

О ПРОЗЕ МИХАИЛА БЕРГА *)

На контурной карте русской литературы заполнена еще одна освоенная территория; возможно, не обводя пока чертою границы, заштриховать белое пятно и поставить имя: Михаил Берг. Можно начать иначе: и сразу признаться в своей очарованности прозой Берга, ибо появление нового настоящего писателя всегда похоже на неожиданное географическое открытие неизвестного доселе острова посреди океана.

Сразу оговорюсь, что о самом Берге мне почти ничего не известно, кроме того, что, участвуя в середине 70-х годов в "совещании молодых писателей Северо-Запада", он был признан одним из лучших, а его рассказы рекомендованы к публикации в периодической печати, но они так и не были опубликованы, ибо, очевидно, в последний момент срабатывал чуткий предохранитель отечественной цензуры. За пару последних лет, почти подряд, в разных ленинградских самиздатских журналах (и приложениях к ним) было опубликовано несколько романов этого писателя, поэтому мы имеем возможность расположить их в хронологическом порядке. Род этой статьи далек от детального и точного исследования и скорее схож с воспоминаниями о путешествии — читательские впечатления, перемешанные с размышлениями "по поводу".

Сведения из "путеводителя": Михаил Берг, сборник рассказов "Неустойчивое равновесие" (1974-1977), романы: "В тени августа" (1976-1977), "Отражение в зеркале с несколькими снами" (1978), "Возвращение в ад" (1979), эссе "Начало" (1979), эссе-коллаж "Веревочная лестница" (1980), роман "Вечный Жид" (1981), эссе "Новый жанр" (1981) и роман "Между строк, или Читая Мемории, а может, просто Василий Васильевич" (1982).

Как мне кажется, литература сейчас в лице Берга обнаруживает свой предел — зависимость литературного "отражения жизни" от самой литературы; важно только увидеть и понять, что этот предел — не глухая непреодолимая стена, а порог, преодоление которого означает более глубокое постижение природы литературы. Условно говоря, писатели отличаются соотношением жизненных и

*) Из доклада, прочитанного на авторском вечере в музее Ф.М.Достоевского.

литературных реальностей в их произведениях. Одни писатели стремятся к однозначному соответствию литературного текста неким реалиям действительности. Другие писатели стремятся, чтобы их произведения соответствовали реальной жизни, но не каждой клеткой, а лишь в общем своем итоге. Внешнее соответствие литературы и жизни здесь не отсутствует, но отодвинуто на второй плане. Взамен выдвигается внутреннее соответствие произведения и реальности. Таким образом, реализм первого типа (реализм "внешнего") требует изоморфизма литературного повествования и эмпирической действительности; реализм второго типа (реализм "внутреннего", к которому, вероятно, и имеет смысл отнести прозу Берга) такого условия не налагает, предоставляя автору свободу делать почти все, что угодно, лишь бы произведение оказалось проникновенным ...

А может быть, весь пассаж о двух реализмах следует переименовать так: литература суггестивная и говорящая открытым текстом? Прозу Берга тогда, конечно, следует отнести к разряду суггестивной. Все признаки налицо: обращение не столько к дневному сознанию читателя, сколько к его потаенным углам, воздействие более через интонационные, синтаксические эффекты, нежели через непосредственный смысл высказываемого.

Можно, однако, памятуя о пушкинском совете судить произведение писателя по законам, им самим над собой поставленным, дать сначала слово самому автору, тем более, что он, пытаясь понять законы своего творчества, не раз высказывался о них достаточно откровенно. Вот что говорит о себе рассказчик первого и, вероятно, наиболее автобиографического романа Берга "В тени августа": "В книгах, что я читал, более всего мне нравился момент, когда повествование по воле автора начинало отслаиваться от реального хода и переходило в область явно невозможного воображения; особенно, если кто-нибудь из героев /.../ собирался в скором времени сойти с ума, и автор усиленно и подробно готовил нас к этому. Все открыто фантастическое и сказочное я не принимал, хотя там с детской /.../ непосредственностью происходило все то, к чему так стремилось мое сознание. Но самого главного — перехода из реального в нереальное — там не было. Этот переход — чувство истины /.../ — главный момент совершения метаморфозы, — ради него я и начинал чтение. В нем как бы репетировался будущий последний переход от живого к неживому, когда душа, окинув про-

щальным оком надоевшее ей тело, вздохнув, отлетает в неизвестное. Вот тот момент, ради которого стоило писать и читать!"

В написанном через несколько лет эссе "Начало" Берг высказался еще более определенно: "На свой "стиль" я наткнулся внезапно, как забывшаяся швея на заколотую ею самой иголку. Однажды, перечитывая написанное, я увидел, что постоянно пытаюсь открыть дверь в обратную сторону. Вот как: оказывается, в прозе меня интересовало ~~шшш~~ совсем не то, что других нормальных литераторов — строя предложение, я искал не те слова, которые точнее выразят мысль, а, наоборот, подбирал мысль, которая бы заставила слова совершать метаморфозы и позванивать напоподобие хрустальных бокалов, сталкиваясь семантическими гранями; позвоночник сюжета с позвонками "героев" являлся не оболочкой для спинного мозга идеи, а строился таким образом, чтобы подготовить восприятие ситуаций, в которых истина мелькала босыми ногами. Иначе говоря — не мысли и характеры, а жизнь слова и блаженные, распахнутые в неизвестные ситуации, были первичны..."

Действительно, практически все композиционные узлы прозы Берга, уже начиная с первых рассказов, места, на которые падает смысловое ударение, имеют форму уклонения от обыденной реальности, вывертыванья из полицейской хватки детерминизма обстоятельств. Наиболее интересные страницы этих рассказов посвящены описанию тех мгновений, когда персонаж "выходит из себя", выбивается из колеи психологически определенного поведения, преодолевает границы своей самодостаточности, границы рассудка и даже пределы пребывания в этой жизни. Кульминационной точкой этих рассказов чаще всего является момент своеобразного внутреннего разрыва, когда герой потрясен, находится на грани безумия или смерти, и автор переходит от инструмента психологической мотивации к мистическому постижению реальности. Однако мотив "тихого помешательства", когда герой как бы выходит из себя и наблюдает за происходящим со стороны, этот мотив становится ключевым начиная именно с первого романа "В тени августа", а язык Берга (язык рассказов тяготеет к разговорной, сказовой форме) становится все более метафоричным, речь плотной и насыщенной.

Вот пример из этого романа, где указанный прием проявляется отчетливо. Это эпизод из детства героя: "Мы обычно занимали места в правой стороне открытого зала, напротив духовых инструментов. Бабушка, крепко сжимая мою руку, чтобы я вдруг не исчез,

закрывала глаза, по привычке начиная уже похрапывать; а я вдруг увидел, как трубач, надувая красные щеки перед своей медной трубой, начинает постепенно втягиваться в эту трубу и потихоньку вылезает с обратной стороны. Вылезал он уже совсем другой, как бы вывернутый наизнанку, и очень напоминал ту картинку человека с ободранной кожей, которую я видел дома в учебнике анатомии. Его тело висело какое-то время горизонтально, матово отсвечивая своим мясистым переливающимся существом, а затем, словно раздумав, начинало втягиваться обратно и опять вдвухлось в персикообразные ягодичные щеки толстого трубача. Я осторожно оглядывался вокруг и хитро понимал, что никто кроме меня ничего не заметил. Музыка прекращала свое действие, бабушка открывала глаза и, спохватившись, принималась хлопать в ладоши /.../" ...

Самой большой и "серьезной" из написанных Бергом книг является роман "Отражение в зеркале с несколькими снами" (вышедший приложением к журналу "Часы"). Трудно отнести эту книгу к какому-либо определенному жанру. Что это: психологический роман, воспитательный, свободная поэтическая проза или философская повесть? Работа находится на стыке разных жанров: она всеобъемлюща, как книга, которую писатель может написать, возможно, одну за свою жизнь. По композиции "Отражение в зеркале" — трехчастный роман, выполненный в виде параллельного жизнеописания двух главных героев: Надежды Сергеевны Ветровой, странной, изломанной, истеричной женщины, с требовательной, неуживчивой и искренней натурой, и современного "идиота", исследователя снов Алексея, главная цель которого "научиться входить в свое подсознание без стука, как в собственную комнату; и в конце концов перекроить свои изначальные потребности как старый и неудобный пиджак, превратив его в ангельский плащ". Эта книга — одна из наиболее интересных попыток возвести здание современного психологического воспитательного романа, используя традицию полифонического повествования и инструмент многоголосия. Блаженное косноязычие делает фразу, синкопированную прихотливым синтаксисом, неровной, но мощной, убедительной, как бы вкручивающейся намертво в читательское восприятие, и подвигает читателя на преодоления головокружительного подъема из ничего в нечто, помогая, поддерживая не раз на протяжении долгого трехсотстраничного пути. Однако наряду с мотивами философско-психологического характера, этот роман несет в себе и мотивы прямо противоположные,

иррациональные, отнюдь не психологические, которые рождаются вроде бы из попытки психологически достоверно мотивировать и объяснить то или иное действие, или поступок, но в самый критический момент переходят в некоторое мистическое измерение; акцент с сознания переносится на подсознание и именно там, в темном, затаянном паутиной чердаке, а не в открытом поле интеллектуального анализа чаще всего находит писатель решение, извлекает последнюю каплю, которая, падая, поворачивает мельничное колесо поступка. С жанром психологического романа вступают в противоречие и постоянные сюрреалистические переходы, и эротический подтекст с мерцанием лиц-отражений, образующих самые разнообразные любовные и мистические треугольники, и усложненная метафоричность языка, подчас переходящая в барочную изощренность, когда чрезмерно затейливая словесная резьба начинает отвлекать от основной канвы сюжета. Однако какая-то внутренняя сила этой прозы, инерция, создаваемая на протяжении многих прекрасно написанных страниц позволяет проходить самые затемненные и непрозрачные места почти с легкостью, не споткнувшись, не остановившись, а только немного задержав дыхание. Конечно, роман "Отражение в зеркале с несколькими снами" заслуживает более тщательного, подробного и отдельного исследования, но здесь хотелось бы отметить, что именно эта книга проявила, возможно, лучшие (и несмотря на мрачный фон) светлые стороны таланта Берга: именно в этом романе им, очевидно, и были высказаны свои наиболее сокровенные убеждения, а все дальнейшее творчество получило прочнейший фундамент, на котором (экспериментируя впоследствии на грани срыва) он начал возводить свои последующие изысканные и прихотливые творения, не боясь, что они рассыплутся от читательского недоумения.

Однако, помимо склонности Берга к описанию невротических состояний, ситуаций тихого помешательства, как приемов проникновения в тайну чужой души, начиная с романа "Возвращение в ад" он обращается к описанию не сумасшествия человека, а сумасшествия мира вокруг него. Действительно, чтобы познать истинный облик человека, отнюдь не обязательно ожидать невротического состояния (ибо и сам образ человека при этом терпит неизбежное искажение) — есть и иной путь: наблюдение за персонажем в абсурдных обстоятельствах, в условиях абсурдного мира. Если мир сошел с ума, вышел из берегов, то человеческая суть подчас выказывает удивительную устойчивость, стойкость, но при этом уже

не сокрыта в себе, а является читателю; ибо, чтобы сохранить свое лицо, человек решается на презабавные ухищрения и чудеса — так в получившем резкое ускорение автобусе люди совершают чуть ли не акробатические трюки, чтобы сберечь свою вертикальную природу.

По сравнению с предыдущим романом язык "Возвращения в ад" хотя и остается образным, метафоричным, но становится более облегченным, прозрачным и текучим, а само повествование почти полностью лишается того интеллектуально-философского наполнения, которое создавало, может быть, и несколько громоздкую, но несомненно внушительную устойчивость. Сам сюжет этой небольшой (вдвое меньше предыдущей) работы достаточно увлекателен. Лирический герой (чьи воспоминания детства и характер роднит с героем первого романа "В тени августа", что позволяет говорить о своеобразной диалогии) умирает уже на первой странице, в первом же предложении, ловко выныривает в форточку, оставляя в постели ничего не подозревавшую жену, и попадает из окружающего социального ада в ад загробной жизни. И начинает знакомство с его географией и населением, знакомство, которое ("из праха в прах") больше напоминает возвращение.

И действительно, несмотря на то, что в этом городе наводнения могут происходить только на одной стороне улицы, передвижение по улицам разрешено только в одном направлении, аборигены и аборигенки имеют съемные головы, которые держатся на никелированных крючках, снег идет то ватный, то рисовый, чиновники, чтобы собраться с мыслями, встают вверх ногами, упираясь затылками в суповые тарелки с фиолетовой каймой; на одной из площадей круглосуточно дежурит постоянно действующая демонстрация, выкрикивающая здравницы и поднимая над головой огромные транспаранты, а в академии единогласно избирают водопроводчика ЖЭКа № 7; в канализации действует подпольный университет, а на одном из чердаков существует постоянный театр, где актеры играют просто самих себя, и сквозь поэтов просвечивают их собственные рентгеновские снимки; несмотря на эти и другие метаморфозы и фантазии, читатель без труда узнает знакомые черты этого адского рода и легко понимает законы, по которым он построен. Люди, попавшие в этот мир, с течением времени лишаются своих воспоминаний и прошлого, которое выветривается прямо на глазах, и становятся неотличимо, как униформа, похо-

жими не только душами, но и лицом. Герой пытается сопротивляться настойчивому пространству, пытается сохранить самое сокровенное для него — детские воспоминания, но ближе к концу повествования с ужасом понимает, что любовь трудна, почти невозможна, невыносима в этом разряженном пространстве, как и невозможно творить, ибо буквы исчезают прямо из-под пера, как ни нажимает перо на бумагу. Но самое главное разочарование в предпринятом возвращении — это то, что сам этот ад с двойниками, пикантными женщинами, любезными тюремщиками и реками с Дантовскими названиями рожден из греха созерцательности: он книжный и условный, как всякий ад, созданный земным воображением; и именно это наиболее невыносимо герою, когда он наталкивается на умело подстроенные автором преграды, представленные в тексте короткими хвостиками реминисценций. Это еще одно возвращение, возвращение назад; и не имея сил жить в аду условной жизни, герой принимает решение вернуться в однажды уже покинутый ад, почти такой же, как только что описанный, но все же живого мира, в котором, вероятно, все же возможно настоящее чудо и даже чудо жизни.

Этот роман мало напоминает "Отражение в зеркале". Причем, и об этом пора упомянуть, как об одной ^{из} особенностей творчества Берга: каждая его новая книга настолько не похожа на предыдущие, что могло бы возникнуть ощущение, что она принадлежит перу другого автора, если бы не, очевидно, специально, расставленные опознавательные знаки (помимо несомненного языкового, словарного единства, наиболее любимых слов и сравнений, тем и так далее). В каждой новой книге (особенно это характерно для следующих за "Возвращением в ад" работ) пародируются не только всевозможные литературные образы и стили, но и те черты собственного стиля, которые составляли, возможно, наиболее сильные и заметные стороны таланта писателя. Кажется, что перед каждой новой книгой писатель отказывается от завоеванного в пользу неизвестного, запрещает себе пользоваться апробированными и принесшими успех приемами и интонациями, и заменяя их новыми или же, как уже говорилось, занимаясь самопародированием.

Мы уже говорили, что творчество Берга представляет из себя последовательное преодоление реализма внешнего — и прежде всего это преодоление происходит на уровне языка. Самый поверхностный анализ языка Берга (скажем, от рассказов до эссе "Веревочной лестницы") показывает нарастающую метафоричность речи писателя

и одновременно убывающую психологичность его прозы. Сначала сравнение, метафора дополняют психологические портреты персонажей, делают их неуловимо своеобразными и тонкими. Но постепенно равновесие смещается, и язык становится последним мерилом всего. Метафора, обретая плоть, материализуется и заменяет собой звенья психологического анализа. Образ, метафора, являвшаяся краской из палитры красок, из вспомогательного писательского приема, становится конструктивным элементом повествования, придающим изображаемому неповторимо индивидуальный облик. Исключение из правила становится, таким образом, правилом само по себе. В более поздних работах Берга происходит еще большее сгущение образа, пародирование, гиперболизация изображаемого и, в частности, доведение гиперболы до абсурда.

"Веревочная лестница" *) стала узловой станцией в творчестве Берга на пути преодоления недостаточности психологической, аналитической прозы. В этой работе Берга, в отличие от его более ранних произведений, абсурдные ситуации являются уже не композиционными включениями в остальное во вполне реальное повествование, а образуют связный каркас самого повествования.

"Веревочная лестница" почти полностью лишена обычного беллетристического реквизита в виде проволочного сюжета, пейзажей и снующих героев. По жанру это небольшая (менее полусотни страниц) работа принадлежит эссеистике. По композиции — это своеобразный литературный коллаж, имеющий вроде бы случайное (а на самом деле несомненно продуманное и единственное) сочетание частей, тем и абзацев. Обилие реминисценций, тайных и явных цитат и намеков, игры, сочетание когда лирических, когда почти абстрактных, но облеченных в пластичную словесную ткань рассуждений и возникающих из интонационного потока полуабсурдных гоголевских персонажей, переселенных в наше время и обремененных современными специальностями и заботами; вообще всевозможные виды абсурда — ситуационный, как продолжение гротеска и гиперболы, стилистический, появляющийся из-за перестановки слов и смыслов; пародия и игра с читателем; просто умные, оригинальные, спорные мысли, и все это выражено блестящим языком — разнообразным, ибо автор демонстрирует широкий арсенал языковых средств, пользуясь им свободно, раскованно, создавая впечатление, что со словом он может

*) Это эссе и два последующих романа были опубликованы в журнале "Обводный канал".

делать все, что угодно — таково это эссе "Веревочная лестница". Думается, что сравнить его можно разве что с лирическим стихотворением.

"Веревочная лестница" начинается с несомненно реминисцированного описания въезда в некий город *ММ* старинного экипажа. Гоголевская реалья — рессорная бричка — движется по дороге русской литературы, а гоголевский персонаж превращается в самого Гоголя, оказывающегося вдобавок ревизором (как Хлестаков) русской литературы. Так предмет литературного описания возвращается самой литературе. Классическая литература перестает быть кумирной и обретает статус "просто" литературы, той самой, к которой и относится проза Берга. Это дает писателю право на перекройку текстов, в которых при отстраненном их восприятии или поклонении "нельзя изменить ни строчки". Действительно, общность субстанции разных художественных произведений обуславливает возможность не только их "духовного", внутреннего взаимодействия, но и материального, текстового. Поэтому один текст может вторгаться и перестраивать другой. Так позиция самоценной литературы обеспечивает предпосылки непосредственного восприятия традиции, деканонизации культуры прошлого и извлечения вечного из прошлого в сегодняшнее. Если литературный факт не перестал быть фактом литературы, не стал мертвым установлением, схемой, он занимает нас не как некое "культурное наследие", а волнует, затрагивает наше существование, как сегодняшний, и, пользуясь терминологией Тынянова, п р о д о л ж а е т т р а н с ф о р м а ц и ю , как факт живой.

Заметим, что интонация "Веревочной лестницы" преимущественно вопросительная. О вопросительности "Веревочной лестницы" свидетельствует и оборванность каждого ее фрагмента, окончание его там, где, казалось бы, пора как следует начинать. Не это ли является характерной чертой вопрошания: постановка вопроса и вслушивание, ожидание ответа? Читатель едва успевает войти в тему, заинтересоваться ею, как фрагмент завершается, и начинается новый. Значит, "Веревочная лестница" — череда вопросов. Поэтому читатель ощущает неуместность всякого концептуального оспаривания тех или иных высказываний лирического героя, ибо их происхождение и принцип единства не в дискурсивной стройности, а в напряженной цельности личности лирического героя. Напор раскручивающейся пружины авторского вопрошания раздвигает границы сознания сопереживаю-

щего читателя. Вопрошающий пафос становится не только основным содержанием "Веревочной лестницы", но и принципом ее композиции. Бессюжетна ли "Веревочная лесница"? Нет, мы отчетливо ощущаем ее событийность, но сюжет ее интонационный, причем, построен он по классической схеме: завязка, развитие, кульминация, развязка. Мы переживаем интонационные перипетии ничуть не меньше, чем событийные. Отказ от действия, как каркаса прозы, эквивалентен замене черепашьего панциря внутренним скелетом: оголяется плоть (в этом смысле становясь более уязвимой), но увеличивает-ся жизнеспособность. А интонация из вспомогательного средства превращается в кровеносную систему произведения.

В абсурдных ситуациях "Веревочной лестницы" и последующих двух романов раскрывается иная, скрытая механика происходящих событий, отличная от предполагаемой дискурсивным сознанием. Да, абсурд присущ жизни, как родинки телу. В абсурдных ситуациях как бы раздвигаются границы между мирами, и нам передается сообщение, которое разум не в силах расшифровать. Проявление абсурда всегда деструктивно, но подчас освещено сокровенным светом истинности. Современная литература, опирающаяся на абсурдистскую традицию, родилась, по мнению Берга, "из кокона классической литературы и имеет своих непосредственных предшественников в лице обэриутов, неизвестных широкому читателю, и "литературы абсурда". Такая литература "относится к профанированному миру как к абсурду, то есть как к миру, сформированному не по гармоническим законам, аборигенов которого невозможно описать, используя психологические приемы изображения. /.../ Абсурд это не только отсутствие гармонии в отделенной от голубого купола жизни, но и противопоставление свободы детерминированной окаменелости."

"Верую, ибо абсурдно" — такой эпиграф можно было бы послать роману Берга "Вечный жид". Текст этого романа состоит из переплетения интонационных потоков, звучащих голосов, которые то появляются, то исчезают, то возникают вновь. Это — некий звуковой стилистический ковер, который ткется прямо на глазах читателя. Каждый голос — цветная словесная нитка, сплетаясь ~~и~~ вместе с другими, сама вышивает свой прихотливый узор, изгибаясь, увлекая и в то же самое время внося свою посильную лепту в общую хоровую ткань ковра. Что происходит в этом романе? Однозначный ответ не то что затруднителен, но и просто противопо-

казан, ибо автором неоднократно подчеркивается вариативность происходящего. Возможно, звучащие голоса принадлежат обитателям одной палаты сумасшедшего дома — такая версия вполне убедительна; возможно, все голоса роятся в мозгу одного человека — на это указывают своеобразные заскоки, присущие всем без исключения персонажам, когда они, говоря на разных языках, вдруг начинают заговариваться примерно в одних и тех же выражениях, на одних и тех же словах. Возможно, все происходящее не только кажется одному человеку, но и оформлено уже в читаемую на протяжении всего романа рукопись; а может быть, это никакое не сумасшествие, а исповедь, перед случайным собеседником, скажем, того же самого Вечного Жида; или несостоявшийся наяву разговор с рано умершим сыном; или "мозговая игра" автора. Самое главное — это не имеет никакого значения. Интонации сами по себе творят персонажей, каждый из которых имеет свою историю, свою судьбу, свой язык и свой пафос. Окаймляющей является история Вечного жида, который ни разу в романе так не называется, так что до конца не понятно: герой, который единственный мог бы быть назван Вечным Жидом или Агасфером, является транскрипцией, отражением своего легендарного прототипа или же такое название аллегорично: как Гобсеком называют скупца, а Исусиком — кроткого человека. Автор оставляет этот вопрос открытым. Легенда о Вечном Жиде вдохновляла многих писателей: Гете, Сю, Жуковского и других. Не говоря уже о том, что традиционным является описание скитаний и мучений Агасфера после того, как он стал Вечным жидом, а Берг как раз описывает то, что происходило "до": его версия (исторически, очевидно, спорная) является наиболее удивительной из прочих. Как назвать такую интерпретацию того, о чем знают все, и причем знают одно и то же? Скандальной? Талантливой? Безответственной? Мало того, что перед нами возникает фантастический любовный треугольник: сапожник, с черной, седеющей около рта бородой, женщина легкого поведения Магда или Магдалина и приятель их общего детства, будущий пророк Иегошуа. Все происходящее передается нам не посредством беспристрастного рассказа, а через восприятие обманутого и обиженного эротомана, Вечного Жида. Кто этот сексуально озабоченный сапожник? Конечно, его образ обобщенный: и может показаться, что это Вечный хам, Вечный обыватель. Действительно, в нем причудливо переплетаются черточки Гумберта Гумберта, человека "из подполья", Иудушки

Головлева, капитана Лебядкина и даже, кажется, Моллоя Беккета. Или наоборот, именно Вечный Жид впоследствии явится в облики парадоксалиста из подполья и американского сексманьяка: тонко вплетенные в текст реминисценции делают возможным такое толкование. Интонация, порождающая этого персонажа, то преувеличенно-изысканная, то пошловато-красочна и возвышенно-романтична, то по-мещански подчеркнуто вежлива и вкрадчива, иногда просто переходящая в фарс, китч, пародию и семантическую игру, но при этом в нужных моментах настолько пронзительно достоверна, что вместе со всей фантазмагорией постоянного завиранья, обстановки абсурда и игры создает поистине грандиозный и символический образ. В написанном через год эссе "Новый жанр" Берг пишет о романе Саши Соколова "Школа дураков" (который, очевидно, повлиял на создателя "Вечного Жида"), что в нем "христианская подкладка прозрачна, но несомненна, как страховочная сетка для воздушных акробатов". И чуть выше: "По сути дела отношение к матерчатому профанированному миру как к абсурду — это доведение увеличительным стеклом гиперболы до шероховатой отчетливости ортодоксальной христианской дальнзоркости". То же самое, в полной мере, можно переадресовать и тексту "Вечного Жида".

Да, с одной стороны, Вечный Жид — это воинствующий язычник и материалист в прямом смысле слова, за всепоглощающую страсть к сочным формам видимого он награждается слепотой к невидимому, духовному, вере. С другой стороны, является ли этот персонаж, видящий только видимое, психологическим типом, — как это поначалу может показаться, типом Вечного хама, Вечного мещанина? Грустная мудрость земной жизни, подернутая экклезиастической пленкой — такова тональность многих монологов Вечного Жида, который является основным повествователем в романе. Он, ничего не скрывая от своего слушателя, болезненно и трепетно следя за его реакциями, рассказывает о своем детстве, о мучениях первой и неразделенной любви, о своей необыкновенной жизни, которую во многом определила эта фантастическая роковая страсть. Отличительной чертой интонации этого романа является гипотетичность, предположительность — не только в содержании высказываемого, но даже сомнение в том, согласится ли вообще слушать один собеседник другого. Обращения Вечного Жида к своим собеседникам буквально усеяны: "...не знаю, не уверен, боюсь напутать", "неважно, не имеет значения, прошу не перебивать: но если вы

так настаиваете, то да", "не помню, что я говорил той ночью, знаю только", "и, пожалуйста, прошу вас, не отвлекайтесь".

Настырный, жестокий в осуществлении своих желаний хам-парадоксалист и полный грустной поэтической мудрости один из повествователей романа — одно и то же лицо? Складывается ли здесь психологический тип? Но в том-то и дело, что эти мотивы психологически несовместимы, как несовместимо пронзительное желание повествователя быть понятым своим задушевным собеседником, его романтикой приправленная искренность и постоянное заговариванье, завиранье, когда сам рассказчик пародирует свою страсть, доводя ее до абсурда ("жизнедеятельность всех желез внутренней и внешней секреции, если бы они были, но их, к сожалению, к прискорбию, нет"). Он (Вечный Жид) действительно страстно желает быть понятым (для чего и рассказывает о себе самое невозможное и сокровенное) очевидно, желая избавиться от гнетущей его тоски — и одновременно фиглярствует, дурачит своего слушателя и читателя, психологически немотивированно соединяя трепетную искренность с фарсом, сокровенность высказываний с разоблачающей игрой словами и анахронизмами. Но в том-то и дело, что Вечный Жид представляет собой не тип, а литературно осуществленную идею безблагодатности. Да, именно безблагодатность, лишенность смысла жизни объединяет (помимо живой интонации) рационально несоединимые половины этого персонажа. Смысла жизни лишен и обыватель-сапожник, и Вечный Жид, но в отличие от первого, жадно ищущего удовлетворение в земном, **второй** уже понял, что здесь его нет и пережил обесмысленность как глубокую личную обездоленность, обездоленность всего мира. Отсутствие смысла жизни и безвыходная тоска по нему — вот те две половины, из которых складывается Вечный Жид — идея, одна из самых мощных идей романа, в котором абсурд становится по сути дела инструментом познания, единственным ключом, позволяющим открыть дверь в рационально необъяснимое. Вечный Жид — персонаж-вопрос, страстный вопрос человека с земли небесам — это вопрос-воплъ, вопрос-вдох. Здесь обнаруживается внутреннее сродство романа с эссе "Веревочная лестница": вопрос — вопиющий глас, поднимающийся к небесам, вопрос — лестница от земли до неба.

И все-таки самой необычной книгой Берга является его последний роман "Между строк, или Читая мемории, а может, просто Василий Васильевич" (авантюрное повествование о действительных

событиях, поставленных с ног на голову); последняя остановка, предусмотренная нашим путеводителем. Возможно, многим может показаться не праздным вопрос: что хотел сказать автор и каковы те законы, по которым построена эта работа и ~~В~~зник ее замысел? Ответить однозначно невозможно. Действительно: может быть, писатель предпринял попытку сделать само чтение актом искусства (в данном случае — чтение мемуаров (меморий) и литературы конца прошлого и начала нынешнего века). Возможно, это попытка переписать заново саму историю литературы, вероятно, самую литературную из всех историй и значит, субъективную, весьма неопределенную и тем таящую возможность для очередного к ней обращения. Может быть, (и на это указывает подзаголовок) в намерение автора входило создать такую тонкую систему искажающих призм, выпуклых и вогнутых линз, стекол, фильтров, кривых зеркал, чтобы в результате из столба белого дыма и пыли вышел своей шаркающей походкой Василий Васильевич. Действительно, хотя на протяжении всего романа Василий Васильевич ни разу не называется по фамилии, вряд ли стоит сомневаться, что из всех других ему более всего подходит фамилия — Розанов.

Этот некогда умеренно знаменитый писатель, знаменитый именно своими необычными, тонкими, эпатирующими общественное мнение писаниями, прожил жизнь невероятно тихую, медленную, почти незаметную, внешне примечательную разве что бурным романом со своей первой женой, за которой действительно в свое время ухаживал Достоевский, да тревожностями уже в преклонном возрасте, когда шокированные его высказываниями и писаниями либеральные собратья по перу стали "с усердием гнать и высаживать" его из различных обществ и комитетов, которыми было так богато предреволюционное время. И всю страсть и трепет своей оригинальнейшей души Розанов отдавал своим мнениям, статьям, книгам; в которых "почти физиологически выталкивал из себя мысли, мусоля их, слянявя /.../ переживая самые абстрактные, отвлеченные понятия с интимнейшим трепетом". И вот тихого создателя экспансивных, экстравагантных, подчас авантюрных мыслей автор сделал героем и действующим лицом авантюрно-детективной истории с бомбами, преследованиями, покушениями, террористами, как бы переводя проекцию из одной плоскости в другую. Правда, вся эта авантюрная история насквозь пародийна, как пародийно подано и все то легендарное время "начала века", фантастическую интерпретацию которого представляет роман Берга.

Однако, эта пародия имеет вполне специфический привкус, иначе говоря, это не просто пародия, а метапародия, как и ирония, на которой она основана, метаирония. Читатель, знакомый с мемуарами и воспоминаниями о начале века, легко узнает в мелькающем хороводе персонажей тех знаменитых прототипов, только искажающая подсветка изменяет их лица, корежит фигуры, делает неузнаваемой походку. Над чем смеется автор? В этом стоит разобраться. Возьмем, для примера, образ Истомина. Несмотря на то, что в одном месте Истомин сам сетует на то, что талант его невелик, "что поделать, не Достоевский", читатель без труда узнает в чертах биографии Истомина искаженную, но узнаваемую биографию Достоевского, а в пересказе его романов — иронически переделанные романы создателя "фантастического реализма". Что же: высмеивается Достоевский? Но Достоевский несомненно любимый писатель по крайней мере раннего Берга: лирический герой "В тени августа" не расстается с книгой Достоевского, и им наполнены его мысли; в "Отражении в зеркале" Достоевский (присутствуя по сути дела на каждой странице) — вожатый, Учитель, Вергилий, ведущий Алексея в царство литературных теней; эпиграфом из Достоевского начинается "Возвращение в ад", и к Достоевскому не раз возвращается автор на протяжении этого романа; даже в ироничной и парадоксальной "Веревочной лестнице" Достоевский цитируется серьезно и благоговейно, хотя и там уже появляются весьма двусмысленные пассажи. Что это: извечная неблагодарность и расправа с учителем? Но в том-то и дело, что Достоевский в "Василии Васильевиче" — это не Достоевский "Отражения в зеркале", не исторический Достоевский, а мета-Достоевский, концептуальный Достоевский. Как и Пушкин в "Веревочной лестнице" — мета-Пушкин, концептуальный Пушкин, то есть его отражение в нашем советском времени, эдакий великий советский поэт А.С.Пушкин, дважды герой соцтруда, лауреат Сталинской и Ленинской премий, неутомимый борец за мир и т.д. И тогда сразу становится понятным весь скрытый смысл пародийности последнего романа Берга: пародируется не "начало века", а его концептуальное отражение в нашем времени. Не исторические писатели и поэты совершают метаморфозы на глазах читателя, а их бутафорские маски, порожденные читательским сознанием, внешними причинами и наслоением времени, становятся героями романов, которые суть не что иное, как иронический пересказ их собственных биографий; случайные и незначительные черты бесцеремонно выдаются за главные и рассматриваются под увеличительным стеклом; а ненароком оброненное слово тут же выволакивается на свет общего

ственного мнения, получая самое невыгодное и пристрастное толкование. Двойное отрицание (так же как изображается Иегошуа глазами Вечного Жида), закручивает карнавал масок, и пародия оказывается направленной не на литературных героев прошлого, а на литературность их восприятия. Однако не следует забывать, что пародия, неоднократно уже нами упомянутая, это не традиционная пародия, а мета-пародия: иначе говоря, вряд ли Берг что-либо действительно "высмеивает" (как высмеивают с целью исправления и позитивного воздействия). Скорее всего, "искажая реальность", автор преследует чисто литературные цели, и кривизна пространства нужна ему, как творцу, для создания нового мира. Однако исчерпывается ли вышесказанным содержание этого сложного произведения? Отнюдь. Возьмем, к примеру, самого Василия Васильевича. Если внимательно присмотреться к тексту романа, то удивительным оказывается следующее: все персонажи сдвинуты относительно своих прототипов, все смещено в этом романе, кроме самого Василия Васильевича, который, невозмутимо подпрыгивая, шаркает среди перевернутых отражений своих бывших знакомых, не замечая ни тех перемен, которые с ними произошли, ни того, что он сам попал в неприлично-детективную историю, ибо его преследует, собираясь привести в исполнение смертный приговор, "дрейфусар с лихорадочно горящими нехорошим огнем глазами". Детективная линия также отмечена двойной иронией: Василий Васильевич недаром ничего не замечает (да так и не узнал никогда, что на него готовилось покушение), в решительный момент жертва и ее преследователь проходят мимо, и "дрейфусар" только нащупывает под подкладкой сюртука инструмент для приведения смертного приговора в исполнение, но непонятно почему перескакивает в следующую главу, чтобы пощеголять там на мгновение в кожаной куртке чекистского покроя. Авантюрный сюжет "Василия Васильевича" (преследование, убийство) оказывается, таким образом, фиктивным; автор пронизывает им повествование, как цветной наметочной ниткой, выдергиваемой, когда швейное изделие уже готово. Убийство не состоялось, сюжетный стержень изъят, читатель вынужден перенести смысл прочитанного на нечто иное. Фиктивный сюжет, сюжет, обрывающийся в своей кульминации — что это такое, как не сюжетность под вопросом, насмешка над сюжетом?

В написанном за несколько лет до "Василия Васильевича" эссе "Новый жанр" Берг попытался сформулировать законы "нового жанра" игровой литературы. И хотя не со всеми мнениями в этом неболь-

шом эссе можно согласиться (к сожалению, новые жанры появляются реже, чем хотелось бы), однако несомненно интересны те принципы, которые, как считает Берг, отличают "игровую литературу" от всех других, ибо, и это очевидно, опирается он большей частью на свои собственные романы. "Читатель (игровой литературы — А.С.) с удивлением /.../ понимает, что писатель смеется не над язвами действительности и простодушием обывателя, а над ним самим. Дело в том, что игровая литература внесла в беловой текст принесенные с собой черновики; по сути дела этот жанр состоит из вариантов, из переборов разбегающихся, как у железнодорожной стрелки, путей. Читатель ставится в положение автора и вместе с ним проигрывает возможности сюжетного развития то в одну, то в другую сторону; автор не осуществляет выбор, и читатель получает возможность следить за раскручиванием /.../ действия и мотивировок героя; психологическое единство характера разрушается; метафоры реализуются; герой перестает быть носителем целостного сознания. Однако читатель, удаляясь, словно телескопическая антенна, от героя, разрывая с ним традиционную связь, неминуемо приближается к автору, совмещаясь с ракурсом его взгляда, точно мушка с контуром мишени. Читатель как бы стоит за спиной автора и смотрит ему через плечо".

Да, не отрицая всех выше предложенных способов толкования последнего романа Берга, на его текст можно взглянуть и с другой точки зрения: этот роман — история о том, как пишется роман, тонкое вовлечение читателя в захватывающую атмосферу творчества. Надо ли говорить, что в "Василии Васильевиче" Берг проявляет себя как блестящий стилист — тонко пародирует он самые разнообразные стили, везде оставаясь самим собой, предоставляя читателю нескончаемую череду остроумных приемов, ходов, ошеломляющих эскапад. И несмотря на литературную, мемуарную основу большинства используемого в романе материала — это оригинальное (в прямом и переносном смысле) произведение. Это еще одна особенность творческого метода Берга: вроде бы условные, литературные маски получают как бы вторую жизнь, они оживают и вместо унылого существования среди пыльных декораций и заезженного реквизита (характерного для условных жанров) выходят на свежий воздух. Именно поэтому, несмотря на литературную основу этого романа, его язык — живой, искрометный, предметный, полный реальных деталей и подробностей, язык прихотливый и пластичный, мужественный и женственный, сложный и прозрачный

одновременно.

Мы уже раньше говорили о вопросительности, акцентированной гипотетичности интонации последних книг Берга. Подобная вопросительность, предположительность янусовски двулика: ее динамическая сторона устремлена на поиск "окончательного" смысла, статическая же тяготеет к скептицизму, релятивизму, означает принципиальную невозможность всяких "последних" ответов, завершается пирроновским эпохё. Как совместить эти два мотива? Как обойтись с мотивом вторым, раскатившимся сейчас, точно бильярдная фигура, по поверхности интеллигентского сознания (в частности, под знаком экзистенциализма)?

Да, оболочка смертности облекает жизненную протоплазму прозы Берга; демонстрирует тщетность всего, что было или есть, дегтярным привкусом распространяется по многообразию существования. Берг убедительно показывает, как отсутствие ответа на вопрос о смысле всего постепенно превращает ощущение яркости и богатства жизни в досадную пестроту, за которой в сущности уже стоит ужас пустоты и единственный ответ на вопрос — "суета сует, все суета". Но что важно: обесценивание телесности, вообще реальных из бытия, ^{встречный} отказ от заинтересованности ими, ^{столкновение} не менее мощным потоком авторской вовлеченности в это телесное. Так от столкновения потоков образуется глубокая воронка, которая неодолимо втягивает читателя в новое измерение. Переживание конечности человека не завершается у Берга ни пессимизмом, ни мужественным героическим противостоянием, а выплескивается в жажду преодоления. Как можно преодолеть конечность плоти, не отказываясь от самого ее существования? И второй вопрос: как совместить тяжесть вопроса о смерти и конечности плоти с несомненным пристрастием автора к телесному и пластическим формам этого мира, объяснить многочисленность эротических ~~и~~ пассажей, щедро разбросанных по пространству прозы Берга?

Вдохновенно творящему художнику удается порой соприкоснуться с тем, что в былые времена называли благодатной струей божественного вдохновения и, используя присущие ему технические приемы творчества, остановить мгновение, которое прекрасно. Иначе говоря, гибкая пластичная фраза писателя, тонкая подвижная сеть его речи может поймать на той или иной странице золотую рыбку — блаженную сущность искусства, воплощенную в красоте слова. Эта красота — как бы нежное сухожилие, соединяющее два мира, глазок, позволяющий из одного мира заглянуть в дру-

гой, маленький осколок зеркала, в котором отражается красота небесная.

Что имел в виду Достоевский (а вслед за ним и Соловьев), когда писал, что красота спасет мир? Считал ли, что красота заменит веру, станет новой религией? Нет. Человек связан с небесным, как непосредственно, через инструмент веры, так и опосредованно — через красоту телесных форм, в контурах которых таится связь с линией всеобщего творческого замысла. Увидеть красоту предметного мира и воплотить ее в пластичные формы искусства и означает понять смысл временного существования телесного и вещей, окружающих человека в его земном путешествии. Понять, что законный мир — не раскрашенная картонная декорация, а тайна, заключенная в материю. Таким образом, смысл жизни не в служении красоте, но человек, как таковой, может спасти телесное и предметность окружающего его мира от разрушения и исчезновения, обнаружив в нем красоту и тем даровав ему смысл.

Думается, одним из тех писателей, с кем Берг несомненно считается (и кто, очевидно, оказал влияние на формирование его творческих принципов) является Набоков. Не только изысканный, подчас филигранный язык позволяет поставить рядом этих двух писателей. ...

Можно сказать, что в последних работах Берг продолжает традицию набоковской прозы, оставаясь при этом самим собой, и, хотя различий у этих двух писателей куда больше, чем сходства, мы подчеркнем одно из самых существенных различий: что эстетическое начало в прозе Берга всегда является своеобразным предверием этического.

Да, эстетическое может подвести к порогу этического, но само решение вопроса о смысле жизни человека в литературном ли, в реальном ли пространстве возможно только, если бредет он и спотыкается, то теряя, то вновь обретая под ногами дорожку лунного света, света Веры ...

Да, текст не может привести к жизненной правде, он способен ~~нам~~ дать нам лишь ее куклу, шитую писательскими нитками; правда в произведении всегда остается литературной, правда же жизненная невозможна вне самой жизни. Текст не может привести к жизненной правде, он может только вплотную подвести к ней, но последний переход — всегда экстралитературен и иррационален по отношению к литературе. Как может сама литература провоцировать этот переход — вопрос другой. Вообще же

концепция самоценной литературы замечательна не только сама по себе, но и тем, что открывает в своем искусстве возможности новых открытий.

И вообще, отказываясь от банальных решений, некоторые писатели, в том числе Берг, решаются на кажущийся криминальным шаг: затруднение понимания ~~XXXXXXXX~~ самого произведения (из-за отсутствия готовых решений проблем) во имя увеличения читательского понимания проблем. Здесь не только введение определенного читательского ценза, но и провокация на активность. Эта провокация, в частности, проявляется в наличии множества реминисценций, скрытых диалогов, полемик, вообще обращенности к лицу культуры. Принадлежность к литературе элитарной? — пусть так, но вряд ли справедливо оценивать этот факт негативно, ибо движущим мотивом здесь является не столько ограждение от "плохих" читателей, сколько от "плохого" понимания, а это должно быть, наверно, заботой любого автора.

Мы уже говорили, что книги Берга удивляют своей непохожестью друг на друга. Каждый новый его роман, являясь ценным сам по себе, вместе с предыдущими составляет цельную, будто построенную по единому замыслу, картину. А все творчество Берга является главой той великой книги, имя которой — русская литература.

Как и почему появилась эта⁴ глава именно сейчас? Может быть, наиболее точно ~~XXXXXX~~ об этом сказал сам Берг, описывая появление того, что он назвал игровой литературой, словами которого, мне кажется, будет уместно закончить эту статью: "Скульпторы Возрождения знали, что суть и структура материала, а не их априорные склонности определяют форму будущей скульптуры. Так же для /.../ писателей подвижное¹, как тень, слово и Поэтическая интонация, образуя воздушный строй речи, определяют контуры их писаний. Поэтому если для одних, выйдя из темного фона негатива, (новая — А.С.) литература стала антиподом канцелярской детерминированности жизни и убогой официальной литературы, то для других сам язык, как звучащий кристалл, потребовал новой жанровой подцветки, изменения привычных концептуальных связей, освежающего сдвига внутри речевого материала, чтобы даже в условиях абсурда могла существовать, не изгибая позвоночника, трепетная русская словесность".