сугубо эротическое приключение, заумная пародия на любовный роман (имеется в виду сугубый жанр литературы). Третья –

совсем запутанная: рассказчик в Крыму встречается девушку, происходит внезапный и страстный роман (имеется в виду любовная страсть), но герой вдруг по непонятной прихоти (игра в агента?) покидает ее, пока она спит, оставив записку с московским телефоном приятеля.

Удивительно, но девушка звонит по этому телефону! Потом они долго по разным туманным причинам не могут встретиться и вдруг находят друг друга в Германии. Совершенно случайно. Не успев налюбоваться, они вновь расстаются, но уже навсегда – девушка тут же гибнет под колесами грузовика, который наслал на нее очень темный и совершенно таинственный персонаж, преследующий рассказчика, чтобы втянуть его в какие-то непонятные махинации. Тут первый раз за весь роман герой рванул было действовать – ан нет, не вышло. Едва догнав злодея, он убеждается, что опоздал, – на асфальте лежит бездыханное тело, а рядом опять грузовик...

Так что ему только и остается снова выступить свидетелем, на сей раз и в юридическом смысле. Ну где тут найдешь повод для самого малого поступка, когда – в отсутствие бога – берется действовать сама машина...

* * *

Вообще стоит заметить, что отношения с противоположным полом складываются у наших рассказчиков весьма своеобразные. Женщина (в последнем случае даже во множественном числе) в повествовании как будто бы есть – и как будто ее нету. У Бутова она скорее упомянута, чем действительно описана, во всяком случае, она не вполне принадлежит герою (замужем), хотя отчасти и принадлежит (from time to time). Рассказчик, с одной стороны, как бы и жалуется на то, что она никак не может оставить бессмысленного мужа, который висит у нее на шее, с другой – как будто не слишком тяготится своей ролью третьего. И когда происходит окончательный разрыв, воспринимает его с явным облегчением. По совести сказать, не очень-то ясно, зачем эта линия и была нужна, – слишком уж она пунктирна и пролегает по самой периферии интересов героя. У рассказчика Уткина роман носит и вовсе платонический характер – рассказчик скорее вынужденно, чем по искреннему сердечному влечению, встречается (опять-таки от случая к случаю) с секретаршей своего друга-работодателя, попивает с ней коктейли и ведет small talk, ни в малой мере не стараясь развить вялые чувства.

У Березина рассказчику повезло в этом смысле больше – за его плечами распавшийся брак, о котором он высказывается туманно, но чувствительно, краткий, но бурный эротический эпизод с какой-то молоденькой хищницей, чувств героя не затронувшей, и путанные отношения с третьей, которая гибнет под грузовиком и которую он до того без всяких внятных объяснений оставил (единственное объяснение – чтобы подольше плутать по тексту и не встречаться). Примечательно, что, не успев погибнуть, незадачливая возлюбленная тут же и забыта, – герой бросается в погоню за убийцей вовсе не ради мести. Он вдруг постигает, что следующая жертва он сам. А когда выясняется, что убийца мертв, герой горюет о чем угодно, только не о ней – ее имя в тексте больше ни разу не появится.

В романе Андрея Дмитриева «Закрытая книга» («Знамя», 1999, № 4) рассказчик (хотя ему отведена не слишком большая самостоятельная роль – в сравнении со всем корпусом текста) имеет свою отдельную историю и свою, почти отдельную, возлюбленную, которая потом бросает его ради внука центрального персонажа, «вводя» таким образом «в семью» и давая основания присутствовать в некоторых сюжетно важных эпизодах, которые он благодаря тому и опишет. Никакой драмы от перемены участи рассказчик и тут не переживает, здесь уже женщина играет откровенно служебную роль приема для построения композиции, хотя, если смотреть на повествование с этой точки зрения, сама история рассказчика никак не укладывается в общий текст, так что можно было бы выключить и ее саму, и связывающую их между собой женщину.

Рассказчик у Алексея Варламова в романе «Купол» («Октябрь», 1999, № 3, 4), вроде бы заявляет важность такого рода отношений чуть не для собственной судьбы. Студент-математик, он безумно влюбляется в филологическую шалаву, которая ни в грош его не ставит, ради нее впутывается в какие-то диссидентские игры, и его не только исключают из университета, но и отправляют в ссылку (под надзор КГБ!) в провинцию, в городок, откуда он прибыл в столицу. Там он, несмотря на все столь недавно бурлившие чувства, скоро сходится с местной девушкой и затевает с ней тягучие и мучительные для обоих отношения, не позволяя ей рожать детей и вынуждая к абортam. Затем, через несколько лет вернувшись в Москву, он встречает первую любовь, уже изрядно потрепанную жизнью, они как-то разом женятся, не очень долго и без особенных эмоций живут в одной квартире, а потом она вдруг рассказчика бросает и уезжает за границу. И рассказчик принимает такой оборот событий тоже с явным облегчением. Остается задать вопрос, ответ на который, кажется, уже предельно ясен (так что вопрос заведомо риторический): неужели они любили этих женщин?

Отвечать приходится цитатой: нет, это не любовь. Но что? Но зачем? Авторы романов, и тут надо отдать им должное, в этом вопросе оказываются предельно честны. Логика всех этих достаточно схожих образов не допускает полноценных чувств. Замкнутые в своем эгоцентризме, инфантильные, самовлюбленные – при всей их тяге к саморазоблачению и даже отчасти мазохистской ироничности, – они просто не имеют литературного права любить что бы то ни было, кроме своей ипохондрии.

Да и на что им женщина, когда никто из них не знает, что делать с самим собой? Женщина – как символ материального мира – их сразу (вернее, заранее) никак не устраивает. Они еще готовы мириться с ней, так сказать, на расстоянии, – пока она чужая (или бросившая) жена, жестокосердная возлюбленная, труп, наконец, – но женщина из плоти и крови, да еще рядом, всегда, ежедневно, которой нужны не их отвлеченные стоны и скептические усмешки, но реальное ответное чувство, пугает их хуже самой жизни. В отношениях с ней (когда она не где-то, а рядом) уже нельзя без конца юлить и изворачиваться, менять форму, притворяясь свидетелем и посторонним. С ней приходится быть участником, выбирать себя, определять себя, наконец.

Женщина не терпит неопределенности. Будучи сама началом скорее иррациональным, она требует от внешних обстоятельств четкой (во многих случаях, увы, упрощенной) формы. Когда вместо ясно различимой прямой ей предлагают хаотически извивающийся, еле намеченный пунктир, она лучше ляжет под первый подвернувшийся грузовик, чем позволит этому пунктиру вовлечь себя в свои вечные колебания.

Грубо говоря, рядом с женщиной необходимо быть мужчиной, не мальчиком с неопределенными свойствами, но мужем – то есть особью, добровольно и с песней берущей на себя ответственность за весь окружающий мир.

А нашим персонажам мешает осуществить себя мужчинами их латентная, однако заметная при пристальном рассматривании женственность. Разумеется, речь ни в коем случае не идет о сексуальной перверсии. Речь идет только о психологическом типе восприятия реальности. О той пассивной «погруженности» в бытие, которая противоречит маскулинной природе. Не творец и преобразователь, не воин в широком смысле, а мягкая игрушка в руках судьбы – вот наши литературные герои. Но если женщина, подлаживаясь под обстоятельства, обладает энергетическим зарядом, позволяющим ей изменять их изнутри, исподволь и постепенно преобразуя окружающее пространство в нужную для нее сторону, то наши рассказчики лишены и этого – ибо все-таки не женщины. Таким образом, положение их выглядит особенно плачевным: им действительно остается только наблюдать и ждать милостей от природы.

* * *

Не случайно, кстати, рефреном по варламовскому «Куполу» проходит характеристика героя – «взвешен и найден легким». Слегка переосмысливая первоцитату, можно отметить эту драматическую легкость – сродни невесомости не привязанного ни к чему воздушного шара. Преодолеть ее можно было бы, пожалуй, только одним – балластом, тем бременем, которым полноценное человеческое существо, достигнув зрелости, нагружает себя добровольно. Бремя жизни, взятое осознанно и без ропота несомое до гробовой доски, – это по существу и есть необходимая реализация человека. Любая уловка на данном поприще грозит личностным крахом. Что, между прочим, хоть и не вполне, может быть, осознанно, фиксируют в характерах своих героев авторы разбираемого ряда. Поэтому так понятны их настойчивые попытки изобразить какую-то другую, отличную от собственной, жизнь. Наиболее явно это заметно в «Закрытой книге» Дмитриева, – его рассказчик и существует лишь постольку, поскольку рассказывает о других, выступая почти в одном качестве – отражающего зеркала. Его личная история почти не имеет ценности, да, по совести говоря, и смотрится в тексте чужеродным началом. Герой Березина откровенно прокламирует свое любопытство к чужой активности, беря на себя роль соглядатая мимотекущей жизни, у Бутова и Уткина функцию «другой жизни» выполняют активные, включенные в эту манящую жизнь друзья, у Варламова рассказчик принужден это самое отличное от обыденности бытие

породить из собственного безумия (финал «Купола» дает основания для такой версии), когда заштатный городишко Чагодай становится чем-то вроде Соляриса или Зоны, где кишат чудеса и мистика дышит из каждой щели.

* * *

Марина Палей в повести «Ланч» («Волга», 2000, № 4) предлагает несколько иного рассказчика – в том смысле, что этот рассказчик противоположного авторскому полу. Демонстративно дистанцируясь от своего персонажа, Палей смело награждает его хорошо знакомыми нам чертами, во многом к тому же утрированными: он исключительно активно рвет связи с миром (за спиной у него два развода), запирается в своей конуре, отказывается от какой бы то ни было социальной реализации (живет тем, что потихоньку продает неизвестно каким образом взявшиеся у него антикварные вещи) и целиком отдается своей желчной меланхолии, изливая мизантропические и мироненавистнические настроения в создаваемый им на протяжении нескольких лет «Трактат».

Одним из явных генетических предшественников палеевского мизантропа является небезызвестный «автор» «Записок из подполья» – с той только разницей, что парадоксалист еще умел в иные моменты проявлять простую человеческую слабость и искушаться соблазном контакта с другими особями, а его потомок таких слабостей уже не имеет. (Ну и философская планка, естественно, гораздо ниже, но об этом как-то вроде и неудобно упоминать.) Если герой «Свободы» экспериментировал с одиночеством, то герой «Ланча» заключен в это одиночество как в тюрьму, сам себе и являясь главным тюремщиком. Окружающий мир настолько и заведомо для него скверен, что не заслуживает соприкосновения с его персоной. Более чем логично для него было и вовсе покинуть этот мир, что он в конце концов и делает, сперва сбросив с себя одежду (символика прозрачна), затем сжегши свой многолетний труд (символика опять прозрачна) и только потом утопившись в ванне.

Прелюбопытно, однако, что, растождествившись с героем по половой принадлежности, Палей отождествилась с ним по принадлежности профессиональной, вложив ему в руку вечнопишущее перо. Строго говоря, все наши рассказчики «немножко писатели» – уже по одному тому, что мы имеем возможность читать их истории. Еще больший «писатель» березинский «свидетель», очевидно фиксирующий свои «свидетельства», хотя нам и не дано знать, для кого и чего. Филолог – рассказчик Дмитриева, историк – Уткина (вспомним, что этот историк нанят читать курс истории литературы), у Варламова – очень подозрительный математик, прошедший в университете курс истории культуры и общей культурологии и влюбленный в девушку с филфака. Что-то на редкость кучно ложатся пули вокруг любимой *belles-lettres*, чтобы считать это простым совпадением... Поэтому весьма ценны для нас свидетельства палеевского мизантропа, обвиняющего мир в недостаточном внимании к художнику. Точнее, в неприлично мизерной оплате его труда. Когда Уткин и Бутов вдруг обрушивают на своих героев денежную работу, они тоже действуют в каком-

то смысле логично – с другого бока подверстываясь к той же теме. Мы ее уже касались, когда рассматривали «парных» героев Бутова и Уткина, пассивных рассказчиков и активных «наперсников». Но если эти авторы готовы были признать материальную несостоятельность своих персонажей (и затем, как добрые отцы, дали им возможность безболезненно вписаться в материальность), то Палей со своим героем очень яростно против такого положения вещей бунтуют.

Небезынтересно в связи с этим вспомнить страшно известный роман Виктора Пелевина «Generation «П» и гораздо менее известный, но написанный под его явным влиянием, хотя бы и негативным, – «Проситель» Юрия Козлова («Москва», 1999, № 11–12, 2000, № 1). Рассказчик у Пелевина, как мы помним, совмещается с деньгами, став гениальным продуцентом рекламных слоганов, рассказчик же у Козлова (до того неудачливый писатель-фантаст) вдруг обнаруживает у себя провидческий дар (и его произведения становятся прямыми предсказаниями) и благодаря этому дару, а также разным другим невероятным обстоятельствам становится финансовым повелителем мира. Деньги, таким образом, являются достаточно болезненной материей для современного писателя, в особенности в связи с тем, что денег, которые можно заработать только писательским трудом, как правило, – за исключением, вероятно, одного Пелевина, – не хватает на жизнеобеспечение тонкого писательского организма.

Нельзя сказать, что лишь этот пункт не удовлетворяет палеевского героя. Среди его обвинений миру есть и куда более экзистенциальные. Но в этом пункте он так плотно сливается с автором, что разделить их уже невозможно. Слишком мощен здесь искренний эмоциональный накал – и слишком видна подоплека.

* * *

Есть у него еще одна яркая черта, которая заставляет обратить внимание и на его собратьев из других романов, которую те по большей части скромно завуалировали. Он несколько раз в тексте заявляет о своем принципиальном нежелании иметь детей. Почему?

Кроме него, еще только варламовский рассказчик поднимал эту тему, хотя все герои перечисленных нами произведений бездетны (только у Бутова за рамками текста – в перспективе – мелькнет ребенок). Варламов, надо сказать, заострил вопрос самым болезненным образом, когда ввел в повествование героиню, с которой рассказчик живет, но которую не любит и заставляет «делать аборты». В «фантастической» части «Купола» явится потом эпизод, где герою будет предложена роль отца, – в Чагодае начнут оживать мертвые и являться на свет нерожденные дети. Если принять версию, что данный эпизод «воплощается» подсознательным желанием героя переписать набело неверно написанные страницы, является следствием мук совести, о которых в реалистической части было сказано напрямую, то довольно странно смотрится его решительный отказ от такой роли. Но зато этот отказ выглядит абсолютно органично с точки зрения логики

образа, логики разбираемого нами психологического типа. Заявленная нами еще вначале глубочайшая инфантильность современного рефлектирующего героя не позволяет ему выступать в роли отца. Он сам не желает расстаться с вечным детством, куда же ему еще и дети? Попробуй тут не быть, не состоять и не участвовать... К тому же он в той или иной мере осознанно постоянно стремится к небытию, а что сильнее может противостоять небытию, чем продолжение жизни?

Еще один вариант суицидального поведения демонстрирует рассказчик в романе «Ветер в оранжерее» Андрея Коровина («Волга», 1999, № 9—10). Действие происходит в основном в общежитии Литинститута, где два друга заключают своеобразное пари – некий аналог русской рулетки: кто дольше продержится, если они будут непрерывно пить, курить траву и вообще сорвутся со всех тормозов. Рассказчик находится в сложных взаимоотношениях с двумя женщинами: с одной спит, другую любит, хотя сам не хочет себе в этом признаваться. И в сложных отношениях с самим собой, явно пытаясь определиться. Его что-то крутит и ломает изнутри, хотя этого-то ни он, ни автор в тексте как следует не проговаривают. У героя, видимо, как следствие внутренней неурядицы, глубокий творческий кризис. В эту дурацкую «дуэль» он и ввязывается скорее всего по тем же причинам, что бутовский герой рвался к своей «свободе»: это то же «обнажение», та же метафора «оголения» бытия, выяснение его прочных границ, поиск чего-нибудь в этом мире хоть сколько-то неотносительного.

И опять – состояние передано как нельзя убедительно. Результат же эксперимента – снова расплывчатый. В какой-то момент герой не выдерживает напора «обстоятельств» и сдается. Его более настойчивый друг (снова печальный удел активного второго) на время как будто сходит с ума (хотя и не умирает физически, но душевно ломается, и, видимо, навсегда), потом его увозит куда-то в провинцию приехавшая за ним мать. Герой выходит из многодневного запоя, вдруг выясняет отношения с любимой девушкой, они тоже уезжают куда-то в провинцию, но отчего-то (рассказчик не поясняет!) вскоре расстаются, и она уходит в монастырь. Коровин нашел свое ноу-хау, куда девать женщину, когда не знаешь, что с ней делать. По нашим временам это, пожалуй, даже более экзотично, чем уложить под грузовик.

Ясно тем не менее одно – ничего существенного из своей самоубийственной эскапады рассказчик Коровина тоже не вынес. Качественной метаморфозы нет. Разбежался, прыгнул – а там солома. Или вата. Или другой рыхлый материал. Они потому и не могут разбиться, что их «бездна» заранее наполнена этим рыхлым материалом. По мощам – и елей.

* * *

Итак, приходится признавать, что лицо типического героя современной прозы искажено гримасой скептического отношения к миру, покрыто юношеским пушком и черты его довольно вялы, порой даже анемичны. Поступки его страшат, и он не спешит определиться ни с собственной

личностью, ни с судьбой. Он угрюм и заранее раздражен всем на свете, по большей части ему как будто бы совсем незачем жить. (А он и не хочет.) Он раним, как оранжерейное растение, и склонен отразить даже тень эмоции, взволновавшей его не по годам обрюзгшее (от склонности к горизонтальному положению) тело. Он выступает – если не прямым, то косвенным – наследником Ильи Ильича Обломова, только растерявшим за то время, которое их разделяет, всякий налет романтической сентиментальности.

Он ни во что не верит и почти ничего не хочет. Ему страшно не хватает энергии – он являет собой наглядный пример действия энтропии, поразившей мир и обитающее в нем человечество.

Он страшно слаб, этот герой, и по-своему беззащитен. Собственно, его эскапизм (и инфантилизм, как одна из возможных форм этого эскапизма) есть следствие его трудной приспособляемости к обстоятельствам, достаточно грубым для чувствительных натур. При всей его романтизированной «надмирности», он всего лишь заговоривший о себе маленький человек. «Мы отважные герои очень маленького роста», – спел когда-то Андрей Макаревич, и это неожиданно оказалось очень точной формулировкой. Прямая речь, к которой он, то есть наш герой, тяготеет, вероятно, единственный способ для него самовыразиться в сложившейся ситуации. У него узкий и частный опыт – да и откуда взяться другому у человека, смертельно боящегося реальности? Он делает, что может, – делится этим опытом своего личного выживания в дурном и хаотически устроенном мире. Преобразовать его – даже внутри себя – он не в состоянии. Но он хочет об этом рассказать. У него не хватает сил быть объективным, и потому он погружается в свою спасительную субъективность, как бы уравнивая себя – с позиций этой субъективности – со всей окружающей и превосходящей его силой действительностью.

Впрочем, он еще не старик, этот герой. И умирать ему все-таки относительно не завтра. Кое-что, если как следует постарается, он еще может успеть...