

БИТОВ И ПЕНЕЛОПА

«Пенелопа» – ранний рассказ Андрея Битова (1962 год, сорок пять лет прошло), любимый и читателями, и критиками, как правило перечитываемый и разбираемый, а теперь, как я поняла из программы наших посиделок, еще и дождавшийся сценического воплощения.

Действительно, рассказ замечательный. Но я собираюсь говорить не столько о его неоспоримых достоинствах, сколько о жизненных смыслах, в нем проклюнувшихся и пустившихся в рост. В названии моих замет имя Пенелопа стоит без кавычек, и впоследствии, надеюсь, станет ясно, почему. Впрочем, закавычить не помешало бы первое слово названия: «Битов», то есть автор, каким он предстает в тексте. По словам, впоследствии оброненным тем же сочинителем через подставное лицо, самое трудное – выдумать не то, о чем писать, а того, кто пишет. Или, как сказано в предуведомлении к трилогии «Оглашенные», «в этой книге ничего не придумано, кроме автора». Так вот, мысленно переместим кавычки со слова «Пенелопа» к слову «Битов», и тогда все станет на свои филологически- и политкорректные места...

Я давно не перечитывала этот рассказ и, помню, в своих прежних битовских штудиях определила его ближайшую тему как изображение «подлости хорошего человека». Я и сейчас от определения этого, от заключенного в нем оксюморона, – не отказываюсь. Ведь именно в «Пенелопе» произошло то, что Сергей Бочаров называет «основным творческим событием молодого Битова», а именно (продолжаю цитату), «авторазделением на автора и героя». Этого «события» еще нет в «Бездельнике», написанном от первого лица в духе исповедальной молодежной прозы того времени – хотя одним махом перекрывающем все ее скромные возможности. Это «событие» в «Улетающем Монахове» с полной ясностью являет себя, начиная лишь с третьего рассказа, где Монахов уже настолько «дозрел» в своей отдельности, что автор не смущаясь подглядывает за ним и за его спиной комментирует свои наблюдения. И еще раньше, в «Пушкинском доме», это же «событие» становится конструктивным принципом романа (см. «Ахиллес и черепаха» и истолкование этого автокомментария к роману опять же Сергеем Бочаровым).

Но впервые именно в «Пенелопе» автор вступает с центральным субъектом, Лобышевым, в свои собственные отношения и внутри Лобышева не прячется: «Так вот, я приступаю к началу рассказа», – говорит он, специально обнаруживая себя – отнюдь, впрочем, не на первой странице, а в острый момент завязки. Ну и дальше: «...я могу поручиться, что **он** услышал именно это...». «Я» и «он». И если автор (снова Бочарова) «делится с героем авторским избытком», то есть великодушно вручает ему право на саморефлексию и мучительную самооценку (и уж по этому одному герой, делающий подлость, относится к разряду «хороших людей»), то делится с ним этим избытком не до конца. «Единое ощущение», которое испытывает Лобышев, глядя на свою, скажем так, жертву, не доходит до его сознания и расшифровывается именно автором: «...но это было слишком грандиозно для лобышевского сознания – взрывалось и опрокидывало». Так же извне, от автора, квалифицируются свойства лобышевских мыслей и степень их осознанности – мыслей, то вскользь мелькающих, как змеи, то «больших и шуршащих, как совы».

И, должно быть, оттого, что, помимо экранчика в голове «авторского», «личного» героя, на который проецируется внутренний сюжет, в рассказе есть еще экран, неприметно натянутый автором, тут получается утроенное, а то и учетверенное, кино (большие постановочные возможности!).

Ну, во-первых, – тот фильм, который хотел бы увидеть Лобышев, собирающийся убить на киносеансе два часа свободного времени, чтобы не пришлось размышлять о себе, – фильм, отвечающий его продвинутому вкусу (киноведы сказали бы, что это «новая волна»): «...наше время, машины, длинные такие лимузины, подъезжают к своим кафе, и одинокая фигура, дождь, поднятый воротник, сигарета, просторные такие черно-белые кадры, пустырь и газгольдеры на горизонте, листья на асфальте и черные деревья пустых парков...»

Во-вторых, это американский боевик на фабулу «Одиссеи», которую, гомеровскую, Лобышев никогда не читал, а голливудское варевое заранее считает пошлым и заранее же ловит себя на том, что эта пошлость зацепит его и доставит удовольствие; впрочем, оказывается, что пошлость там или не пошлость, но Голливуд всегда знает, какие архетипы оживить в воображении зрителя, и несмотря на скепсис, наш герой получает естественное удовольствие от идентификации себя с героем киношным.

Наконец, третий фильм – кинематографичность самого рассказа с его, Бочаровым же сказано, «нравственно-световыми эффектами». Укрытия в темных зонах: кассы кинотеатра, подворотня, кинозал, парадная, где герой принадлежит себе и себя не стыдится. И выход на всеобщее обозрение, на свет Божий: солнечный Невский, где пока еще одинокий герой легок и радостен, но успеваает «вскользь» подумать, что одет по-походному, по-загородному и потому не девушки глядят на него, а больше он на них; фойе и буфет кинотеатра, где все видят его с «задрипанной» спутницей; снова Невский, где невыносимо предстать с нею вместе; и, наконец, она на свету, в кадре, удаляющаяся из глубины парадной, словно душа, влекомая по посмертному туннелю.

До какого-то момента это «бичевание светом», солнечным ветром, которому подвергается Лобышев, – словно пародия на воздушные мытарства, так как мучит его на свету не совесть, а, как я однажды сформулировала, «недоброкачественный стыд»; «при свете ложного стыда» – можно было бы сказать. «Как это позорно стыдиться кого-то перед кем-то, а не себя перед собой», – думает он. – «И никакого объяснения этому, кроме того, что последнего никто не видит, Лобышев не находил. А уж это вовсе подло, думал Лобышев». Но вот, в финале, попадание на свет меняет свое качество: «Вышел на Невский. Солнце. <...> Он шел, и ему казалось, что все его видят, столь освещенного солнцем, что все у него на лбу написано». «Никто не видит» в укрое его собственного сознания – и, оказывается, «все видят», видят то, что «на лбу написано». Это уже свет нравственно-метафизический, не пародия на мытарства, а мытарство истинное. (Для меня – ответ «этическому» атеисту, уверенному, что никто тебя не видит и что для совести достаточно, мол, что сам себя видишь.) Тут словно сон Григория Отрепьева в «Борисе Годунове»: «...народ на площади кипел / И на меня указывал со смехом, / И стыдно мне и страшно становилось». Не знаю, можно ли передать разность этих двух световых явлений не на бумаге, а сценографически, но в рассказе она дает подобие катарсиса.

Есть, однако, еще один «фильм», в зародыше, не состоявшийся, и его несостоятельность свидетельствует о многом. Наш герой, еще в полумраке подворотни, не разглядев случайную спутницу, не упускает случая пофлиртовать и по укоренившейся привычке примеряет себя и ее к некоторому чужому взгляду – примеряет как недурную пару: «И вот он, такой высокий и широкоплечий, чуть повернув и наклонив к ней голову, такой маленькой и ладной...» Чем не кинокадр (в скобках отметим немилосердную авторскую иронию). Тут ведь погибший росток неистребимой фабулы киношного «мыла», давней-предавней: «В кинематографе вечером / Знатный барон целовался под пальмой / С барышней низкого звания, / Ее до себя возвышая». Представим себе, что он ее притащил бы к себе, отмыл, накормил, полюбил... Но этого «фильма» нет и в помине, понятное дело.

Итак, «подлость хорошего человека». Настолько хорошего, что античные сила и хитроумие, их героический культ (правда, пропущенный сквозь упрощающую голливудскую призму), кажутся ему, воспитанному в неосознанно христианских нормах, – «хамскими». Настолько хорошего, что, умозаключив о бедности встреченной девушки («ведь вот для нее рубль, может, целый день житья»), он тут же почувствовал «хамство такой мысли, несовременное причем хамство» (это уж плод, и не худший, советского воспитания: мысль об имущественном неравенстве не допускается в полной своей наготе – как унижительная для бедняка). Настолько хорошего, что он ни за что не может показать девушке, как он ее стыдится (хотя невольно показывает). И настолько старающегося *казаться* в ее глазах хорошим (а это уже другой коленкор), что не может с ней расстаться без попытки хорошей мины, без заключительного вранья, которое, собственно, подлость и есть, то есть подлое деяние, деятельная подлость, а не слегка подловатая мыслишка.

Кончается же рассказ всем памятным самоприговором хорошего человека, не знающего, «как же он будет с этим жить»: «...Ведь это же я делаю каждый день! Больше, меньше, но каждый день...»

Ну да, каждый день. Мой приятель (теперь он священник) рассказывал, что как-то в юности решил подсчитать, сколько раз врет на дню: оказалось, много, пальцев на руках не хватило. Тот же эксперимент может поставить на себе любой из нас. И вот, рассказ Битова начинается с по-

тенциального вранья зависимого, по макушку втиснутого в социальную ячейку существа: повстречался бы начальник – пришлось бы делать бодрую мину, заводить подобострастный, в сущности, разговор о «плане» и т. д. «Дожил вот, и испытывает разные такие чувства, как в коридоре, на лестнице и в закуулках». Рассказ продолжается мелким, невинным враньем – звонком домой матери: «Да вот, приходится тут в конторе ждать... вряд ли сегодня удастся... да, придется ехать сразу» – просто хочется погулять, а правду-то маме не скажешь. И повторю, все завершается грандиозным враньем, что ударяет по другому человеческому существу и по тебе самому.

Тут-то, еще по самому первому, помню, впечатлению, я пережила некоторую заминку на ставшей уже знаменитой фразе: «...это же я делаю каждый день!» *Такое* – каждый день? Это уж слишком! Человек, выходит, не понимает, что он переступил некую черту простительной нечистоты и его «больше – меньше» здесь уже не работает. А что же такого он сделал?

Перечитав рассказ нынче (я и выбрала его для разговора, потому что мне все казалось, что он мною был как-то не дочитан), я неожиданно обнаружила, что это *еще* и рассказ об отношениях между мужчиной и женщиной. Обнаружила, что в этом рассказе есть не только герой, но и героиня, и хотя видна она исключительно в его оценивающем взгляде, но автор, при всем своем невмешательстве, сумел устроить как-то так, что она предстает самостоятельным и по-своему значительным существом. Отчего их отношения развиваются – и завершаются – взаимно: это дует, а не соло Лобышева.

Девушка (женщина) остается в рассказе безмянной, так как имя – это интимная метка, Лобышева не заинтересовавшая (он и сам не представился, быстро сообразив, что не тот случай). Но понять про нее можно многое. Самое первое и внешнее – ее социальное место. Тогда про таких говорили: «лимитчица», сейчас сказали бы: «бомжеватая». И безработная. Ей явно негде остановиться, негде поесть, у нее с собой нет даже сумки; должно быть, из загорода она захватила, чтобы при случае «привести себя в порядок», бигуди, упрятанные в вязаную шапочку чуть ли не за пазухой. Билет в кино купила, видно, потому, чтобы ветреным осенним днем пере-сидеть в тепле хотя бы два часа. Но при этом первый ее ни к кому не обращенный возглас: «Ах, скоты, скоты!» – не о своем бедственном положении, а, как вскоре выясняется, о беде, случившейся с другим: «Совсем бедная женщина, старушка, в очереди, а у нее деньги украли». К слову заметим, что разговор про обобранную старушку резанет слух нашего героя («что-то извивалось внутри от неудобства»), тема-то «обывательская».

Но вот завязывается знакомство – по инициативе мужчины, рефлекторно реагирующего на молодой женский голос, не слишком в себе уверенного и радующегося, что удалось найти подходящую вводную реплику. Женщина откликается. Откликается совершенно простодушно и бескорыстно, хотя и несколько вульгарно, в соответствии со средой, к которой принадлежит. Она в восторге от видного парня и, поскольку на нем непарадный прикид – куртка и сапоги, не понимает еще, что он не ее поля ягода. Хочется сказать, да так и скажу, что с ее стороны это любовь с первого взгляда: «И заглянула на него и преданно, и восхищенно, можно сказать, любовно, или призывно... черт знает как она на него заглянула». В дальнейшем она, когда-то хлебнувшая, по заключению партнера, «жуткого» опыта, начнет догадываться, что не по Сеньке шапка, и с отчаяния задаст чудовищный для ушей тонкого Лобышева «интеллигентный» вопрос: «А как ты относишься к абстрактной живописи?» – но оторваться от знакомого уже не сможет. И лишь когда он сам похваляется (во всяком случае, он ощущает это как хвастовство, ему виднее) служебным положением («начальник отряда в экспедиции»), она вспомнит о своей незавидной доле, ухватится за представившийся случай и начнет, как говорили в старину, «предлагаться».

Но едва оба вышли из кино и «солнечный свет ударил в глаза», она в этом свете увидит всю правду, всю истину своего положения («мир выталкивал ее из себя – такое у нее было лицо») и поведет себя, я бы сказала, не без чуткого достоинства. Под руку его не берет и переходит «на вы», сама обозначая неизбежную границу (а он продолжает тыкать – как низшей по положению). В своей «грустной деревянности и чуждости» она разумеет очень и очень многое, и особенно весомо ее предпрошальная реплика: «А ведь я приеду» (на несуществующую базу на неведомом пятьдесят третьем километре, куда ехать, она уже знает, не к кому и незачем). Это «ведь приеду» – тихая угроза, исходящая от беззащитного существа: дескать, ведь правда могла бы приехать, на что же ты рассчитываешь? И уходит, не оборачиваясь. Бессильная кара. В эти мгновения Лобышев в таком ужасе от своего поступка, что, сосредоточенный на себе, не замечает, что побежден и наказан не только собственной совестью.

Тут оглянемся на то, как с этой женщиной ведет себя он, вплоть до неутешительного финала. Уже помним: начинается флирт первым, настроенный на легкость и удачу в эту солнечную осеннюю любимую свою погоду («его никто не грызло и не тянуло» – редкое состояние!). Продолжает флирт, не разглядев, с кем (перешагнув «линию раздела», отделяющую темную подворотню от солнечного Невского), продолжает по всем нажитым правилам этого нехитрого обряда – «светски», «с легкой иронией», означающей «некую посвященность обеих сторон». Потом, на свету, перед дверьми кинотеатра уже примечает, глазами предполагаемых других, «неприличие» спутницы, но одновременно откликается на ее преданный и восхищенный взгляд. Так что «одна половина [Лобышева], которую как бы никто не видел, уже спала с этой девушкой <...> а другая уже упиралась и отставала, на эту другую смотрели во все глаза люди, много людей». При том что «половина», которая откликнулась на женский зов, не утихомиривается на протяжении всей совместной истории. Чувствующий себя словно в кошмарном сне «на людях без штанов», между тем «где-то он и уходить не хочет» – не хочет избавиться от виновницы кошмара. А инициированный женщиной переход «на ты» для Лобышева – «как на американских горках: перехватило дух». И вот уже он морочит ей голову, обещая устроить на работу «со всей серьезностью и убедительностью, которых бы не мог объяснить, если бы осознал». Объяснение простое – не в силах отказаться от начатой им игры мужчины и женщины, мужчины с женщиной. А на ее нескромный намек отвечает, как ему кажется, в тон – сальностью – и смеется «гаденько», входя в роль похотливого начальника (продельвая все это, что называется, «на автомате»). Во время сеанса женщина ведет себя так, как свойственно в затемненном зале любым парочкам, «и Лобышеву было в общем приятно, как она обращается с ним в темноте». Разве что экранная Пенелопа отвлекает его от этих интересных ощущений. Та самая, мужская задетая любовной игрой, «половина» усыхает в Лобышеве лишь по окончательном выходе в освещенную солнцем и взглядами публичную зону. «Не Пенелопа», – резонирует в нем нечто вялой и бездеятельной жалостью. Игра окончена.

Не Пенелопа. Рассказ же называется «Пенелопа». Название, под верхним слоем направленной на героя иронии, сигнализирует, мне кажется, о чем-то очень значительном в мире Битова. Оно, это название, как и сам рассказ, стоит у истока битовской темы «любви – нелюбви». У Битова нет эротического лейтмотива, отдельного от общей и главной его мирозерцательной диспозиции: мир «подлинников» и «образцов» versus мир социально-условных ролей и зависимость от них «героя нашего времени», нашей цивилизации. О том же, как замечательно пишет Битов свои «восемь строк о свойствах страсти», как «строками» этими поясняет свою ценностную диалектику, – почти не говорят. Юрий Карабчиевский в статье, блистательно открывшей изучение «Пушкинского дома» и включенной в «имперский» четырехтомник Битова в качестве путеводителя по роману, тем не менее жалуетса на «замедленность» и «вялость» любовного раздела, хотя и признает, что там есть «такие достоверные, такие насыщенные чувством и действием страницы». И только недавняя статья Ирины Сурат о «Преподавателе симметрии» прорывает непровольную блокаду. Я с этой статьей далеко не во всем согласна, но она воодушевила меня на экстраполяцию «Пенелопы» в не слишком ожидаемые области.

Пенелопа – архетипический образ женской преданности при неотъемлемой женской привлекательности. Зачуханная женская особь, с которой повстречался изначальный битовский герой, не лишена ни того, ни другого (в ее естестве нет ничего отталкивающего, заметим, опираясь на рефлексы ее партнера, – отталкивающая лишь публичная нелепость ее оформления). Вот в таком-то невозможном виде, почти как в Аристотелевых перипетиях незнания, является основополагающему герою некий женственный образ, который он потом будет разгадывать и варьировать в своем сознании.

Поэтому такое значение имеет фильм, который Лобышев смотрит и по ходу экранного действия, как и положено интеллектуалу, обдумывает. (Представим на минуту, что фильм в сюжете рассказа был бы безымянен и не ошупан мыслью центрального лица; вроде бы история во всех основных моментах сохранилась, а рассказ бы погас.) И Одиссей, и Пенелопа, и не названная царица Навсикая, которой экранный Одиссей говорит: «Я ухожу и унесу эти ваши слезы», – отчего, по Лобышеву, «совсем уж нечеловеком становится» (а сам-то?) – все это, на далеком авторском экране, апелляция к вечным образцам, подсвечивающим происшествие, случившееся в нашей «обыденно-эпической действительности». Раз уж навели меня мысли Сурат на «Преподавателя симметрии», продемонстрирую аналогию, пробившуюся сквозь десятилетия в любовный сюжет: «...Я будто стоял на носу некой античной галеры, как Одиссей, и плыл в ночи, овеваемый

ветром, навстречу звездам, сиренам и волнам, плыл и пел – вдруг, словно бы риф, галера раскололась, я провалился в трюм, трюм оказался кабачком...» («Вид неба Трои»).

Так вот, в «Пушкинском доме» эта – так и не состоявшаяся, но оставившая свой рубец в чувствительности битовского человека – Пенелопа раздваивается на Фаину и Альбину. Фаина, как это ни дико прозвучит, девушке из раннего рассказа «социально близкая»: со своей очевидной вульгарностью, толстомясой мамашей из Ростова, дешевым колечком «желтого металла», поношенным бывшим мужем, суховатыми своими руками (деталь, говорящая о «возрасте опыта» больше, чем любые прямые указания). Она не ровня Лева «из тех самых Одоевцевых», как «лимитчица» – Лобышеву. Наконец, эта женщина-вамп (как и Ася в монаховской истории, принадлежащая к тому же слою «простолюдинок») – уж точно не Пенелопа, ибо неверность – ее основное и, может быть, самое соблазнительное качество. Но в какой-то момент, вне всех приводящих и уточняющих характеристик, она отпечталась – поверим Лева, что красотой своей, – на его сетчатке как тот самый образ анимы, сужденного женственного начала (абберация? прозрение?), и он, глядя из окна Пушкинского дома на нее, идущую с неведомым соперником, говорит себе, безрешительно и бескорыстно: «Она жена моя».

Преданная же Альбина, своя по корням и духу, – не любима и потому некрасива, хоть одевается со вкусом и на самом деле хороша собой, как Лева наконец увидел в момент расставания. Лева стыдится ее ровно так же, как Лобышев – своей невозможной спутницы, безжалостно прячась с нею, озыбшей в промозглую погоду, по темным переулкам: «... ему действительно почти делалось дурно от кажущегося внимания толпы к нему с Альбиной». И у нее все время развязываются обувные шнурки так же неуместно и так же раздражающе спутника, как у «Пенелопы» (не-Пенелопы) никак не садится на место ее женское тряпье. И еще одна черточка общая: способность откликаться на чужую судьбу. Таково, помним, первое явление, первые слова героини рассказа – такова же Альбина, которая «никогда не была и не бывала одна», а всегда – оплетенная человеческими связями.

Но вот они слевой расстанутся навсегда, и эти драматические секунды, когда «Лева шел по желтой дорожке садика и уходил, и долго он так шел с этой желтизной перед глазами», чем-то, в обратном изображении, напоминают долгий проход лобышевской девушки по «туннелю» парадной. В мгновения эти уясняется: «В первый и последний раз перед ним реально возник тот врожденный образ вечной любви, с олицетворением которого он так настойчиво приставал по первому адресу... Это была Она – и он тут же простился с нею навсегда, больше не мечтая о том, чего не бывает в жизни».

Два прозрения: Фаина, «жена моя», первая и, значит, первообразная любовь, – и Альбина, «врожденный образ вечной любви». Раздвоившаяся на две ипостаси Пенелопа, так и оставшаяся неопознанной – скажу почти кощунственно – «в рабьем зраке». Раздвоение этого образа – симптом раздвоения самого битовского героя, варианты какого раздвоения, от «романа-пунктира» до «Ожидания обезьян», я перечислять не стану; тут другая, особая тема. Замечу только, что в упомянутой новелле из «Преподавателя симметрии» – «Вид неба Трои», – где Дика, Эвридика, не выведена своим Орфеем из ада смерти, поскольку он увлечен мечтой о «бумажной Елене», о том, «чего не бывает в жизни», в новелле этой еще раз, на новый, уже откровенно переплетенный с мифами, лад проигрывается раздвоение женского образа – отсутствующего минус-образа Пенелопы. (Но тут я снова отсылаю к статье Ирины Сурат в № 4 «Октябрь» за 2007 год, где новелла пристально разобрана.)

Видите, как далеко, отчасти для самой неожиданно, завело меня последнее по времени перечитывание рассказа: вечная женская преданность является своему герою, «такому высокому и широкоплечему» – «такая маленькая и ладная», и удаляется, не узнанная и не оцененная в сиюминутном непрезентабельном облике.

Мне могут возразить, да и сама я себе с готовностью возражу, что «не о том» рассказ. А о том, как человек, поработившийся социуму, живущий в «неточном сне», получив некий урок, с ужасом понимает о себе, что «не властен в каждом шаге, движении и слове», что «целая жизнь у него такая», жизнь на ложных началах. Да, конечно: вот тема, с которой Битов пришел в литературу, как с визитной карточкой. И можно счесть, что замухрышка-Пенелопа – только повод, только наглядное пособие для преподания герою этого урока. Но большой художник – даже невольно, даже, что еще ценней, не до конца это осознавая – затрагивает ключевые основы существования, прорастивая их сквозь социальную психологию пресловутого «нашего времени». И я

уверена, что этот выход в надвременную перспективу в одном из самых диагностически точных по отношению к своей эпохе рассказов Битова – не моя иллюзия, а заочный сюжет, вписанный в сюжет очевидный симпатическими чернилами.