



РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ

Высшее профессиональное образование

РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА
В ЗЕРКАЛЕ
КРИТИКИ
Хрестоматия

Учебное пособие

Учебное пособие



Филология



ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ

ХРЕСТОМАТИЯ

*Для студентов филологических факультетов
высших учебных заведений*



2003

С.-Петербург



УДК 82.09(075.8)
ББК 81.3(2Рос=Рус)6-93 5я73
Р 89

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор РГПУ им. А. И. Герцена *А. А. Кобринский*;
доктор филологических наук, профессор СЗИП ГУТид *К. Д. Гордович*

Русская литература XX века в зеркале критики: Хрестоматия для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Сост. С. И. Тимина, М. А. Черняк, Н. Н. Кякшто; предисл. М. А. Черняк. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 656 с.

ISBN 5-8465-0081-1 (Филол. фак. СПбГУ)

ISBN 5-7695-1484-1 (Изд. центр «Академия»)

В книге представлены критические дискуссии последних лет, разнообразные оценки современного литературного процесса в целом и постмодернизма в частности, споры о том, существует ли женская проза и жива ли сегодня поэзия, какое место в литературном пространстве занимает массовая литература и какова роль «толстых» литературных журналов и сетевой литературы. Они дают возможность окунуться в атмосферу литературной борьбы последнего десятилетия, ощутить публицистический нерв эпохи, создавая тот необходимый стереоскопический ракурс, при котором наша культурная действительность станет объемнее и понятнее. В книгу включены критические материалы о творчестве и отдельных произведениях наиболее значительных российских писателей конца XX века: от А. И. Солженицына до В. Пелевина и В. Сорокина, во многом определяющих особенности современного литературного процесса.

Может быть полезна учащимся, преподавателям школ и высших учебных заведений, всем, кто интересуется современным литературным процессом.

УДК 82.09(075.8)
ББК 81.3(2Рос=Рус)6-93 5я73

© Составление. Тимина С. И., Черняк М. А.,
Кякшто Н. Н., 2003

© Предисловие. Черняк М. А., 2003

© Филологический факультет СПбГУ, 2003

© Издательский центр «Академия», 2003

© Оформление. Лебединский С. В., 2003

ISBN 5-8465-0081-1
ISBN 5-7695-1484-1

СОВРЕМЕННАЯ КРИТИКА РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

Настоящая литература всегда только начинается разговор, и вторая реплика в этой беседе принадлежит критику.

*М. Ремизова*¹

Именно мы тянем шелковую нить неумирающей русской словесности — ошибаясь, обдираясь в кровь, но, надеюсь, не предавая и не разменивая ее на вульгарную пошлость.

*Н. Иванова*²

Обращение к современной литературе всегда содержит в себе некоторую опасность: ведь мы прикасаемся к совсем «горячему» материалу, пытаемся анализировать произведения, от создания которых нас отделяют не века, годы и десятилетия, а всего лишь месяцы; эта литература существует в режиме «здесь» и «сейчас». Поэтому все теоретические выкладки носят лишь приблизительный характер, время все расставит по своим местам в «табели о рангах» прозы 1990-х годов. «Русская литература бывшая «нашим всем» — и кафедрой учителя, и святым словом, и пророчеством, и философией, политикой, социологией, — освобождается от всех этих функций в связи с их легализацией в действительности. Она становится... всего лишь литературой. Много это или мало?» — справедливо задает вопрос критик Н. Иванова³.

Одной из самых ярких особенностей современного литературного процесса оказалась его практически абсолютная свобода. Очевидно, что сегодня начинается новая литературная эпоха, когда резко меняются тип писателя и тип читателя. Если на протяжении почти двух веков были актуальны слова А. И. Герцена о том, что «у народов, лишенных общественной свободы, литература становится единственной трибуной, с которой народ может сказать о своей боли», то сегодня воспитательная миссия русской литературы уже не столь очевидна. «Конец литературы», или скорее кризисная ситуация в литературе, обусловлены фундаментальным переосмыслением функций литературы в жизни общества. Современный писатель и критик Михаил Берг считает, что «присоеди-

¹ Критика: последний призыв // Знамя. — 1999. — № 12. — С. 147.

² Иванова Н. «Знамя» о «Знамени» и не только: Интервью // Знамя. — 2000. — № 1. — С. 186.

³ Иванова Н. Интервью // Лепта. — 1991. — № 6. — С. 71.

нение России к мировому сообществу связано с вступлением России в постмодернистское пространство конца века. И здесь совершенно естественно, что читатель, который раньше не осознавал ни себя, ни жизнь, ни литературу, вдруг стал точнее относиться к себе, к литературе, к жизни. И он увидел, что ему литература не нужна. Не нужна в той степени, в которой она нужна ему была несколько лет назад, когда она заменяла ему жизнь».

То, к чему стремилась литература на протяжении двух веков, свершилось — писатель творит в бесцензурном пространстве. Однако возникает болезненный для многих вопрос, предельно точно сформулированный критиком Л. Березовчук: «Почему плотину цензурных запретов окончательно не смыл поток литературных шедевров, прорвавшийся наконец-то к читателю? Где имена, которые политический диктат загнал в андеграунд, и эти гении конца тысячелетия в безызвестности там прозябали?»⁴. Видимо, этот вопрос стоял и перед В. Маканиным, когда он писал повесть «Удавшийся рассказ о любви». Главными героями являются Тартасов — писатель, а теперь телеведущий, — и Лариса — бывший цензор, а теперь редактор. Бывший писатель, мучимый навязчивой мыслью: «Меня забывают! Меня забывают!», — пытается ответить на вопрос, а почему же сегодня, когда все можно, не идут слова и не рождаются тексты: «То ли разбега души ему не хватало, то ли самое узкое место уже не пускало Тартасова в его прошлое глубже. Не пустили... Не дали ему то счастливое время, когда шаг был пружинист и легок... Когда сами собой выстреливались рассказы и за повестью повесть. Когда молодая жена... Когда волновала кровь только-только забрезжившая интрига с милой цензоршей...»⁵. В связи с этим понятен пафос названия статьи А. Латыниной в «Литературной газете» «Кто напишет „Войну и мир“»⁶. Растерянность перед непривычной для многих читателей полифоничностью литературного процесса, большим количеством все новых и новых имен и произведений, появляющихся на книжном рынке, очевидна. «Прежде интерес к „хорошему чтению“ подогревался запретами, доносительными статьями, опалой авторов. Запреты кончились, императив „надо прочитать“ лишился силы. Этого властного когда-то „надо“ нет у „нового реализма“... исторический перелом 80–90-х годов привел к дальнейшей поляризации читательских вкусов, подчас — смене кумиров, к сокращению читательской аудитории, ее дроблению», — справедливо отмечает В. Кардин⁷.

Сегодня ведутся разговоры о смерти современной литературы. Многие критики с иронией говорят о том, что над русской прозой «тяготеет

⁴ Березовчук Л. Естественный отбор // Октябрь. — 2000. — № 10. — С. 187.

⁵ Маканин В. Удавшийся рассказ о любви // Знамя. — 2000. — № 5. — С. 43.

⁶ Латынина А. «Кто напишет „Войну и мир“» // Литературная газета. — 2001. — № 12. — С. 3.

⁷ Кардин В. Трое на качелях // Вопросы литературы. — 1997. — Май–июнь. — С. 35.

ненаароком оброненная фраза: „У нас нет литературы“. „Современникам кажется, что все самое интересное в литературе или уже было, или только должно произойти. Поэтому анализ современной прозы считается чем-то вроде неприличного жеста“ (И. Яркевич)⁸. Многие вспоминают слова Е. Замятина из его знаменитой статьи 1921 г. «Я боюсь» о том, что будущее русской литературы в ее прошлом. Однако напряженная жизнь современной литературы доказывает обратное. Сами же писатели, участвуя в спорах о современном литературном процессе, пожалуй, сходятся в одном: новейшая литература интересна уже тем, что она эстетически отражает наше время. Так, А. Варламов пишет: «Нынешняя литература, в каком бы кризисе она ни находилась, сохраняет время. Вот ее предназначение, будущее — вот ее адресат, ради которого можно стерпеть равнодушие и читателя, и правителя». П. Алешковский продолжает мысль своего коллеги: «Так или иначе, литература конструирует жизнь. Строит модель, пытается зацепить, высветить определенные типажи. Сюжет, как известно, неизменен с древности. Важны обертоны... Есть писатель — и есть Время — нечто несуществующее, неуловимое, но живое и пульсирующее, — то нечто, с чем пишуший вечно играет в кошки-мышки»⁹.

К справедливым словам Б. Пастернака о том, что «большая литература существует только в сотрудничестве с большим читателем», хочется добавить, что большой литературе необходимо активное сотрудничество с «большой критикой», поскольку триада «писатель — критик — читатель» является неизменной составляющей нормального и полнокровного литературного процесса. Критик — это идеальный посредник. Он прокладывает пути к постижению современной культуры, строит мосты, связывая писателя и читателя. На протяжении двух последних веков критика в России была неотъемлемой и равноправной участницей литературного процесса, существенно влияла на движение общественной мысли, порой претендовала на статус «философии современности», ее престиж был традиционно высок. Критика по определению была тем, что Достоевский называл «идеей, попавшей на улицу». С конца 1980-х годов кардинально изменились условия существования не только литературы, но и критики, ставшей чуть ли не самым заметным явлением литературного процесса.

Как известно, в задачи критики входят и критический обзор современной литературы, и формирование ее художественно-теоретической программы. В начале XX в. И. Анненский в своей знаменитой работе «Книги отражений», ставшей примером «эссеистической» критики, писал: «Я намерен говорить не о том, что подлежит исследованию и под-

⁸ Современная проза глазами прозаиков // Вопросы литературы. — М., 1996. — № 1–2. — С. 27.

⁹ Там же. — С. 28.

счету, а о том, что я *пережил* [курсив мой. — М. Ч.], вдумываясь в речи героев...»¹⁰. К концу XX в. форма эссе заняла видное место в литературе: «Понятый максимально широко эссеизм в определенном смысле есть внутренний двигатель культуры Нового времени, обозначение ее сокровенной основы, тайна ее непрекращающейся Новизны», — считает М. Эпштейн¹¹. Жанровая доминанта современности явно делает крен в сторону форм глубоко личностных — дневника, мемуаров, эссе, автобиографии, архивных свидетельств. Изменившаяся общественная ситуация конца XX в. потребовала новых форм освоения внелитературной и литературной действительности. По мнению критика Дмитрия Бавильского, «нашествие эссеизма — естественная реакция на нынешние перемены. Зыбкие пески самого неустойчивого, текучего, изменчивого жанра оказываются точным симптомом состояния изящной словесности вообще»¹².

Как писал В. Г. Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Голя», «...если есть идеи времени, то есть и формы времени» [курсив мой. — М. Ч.]. С уверенностью можно сказать, что критика стала одной из необходимых в палитре сегодняшней словесности красок.

В начале 1990-х гг. участники дискуссий о современной критике не раз отмечали, что в связи со сменой не только нравственных и эстетических координат, но и «заказчика», литература продемонстрировала гораздо больший запас прочности. «Это было как бы пристраивание к тогдашнему зданию „литпроцесса“ дополнительных помещений для новых писателей и выбивание у администрации здания прав на их прописку. И этой работой при первых же признаках появления „другой“ литературы занялась критика, уже заготовившая таблички для новых помещений: „задержанная литература“, „литература русского зарубежья“, „другая литература“. Но работа эта кончилась, не успев даже как следует развернуться, ибо прописка „по литпроцессу“ отменилась сама собой, а все это стройное, возводимое десятилетиями сооружение как-то разом обветшало, захирела жизнь в его комнатах и коридорах — литература зажила в свободном пространстве, напрямую общаясь с читателем», — пишет С. Костырко¹³. В 1992 г., когда один за другим «толстые» литературные журналы пророчили свою скорую смерть, а читатели вообще перестали ориентироваться в современной журнальной прозе, стало очевидно, что критики практически ушли из профессии, посвятив себя публицистике, издательскому делу, преподаванию, комментированию научных изданий и т. д. «Не литература, а толкучка какая-то! — прут и прут, и все новые

¹⁰ Анненский И. Книги отражений. — М., 1979. — С. 383.

¹¹ Эпштейн М. Законы свободного жанра // Вопросы литературы. — 1987. — № 7. — С. 36.

¹² Критика: последний призыв // Знамя. — 1999. — № 12. — С. 150.

¹³ Костырко С. Чистое поле литературы // Новый мир. — 1992. — № 12. — С. 189.

и новые, и сразу во всех журналах — не запомнить всех, откуда только берутся? И где же здесь настоящее? Ну, понятно, если бы подписано было: Битов, Искандер, Ким. А эти-то — кто? Гаврилов, Садур, Палей, Гареев, Пелевин, Ванеева, Пискунов, Москаленко и т. д.», — иронически звучал тогда вопрос одного из критиков¹⁴.

Прошло несколько лет, и растерявшаяся в начале 1990-х гг. критика уверенно заняла свое место в современной культуре, хотя ей приходилось перестраиваться на ходу, т. к. методы и принципы советской критики оказались абсолютно беспомощными перед новой экспериментальной, пестрой прозой конца XX в. Новый критический язык стал ориентироваться на появление модных, культовых текстов. Литературная критика при этом стала своеобразным зеркалом книгоиздательской реальности. В 1997 г. была учреждена академия критики, получившая название «Академия русской современной словесности» (АРСС). Комментируя в «Литературной газете» это событие, Н. Иванова точно и иронично вывела типологию современных критиков: «Есть критик-ищейка, следователь-исследователь, разоблачающий подделку, для установления истинной ценности. Есть критик-белка, выщелушиватель, проявитель смыслов. Критик-исполнитель. Дирижер. Есть критик-кутюрье, делающий моду, погоду в литературе. Я уже не говорю о критике-владельце дум (последняя эпоха возрождения этой значительнейшей для русской литературы роли — эпоха гласности, до свободы слова). Есть критик-фокусник, критик-иллюзионист. Есть мука — это писатель; есть вода — это читатель; и есть, наконец, дрожжи — это литературная критика. Без нее по большому счету не будет выпечен хлеб российской словесности»¹⁵.

В последние годы о «новой критике» спорили, пожалуй, почти так же часто, как о современной литературе. Достаточно вспомнить круглый стол «Критики о критике» в журнале «Вопросы литературы» (1996 г.), дискуссии в «конференц-зале» «Знамени» («Критика: последний призыв», 1999 г.), многочисленные статьи в разных изданиях. Важно отметить, что к концу 1990-х гг. критики стали совмещать в себе несколько ролей. Так, Алексей Колобродов справедливо отмечает: «Сегодня смешение литературных языков стало нормой, делом повсеместным и благодарным. Нобелевские и буковские лауреаты, сидящие за предисловиями и рецензиями, книжные хроникеры, творящие мифопоэтический роман из жизни рептилий, никого не заставляют вспоминать скрижали корпоративной этики»¹⁶.

В то же время критики стали писать сами, появились романы О. Славниковой и Д. Быкова, В. Новикова и В. Курицына, А. Чудакова

¹⁴ Костырко С. Чистое поле литературы // Новый мир. — 1992. — № 12. — С. 180.

¹⁵ Иванова Н. Мука, вода и дрожжи // Литературная газета. — 1997. — 19 июня. — С. 8.

¹⁶ Критика: последний призыв // Знамя. — 1999. — № 12. — С. 148.

и В. Березина, что позволило В. Новикову выработать термин «филологический роман»: «Наша проза, освободившись от цензурных цепей, одновременно сложила с себя оперативно-публицистические обязанности и вышла за пределы политической сферы. Политику заменила поэтика»¹⁷. О. Славникова с иронией, присущей ее критической рубрике «Терпение бумаги» в журнале «Октябрь», пишет об этом процессе так: «Критики читают критиков, критики вырабатывают стиль, критики не столько оценивают чужие тексты, сколько желают нравиться собственным творчеством... Быть писателем в обычном смысле слова — поэтом или, хуже того, прозаиком — стало непрестижно и совсем неперспективно... Теперь единственное, что имеет значение, — это переливание литературы в литературу, игра культурными смыслами, говорение на искусственном языке». В своем ироническом эссе «Критик моей мечты» О. Славникова определяет новые стратегии взаимоотношений критика и писателя: «Будучи одновременно и прозаиком, и критиком, то есть страдая острой формой раздвоения творческого „я“, наблюдаю следующую картину: отношения писателя и критика близки к разводу. Если рассматривать эти отношения в актуальной гендерной системе координат, то становится очевидно, что роль беллетриста, независимо от пола и отношения к папиросам «Беломор», — пассивная, женская. Беллетрист, напечатав, допустим, роман, с трепетом гадает, будет ли замечен, оценят ли по достоинству душу и стиль, обнаружатся ли у него поклонники таланта. Критик, напротив, ведет себя чисто по-мужски: выбирает объект, признает или не признает его привлекательность, выводит за руку в круг. Было бы глупо в приступе рефлекторного феминизма возражать против такого расклада ролей: ведь писатель по природе своей ждет читательской любви, а кто такой критик, как не король литературной танцплощадки, чья благосклонность служит знаком для всех остальных?»¹⁸.

На рубеже XX и XXI веков вопрос о критике, являющейся кровеносной системой литературы, важнейшим механизмом обмена веществ, оборачивается актуальным размышлением о специфике современного мышления, о законах бытования текста в условиях совершенно иных взаимоотношений между писателем и читателем, писателем и критиком, критиком и издателем. Не случайно один из редакторов журнала «Знамя» Ольга Ермолаева высказалась следующим образом: «Критике вряд ли следует ограничиваться случайными, стихийными рецензиями-самоходками, пришло время заниматься основательной работой, *инвентаризацией* прозы и поэзии уходящего века»¹⁹.

Если не следовать прозвучавшему в 1911 г. призыву В. Розанова «Господа, не читайте! Читайте историю, древности, занимайтесь вообще наукой... И оставьте „текущие“ романы и повести в журналах», — а, наобо-

¹⁷ Новиков В. Роман с языком. — М., 2001. — С. 6.

¹⁸ Славникова О. Критик моей мечты // Октябрь. — 2000. — № 6. — С. 171.

¹⁹ Критика: последний призыв // Знамя. — 1999. — № 12. — С. 150.

рот, заглянуть не только в „толстые“ журналы последних лет, но и просмотреть «литературные колонки» еженедельных газет, то мы увидим, как современная литература расширяет ареал своего обитания. Так называемый «журнальный бум», связанный с публикацией «возвращенной литературы», стал яркой особенностью конца 1980-х гг., когда журналы «Новый мир» и «Октябрь», «Знамя» и «Дружба народов», «Звезда» и «Нева» читали не только дома, но и в метро и на улице. В перестройку состоялся долгожданный взрыв в литературе и критике, каждое новое серьезное произведение обсуждали 20–30 критиков, публицистический нерв журнальных публикаций давал основание говорить о том, что наступил подъем русской критики. Однако к концу 1990-х гг. ситуация изменилась. Тираж литературных журналов упал почти до предела, критика переместилась в газеты и гляцевые журналы, где фактически начала служить целям рекламного бизнеса и издательского маркетинга. В то же время нельзя не заметить, что в журналы вернулась интересная современная проза. «Журнал сегодня — настоящий режиссер живой литературной сцены, где писатели с их текстами — своего рода артисты», — трудно не согласиться с этим утверждением Н. Ивановой.

Если каждый «толстый» журнал — это своеобразная модель литературного пространства, то так или иначе мы столкнемся с тем, что часто модель «Знамени» или «Нового мира» противоречит модели, выстраиваемой «Москвой» или «Нашим современником». Не случайно одна из статей Н. Ивановой называлась «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан», а позже она нашла предельно точную формулировку: «Журнал... предлагает не просто тексты и даже не просто авторов, а *свой выбор*. Тексты вступают в неожиданные отношения друг с другом, создают эффект рифмы (или «эха»)»²⁰. Язык сегодняшней критики, нередко ангажированной, зачастую несет отпечаток корпоративности. «Каждый толстый журнал есть модель литературы. Кособокая, угловатая, шатко стоящая, но — модель... Журнал — это ведь паутина, натянутая в углу нашего культурного пространства: вдруг в него залетит чрезвычайно съедобная муха. Я сижу там, как паук, но залетают в большинстве фальшивые мухи, которые пытаются выдать себя за живых и настоящих. Журнал — инфраструктура, мох, та первоначальная поверхность, на которой потом могут расти цветы и секвойи», — так определяет свое отношение к «толстым» журналам С. Лурье, много лет сотрудничавший с петербургской «Невой»²¹.

Большая часть «критической деятельности» связана с повседневной с журналистской работой. Журналист следит за чередой литературных событий. Он в первую очередь информирует читателя, выступает в роли

²⁰ Иванова Н. Каждый охотник желает знать, где сидит фазан // Знамя. — 1996. — № 1. — С. 76.

²¹ Лурье С. Журнал — это паутина, натянутая в углу нашего культурного пространства // Литературная газета. — 2000. — № 15. — С. 8.

не только первого, но и компетентного читателя, аналитика, а потому его собственная рефлексия, оценка и рекомендация не только предполагаются, но и ожидаются от него. Он, конечно же, во многом способствует успеху или провалу произведения. Если литературовед опирается на систему устоявшихся ценностей, то критик живет в настоящем, правда, бывает, по словам Н. Александрова, «критик отравляется актуальностью, буднями литературного процесса. У него сбивается прицел и притупляется чутье от постоянного отслеживания и прочитывания новинок отечественной словесности»²².

Оперативная критика сейчас сосредоточена в газетах, причем не только в специальных, таких как «Книжное обозрение», «Литературная газета», «Ех Libris НГ», но и в массовых, общественно-политических, как «Сегодня», «Коммерсантъ», «Московские новости», «Общая газета» и др. Критика занимается пропагандой современной словесности, считая, что иногда просто регулярное упоминание хороших книг и хороших авторов сформирует у массового читателя представление хотя бы о корпусе этой новейшей литературы. Андрей Немзер, один из ведущих современных критиков, в предисловии к своему сборнику рецензий последних лет «Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е» размышляет о том, как изменилась критика с перемещением ее из «толстых» ежемесячных журналов в ежедневные и еженедельные газеты: «Жанровая эклектика [академический разбор соседствует с пародией, а фельетон — с „поэтизированным“ похвальным словом. — М. Ч.] и „домашняя семантика“ входили в „стоимость путевки“, которую я приобрел, став газетным обозревателем, получив то ли обязанность, то ли право на из недели в неделю возобновляющийся разговор о словесности»²³. Феномен газетной критики стал темой круглого стола «Поиски замерзшего сироты. Литературное время в зеркале газетной критики»²⁴, проведенного в редакции журнала «Дружба народов». Многих критиков волнует проблема разобщенности, отсутствия внимания ко всему литературному процессу (от толстожурнальной литературы до массовой, от литературы салонов и клубов до литературы, публикуемой в Интернете). Пока нет никакой уверенности, что если появится завтра гениальная книга, то она непременно будет замечена и отрецензирована. А ведь одна из главных задач критики — не прозевать эту книгу. Критик, пришедший в газету из академического литературоведения, видит свою задачу в том, чтобы «сообщать потенциальным читателям о делах российской прозы» о том, что происходит с современной словесностью, не укладывающейся в прокрустово ложе

²² Критика: последний призыв // Знамя. — 1999. — № 12. — С. 151.

²³ Немзер А. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. — М., 1998. — С. 6.

²⁴ Поиски замерзшего сироты. Литературное время в зеркале газетной критики. Круглый стол // Дружба народов. — 2001. — № 6. — С. 56.

чьих-либо вкусовых предпочтений. «Твое дело — понять, что и как думают другие люди, писатели», — выработывает Немзер формулу профессионализма критика.

Если критики XIX в. претендовали на роль «идеологов» от литературы, а в XX в., особенно в советское время, стали рупором официальной власти, то наши современники свободны в выборе роли и интонации. Иногда им становятся близка и роль кабинетных научных работников. Владимир Новиков определяет свою стезю следующим: «Главное для меня — не „раздача слонов“, не расстановка плюсов и минусов рядом с писательскими именами. Я занимаюсь критикой *не описательно-хроникальной, не эмпирической, а стратегической, стремлюсь ставить на остросовременном материале теоретико-литературные и общеэстетические вопросы* [курсив мой. — М. Ч.]»²⁵. Кстати, В. Новиков отнюдь не одинок в своем мнении. Так, Олег Дарк считает, что критика должна в какой-то степени имитировать искусство, должна доставлять читателю интеллектуальное и эстетическое удовольствие и прочитываться как некое произведение, выходящее за рамки чисто описательного и эксплицитного характера. Отстаивая тезис «современная критика — один из жанров художественной литературы, в котором Валерия Нарбикова или Виктор Ерофеев, Владимир Маканин или Татьяна Толстая являются всего лишь персонажами», он видит в «новой критике» два полюса — диалогическую критику (традиционный диалог с читателем) и монологическую, которая не рассчитывает на ответ. Для Олега Дарка процесс создания критического текста оказывается сродни процессу игровому, театрализованному. Критик, по его мнению, может играть и менять маски, т. к. критический текст — это продукт теоретизированной фантазии: «Я могу написать об одном и том же авторе совершенно противоположные вещи, и в этом не будет никакого противоречия. Так что один и тот же текст можно интерпретировать совершенно по-разному»²⁶.

Критики сегодня мучительно ищут тот единственно верный «новый» язык, который бы соответствовал и современному тексту, и новому состоянию филологии, и «духу времени». Причем амплитуда колебаний в поисках этого языка может быть очень большой: от грубого, сленгового, приближенного к жаргону молодежной тусовки, до терминологически нагруженного, наукообразного, понятного лишь коллеге-филологу. «Новейшая для своего времени критика всегда создавала новые теории не на основании прочтения современного автора, а на переосмыслении классических традиций. Я думаю, что у нас новая критика и новое литературоведение будут созданы тогда, когда будет написана

²⁵ Новиков В. Роман с языком. — М., 2001. — С. 10.

²⁶ Постмодернисты о посткультуре: интервью с современными писателями и критиками. — М., 1998. — С. 83.

книга о Державине или о том же самом Пушкине современным языком»²⁷, — справедливо отмечает О. Дарк.

Против возрождения чисто филологического исследования культуры выступает известный критик и автор книг о постмодернизме Вячеслав Курицын, полагающий, что современное увлечение филологией в искусстве и критике — один из способов уйти от обсуждения насущных вопросов, которые ставит перед критиками современность. По его мнению, самая интересная и живая культурная информация поступает сейчас через критику, появляющуюся в средствах массовой информации и Интернете: «Сегодня критика — это самая интересная литература. Самое живое в литературе, в изящной словесности, ушло в критическую струю, не то что статьи, но и даже случайные газетные рецензии сплошь и рядом являются фактом литературы, гораздо более значимым, чем то, что публикуется в толстых журналах»²⁸. Важно отметить, что именно В. Курицын одним из первых определил новую стратегию современной критики: «Я не считаю позорным быть *представителем* [курсив мой. — М. Ч.] писателя». Как известно, что Курицын практически стал «представителем» Виктора Пелевина и всей «пелевинской» линии в новейшей прозе. Доказывая, что современная критика занимает ключевые позиции в выработывании «формулы успеха» писателя и ее роль сводится зачастую к имиджмейкерству, В. Курицын и петербургский критик М. Золотоносов договорились писать и говорить в литературных кругах о несуществующем писателе Персикове. В журнале «Урал» напечатали рецензию на его роман «Прорва». Литературная мистификация привела к тому, что вскоре и в критических обзорах стало мелькать имя писателя Персикова. Причину успеха этой мистификации М. Золотоносов видит в том, что «современная литература стала практически необозримой. И проблема узнать, кто живой, а кто подпоручик Кижке, проблема практическая, часто не решаемая из-за того, что нет общего списка писателей»²⁹. Литературные мистификации и власть критиков в их фабриковании становятся актуальной темой современной литературы. Достаточно вспомнить роман Ю. Полякова «Козленок в молоке», М. Березина «Эвтания», «маленький роман» Л. Зорина «Кнут». Во всех этих произведениях светское литературное общество взбудоражено появлением нового писателя, но самым важным становится не качество литературы, а слухи, сплетни, мифы вокруг текста.

К проблеме объективности критика обращается и О. Славникова: „Открыв“ литератора и приписав ему, быть может, те достоинства, которые в тексте реально отсутствуют, критик начинает относиться к подопечному

²⁷ Критика: последний призыв. — С. 87.

²⁸ Там же. — С. 97.

²⁹ Феномен XX столетия в литературе и культуре: Материалы круглого стола, организованного кафедрой новейшей русской литературы РГПУ им. А. И. Герцена. — СПб., 2000. — С. 13.

как к собственному произведению. Это отчасти справедливо: изобретая писателю несуществующую поэтику, критик совершает творческий акт, создает художественный образ, что поднимает текст самого критика. Возникает своеобразная эйфория, от которой в дальнейшем трудно отказаться. Критик ожидает новых произведений «своего» литератора, желая повторить удовольствие — не от чтения, как ему, быть может, кажется, но от письма, от написания статьи. ...Литературные территории более или менее поделены, и не каждый день возникает то, что попадает под категорию «новые имена». Так или иначе все это утрясается, и возникают достаточно устойчивые симбиотические группы, с высокой степенью взаимозависимости, с механизмами отторжения чужеродных тканей»³⁰. Вспоминаются строчки В. Маяковского, написанные в начале XX в. в «Гимне критику»:

Писатели, нас много. Собирайте миллион.
И богадельню критикам построим в Ницце.
Вы думаете — легко им наше бельё
Ежедневно прополаскивать в газетной странице?

В конце XX в. писатель осознает свою «зависимость» от мнения критика. А. Латынина с тревогой говорит о том, что власть критика в формировании «литературной репутации» оказывается подчас беспредельной и поэтому опасной: «Критик может разгуляться в чистом поле и кого хочешь назвать хоть посредственностью, хоть бездарностью, хоть дешёвкой. Или наоборот — определить в мессии и гении. Иллюзия могущества рождает произвол. Кажется, что можно все. Можно доказать, что литература в упадке, можно — что она на подъёме. Можно расставить по собственным правилам писательские фигурки на шахматной доске, назначив пешку ферзем. Нельзя только одного — выиграть эту партию»³¹. Корректное отношение критика к тексту Сергей Рейнгольд считает одним из важнейших показателей профессионализма: «Именно критик обнаруживает тот опыт и стороны сознания своих современников, что определяют нашу жизнь и культуру. И здесь задача критики — не „улучшать“ литературу и общество, не судить или навязывать рецепты, но обеспечить современников полезным гуманитарным знанием и — как советует Тургенев — без споров отойти в сторону, чтобы современники сами разобрались и решили, что им надо»³².

В унисон высказанным мнениям звучит шутливое стихотворение Владимира Новикова:

Всюду дугие фигуры.
Что ни опус — дежа-вю.

³⁰ Славникова О. Желание славы: к вопросу об издержках писательской профессии // Октябрь. — 2001. — № 8. — С. 201.

³¹ Латынина А. Фигурки на доске // Литературная газета. — 2000. — № 4. — С. 8.

³² Критика: последний призыв // Знамя. — 1999. — № 12. — С. 151.

До живой литературы
Доживу, не доживу?

Действительно, нельзя не согласиться с его точкой зрения: «Если принять за единицу писательской известности номен (по-латыни „имя“), то можно сказать, что известность эта складывается из множества миллиноменов, устных и письменных упоминаний, называний. Всякий раз, произнося слова „Солженицын“, „Бродский“, „Окуджава“, „Высоцкий“ или говоря, например: Петрушевская, Пьегух, Пригов, Пелевин, — мы участвуем в сотворении и поддержании славы и популярностей. Если же мы чьего-то имени не произносим, мы — осознанно или неосознанно — тормозим чье-то продвижение по лестнице публичного успеха. Толковые профессионалы это усваивают уже с первых шагов и хладнокровно ценят сам факт называния, номинации, независимо от оценочных знаков, понимая, что самое страшное — молчание, которое, как радиация, убивает незаметно»³³. Именно в нарушении этого вакуума молчания вокруг только что родившегося текста и видят свою задачу многие критики. «В меру моих скромных сил и понятий я стараюсь выяснить, как обстоят дела в современной мне литературе, куда она идет и где может оказаться. Я стараюсь поддержать начатый писателем разговор, потому что не хочу, чтобы в ответ на свои реплики он слушал тишину»³⁴, — замечает М. Ремизова.

Однако самым болезненным и серьезным остается вопрос о том, по какому принципу входят в «обойму» критиков те или иные новинки книжного рынка, каким образом формируется «табель о рангах» современной прозы. Кирилл Анкудинов, с грустью доказывая, что мы живем внутри катастрофы по имени После, рисует безрадостную, но, к сожалению, хорошо узнаваемую картину: «„Как бы литпроцесс“... очень похож на Замок, описанный Францем Кафкой. Грандиозная иерархическая система, которая живет исключительно собой и интересуется только собой. Никому фактически не нужная, несмотря на впечатляющие объемы, машина, ко всему прочему крайне несогласованная во внутреннем устройстве. Безумная машинерия, рискующая насмерть запутать любого пришельца извне... Для того чтобы быть допущенным в него [литпроцесс. — М. Ч.], необходимо совершить невозможное — понравиться экспертам. Экспертов никто не контролирует сверху, им не нужно создавать видимость деятельности и предъявлять показатели по количеству подготовленных „новых писателей“... Эксперты не преследуют задачи нравственно-философского свойства; в отличие от экспертов XIX столетия, они твердо знают, что цель искусства — искусство. Эксперты понимают только то, к чему привыкли. ...Наконец, эксперты самыми первыми открыли,

³³ Новиков В. Деноминация: литераторы в плену безымянного времени // Знамя. — 1998. — № 7. — С. 190.

³⁴ Критика: последний призыв // Знамя. — 1999. — № 12. — С. 162.

что критерия „хорошее произведение — плохое произведение“ сейчас не существует. И это обстоятельство важнее всех прочих»³⁵. Сегодня критики все больше и больше ощущают свою огромную ответственность перед читателем, отвернувшимся от современной литературы. Так, с грустью звучат слова А. Немзера: «Годы свободы были потрачены неталантливо. ...Мы [критики. — М. Ч.] мало писали — имею в виду не количественно, а по делу. Мы мало занимались самым важным — актуализацией живой словесности и увязыванием ее с великой традицией. Слишком много сил было потрачено на тезис „у нас нет литературы“. Иногда он произносился провокативно, иногда для лепки собственного имиджа, иногда в досаде на конкретные ...события. ...Мы, сами того не желая, отучали читателя от словесности. Теперь плачем»³⁶. А П. Басинский, сетуя, что из критических обзоров ушла категория «сердечности», вводит понятие «бессердечная критика» как критики, «сосредоточившейся исключительно на умственной игре и исключившей „сердце“ из своего профессионального инструментария»³⁷.

Общим местом стало утверждение, что каждый писатель — это Вселенная, особый и уникальный мир. По мнению Дмитрия Бавильского, Вселенная критика столь же неповторима: «Критик — это тот же беллетрист, но беллетрист-экстраверт более высокого интеллектуального порядка, это писатель, готовый заниматься не только своими личными проблемами (чем на законных основаниях занимается каждый пишущий — он и пишет-то только потому, что решает), но и замечать чьи-то попутные. Просто он, в отличие от сермяжного прозаика-интроверта, носящегося со своими комплексами, оказывается прозаиком-экстравертом, ориентированным на общение и диалог. И оттого замечающим, помимо своего, кровного, еще и чужие тексты»³⁸. Действительно, критик, используя текст как единственный источник информации о реальности, сочиняет свою собственную модель данного ему мира. Например, практически одновременно появились две статьи о позднем творчестве Владимира Маканина, написанные Ириной Роднянской («Новый мир») и Натальей Ивановой («Знамя»). И при том, что внимание критиков было обращено к одному и тому же писателю, одному и тому же тексту, читатель увидел двух разных Маканиных.

Литературная критика — это своеобразный градусник, с помощью которого можно измерить температуру литературного процесса. Это постепенно начинают осознавать и писатели, и читатели, и издатели.

³⁵ Анкудинов К. Внутри После // Октябрь. — 1998. — № 4. — С. 177.

³⁶ Немзер А. Критика — не роскошь и не заумь // Книжное обозрение. — 2002. — № 48. — С. 3.

³⁷ Басинский П. Как сердцу высказать себя? (о русской прозе 90-х годов) // Новый мир. — 2000. — № 4. — С. 186.

³⁸ Критика: последний призыв // Знамя. — 1999. — № 12. — С. 162.

Не случайно в ноябре 2002 года традиционная московская книжная ярмарка «non/fiction» одной из главных своих тем заявила проблему взаимодействия литературной критики с издательским процессом. А О. Проскурин, редактор одного из самых интересных литературных сайтов «Русский журнал», провел социологический опрос, показавший, что сегодня интерес к литературной критике высок как никогда: более 30% посетителей сетевых страниц «толстых журналов» читают исключительно критику. В советское время, в эпоху безраздельного господства «толстых журналов», количество читателей критических разделов не превышало 2%. По мнению О. Проскурина, «беспрецедентный читательский интерес вряд ли случаен. В нем, пожалуй, можно усмотреть даже нечто обнадеживающее: критика обычно выходит на первый план в периоды литературного „промежутка“, перед рывком».

В новых условиях современная критика живет уже десять лет. Много это или мало? Современный литературный процесс невозможно представить без острых, ярких, спорных, глубоких статей Андрея Немзера и Натальи Ивановой, Сергея Костырко и Ольги Славниковой, Марии Ремизовой и Михаила Золотоносова, Татьяны Касаткиной и Владимира Новикова, Александра Гениса и Марка Липовецкого. В недавнем интервью «Книжному обозрению» главный редактор «Нового мира» Андрей Василевский, сетуя на то, что до сих пор нет «Букера» для критиков, вскрыл механизм «зависимости» литературы от критики, от ее «эха»: «В каком-то смысле новая книга (даже если она хорошо продается), не получившая вот этого живого критического отклика, как бы и не существует вовсе»³⁹. Перефразируя слова Н. Ивановой, можно сказать, что современная критика показывает, как большие часы с крупным циферблатом, эстетическое и идеологическое время. В совпадении с ходом «большого времени» — залог успеха.

* *
*

Хрестоматия состоит из трех разделов: «Общие закономерности развития русской литературы конца XX — начала XXI века», «Критические дискуссии 1990-х» и «Персоналии». В хрестоматии материал расположен так, чтобы читатель смог не только услышать голос «критического эха», но и стать заочным участником дискуссий о развитии современной прозы. В хрестоматию вошли работы, без которых сегодня трудно представить и трудно понять современный литературный процесс. Статьи самых ярких современных критиков могут играть роль точного компаса, с помощью которого можно самостоятельно плавать по морям современной литературы.

³⁹ Василевский А. «Если критика не заметила книгу, книги как бы и нет» // Книжное обозрение. — 2002. — № 3. — С. 3.

Часть 1

**ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ
РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Характеристика всего двадцатого столетия, данная писателем Марком Харитоновым как «чудовищного, потрясающего», в значительной степени относится к завершающему десятилетию, пожалуй, превзошедшему все предшествующие.

Над воссозданием *целостной картины* этого периода бьются умы специалистов и коллективов исследовательских институтов, кафедр российских университетов. Полная смена эстетических, культурных, идеологических парадигм привела общество к потрясениям на уровне сознания, морали и нравственности, и особенно в художественном сознании самих творцов культуры.

Первой в зоне литературы и искусства приняла на себя эти удары, вызванные буйством неукротимого плюрализма, критика девяностых годов. Именно ей достались трудности преодоления шоковой терапии этого времени и честь — выйти к поискам «момента истины»: от накопленных наблюдений перейти к обобщениям, раздумьям о том, что же происходит сегодня с русской литературой.

Статьи данного раздела отражают различные этапы поиска ответа на этот вопрос. Между ошеломляющими утверждениями о гибели русской литературы и приглашением на ее поминки до выводов о том, что 90-е годы — замечательная и неповторимая пора в развитии отечественной словесности, пролегло всего десятилетие...

Поиск истины продолжается.

СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС (90-е годы)

Панорама 90-х: литература и критика

Девяностые годы XX века войдут в историю русской литературы как особый период смены эстетических, идеологических, нравственных парадигм, как глубоко перепаханное пространство всей культуры.

Последнее десятилетие в качестве рубежа веков в традиции русской истории было «обречено» стать средоточием многих динамических тенденций: итоги, противостояние культур, нарастание новых качеств, перемещающих наработанные ресурсы в следующее тысячелетие. Так было с рубежом конца XIX — начала XX века, когда получившие мировое признание шедевры русского реализма с его вершинными фигурами золотого века освобождают позиции под натиском волн авангарда, модернистских исканий, целого спектра школ и направлений Серебряного века.

Картина развития искусства и литературы девяностых годов нашего столетия не менее впечатляюща. И дело не только в обилии и разнообразии художественных тенденций, методов творчества, в эстетическом разбросе. Произошла полная смена литературного кода, и, как справедливо пишет Н. Иванова, — «состоялось тотальное изменение самой литературы, роли писателя, типа читателя»¹.

Чуткая, всегда трепетно отзывающаяся на настроения времени, русская литература являет сегодня как бы панораму раздвоенной души, в которой прошлое и настоящее сплелись причудливым образом.

Совсем иным стало само «поле» русской литературы, оно вобрало в себя все острова, островки и даже материи отечественной литературы, разбросанной катастрофами по всему миру. Эмиграция первой, второй и третьей «волн» и сосредоточение творческой интеллигенции в различных странах мира создали такие центры русской эмиграции, как «Русский Берлин», «Русский Париж», «Русская Прага», «Русская Америка», «Русский Восток». Это — сотни имен поэтов, писателей, деятелей различных областей культуры и искусства, которые продолжали творчески работать вне родины. У некоторых этот процесс длился пятьдесят и более лет. В среде эмигрантов появился термин-образ «литература русского рассеяния».

¹ Иванова Н. Гибель богов. — М., 1993. — С. 283.

Кроме того, раскрыв цензурные досье и сокровенные писательские архивы, отечественная литература ощутила себя предельно обогащенной за счет «запрещенной», «потаенной» и иной отринутой литературы. Сейчас трудно себе представить, что по данному разряду числились, например, романы А. Платонова «Котлован» и «Чевенгур», антиутопия Е. Замятина «Мы», повесть Б. Пильняка «Красное дерево», романы О. Форш «Сумасшедший корабль», М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Б. Пастернака «Доктор Живаго», «Реквием» и «Поэма без героя» А. Ахматовой и многое другое.

Сложив с себя полномочия чиновничьей службы в аппарате советской власти и обретя искомую желанную свободу и равенство в кругу искусств, литература девяностых жадно и нетерпеливо взялась за реализацию своих с таким трудом обретенных прав. Сегодня в недрах современного литературного процесса рождены или реанимированы такие явления, направления, как авангард и поставангард, модерн и постмодерн, сюрреализм, импрессионизм, неосентиментализм, метареализм, соцарт, концептуализм и т. д.

Картина современного литературного развития предстает перед глазами в виде непредсказуемого соседства реалистов Александра Солженицына и Владимира Маканина с постмодернистом Виктором Ерофеевым и литературным скандалистом Эдуардом Лимоновым.

Вместе с полученной свободой литература добровольно сложила с себя полномочия выступать в качестве рупора общественного мнения и воспитателя человеческих душ, а места положительных героев-маяков заняли бомжи, алкоголики, убийцы и представители древнейшей профессии.

Современный поэт констатирует ситуацию:

И вот пустой плывет орех
В потоке звездного эфира,
И нет единого для всех
И всем внимающего мира.

А. Машевский

Иронически озаглавливая свои статьи «Учитесь, твари, как жить!» (Марк Липовецкий), современная критика напоминает читателям, к чему приводила былая власть литературы над душами, когда, например, мэтр советской поэзии Владимир Маяковский не только призывал, «чтоб к штыку приравняли перо», но успешно добивался осуществления этой заветной мечты. Литература советской эпохи возглавляла все виды «битв», от битвы за урожай до битвы за чистоту русского языка, дав жизнь огромной группе воензированной лексики в социуме культуры общества (герой труда, враг народа и др.).

Литература 90-х гг. пережила критический момент испытания непривычным феноменом свободы. Писатель Юрий Буйда поставил его

в один ряд с различными видами страха, психологически присущего людям: «Это — страх перед свободой, вдруг обрушившейся на нас. Неожиданно произошло то, чего все так ждали». В свое время А. Твардовский мечтал писать, что хочешь, «только чтобы над ухом не дышали». Безумной смелостью казались тихие «кухонные» голоса писателей-шестидесятников, на фоне господствующего официоза поведавшие о простых человеческих чувствах. Сегодняшняя критика иронизирует по их адресу: они, мол, были убеждены, что стоит им написать: «Я стою у окна. Мимо идут троллейбусы», — и мир задохнется от лирического экстаза.

Клаустрофобия застоя обернулась в 90-е годы все сметающей вседозволенностью, обратной стороной страха. Учительная миссия литературы смыта этой волной. Если в 1986 году наиболее читаемые книги по опросу «Книжного обозрения» — это «Улисс» Дж. Джойса, «1984» Дж. Оруэлла, «Железная женщина» Н. Берберовой, то в 1995 году в списках бестселлеров уже иная литература: «Профессия — киллер», «Спутники волкодава», «Мент поганый». Подобная ориентация массового читателя стала острейшей проблемой как школьного, так и вузовского преподавания литературы.

Рейтинг читательских интересов выдвинул на первые места постмодернистское творчество В. Пелевина, В. Сорокина, Ю. Мамлеева, Д. Галковского, по поводу которых критика столь же полярна. С одной стороны, сегодня создаются теории «опыта воскрешения» русской литературы за счет обильных инъекций постмодернизма (М. Эпштейн), с другой стороны, постмодернизм объявляется задами и огородами культурного пространства конца столетия: «Двадцати-тридцатилетние писатели, контуженные советской школой, ищут Пустоты и Нирваны. Они уже не могут освободить свой мозг от долгоиграющей пластинки соцреализма с ее Чапаевыми, Матерями и Молодыми Гвардиями. Выход один. Запустить ту же пластинку в обратную сторону, чтобы текст поглотил текст и образовалась наконец в башке желанная пустота» (К. Кедров).

Школьникам старших классов очень поможет «укрепить» свой возрастной негативизм повесть Алины Витухновской «Последняя старуха-процентщица русской литературы». В финале повести Раскольникову привиделась бросающаяся под поезд Анна Каренина. «А машинист обрадовался, что человека подавил, и захохотал смехом яростным. А на небе надпись: „Анализ мочи“. А в пруду отражается „Ты прежде всего мать“. Народ кричит: „Провокация! Нет идеалов! Нет! И все символы Русской Литературы осмеяны!“».

Ирония по поводу осмеяния воспитательной символики русской литературы подкрепляется вполне обоснованной мотивацией этого процесса устами активного творца постмодернистской поэтики писателя Виктора Ерофеева: «Новая русская литература засомневалась во всем

без исключения: в любви, детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости. Ее скептицизм — это двойная реакция на данную русскую действительность и чрезмерный морализм русской культуры».

Современная литературная критика предостерегает читателей от имеющих в литературных текстах сексуальной патологии, тотального насилия, вплоть до каннибализма. Названия произведений конца века только у одного Вик. Ерофеева иллюстрируют состояние здоровья литературы: «Жизнь с идиотом», «Исповедь икрофила», «Ядрена Феня», «Приспущенный оргазм столетия». Можно долго раскачивать весы, добавив к характеристике современной литературы черты «спасительного цинизма» (Сергей Довлатов), виртуозного беспредела (Эдуард Лимонов), «чернухи» в ее разнообразии стилевых возможностей (Людмила Петрушевская, Нина Садур, Валерия Нарбикова). Время вызвало своих духов.

В то же время в очертания литературного пространства 90-х годов мощными знаковыми фигурами вписались и продолжают осуществлять свое влияние возвращенные, опубликованные в России произведения В. Набокова, Е. Замятина, А. Платонова, Д. Хармса и многие другие. Фактом современной литературы стали и такие явления, как запрещенные уже в 60–70-е годы произведения и тогда же опубликованные на Западе или в самиздате. Среди них — «Пушкинский Дом» Андрея Битова, «Ожог» Василия Аксенова, «Верный Руслан» Георгия Владимова, «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева, «Сандро из Чегема» Фазиля Искандера.

Закрывать пустующие ниши современной литературе удастся и за счет воссоздания эстетики Серебряного века. Тематические и формальные влияния, подражания составляют достаточно большой слой в художественной современности.

Критика отмечает, насколько существенны все вышеназванные факты воскрешения и присутствия большой литературы для работы современных авторов, которые постоянно оказываются в зоне притяжения и воздействия этих художественных миров.

Принципы системного анализа современного литературного процесса

По истечении текущего десятилетия развития русской литературы предпринимались неоднократные попытки преодолеть «плач по русской литературе» и выйти к систематизации процесса литературного развития. Дело это оказалось необычайно трудным, т. к. материал литературы решительно сопротивлялся набрасываемым на него схемам. Не помогали и такие иерархические новации, как «другая», «иная»,

«альтернативная» литература, ибо под эту рубрику можно было ввести практически почти весь корпус создаваемых в 90-е годы произведений.

Не выдерживает внутреннего сопротивления, например, объединение произведений современных писательниц под общей шапкой «женская литература». Различие по признаку пола соединяет столь многообразные в эстетическом отношении творческие индивидуальности, что родовая черта скорее разъединяет их. Активизация творчества писательниц конца столетия — факт объективный и значимый. Так же, как начало XX века было ознаменовано возрождением женской поэзии, а модернизм стал освобождающей стихией для творчества русских писательниц, внесших в культуру Серебряного века свободу чувств, индивидуализм и тонкий эстетизм, так и конец века проходит в значительной степени под знаком эстетических открытий женщин-писательниц.

Превосходные произведения 90-х годов, принадлежащие таким писательницам, как Татьяна Толстая (сб. «Река Оккервиль»), Людмила Улицкая (роман «Медея и ее дети»), Людмила Петрушевская, Марина Палей (сб. «Месторождение ветра»), Марина Вишневецкая (сб. «Вышел месяц из тумана»), Ольга Славникова (роман «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»), Ирина Полянская (роман «Прохождение тени») и ряд других, содержат в себе высокую энергию художественного творчества, обогащающего большую литературу. Именно потому, что это творчество на уровне эстетических открытий, что новации в их творчестве означают создание различных индивидуальных художественных миров, они не могут рассматриваться по ведомству «женская литература», такого ведомства просто не существует. (Не нужно путать с другим ведомством: «дамская литература». Такое есть.)

Жанровая пестрота и размытость границ, недостаточная эстетическая прописанность новых жанровых видов, подвидов также не позволяют пока обнаружить *типологические закономерности в жанровой эволюции* литературы конца века.

Еще один из подходов к поиску типологии литературного процесса осуществляется за счет выявления общих черт на уровне метода или тематического, стиливого сходства. Давая представление об общих чертах, обнаруживаемых в произведениях, относящихся к данным явлениям литературного процесса, материал этот оказывается достаточно спорным и не продвигает нас по пути выявления столь же обоснованно доказуемых иных литературных общностей, а тексты, взятые для иллюстрации модели, рвут подчас контуры самих моделей. Что же касается идеи, бытующей на страницах критических статей, о том, что массовая «низкая» литература не только не противоречит элитарной «высокой» литературе, но в какой-то мере ее оплодотворяет, то все дело как раз и заключается в этой мере, и вряд ли следует бурно радоваться идее конвергенции массовой и элитарной литературы. Очень трудно

отказаться от великих «заблуждений» русской классики, заинтересованно сформулированных нашей современницей Татьяной Толстой: «Литература — это разговор с ангелами», имея в виду напряжение души, способное быть вызванным лишь подлинной литературой.

Находясь на распутье в выборе типологических опор для построения структуры постоянно ускользающего из наших рук, с таким трудом поддающегося системному описанию текущего десятилетия, мы не можем обойти серьезным вниманием *судьбу и роль реализма* на грани веков. Недооценить важность и ответственность роли, отведенной русскому реализму на протяжении всего XX века, невозможно. Имена И. Бунина, М. Горького, Л. Андреева, А. Куприна, М. Шолохова, Л. Леонова, А. Толстого, В. Некрасова, В. Пановой и др. составляют одну из важнейших доминант русского XX века.

Девяностые годы подвергли реализм серьезному испытанию, посягнув на его господствующие позиции и абсолютный авторитет. В атмосфере бушующего океана литературной и внелитературной жизни продолжают творить и развивать великое наследие классиков крупные русские писатели, такие как Сергей Залыгин, Фазиль Искандер, Александр Солженицын, Виктор Астафьев, Василь Быков, Михаил Кураев, Валентин Распутин, Владимир Войнович, Марк Харитонов, Виктор Конецкий, Даниил Гранин, Владимир Маканин и многие другие.

В буйном цветении и эстетическом обновлении литературы писатели-реалисты ищут свои пути и способы обновления поэтики². Появились термины, которыми критика стремится пометить эти тенденции: *новый реализм, трансметареализм* и т. д. Под знаком нового реализма анализируются произведения Алексея Варламова, Руслана Киреева, Михаила Варфоломеева, Леонида Бородина, Бориса Екимова, двучастные рассказы Александра Солженицына. Термин *трансметареализм* используется в качестве ключа, который позволяет отпереть двери в пространство новых художественных форм, ранее не укладывавшихся в систему реалистических норм и канонов. Таких походов потребовало творчество Владимира Маканина, Анатолия Кима, Юрия Буйды, Алексея Слаповского, Михаила Бутова и других. Приходится признать большую степень непроясненности, которая характерна для анализа подобных произведений с целью выявления в них доли истинного реализма и его отступлений в сферы фантастического, мистического, магического. Именно в таких случаях возникает спасительная возможность отнести подобные тексты к «другой», «иной» прозе.

Огромный пласт возвращенной в 80–90-е годы эмигрантской русской литературы, существовавший десятилетия за пределами России в культурной диаспоре различных стран Европы и мира, лишь условно

² См. дискуссию о проблеме реализма: Современная проза — глазами прозаиков // Вопросы литературы. — 1996. — № 1. — С. 3–49.

может восприниматься как некое единение по одному признаку: возвращение из изгнания и воссоединение с общим процессом русского литературного развития конца века. Совершенно очевидно, что эта литература художественно многообразна, она требует специального исследования не столько по сходству, сколько по различию.

Даже наши уважаемые «толстые журналы», символы единения писательских сил на основе сближения общественно-эстетических платформ и программ, сыгравшие во всей истории русской литературы (в том числе и в XX веке) сложную роль консолидации литературных сил, функцию структурной самоорганизации, в конце века изменили эту роль³.

Картину общего эстетического разброса дополняет ситуация в области русской поэзии конца столетия. Общеизвестно, что проза доминирует в современном литературном процессе. В течение этого десятилетия поэзия пережила эволюцию от состояния практически полного бескнижья до положения, когда книжные полки и прилавки книжных магазинов проседают под грузом стихотворных сборников, изданных либо за авторский, либо за спонсорский счет тиражами в 300–500 экземпляров. «Издать себя любимого может в принципе любой, кто освоился в рынке» (С. Чупринин).

Поэзия несет на себе тот же груз времени, те же черты смятенной и разбросанной эпохи, те же стремления войти в специфические зоны творчества. Поэзия более болезненно, чем проза, ощущает утрату читательского внимания, собственной роли быть эмоциональным возбудителем общества. Она все более тяготеет к элитарности, в том числе в выборе своих учителей и кумиров от модерна и декаданса Серебряного века до растущего от года к году и наполняемого магией личности авторитета Иосифа Бродского, трагическая биография которого почти канонизирована. Более чем другие роды и виды литературы, поэзия 90-х демонстрирует тезис о том, что в русской культурной ментальности исчезло само понятие всенародной литературы.

Сегодня звучат и достаточно регулярно публикуются стихи классиков шестидесятых: А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, И. Лисянской. В пестрой общей картине поэзии видны очертания этих «кораблей», еще не вставших на вечный прикол. «Шестидесятники» не дают читателям забыть об их вкладе в русскую литературу и той исторической роли, которую им отвела судьба.

Их стремятся заглушить, заменить поэты с иным, предельно усложненным поэтическим языком. *Метареализм* претендует в поэзии девяностых на одно из ведущих мест. Таково творчество О. Седаковой, И. Жданова, А. Драгомощенко, поэтов петербургской поэтической тра-

³ См. дискуссию о судьбе толстых журналов: «Есть ли у „Знамени“ будущее? Двенадцать мнений о перспективах русских литературных журналов» // Знамя. — 1997. — № 1. — С. 183–204.

диции: В. Кривулина, М. Еремина, А. Кушнера, Е. Шварц, Е. Рейна. Школы, школки, направления, подчас подменяющие друг друга, присутствуют в названиях концептуализма, соцарта, поставангардизма, мимимализма и др. (поэзия Д. Пригова, С. Гандлевского, Л. Рубинштейна, В. Коваля, Тимура Кибирова, И. Иргеньева, И. Ахметьева, И. Холина).

Таким раздробленным и не поддающимся систематизации предстанет перед нами пространство литературного процесса 90-х годов, лишенное четких разделений и ориентиров, утратившее понятие об иерархии и репутациях, как бы бросающее вызов новой реальности. Здесь смешались тексты подлинные с гипертекстами, образуя своего рода гиперпотоки, где культурная галактика Интернета вместе с литературным процессом ежечасно творит виртуальную действительность.

Можно предположить, что этот процесс, столь отличный от общей картины XX века с его тенденцией к структуризации эстетических форм и усилий их создателей (при разных условиях этой консолидации), под знаком которых шло известное накопление эстетических ресурсов и художественной энергетики столетия, фактом своего разрывающего связи существования открывает вхождение в следующий век. В известной степени это совпадает с изменением общемировой культурной доминанты: «Мир меняется эластично, новое не хочет подменять собой старое, оно не отвоевывает, а просто растягивает пространство для самореализации, одновременно делая культурные слои более тонкими»⁴.

Итак, ломаются на наших глазах последние перегородки, разделяющие культурно-эстетические смыслы; принципиальные различия, а не верность объединяющим принципам, определяют не только литературную, но и общекультурную ситуацию.

Положив в основу концепцию соединительных эстетических смыслов, мы не противоречим себе, оценивая последнее десятилетие века как период, когда утрачены ценность и весомость каких-либо объединяющих литературный процесс систем координат. Центры творческих мирозданий переместились в иное пространство, и это реальность, которую необходимо констатировать на грани наших тысячелетий.

Роль творческой индивидуальности писателя в формировании литературной ситуации

Платформой подавляющего большинства изданий, журналов последних лет стала заявленная открытость любой, в том числе рискованной, новизне и «образчикам острой неукрощенной эстетической

⁴ Баранов О. Гипертекстовая субкультура // Знамя. — 1997. — № 7. — С. 207.

моды — вне зависимости от того, где она родилась: в лабораториях интеллектуалов или в толще масскульта (из заявлений почтенных интеллектуальных редакторов толстых журналов). Примером подобной позиции могут служить сами толстые журналы, которые по-прежнему претендуют на роль зеркала литературного процесса. Так, главный редактор журнала «Знамя» на примере публикаций последнего десятилетия говорит о принципиальном соединении таких дебютантов этого времени, как Марина Палей, Олег Ермаков, Анатолий Королев, Дмитрий Бакин, Виктор Пелевин, Андрей Дмитриев, Валерия Нарбикова, Алексей Варламов, Владимир Шаров, Иван Алексеев, Юрий Буйда, Нина Садур, с именами писателей-традиционалистов, таких как Григорий Бакланов, Георгий Владимов, Владимир Войнович, Юрий Давыдов, Фазиль Искандер, Александр Кабаков, Анатолий Курчаткин, Владимир Маканин, Булат Окуджава. Это — отражение объективной литературной ситуации, понимаемое как живой и не бесконфликтный диалог писательских поколений и индивидуальностей.

В этом диалоге критика отмечает разнообразие, разнородность художественных инициатив и отсутствие каких-либо объединенных эстетических усилий: «Уже прошло либо пока не вернулось время творческих „школ“, „направлений“, „методов“, — пишет Сергей Чупринин, — чьи напряженные взаимоотношения обычно регулируют ход литературного процесса, вынося одни явления в мейнстрим, а другие сталкивая на обочину читательского и профессионально-критического внимания. И реализм, и натурализм, и концептуализм, и постмодернизм, и другие „измы“ рассыпались на писательские индивидуальности. За политической беспартийностью последовала беспартийность эстетическая. Во всяком случае, былой поляризованности, распада на враждующие друг с другом поколения или кланы нет и в помине. Частное возвысилось над общим... Книги стали важнее и интереснее тенденций. В цену вновь вошли неповторимость, штучный художественный опыт, а не верность принципам, то есть тому или иному „школьному канону“»⁵.

При всем стремлении к объективной констатации факта у критика явно возобладают профессиональные симпатии к «свободному полету» над творческими и нетворческими объединениями писателей. А между тем опыт истории российской литературы XX века демонстрирует свою реализованную картину процесса создания художественных тенденций, открытий и миров. То, что происходит сегодня, также следует рассматривать как факт эволюции определенных тенденций литературного развития, и поэтому С. Чупринин прав, когда говорит о доминантах современного процесса: «Это и не хорошо, и не плохо. Это реальность».

⁵ Есть ли у «Знамени» будущее? // Знамя. — 1997. — № 1. — С. 207.

Таким образом, в ситуации девяностых годов творческая личность оказывается поставленной в эпицентр литературного движения. Она наделена правом собственной самореализации, возможностью в той или иной степени воздействовать на ход литературного развития и не принося присяги верности какому-либо направлению, группе, школе и т. п., ценой собственных творческих усилий реализовать то, что принято называть вкладом в литературу. Крупные писательские индивидуальности играют сегодня роль своеобразных энергетических центров, от которых осуществляется отсчет эволюционных маршрутов.

В качестве примера мы остановим внимание наших читателей на двух творческих портретах современных прозаиков, чтобы проанализировать на их примере то, что называют художественной стратегией творчества, и тем самым обосновать право голоса каждого из них на создание художественных ценностей, выходящих за рамки личного успеха, популярности, шоковой новизны, моды и т. п.

Одной из таких фигур, значимое присутствие которой в пространстве 90-х гг. отчетливо обозначено, является прозаик Владимир Маканин.

Маканин не относится к писателям с литературной биографией или, как говорил Ю. Лотман, с правом на литературную биографию, а для писателей XX века — на трагическую биографию. Маканин не соответствует этому стереотипу: работает много, интервью дает мало, в дискуссиях не участвует, гонениям и репрессиям не подвергался.

Зачисленный критиками по ведомству «трансметареализма», он и это ведомство не признает. В текстах своих произведений («Голоса», «Утрата», «Лаз», «Кавказский пленный» и др.) дает образцы свободного, не «упертого» реализма, плавно перемещающегося от постмодернизма до сюрреализма («Иероглиф», «Нешумные», «Сюр в пролетарском районе»), воплощающий в своих лучших вещах («Стол, покрытый сукном и с графином посередине», «Андеграунд, или Герой нашего времени»), по выражению Н. Ивановой, экзистенциальное отчаяние, напряженность чувств, интенсивность страданий.

Созданные Маканиным произведения отвечают духу времени, значительны и талантливо. Наша задача — не монографический анализ его творчества, а выявление тех эстетических открытий, которые позволяют данную творческую личность рассматривать среди реформаторов прозы конца столетия, способствующих ее модернизации. Маканин делает это, вводя в свою художественную систему элементы нового, не порывая с корневой системой, наработанной русскими классиками.

От произведения к произведению вот уже около двадцати лет Маканин гипнотически последовательно строит мир современной антиутопии, рисует свой Апокалипсис XX века, работая при этом на уровне овладения глубинами человеческого сознания, гуманности, милосердия. Писателя не смущает присутствие рядом с ним, в литературном

самоощущении конца столетия, великих предшественников, создавших прогностические картины мира, теряющего всяческие иллюзии: романы Е. Замятина, Хаксли, Дж. Оруэлла, романы и повести В. Набокова, А. Платонова.

Маканин создает свой художественный мир, чьи апокалиптические черты до боли узнаваемы в пространстве последних десятилетий. Очертания апокалипсиса прорисовываются, разворачиваются и внутри отдельной личности. Писатель запечатлевает безысходное сознание как факт *обыденного* сознания, определяющего поведение человека в современном мире. И это только одно из художественных открытий Маканина.

Масштабный символ грядущей гибели человечества в поэтике Маканина — толпа, бессмысленная, уничтожающая все на своем пути, слепая сила, готовая подмять и раздавить каждого, не разбирая. Еще в двадцатые годы Е. Замятин предсказывал, что литература XX века придет к сочетанию фантастики с бытом и станет той дьявольской смесью, которую так хорошо знал Иероним Босх. Маканин художественно воплотил на уровне эстетики конца столетия именно такую дьявольскую смесь вымысла с окружающей нас действительностью, которая оказалась сильнее любой фантастики. Писатель создал новый принцип структурирования картины мировой эволюции. Произведения писателя, такие как «Лаз», «Сюр в пролетарском районе», «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», «Иероглиф» и другие, рисуют на уровне метафоризированных сюжетов модели гибнущей цивилизации в рамках житейской обыденности, пошлой будничности.

Оперируя богатым спектром формальных приемов, в том числе усвоив стилевые уроки постмодернизма, В. Маканин не оказывается в плену формальной новизны как таковой. Его тексты являют собой единую, развертываемую в жизненном пространстве метафору. Форма становится самым содержанием. Интертекстуальность, мотивность и другие главные «герои» постмодернизма в поэтике Маканина всего лишь опорные точки, осуществляющие ритм движения внутри глобального метафорического пространства.

Художественное мышление Маканина гипертекстуально по своей природе, оно создает новые типы пространственно-временной конфигурации реального мира, когда мир удается подвергнуть рассмотрению, прибегая к вертикалям (лаз, шахта, дыра, андеграунд, общаги) и горизонталям (подкоп под реку Урал, туннели, Стол как площадь в деформированном пространстве). Насыщающие текстовую ткань произведения разного рода оппозиции: свет—тьма, лаз—туннель, жизнь—смерть, личность—толпа и другие являются опорными элементами поэтики.

Разнообразие маканинских сюжетов и картин, вся его поэтическая система направлены на разработку символики предупреждения. Воссоздавая вокруг себя мир, писатель ощущает себя в нем как медитатив-

ная личность. Его вклад в литературу XX века и сила эстетического воздействия оказывают определяющее влияние на формирование принципиально значимых очертаний литературной эволюции.

Последний роман В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» назван критикой в числе произведений, итогово завершающих XX столетие, и причислен к лучшим книгам десятилетия. «Андеграунд...» не только одна из лучших книг замечательного десятилетия (именно так критик называет девяностые годы), — пишет А. Немзер и перечисляет художественные достоинства романа: «филигранная работа с „чужим словом“, сложнейшая поэтика символов-ассоциаций, дразнящая неточностями-зазорами система персонажей-двойников, постоянная и прихотливая игра с категорией времени, изыск композиции и даже главная „обманка“ — проблема „герой–повествователь–автор“, обуславливающая статус и модус романного текста». А. Немзер квалифицирует роман В. Маканина как сочинение характерное, «отдельное», стоически утверждающее значимость личности и слова⁶.

Писательнице Людмиле Улицкой принадлежит роль обозначить в литературе конца века иную, чем у В. Маканина, не менее значимую глобальную поэтическую тенденцию. Только на первый взгляд *поиск гармонии, точки опоры в современном мире хаоса*, апокалиптических предвестий может показаться несовременным. До тех пор, пока читатель не погрузится в мир прозы Людмилы Улицкой. Решение подобной задачи тем более представляется почти донкихотством, если писатель избирает старый, как сам этот мир, и беспощадно критикуемый современным миром жанр традиционного романа. И тем не менее на «рыночном небосклоне» современной русской литературы подлинная художественная сенсация — роман Людмилы Улицкой «Медя и ее дети».

Трудно созидать гармонию мира, находясь в эпицентре извергающегося вулкана. Все толкает художника к переносу на полотно прозы огня, пламени, текущей испепеляющей лавы. Отражение катастрофизма мира в многообразии его форм стало главной приметой текущего процесса в русской литературе. Тем важнее оказывается поиск опор, выявление вечных истин, непреходящих ценностей. Эта тенденция сближает писателей начала и конца XX века: те и другие оказались свидетелями крушения культуры, разрушения основ человеческого бытия, тектонических сдвигов сознания, сотрясающих Россию.

Писательской личности Л. Улицкой свойственны проявления глубокого интереса к эволюционным процессам, историзм мышления, переосмысление историко-культурных мотивов в стихии современности. При всем отличии поэтических индивидуальностей Людмилы Улицкой

⁶ Немзер А. Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-годов // Новый мир. — 2000. — № 1. — С. 209.

и Анны Ахматовой есть большой соблазн обнаружить их эстетическое сближение на системном уровне: «Претворение мгновенного и эфемерного в вечное и нетленное. Эфемерность, хрупкость дорогих объектов, мимолетность впечатлений, редкость и краткость счастливых мгновений жизни, их невозвратимость квази-компенсируются переходом в духовное измерение, где все преходящее и летучее запечатлевается навечно и как бы изымается из-под юрисдикции времени, житейских невзгод и т. д.»⁷.

Через «низкую», взрывоопасную обыденность современной жизни выйти и передать в тексте романа ощущение вечности бытия, его гармоническую стройность и величие постоянства, расслышать в шуме времени музыку веков — задача столь же возвышенная, сколь и дерзкая. Рутинная ткань прозы, казалось бы, в этом не лучший помощник писателя. Тем не менее в лице нашей современницы литература обрела истинную хранительницу вечности и преемственности культур. К философии мировой гармонии она идет уверенно, истово, убеждая в том, что эта дорога ведет к Храму.

Построение поэтической модели мира в романе «Медея и ее дети» предстает в различных инвариантах. Взяв за основу повествования традиционный жанр семейного романа и избрав структурной и сюжетной опорой историю семьи простой женщины, современницы XX века Медеи Синопли, писательница модифицирует само понятие семьи. Единение не только по крови, но по законам нравственной близости, в ситуации экстремальной эпохи, когда расплывающиеся центробежные силы направлены против самой сути родового, кланового, — обретает в романе новое понимание идеи общности людей. В тексте романа в единый космос воссоединяется пестрая мозаика жизни многочисленных героев, членов большой семьи Медеи. Здесь соседствуют быт и вечность, простота и величие обыденного.

Выбор восточного Крыма как места действия романа поражает своей поэтической целесообразностью. Крым — осколок древних цивилизаций и неповторимо прекрасная реальность, так же неизбежен в тексте произведения, как органична связь с этим краем людей, рожденных и выросших здесь. Крым, «тусклая почва этой скромной сценической площадки всемирной истории», — равноправный герой романа Улицкой, столь символична и важна его роль в концепции произведения. Он написан тщательно, живописно. Его скалы и утесы, древние тропы, каменистое дно каньонов, полынные нагорья, распадки, плоские лужайки, поросшие можжевельником, суровая нагота земли с горными причудами, третичными отложениями, розовые разломы Карадаха — это настоящее пиршество звуков, красок, движения воздушных масс, особых

⁷ Щеглов Ю. К. Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. — М., 1996. — С. 285–286.

запахов («можжевеловый дух с запахом водорослей, морской соли и рыбы»). Крымские пейзажи в тексте романа — подлинные живописные полотна, в них мастерски гармонирует цветовая, предметная символика. В то же время для общего замысла романа — это великолепная рама, величественная, потрескавшаяся от времени веков, обрамляющая нечто важное и высокое, достойное такой рамы. Волошинские акварели, его Крымские циклы сопягаются с прозой Улицкой:

Дверь отперта. Переступи порог.
Мой дом раскрыт навстречу всех дорог.
В прохладных кельях, беленных известкой,
Вздыхает ветер, живет глухой раскат
Волны, взмывающей на берег плоский,
Полынный дух и жесткий треск цикад...
И та же страсть, и тот же мрачный гений
В борьбе племен и смене поколений.
И мертвых кличет голос Одиссея,
И киммерийская глухая мгла
На всех путях и долах залегла.

«Дом поэта», 1926

Пространство повествования, сохраняя неповторимые свои приметы, оказывается вдвинутым в вечность, неся на себе материализованные приметы вечного: пейзажи копируют дно высохшего моря, почва — лунную поверхность, изрытую морщинами и складками невысоких гор. Волошинскую Киммерию (такое имя поэт дал восточному Крыму) некогда называли универсальной парадигмой бытия.

На страницах прозы Улицкой рождается загадочное очарование и глубокая значимость эстетического пространства, на фоне которого реальные, во плоти персонажи романа обретают мифологизированную символику, а их жизни принадлежат вечности. В наше время, беззащитное перед натиском вандализма, опора на культурно-историческую традицию подчас становится едва ли не единственным доводом в защиту гуманизма. Поэтика романа Улицкой удивительно созвучна аргументации, которой пользуются ученые конца XX века, апеллируя к защите *«человеческого общества, задуманного как сложный и дремучий архитектурный лес, где все целесообразно, индивидуально, где каждая частность аугается с громадой»*⁸. Даже ход времени в рамках реализуемой поэтики текста отмеряется природными циклами, временами года, сбором и созреванием фруктов, цветением.

Библейское постоянство мира во всем доказательном спектре мифопоэтических ассоциаций противостоит суетности, жестокости, не-

⁸ Аверинцев С. С. Гуманизм и современность // Аверинцев С. С. Поэты. — М., 1996. — С. 246.

верию, всем видам дисгармонии и агрессивности жизни. Переключка мировых культур, открытость жизни «шуму времени» ведет к иному пониманию смысла и течения жизни.

«Сердито лепятся капризные медузы
Как плуги брошены, ржавеют якоря,
И вот разорваны трех измерений узы,
И открываются всемирные моря»,

— писал Осип Мандельштам, и в своем поиске вечных источников истины, гармонии, красоты и милосердия с ним переключается художник эпохи конца XX столетия, готовый ради этого на «разрыв уз» того замкнутого пространства, в которое загнан человек в конце двадцатого столетия.

Медея, наделенная в романе теплотой и обаянием женственности, по законам художественной ассоциативности помещена в определенное эстетическое пространство традиционного мифа о Медее. Все грани художественного образа героини несут в романе высокую степень значимости: *«Черная шаль не по-русски и не по-деревенски обвивала ее голову и была завязана двумя длинными узлами, один из которых лежал на правом виске. Длинный конец шали мелкими античными складками свешивался на плечи и прикрывал морщинистую шею. Глаза ее были ясно-коричневыми и сухими, темная кожа лица тоже была в сухих мелких складочках»*. Романное переосмысление древнего мифа на ступает, когда Медея выходит из борьбы с самой собой, опустошенная, очистившаяся, простившая. Ее природное софийное начало, милосердие и глубина души обогатились новой мудростью: *«понять, что страдания и бедствия для того и даются, чтобы вопрос „за что?“ превратился в вопрос „для чего?“*. И тогда заканчиваются бесплодные попытки найти виновного, оправдать себя, получить доказательства собственной невинности и рушится выдуманный жестокими и немилосердными людьми закон соизмеримости греха с тяжестью наказания, потому что у Бога нет таких наказаний, которые обрушиваются на невинных младенцев».

Уже в своей ранней повести «Сонечка» писательница вложила в характер героини замечательную готовность к самоотдаче, ощущение при этом острого счастья, тайной готовности ежеминутно утратить это счастье: «Господи, господи, за что же мне все это?» Отдать, а не взять, щедрость души, а не эгоизм переданы в этой повести с большой силой нравственного убеждения. Мифы — как вечные уроки для человечества, как носители живой энергии подлежат переоценке и переосмыслению. Возвышенное софийное начало, безграничная отзывчивость к добру героини романа «Медея и ее дети» как бы рождает полемику с традиционным мифом и создает новый миф о Медее XX века на базе нового мировидения. Этот миф о преодолении Хаоса и Зла гармонией. Герои романа творческой волей писателя оказываются включенными

в какие-то подчас им самим неведомые глобальные процессы мировой истории. На них возложена миссия соединить прошлое с настоящим, образовать единое и непреходящее историческое пространство Жизни. Некоторые из них, такие как Медея, в силу своей неординарности способны прожить цельную, незамутненную жизнь, наполненную узорами вечности, слышать ее голоса, ощущать «древние, смолистые и смутные» запахи, чувствовать своими стопами древнюю землю, вступать в контакт с небом и горами, водой как первоматерией мира. Другие лишь мгновением оказываются сопричастны шуму вечности, и это их судьба. Им тоже подарены минуты прозрения, ибо в них-то и есть сила непреходящей жизни. В конечном счете вся эстетическая система прозы Л. Улицкой рождает обобщенное видение хода мировой истории и места современного человека в ней.

Сегодня с тревогой и болью раздаются голоса об утрате художественной литературой роли в современном мире, о том, что никто ее сегодня не ждет и не зовет на подмостки сцены. «Ряды пророков поредели, а количество камней, которыми их забрасывают, везде и всюду увеличилось во сто крат, и каждый день творить молитву все труднее и труднее»⁹. Тогда и звучит чистая, как морская вода, речь поэта, писателя, из тех, кто выполняет свою безумную и прекрасную роль, «кто продолжает самозабвенно, на свой страх и риск портить бумагу, пытаясь изо всех сил вписать хотя бы одну страницу, хотя бы одну строку в этот молитвенник человечества, так называемую изящную словесность»¹⁰.

«Девяностые годы, — пишет критик, — стали замечательным десятилетием потому, что это было время „отдельных“ писателей. Работавших без оглядки на сложившуюся систему мод и групповые ценности. Знающих, что на вопрос: „Зачем ты пишешь?“ — кроме прочих иногда очень важных ответов существует и наступательно-неуступчивый: „А затем!“... По всем „умным“ раскладам, никакой литературы в сегодняшней России быть не должно, а она есть. Литература отдельных писателей, неповторимых личностей, не схожих во всем, кроме твердой уверенности: словесность нужна мне, а значит, и кому-то еще. Именно кому-то, далекому читателю, провиденциальному собеседнику, а не „самой читающей стране“»¹¹.

Перечень писателей, осуществивших в девяностые годы эстетический прорыв в литературе, достаточно широк и не безусловен. Среди прозаиков, кроме уже названных в данной главе, Евгений Попов («Подлинная история „Зеленых музыкантов“»), Нина Горланова и Вяче-

⁹ Канович Г. Сюжет для извечной словесности // Московские новости. — 1996. — 12 декабря.

¹⁰ Там же.

¹¹ Немзер А. Замечательное десятилетие // Новый мир. — 2000. — № 1. — С. 216.

слав Букур («Роман-воспитание»), Владимир Шаров («След в след», «До и во время»), Юрий Буйда («Ермо», «Прусская невеста»), Юрий Давыдов («Бестселлер»), Леонид Бородин («Царица смуты»), Анатолий Азольский («Клетка»), Алексей Слаповский («Я-не я», «Анкета»), Анатолий Королев («Голова Гоголя», «Человек-язык») и ряд других.

Неповторимые личности творят неповторимую литературу, в конечном счете приводя к тому, что было всегда характерно для живой и свободной русской литературы.

Русская литература конца XX века полна жизненных сил, готовности к высокому творчеству, силами талантливых художников осуществляет свои прорывы к вечным категориям, обновляя и модернизируя поэтику, весь арсенал культурно-поэтического и философского словесного искусства.

Если вслед за текущей критикой представить себе современный литературный процесс в виде штормового мутного моря с обломками кораблей, а над ними — небесный купол высокого, прекрасного неба, на котором отчетливо видны звезды, — это и будет объемный образ русской литературы конца столетия. Звезды — это художественные миры творцов, которые энергично присутствуют в нашем культурном пространстве. Не ощутить присутствия там В. Набокова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, М. Булгакова, Е. Замятина, О. Мандельштама, Б. Пастернака, А. Белого, Д. Хармса, А. Платонова и многих других — всеми теми, кто бьется внизу в волнах, — невозможно. Звезды не просто смотрят вниз, они активно «работают», влияя на формирование литературного процесса.

«Пред нами разные концепции жизни, разные, почти ни в чем не совмещающиеся России — подобно тому, как почти ни в чем не совмещаются России Толстого или Достоевского, Лескова или Чехова, Бунина или Андрея Белого. Книги враждуют, соперничают, тайно полемизируют друг с другом, и это соперничество кажется, во-первых, свидетельством художественной зрелости современной русской литературы, во-вторых, примером того, сколь плодотворным, сколь увлекательным оказывается плюрализм, разномыслие и разноречие в пределах одной духовно-культурной парадигмы» (С. Чупринин).

ПОМИНКИ ПО СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

По-моему, советской литературе пришел конец. Возможно даже, что она уже остывающий труп, крупноголовый идеологический покойник, тихо и словно сконфуженно испутивший дух. Что же, я буду последним человеком, который будет плакать на ее похоронах, но я с удовольствием скажу надгробное слово.

Замечательный автор романа «Мы» Евгений Замятин заметил в 1920 году, что, если у нас в стране не будет свободы слова, русской литературе останется одно только будущее — ее прошлое. Теперь с осторожной надеждой можно сказать, что русская литература, если ей суждено возродиться, *будет* иметь свое будущее — в будущем.

В советский период, разумеется, жили, а вернее сказать, доживали либо прозябали многие талантливые писатели, но, если воспользоваться публицистическим жаргоном позднего Горького, они оказались лишь «механическими гражданами» советской литературы, ставшей прокрустовым ложем даже для таких фанатиков нового мира, как Маяковский. В последние послесталинские десятилетия советская литература исподволь узурпировала право на умерших классиков XX века, вводя их в свои ряды и, как ни в чем не бывало, зацеловав их мертвые лица палаческими поцелуями, облив крокодиловыми слезами, объявила себя самой гуманистической литературой на свете. К лику собственных святых она готова была причислить почти все свои славные жертвы — от Андрея Белого до Пастернака, от Зощенко до Платонова. Эта старческая «гуманистическая» всеядность была лишь признаком ее беспомощности и одряхления, ее внутреннего перерождения, определенного бездарностью и лицемерием. Не знаю, кто написал «Тихий Дон», Шолохов или кто иной, но сам факт охватившего литературоведов сомнения поразителен как символ органической, имманентной порчи советской литературы.

Есть русская поэзия и проза советского периода, как есть поэзия и проза других народов, населявших СССР, но говорить о советской литературе как об объединившей все это в единое целое — значит предаваться иллюзиям. Писателям многие годы ради выживания приходилось идти на компромиссы как с совестью, так и, что не менее разрушительно, со своей поэтикой. Одни приспособливались, другие продавались (что не спасало ни тех, ни других от рулетки террора), третьи вешались, но горечь всех этих терзаний, вкупе с цензурным выламыванием рук, ударами в глаз и в пах, едва ли послужила надежным цементом для вавилонской башни словесности.

Башня не из слоновой кости, а из костей российских писателей была возведена не на совокупности компромиссов, а на диктате социального заказа, требовавшего от литературы не столько верного, сколько слепого служения генеральной линии, зигзагообразность которой выглядела как дьявольская насмешка над самыми проверенными, как испытание уже не твердости убеждений, а человеческой природы на подлость.

Советская литература есть порождение соцреалистической концепции, помноженной на слабость человеческой личности писателя, мечтающего о куске хлеба, славе и статус-кво с властями, помазанниками если не божества, то вселенской идеи. Сила власти и слабость человеческой природы; социальные комплексы русской литературы, по мнению проницательного философа начала XX века Василия Розанова, главной виновницы революции; разгул само собой разумеющегося пореволюционного хамства, воплотившегося в утопии «культурной революции»; наконец, восточное манихейство Сталина — эти и ряд других слагаемых легли в основу советского литературного строительства, и, когда отпали «строительные леса» 20-х годов, было от чего ахнуть.

Величественная башня советской соцреалистической литературы, воздвигаемая на века по сталинско-горьковскому проекту, барочная и многоквартирная, населенная алексеями толстыми, фадеевыми, павленками, гладковыми и гайдарами — всех не перечесть, несмотря на кажущуюся халтурность (слишком много дешевого гипса), действительно пережила несколько десятилетий, репродуцируясь к тому же в иных смежных социалистических культурах.

Когда сейчас думаешь о жизнестойкости, выносливости этой литературы, поражаешься удивительному сочетанию ее реальности и фантомности. Она была реальна в силу своей бесноватой фантомности, фантомна — в силу своей неуклюжей реальности. Она была легко, казалось бы, разоблачаемой *извне* идеологической фикцией, которую можно было проткнуть иглой иронии — и она лопнет, как воздушный шар, но, сколько бы ее ни протыкали, она не лопалась, потому что была именно фикцией, которой *извне* порой даже поклонялись или служили, как Арагон. И эта фикция обеспечивалась, как самые что ни на есть реальные бумажные деньги, всем запасом государственности.

Теперь все это рушится. Здание трещит по швам, воздушный шар лопается, золотое обеспечение исчерпано, настало банкротство. А ведь еще вчера все так ладно взаимосвязывалось: писатели — помощники партии, искусство принадлежит народу.

Эта литература не успела умереть, а уже думаешь: да существовала ли она вообще? Скоро любопытные туристы-литературоведы потянутся на ее руины — кстати, занимательная экскурсия.

Соцреализм — это культурная эманация тоталитаризма, это бешенство литературы в замкнутом пространстве, это садомазохистский комплекс писателя-атеиста, продающего душу, в существование которой он не ве-

рит. Есть такая страна — Тухляндия. В ней мы прожили многие годы. В ней своя, тухляндская, литература. Это еще раз к вопросу о соцреализме.

В последние годы своей жизни, отойдя от сталинского шока, советская литература существовала (а по инерции ее последователи — что называется *life after life* — существуют и сейчас) в трех основных измерениях. Каждое из них оказалось охваченным кризисом.

Я говорю об *официозной, деревенской и либеральной* литературе, понимая при этом условность такого подразделения, поскольку порой эти измерения пересекались и, кроме того, каждый мало-мальски способный художник обладает, как известно, личностным измерением и потому не укладывается в схему. Однако схематизм почти всегда оказывается основой аналитического взгляда, а те утраты, которые он приносит, могут окупиться четкостью общей картины.

Официозная литература имела сталинскую традицию и опиралась на принципы партийности, утвердившиеся в 30–40-е годы. Сущность этой литературы заключается в пламенном устремлении к внелитературным задачам, созданию «нового человека», который в диссидентской терминологии скорее известен как *homo soveticus* и сводится к одномерной общественной функции. Социалистический реализм учил видеть действительность в ее революционном порыве, поэтому отрицал реальность за счет будущего, был ориентирован на преодоление настоящего, насыщен звонкими обещаниями и безграничной классово-ненавистью.

В брежневский период соцреализм подвергся той же коррупции, что и общество в целом. Если в сталинское время писатель служил соцреализму, то в брежневское — соцреализм стал служить интересам писателя. Автор пользовался соцреализмом не для того, чтобы утвердить идею, а чтобы самоутвердиться. Внешне это было не столь заметно, но внутренне подрывало саму идею бескорыстного служения и, по сути дела, способствовало той *деградации* всей системы, которая и привела в конце концов к тому, что общество взялось за изменение своей модели. Так в старческом лоне брежневизма зарождались предпосылки для перестройки.

Вопрос о том, насколько официальный брежневский писатель типа Г. Маркова верил в то, что писал, был, по сути дела, неуместен, ибо выглядел неприлично. Такое не только не обсуждалось — такое не думалось. Общественная шизофрения создала особый тип писателя, который стал выразителем государственного мышления за рабочим столом и поклонником общества потребления у себя на даче. Какое это отношение имеет к литературе? Лишь то, и немаловажное, что официальная литература прочитывалась сотнями тысяч читателей, способствовала формированию их вкусов и вела к манипуляции их сознанием. В условиях закрытого общества, когда каждый имеет ровно столько прав,

сколько он получил благодаря своему общественному положению, литературная номенклатура нередко спекулировала на запретных и полужаппетных темах. Эта, как ее еще называют, *секретарская* литература писалась влиятельными секретарями Союза писателей и потому была защищена от нападков как цензуры, так и критики.

Среди тем-табу — Сталин (тема, которая развивалась, к примеру, в исторических романах А. Чаковского), особенности русского национального характера (здесь официозная литература сближалась с консервативным флангом деревенской литературы), коллективизация, диссидентское движение, эмиграция, проблемы молодежи и т. д. Нет нужды говорить о том, что все эти темы сознательно извращались, что читатель сознательно вводился в заблуждение. Но когда эти темы на страницах подцензурной печати оказывались монополией официозной литературы наравне с пикантной темой зарубежной деятельности советской разведки или афганской войны, — массовый читатель, испытывавший информационный голод, кидался с неподдельным энтузиазмом на «секретарские» книги и получал удовлетворение от самого приобщения к заповедной и жгучей проблематике, расплачиваясь за это кашей в собственной голове. Тем самым официозная литература если и не выполняла до конца задачу коммунистического воспитания читателя, то с успехом сбивала его с толку и оболванивала.

С началом перестройки официозная литература растерялась. Ей казалось, что происходит какой-то партийный маневр, смысл которого она не в состоянии распознать. Но прошло время, и удар пришелся по ней самой. Ее потери оказались настолько значительными, что она утратила свой *raison d'être*.

Прежде всего она лишилась своей идеологической роли и неприкосновенности. Порождение закрытого общества, официозная литература может существовать лишь в условиях герметичной среды. Однако осмелевшая либеральная критика начала ее просто высмеивать, указывая на ее беспомощность, стереотипность, тупость.

Официозная литература стала непримиримой противницей перемен. Наиболее ярко это сопротивление видно в выступлениях Ю. Бондарева, который сравнивает новые силы в литературе с фашистскими ордами, напавшими на Советский Союз в 1941 году, что в устах бывшего фронтовика звучит самым отчаянным обвинением.

В связи со своим собственным крахом официозная литература могла бы поставить вопрос о настоящей *шекспировской* трагедии, происшедшей с пожилым поколением, которое к семидесяти годам осознало бессмысленность своего земного существования, отданного ложным идеалам, при полном неверии в метафизические ценности. Однако официозная литература слишком слаба для отражения подлинных конфликтов и предпочитает вести борьбу политическими интригами, исполь-

зую свои старые связи. Кое-кто из официозных писателей не прочь и «перекраситься», но боится, что ему не подадут руки.

Таким образом, официальная литература оказалась в совершенно не свойственной для нее роли оппозиционного движения, роли, на которую она не способна, будучи по сути своей абсолютно беспринципной, опирающейся в своей деятельности лишь на чужой авторитет. Однако она готова искать новые пути, сближаясь с националистическим течением, которому, впрочем, и ранее втайне благоволила. Ее существование в националистическом лагере выглядит достаточно смехотворно (ведь она вроде бы воспевала интернационализм!), но нельзя, посмеиваясь над ее нынешними misadventures, упускать из виду то, что если процесс реформ будет сорван, то более ревностных палачей, идеологов контрреформации, чем «секретарские» литераторы, трудно будет вообразить.

Правда, остается путь покаяния, но по нему пошли лишь единичные и не самые представительные «официалы». Другие же предпочитают скорее версию самооправдания, объясняя свое участие в травле инакомыслящих писателей — от Пастернака до участников альманаха «МетрОполь» — тем, что они выполняли приказ.

Расслоение и деградация официозной литературы, в сущности, не слишком много значат для дальнейшего развития литературы, поскольку среди официальных писателей практически нет талантливых (остроумное пародирование соцреалистической эстетики становится популярным среди молодых писателей-концептуалистов), но их крах ведет к ощутимым переменам в литературно-общественной иерархии ценностей.

Деградация деревенской литературы чувствительнее для жизни литературы, поскольку речь идет о более одаренных и социально более достойных писателях.

Деревенская литература сложилась в послесталинские годы и описала чудовищное положение в русской деревне, подвергнувшейся беспощадной коллективизации, несчастьям военного и послевоенного времени. Она создала, порой не без блеска, портреты деревенских чудаков и доморощенных философов, носителей народной мудрости, участвовала в развитии национального самосознания. Центральной фигурой в ней стал образ женщины-праведницы (например, в рассказе Солженицына «Матренин двор», близком деревенской литературе), которая, несмотря на все тяготы жизни, остается верна религиозным инстинктам.

В 70-е годы деревенская литература добилась того, что в лице Астафьева, Белова и Распутина могла существовать в известной мере самостоятельно, исповедуя патриотизм. Именно патриотизм деревенской литературы приглянулся официозу, однако он не был достаточно казенным, и нередко случались недоразумения. Тем не менее ее стремились прировнять для идеологических нужд, взять в союзницы в борьбе с Западом,

засыпать государственными премиями и орденами. Не всегда это удавалось: деревенская литература имела свои религиозные и даже политические фанатерии, смело участвовала в экологическом движении.

Со временем дело, однако, стало меняться. Это изменение началось еще до перестройки, но с ее наступлением усугубилось. Прозападническое развитие советского общества, спонтанное, не санкционируемое, но весьма определенное, способствовало тому, что в стране возникла общественная база для реформ, привело ко все нарастающему конфликту между деревенской литературой и обществом. Деревенская литература стала больше разоблачать, проклинать, чем возвеличивать. У нее появились три заклятых врага.

Первым, как ни странно, стала женщина. Если раньше, в ипостаси матери-праведницы, она была положительной героиней, то теперь, в образе чувственной и даже развратной жены, она выглядит, в духе старой православной доктрины, «сатанинским» семенем. Именно женщина в погоне за призрачными удовольствиями жизни оказывается (в стиле откровенного мужского шовинизма) разрушительницей русской семьи, растлительницей слабохарактерных мужчин.

Второй враг — молодежь и связанная с ней субкультура. У деревенских писателей совершенно зоологическую ненависть вызывает рок-н-ролл, духовный, по их определению, СПИД. Аналогичную злобу вызывают у них, например, аэробика, которую они в простоте душевной почитают истинной порнографией, да и вообще любые западные веяния, калечащие невинную в своей первозданной красе русскую душу. В деревенской литературе, как в архаичном фольклоре, происходит решительное размежевание между «своими» и «чужими»: они одеваются, едят и мыслят по-разному и несовместимы на онтологическом уровне.

«Чужими» оказываются также евреи и вообще инородцы (третий вездесущий враг). Это у деревенщиков щекотливая тема, они развивают ее под сурдинку, туманно, уклончиво, но неустанно. Деревенщики всерьез обеспокоены еврейским влиянием на русскую историческую судьбу. Их «помраченное» сознание определено историческим желанием переложить ответственность за национальные беды на «чужих», найти врага и в ненависти к нему сублимировать национальные комплексы.

Короче, деревенская литература скорее не тематическое, а мировоззренческое понятие. В России, как и в других странах с большим сельским населением (Канаде, Польше и др.), она традиционно заражена мессианским духом, странным сочетанием комплекса национального превосходства, народной и религиозной исключительности с комплексом неполноценности. Вот и наша деревенская литература находится на оси сентиментально-лирической и апокалиптической прозы. Ее язык перегружен диалектизмами, но в то же время высокопатетичен и порой вызывает зубную боль даже тогда, когда описываются подлинные трагедии революции и коллективизации. Деревенщики, кажется, не тяго-

теют к советским ценностям, но их атавистический тон угнетает своей безвкусицей.

Спасение им предстает в туманной, романтической, монархическо-религиозной грезе теократического порядка, на смену соцреалистическим фантазиям приходит не менее монструозная идея, в которой ненависть торжествует над любовью, и не случайна сегодняшняя деградация этой литературы: укушенная ненавистью, она неизбежно саморазрушается, отпугивая или изумляя неподвзятого читателя.

Серьезной проблемой русской литературы всегда был *гиперморализм*, болезнь предельного морального давления на читателя. Эта болезнь историческая и, стало быть, хроническая, ее можно найти уже у классиков XIX века Достоевского и Толстого, но ее зачастую воспринимали как отличительную черту русской словесности, — и верно, для зарубежного читателя это занимательно, это что-то *другое*. По-моему, это *другое* при чрезмерной развитости концепции социальной ангажированности слишком часто разворачивало русскую литературу от эстетических задач в область однозначного проповедничества. Литература зачастую мерилась степенью остроты и социальной значимости проблем. Я не говорю, что социального реализма не должно быть, пусть будет все, но представить себе национальную литературу лишь как литературу социального направления — это же каторга и тоска!

Деревенская и либеральная литература, каждая по-своему, обуреваема гиперморализмом.

Либеральная литература, детище хрущевской «оттепели», была и остается, что называется, *честным* направлением, она возводит порядочность в собственно литературную категорию и тем самым долгое время была привлекательна для читателя, изголодавшегося по правде.

Главным намерением либеральной литературы было желание сказать как можно больше правды — в противостояние цензуре, которая эту правду не пропускала. Цензура оказала здесь свое формообразующее влияние, она развратила либеральную литературу борьбой с собой и привила ей тягу к навязчивой аллюзивности, она же развратила и читателя, который приходил в восторг всякий раз, когда подозревал у писателя «фигу в кармане». Писатель стал специализироваться на «фигах» и отучался думать.

Либеральная литература очень обрадовалась перестройке и сыграла в ее начале ту самую роль, которую она давно мечтала сыграть: роль социального прокурора, судящего общество по законам морали и здравого смысла. Но радость вышла недалновидной: перестройка, в отличие от хрущевской «оттепели», оказалась для либеральной литературы слишком бездонной, в этом колодце стали тонуть многие произведения, еще вчера казавшиеся поразительно смелыми.

Интересно, что большое количество диссидентской литературы пришло именно из либеральной словесности, переоценившей послесталинскую мягкость цензуры, то есть многие произведения оказались диссидентскими случайно. Но, лишившись в западном тамиздате цензурных ограничений, они — значительное их большинство — задохнулись от обилия кислорода. Либералы должны были, по логике вещей, благословлять *комфортабельную несвободу*, самые умные из них так и поступали.

Теперь же отечественная свобода, какой бы неполной она ни была, быстро состарила «смелые» произведения, что видно на примере романа Рыбакова «Дети Арбата» или либеральной драматургии Шатрова.

Огромный пласт литературы, замысленной как либеральная, погиб, унеся с собой многолетний труд многочисленных писателей. Я помню драматический момент, когда проваливались один за другим поэты, впервые вышедшие на свободную эстраду, чтобы прочесть свои потаенные либеральные стихи, написанные при Брежневе. Поэты оказались ненужными молодежной аудитории, ироническими аплодисментами сгонявшей их со сцены.

«Поэт в России больше, чем поэт», — сказал Евтушенко, желая тем самым воспеть положение поэта в России и не понимая, видно, того, что поэт в таком положении оказывается *меньше*, чем поэт, поскольку происходит его вырождение. В России литератор вообще часто был призван исполнять сразу несколько должностей одновременно: быть и священником, и прокурором, и социологом, и экспертом по вопросам любви и брака, и экономистом, и мистиком. Он был настолько всем, что нередко оказывался *никем* именно как литератор, не чувствуя особенностей художественного языка и образного парадоксального мышления. Он нанимал стиль, как *gent-a-sag*, лишь бы только добраться до цели своего социального назначения. Оттого-то у нас до сих пор подозрительно относятся к иронии, видя в ней нарушительницу серьезного взгляда на литературу как общественного просветителя, оттого-то игровой элемент в искусстве раздражает функционеров от литературы не меньше, чем политическая крамола Солженицына.

Социально прямолинейная литература сопротивления в либеральной и диссидентской ипоетасях выполнила свою общественную миссию, которую, увы, пришлось взять на себя литературе в период закрытого государства. В *постутопическом* обществе пора наконец вернуться к литературе.

Новой, будущей литературе, которая придет на смену умершей, поможет опыт Набокова, Джойса, Замятина, Платонова, Добычина, обэриутов, создателей «русского абсурда», возрождение которых происходит сейчас. Этот опыт ценен обращением к слову как к самозначащей реальности. Слово — самооценность, материально значимая вещь. В романе важно создать не столько определенный человеческий образ, характер, сколько то, о чем я бы просто сказал — *проза*.

Сейчас возникает *другая*, альтернативная, литература, которая противостоит *старой* литературе прежде всего готовностью к диалогу с любой, пусть самой удаленной во времени и пространстве, культурой для создания полисемантической, полистилистической структуры с безусловной опорой на опыт русской философии от Чаадаева до Флоренского, на экзистенциальный опыт мирового искусства, на философско-антропологические открытия XX века, вообще оставшиеся за бортом советской культуры, к адаптации в ситуации свободного самовыражения и отказу от спекулятивной публицистичности.

Нам как воздух нужен диалог с различными культурами, в культурном изоляционизме мы вновь потеряем предоставленный нам нынче шанс преодолеть наш вольный или невольный провинциализм и заскорузлость.

Конец литературы, обремененной социальной ангажированностью официального или диссидентского толка, означает возможность возрождения. Ростки альтернативной литературы, какими бы скромными они пока ни были, обнадеживают.

Итак, это счастливые похороны, совпадающие по времени с похоронами социально-политического маразма, похороны, которые дают надежду на то, что в России, традиционно богатой талантами, появится новая литература, которая будет не больше, но и не меньше, чем *литература*.

РАЗГОВОР ПО ДУШАМ О ВИРТУАЛЬНОМ БУДУЩЕМ ЛИТЕРАТУРЫ

Если раньше кризис романа определялся представлением об исчерпанности его форм, то теперь при отчетливом представлении о том, что роман еще далеко не исчерпан, кризис литературы обусловлен падением к ней интереса, утратой ее привлекательности.

И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания

Ван Гог доступен каждому идиоту. Эгон Шиле висит повсеместно на стенах студенческих общежитий от Вены до Сан-Франциско. Стравинский — законодатель. Если ИЗО и музыка нашли свой язык, состоялись как самостоятельные дискурсы и самовыразились настолько, что коснулись собственного дна, то роман не нашел самого себя. По-прежнему это чтиво. Роман ничем не отличается от письма к маме с Южного берега Крыма. Всё — то же. Все курортники — писатели.

По крайней мере дважды на протяжении XX века литература поднимала мятеж. Ей тоже хотелось обрести собственный дискурс, автономный и самодостаточный. В России был «серебряный век», кончившийся абортом. Сейчас кончается таким же абортом российский постмодерн. Революционные попытки необратимого преобразования романа так и остались разрозненными попытками. «Джойс» как литературная валюта Запада тоже девальвирован. Тон задает банальный вариант психологической *écriture*. Он навяз в зубах, но именно он диктует правила литературной игры *mainstream*'а. Неудавшиеся революции порождают реакцию. Литература наказана за утраченную энергию. Наказание переходит в высшую меру ее ликвидации. Опять начинается письмо к маме. Но на этот раз письмо не будет дописано. Литература подойдет под забором от нехватки энергии. Прощай, мама!

Жанр романа до сих пор разработан весьма поверхностно. Это литературное *месторождение* освоено меньше, чем на треть. Конечно, в перспективе роман исчерпаем, но о его конце говорить слишком рано, и разговоры о смерти романа основательны лишь применительно к его осуществленным моделям. Однако, пока писатели спорили о смерти романа, над самой литературой нависла угроза насильственной ликвидации как неконкурентоспособного партнера.

Сейчас, когда в компьютерной сфере разрабатываются технология и философия *виртуальной реальности*, позволяющей в перспективе гибко и глубоко познавать мир как со стороны, так и изнутри, роман можно будет скоро сдать в архив. Роман как рыночный товар однобок, одномерен, попросту говоря, убог. Его энергетика не отвечает требованиям времени.

Поп-музыка оказалась куда более зажигательным и адекватным жанром. По этому поводу можно пролить много слез или иронически посмеяться над глупостью мира, но это ничего не изменит. Молодая российская критика бесится не напрасно. Она понимает, что старые формы одряхлели, и, как напалмом, выжигает устаревшие формы безудержным стебом, но стиб захлебывается в литературной рутине.

В компьютерной графике звук уже готов создать модель идеального исполнителя. Объявлен балетный «переворот»: хореограф садится за компьютер, чтобы предопределить наиболее верное движение танцора. Еще раньше за компьютер сели кинорежиссеры. Компьютерная графика помогла Спилбергу найти вероятный способ полета динозавров. Детское кино и компьютерные игры оторвались от взрослого искусства, предвещая некоторые формы будущего.

Это еще детский лепет. Но это также и метафора. Интерактивное искусство завернуто в пеленки. Однако — началось. На фестивале интерактивной меди в Лос-Анджелесе я видел компьютерные фильмы, которые дают зрителю возможность подобрать то или иное продолжение, в зависимости от его характера или настроения. Так, герой наносит страшный удар кулаком в морду бандита, и вслед за этим зрителю решать самому, что случится. Сегодня бандит погиб, завтра он убежал, вчера он нанес сокрушительный удар по морде самого героя.

Из таких перипетий на продолжении фильма возникает бесчисленное количество вариантов, а следовательно, фильмов. Но герой в фильме не только сражается с бандитом, но и целует героиню. И здесь дело приобретает еще более крутой оборот.

Новое всегда угрожающе. С интерактивными видами искусства в конечном счете будет сложно справиться разуму, поскольку они будут закладывать в память и программировать его собственные реакции на них. Значит, обеспечен свободный вход в подкорку. Специалисты считают, что контроль, вплоть до цензуры, будет необходим. Любовная сцена спокойно превращается из сопереживания в переживание. Зритель будет введен в компьютерный фильм не только в качестве режиссера, но и действующего лица. Он может отбить героиню у героя, если он психологически окажется сильнее и физически привлекательнее его, он также сможет вступить в непосредственный любовный контакт с героиней. То же самое можно сказать о деловой встрече, когда бизнесмен внедряет себя на экран компьютера в качестве полноправного члена диалога, находясь дома. Но особенно уязвимыми будут формы шоу-биз-

неса, которые имеют отношение к инстинктам. Можно будет почти полностью запрограммировать фантазмы, связанные с сексуальной жизнью, тем самым придать порнографии *неопровержимые* формы.

Во всяком случае, по словам Джерона Лениера, информатика изначально есть отчуждение от реальности, а следовательно, она предрасположена для создания собственной реальности. На мой взгляд, то же самое стоит сказать и о символе, ибо даже на самом примитивном уровне понятие «стол» отчуждает нас от любых реальных столов. Однако, по мнению Лениера, наступает конец эпохи символов, поскольку визуальный ряд находится в противоречии со словесной символикой.

Молодой, ему около 35 лет, создатель *виртуальной реальности* в современном значении слова (само понятие далеко не ново, употреблялось в XIX в., я встретил его, например, в книге Данилевского «Россия и Европа»). Тяжеловес, весящий больше ста килограммов, с длинными вьющимися волосами, которые он заплетает в мелкие длинные косички на манер африканской красавицы, с волоокиными глазами мыслителя. В разговоре со мной он предложил рассматривать себя как представителя новой Америки. Вступил со мной в спор о будущем литературы. Место для разговора было выбрано вполне райское, с видом на Тихий океан, и мне показалось, что в этом раю вот сейчас совершится убийство литературы.

И в самом деле: если словесные символы могут быть заменены более прямыми проводниками смысла, которые гораздо более убедительно захватывают воображение и подчиняют себе человеческие фантазмы, то литература бледнеет и отходит на второй план, как вспомогательная музейная ценность. Конечно, она еще какое-то время способна продолжаться по инерции, как продолжается дело иконописи, обретая устойчивость на уровне умерщвленного канона, но ее значение ослабляется беспрецедентно.

Собственно, я был отчасти убежден в том же самом, и мне нужно было решить, с чем я остаюсь. Либо я являю собой представителя умирающей профессии, либо я должен признаться в том, что литература сама себе навредила и теперь расплачивается за свои грехи. Вопрос: какие?

Литература присягнула на верность массовому читателю, хотя уже давно было ясно, что она не успевает на этом пути, оставаясь позади сначала кино, а затем телевидения. Но это были еще детские переживания, поскольку она выигрывала в философском плане и оставалась единственным поставщиком сознательных и подсознательных образов, выраженных словесно. Утраты были скорее количественные, чем качественные.

В новом случае с виртуальной реальностью, хотя ее прогресс определяется пока что скорее технологической новацией, нежели эстетическим открытием, дело, кажется, поменяется радикально. Ясно, что угроза идет со стороны исчезновения автора. Искусство вновь подби-

рается к средневековой идее отражения высшей реальности посредством автора или авторов как медиумов. Утомительный субъективизм самовыражения действительно помеха для постижения смысла — в результате развития авторского тщеславия, которое, если вспомнить Кьеркегора, достигает размеров печени страсбургского гуся, специально откармливаемого для паштета.

Постмодерн был и пока что еще остается единственной альтернативой искусству самовыражения, поскольку скрывает автора под одеялом наемных стилей, заставляя их интерактивно участвовать в созидании более-менее адекватной модели мира. Но постмодернизм все равно оказался скорее защитной реакцией на процесс деградации культуры, то есть достаточно консервативной, а в иных случаях консервативно-романтической идеей сохранения истины без ее эксплицитного обнаружения. Поэтому меня не удивляет переход целого ряда постмодернистских писателей на позиции морального консерватизма. Но этот переход меня также не устраивает по простой причине: он закрывает сферу будущего.

Конструкция реалистического романа запрограммирована заранее, и божественная позиция автора — лишь форма литературной условности, включая моральные игры. Приходится все-таки идти от постмодерна вперед, а не назад, как это, кажется, собралось делать целое поколение новых русских писателей — эта легкая, вялая кавалерия, почувствовавшая исчерпанность постмодерна с его реальными и фантастическими ужасами и прорывами вглубь и предложившая (высидели, выдумали) все то же письмо к маме.

Наша национальная боязнь нового и неверие до последнего момента в катастрофы (подумаешь, какая-то вшивая интерактивность! шапки закидаем! и т. д.) не помогают разобраться в проблеме.

Джерон Лениер мыслит общими категориями. Он нашел литературе место вспомогательной формы энциклопедии: автор читает своим голосом *неважно что* для видеодемонстрации литературных приемов и моральных обязательств. Эта роль мне ой как не понравилась. Я пытался направить наш разговор в сторону новых возможностей литературы и наткнулся на вежливый скептицизм. Когда же я попробовал заговорить о том, что литература в принципе готова к интерактивной соревновательности, Лениер отмахнулся: он не любит романов о виртуальной реальности. Ну да, это все равно что писать романы на тему теории относительности. Дань научной моде.

Но есть, *my dear friend*, и другой ход. Есть литература, которая вбирает в себя теорию относительности, не иллюстрируя ее, даже поплеывая на нее, как *условие* своего существования.

В сущности, речь идет об исчезновении автора, который всем слишком намозолил глаза. Насколько возможно сделать так, что автор станет одним из читателей своей книги, расставшись с написанным текстом,

то есть перевернет представление о субъекте современного письма? Теперь я думал о том, что автор, который способен создать текст с бесконечным количеством *интерпретаций*, по сути дела, адекватно представляющий собой жизнь, оказывается совсем не в униженном, а, напротив, в соревновательном состоянии с интерактивными видеоискусствами.

Дело не только в том, что мне как писателю жалко расставаться с писательством. Интерактивной компьютерной графике я предлагаю конгениальную интерактивную литературу, они не сожрут друг друга.

Писатель может быть продолжением слова, что он иногда и пытался делать (чем, в сущности, ему и надлежит быть), но в основном безуспешно. Автор же должен уйти. Роли пророка и учителя жизни исчерпаны.

Литература — как старинная мебель: ее можно во время войны сжечь в печке и бить ею своих врагов, но нельзя думать, что это — ее назначение. Антикварная мебель не моральна и не аморальна, она стоит как мебель и стоит. Она создается по своим собственным законам, описать все это очень трудно, хотя, казалось бы, — безделушка... У нас идеи сдвинулись, съехали, как шапка на затылок, — русский литератор приобрел залихватский вид. Я думаю, это цинизм — использовать литературу во внелитературных целях, хотя с этим тоже вроде бы надо мириться... Как со всем тем, что характеризует всеобщую слабость жизни, нерасторможенность ума. Я вовсе не хотел бы (мне это не под силу) убить литературу в ее проповедническом значении. Мне просто кажется, что проповедничество заняло такое место, что оно убивает литературу.

Единственным выходом для продолжения литературы становится создание такого текста, когда он включается в интерактивную связь с читательским сознанием. Читатель сам моделирует смысл текста, исходя из себя и в этом моделировании обнаруживаясь и обнажаясь. Обнажение читателя, когда его восприятие смысла, без авторской поддержки, оказывается главенствующим, есть форма обнаружения онтологических стереотипов.

Растворяясь в собственном тексте, автор предоставляет читателю возможности самому отделить явь от сна и фантазм от реально случившегося. По сути дела, происходит расщепление энергии текста, который лишается своей одномерности и выживает за счет оплодотворения в читательском сознании. Конечно, тексты прошлого тоже, бывало, прочитывались неоднозначно: блоковская поэма «Двенадцать» оказалась за гранью деления на красных и белых, как, впрочем, и первый том «Тихого Дона». Есть старые формы преодоления одномерности.

Литература выживет, если основные этические и эстетические категории будут вобраны в текст в качестве виртуальности, то есть никогда не реализующейся, но реальной возможности. Литература выживет, если читатель... Да, но опора на читателя — это утопия. Слабость литературы становится следствием пассивного читательского

сознания, поверхностного чтения, чтения для удовольствия, развлекательности. Белый жаловался на то, что современные ему читатели предпочитают читать Гегеля не в подлиннике, а в переводе. Поколением позже Пастернак жаловался Белому, что его французский похож на *волапюк*. Сейчас поглупение читателя становится похожим на потепление климата на Земле — явлением необратимым и неуправляемым. Оно не связано ни с советской властью, ни с рыночной экономикой — оно напрямую связано с тем, что объединяет Россию и Америку — торжеством массового сознания, предсказанного Ортегой. Меньшее из всех социальных зол, демократия, как показывает американский опыт, оказалась враждебной культуре, и в первую очередь литературе. Это оглупение будет продолжаться и впредь, именно оно определит облик человека будущего, потребителя и наслажденца, кастрированного демократическим устройством.

«Хотя проза, несомненно, проживет в какой-либо форме больше, чем кто-либо из ныне населяющих эту планету, тем не менее как центральный элемент нашей культуры среднего класса проза есть дело прошлого, особенно серьезная проза», — вот дословный лозунг американской прессы. Угроза роману исходит от развития высокой технологии в условиях тотальной глупости.

Вряд ли литераторы должны уходить в читателей, как народники шли в народ. Читатели должны плясать и пьянеть от чтения, а недохнуть от скуки. Но для того, чтобы пьянеть от чтения, надо сосредоточиться, а они, суки, не сосредотачиваются. Они распустились. Литературе фатально не хватает энергетичности. Пушкин — наши все четыре «Битлз». Один Пушкин равнялся целой рок-группе. А теперь четыре поэта равны в лучшем случае одному «битлу». Выходит, шестнадцать поэтов равны исполнителям «Yesterday». Но кому, спрашивается, нужны шестнадцать дохлых поэтов?

Остывание литературы происходит у меня на глазах. Само слово «литература» начинает звучать одиозно. Еще только что, буквально вчера, писатели подписывали свои книжки по всей Европе — кому теперь нужны их подписи, Джерон? Ты прав, они никому не нужны. Кому нужны их рассуждения о политике, как правило, мало удачные, и подписи под политическими письмами? Какая девушка спросит их, выходить ли ей замуж или нет? Мне нужен в литературе автомат «Узи», а не допотопная винтовка-трехлинейка. Конечно, писатели ни о чем не договорятся. Их прикончат по одному, и в основном, за редким исключением, писатели — довольно противное зрелище, мне выпало счастье видеть их в большом количестве, я получал от них удовольствие, и мне их не особенно жалко. Но остывание литературы, ее энтропия меня огорчает, Джерон. Уж даже не знаю, как сказать. Я всегда был уверен в том, что литература — дело факультативное. Но когда она стала *менее* чем факультативна, я забеспокоился. Мне стало

не по себе. А как же Шекспир? Это тебе не бандит с кулаками, не мастурбация в потемках. Я даже приехал в Лос-Анджелес посмотреть на могильщика литературы. Ты, Джерон, большая сволочь. Мне даже захотелось сказать в защиту литературы несколько хороших, теплых слов. Ну, например: «Слово — это же все-таки связь с Богом, а что такое твоя *интер-медиа*? Литература не совсем получилась как проект, я не спорю, я именно об этом и говорю, а все равно не хочу, чтобы она кончилась».

В бабушке-России процесс деградации литературы может затянуться, наша бабушка не только медленно ходит, но и болеет на редкость медленно, она у нас беспомощная и с сюрпризом, с ней намучаешься, но не соскучишься; все равно это — процесс агонии. Какая бабушка? Какой Пушкин? Я понимаю, наша бабушка никому не нужна, в самом деле, кому нужна старуха? Ничего ты не понимаешь!

Мы стали брататься.

ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

О русской прозе 90-х годов

Магия цифр притягательна — разговоры об итогах века и тысячелетия ныне в большой моде. В интересующей нас литературной сфере разговоры эти не кажутся — выразимся мягко — слишком содержательными. Сам факт тысячелетнего существования русской литературы по крайней мере проблематичен — страсть к разрывам и переменам у нас явно доминирует над континуальностью. («Культурная революция» Петра Первого — пример общепонятный, хотя и далеко не единственный. Для современного просвещенного и заинтересованного читателя сочинители допушкинских времен, включая безусловно великих писателей — Державина, Карамзина и даже Жуковского, отнюдь не «классики» в полном смысле слова.) Что же касается XX столетия, то при всех великих достижениях русской словесности уходящего века развитие ее никак нельзя признать естественным: слишком сильно было воздействие «внелитературных факторов», слишком ощутимы постоянные катастрофические разрывы в историко-литературном ряду, слишком бедны (либо мифологичны) наши представления о своем столетии.

Между тем толки о тысячелетии и веке отвлекаются от обсуждения куда более конкретного, обозримого и, как представляется, исторически значимого феномена — словесности последних лет, существовавшей и существующей в принципиально новом контексте — на свободе. Нельзя сказать, чтобы свободной русской литературе жилось особенно весело, но свобода и не подразумевает гарантированного благополучия. Нельзя сказать, что литература последних лет была встречена сочувственно: сокращение читательской аудитории видно невооруженным взглядом (при этом бесспорно болезненный факт все меньше подвергается анализу; у нас либо поется осанна долгожданному освобождению от клятого литературоцентризма, либо раздается вселенский стон о «конце русской культуры»); критика — в изрядной своей части — предпочитает брезгливо-скептическую интонацию в разговорах о новых писательских работах, ностальгию по былому величию (как реальному — национальной классике, так и весьма сомнительному; от сказок о литературном расцвете, якобы имевшем место в 60–70-х годах, несколько подташнивает*) и фантастические мечтания о прекрасном будущем,

* Я не отрицаю ни заслуг лучших писателей 60–70-х годов, ни их роли в становлении новейшей литературы. Неприятие вызывает идеализация «эпохи» и ее «процесса».

что, вероятно, само собой свалится с неба. Нельзя сказать, что новые времена освободили литераторов от возможности писать плохо (банально или вычурно, ориентируясь на невзыскательную аудиторию или самоназначившихся экспертов, вторично или просто бездарно).

Наконец, но не в последнюю очередь, сегодняшний (осень 1999-го) общественно-политический климат мало располагает к оптимизму даже тех, кто, предвидя многочисленные сложности, конфликты и потери, почитал события начала 90-х прологом к формированию великой и свободной России, немыслимой, в частности, без свободной и открытой будущему культуры. «Формалистическое» отделение литературы от политики, общественной жизни и элементарных проблем частного человеческого существования тут не срабатывает. То есть не может утешить. Искусство, куда им не начинают манипулировать извне (а этого в 90-е, в общем, не было), развивается по своим внутренним законам, но взаимодействует с «предложенными обстоятельствами». В еще большей мере это относится к сфере восприятия современного искусства: если публика его игнорирует (и не только в силу недостатков «эстетического воспитания», но и по причинам внешнего характера — а дело обстоит именно так), то художник обречен учитывать этот неприятный опыт и делать из него какие-то выводы. Реакция может быть весьма разнообразной. (Многое, если не все, тут, как и всегда, зависит от личности писателя, от запаса его духовной прочности, веры в себя и свое предназначение.) Следует, однако, понимать, что писательские поражения 90-х (будь то «уход из литературы», эксплуатация наработанных приемов и подходов, сочинительство «на заказ» и т. п.) в изрядной мере обусловлены крушением привычных, действовавших десятилетиями, норм писательско-читательского союза.

Все это так — все это грустно. Не заметить череду печальных фактов нашей литературной жизни исхитрится разве что слепой. «Слепого» же в среде интеллигентной (и тем более — профессионально литературской) сегодня не сыщешь — всяк гордится своей проницательностью и готов с энтузиазмом исполнять роль Кассандры. Проницательность — качество похвальное. Закавыка в том, что злосчастная троянская царевна, во-первых, не восхищалась своей прозорливостью, но воспринимала провидческий дар как проклятье, а во-вторых, говорила она о грядущих бедствиях под веселый шум всеобщих ликований. Не резонно ли потому в дни тотального уныния поразмышлять о благих и обнадеживающих тенденциях, куда более важных, чем самоочевидные пошлости и гадости. Мы постоянно упускаем из виду две прописные истины: а) *плохой литературы всегда больше, чем хорошей*; б) *пристойного литературного быта не бывает никогда*. Осознав непреложность этих огорчительных закономерностей, обуздав вполне понятное, ежедневное вспыхивающее раздражение от «новых» обликов всегдашней скверны, мы можем с чистой совестью признать: в 90-е годы литература не умерла и умирать

не собирается. Отсюда название предлагаемой читателю статьи. Отсюда же авторская установка: избегать по мере возможности разговора о негативных тенденциях в новейшей словесности.

Конечно, вовсе уйти от неприятных материй не удастся, ибо они не просто существуют, но и сказываются в общелитературном раскладе, мешая читателям видеть реальные ценности, а писателям — делать свое дело. Но не в них суть. Свободный человек должен быть сильнее среды и исторических обстоятельств. К литераторам это тоже относится. Коли писатель полностью определен неблагоприятным для творчества контекстом, то возникает резонный вопрос: да впрямь ли перед нами писатель?

Между тем контекст начала 90-х был крайне неблагоприятным. Я не об упавших журнальных тиражах, читательских зарплатах и писательских гонорах (и без меня известно) — я о стартовых условиях освободившейся литературы, об условиях, крепко-накрепко связанных с господствующей тенденцией предыдущего — перестроечного — периода. Литературная политика перестройки имела ярко выраженный компенсаторный характер. Надо было наверстывать упущенное — догонять, возвращать, ликвидировать лакуны, встраиваться в мировой контекст. Задним умом все крепки, но я не склонен иронизировать над тогдашним публикаторским бумом. Это сейчас вопрос: «А стоило ли печатать в журналах „Доктора Живаго“, „Собачье сердце“, „Мы“, „Чевенгур“, „Приглашение на казнь“, стихи Клюева, Мандельштама, Ахматовой, Кузмина, статьи Владимира Соловьева, Бердяева, Франка, Федотова и т. п.?» — звучит академически. Не у всех еще, слава Богу, память вовсе отшибло — кое-кто помнит нервную взвинченность горбачевских лет, когда еще как можно было предложить команду «поворот всем вдруг», оставляющую не только без текстов великих стихов и романов, но и без права свободного их упоминания. Нет, легализацию «подпольной» классики проводить было надо. И надо было печатать тоже давным-давно написанную (и кое-кем читаную-перечитанную) литературу куда меньшего масштаба. Кстати, не одной политики ради. Благодарность ушедшим и восстановление исторической справедливости — приметы цивилизованности. Другое дело, что републикационный процесс мог бы вестись грамотнее, с меньшей суетливостью и фанаберией, без такого упоения собственной «прогрессивностью» и восторга от зверестообразных тиражей. Но опять-таки: имели место своеобразие текущего момента (более чем непростого) и безусловно благие намерения. (Если подчас с душком конъюнктуры, то когда же и что без него обходилось?)

Самое любопытное, что «компенсаторная» стратегия обнаруживалась не только при работе с собственно «наследием». Современная словесность тоже должна была «наверстывать». Простейший случай — журнальная распечатка прозы 60–70-х, уже опубликованной на Западе и/или активно ходившей в самиздате. Так, к примеру, «Пушкинский Дом», «Ожог», «Верный Руслан», «Москва–Петушки» или «Сан-

дро из Чегема» становились фактами *современной* литературы. С подземной классикой дело обстояло иначе: Пастернак и Булгаков представляли, условно говоря, «за вечность», Битов и Искандер — «за современность». Одновременно происходила перетасовка литературной номенклатуры: «сомнительные» (в рамках прежней иерархии) и просто прежде гонимые писатели занимали места в новом президиуме (если не в прямом, то в переносном смысле). Следствием было «бронзовение» достаточно многих вчерашних властителей дум. По-человечески понятно: если мои достойные (а чаще всего так и было) сочинения пятнадцати-, двадцати-, тридцатилетней выдержки наконец-то заняли подобающее место в культурном раскладе, то зачем куда-то еще двигаться? Тем более погода на дворе слякотная. От добра добра не ищут — будем развивать успех. Переиздавая старые тексты. Строя по их чертежам новые. Выжимая последние соки из «проверенных» героев, анекдотов, приемов и интонаций. Рефлектируя над давними шедеврами. Рассказывая о том, как они создавались (а заодно и о том, как жилось их автору и его родным, близким и сочувственникам). Публикуя неопубликованное, недописанное, ненаписанное и незадуманное. Расплавляя остатки (или зерна?) неких художественных текстов в густом мемуарно-эссеистическом сиропе. Забегая вперед, замечу, что, к счастью, сие поветрие затронуло далеко не всех мастеров, а мемуарно-рефлексирующая проза проходила к читателю 90-х не только в шутовских кафтанах.

Впрочем, о конкретных текстах всегда можно спорить: там, где один читатель видит томительное повторение пройденного, другому открывается манящая новизна. Есть свои азартные поклонники и у Людмилы Петрушевской (имею в виду Петрушевскую *после* незабываемой повести «Время ночь», то есть автора «Диких животных сказок», изготавливаемых конвейерным способом метафизических страшилок и самопародийного романа из жизни фей, кукол и ворон), и у Андрея Битова (начиная с «Ожидания обезьян» формирующего заключительные тома своего Академического собрания сочинений — черновики, дневники, письма, текстологические варианты; ждем *Dubia*), и у Василия Аксенова (при бросающейся в глаза неряшливости, тесно связанной с авторским самопоением, «Московская сага» и «Новый сладостный стиль» мне лично кажутся книгами неровными, местами — аляповатыми, разумеется, вторичными по отношению к лучшей прозе Аксенова, но все же симпатичными и живыми), и у позднего Владимира Войновича, и у позднего Фазиля Искандера. Старая любовь не ржавеет, но боюсь, что нынешние предпочтения (что лучше: «Неизбежность написанного» Битова, «Поэт» Искандера или «Карамзин» Петрушевской?) обусловлены степенью давней приязни к тому или иному из мэтров. И самое главное: я немало не удивлюсь, если завтра любой из этих писателей выдаст пол-

ноценный шедевр. Право на паузу (и на паузу, формально заполненную новыми текстами) есть у каждого — так уж получилось, что иные из мэтров пришли в новые времена не в лучшей форме. (Не в лучшей для них! столь сильно о себе заявивших прежде!)

«Компенсаторная» стратегия времен перестройки была чревата дурными последствиями. То, что она невольно мешала сложившимся писателям идти вперед, — наименьшее из зол. Куда хуже, что она сказывалась на редакторском отношении к писателям, коих в России принято называть «молодыми». (Это не обязательно дебютанты — в «молодых» у нас ходят долго. Между тем республика словесности все-таки не гастроном или трамвайная остановка, где так приятно услышать обращенное к тебе восклицание: «Молодой человек!»). Если, печатаясь двадцать лет, некто, с чьей-то точки зрения, все еще слаб в коленках, то его следует называть не «молодым», а «бездарным» критиком, прозаиком, стихотворцем и т. п.) Во второй половине 80-х современного нераскрученного сочинителя рассматривали как бы «при свете вечности». «Вечность» при этом понималась несколько специфически; чаще всего речь шла о том, в силах ли добавить сей неведомый пришелец еще несколько тысяч (или десятков тысяч) подписчиков журналу, и без того уже парящему в тиражном запределе. Интонировалось это, конечно, иначе. Так, в разговоре со мной (1987 год) влиятельный сотрудник одного из лучших журналов сетовал, что рядом с публикациями из наследия (так сказать, «живого и мертвого») и поставить-то нечего — дескать, десятилетия должны пройти, чтобы выветрился из нынешних молодых рабский советский дух. (Молчаливо и без всякого обсуждения предполагалось, что классические шестидесятники от духа этого совершенно свободны.) Другой еще более влиятельный сотрудник не менее славного журнала прямо говорил (не знакомому при случайной встрече, а на заседании редакционной коллегии; информация из заслуживающего доверия источника), что тексты молодых, конечно же, нужны, но они не должны уступать тому, что извлекается из столов и архивов. (До сей поры любопытно: чему именно? Пастернаку или Дудинцеву? Набокову или Шатрову? Платонову или Евтушенко?)

Понятно, что ответом на такое отношение должен был стать «поколенческий шовинизм», неприятно осложнивший литературную ситуацию 90-х. Однако сколь ни раздражали порой дурные нравы, сколь ни огорчало демонстративное небрежение традицией, это была мелочь по сравнению с другим следствием «компенсаторной» стратегии. В ее рамках современная словесность оценивалась с точки зрения все той же «ликвидации лакун» — нужно то, о чем прежде писать не дозволялось. Прежде, как известно, закрытых тем было больше чем достаточно: армия в натуральном виде (и афганская война), тюремно-лагерная система, социальное дно (бомжи, проститутки, алкоголики), жизнь номенклатуры, эротика, мистика. Следственно, теперь все это оказалось «востребованным». Безотносительно к качеству письма. Точно так же

на повестку дня было поставлено «новаторство», то есть использование некоторого количества повествовательных приемов, почерпнутых из кладовых Серебряного века, русских 20-х годов, относительно новой европейской, американской и латиноамериканской словесности. Если не было вчера, значит, должно быть сегодня. Реальная новизна письма (а главное — мера его выразительности и осмысленности) учитывалась минимально. Важно было закрыть бреши — как тематические, так и формальные. Особенно хорош был вариант, когда «смелая тема» (к примеру, уголовщина или секс) оркестровалась «смелым приемом» (ремизовским или зоценковским сказом, разжиженным потоком сознания, аффектированной стилизацией Набокова и т. п.). Разумеется, такого рода словесность на самом деле не имела под собой никакого объединяющего начала (представляли ее в легальной печати люди разных возрастных групп и уровня дарований — от опытейших мастеров вроде Петрушевской и Евгения Попова до малограмотных дебютантов) — зато ее удобно было мыслить антитезой чему-то то ли идеологически связанному с режимом, то ли просто устарелому: изобретатели крайне неудачного термина «другая проза» не потрудились объяснить, какую именно прозу они считают «не другой».

Частенько писатели, поднятые на щит в конце 80-х, не выдерживали свободного существования литературы, что пришло в 90-х. Касается это как «натуралистов» (тех, кто выносил на суд публики «суровую правду жизни», состоящую в основном из «свинцовых мерзостей», — в ходу было вполне бессмысленное словцо «чернуха»), так и «эстетов». Конечно, нет правил без исключений. Евгений Попов, пожив какое-то время самоповторами (чудаковатые или, используя поповское речение, «удаковатые» рассказы с установкой на устную речь и вялый анекдот) и не до конца продуманными экспериментами (роман-римейк «Накануне накануне», 1993), в 1998 году напечатал замечательную «Подлинную историю „Зеленых музыкантов“». Михаил Кураев продолжал свои опыты в духе «мягкого фантастического реализма», расцвечивая скучновато-культурное письмо подробностями семейной хроники (теперь точно известно, что самая интеллигентная русская семья XX века есть семья, одарившая мир писателем Кураевым) и высокомерно-чистоплюйским морализаторством. Вячеслав Пьецух пишет как заведенный, и надо обладать недюжинной «способностью суждения», дабы понять, чем очередной его рассказ (повесть, эссе, передовая статья в «Дружбе народов», где автор несколько лет фигурировал в качестве главного редактора) отличается от всех прочих. (Когда самоповтор становится главным приемом Искандера или Войновича, Битова или Аксенова, Белова или Марка Харитонова, это огорчительно, но в какой-то мере естественно: есть что воспроизводить. Случай Пьецуха, на мой взгляд, из другого ряда.) Примерно в таком же положении время от времени печатающийся Сергей Каледин.

Трудно признать успешной литературную работу Александра Терехова — синтез натурализма и поэтики стилевых излишеств, приправленный «самородными» философизмами, себя не оправдывает. В тереховском романе «Крысобой» (1995) были удачные фрагменты, живо прописанные диалоги, смешные шутки (не слишком много) и искреннее (хотя натужно выраженное) желание «размыкать русскую печаль». Сюжетно-композиционный хаос (довольно трудно понять, что все-таки в романе произошло) отражал не состояние сбрендившего мира (как, видимо, хотелось автору), а его растерянность — как перед лицом этого самого мира, так и перед собственным текстом. Когда не знаешь, что хочешь сказать, лучше промолчать. Так Терехов и поступил.

К несчастью, что-то похожее происходит с одним из самых перспективных «молодых» перестроечной эпохи — замечательно талантливым Олегом Ермаковым. Формально, впрочем, дело обстоит иначе. Ермаков пишет. После точных, жестких и вполне профессионально сделанных «афганских» рассказов (за них Ермакова полюбили писатели и читатели старшего поколения) прозаик двинулся дальше — в 1992 году появился роман «Знак зверя», тоже на афганском материале, тоже с большим количеством жестоких сцен, тоже глубоко антивоенный по духу. Роман был встречен приязненно либо даже с восхищением не слишком схожими критиками (к примеру, Ириной Роднянской, Александром Агеевым и автором этой статьи). И не случайно: в «Знаке зверя» страшная фактура органично обретала символическое значение, сложно организованный многоходовый и многофигурный загадочный сюжет нес серьезную смысловую нагрузку, последовательно проведенная тема человеческой ответственности, безнадежного поединка личности с тоталитарной системой, мировым злом, судьбой придавала «антивоенному» роману метафизическое измерение, лирическое покаянное начало не размывало повествовательной структуры (точнее, размывало ее не слишком). Не хотелось обращать внимание на наивные романтические черточки, на поэтизацию — в эскапистско-битловском духе — «простой и чистой жизни», на аффектированное отчаяние (символика кольцевой композиции, обрекающей героя вновь и вновь на предательство и братоубийство), на некоторую внутреннюю невыверенность авторской позиции (блестки ницшеанства, восторг наркотического кайфа, едва ли не романтическая мечта об абсолютной свободе). Все это казалось извинительными издержками, обусловленными как молодостью писателя, так и его страшным личным опытом. Вопреки надеждам критиков ни мечтательная сентиментальность, ни наивный эгоцентризм, ни тяга к многозначительности как таковой Ермакова не оставили. Долго и трудно писавшийся роман «Свирель вселенной» производит странное впечатление. На протяжении трех последних лет в «Знамени» опубликованы три его части — «Транссибирская пастораль», «Единорог», «Река». Конца пока не видно. Как и связи между частями. То есть связь-то есть — главный герой (сперва слу-

житель заповедника, затем — солдат-дезертир, затем — то ли отпущенный армейскими властями на волю странник, то ли грезящий о вольном странствии обвиняемый). Есть какая-то смутная натурфилософия. Есть удачные пейзажи (хочется сказать — этюды), есть тривиальное мечтательное свободолюбие. Есть постоянно осязаемое желание автора выговорить что-то заветное. Непонятно только, что именно. Попытки как-то вычлнить ермаковскую мысль из марева снов, намеков, аллегорий и картин не приводят к сколько-нибудь внятному результату. Ермаков говорит с трудом, не может не говорить — и остается нерасслышанным. Такая речь помимо воли автора оборачивается молчанием. Впрочем, вопрос о том, сколь странный итог соответствует писательским намерениям, не так уж прост. Возможно, романтически-глубокомысленная невнятность и есть цель Ермакова, стремящегося навсегда уйти из «мира-казармы» в некую очарованную даль.

Помянем — объективности ради — персонажей откровенно эстрадно-эпатажного плана. (Только без имен — таковы уж мои представления об объективности.) Кого-то из них забыли даже профессионалы. (Смешно вспоминать, как пылкие радетели «великого русского реализма» устраивали публичные истерики из-за относительной успешливости одной откровенной графоманки. То-то страшно было. И долго же устраивали сочинительнице бесплатную рекламу. Даже в ту пору, когда все ее партизаны свелись к семейному кругу. И где она? И где ее «клака», наиболее эффективной частью которой были как раз ревностные обличители?) Другие до сих пор поминаются — с упорством, достойным лучшего применения, — в шибко ученых статьях, однако реального участия в литературной жизни 90-х они не принимают. Если и появляются их книги, то это факт исключительно для светской хроники.

Кстати, широко обсуждавшийся (и даже издававшийся) в России 90-х Владимир Сорокин писал в этот период куда меньше, чем прежде. Хорош Сорокин или плох, сюжет отдельный (по мне, так мастеровит, скучен и ограничен, но все же занятнее остальных клоунов-коммерсантов; все-таки какая-никакая страсть чувствуется); важно, что он писатель прошлого. Изданный в этом году — после большого интервала — роман «Голубое сало» прекрасно этот тезис подтверждает: в начале книги Сорокин пробует писать как бы по-новому (квазикитайский язык будущего, местами смешной, но быстро приедающийся), дальше переходит к любимому и многаяжды апробированному занятию — пародированию-низвержению «классических ценностей». Когда патентованный оруженосец Сорокина оповестил град и мир, что «Голубое сало» уничтожило русскую литературу, он тем самым признал, что, во-первых, его кумир повторяется, а во-вторых, что прежние сорокинские вещи (уже давно — коли верить обслуживающему персоналу — русскую литературу упразднившие) недорого стоят. Оно конечно — противоречие получается, а все приятно.

И наконец, литературу оставили сильные писатели, что были справедливо примечены и привлечены в конце 80-х (печати некоторые из них достигли в начале 90-х — достоялись в очереди). Хочется верить, что они покинули поле художественной словесности только на время. Татьяна Толстая учила уму-разуму заморских студентов, покоряла Америку, издавала (ближе к концу десятилетия) сборники старых рассказов, забавляла фельетонами и эссе журнально-газетных читателей (за что удостоилась многих — переходящих границу всякого приличия — похвальных од Вячеслава Курицына), но новой ее прозы мы не видели. Говорят (и даже пишут в анонсах «Знамени»), что Толстая завершает роман. Поживем — увидим, но 90-е прошли при блистательном отсутствии артистичной героини поздних 80-х (достававшей в ту пору иные рассказы из заглавника).

После прекрасной повести «Кабирия с Обводного канала» (1991) Марина Палей напечатала несколько (два? три?) экспериментальных — нервных, манерных и амбициозных — рассказов. Там была ее прихотливая словесная вязь, была зоркость психолога, смакующего поведенческие нюансы, был почти обязательный у Палей лирический надрыв, была пластика в описаниях. Не было только одного — внутренней задачи. Тайны, что превращала бытовую повесть о «правильнице и праведнице» в историю духовного становления героини, ее превращения из замордованной жизнью и собственными комплексами страдальцы — в писателя, то есть человека, чувствующего и способного передать скрытую гармонию мира («Евгеша и Аннушка»). Тайны, что оборачивала «чернушную» историю о нимфоманке из трагического молью еврейского мещанского семейства в поэтичнейшую апологию любви-души («Кабирия с Обводного канала»). А так культурные были рассказы — хоть в американской феминистской антологии печатай. Дальше — тишина. Хорошо, конечно, что проза Палей вышла книгой в питерском издательстве «Лимбус-Пресс», но читатели 90-х не услышали нового слова от редкостно одаренной писательницы. Говорят (и даже пишут в анонсах «Нового мира»), что Палей заканчивает новую книгу. Поживем — почитаем.

Протолкнув в журналы несколько прежде написанных холодновато-абстрактных романов («Парадный мундир кисти Малевича», 1992; «Спички», 1993), занялся откровенно лубочной словесностью Александр Бородыня. Пишет исторические романы (про Тамерлана, про Ивана Третьего, про Карла Великого) Александр Сегень, самый даровитый из «младших» писателей, ориентирующихся на «Наш современник». Так себе романы — не лучше и не хуже других, что пестрым букетом украшают развалы и прилавки книжных магазинов. И не в том проблема, что Сегень монархист и националист (никакой педалированной идеологии в романах не просматривается), а в том, что «серийные» (для издательской серии сочиненные) тексты строятся по готовым шаблонам. Кто-то назовет их «коммерчески-

ми», кто-то — «просветительскими». (Я склоняюсь ко второму варианту: все-таки узнают из этих книжек люди интересные факты, как-то научаются с уважением относиться к прошлому, может, иной читатель и перейдет от «серийных» изданий к качественной исторической литературе.) Но ведь суть не изменится — плодами свободного творчества складные байки про великих государей не станут*. Бросил литературу Зуфар Гареев, чьи по-балаганному веселые, пестрые и жутковатые повести «Парк», «Мультипроза», «Аллергия Александра Петровича» и короткие загадочные рассказы вселяли очень большие надежды. Бросил не сразу. Вослед сочинениям успешным Гареев напечатал два-три рассказа, отдававшие растерянностью и вторичностью, привкус которых не могли отбить гомосексуальные или наркотические мотивы. Дальше — ступор. И недавние («Знамя», 1999, № 8) скучные рассуждения о бессмысленности литературы, о том, как она, клятая, жить мешает, о том, что писателем можно быть в молодости и, возможно, в старости. На которую Гареев, похоже, очень даже рассчитывает. С одной стороны, конечно, Бог помочь (стороннему читателю не важно, когда писатель пишет, — был бы результат), а с другой — прямо-таки стучит в голову сентенция Евгения Попова из «Подлинной истории „Зеленых музыкантов“»: «Кто литературу разлюбил, тот ее никогда и не любил».

Вот и разгадка. Роман Попова стал ответом не только на те творческие трудности, с которыми пришлось столкнуться самому писателю, но и на главный вызов «постлитературного» времени. Как быть писателем, если журнальные тиражи скукожились, гонорары имеют символический характер, гранты и приглашения раздаются под вполне определенные тексты, коллеги подаются кто в халтурщики, кто — в политики, кто — в управдомы, никакой «темой» и никаким «приемом» никого не удивишь, телевизор кажет страсти, в книжных магазинах изобилие философской, исторической, эзотерической, религиозной и прочей прежде неведомой литературы (включая Уголовный кодекс), у лучших потенциальных читателей в кармане вошь на аркане, наиболее продвинутые мыслители (как западного, так и отечественного производства) ежедневно сообщают о конце литературоцентризма (а также и всего прочего вообще), газеты предпочитают критике светскую хронику, новые «имена» делают из ничего, «писателями» бодро-весело именуют газетных обозревателей (хоть политических, хоть ресторанных, хоть «общественных», хоть литературных — как же, демократия!), дети дома есть-пить просят, да и сам ты еще не научился питаться воздухом?

А вот так и быть. Просто. Потому что не быть писателем ты не можешь. И это не привычка (обрекающая на репродуцирование наработанного) и не расчет (предполагающий коммерциализацию того или

* Недавний «серьезный» роман Семеня «Общество сознания „Ч“» (Москва. — 1999. — № 3–4) тоже удачей не стал.

иного — к примеру, зело умственного — рода). Это, как ни странно, соответствие времени. Тому времени, которое ничего писателю не обещает, за исключением мелочи — возможности реализовать себя и быть услышанным. Литература 90-х стала свободной — «от частных и других долгов». Теперь не требовалось прошибать невиданные темы и изобретать неведомые звуки. Точнее, всякая тема стала снова неожиданной и таинственной, предстала собой, а не антитезой чему-то общепринятому и откуда-то навязанному. Точно так же «неведомость звука» (новизна выражения) перестала напрямую соотноситься с каким-то канонам. Ибо каноны исчезли — соцреалистические, либеральные, андеграундные. Если бодрые витязи постмодернизма и утверждают (скорее для публики, чем для себя), что на смену старым «нормам» «сама собой» пришла их глубоко деспотическая, пародирующая идею свободы догма догм, то это их проблемы. Не «сама собой» прибрела, а была раскручена и разрекламирована. И как всякая догма, вызывает мгновенное противодействие. Совсем не трудно предпочесть общеобязательному «плюрализму» свой глубоко личный монизм. Было бы что сказать.

Популярный (обусловленный исключительно экстралитературными факторами) тезис «литература никому не нужна» совершенно верен, но нуждается в уточнении: кроме тех, кто своего существования без нее не мыслит. Это в равной мере относится к писателям и читателям (некоторые из последних называются критиками). Писатель пишет, а читатель читает не ради чего-то, а потому что без письма или чтения ему жизнь не в жизнь. Ценность литературы в самой литературе. Это не значит, что словесность должна чураться общественных, политических, экологических или религиозных тем (словесность вообще никому ничего не должна, запрещать писателю быть проповедником такая же глупость, как запрещать ему описывать лютики-цветочки, девичью красу или вкус свежесваренного омара). Это значит, что любая «тема» и любой «прием» должны быть открытием писателя, желающего поведать свою тайну читателю. Не требуя награды за подвиг благородный. Это не значит, что литературе противопоказано общественное внимание или коммерческий успех. Во-первых, всяко бывает, во-вторых, в принципе лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным. Успех или неуспех писателя зависит от стечения массы разнородных причин, включая заведомо случайные. Коли глядеть рационально, дело писателя — безнадежное, ибо при любом общественном строе остаются в силе проклятые вопросы: «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя?». Меж тем и писатели всегда писали, и сочувственники им всегда находились. Это-то и проговорил Попов в своем романе об органической связи литературы и свободы, о вечной вражде творчества и «писания по расчету» — это-то и поняли те авторы, что сделалиходящее десятилетие замечательным. Те, кто выбрал свободу.

По-своему характерно, что среди ключевых фигур словесности 90-х так мало авторов, чей звездный час (счастливого дебюта или «второго рождения») пришелся на сутолоку перестройки, эпохи якобы резко выросшего писательского престижа, читательской ажитации и повсеместной жажды «нового слова». На самом деле — старого, но произнесенного наконец-то вслух. Конец 80-х вообще был временем по преимуществу реставрационным. Апокалиптическая и антиутопическая проза тут не была исключением. Валентин Распутин («Пожар») и Василий Белов («Все впереди») твердо знали, что стоит удалить из нашей жизни (куда-нибудь и как-нибудь) всяких «пришельцев», и тут же все наладится. (Что не вычитывалось особо непонятливыми из романов, писатели договаривали с газетных и депутатских трибун.) Петрушевская в «Новых Робинзонах» имитировала актуальную общественную проблематику, доказывая свой любимый тезис о «хтоничности» человека, коему самое время возвращаться в лесное лоно: ее страшенькая антиутопия вскоре закономерно превратится в утопию простых сельских радостей — повествование в верлибрах «Карамзин». Александр Кабаков в «Невозвращенце» не столько открывал будущее, сколько боялся ближайшего прошлого, мысля самым главным и, кажется, вечным российским проклятьем вездесущую тайную полицию (КГБ).

Значимым исключением (и, похоже, одним из поворотных пунктов в движении литературы) стал «Лаз» Владимира Маканина, где были увидены и названы по имени едва ли не самые опасные тенденции «современности поздних 80-х». Маканин написал повесть о страхе как главной душевной эмоции современного человека. Не только «мыслящего», каким предстает главный герой, но и всякого вообще — безумство толпы вырастает из испуга составляющих ее статистов. Страшно «здесь» (на поверхности, в России), но страшно и «там» (в комфортабельном и безвоздушном подземелье, в эмиграции — «примитивно политизированное») прочтение маканинской пространственной антитезы так же необходимо, как и символическое). Всего же страшнее — в промежутке. Обдирающий кожу, сжимающийся «лаз» — метафора «промежуточного» состояния главного героя, что лишен возможности окончательно выбрать «темный верх» или «светлый низ». Герой, курсируя из одного мира в другой, изо всех сил стремится продлить это самое «промежуточное» существование, не замечая, что оно-то и подкармливает его страх. В финале повести герой «пробуждается» в верхнем — обыденно-кошмарном — мире, и пробуждение это двусмысленно: то ли прохожий, «добрый человек в сумерках», просто разбудил измучившегося «путешественника» (а дальше все пойдет по-прежнему), то ли встреча с анонимным (и явно отличным от остальных персонажей второго плана) доброжелателем подводит итог прежней жизни во сне, предполагает прорыв героя к новому духовному состоянию, к жизни, полной ре-

альных опасностей, но свободной от всевластного страха. Даже сочтя верным первое («бытовое») прочтение финала, мы чувствуем пульсацию прочтения второго («метафизического»). Встреча и пробуждение намекают на Встречу и Пробуждение, в присутствии которых сама собой приходит на ум пословица «У страха глаза велики».

В следующей крупной работе Маканина — повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» — страх одерживает победу над человеком, логично доводя героя до смерти. Не важно, умирает ли он, действительно добравшись до места таинственного судилища, или последние эпизоды — продолжение ночного бреда, а дома маканинский мученик не покидал вовсе. В «Столе...» двусмысленность финала вырастает из общей двусмысленности повествования. «Внешнее» и «внутреннее», «сущее» и «мнящееся» постоянно меняются местами; зловещие судьбы, что должны вновь учинить герою «спрос», — одновременно и вполне реальные персонажи, и «составляющие» души «спрашиваемого», не зря сквозь их «социальные» маски просвечивают маски, так сказать, «психоаналитические». Вопрос «было или привиделось?» для поздней маканинской прозы попросту лишней. Потому-то полярные трактовки финала «Стола...» (и его сюжета в целом) приводят к одному и тому же выводу: страх заставил героя погибнуть. «Стол...» — негатив «Лаза»: если ты не проснешься, не разглядишь другого, не научишься видеть мир без обязательной призмы собственных комплексов, тревог и мрачных предчувствий, то ты тем самым усилишь энтропию, невольно послужишь и без того мощному злу, в конце концов, поддашься тобой же возвращенному страху — и сгинешь. Жизнь не есть сон, покуда человек сам не признает обратного. А когда признает, жизни не будет — будет смерть.

В последнем маканинском романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» сообщается о двух убийствах, совершенных главным героем. Сообщается весьма убедительно (с памятными мелкими физиологически конкретными деталями, особенно выразительными в контексте так открыто фантасмагорического колорита, что окутывает оба «смертельных» эпизода). Задача выполнена блестяще: критики принялись вовсю осуждать нераскаявшегося убийцу. Приятно, конечно, знать, что ты нравственнее героя (никого не убил), но, хоть и неловко, надобно напомнить коллегам, что самооговор не может служить основанием для приговора. Мы узнаем об убийствах Петровича и его отказе от раскаяния, как, впрочем, и обо всех остальных злоключениях писателя-бомжа, от него самого. Узнаем из его романа, который — вопреки заверениям того же Петровича — все-таки написан и нами читается.

В отличие от высокоморальных критиков Маканин (и его alter ego Петрович) знают не только о том, что нехорошо убивать живых людей, но и о том, что убийство присутствует в жизни. И — что всего важнее — в помыслах вполне обычных (и даже привлекательных) людей.

Петровича легко принять за романтического индивидуалиста, резко противопоставленного толпе (общаге). Следующий шаг — констатация его кровного родства с этой самой толпой. Оба решения приблизительны: Петрович — голос общаги; чужие и часто отталкивающие низменные, примитивные чувства, страдания, помыслы, грехи становятся его собственными, «мычание» социума (недаром писателю ходят исповедоваться) превращается в его «речь». Потому, кстати, невозможна исповедь Петровича внутри романного пространства. Несостоявшийся «диалог» Петровича с Натой (что должен был бы облегчить душу героя и спасти его от психушки-тюрьмы) — пародия на отношения Раскольникова и Сонечки Мармеладовой. Это было замечено критикой и — с легкостью необыкновенной — поставлено в укор не только герою, но и автору. Незамеченным осталось, что и о срыве исповеди тоже говорит сам Петрович. Его покаяние — весь роман, как его грехи — общие грехи «нашего времени». Здесь важна не только понятная ориентация на Лермонтова и Достоевского, но и принципиальная трансформация образцов. Нам предъявлен не «журнал» (исповедь для себя) и не стороннее — с позиций всеведающего автора — свидетельство о преступлении и наказании, но «книга» (рассказ от первого лица в отчетливо литературной форме — с эпиграфами, названиями глав, изощренной композиционно-хронологической игрой). Чтобы написать такую книгу, должно осознать как «свое» то зло, что было уделом низкой толпы или одинокого большого героя. Петрович уверяет нас в своей преступности и немоте, но книга его самим фактом своего существования преодолевает немоту мира («все слова сказаны», «время литературы кончилось» и прочие благоглупости, ядовитое дыхание которых еще так ощутимо в творчестве Маканина 90-х; смотри в первую очередь эссе «Квази»).

Мир «общаги-андеграунда» (диффузность этих символов внятна любому внимательному читателю) темен, грешен и страшен. Герой (поэт) несет ответственность за этот мир. Усредненно «постмодернистская» доктрина предполагает все действительное виртуальным (и тем самым убаюкивает совесть — чего переживать, как, впрочем, и радоваться, коли на смену одному навязанному сну придет другой?), Маканин, напротив, придает всему виртуальному (помыслу, сну, бреду) статус реального. Вина Петровича не зависит от того, убивал ли он «на самом деле» кавказца и стукача (или «только» придумал убийства, просуществовал эти страшные мгновения мысленно). Осуди Маканин Петровича впрямую, ослабь внешне его «демоническую» аргументацию (а также избавь от бросающихся в глаза портретных и биографических уподоблений самому себе) — и все были бы довольны. Но Маканина занимает глубинная связь художника и обезьязычавшего, помраченного общества, их общие — вне зависимости от «бытового поведения» какого-либо «мастера культуры» — вина, беда и пути выхода из тьмы к свету.

В основе «Андеграунда...» лежит трагический парадокс (занимавший Маканина всегда): общественная жизнь безжалостно уничтожает, унижает, коверкает, приспособливает к себе личность, не оставляя ей, кажется, никаких шансов, а личность (увы, не всякая) — в какой-то предельной точке — все же остается свободной. Финальный проход залеченного до безумия художника («российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду я сам!») — это знак торжества не одного Венедикта Петровича (большая часть картин которого пропала, а сохранившиеся и составившие славу — сомнительны), но и его брата. Того, кто сумел — вопреки всему — запечатлеть боль нашего времени. Зная и о том, как росла она из боли времен вчерашних-позавчерашних, и о том, что боль не освобождает от ответственности за все случившееся, что художник не может существовать вне «общаги» (и истории) и что его (художника) дело — вбирать в себя вину мира, дабы выявить тот скрытый, но сущий свет, без которого нет ни личности, ни свободы, ни творчества. Сохранить словесность (проще говоря — написать книгу) в пору исчезающих рукописей, превращения былых творцов в членов бронзового пенклубовского президиума, романтизации «деловой жизни» — значит дать еще один шанс не только культуре, но и просто человеку.

Роман Маканина не в последнюю очередь повествует об одолении немоты (обратной стороной которой является заливиное неостановимое косноязычное говорение). В «Андеграунде...» жестко связанными предстали проблема всех и каждого (как сохранить личность?) с проблемой, что мыслится узкоцоховой (как быть писателем?). Ответ один (потому как художник живет за всех, а личность не существует без свободного, творящего начала). Ответ прост — и невысказанно труден: проснуться, быть собой, видеть других, знать о своем родстве со всеми, что не исключает, а подразумевает твою отдельность, твое достоинство, твою трагедию, твою ценность.

Девяностые годы стали «замечательным десятилетием» потому, что это было время «отдельных» писателей. Работавших без оглядки на сложившуюся систему мод и групповые ценности. Знающих, что на вопрос: «Зачем ты пишешь?» — кроме прочих, иногда очень важных ответов существует и наступательно-неуступчивый: «А затем!» С этой точки зрения «Андеграунд...» не только одна из лучших книг «замечательного десятилетия» (филигранная работа с «чужим словом», сложнейшая поэтика символов-ассоциаций, дразнящая «неточностями»-зазорами система персонажей-двойников, постоянная и прихотливая игра с категорией времени, изыск композиции и даже главная «обманка» — проблема «герой — повествователь — автор», обуславливающая статус и модус романного текста, — большинством критиков были оставлены без внимания и — тем паче — интерпретации), но и сочинение весьма характерное. Отдельное. Полнящееся литературной рефлексии-

ей (а значит, сложно соотнесенное как с большой традицией, так и с прежними опытами автора). Подсвеченное автобиографически. Стоически утверждающее значимость личности и слова.

Здесь естественным образом приходят на память несколько книг, ни в малой степени не схожих с «Андеграундом...» стилистически или по материалу (на то и «отдельность»), но также не скрывающих (а в какой-то мере — афиширующих) свою «металитературную» природу. В уже упоминавшемся романе Евгения Попова «Подлинная история „Зеленых музыкантов“» под развеселый (а местами — лихорадочный, надрывный, близкий к истерике) перезвон шуток-прибауток, воспоминаний о паскудных, но, как всякая молодость, обаятельных и живых «годах учения и странствий» писателя из города К. (на реке Е.), энергичных проклятий всяческим дуракам, ханжам, циникам и пакостникам (старого, нового и новейшего разливов) настойчиво, но неназойливо (для того и нужны перебои ритма, кувыркания сюжета, простодушная игра в «постмодернизм» — 888 примечаний к неведомо когда сочиненному тексту с гулькин нос) движется мысль Попова о счастливой обреченности писателя. Обреченности — ибо всякое время не подходит для настоящей литературы, есть и в нашем разлюбезном сегодня действенные методы, посредством коих потенциальный литератор обращается в канатного плясуна. Счастливой — потому что счастливой (а кто с ходу не понимает, тому и 888, и 999, и 1111 примечаниями не растолкуешь), потому что 888 — это вам не 666, потому что «злые великаны ушли и больше никогда не вернуться». Не вернуться не потому, что уж больно обнадеживает современная общественно-политическая ситуация (чего нет, того, к сожалению, нет), а потому, что писатель может и должен прозревать сквозь прозу (злую, страшную, безжалостную) — поэзию и сказку. Проза прозой, история историей (не замечать их — значит лгать), а Гомер, строки которого стали эпиграфом к роману, Гомером останется: *«Я же скажу, что великая нашему сердцу утеха / Видеть, как целой страной обладает веселье, как всюду / Сладко пируют в домах, песнопевцам внимая, как гости / Рядом по чину сидят за столами, и хлебом и мясом / Пышно покрытыми, как из кратера животворный напиток / Льет виночерпий и в кубках его опененных разносит. / Думаю я, что для сердца ничто быть утешней не может».*

Поэзия противостоит не прозе или истории («правде»), а «неправде» — социально-политической, моральной, эстетической, той самой, что всегда хочет сожрать весь мир, а семьдесят лет правила Россией. Роман Анатолия Наймана, название которого («Поэзия и неправда») отсылает разом к автобиографии Гёте и стихам Мандельштама, как и тесно связанные с ним «Рассказы о Анне Ахматовой» (писались в предыдущую эпоху, но место свое обрели в 90-х) и цикл «Славный конец бесславных поколений», посвящены именно этой проблеме. Поэзия

неотделима от внутренней свободы: в отсутствие внутренней свободы, «выпрямительного вздоха» могут существовать только «стихи» (лучшие или худшие), как в отсутствие поэзии (веры в скрытую власть гармонии, в неподвластное уму величие и осмысленность бытия) свобода обращается в свою противоположность — своеволие, то есть рабствование себе. Переходы эти тонки и опасны, а поэт, коли мы забываем о его внутреннем строе, часто рискует предстать монстром. (Как и получается в большей части новейшей «мемуарной» литературы — иногда помимо субъективных намерений не худших авторов. С другой стороны, слепая вера в «самодостаточность факта» и «искренность», якобы гарантирующие поэтичность и осмысленность любому высказыванию, провоцируют изобильное произрастание квазиавтобиографических опусов, главной задачей которых является не столько даже рассказ о «тернистом пути» автора, сколько автоапологетизация. По-моему, смешная и глупая. Многим нравится.) Иначе у Наймана, что умеет отделить «поэзию» от «неправды», разделить «обличье» и «смысл», нарушить очередную удобную конвенцию. В заглавном герое его романа «Б. Б. и др.» оппоненты писателя предпочли увидеть карикатуру на определенное лицо, не заметив, как страстно утверждает автором «поэтическая», то есть «свободная», природа этого персонажа, сколь решительно он — поэт в жизни, недаром сравненный с Франсуа Вийоном, — противопоставлен тем самым «др.», из числа которых Найман не исключает и свою романную ипостась. А что реальные люди, чьи отдельные поведенческие черты и словечки использованы романистом как материал, могут быть распознаны сравнительно узким кругом гуманитариев, что усопшие или здравствующие «прототипы» Наймановых персонажей «совсем не такие», так на то и роман, строящийся не по тем законам, что рекомендация в Союз писателей или послужной список. Уж если корить писателя, то за излишнюю поэтизацию-демонизацию Б. Б. Но и тут лучше бы поостеречься: об опасной связи творчества и демонизма Найман знает не хуже нашего, может быть, даже излишне — по-серебряновечному — ее педалирует, словно бы заклинная неперемный соблазн (некоторые рассказы «Славного конца...»), но, с другой стороны, всерьез относится к трудно оспариваемой ахматовской формуле: *поэтам вообще не пристали грехи*.

Между прочим, сила и живучесть этого тезиса блестяще подтверждается в книге совсем иного рода — в «Романе воспитания» Нины Горлановой и Вячеслава Букура. Там семья скромных, бедных и во всех отношениях достойных интеллигентов берет к себе в дом «дурную девочку» — холит ее, лелеет, учит уму-разуму, к искусству приобщает, — а в ответ получает хамство, неблагодарность, ложь и прочие гадости. И что же? Поскольку девочка Настя написана соавторами человеком художественно одаренным, все ее ужимки и прыжки (вплоть до бесчеловечного разрыва с приемными родителями) нас не только возмуща-

ют, но и чаруют. Страсть к украшениям? — Какой художник не любит роскошь? Лживость и приспособленчество? — Артистизм натуры. Грубость? — Самоутверждение таланта. Наплевательское отношение к всякого рода премудростям (астрономиям, географиям, литературам) и приличиям? — Захваченность своей страстью. Эгоцентризм? — А где вы других художников видали! Можно поверить, что прототип Насти — подлинное чудовище, но для этого надо совершить некоторое усилие, вырваться из достоверно и живо организованного романного мира, в котором маленькая разбойница вчистую переигрывает добропорядочных интеллигентов и их отпрысков. Это ни в коей мере не проблема прототипов — это проблема организации текста, который не может вынести двух героев (художников, творцов). Ни для кого не секрет, что горлановский эпос (множество романов, повестей, рассказов и микрорассказиков, написанных как единолично, так и в соавторстве с Букуром) строится на близлежащем материале, «новейшей» (в пределе — синхронной описанию) истории своей семьи — семьи творческой. Меняются протагонисты: если прежде доминировала мама-писательница (неведомо почему под разными именами), что не только мучилась, но и очень даже могла раздражать человека с обыденным сознанием (смотри в особенности роман «Его горький крепкий мед»), а в «Романе воспитания» — хулиганка-приемыш, то в недавней повести «Тургенев — сын Ахматовой» на авансцену выходит одна из дочерей, раньше глядевшая статисткой.

Хотя проза Горлановой должна вроде бы числиться по семейно-бытовому ведомству, на деле мы никуда не ушли от ключевой проблемы литературы 90-х — от ратоборствования с жизненной энтропией и верно служащей ей немотой. Да, у Горлановой проза растет из мелкого жизненного «сора». При этом не только «сор» преобразуется волей художника (непременное условие всякого искусства), но постоянно — так или иначе — актуализируется сама тема творчества, стези художника, его долга, назначения и соблазнов. Еще отчетливее линия эта прослеживается в новеллистике Юрия Буйды, составившей книгу «Прусская невеста». Кёнигсбергско-калининградское послевоенное пространство, в котором разворачиваются невероятные сюжеты Буйды, должно было бы предстать адским кошмаром (ни страшных политических реалий, ни жутковато-грязной уличной фактуры писатель не прячет — более того, подает их агрессивно и наглядно), кабы не поэтическая оптика детства, не страсть различать в обыденности — фантазмагорию, не гротескный юмор, не вера в вещую природу снов, значимость примет, тайную правду диковинных слухов. Не переставая быть советским локусом, город Буйды оказывается и обителью сказок, где свои права сохраняют и любовь до гробовой доски, и почтение к заезжим волшебникам, и гордость неуловимым своеобразием знакомых улиц, забегаловок, учреждений. Здесь все «как в жизни» — и все не так. Средневековое германское прошлое может явить свою

колдовскую силу потому, что его видит (мало что понимая, но все или почти все глубоко чувствуя) мальчик, который станет писателем. То есть выдумщиком. В эпилоге «Прусской невесты» Буйда с удовольствием забавляется этимологией собственной фамилии: «буйда» — байка, выдумка, ложь, сказка. Без которой не может быть никакой правды. В том числе — очень печальной.

В принципе Буйда смотрит на жизнь довольно мрачно (это особенно ощутимо в романе «Борис и Глеб», где страшные и без спецпрививок сюжеты отечественной истории подаются, во-первых, в деформированном, нарочито выморочном виде, а во-вторых, в превышающем всякие нормы вкуса количестве), однако удовлетвориться констатацией непотребств писатель не может. Мешает, видимо, заворуженность собственным делом — той самой сочинительской ложью. В «Ермо» — на мой взгляд, лучшем романе Буйды — немало сказано о писательском демонизме, о страшном деле претворения «жизни» в «историю», о возмездии, что караулит человека, рискнувшего жить в мире «как если бы», то есть заниматься всякого рода «буйдой». Но в главном герое — всемирно известном западном писателе-интеллектуале русского происхождения — Буйда постоянно заставляет видеть самого себя. Трагедии, преступления, отчаяния соименного своему автору Ермо — это жизнь самого Буйды «как если бы»: немецкое «als ob» — название последней заветной книги мэтра, сливающейся с той книгой о нем, которую сочинил выросший жених таинственной «прусской невесты». Только выдумывая (и в то же время разгадывая) себя и мир, мы можем избавиться от колючей неправды в себе и мире, нас окружающем. Пессимизм Буйды уравновешен его приверженностью к поэзии. В целетельную мощь которой можно верить и без оговорок.

Я имею в виду позднюю прозу Юрия Давыдова. Впрочем, Давыдов и в свой, так сказать, «классический» период знал высокую цену поэтического слова — не случайно один из лучших его давних романов назван строкой великого поэта. В «Инее» Пастернака «Глухая пора листопада» закономерно рифмуется с призывом «Расстраиваться не надо», а далее утверждается благая осмысленность мироздания: *«Порядок творенья обманчив, / Как сказка с хорошим концом»*. Давыдовский вкус к исторической реалии (в ее неповторимой осязательности), как и его всегдашнее восхищение человеческим мужеством, благородством, душевной статью, обусловлены доверием к изначальной красоте бытия. Резкая смена стилевой манеры, когда давыдовская проза расцвела словно «хмельными» пятистопными ямбами, а шуточные и парадоксальные ассоциации подчинили себе суровую фактографию (подчинили, но не вытеснили вовсе!), не отменила сути долгих поисков автора. Он, как прежде, ищет смысл истории, превосходя зная ее каверзы, свирепость и — в какую-то пору — казалось бы, стопроцентную бессмысленность. Всякий исторический деятель

в изрядной мере детерминирован «своеобразием текущего момента», а потому не застрахован от ошибок (подчас роковых). И в «Бестселлере» Давыдов устраивает смотр своим героям, возвращаясь к сюжетам, обработанным прежде столь тщательно и трепетно: снова Бурцев, снова Лопатин, снова Азеф, снова Тихомиров. Такие — и не такие. Конечно, симпатии и антипатии остаются в силе, но сколь существенно усложняется психологический рисунок. (Бурцев, прежде видевшийся едва ли не рыцарем без страха и упрека, теперь написан гораздо жестче; увы, выясняется, что борьба с провокацией — палка о двух концах.) Здесь проще простого сделать вывод: все одним миром мазаны, всякая политика — скверна. Но Давыдов, раскопавший столько тайн, обнаруживший столько скелетов в шкафах, далек от этой чистополюской пошлости. Как и от ее изнанки — благодушного всепрощения: «человеческие» черточки в портретах Азефа или Сталина лишь помогают ощутимее передать их внечеловеческую суть (потому и нужен здесь Давыдову гротеск).

История — конкретна: вникая в тот или иной эпизод, непременно увидишь его отражения в других — далеких или близких — событиях. Точность знания не помеха, а условие для разбега ассоциаций, установления причин следствий (всегда не прямых), перехода к универсалиям. (Потому нужен Давыдову то бегло мелькающий, то наливающийся деталями сюжет Иудина преступления — это и предмет раздумий героев и антигероев «Бестселлера», и точка, от которой ведет свой счет автор.) И переход к себе. К своей жизни — детству, войне, лагерю или недавним счастливым путешествиям. Летучие искорки пунктирной автобиографии по-новому освещают большую историю — в права вступает «личное изменение».

«Бестселлер» — книга, строящаяся на наших глазах. Как путевой дневник, автор которого занят внешним миром, но, естественно, пробалтывается о себе. Как исповедание творческого и жизненного *credo*. Как всякое подлинное лирическое стихотворение. История без воздуха, морского ветра, пьяноватых шуточек, духа стихотворства и колокола братства — короче говоря, история без человека-деятеля и человека-наблюдателя действительно мертва: в лучшем случае — свод глупостей, в худшем — каталог преступлений. Такой «истории» и противостоит поэзия. Всегда странная, неуместная, свободная. Давыдов перешел к откровенно поэтической (отнюдь не утратившей историзма) прозе в «Зоровавеле» — «поэме» о Вильгельме Кюхельбекере, чье имя давно стало синонимом как «неудачи», так и «поэтического избранничества». Выбор такого героя, кажется, определил безрассудную, многих поперву удивившую и безусловно счастливую стратегию Давыдова 90-х. Только так — «кюхельбекерно» — можно было добраться до ошеломляющей свежести и не менее ошеломляющей словесной виртуозности беззаконного «Бестселлера».

От разговора о Давыдове естественно перейти к проблемам исторической прозы. Здесь, коли судить по валу, радостей не много. Оно и понятно: исторический роман — жанр почтенный, инерционный и, естественно, дрейфующий в сторону «легкого чтения» и иллюстративности. Особенно — в посткоммунистической России, где с неизбежностью сказывается многолетнее существование идеологической системы умолчаний и фальсификаций. История была поставлена в повестку дня перестройкой, но спрос на ее «тайны» не удовлетворен до сих пор, хотя фабрика, штампующая жизнеописания царей, диктаторов, бандитов, куртизанок, революционеров и прочих «замечательных людей», работает с завидной четкостью. Написали (либо перевели) уже, кажется, про всех на свете. Руководствуясь спросом, то есть быстро. В таких условиях труднейший жанр как бы загодя исключает исследовательский азарт (превалирует компиляция — хорошо, коли грамотная), интеллектуальную энергию (ее имитации — обычно предсказуемо-ленивые — господствуют во всякого рода «альтернативных» сочинениях, маскирующихся под философскую беллетристику, квазинаучных или откровенно масскультовых; впрочем, сии «дискурсы» легко взаимодействуют, а то и сливаются воедино) и любой намек на «эстетическую функцию» (не принимать же за стиль дежурные «вотще», «понеже» и «доднесь» вкупе с «поневами» и «бердышами»). Тем значительнее и интереснее немногие исключения.

Два из них посвящены истории далекой — «Царица Смутья» Леонида Бородин — и совсем далекой — «Не мир, но меч» жительствовавшего в США Игоря Ефимова (в книжном издании «Терры» — «Пелагий Британец»; можно только пожалеть, что автор отказался от первоначального названия — «Невеста императора»). В обоих случаях превосходное знание далеких реалий (как материальных, так и духовных, не только «вкуса, аромата и цвета» далекой эпохи, но и ее страждущей мысли) и незаурядный такт в обращении со словом (стилизация дозирована и не срывается в пародию) сочетаются с отчетливой идеологичностью (метафизические проблемы переживаются героями как личные; страдания исторических персонажей — проекции мыслительных и моральных мук современных авторов) и тонкой аллюзионностью (распад Римской империи в V веке по Рождеству Христову и московская Смута начала века XVII, конечно, проецируются на исторические катаклизмы наших дней и нашего Отечества). При этом книги Ефимова и Бородин не беллетризованные трактаты, а настоящие романы — с непростым сюжетом, сложной системой персонажей, наделенных отчетливыми характерами, мотивной вязью, неожиданными отыгрышами эпизодов, поначалу казавшихся проходными, и сильными развязками. (Последнее острее ощущается у Ефимова, что понятно: все-таки про его героиню — императрицу Евдокию — средний читатель знает несопоставимо меньше, чем про Марину Мнишек.) И — наконец, но не в последнюю оче-

редь — это книги незавуалированной человечности. Эпохи, избранные Бородиным и Ефимовым, могут ужаснуть и ко всему привычного человека нашего столетия, история совершенно безжалостна ко всем персонажам, нетерпимость не оставляет места самым простым чувствам, всякие слова о справедливости в тех контекстах звучат чудовищной фальшью, — а сердечная мягкость и тяга к добру авторов словно бы преодолевают их же знание, чреватое отчаянием. Леонид Бородин — вопреки недалновидным ожиданиям — не только признает странную легитимность Царицы Смуты (Марина Мнишек верит в свое право на трон, она царица — вне зависимости от того, был ли ее муж самозванцем; ее торжественно встречали бояре, ее приветствовала толпа, ее звала и ждала Москва), но и просто любит ее — католичку, иноплеменницу, злую чаровницу русского фольклора, причину братоубийственной многолетней войны и запустения царства. Любит, ибо сострадает. И с ужасом думает о том, что пленение-заточение Марины и убийство ее сына-наследника станет не концом Смуты, но отражением ее начала — углицкого убиения. То есть вступает в полемику с мощнейшей традицией толкования русской истории — с едва ли не общепринятым национальным мифом. И конечно же, не академического интереса ради, но протягивая нить от Смуты к тем событиям, что ознаменовали начало и конец русского XX века.

Другие удачи в исторической прозе связаны с «портретированием» времен сравнительно близких — военных и послевоенных. Здесь сильное открытие было совершено Анатолием Азольским, скрестившим в ряде повестей (всего колоритнее и резче — в «Клетке», «Облдрамтеатре», «Женитьбе по-балтийски») плотное бытописание с авантюрно-детективным сюжетом, готовым сорваться в анекдот. Сталинская эпоха не только коварна, бессовестна и безжалостна, но и похабна. Это золотое время уголовщины, неотличимой от якобы борющейся с ней (на деле — ее пестующей) власти. Зло разлито в воздухе, человек — либо жертва, либо насильник. (Не случайно в прозе Азольского почти обязательен сексуальный код.) Переиграть систему немислимо, скрыться от нее можно, только похоронив себя (желательно — не метафорически; между прочим, сюжет «мнимой смерти» действительно характерен для сталинской эпохи), но чем прятаться или надеяться на авось, лучше погибнуть (суицид старших персонажей в «Клетке»), всякая уверенность в завтра — фикция. Никакой семьи, никакого творчества, никаких чувств. Железный тон сюжета — железная логика крепких умников, разгадавших волчью логику системы и ставших волками (главный герой «Клетки» Иван Баринов). И невероятный выигрыш лопухого лейтенантика, подарок раздухарившейся судьбы, что, нагромоздив одну паскудную нелепицу на другую, разрешила-таки русскому юнцу жениться на эстонской школьнице и увела обоих из-под карающей десницы бандитской власти («Женитьба по-балтийски»). И ненужное (навсегда

оставшееся в памяти, а потому опасное) раскрытие полоумной (но естественной для страны страха) аферы («Облдрамтеатр»). И такая же ненужная память о том, чем в реальности была «война на море» (одноименная повесть). И такое же ненужное разоблачение из новых времен стародавнего грешника («Розыски абсолюта»). И истощающая тоска железного Ивана Барина, вопреки всему своему опыту надеющегося на «другую жизнь» — не для себя, для того младенца, что должен заменить сгинувших и одолеть «клеткой» любви «клетку» советского небытия. Глупости? Сантименты? Идеализм, что до добра не доведет? Но Азольский — изнутри взрывая крепчайшую конструкцию своего жесткого мира — неизменно ухитряется напомнить читателю: и в «клетке» кто-то сохранял себя, надежду, любовь, представление о возможности другой жизни. Хотя чаще всего и терпел поражение.

Поражение неизбежно и особенно горько, если маскируется под победу. Если тебя, оплевав и обокрав, щадят и жалуют, а дело твое рушат, как это происходит в романе Георгия Владимова «Генерал и его армия», где обреченный (ибо чуждый системе) генерал Кобрисов странным вмешательством судьбы (случая) остается жить, а гибнет его армия (во всех смыслах — и трое сопровождающих, накрытые «нашенским» снаряжением, что должен был уничтожить генерала, и та армия, лишенная умного командира, что бездарно брошена в ненужный бой). Владимов видит советскую власть бесчеловечной, глупой (с нормальной точки зрения), бессовестной, но по-своему логичной системой. Иначе как кладя солдат в пять слоев, здесь не воюют. Иначе как истребляя и уничтожая всякую личность, здесь не государи. Человек системой не предполагается. Но почему-то не исчезает вовсе. Вероятно, потому, что Владимов (как и Азольский, как и Астафьев, о котором речь впереди) помнит о своем родстве с другими людьми и разумно полагает, что если ему (писателю) еще дороги фундаментальные ценности, то негоже отказывать в праве на душу живую и другим людям. В каком бы аду тем ни довелось обретаться.

Замечательный роман Владимова обсуждался столь подробно и долго (в том числе и автором этой статьи), что должно лишь напомнить о его бесспорном классическом статусе. Стоит также заметить, что после «Генерала...» — сочинения эпического и объективного (Владимов, пожалуй, даже чуть бравировал своей традиционностью, отключенностью от новейших веяний, на поверку в его романе все же ощутимых) — автор приступил к работе над повествованием с выраженным автобиографическим акцентом. Сколько можно судить по интервью писателя, в ожидаемом романе «Долог путь до Типперери» история второй половины века будет рассматриваться сквозь призму авторской судьбы. Конечно, мудро судить о том, чего в глаза не видел, но жанровая трансформация (и соответствующие изменения в поэтике), похоже, сблизит Владимова, по крайней мере в некоторых пунктах, и с Юрием Давыдовым, и с уже совершившим резкий (и оправданный) жанровый эксперимент Виктором Астафьевым.

В 1998 году Астафьев завершил одну из своих трилогий повестью «Веселый солдат». Возникает странный вопрос: какую? С одной стороны, «Веселый солдат» естественно примыкает к повестям «Так хочется жить» (1995) и «Обертон» (1996). С другой же — все три сочинения связаны с большим романом «Прокляты и убиты» (первая часть — «Чертова яма», 1992; вторая — «Плацдарм», 1994), который то ли пока замер на второй части, то ли (и это, кажется, вероятнее) теперь не требует завершения. В трех новейших повестях на смену широкоохватному и многофигурному эпосу пришла исповедальная лирика, хотя тематика осталась прежней — военной.

Прежней осталась повествовательная фактура (кровь, грязь, смрад, голод, холод в самом что ни на есть прямом, физиологически ощущаемом, смысле этих «повыветрившихся» слов), прежней осталась лексическая яркость и ярость бешеного речевого потока, прежним остался пафос — горчайшее изумление от расчеловечивания человека, захлебывающееся проклятьем, слитое с почти безнадежным истовым покаянием. Изменилась интонация (не менее пронзительно и надрывно, но чуть тоньше — скрипичнее, если так можно сказать), изменилась жанрово-композиционная установка — «я» потеснило «мы». Конечно, фронтовая, госпитальная, послевоенно-дембельская общность запечатлена и в новых повестях, напряженные мысли об этом судьбой устроенном единстве, кажется, никогда Астафьева не отпустят, но все же главным стало теперь другое.

В «Так хочется жить» и «Обертоне» крупным планом даны человеческие лица — Коляши Хахалина и Сергея Слюсарева, тупой писарской волей превращенного в Слесарева. Судьбы героев воспринимались как возможные, хоть и несостоявшиеся, ухудшенные варианты судьбы вышедшего в большие люди автора: ветром несомый шалопут-бедолага, сохранивший в душе поэтический строй (тут поневоле вспомнишь Маканина, что наградил маргинала Петровича своей внешностью и некоторыми деталями биографии), и скромный, обтесанный жизнью (вот она, измененная буква!), обычный трудяга, как сквозь сон, вспоминающий давнюю невероятную — обертонную — любовь. И все-таки там речь шла о других. Автобиографизм «Веселого солдата» выдерживается с первой строки до последней.

Это не кто-нибудь, а «я» мыкался по госпиталям, женился (в одночасье и навсегда), чуть не потерял супругу в колготе московского метро, дрожал перед порогом дома ее родителей, скандалил, матерился, горе мыкал, жильё обустраивал, отчаивался, надрывался за копейку, кормил случайно тыркнувшегося в дом немца-военнопленного, учился в вечерней школе, хоронил малую дочь, годы спустя, приехав в давно оставленный город Чусовой, толковал стародавнему приятелю: «Я и ноне <...> хохотать не перестаю, уж больно жизнь потешная». (В «Так хочется жить» — на мой взгляд, лучшей вещи позднего Аста-

фьева — этот мотив уже прорабатывался.) А до всего этого — «Четырнадцатого сентября одна тысяча девятьсот сорок четвертого года я убил человека. Немца. Фашиста. На войне».

Так начинается повесть о «потешной жизни», о свирепой и наглой силе зла, о привычке к существованию в аду, о тихом, придавленном, но неодолимом стремлении жить по-людски, о боли, грехе, расплате и сохраненном человеческом естестве. Так она и заканчивается: «...я убил человека. В Польше. На картофельном поле. Когда я нажимал на спуск карабина, палец был еще целый, не изуродованный, молодое мое сердце жаждало горячего кровотока и было преисполнено надежд».

Уходят на войну («Чертова яма») и сражаются («Плацдарм») — вместе. Вместе, несмотря на то что войну Отечественную вынужден вести народ, одновременно уничтожаемый войной гражданской (достаточно вспомнить о «показательном расстреле» ни в чем не виновных «дезертиров» в «Чертовой яме»; впрочем, примеры на каждой астафьевской странице). Возвращаются с войны и тем паче оплачивают ее счета — поодиночке. Потому, видимо, вместо финальной части трилогии обещанной (а что, как не возвращение, должно было стать ее предметом?) написалась трилогия новая, увенчанная максимально откровенной исповедью. Размышляя о том, как может выжить отдельный человек, Астафьев говорит о себе — о том, кто стал писателем. Потому и стал (и не перестает им быть), что помнит немца на картофельном поле и дорогу на фронт, не отличимую от дороги с фронта, свою послевоенную ненужность победившему государству и тогда же начавшуюся борьбу за собственную душу.

Таким образом, мы вновь пришли к уже не раз отмеченному правилу: серьезный русский писатель 90-х так или иначе — в большей или меньшей степени, сознательно или полусознательно — ориентирован на саморефлексию и утверждение значимого статуса литературы. Мысль о сохранении личности в ее противоборстве с силами зла (как внешними, так и проникающими в человеческую душу, как социально-политическими, так и метафизическими) неизбежно оборачивается апологией (выговоренной или подразумеваемой) словесного искусства. По всем «умным» раскладам, никакой литературы в сегодняшней России быть не должно, а она есть. Литература отдельных писателей, не схожих во всем, кроме твердой уверенности: словесность нужна мне, а значит, и кому-то еще. Именно — кому-то, далекому читателю, провиденциальному собеседнику, а не «самой читающей стране». Потому и писать можно по-разному — люди, слава Богу, не на одно лицо.

И что удивительно: наиболее виртуозные стилисты, авторы действительно сложно организованных текстов, прозаики, пишущие «по словам», прядущие изысканную паутину причудливых периодов, коллекционеры невиданных метафор, подлинники изобретатели и новаторы, нередко по-

прежаемые за «сложность», «экстравагантность», «манерность» и «непонятность», никогда не пренебрегают человеческими чувствами, «наивным» поиском гармонии, расстановкой простых (недоброжелатель скажет — простейших) этических акцентов. По-настоящему новая, свободная и «хорошо сделанная» проза Александры Васильевой (певучая повесть «Моя Марусечка»), Марины Вишневецкой (большая часть ее вошла в сборник «Вагриуса» «Вышел месяц из тумана»), Ольги Славниковой (роман «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»), Ирины Полянской (роман «Прохождение тени»), Сергея Солоуха (отвергнутый чуть ли не всеми журналами, изданный в Кемерове тиражом в 500 экземпляров, а потому мало кем замеченный роман «Клуб одиноких сердец унтера Пришибеева»; полный невероятной радости жизни цикл «Картинки»), Валерия Володина (повесть «Русский народ едет на шашлыки и обратно», романы «Паша Залепухин — друг ангелов» и «Время, жить!» — все печатались в саратовской «Волге» и не удостоились внимания критики) живет состраданием и любовью к обычному — часто несчастному, слабому, растерянному — человеку, уважением к чужой тайне и восхищением чужой душевной стойкостью, влюбленным вглядыванием в наш — безумный, больной, искореженный, а все-таки живой и прекрасный — мир, практически нескрываемым стремлением к далеким, но сущим истине, добру и красоте.

Цинизм и небрежение личностью, копеечное шуткование в рекламно-новорусском роде и высокомерный эгоцентризм, «чернуха» и инфантильный восторг от вчера усвоенной квазиистины — «жизнь подла, лжива и грязна», — идеологическая агрессивность и инерционное обличение «свинцовых мерзостей» сочетаются не с поисками живого и непривычного слова, а с лаковой гладкописью, имитацией готовых образцов, сбивающихся на пародию (в диапазоне от Зайцева до Платонова), и с заурядным графоманским неряшеством. Впрочем, удивляться тут нечему: красота не уживалась с душевной и интеллектуальной пошлостью никогда — не исключение и наше замечательное десятилетие отдельных писателей, обогативших, а потому и сохранивших живую и свободную русскую литературу. Ту самую, что и при Пушкине, и при Достоевском, и при Пастернаке жила не «общими идеями», на недостаток которых так любят жаловаться иные из моих коллег по цеху, и не на правленческими задачами, а неповторимыми отдельными личностями.

Здесь бы надо поставить точку, но мешают три обстоятельства. Во-первых, я ничего не сказал о, на мой взгляд, лучших писателях «среднего» поколения — Андрее Дмитриеве («Повесть о потерянном», рассказ «Пролетарий Елистратов», диптих повестей «Воскобоев и Елизавета» и «Поворот реки», новейший роман «Закрытая книга») и Алексее Слаповском (романы «Я — не я»; «Первое второе пришествие», «Анкета», новейший «День денег», повести «Пыльная зима», «Война балбесов», «Висельник», «Гибель гитариста», «Братья», «Талий» и много

что еще). Конечно, я и так про них много писал. (Возможно, даже слишком много — временами кажется, что кое-кто из коллег бранит сочинения Слаповского и Дмитриева не ради их самих, а дабы поставить на место зарвавшегося комплиментщика и оживить родной литературный быт шибко острой полемикой.) Конечно, репутации Дмитриева и Слаповского вполне сложились, а их последние вещи требуют не беглых замечаний, а детального анализа семантики сюжетов, жанровых стратегий и особенностей слога. (Увы, на это удовольствие места в обзорной статье нет.) Но все-таки не назвать их вовсе было бы глупо и претенциозно. Так что констатирую. Да, лучшие. Да, оправдавшие наше — рожденное в конце 50-х — поколение. Да, выдержавшие испытание свободой. Да, сумевшие прочувствовать и выговорить боль, суетливость, жестокость, нелепицу нашего сегодня, «переходного периода», в котором бессильная ностальгия по якобы уютному минувшему запросто сочетается с лихорадочным желанием «словить свой момент и свой кайф». Увидевшие все это — и не испугавшиеся. Не отказавшиеся ни от уважения к тайне человека, ни от «вечных ценностей», ни от культуры, ни от свободы, ни от веры в будущее. Если написана «Закрытая книга», если угадана, распознана, придумана долгая, сложная и таинственная история, что увела рассказчика так далеко от родного дома, если он, капитан корабля, намертво застрявшего в гамбургском порту, перестал быть «объектом», направляемым чужими волями, и незаметно превратился в писателя, то есть обрел дар понимания, творчества и прощения, то корабль непременно вернется домой и дом будет домом, а не симбиозом музея мертвых чучел и воровской малины. Если три бывших одноклассника — безработный честняга алкоголик, ловкий идеологический чиновник и непризнанный писатель — сумели пережить «день денег» (как с неба свалившиеся на них тысячи долларов), не разругаться, не возненавидеть всех и вся вокруг и обрадоваться избавлению от бешеных денег, если замысленное героями «плутовского романа» бегство от постылой жизни обернулось глупой химерой, а на милой, неприметной и родной саратовской улице развернулся «пир на весь мир», вдруг соединивший бухгалтеров, бомжей, службистов, гуляк, интеллигентов, прохиндеев и всех, всех, всех, то и у нас есть шанс вырваться из «дня денег» в большое время личной ответственности, любви к ближнему и доверия к себе.

Во-вторых, тенденции тенденциями, а «замечательное десятилетие» предполагает сумму текстов, своего рода рекомендательный список. Я попытался сформировать десятку лучших прозаических сочинений 90-х годов (предполагая, что писатель может быть представлен в ней лишь одним произведением) — и потерпел поражение. Не смог остановиться и на цифрах 15, 20, 25 — пришлось составить «тридцатку».

Привожу результаты в азбучном порядке: **Анатолий Азольский**, «Клетка»; **Виктор Астафьев**, «Так хочется жить»; **Петр Алешковский**,

«Жизнеописание хорька»; **Леонид Бородин**, «Царица Смуты»; **Юрий Буйда**, «Прусская невеста»; **Михаил Бутов**, «Свобода»; **Светлана Василенко**, «Дурочка»; **Марина Вишневецкая** (тут я не могу сделать выбор: практически вся ее — сверхплотная, подразумевающая взаимоотношенность текстов — проза; впрочем, у Буйды я ведь тоже назвал сборник рассказов); **Георгий Владимов**, «Генерал и его армия»; **Валерий Володин**, «Паша Залепухин — друг ангелов»; **Нина Горланова**, **Вячеслав Букур**, «Роман воспитания»; **Юрий Давыдов**, «Бестселлер»; **Андрей Дмитриев** (трудно, но все-таки — «Закрытая книга»); **Борис Екимов** (строгая и словно бы скромная проза Екимова совсем не похожа на наступательно-поэтические опыты Вишневецкой, а случай тот же: все рассказы 90-х); **Олег Ермаков**, «Знак зверя»; **Игорь Ефимов**, «Не мир, но меч»; **Владимир Кравченко**, «Ужин с клоуном» (эта удивительная повесть, хоть и была опубликована в престижном «Знамени» — 1992, № 7, практически не получила отзывов; в который раз: «Мы ленивы и нелюбопытны»); **Владимир Маканин**, «Андеграунд, или Герой нашего времени» (и — вопреки собой же установленным правилам — рассказ «Кавказский пленный»); **Афанасий Мамедов**, «На круги Хазра»; **Анатолий Найман**, «Б. Б. и др.»; **Марина Палей**, «Кабирия с Обводного канала»; **Михаил Панин**, «Труп твоего врага»; **Людмила Петрушевская**, «Время ночь»; **Ирина Полянская**, «Прохождение тени»; **Евгений Попов**, «Подлинная история „Зеленых музыкантов“»; **Ольга Славникова**, «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»; **Алексей Слаповский** (опять трудно, но все-таки «Первое второе пришествие» и «День денег»); **Сергей Солоух**, «Клуб одиноких сердец унтера Пришибеева»; **Михаил Успенский**, «Там, где нас нет» (кто сказал, что ориентированная на массового читателя проза не может быть умной, артистичной, трогательной? Веселые сказочные повести Успенского о подвигах богатыря Жихаря и его побратимов доказали: еще как может!); **Александр Хургин**, «Страна Австралия».

Список, разумеется, субъективный. У нас — в республике словесности — пока еще демократия. Кому не нравится, может составить другой — без моих любимых писателей и, к примеру, с Чингизом Айтматовым, Борисом Акуниным, Дмитрием Бакиным, Владимиром Березиным, Андреем Битовым, Алексеем Варламовым, Эргали Гером, Анастасией Гостевой, Михаилом Кураевым, Анатолием Королевым, Евгением Лапутиным, Дмитрием Липскеровым, Юрием Малецким, Александрой Марининой, Александром Мелиховым, Виктором Пелевиным, Олегом Павловым, Диной Рубиной, Владимиром Сорокиным, Андреем Столяровым, Викторией Токаревой, Людмилой Улицкой, Антоном Уткиным, Владимиром Шаровым, Михаилом Шишкиным... Называю имена писателей, имеющих своих пылких приверженцев, а у меня вызывающих весьма различные эмоции: от спокойного сочувствия, благодарности за прошлые свершения и надежды на будущее до убежденного

принятия. Но даже одно перечисление имен заставляет задуматься о разнообразии нашей словесности. И вновь повторить: замечательное десятилетие! А ведь еще не кончилось.

Пока не кончилось. И это уже действительно последний тезис. Я не о календаре, а о ждущих нас впереди (и ковавшихся все эти годы) опасностях. Мы прекрасно знаем, как скверно мы же обошлись со свободой, нами же завоеванной (кто-то хмыкнет, кто-то корректно уточнит: «Не без нашего участия»). Боюсь, что, когда увидит свет эта статья, то есть в январе 2000 года, после парламентских выборов, будем знать это еще осязаемей. Свободу мы проболтали и упустили, предпочтя разное: кто — сиюминутные выгоды, кто — снобизм, кто — безответственную оппозиционность, кто — поиски третьего пути и пятого угла, кто — чистоплюйское неучастие, сдобренное всегдашним «от меня ничего не зависит». При этом плодами свободы — от относительного товарного изобилия до возможности «свое суждение иметь» и выражать его публично — мы пользовались вовсю. Кроме всего прочего, мы не хотели верить в собственные силы, в собственное творческое начало, в собственную большую традицию (отнюдь не равную «старым песням о главном» и церетелевским петро-медведям). Отсюда наше — читательское — небрежение живой словесностью. Отсюда легкость, с которой мы не просто усвоили слухи о конце литературоцентризма, но и перетолковали их в императив отрицания литературы как таковой. Споры нет: отдельный писатель может очень много (о том и статья). Может писать за символические гонорары, добывая хлеб насущный иными способами, может терпеть издательское равнодушие, может переносить нападки (не объективными же суждениями их считать!) критиков (к примеру, мои — и слабо утешает известный тезис: «Чать, не ногу отрезают»); да, власти и даже влияния на издательский процесс у критиков нет, но нервы авторам они, увы, портят, и по большей части не из-за скверного характера — просто это входит в их профессию, хоть и не приносит радости), может какое-то время рассчитывать только на «провиденциального собеседника». Но боль, обида, ощущение собственной заброшенности накапливаются; достигнув «критической массы», они в какой-то момент могут одержать победу над даром, превратить свободу творчества — в бессмыслицу, действительно обескровить русскую литературу. Высокомерно судя современную словесность, мы либо ее попросту в упор видеть не желаем, либо забавляемся и модничаем, не придавая значения своим словам. Ан как накликаем настоящую беду: сперва оторвав от писателя читателей, потом оставим потенциальных читателей без писателей. Не дай Бог.

И все же пока у нас на дворе замечательное десятилетие. Как очень серьезно пошутил в недавнем стихотворении Тимур Кибиров: *«Треплется язык бескостный / славным флагом на „Варяге“»*. Может, потому и «Варяг» не сдается.

КОНЕЦ СТИЛЯ

Постмодернизм

Вопрос о постмодернизме берут обычно как узкоэстетический, тогда как это вопрос общекультурный, даже политическое измерение имеющий, поскольку политика входит в сферу культуры. Постмодернизм как эстетика — это «полистилизм», игра со стилями, высшая стилистическая изощренность. Но тема требует выхода за эстетические рамки. И если фиксировать политический аспект темы, искать политическую ее формулировку, то здесь понятию постмодернизма окажется синонимичным понятие демократии. Демократия и есть постмодернизм. В свою очередь демократия есть особый, вполне определенный тип культуры, взятой уже в предельно широком значении термина — как образ жизни, как стиль. Демократия как культурный стиль — это отсутствие стиля, отнюдь даже не эклектика александрийского типа. Плюрализм демократий отнюдь не полистилистичен. Стиль противоположен и противопоставлен демократии. Носитель, субъект демократии — единичный, атомизированный, ни в коем случае не сублимированный и не сублимируемый человек, непосредственное самовыражение, «это» Гегеля. По Достоевскому, это человек, взятый со всеми его почесываниями; там, где почесывания, там нет места стилю, манере («манерам»), «культуре». Постмодернистическая демократия или демократический постмодернизм — это телешоу, на котором школьницы средних классов обсуждают темы вагинального и клиторального оргазма. Это нечто, во всяких культурах и манерах считавшееся неудобосказуемым, подавлявшееся цензурой.

Реминисценции из Достоевского можно продолжить: «Бобок» — если не посмертное, то разложение во всяком случае. Все обнажились и заголились. Но здесь нужно помнить все коннотации слова «разложение»: не только моральный или физиологический термин, но и прием кубистической живописи. Разложение в этом смысле равнозначно редукции. Постмодернизм как демократия редуцирует, а не сублимирует. Человек здесь (не универсально, а эмпирически) конкретен, отнюдь не «целостен». Почесывания в демократии уважаются как всякая данность, как «мультикультурализм». Но мультикультурализм и есть отсутствие культуры как (универсальной) нормы.

«Универсально» в нынешнем человеке его природное, космическое начало. Здесь мы коснулись уже темы современной квазигуманитарной науки, какой-нибудь структурной антропологии. Она уничтожает человека как «я», человек оказывается случайной точкой пересечения

космических стихий. Структурная антропология — это сегодняшний дарвинизм, она производит человека не от обезьяны, а от индейца, у индейцев же нет «я», субъекта. Та же установка в психологии Юнга. Даже субъективист Фрейд писал о «фикции я». Но это научно-обобщенная интерпретация человека, а массовый, то есть демократический, то есть подлинный, постмодернизм берет человека в его эмпирически конкретной данности, как «это», принимая его временность, условность, случайность в качестве не подлежащей обсуждению ценности. Ценность человека определяется фактом его эмпирического существования, и демократия не считает себя вправе предъявлять ему дальнейшие — культурные — требования, вырабатывать в нем нормальное, нормативное «я». Фактичность и есть ценность, это данное, а не заданное, наличествующее, а не должествующее быть. Задание демократии как культуры оказывается чисто количественным — физическое приращение, возрастание бытия, «восстание масс».

При этом, однако, выясняется, что физический человек демократии, обнажаясь и заголяясь, отнюдь не «разлагается» в моральном смысле, что это как раз живой человек, а не труп «Бобка». Не произошло ничего страшного, все остались живы, лицо человека не редуцировано его детородными органами, страхи Достоевского были иллюзорны: совсем не обязательно умереть, чтобы говорить о «последнем». Жизнь, наоборот, обрела некую необходимую физиологическую глубину, вроде той, что демонстрировал Ганс Касторп Клавдии Шоша на рождественском вечере в Берггофе. Жизнь «остранилась» — и стала ощутимее. Для этого нынешнему человеку, в отличие от Касторпа, не надо даже переходить на французский язык. Язык вообще подменяется элементарным жестом, хватательным движением руки, как у Гегеля в том же примере. Это и есть победа визуального начала над словесным в постмодернизме.

В России, как во всякой провинции, увлекаются модой — и до сих пор не заметили, что моды нынче не бывает: как общеобязательной установки, как нормы и стиля. Мода — это для бедных как супермаркет. То, что на Западе называют модой, это всегда и только единичное самовыражение, предельная индивидуация. Существуют мода и стиль в субкультурах, и они необходимо партикулярны, отнюдь не универсальны, а это уже вызов стилю как общеобязательному культурному требованию. Мода — это то, что «к лицу», а лицо единично. Именно так: не норма как универсальный закон, не Единое, а единичное. Сегодняшние эстеты давно уже догадались о смерти моды, да и самого стиля как единой культурной нормы. Ибо стиль порабощает, сглаживает единичное как не идущую к делу шероховатость, — тогда как эти шероховатости, фактура самого материала сейчас важны и выделяются. Господствует не стиль, а материал. Стиль же — это война с материалом, тотальная его организация. Стиль — понятие эпохи эксплуататорских обществ,

французских королей и венских банкиров, вообще репрессивной цивилизации. Стиль бесчеловечен.

Стиль идеологичен, как всякое мировоззрение, но демократия принципиально отвергает мировоззрение, идеологию, она занята исключительно решением текущих проблем, ее метод — частичная социальная инженерия (Карл Поппер). Она не знает вечности, и это не порок ее, а качество. Не может быть системотворчества в демократии, а стиль системен, целостен, тотален, «выдержан». Сегодня интересны мыслители, несистематически мыслившие, скептики и эмпирики, то, что еще в прошлом веке удалялось в маргиналии, в мелкий шрифт. Какой-нибудь Антисфен оказывается интересней и нужней Сократа. Нормативные, стильные эпохи верили в Истину, в онтологически реальное царство идей. Последними платониками Запада были коммунисты, русские большевики. Сегодня остался один платоник — Солженицын. Советская эпоха — это стильная эпоха, со временем это поймут, уже начали понимать. Сама попытка тотальной организации бытия в большевизме уже стильна, уже стиль. Стиль замораживает, по рецепту Константина Леонтьева, борьба царского самодержавия против либералов была борьбой за стиль, за сохранение стиля. Таким стилистом был в России Победоносцев.

«Борьба за стиль» — так называлась книга эстета Леонида Гроссмана, которому Дантес нравился больше Пушкина. Это понятно, ибо Дантес был красивый блондин, закованный в кавалергардский мундир, а Пушкин был потомок негров, безобразный — и совершенно свободный человек, партикулярный, безмундирный: «мещанин», то есть демократ, не политический, а культурный демократ, то есть постмодернист. Он эклектичен, у него нет единого стиля, он гениальный имитатор, даже пародист. Прославленная всечеловечность Пушкина — центон, только он заимствовал не строчки, а целые сюжеты, даже целые литературы. Пушкин — бастард, полукровка, и в этом его преимущество, у него свободное отношение к культурному наследству, к стилям и жанрам, ему не нужно подражать Карамзину, скорее он хочет, как и положено негру, добраться до его жены, белой женщины. Это Сологуб (в мемуарах Елены Данько) говорил, что Пушкин — негр, посягавший на русских белых женщин. Прошли те 200 лет, когда должен явиться будущий русский человек, моделированный по Пушкину, и он объявился, по крайней мере, в поэзии — Тимур Кибиров. Он сейчас в лицейском своем периоде, но, глядишь, годам к шестидесяти напишет «Медный всадник».

Пушкин как будущее России — это и есть демократия. Если Пушкин был убит царским самодержавием, то только в одном-единственном смысле: задавлен стилем, принудительной нормой как установкой имперской, петербургской культуры. Недаром у него против Петра бунтует не только Евгений, но и Нева, он на стороне Невы или даже Волги со Стенькой Разиным. Вода — живая вода — против камня. Осип Ман-

дельштам пишет петербургскую книгу «Камень», но кончает ее гимном дереву. Связь большевизма с русской традицией есть, но это связь скорее с Петербургом, чем с Москвой, с Николаем Первым, и не как деспотом, а как стилистом, эстетом. Тотальная организация, хотя бы претензия на нее — это и есть установка на стиль. Деспотизм, тем более тоталитаризм, художествен, искусство и утопию роднит дух перфекционизма. Художественная модель тоталитаризма — классический балет, еще раз воспетый имперским поэтом Бродским (хотя и приземленный иронически в Соединенные Штаты, где Барышников не стесняется делить сцену с кабаретными дивами). Сама армия была у Николая Павловича балетом. Он был перфекционист, и только потому тиран.

Наоборот, Сталин разрушил (конструктивистский) стиль раннего большевизма, заменил его эклектикой соцреализма — и тем самым обозначил перспективу свободы. Где начинается эклектика, там зарождается свобода. Задним числом и задним умом ясно, что тут-то и началась новая русская свобода: когда комбригов переименовали в полковники, а людей по фамилии Якир, Уборевич, Гамарник, Корк, Вацетис, Путна заменили в армии люди по фамилии Вагутин и Конев, Ахрамеев и Язов. Об этом однажды написал хорошее стихотворение Александр Гитович. Ибо золотое шитье на мундирах новых генералов с крестьянскими разъевшимися физиономиями было бесстыльно, а аскетическая форма двадцатых годов на поджарых инородцах являла некий строгий стиль. Любой стиль «не русский» (и не французский, и не итальянский), потому что русский, француз, итальянец — природные определения, а стиль — любой — антиприроден, он организован, *культурен*. Поэтому столь освобождающей воспринялась в России война 41-го года: война, как знали еще генералы Николая I, «портит армию», превращает балет в естественное движение жизни и смерти. Война — тотальное уничтожение стиля и тем самым освобождение жизни. Разрушается форма, но освобождается энергия жизни, Дионис побеждает Аполлона, а Дионис, как известно, демократ.

Дафна, избавившаяся от Аполлона, уже не дерево и не статуя — а снова Дафна. Ее красота более не эстетична, это живая красота. Здесь вызов всем художникам. Не нужна идеализация — то есть мрамор, — для того чтобы выделить, заметить красоту. В Америке недавно вышла книга под названием «Энциклопедия безобразного». Стиль отнюдь не всегда «красота», стиль — это выдержанность организации, осуществленная энтелехия. В этом смысле все живое стильно. Но этот несомненный факт в то же время приговор стилю как норме, как универсальной установке, ибо бытие принципиально плюралистично, нет единой нормы для ящерицы и лебедя. Флора и фауна дают урок постмодернизма. Мир демократичен, ибо дает одинаковые стартовые условия всем тварям. А нынешние зеленые и экологи даже пытаются обеспечить природу вэлфэром. Тонкий стилист Набоков расходился со своим люби-

мым Гоголем в вопросе о красоте гадов. Проводимая параллель не работает, однако, до конца, потому что индивидуальность природы родовая, а не личная, в ней нет субъектов. Тогда-то и понимаешь, что стиль — как выдержанное искусство организации — это штамп, стильность природы построена на повторяемости образцов, а не на индивидуальном вдохновении художника. Это поток, а не штучное производство.

Художник же, как и столяр-краснодеревец, из породы кустарей. Он номиналист. Можно без конца спорить о мимезисе в искусстве, но психологически художник уверен, что его порождающая сила — его собственная, он сам создает свои «эйдосы», как и всякий творец, творит из ничего. Сведение художественного творчества к искусному мастерству, ремеслу не унижает художника, а необыкновенно его возвышает, подчеркивает его самостоянье. Донателло и Челлини считали себя резчиками. Творчество телесно. «Ах, Ваня, скажите, отчего это соловей поет? — Жрать хочет, оттого и поет». Зоценко здесь издается не столько над Ваней, сколько над соловьем. Художник, так сказать, не нуждается в сублимации, вернее, демонстрирует условность самого этого понятия.

Фрейд констатировал способность художника превращать невроз в творчество, что и есть сублимация, но он же говорил о структурной тождественности невротического симптома и произведения искусства. Невроз, если угодно, уже сублимация, а какая в нем «ценность»? Нужно быть Юнгом, чтобы усмотреть таковую. Критики факт сублимации, признаваемой, но не объясненной Фрейдом, выставляли как главное оружие против психоанализа, против его редуccionной установки. Восстанавливался древний платонизм, коли творчество уводило творца куда-то за грань чистой и нечистой психологии, в какие-то сверхэмпирические измерения. Вспомним, однако, одно наблюдение Фрейда: о том, что никакая сублимация не удаётся до конца, то есть художника никогда не отпускают его персональные демоны, никуда он не уходит, остается все тем же, не делается ни счастливее, ни лучше. Он ничего не «изживает». Стал ли Сологуб лучше, написав Передонова? Нет, он по-прежнему мучил женщин, детей и животных — брил котов. Творчество Сологуба не преображало самого творца, а просто что-то к нему добавляло, рядопологало, это простая арифметика. Также Довлатову проза не заменила водки. Сублимация оказывается всего лишь паллиативом, местным лечением, болеутоляющим средством с ограниченным сроком действия: кружкой пива с похмелья. Это индивидуальная терапия творца, защитный механизм, переводение неумения в прием. Тынянов гениально сказал, что художник всегда идет по линии наименьшего сопротивления, а усилия прилагает, норме и канону подчиняется эпигон. Творчество — не уход в иные и лучшие миры, а умение настоять на своем, заставить любоваться своим уродством. Красота по-польски «урода», это обыграл в эффектной стихотворении Вознесенский.

Достоевский был великим мастером этого дела, он и осознал «почесывания» как метод. Творчество — это индивидуальная смелость, превращающая комплекс в норму: норму восприятия данного творчества как ценного. Это умение модницы обыграть свои некрасивые ноги или плоскую грудь, умение манекенщицы или модельера, отнюдь не «высокое искусство». Если здесь есть высота, то собственная, а не заимствованная у неба неподвижных звезд. И когда Фрейд говорит, что объективно существующей нормой люди считают просто-напросто высшие достижения своих современников или предшественников — канонизируют уже достигнутое, — то он, по существу, отвергает понятие сублимации, делает его ненужным в качестве особого термина. Это умножение сущностей без необходимости, метафизический реликт у Фрейда, обычная у него осторожность в общении с нормативной культурой буржуа. Норма — это не прозреваемая ценность, не интуиция потустороннего бытия, а конкретное достижение, рекорд, художник — спортсмен-рекордист. Английское слово record означает запись, фиксацию достигнутого, имевшего быть. Рекорд принципиально индивидуален и посюсторонен, фактичен, а не идеален. Царство небесное — это ваше усилие. Красота в искусстве та же, что в «природе», — во внешности красавицы, это «прирожденная заслуга». Впрочем, чтобы быть красивой, надо страдать, и поэты страдают — пыхтят над строчкой.

Творчество при таком понимании демистифицируется, любая жизнедеятельность, требующая усилий, становится ему равна. Но и это есть постмодернизм и демократия. И это поняли современные художники, видящие в классике не вечные образцы, а повод для пародии. Пародия возникает в осознании условности, временности так называемых вечных достижений. Это не убиение классики, но остранинное ее оживление. Гандлевский пишет онегинской строфой стихотворение о водке — тем самым заставляя ее работать. Выводит ее из музея, возвращает стихам, в том числе пушкинским, их игровой характер. Все стихи шуточные, сказала молодая и умная Ахматова. Потом она постарела и стала писать серьезно. Результат известен — «Реквием». Постмодернизм (а с ним и демократия) восторжествует в России окончательно, когда кто-нибудь догадается спародировать ахматовский «Реквием». Он и сам уже пародиен: «ни день, когда пришла гроза, ни час тюремного свиданья». Гроза здесь та, что в начале мая, а свиданье должно быть «заветным». Нельзя писать ямбические романсы об опыте большевизма. Нельзя писать длинные, толстые, уютные романы о шарашках и раковых палатах — потому что читать их надо лежа на кушетке.

Вопреки Адорно, стихи после Освенцима возможны, но если будет выведен в иной семантический план сам Освенцим. И это уже делается — «Отпуск в Дахау» В. Сорокина. Пример показал Пазолини своим «Сало»: взять фашистскую пыточную камеру как снимок собственной

души. Почему «Двенадцать» великая вещь? Потому что Блок на стороне разбойников, и самого Христа поставил на их сторону. Это значит — я разбойник, я Муссолини и Гитлер (а не какая-то там «Эмма»). То же пишет Томас Манн: и в «Брате Гитлере» (прикрываясь иронией), и прямым текстом в «Докторе Фаустусе». Гитлер — художник, эстетствующий конструктор, вот в чем урок XX века, вот почему невозможна поэзия после Освенцима: невозможно искусство как жесткая конструкция, как шкловскианская тотальная организованность материала. Фашизм, тоталитаризм классичен, то есть репрессивен, и как всякая классика, всякое художество нынче требует к себе игрового отношения. Гоголя никто не разлюбил, но его планы спасения человечества при помощи второго тома «Мертвых душ» уже у современников вызывали смех. Головой Гоголя нужно играть в футбол, что уже делается (повесть А. Королева). Сохранить любовь к Гоголю без веры в него — вот постмодернизм. Это даже не любовь, а нечто сильнее — эротическое отношение. Здесь опять нужно вспомнить Томаса Манна, одного из пророков постмодернизма. Он говорил о подлинном консерватизме как «эротической иронии интеллекта». Эротическое отношение к предмету, — говорит Т. Манн, — ироническое приятие, невзирающее на ценность. Но это уже самая настоящая демократия и подлинный постмодернизм. Постмодернистское отношение к Гоголю — неверующая любовь. Людей нужно сохранять всех, и беленьких и черненьких. Любить их вас никто не заставляет, любовь нашла в демократии весьма эффективный заменитель — права человека.

Тут возникает некая весьма болезненно ощутимая антиномия: понятие права исходит из понятия нормы, а индивидуальный человек, с которым имеет дело постмодернистская демократия, отрицает норму как репрессию. Это антиномия создаваемой ныне нерепрессивной культуры, теоретически бывшая ясной еще Владимиру Соловьеву (см. его «Критику отвлеченных начал», главу об этике гедонизма), но практически обозначившаяся только теперь. Трудно понять, как будет решаться демократией эта антиномия. Но уже сейчас ясно, как она будет решаться, уже решается в искусстве. Это масскультовый перформанс еженедельно сменяющихся звезд MTV, искусство как непосредственное самовыражение человека с улицы: каждый заходи, пой и пляши, скреби промежность («почесывания» Достоевского). По-советски сказать — самодеятельность, но приносящая большие, хотя и эфемерные деньги, которые тратятся, надо полагать, на наркотики. В этой смеси рэпа и наркоты достигнут какой-то принцип жизнействия, создан какой-то синтетический образ жизни. Это, если хотите, стиль, но стиль, определяемый началом распада, а не организации. Это распад атомов, высвобождающий, как и положено, деструктивную энергию. В образ жизни рэппера входит не только призыв к преступлениям (Айс Ти), но и сами преступления (Тупак Шакур, Снуп Догги Догг). Убийство

в housing project и рэп столь же едины, как «Улисс» и атомная бомба. Рэп — это Джойс для бедных.

Постмодернизм тем и отличается, что видит такие сходства. Для Шкловского не может быть общего между Платоновым и Гладковым, между «Чевенгуром» и «Цементом», потому что Шкловский эстет, революционер и тоталитарист, он говорит, что в искусстве не бывает неорганизованного материала. Но постмодернист способен заметить общее у гениального Платонова и простоватого Гладкова: тема вражды коммунизма к полу, и постмодернист не пройдет мимо этого сходства. Постмодернизм — установка на материал, он не судит по внешности («форме»), а идет вглубь, в кишки, в трубуху. Стиль в постмодернизме воспринимается как иллюзия, обман, идут сеансы разоблачения магии стиля, всяческие обнажения приемов. Только постмодернистический человек может заметить сходство Ницше и Чернышевского, прежний человек, эстет и нормативный философ, видел исключительно разницу. Последний эстет Запада Камилла Палья, вслед за ненавидимой и обожаемой Сусанной Зонтаг, клянется Оскаром Уайльдом: только, мол, поверхностные люди не судят по внешности; так ее и не принимают особенно всерьез, над ней посмеиваются как над эксцентричной чудачкой. Эстетизм Пальи реакционен, она, как и сама готова признать, фашистка. Фашизм этот, конечно, чисто эстетический, как у Лени Рифеншталь; но ведь служила последняя все-таки Гитлеру, а не кому другому. Вернее сказать, Лени Рифеншталь и Гитлер одной породы, художественной. К счастью (несчастью?) для Пальи, в Америке Гитлера нет и не будет, и она до конца дней обречена метать бисер перед свиньями.

Вопрос: возможен ли Платонов в Америке? Конечно; но из него сделают Гладкова, или, скорее всего, он вообще не доберется до литературы, а будет излагать свои фантазии на сеансах групповой терапии или на телешоу какой-нибудь Опры. Гениев здесь убивают в колыбели, но в мягкой манере, без кровопролития. Человека не доводят до отчаяния, с которого начинается гениальность. И это питает вящую иронию в отношении культурных памятников: ухмыляясь, постмодернистский человек резонно полагает, что Кьеркегор овладел бы своей Региной после десятка сессий у психоаналитика. Вот и решайте, что лучше — написать «Заключительный ненаучный постскрипtum» или переспать с Региной Ольсен: или — или. Но постмодернизм говорит «и — и», а если постскрипtum не удастся, то и не надо, Регина важнее. Что в человеке надо «спасать»: гений — или благополучие, материальный и психологический комфорт? Ясно, как отвечает на этот вопрос демократия, как отвечает на него Америка. Американская гениальность ничем не отличается от русской, тут, в Америке, даже самосожженцы есть, отличается же она от России — благополучием, возможностью такового. Простаки, вроде Эриха Фромма, полагали, что вэлфэр — бесплатные выдачи — нужен ищущим себя художникам; то, что художества начи-

наются с голодухи, им в голову не приходило. И все гении похожи друг на друга, они, страшно сказать, одинаковы, стандартны, шаблонны; а разнствуют, являют конкретное богатство бытия, форм и красок — обыватели. Это понимал Честертон, сам только притворявшийся простаком, стремление к простоте и простоватости было у него реактивным образованием. Он-то видел, что сложность художественно одаренных натур весьма однообразна: куда ни плюнь, попадешь в педераста.

Говорят, что постмодернистская культура ликвидировала понятие субъекта. Тут нужно еще разобраться, какого субъекта имеют в виду. Уничтожен «гносеологический субъект», носитель нормативного сознания, картезианского *cogito*, то есть как раз конструктор всяческих общеобязательных истин, творец стилей, стиля. А тот самый субъект, который у Ленина и Набокова, прикрывшись фиговым листком, протягивает руку агностику, очень даже сохраняется, преуспевает как никогда: это тот самый человек Достоевского, который почесывается. Вот этот человек и восстановлен в правах уже в экзистенциализме, даже у Бердяева, в «Назначении человека» покончившего со всяким идеализмом. «О назначении человека. Опыт парадоксальной этики» — книга капитуляций, великого отказа от нормы и нормативности, сдача Фрейдю и Юнгу, открытая война всякому законничеству. Это постмодернистская книга в сущности, и важно то, что она отнюдь не оригинальна, Бердяев следует уже обозначившейся тенденции разрыва с нормативной этикой. Это начали даже не Макс Шеллер с Николаем Гартманом, а еще Кьеркегор, по-русски же до Бердяева писал об этом Б. Вышеславцев в книге «Этика преображенного эроса». Творчеством (в бердяевском смысле) оказывается субъективное самовыявление — старый добрый романтизм. Вот еще одни постмодернисты в истории культуры — романтики. Постмодернизм был всегда, но лишь санкционировался в определенные эпохи.

Что общего у (постмодернистов) софистов, александрийских эклектиков, средневековых скоморохов, романтиков XIX столетия, Пушкина, Тимура Кибирова? Общее у них — «еврейство». Еврей — родовое имя постмодерниста, человека без стиля. Блок говорил: большинство человечества правые эсеры, теперь можно сказать: большинство человечества полуевреи. Я давно думаю написать статью под названием «Еврей Пушкин», но пока что написал только о Вуди Аллене, этом американском Пушкине. Вот и Пушкин был таким — буффонного склада человеком, попадавшим в «историю», прежде чем занять место в истории культуры. В нем было что-то ноздревское, вплоть до няньки и щек необыкновенной растительной силы. Это понял Синявский, но притушил эту тему, недостаточно на нее нажал, и напрасно: все равно жлобы обиделись. Пушкин — это человек, явившийся в дом, где были дочки, в кисейном костюме без белья, и этот апокриф из его агиологии не выбросишь.

Постмодернизм тем и отличается, что любит и способен ценить подобные положения. Он создает комические агиологии, способен уви-

деть смешное в самом высоком житийном стиле. Хрестоматийный (чуть не сказал — классический) пример — рассказы о Пушкине Даниила Хармса. Нил Сорский чрезвычайно комичен. Христианство вообще создавалось юродивыми, Веничкой Ерофеевым, а не Ольгой Седаковой, Седакова женщина-классик, вроде генеральши Ставрогиной, ей нет места в раю животных. Чрезвычайно постмодерничен Франциск Ассизский. В наше время таких Францисков расплодилось пруд пруди, их назвали хиппи. «Дети цветов» и «Цветочки» — ассоциация по смежности. На нынешнем Западе появились свои юродивые — это умственно неполноценные существа, всякого рода монголоидные дауны, которых делают культурными героями. Австралийский фильм «Свити» о такой умственно неполноценной, которая учит окружающих нормальных людей «правде чувств», стал в Америке культовым.

Для оценки, скажем, Бердяева *первостепенно* важен его гомосексуализм или даже его тик, с вываливанием языка, что понял в последних своих мемуарах Андрей Белый, оставивший своего рода моментальную фотографию этого хэппенинга. Разговоры о том, что человек умирает в книге, а остается писатель, о нем же и судите, устарели. «Я поэт, этим и интересен»; а самоубийством не интересен? говорящим и о человеке, и о культуре эпохи никак не меньше, чем стихи того же автора? В стихах же Маяковского пробки в Моссельпроме не менее интересны, чем «Про это». Человека надо брать целиком, в эмпирической конкретности, а не в отчуждающем абстракте творчества, «целостность» творчества мнимая, это пережиток эпохи эстетизма. Это выдумали романтики, но они же, как подлинники постмодернисты, как раз любили подчеркивать в творческом облике биографический материал, выпячивали его. Их любовные истории, чудачества, пьянство, карточные долги становились элементом романтической эстетики, здесь и был отход от классицизма, от мраморных ликов школы, от обязательной программы. То же было в России в «Серебряном веке»: Блок = стихи + биографическая легенда, даже «анкетные данные». Это же очень любят в демократической Америке: если вы чуть-чуть выделитесь, пожалуйста, расскажите о ваших сексуальных предпочтениях. И это делают охотно. Никогда не забуду интервью Барбары Уолтерс с Боем Джорджем: Age you bisexual? — Certainly I am. И это не распад, не гибель и не конец времен, а культура, постмодернистская культура. Я даже думаю, что Константину Леонтьеву понравился бы современный Запад, он ведь цеплялся за форму, не дающую материи разбегаться, не из любви к этой форме, а пытаясь кое-что утаить, прикидываясь джентльменом. Его держал в эстетизме, в «форме» самый обыкновенный страх — быть засеченным полицией нравов. Лишите эстетов этого страха, и вы увидите подавляющее большинство их не в рядах адептов чистого искусства, а в грязных притонах. Постмодернизм: реабилитация притонов, придание им легального статуса, институции и процедуры демократического

выбора. И главное: прояснившееся сознание, что притонов вообще нет. Смерть морализма как отвлеченного начала — апелляция к целостности, включающей, а не исключаящей эмпирику.

Корней Чуковский, человек нетеоретический, пишет о героях Алексея Толстого, что они дураки, тем и интересны; в дневнике же добавляет, что и сам Алексей Толстой такой же интересный дурак, с себя и пишет. А Шкловский, пища о том же, дурачество героев А. Толстого подает как знак литературной эволюции: дурак понадобился якобы для того, чтобы преодолеть канон психологической прозы. Он берет А. Толстого-человека как деталь его же собственного стиля: тоталитаристская установка. Шкловский по нынешним временам очень устаревший теоретик; но он, будучи гением, причем романтического склада, очень хорошо понимал значение биографического материала, и прозу писал о себе с той же установкой и скандалил. Он шире формализма; но постмодернист он именно в элементе скандала. Из теории Шкловского как будто должно остаться учение об остранении как способе обновленного переживания бытия, каковое переживание вообще объявляется целью искусства; но тогда получается, что искусство — это для импотентов, живой человек сменит не книгу, а женщину. «Читать взасос» — что-то в этом образе есть не вовсе бравое. Говорил же Фрейд, что искусство это легкий наркотик. Еще спасает теорию учение об эволюции художественных форм, о смене стилей; но это ведет опять же к тому, что литература как целое первичнее писателей, что литературная эволюция безлична. Пример самого Шкловского показывает приоритетность его как человека. Шкловский — любовник Эльзы важнее Шкловского — автора «Зоо». Вот что такое постмодернизм, и я не могу сейчас придумать другого примера, более четко представляющего проблему. Шкловский перечеркнул настоящее письмо Эльзы красными чернилами, потому что ему нужно было донести до сознания читателей условность «Али»: никакой несчастной любви там не было, несчастная любовь потребовалась для книги, а книга внушала, что несчастная любовь лучше счастливой, а Берлин хуже Москвы. Приехав же в Москву, Шкловский написал: «живу тускло, как в презервативе» («Третья фабрика»): ему, видите ли, не давали творчески излиться. В горизонт эстетика как-то не входит, что прожить девяносто с лишним лет, ни разу не сев в тюрьму, важнее всяких книг.

Демократия как культура осуществляет такие возможности. Люди в России остаются внутренне чуждыми демократии, поскольку они не понимают предпочтительности такого положения писанию хороших книг. Русская нынешняя интеллигенция внутренне недемократична, поскольку она продолжает любить хорошие книги больше хорошей жизни. Русскую жизнь изуродовали хорошие книги, для меня это даже не аксиома, а тысячекратно доказанная теорема, не априори, но апостериори. Тот же Шкловский в том же «Зоо» превратил

людей в метафоры, то есть искалечил их, отбил Венере руки. Это модель тоталитаризма: произведение искусства как замкнутая в себе целостность, как до конца организованный материал. Целостность, однако, искусственна, она достигается путем калечения («деформации») материала. И тут самое место заявить важнейшее: искусство («классическое», «красивое») так же абстрактно, так же искажает бытие, обедняет и иссушает его, как наука с ее математическим аппаратом, с ее абстрактным калькулированием количеств и забвением качеств, и как вся современная цивилизация вообще — индустриальная, технологическая, подавляющая природу. Мифология науки разоблачена, модели индустриальной цивилизации отвергнуты, изжиты передовыми странами — но с искусством еще не разобрались, еще продолжают его по старинке уважать. И смысл постмодернизма в искусстве как раз тот, что в нем принципиально отвергается эстетическая, художественная классика. Постмодернизм не только практика, но и самосознание этого процесса отказа от искусства как классики, как возвышающей альтернативы.

Можно указать на факт первостепенной значимости в процессе жизненного, даже бытового преодоления всех указанных классицизмов: это сексуальная революция XX века как способ и опыт преодоления абстрактной, отчуждающей, овеществляющей культуры. Культура превращает человека в вещь (или в «метафору» Шкловского), но он находит способ не отрываться от мистических глубин бытия в элементарном чувственном жесте. Здесь не культура спасается, а само бытие. Постмодернизм, следовательно, решает экологическую проблему. Именно поэтому живая Эльза важнее литературной «Али». И здесь не пресловутая теургия нужна, не «преображение бытия», а простая память о простой жизни, обывательский подход, философия маленького человека, то есть демократия.

Такие вещи должен был бы понимать Солженицын, в его качестве самого крупного почвенника, но он их не понимает, судя по тому, что он не написал того, к чему был призван, — русского эротического романа, не поставил русский Эрос в контекст революции как залог и практику победы. И ведь нельзя сказать, что это не приходило ему в голову, — судя по многим страницам «Красного колеса». Лучшая сцена книги: солдат с женой в бане, она стоит всех думских стенограмм. Солженицын, похоже, не понимает, что подлинное почвенничество должно ориентироваться не на Достоевского, а на Рабле.

Русские люди, повторяю, недемократичны, то есть не постмодернистичны, они не могут преодолеть уважения, даже религиозного благоговения перед классическими образцами репрессивной культуры, они не понимают, что «секс» важнее «сублимаций». Последним утверждением не отвергаются никакие старые ценности, но обнаруживаются новые, и они сближаются, сексуальная энергия, подлежащая сублима-

ции, осознается как ценная, в ней нет безразличия косной материи. Сублимация и редукция не противопоставляются мировоззрительно, а рядопологаются. Реализуется формула Гегеля: истина не только результат, но и процесс. Если угодно, это и есть исчерпывающая формула постмодернизма. И человек, знающий ход процесса, то есть искушенный, к любым «результатам» отныне и навсегда будет относиться иронически. Результатов нет, президента выбирают каждые четыре года. Постмодернизм — это ирония искушенного человека. Он не отрицает «высокого», он только понял смысл и необходимость (дополнительность, комплементарность) «низкого» — собственную необходимость: в качестве эмпирически-конкретного субъекта, протягивающего руку агностику и при этом не прикрывающегося фиговым листком.

ПРЕОДОЛЕВШИЕ ПОСТМОДЕРНИЗМ

1

Начну вовсе не с литературы, — вопреки ожиданиям читателя.

Начну с преступности.

Известно, что с нею происходит: несмотря на все усилия правоохранительных органов, о коих не забывают упоминать сами правоохранительные органы, преступность не убывает. А даже растет. Неистребимы — пока — и так называемые неуставные отношения в армии, и дедовщина... В конце января Соединенные Штаты Америки сотрясал секс-гейт Билла Клинтона, а наше отечество потрясли расстрелы солдат солдатами.

То, что в нашем королевстве неладно, понятно всем. Не всем было понятно, кто в этом виноват. Прояснил ситуацию министр внутренних дел Анатолий Куликов. На выступлении перед церковными иерархами в конце января он открыл имя виновного: постмодернизм.

Уж не знаю, какой из референтов, «спичрайтеров» решил — и за что? — столь по-иезуитски отомстить своему министру (спроси которого в упор о постмодернизме, — вряд ли найдется с ответом).

Симптоматично, что злокозненный ответчик «за все плохое» в нашей действительности отмечен министром внутренних дел практически одновременно с обнаружением этого же ответчика под тем же именем — постмодернизм — литературным рядом новых реалистов¹, сплотившихся не столько «за», сколько «против». Набыченные до сверхлитературной серьезности, они с той же легкостью, с какой постмодернисты скидывали «советскую» словесность с корабля современности, скидывают с него же всю словесность нетрадиционную — по эстетическим, стилевым, этическим и прочим соображениям.

Если для истинного таланта литература просторна, в ней есть место для всякой твари, будь она — повторю — талантливой, то требования *воинствующих* никакого отношения к *качеству* словесности не имеют. *Воинствующим* важно не качество, а соблюдение канона.

При этом путаница в сознании рассерженных прозаиков, явно не довольных критикой и потому добровольно, хотя и не всегда грамотно, взяв-

¹ По поводу термина «новый реализм» объявлена война, — в «Независимой газете» некто Казначеев отстаивает свое авторство. Хорошо бы окончательно установить, кто первый сказал «реалист» и каждый раз на этого автора ссылается.

Шутка шуткой, а борьба за приоритет здесь показательна — раз друг к другу придираются, значит, повод действительно существует.

шихся за ее безнадежное дело, значительная. Но ведь хочется высказаться сразу, по всем вопросам и разрубить этот проклятый постмодернистский узел до конца, или, как выразился бы лихой казак, хотя бы В. Отрошенко, «до седла». В частности, в статье «Метафизика русской прозы» («Октябрь», 1998, № 1) Олег Павлов дает следующие названия подглавкам: «Вопросы литературы безвременья», «Современное художественное самосознание», «Просвещение как исторический и духовный феномен», и, наконец, последнее — «О реалистическом духе». Каждая, как очевидно по самому названию, претендует не на журнальную главку, а на целую монографию, — как сама «Метафизика...» тянет на бронзы многопудье. Вообще удивительна в молодых сравнительно людях эта сверхсерьезность отношения к самим себе, титаническое, я бы сказала, самоуважение, органически связанное (чего прибавит — от чего убудет, по закону «Ключарев — Алимущкин» Владимира Маканина) с неуважением к «другому», к мысли, даже не опровергаемой, а уничтожаемой — огнем на поражение², правда, при ближайшем рассмотрении оказывающимся бенгальским. Но великая тяга к словоговорению завораживает прежде всего самого автора, оставляя равнодушными его читателей. Прочитую «метафизического» Павлова: «Если на земном просторе рождается народ и у него является литература, то она с рождения имеет свою судьбу, судьбоносный дух, который и позволяет сказать: живая литература. Сила этого духа велика. Она возникает из небытия, совершив даже не взрыв, а подлинное, полное таинства чудо». Ну да. Чудо, полное таинства, — это все-таки скорее по части прозы. Еще процитирую Павлова: «Реалистический дух историчней, чем реалистическая форма. Она проявилась, вздыбившись, как гора, — и разрушилась». Так и у самого автора — пафос «вздыбился», как гора, и разрушился, оставив для обозрения печальную, но вполне однозначную картинку: реализм — хорошо, остальное (модернизм, постмодернизм... что еще?) плохо. Очень плохо, потому что реалисту все «остальное» не нравится.

Но это ладно, ничего не поделаешь, не нравится — и Бог с ним, о вкусах не спорят. Спорят о претензиях — а претензии и амбиции воинствующих гораздо шире стилистических — они идеологические: и «шестидесятники» им не по нраву, потому что «грезили... свободой от каких бы то ни было идеологий», и последующие — с «гнильцой, в литературном подполье», и Синявский, отказывающий в своей знаменитой статье не соцреализму, а самому «реализму в его изобразительной силе».

² Замечательна и необязательность причины, которая используется для внезапного набега или выпада. Собственно говоря, требуется даже не причина, а повод, и даже не повод, а ощущение задетости. А уж раз зацепила, то жди придирки — можно и из пушки по воробью, которого я, каюсь, так и не распознала в сюжете П. Басинского «Русский читатель оптом и в розницу» (ЛГ. — 1998. — № 6). Главное, что он от меня в очередной раз защитил Русскую Литературу и ее Читателя (обычно этим занимался И. Золотуский).

На моей памяти было предпринято несколько попыток критиков выступить в прозе — как правило, малоудачных. Сейчас, напротив, прозаики воинственно осваивают критические жанры, — с таким же, правда, успехом, как и критики — прозу.

У *воинствующих* прозаиков есть свои клише, прописи, постоянно повторяемые в новейших критических сочинениях: простые прописи, рекомендованные их идеологом Павлом Басинским (впрочем, пробуящим себя, как и другие «нарушители границ», в прозе — см. «Московский пленник», опубликованный в журнале «Октябрь», 1997, № 9): нигилисты, западники, постмодернисты, экспериментаторы враждебны подлинному пути Великой Русской Литературы, если не самой Великой Русской Литературе, если не самой России. В сущности, все это результат ущемленного и гибнущего на глазах имперского сознания, последняя судорога имперского высокомерия, иерархической ментальности. Кстати, эта ментальность захватывает тех, кто о «великом» печется, исходя из своих собственных обстоятельств: как только Басинский попробовал себя в прозе (и ему, видимо, процесс понравился), так он «отменил» литературную критику вообще, сообщив заинтересованным лицам, что они могут быть свободными, ибо «1997-й год останется в истории русской критики концом русской критики» («Октябрь», 1998, № 1). Правда, свое объявление он сделал в жанре литературно-критической заметки, — но черт их разберет, этих реалистов! Может, на них подействовал постмодернизм, который они так яростно отрицали, — и они же начали произвольно повторять игровой замысел отторгаемого (по принципу взаимовлияния палача и жертвы)³.

Итак, Басинский объявляет конец критики (Великой Русской Литературной), даже не задумываясь о сходстве данного жеста с жестом вестника конца советской литературы — Виктора Шкелеева. А ведь не только жест, но и *role model*, ролевая модель, личного баловня судьбы, посольского сына, жуира и бонвивана — для бедного провинциала, ставшего «московским пленником», — существенна.

И тот, и другой — не довольны данностью условий.

И тот, и другой — стремятся оторваться от происхождения, преодолевают его: один от «советско-номенклатурности», другой — от «провинциализма».

И тот, и другой парадоксально не могут от этого отказаться: Ерофеев — попадая в «новую номенклатуру», уже постсоветскую; Басинский — опираясь на «провинциализм» идеологически и эстетически.

И тот, и другой не удовлетворены своей литературной специализацией и репутацией — и Ерофеев пытается написать прозу, достаточно

³ Однако не прошло и месяца, как П. Басинский — утрите слезы, оплакивающие его уход, — выступил с вышеупомянутой критической заметкой, как ни в чем не бывало. Что ж, сам слово дал, сам его и взял.

экстравагантную, чтобы выделить себя из ряда изысканных литературоведов, коих хватает; и Басинский сочиняет прозу, достаточно амбициозную и тоже не лишённую вызова (преждевременные мемуары).

И тот, и другой активно работают над созданием группы, объединяя 1) в замысле «МетрОполя», как один из составителей — Ерофеев; 2) группу «реалистов», противостоящих злокозненным постмодернистам.

И тот, и другой тщательно выращивают миф — о «себе» и о «своих»: Ерофеев уже давно, и вполне грамотно и успешно, осуществляет эту стратегию мифотворчества; что же касается Басинского, то перекрестные истории, байки и анекдоты друг о друге, рассказанные кругом «Варламов—Отрошенко—Павлов—Басинский», как раз на такой миф и работают — другое дело, что всех их совместных усилий мало-вато, чтобы «перемифичить» Ерофеева: даже свежей провинциальной энергии не хватило. (Впрочем, осторожно замечу, что *еще* не хватило.)

Сугубая Серьезность (СС) новых *воинствующих*, их идеолога — прежде всего; их особенная Гордость за принадлежность к Традиции и Священная Ярость по отношению к «другим», их борьба за Истину (в последней инстанции), их любовь к Прописным Буквам тоже носят вполне постмодернистский характер. На самом деле, признаюсь, я не очень люблю пользоваться словом «реализм» — в силу того, что в него, как в целлофановый мешок⁴, можно сложить — была бы охота — все что угодно. Но уж ежели есть самоназвание, да еще у целой группы, — то деваться некуда: буду их называть так, как они самоназываются.

Но все-таки придется поговорить и о самом «реализме». Избегая по возможности слов «дух» и «духовность», — они сегодня стали еще более целлофановыми.

2

Пусть простит меня художник Шилов со всем своим музеем, но я предполагаю, что дагерротип сначала подорвал, а потом и вовсе отменил так называемый реалистический портрет, и что угроза «передвижническому» натуроподобию шла не со стороны новых, авангардных течений (Малевич Крамскому не соперник и уж тем более не конкурент), а со стороны фотографии. Искусство и ремесло фотографа (о крепком ремесле напоминают хорошо сохранившиеся фотографии наших прабабушек с прадедушками, об искусстве — не только несравненный Наппельбаум; в конце 1996 года в нью-йоркском Метрополитен-музее состоялась концептуально примечательная выставка живописи Коро и фотографии Эжена Кювелье — художников одного круга и единого

⁴ Отсылаю к Юрию Трифонову, отвечавшему на опостылевший вопрос критики о *быте* — это целлофановый мешок, в который сбрасывают все что угодно, включая его прозу.

хронотопа) поставили под сомнение, а потом и вовсе отменили развитие «реалистической живописи». Сегодня, в конце XX века, ее адепты производят странное впечатление: «реалистическая» живопись стала отрадой любителей, дилетантов — и они с удовольствием и радостью себя в ней находят. «Реалистическая» живопись к концу века стала основой постмодернизма. Вспомните Комара и Меламида, их псевдорелистический концепт — национальную общерусскую (как общеамериканскую, все равно) картину, в концепции которой бережно учтены желания публики, зафиксированные в результатах социологического опроса: 1) картина должна быть сравнительно небольшой — для интерьера панельной квартиры; 2) по письму реалистической, «как у Шишкина»; 3) должна нести религиозный смысл; 4) отражать природу; 5) включать изображения животных. У Комара и Меламида получилась работа величиной со средний экран телевизора — Христос проповедует медведю на фоне золотистого русского пейзажа с березами и рекой.

Конечно же, что-то кончилось, и повернуть настоящую живопись вспять никому не удастся — Малевич пытался осуществить насилие над собой, но на его «реалистические» работы начала 30-х нельзя смотреть без ужаса. Симулякры соцреализма, фашизоидного искусства так исторически и остались симулякрами, лучшее употребление которым сегодня — быть рекламным фоном, как, скажем, фрагменты фонтана Дружбы народов на рекламных страницах журнала «Итоги». Соцреализм не то чтобы скомпрометировал реализм — он довел его до идиотизма, за что реализм, конечно же, не в ответе. В искусстве, в отличие от науки, как известно, нет прогресса — «новое» не отменяет «старое», но можно ли тиражировать Толстого? Толстой уже есть. И слава Богу. И Шишкин есть. И Чайковский, которому конкурент и соперник — отнюдь не Пуленк или Стравинский, а сладенькое, уцененное тиражирование «чайковского» мелодизма.

Поэтому настойчивые клятвы, принесение «присяги» реализму эстетически сомнительны — если ты художник. Если ты копиист и настаиваешь на этом — ради Бога, это твой выбор, выбор придворного портретиста, угодника новой номенклатуры (как Глазунов был угодником старой), только знай свое место и не претендуй на законодательное формирование вкуса.

Искусство слова прошло через идеологическую «полемику» неославянофилов с западниками: в результате каждый остался при своем. Более того: пошла и вялотекущая конвергенция — Светлана Семенова печатается в «Молодой гвардии», а Битов и Буйда — в «Дне литературы». Потеряв идеологическую остроту, спор переместился в область эстетическую. И несогласия стали эстетическими. И границы наметились совсем иные, и противостояния — новые.

В «Антилохере» («Октябрь», 1997, № 12) Алексей Варламов рассказал свою литературную историю: на самом-то деле он чувствовал себя —

эстетически и этически — гораздо ближе к почвенникам, нежели к либералам: но почвенники его за своего не признали, а чужие (и чуждые) либералы печатали и даже премировали.

В одном поколении обнаружилось совсем разные группы, разные вкусы. *Разновразие*, по удачному слову финалистки премии Аполлона Григорьева Ирины Поволоцкой.

Варламов и Пелевин — антиподы.

Слаповский и Пелевин — тоже отнюдь не сотоварищи (о чем свидетельствует злоехидный разбор, учиненный Слаповским текстам Пелевина на страницах «Литгазеты»). Это как раз понятно: Пелевин как ярко выраженный постмодернист (и «сосед» Дмитрия Липскерова по поэтике) абсолютно чужд натурному письму, особой серьезности Варламова — или внешне игровому, но на самом деле беллетристически традиционному Слаповскому.

Но и между Слаповским и Варламовым — мало чего общего. Как между ними обоими и Владимиром Шаровым или Олегом Ермаковым (или Дмитрием Бакиным).

И все же, при всем различии вышеупомянутых — скажем как можно осторожнее — непостмодернистов в их поэтике есть нечто общее, определенная эстетическая тенденция, которую хотелось бы рассмотреть чуть более пристально.

3

Не так давно по российским средствам массовой информации прошло сообщение о том, что в США объявлен список финалистов Национальной книжной премии, одной из самых престижных в Америке. Фаворитами списка по номинации «беллетристика», по мнению обозревателей, стали Дон Де Лилло с саркастическим романом «Подземелье» («Underworld»), в котором действуют как вымышленные, так и реальные («весьма популярные») персонажи, и «Холодная гора» («Cold Mountain») Чарльза Фрезера, тоже вполне традиционное по поэтике произведение. Списком обойдены новые тексты известнейших прозаиков-постмодернистов — Томаса Пинчона и Филиппа Рота.

А за два примерно месяца до объявления заокеанского шортлиста страшным стоном сопроводила отечественная искусственно-литературная публика известие о буковровском шортлисте в России. Особое негодование было по поводу невключения постмодернистского романа Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота».

Решение, огорчившее поклонников и почитателей игровой литературы, многих, думаю, и удовлетворило: от Александра Солженицына, уподобившего постмодернизм «антикультурному явлению... — отброса и презрения ко всей предшествующей традиции, враждебности об-

щепризнанному как ведущего принципа», до Владимира Новикова, лет шесть тому назад организовавшего первую (и последнюю, кажется) конференцию по постмодернизму в Литературном институте.

Фаворитами жюри 1997 года оказались Анатолий Азольский («Клетка» — опубликована в «Новом мире», 1996, № 5–6), Людмила Улицкая («Медея и ее дети» — там же, № 2–4), Антон Уткин («Хоровод» — там же, № 8–10), Юрий Малецкий («Любью» — «Континент», 1996, № 89). Вышедшие в финал тексты написаны в традиционной манере (у совсем молодого Уткина — стилизация русского позднеромантического романа, à la Бестужев-Марлинский). За исключением романа Ольги Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» и фантазийно-гротескового романа Дмитрия Липскерова «Сорок лет Чанчжоэ», — список допущенных на последнюю букеровскую дистанцию составлен так, как будто в литературном сегодня постмодернизм неактуален и занимает скромное место — ну, скажем, одну треть, не более того.

В первой беседе с критиками и журналистами члены жюри объяснили свое решение тем, что они сознательно решили поддержать определенное направление и исключить «мерзости» литературы направления другого.

Решение жюри, в которое входили разные по своим вкусам, убеждениям и пристрастиям литераторы (от почвенника Бориса Екимова до айгиста-соснориста Владимира Новикова, от специалиста прежде всего по английской, а потом уже и русской литературе Игоря Шайтанова до актрисы Аллы Демидовой и русиста Вольфа Шмида), следует, конечно, уважать. Но и, уважая, попытаться понять. И ответить на вопрос: а не соответствует ли это удивившее многих решение реальным изменениям в литературной ситуации — например, сдвигу, потеснению отечественного постмодернизма из «центра» ажиотажного внимания, в котором он находился в последние несколько лет, превратившись из «другой» литературы в самую что ни на есть наиглавнейшую, номенклатурную, шумную, забивающую и заглушающую остальные явления, — на периферию? Может быть, центростремительное движение постмодернизма, быстро растерявшего свою энергию, свой напор, сменилось центробежным?

Вот уже в течение какого-то вполне обозримого времени критики и литературоведы разных поколений и школ, одни осторожно, другие — прямо, говорят об определенной усталости постмодернизма. Действительно, практически исчерпан обыгрыш соцреализма. Соцарт в лице Дмитрия Александровича Пригова нарачивает тексты исключительно инерционным путем — и продолжает стремиться к исполнению повышенных обязательств по количеству (как Пригов уже неоднократно заявлял), упорно избегая (скажем так) нового качества. То же самое можно сказать и о творческом состоянии другого гуру российского постмодернизма — Владимира Сорокина, заговорившего даже о сознательном абортировании своей

литературной деятельности, о переходе на иную культурную работу в кинематографе, живописи и т. д. (как правило, постмодернисты всегда имеют еще одну культурную профессию в запасе). Нельзя не признать, что все более и более предсказуемой становится стратегия творческого поведения и все более и более узким набор «инструментов» в постмодернистской литературе. Тексты, выпорхнувшие из-под пера Валерии Нарбиковой после дебюта «Равновесия дневных и ночных светил», читаются лишь как литературное дежа-вю: приложение, наращивание уже известного — вплоть до «Шепота шума» и «...И путешествия»: однолинейный набор персонажей, однообразные композиционные приемы, не говоря уж о неизменно однотонном «плетении словес».

Происходит саморазрушение постмодернистской поэтики и эстетики с ее аксиомами о том, что: 1) реальность — есть всего лишь совокупность симулякров; 2) гуманизм себя не только исчерпал, но и скомпрометировал; 3) «читатель» исчез.

И на самом деле — у Татьяны Толстой книга, вышедшая в 1997-м («Любишь — не любишь»), за исключением нескольких рассказов конца 80-х — начала 90-х, не успевших попасть в предыдущую («На золотом крыльце сидели»), повторяет ее, Евгений Попов представил в «Знамя» роман «Подлинная история „Зеленых музыкантов“», не только развивающий, но и во многом повторяющий уже сказанное в предшествующих книгах; Виктор Ерофеев переходит к эссе («Мужчины») и планирует выступить в жанре «путешествий» (и то, и другое — явный отказ от прозы постмодернизма). Примеры можно множить и множить.

Реакция на постмодернизм вышла из недр саморазрушающейся системы — это прежде всего *новая искренность*, неосентиментализм, нарастающее влияние которого было отмечено несколько лет тому назад Михаилом Эпштейном и недавно повторено А. Тимофеевским (разумеется, без ссылок) в «Русском телеграфе».

«Новая искренность» и неосентиментализм постулируют возвращение к «человекоцентризму». Поэзия и проза бывших постмодернистов возвращаются от маски и персонажа — к человеку, к поиску *смысла жизни* — Марк Липовецкий называет это «хаосмосом»; он же цитирует очерк Доры Штурман «Дети утопии» с опорными, выделяемыми ею словами «*сверхреализм*», «*постреализм*», «*новый реализм*», «*реализм*», который «нащупывает в хаосе спасительные *духовно-бытийные координаты*» («Новый мир», 1994, № 10, с. 192). Интересно проследить этот процесс на примере эволюции творчества одного писателя: например, Марк Харитонов после вполне постмодернистского «Сундучка Милашевича» пишет темно-постмодернистский роман «Возвращение ниоткуда», расцененный критикой как малоудачный; затем — автобиографическое эссе «Рожденный в 37-м» и цикл воспоминаний (о Д. Самойлове, И. Габае и др.), после того — книгу рассказов «Времена жизни», более чем традиционных по поэтике. Генрих Сапгир пытается

спасти ПМ-поэтику путем контаминации, вернее, инъекции другого, «реальностью» нагруженного жанра, соединяя в первом своем опыте романа «Сингапур» трансформацию неуловимого персонажа с действительно сингапурскими впечатлениями; тем же путем идет Валерия Нарбикова, в «...И путешествии» прописывая свое любимое «известно с кем, известно чем» на фоне германских впечатлений; чуть более причудливо все те же германские впечатления инкрустируются в повесть Нины Садур «Немец»; Евгений Попов включает в комментарии к новому роману множество своих тоже немецких наблюдений (тем более что роман сочинялся на бывшей вилле Отто Гротевоя в Берлине, расположенной в районе Маяковский-ринг, — нельзя же не обыграть столь заманчивый литературно-политический топос).

Кроме возникновения «нового реализма» на руинах постмодернистской поэтики, у самих постмодернистов (особенно явственно, повторяю, в смене жанрового репертуара, в отказе от собственно художественной прозы, в переходе и опоре на *faction* и *non-fiction*) все более существенное место в литературном современном пейзаже занимают тексты авторов, или никогда не питавших склонности к ПМ, или сознательно отказавшихся от ПМ-поэтики.

Голос повествователя не только восстанавливается в своих правах, но и обретает особое положение среди других голосов.

Обретение поэтики постреализма происходит через новую (очередную) актуализацию периферийных (промежуточных, по определению Лидии Гинзбург) жанров: дневника, письма другу по поколению, краеведческого исследования, путешествия. В тексте, как правило, сочетаются реальные и вымышленные персонажи, вымышленные события накладываются на реальный антураж (и наоборот); узнаваемый автор-повествователь скрывается под легкой маской (Германцев у Анатолия Наймана в романе «Б. Б. и др.» — «Новый мир», 1997, № 10) или вовсе не нуждается в ней, брезгливо отрясая с ног своих пепел любых игр и игрищ (Сергей Гандлевский — «Трепанация черепа. История болезни»).

Актуализация жанра современной мениппеи (о чем тоже писал М. Липовецкий в своей монографии «Русский постмодернизм»), жанра, в котором «живые» разговаривают с «мертвыми», вымышленные персонажи с действительными историческими лицами, связана, как я полагаю, еще и с всевозрастающим читательским успехом «реальных» мемуаров и дневников.

Нельзя не отметить, что именно этот жанр принес славу самому «успешному» ныне прозаику — Сергею Довлатову, жанр, который и получил, кстати, название по имени автора — жанр «довлатов», по колодке которого не очень успешно работает, например, Евгений Рейн в книге баек «Мне скучно без Довлатова».

Смысл и значение человеческой жизни в «литературе существования» (по терминологии Александра Гольдштейна) выстроены сюжетом

самой реальности, из которой автор отбирает (преображая) наиболее яркие «истории» с означенным набором персонажей — из частного окружения автора, из его бытовой «среды». Фактически у всех русских адептов этого жанра оживает архетип частного «романа без вранья» — только, конечно же, с добавкой перца, т. е. сплетни, «вранья» как художественного приема (гротескового сатирического заострения). Реальность, действительность — не симулякр, реальность есть реальность, а гармонизация ее хаотических случайностей, вполне абсурдных, приводит все-таки к финальному катарсису.

Какова задача этого жанра-лидера, жанра, к которому столь неравнодушны Рейн и Варламов, Басинский и Найман, Отрошенко и Бабаевский?

Создание новой мифологии.

У каждого — создание либо своего «частного» мифа (как у Бабаевского — итогом мемуарной повести «Последнее сказание», опубликованной в «Нашем современнике», 1997, № 5–6, стал миф о себе как о приятеле Сергея Городецкого и Ираклия Андроникова), либо мифа о своей группе, либо — о своем поколении. О времени — и своей в нем роли.

На миф — накидываются. К свежеизготовленному мифу предъявляют немедленные претензии — в форме статьи-комментария (Борис Кузьминский о прозе Сергея Гандлевского), открытого письма (Михаил Ардов — Анатолию Найману). Вполне допускаю, что претензии эти могут быть по-человечески справедливыми.

Не смею вмешиваться в спор бывших друзей, Наймана и Ардова, или соседей по поколению Кузьминского и Гандлевского.

Хочу лишь сказать, что буквально через номер после «Б. Б. и др.» «Новый мир» печатает очередные ответвления «Легендарной Ордынки» Михаила Ардова (1998, № 1), где Ардов продолжает и упрочивает свой собственный миф. Что совершенно ничему не противоречит, и более того — соответствует жанру.

Словесный артистизм (известно, что тот же Довлатов ставил вполне жесткие формально-стилевые задачи в своих как бы незатейливых текстах) унаследован «новым реализмом», развившимся в лоне ПМ, от самого ПМ, но преобразен иным значением и смыслом, вновь открываемыми ценностями.

Соединение стиливых уроков ПМ с восстановлением утраченных смыслов и ценностей, *отказ от отказа* (эдакий «минус на минус»), отказ от подчеркнуто цинического антигуманизма, от «цветов зла», в результате чего и распространилась неосентименталистская прелесть, — можно видеть и у других авторов, вообще и отродясь никакого, кроме как наблюдательного, отношения к постмодернизму не имевших. Сознательно выбравших реалистическую стратегию, ориентированных на нее — но не прошедших через постмодернистскую прививку. Это писатели, изначально свободные не просто от эстетики соцреализма, — даже от мысли о ней. Она, эта эстетика, никогда не отягощала ни их

впечатления от реальности, ни их замыслы. Видимо, задача, изначально стоявшая перед ними, была в принципе другой, не связанной с внешней эстетической (или, Боже упаси, политической) реальностью. Это писатели, «ушибленные» при своем писательском рождении экзистенциальной, онтологической проблематикой, не сосредоточенные ни на милицейских обрядах, как Пригов, ни на секретарях парткома, как Сорокин. И — не «ужаленные» гуманизмом литературы русской, а полагающие себя аж на бессознательном уровне ее законными наследниками и продолжателями. В период затянувшегося торжества (а после его окончания — хорошо разыгранного продления) постмодернизма они усвоили, кроме всего прочего, и его стилевые уроки.

Я имею в виду Олега Ермакова, Дмитрия Бакина, Алексея Слаповского, Марину Вишневецкую, Владимира Березина, Андрея Дмитриева. И некоторых других.

Материал и повод к высказыванию у Олега Ермакова не предполагали никакой литературной «игры». Самые солидные журналы распахнули для него двери, критика была доброжелательна, отметив приход в литературу сильного и свежего дарования, равно далекого и от почвенничества, и от изысков «соседей по поколению». Афганские рассказы были написаны жесткой и крепкой рукой, язык — ясен и свободен от стереотипов и клише, характеры — неожиданны, сюжеты — странны. После хорошо принятых критикой рассказов Ермаков, ведущий закрытый образ жизни, не участвующий в околосредовой суете, не дающий интервью, не появляющийся перед публикой (что тоже отличает его от отечественного постмодерниста — с его имиджем, артистическими хэппенингами, опорой не на текст, а на поведение, движущими силами которого являются эпатаж и скандал), в течение нескольких лет пишет роман «Знак Зверя». В романе «афганский синдром» сочетается со стремлением если не решить, то по крайней мере поставить крупные мировоззренческие, онтологические проблемы. Действующими лицами становятся не только гибнущие напрасно солдаты, лейтенанты, афганцы. Главным действующим лицом становится само мироздание: Небо, Пустыня, Солнце. То есть — Космос. Космос — не родной, а чужой — хотя и притягателен для человека, но и враждебен ему. Вторжение в чужой Космос, инициация войны рассматриваются не только и не столько как политическая акция, но как потрясение основ мироздания. Сюжет в «Знаке Зверя» — преодоление зла через гибельное для человека испытание. Здесь если и реализм, то тот, который у Достоевского заслужил название *фантастического* — Бог и Дьявол борются, а поле битвы — сердца людей. При этом и пейзаж, и портрет несут у Ермакова и реальный, и ирреальный смысл: желанная для многих молодых военных молодая «девушка с косой» — еще и *смерть*, а пейзаж с солнцем, заходящим в пустыне, окрашен в апокалиптические тона.

Следующие тексты Ермакова — менее масштабны, но тоже метафоричны; и, наконец, последняя, «Свирель Вселенной», как уже ясно из названия, тоже имеет отчетливый вкус метафоры. Этот метод можно так и назвать — трансметареализмом, ибо метафоричность пронизывает все уровни текста Ермакова и в «Транссибирской пасторали», и в «Единороге» (соответственно — вторая часть задуманного романа-триптиха появилась в «Знамени» в начале года)⁵.

Если парадоксальный постмодернистский художественный мир состоит из цепи железно организованных и соответствующих друг другу, тщательно срифмованных случайностей, то в трансметареализме Ермакова нет места случайностям. Если героя зовут Даниил, как героя последних двух вещей, первой и второй частей «Свирели Вселенной», то будьте уверены, что в своем странничестве он столкнется с тем, с чем сталкивался в библейские времена пророк Даниил, только в современном, «уменьшенном» виде (фамилия Даниила тоже неслучайна — Меньшиков).

В творческом поведении и литературной стратегии москвича Дмитрия Бакина, ровесника Олега Ермакова, читаются сходные линии, — в отличие от других, «постмодернистских» соседей по поколению, он не только совершенно не появляется на публике (даже за «Антибукером» на торжественный обед и за чеком пришла его жена), нигде ни разу не появилось не только его интервью (или высказывание, суждение по какому-либо поводу), но даже фотография не была опубликована — ни в одной из двух книжек (последняя зато была украшена особой лентой с издательской надписью: «В России появился новый замечательный мастер»). В прозе Бакина, неофициально признанной (и отмеченной премией Андрея Белого — в один рубль) андеграундом еще во времена ранней перестройки, сложилась своя система поэтики: на протяжении рассказа (Бакин пишет пока только рассказы) медленно, с усилием и последующим ускорением разворачивается тяжелая пружина сюжета, как правило, относящегося к родовым и семейным, темным, драматическим проблемам. В прозе Бакина экзистенциально голый человек окружен враждебными стихиями и, как кольцом огня, окружен смертью. Но бакинский человек упорно не верит и не доверяет смерти, противопоставляет ей своей любовью, в прямом смысле слова сумасшедшей («Стражник лжи»). Реальность проходит через горнило сознания, чаще всего искаженного — горем, сумасшествием, несчастьем, — в общем, сознания травмированного. Автор — всезнающий демиург — не выдает своего присутствия; кстати, у Ермакова, кроме автора-демиурга, присутствует еще и «писец», скриптор.

⁵ Понимая, сколь уязвимо мое терминологическое нововведение (отчасти спровоцированное названием ермаковского романа), предлагаю его в качестве инструмента для помощи в экспертизе, не больше. После проведенной (успешно или нет — не мне судить) операции инструмент может быть оставлен — либо отставлен за ненадобностью.

В период возникновения и деградации постмодернизма в России не исчезала, а, наоборот, находилась в центре дискуссионного обсуждения сама русская литература, проблематичность ее настоящего и будущего. Умерла — не умерла. Дышит — не дышит. Уже кончилась — или еще продолжается. Деятельность постмодернистов рассматривалась частью критики (например, И. Золотусским, П. Басинским, А. Немзером, А. Архангельским) как нигилистическая — по отношению к традициям русской литературы в целом. Русской литературы, которую надо было *сохранить*. И — *охранять* от злодеев-потрошителей. В качестве спасителей выдвигались разные кандидатуры, разные списки: разумеется, В. Астафьев, Б. Екимов, М. Кураев от Золотусского; А. Варламов, О. Павлов — от Басинского; А. Слаповский, П. Алешковский, А. Дмитриев — от Немзера и Архангельского.

Русская литература продолжила свою традицию, но, как всегда, своенравно.

Что касается В. Астафьева и Б. Екимова, то эти в высшей степени уважаемые писатели с поэтикой, вряд ли применимой кем-нибудь еще, — «Как чиста нынче высокая синь, освеженная прохладным северным ветром... белейшие облака плывут и плывут, медленно, неторопливо, как и положено кораблям воздушным. Солнечный жар легок. Зеленъ листвы сочна. Плещет листва под ветром, играет, слепя, солнечными бликами». Это — начало повествования. А вот и финал: «Вот он, последний мой вечер. Скорые осенние сумерки. Густая тьма, а потом — вовсе мрак крошечный, ночной. На земле в двух шагах ничего не видеть. Зато небо — в сияющих звездных огнях и серебряном дыме. С каждым часом все ярче, спелее небесная зернь. Кажется, что двор наш и дом поднимаются от земной тверди и тьмы. Выше и выше. И вот уже рядом огни небесные и синие небесные воды. Скоро, скоро, мой старый дом, и нам уплыть туда, в странствие вечное». Сравним одушевляющую природу и возводящую ее «синь» к религиозному началу фразеологию Екимова с прозой трансметареалиста Бакина (первая фраза рассказа «Сын дерева»: «Первым родился — первый, вторым родился — второй, третьим родился — мертвый»). Очевидна резкая грань между благостной триадой «человек — природа — Бог» у Екимова и проблематично-трагическим видением жизни и смерти у Бакина.

Пишущие сегодня о новом этапе реализма критики сосредоточивают внимание на *содержательной* стороне прозы.

В центре дискуссии «Современная проза — глазами прозаиков», за «круглым столом» «Вопросов литературы» (1996, № 1), собравшей вовсе не похожих друг на друга писателей — А. Варламова, И. Яркевича, О. Павлова, В. Попова, В. Шарова, Н. Садур, Л. Улицкую... — находилась именно проблема — что же такое реализм? Ответ: «Родилась потребность не в правде, на чем росла литература, а в истине» (О. Павлов). «Выброс» нового, как всегда это бывает, обеспечен новой поэти-

кой, и трансметареализм Бакина, Ермакова, Дмитриева, Маканина отличается от реализма эпигонского не только «поисками истины», но и особой художественной стратегией (интересно, что вышеперечисленные авторы вовсе не демонстрируют свое, скажем так, «братство» по поэтике, напротив: О. Павлов подверг беспощадной критике рассказ В. Маканина «Кавказский пленный» — как конъюнктурный: своя своих не познаша). Экзистенциальное отчаяние, напряженность чувств, интенсивность страданий? Да, конечно. Но еще и обязательное и необходимое слияние по крайней мере трех качественных характеристик:

- развертывание текста как единой многоуровневой метафоры;
- интеллектуализация эмоциональной рефлексии;
- проблематизация «проклятых вопросов» русской классики (например, вариации ответов на «достоевский» вопрос о спасении мира красотой).

Преодолевая постмодернистскую ситуацию, трансметареализм вбирает то, что наработано постмодернистами, — интертекстуальность, гротеск, иронию. Только подчиняет все эти усвоенные и преодоленные элементы сверхзадаче — как это делает Владимир Маканин в «Андеграунде».

И еще одно дополнение.

Литература трансметареализма по читательскому спросу проигрывает двум ветвям современной словесности: беллетристике масскульта (что естественно) с ее опорой на реальные ежедневные события, на милицейский протокол, на газету, — и «литературе существования», работающей на грани риска, самоубийства, самоотмены литературы. И та, и другая имеют четкую референтную поддержку, востребованы все еще читающей публикой. Сюжета, утешения, справедливости, развлечения, моделей поведения, которым хочется подражать, — вот каким ожиданиям отвечает литература массовая. Глубины сознания, откровенности, человечности, достоверности — вот чего хочет сегодня читатель «литературы существования». И та, и другая — не соперницы. Они уже сосуществуют — и будут сосуществовать и дальше. Трансмареализм берется доказать возможность «третьего» пути.

4

Проза — отнюдь не самый «демократический» жанр, как утверждает П. Басинский («Прощание с Зоилом» — «Октябрь», 1998, № 1). Как известно, самым ранним, «первым» и самым демократическим родом литературы была поэзия — проза, исторически возникшая гораздо позже поэзии, драмы и критики, относится к наиболее сложным литературным явлениям (к сожалению, у тех, кто пишет прозу, как говорится, «от пупа» и презирает всякую «образованность», сложилось стойкое впечатление, унаследованное от мольеровского героя, о простейшем

происхождении прозы из разговорной речи). Влияние поэзии на современную прозу чрезвычайно существенно, хотя и не очень заметно глазу. «Литература существования» ведет свою родословную — в том числе и вплотную к современности — конечно же, от поэзии, развертывания лирического высказывания героя-автора. Безусловно доказывает это проза Иосифа Бродского, возникшая на фундаменте его лирики, — скажем, «Набережная неисцелимых» или «Полторы комнаты» следуют законам поэзии: композиция, структура, позиция автогероя (или героя-автора, если хотите) внутри внешнеассоциативного, затейливого, но строго направляемого конечной целью текста сопоставимы в двух параллельных рядах его литературной работы.

У Евгения Рейна — «завязки» стихотворений, начала стихотворной речи близки поэтике современной прозы:

Я вышел на балкон той сталинской громады,
что стала над рекой у самого Кремля.
Темнели гаражи, сутулились аркады,
туманились вдали московские поля.

Это ли не «завязка» повествования — в стихах ли, в прозе?

Под кладбище спускается дорога
через мосток за пакостный ручей.
Пойдешь направо — дом единорога,
свернешь налево — гряда кирпичей.

Пейзаж будет непременно насыщен (и перенасыщен) множеством конкретных примет и деталей, зорко подмеченных; история («Здесь Каменев пристраивал Вольтера, здесь Бабель у чекистов пировал») и собственная память («На чердаке у политкаторжан в пятидесятых я его увидел») будут разворачивать непреходящий и по-своему изысканный в своей неотвратимости свиток; и главное — ассоциативный ряд, пикирующий к точной дате, как к цели, непредсказуем, но ожидаем, — как, скажем, и в «Облдрамтеатре» Анатолия Азольского: «Нечто банное было в этих субботах — облегчающее, отмывающее, очищающее. Вошло в привычку и даже стало ритуалом во все прочие дни таить в себе сладкую жуть суббот, в священный же вечер отъехать от дома, где все назойливо кричит о сиюминутности, как можно подальше, в ту часть города, где давно не бывал, и в сумерках (особенно желателен туман) идти по малолюдной улице; бесплотными тенями прошмыгивают мимо случайные прохожие — как даты, события, эпохальные происшествия, до которых сейчас, в эту именно субботу, нет никакого дела, они лишние, они безынтересны, их день и час еще не настал, но грянет календарное число — и уже на другой улице, в другую субботу заголосят немые тени, раздвинется занавес — и на сцене возникнут новые персонажи, на них, как бы в кресле развалясь, и будет посматривать он, Гостей.

Тяжкой была суббота 27 августа 1949 года.» («Новый мир», 1997, № 11).

Этот путь прозы, учитывающий уроки современной поэзии (находящейся ныне в тени внимания публики, являющей собою как бы лабораторию современной прозы), характерен и для Анатолия Наймана в цикле «Славный конец бесславных поколений»; однако Найман в прозе скорее учитывает поэтические уроки чужие, нежели свои собственные, ибо его погромыхивающие жестью стихи мало связаны с его прозой, они отдельные и отделены.

Самое, пожалуй, питательное для прозы состоит в том, что поэзия создает миф (о себе, о своих друзьях, своем «круге», своем поколении), который обнаружил сегодня свою неожиданную притягательность. Которого так не хватало демифологизировавшей реальность прозе. Именно поэтому столь неожиданно важной стала «Трепанация черепа» Гандлевского — а ведь автор всего лишь перенес поэтику своей лирики в прозу.

Миф о поэте с расцветающим в груди глотком алкоголя перешел в прозу, где и жена, и близкие, и друзья, и дачный сортир, и больница образовали миф, удивительно сочетающий высокомерное избрничество с хрупкой «одинакостью».

Над созданием собственного мифа упорно трудится и муза Евгения Рейна — не только в стихах, поэмах или же книге «Мне скучно без Довлатова», но и в авторских колонках «Рейноспективы», постоянно появляющихся в «Московских новостях».

Миф о себе и о своем круге, опирающийся на реальную судьбу (отчасти — сделанную вопреки воле автора-героя: «Какую биографию делают нашему рыжему», по словам Ахматовой) и судьбы, в том числе и великие, попавшие в общий «объем» группы или поколения (как Ахматова, освятившая и многократно усилившая самим своим присутствием миф, и так усиленный Бродским), этот миф имеет эстетическую, кроме всех прочих — исторической, литературной, общественно-политической, — ценность, ревниво транслируемую участниками, персонажами и героями, одновременно — авторами и соавторами (как бы они ни расходились в своей интерпретации впоследствии) «легенды». Кстати: чем больше споров и дискуссий, выплескивающихся уже после создания этого мифа, даже, я бы сказала, разветвленной мифологии, тем лучше для самого мифа. Чем большим количеством свидетельств и трактовок обрастает легенда, тем она легендарнее.

(Подчеркиваю: в понятие мифа я не вкладываю никакой оценки.)

Так же мифологическая структура складывается и вокруг Бродского, и вокруг Довлатова. Новые публикации, стимулирующие бытие и пространство мифов, — не только и не столько «Труды и дни Иосифа Бродского», недавно выпущенные отдельной книгой издательством «Независимой газеты» (составители Петр Вайль и Лев Лосев), не только «Разговоры с Бродским» Соломона Волкова, но и множество воспо-

минаний и воспоминаний, о которых справедливо резко отозвался Яков Гордин в «Литературной газете» (21 января 1998 г.). Осужденные Гординым, они, тем не менее, поддержаны — в самом стремлении зафиксировать быстро уходящие, исчезающие из памяти детали — Соломоном Волковым (в специальной передаче радио «Свобода» — «Поверх барьеров», — посвященной памяти Бродского и выпущенной ко второй годовщине со дня его смерти).

Что касается мифа о Довлатове, то после книги Рейна готовится к выпуску и «филологический роман» Александра Гениса «Довлатов и окрестности» (фрагменты книги опубликованы в конце 1997 года «Общей газетой»). Миф живет, пока обрастает все новыми деталями, подробностями, интерпретациями, — и в прозе, переливающейся в стихи (Е. Рейн. Памяти Сергея Довлатова. — «Знамя», 1998, № 1):

Еловая аллея и поломанная скамейка —
все, что приходит на ум, когда вспоминаю об этом, —
задрипанная рубашка, бумажная тюбетейка,
бутылка «Волжского крепкого», доставленная мотоциклетом.
Его громогласные шутки у нового «Домика няни»,
дорога в Тригорское или в гостиницу Святогорска.
И то, чего нету больше в Евангелии и в Коране,
ни в суголке вокзала, ни на развале погоста,
ни на эстонских дачах, ни в забегаловках Квинса,
ни у Пяти Углов, ни у кассы «Детгиза»,
ты слышишь меня, ты слышишь? Налей, останься, подвинься,
гляди, в предзакатном небе темнеет вечная виза.

Дело прочно, когда под ним струится кровь, — миф прочен, когда за ним стоит не только судьба, но и утрата, тем более смерть безвременная. Чем талантливее, разгульнее, страшнее, парадоксальнее была жизнь и смерть, — тем обаятельнее и жизнеспособнее миф, с тем большей энергией он впитывает, вбирает в себя «показания» приятелей и свидетелей, знакомых и очевидцев.

Иначе обстоит дело, когда нету для создания мифа ни обаятельного героя, ни особых обстоятельств жизни (и тем более — нету еще и смерти как таковой). Но и тогда — создание мифа возможно (как в случае с Басинским — Варламовым — Павловым — Отрошенко), возможно по идее: здесь бытование мифа ограничено рамками собственной «группы» (куда «втягиваются» в качестве подсобного материала даже родные и близкие, жены и даже ни в чем не повинные дети). Чувствуя «слабину» и уязвимость в самой попытке мифологизировать себя и свою «группу», ощущая ревность к тем, кому, можно сказать, миф просто даром достался, на голову свалился, Басинский утверждает, что в «Московском пленнике» он писал не столько себя, сколько «судьбу провинциала в столице», но не забывает при этом упомянуть — в ироническом, разумеется, контексте — о своем внешнем сходстве с Горьким;

а один из друзей в поколении — о своей шутке в исправлении фамилии «Басинский» на «Белинский».

Мифология местного значения обладает — в сниженном, правда, виде — чертами и признаками мифологии значительных масштабов: здесь тоже есть свой «святой» с житием, своя «жертва» (с палачами), свой Бог (или боги). Так как своего материала еще пока недостаточно, то в качестве поддержки мифологии можно привлечь миф уже существующий, прислониться к мифу, даже со смехом, играя, как бы в шутку, но прислониться: Басинскому — к Белинскому (или Горькому, или Ницше — особого значения не имеет, было бы имя — «авторитет»), Отрошенко — к Гоголю, Березину — к Дому на набережной (внутри этого здания-мифа работает — сторожем? лифтером? в котельной? — сам автор).

«Шестидесятнический» миф быстро разрушился, развалился, — именно потому, что кончилась подпитка, а фундамент обнаружил хрупкость «кирпича» — связанного так или иначе с «разрешенным» поведением.

Даже «метрОпольский» миф не оказался долгожителем — во-первых, он изначально был подточен древоточцем неравноценного исполнения (вернее, неисполнения) взятых на себя участниками обязательств; во-вторых, слишком быстрым переходом части группы в новую номенклатуру.

Сугубо частный миф? Что ж, и это возможно: созданием такого мифа частной жизни и увенчалась поэзия Тимура Кибирова (жена Лена, дочь Саша Запоева, станция Коньково, окрестности Перхушкова). Параллельным путем создает свой поэтический миф Михаил Кукин, в стихах которого античные сюжеты просвечивают сквозь подмосковное чаепитие. Мифу ли провалиться, или чай пить с вареньем? Нет, ни то, ни другое, — вернее, и то, и другое вместе. В отсутствие политической, общественно значимой биографии миф, повторяю, создается из частной жизни — так это делает Нина Горланова в мифотворческой (миф семейно-домашне-дружеского круга) книге «Вся Пермь», тоже выделанной (при всей внешней неприхотливости) по законам поэзии. Возможна альтернатива: при отсутствии составляющих — миф особенно одиночества, концентрация душевного неблагополучия вокруг драматически нестандартной ориентации (Александр Шаталов), невозможности окончательного выбора себя, нереализуемой самоидентификации (Петр Красноперов).

Проверим поэзией — в случае с прозой Иосифа Бродского или Анатолия Наймана она безусловно работает; в прозе младомемуаристов, озачиненных созданием мифологии местного значения, она и не ночевала.

Аналогичным образом обстоит дело и с различием реалистов, «упертых» в «стену плача», служение традиции, по сути — эпигонов великой русской прозы, — и тех, кого можно отнести к трансметареалистам, свободно разворачивающим на протяжении текста разветвленную *метафору небытия*.

Она направлена не на созидание, а на сокрушение мифа.

В «Пушкинском Доме» Битов выстраивает многоуровневую метафору русской культуры — в условиях понятно какого режима; метафору дома — в том числе и дома этой самой культуры, то есть самой России, — чтобы в конце концов ее выдуло вместе с мусором с пустой площади в ненастный ноябрьский денек.

Во всех книгах своей «Империи» Битов долго складывает возможный вариант культурного сосуществования и инационального восхищения, любви к тому, что запрещено любить имперскому человеку, — и рушит все свое здание невозможностью преодоления исторической гравитации.

Юрий Буйда в романе «Борис и Глеб» втягивает в котел исторической фантазии вероятные и невероятные варианты развития России и предназначения человека — и не оставляет в конце концов камня на камне от мифа о братской, святой, «борисоглебской» цивилизации.

Счастье было так возможно, так близко... нет, не так: миф был возможен и близок. Но хрупкая и мерцающая красота мифа погибает, обрушиваясь в бездну — как в «Знаке Зверя» Олега Ермакова. Не будем о справедливости — «life is unfair», как говорят американцы, так и «literature is unfair». Сокрушая миф, писатель вовсе не покушается на историческую правду: андеграунд не совсем таков, как у Маканина в одноименном романе, и вряд ли в нарушившем все христианские заповеди «старом графомане», читающем Хайдеггера, правда, не в подлиннике, а в библихинском переводе, андеграунд признает одного из своих.

Литература трансметареализма не только безыллюзорна — вернув человеку человеческое, выстроив миф и сокрушив его, она не оставляет надежды.

Преодолевшие постмодернизм уже не забавляются игрой, даже самой мрачной. Расчлененка Владимира Сорокина, кощунства Виктора Ерофеева, насекомоядие Виктора Пелевина или страхолюдие Дмитрия Липскерова представляются в сравнении с ними детскими развлечениями, компьютерными выдумками, посмеявшись над которыми, хорошо выпить ирландского пива в ночном клубе с девушкой. Маскарад окончен. Здесь гасят не свет, а взгляд.

ПОСЛЕ

Постсоветская литература в поисках новой идентичности

«...И пустая клетка позади».

О. Мандельштам

Не с чистого листа появилась постсоветская литература, не единым — ныне номенклатурным — андеграундом, не только Дмитрием Александровичем Приговым и Владимиром Сорокиным, Еленой Шварц и Львом Рубинштейном, Ольгой Седаковой и Зуфаром Гареевым она исчерпывается: возникла она, естественно, внутри советской.

Правда, что это понятие, как и то, что встало ему в затылок, тоже было достаточно эластичным, если не безразмерным, коли в него умещали Б. Пастернака и А. Фадеева, А. Платонова и К. Федина, В. Кочетова и В. Некрасова, В. Аксенова, А. Битова, Ф. Искандера...

Получается, что сначала постсоветская словесность побывала на собственных похоронах, декорированных критикой.

Похороны были бедные, гроб изготовили из газетной бумаги.

И вот в этот газетный гроб было сгружено практически «все предыдущее» — включая тех, кто с советской литературой себя не отождествлял. Хотя — печатался, издавался и даже иногда получал премии.

Малоплодотворное это занятие — блуждать в бермудском треугольнике «советское–антисоветское–постсоветское».

В бермудском треугольнике, как известно, пропадает всё движущееся — в данном случае из составляющих литературу сил, да и слабостей тоже.

Несколько лет тому назад по страницам газет и журналов, а также в устной речи интеллигенции замелькало слово «совок». Ходким словечком язык пытался определить состояние общества, идентифицировать человека. Хотя бы — человека прошлого, «уходящую натуру». Определение было хлестким, уничижительным, более чем самокритичным, но явно недостаточным. Недостаточным потому, что жизнь продолжалась, и тот же самый «совок» превращался во что-то иное. Неопределимое. Круглоквадратное.

Многие в одночасье оказались за границей — и за границами. В том числе и самих себя.

Выброшенными из своих ролей, своих амплуа, своих гнезд.

Или — гнездо оказалось перевернутым. «Опрокинутым домом», по определению Юрия Трифонова.

Помню, как мы перебрасывались шутками в связи с обретением независимости странами Балтии — счастливые граждане Литвы, Латвии и Эстонии в одночасье без хлопот оказались иностранцами!

Таковыми же внезапными иностранцами многие почувствовали себя и у себя дома.

Особенность советских мифов состояла в том, что их упорно внедряли в жизнь. И отчасти — безуспешно.

Так, миф о «дружбе народов, дружбе литератур» странным образом реализовался в одном из лучших отечественных журналов, где печатались лучшие писатели из республик, чьи тексты переводили — ради хлеба насущного — порою самые что ни на есть наилучшие русские писатели («Ах, восточные переводы, как болит от вас голова...»). Тратили колоссальную — подчас невозстановимую — энергию собственного творчества. Вливали свою кровь. Вспомним, что «с казахского» (на самом деле — литературно обрабатывая невыразительный подстрочник) переводил прозу Юрий Казаков, с туркменского — Людмила Петрушевская.

Была у этой «дружбы литератур», образующих «многонациональную советскую», у всех этих «праздников» безусловно фальшивая, унизительно-неприглядная сторона, о которой замечательно написали никогда никого не переводивший Юрий Трифонов в повести «Предварительные итоги» и блистательный переводчик Семен Липкин в «Декаде».

Но складывалось еще что-то странное, особенное, поистине небывалое, почти космополитическое, существовавшее «вопреки» и «поверх» всяческих «декад» и формальных встреч: контакты с грузинской, эстонской, литовской и т. д. литературами, контакты, переходившие в действительную дружбу и взаимную поддержку. Было и взаимное переливание крови: Грантом Матевосяном, Отаром Чиладзе, Максудом Ибрагимбековым.

Так что монстр? гибрид? «советской литературы» рождал разное: и официоз «союза советских писателей», и книжку Льва Аннинского «Контакты», и колоссальный читательский успех грузинского романа, и влияние Энна Ветемаа на русский «маленький роман». Советская империя давала всякие плоды, как вовсе несъедобные, если не ядовитые, так и неожиданно питательные.

Как и любой другой социальный и культурный институт, литература, копируя властную пирамиду, тоже являла собой особого рода империю.

Как во всякой империи, литературная власть сосредотачивалась в центре. Переакцентировка культурного пространства, «переброс рек», переток культуры из центра на периферию был невозможен, невообразим. Провинция творческая стягивалась в центр, культурное движение было центростремительным. Лучшие силы покидали родную периферию ради столицы: здесь предоставлялся шанс заявить о себе, осуществиться, литературно выжить. При этом провинциал никогда не забы-

вал о своем происхождении. Подспудная, не сформулированная открыто мысль-чувство о своей первичной идентичности сохранялась. В случае с литчиновничеством дань своему происхождению оборачивалась спайкой незримых землячеств. В случае с талантами столичная прописка не отменяла, а стимулировала обостренное чувство происхождения, ностальгическую любовь к покинутому месту.

Имперским языком советской словесности был русский. И в русской литературе советского периода закономерно возникли имперские писатели, — не те, что выражали сам дух империи, а, напротив, те, кто работал на стыке сопротивления и подчинения: сопротивления идеологии, подчинения языку.

В странном, небывалом сплаве, сброшенном позже ликующей от предоставленных свобод критикой в безразмерную авоську советской литературы, существовали писатели, которых трудно было прикрепить к этническому гнезду. Собственно, как определить Фазиля Искандера? К а к о й он писатель? По происхождению — абхазец. По языку — русский. По гражданству — советский. А по сути?

«Я русский писатель, но певец Абхазии», — так определил себя сам Искандер. Справедливо ли такое самоопределение? Да и возможно ли в данном случае определение — с явным противоречием («но») внутри? Чегем и Мухус (перевернутый Сухум) территориально прикрепляют героев прозы Искандера к Абхазии. Но не только. Мир дяди Сандро или Чика — абхазский, но (опять это «но»!) выражен-то он в стихии русского языка. Как быть с этим, самым таинственным в литературе процессом — соприкосновения писателя, работающего внутри своего этнического мира, с другим языком?

У прозы Искандера — две родины: русский язык и абхазский склад ума (как говорим мы нынче — ментальность). Соединяясь, они позволили Искандеру избежать прикрепленности к официальной (на момент его формирования как писателя) родине — советской. Что сразу же оценили благодарные, интуитивно, на лету схватившие выделенность Искандера из стана советских писателей, читатели. В особенности, экзотичности, небывалости его плодов крылась непостижимая свобода, с которой трудно было справиться даже самым бдительным критикам или цензорам. «Если выпало в Империи родиться, надо жить в глухой провинции, у моря...» Перефразируем Бродского: если выпало в империи родиться, лучше жить в столице, но писать о своей «глухой провинции у моря». Советская цивилизация была подвергнута, сказал бы Шкловский, остранению в «Созвездии Козлотура». Чегемский мир гротескно преображал советские начинания («интересное начинание, между прочим»). Союз абхазского с русским не только и не столько исключал советскую идеологию, сколько осмеивал ее, остраняя.

Искандер писал Абхазию из сумрачно-дождливой, промозгло-зимней Москвы, — отсюда она представляла потеряннным раем, который

невозможно обрести вновь, как нельзя вернуться в детство Чика или молодость дяди Сандро.

Из совсем иных пространств империи возник феномен Чингиза Айтматова — экзотическим, опять-таки, плодом, полученным в результате скрещения традиций русской словесности, киргизского образа жизни и советской истории. Странно, но факт: именно в силу экзотичности материала Айтматову было позволено больше, чем другим — из его же поколения. Порожденный оттепелью, Айтматов смог развить начальный успех настолько, что, проходя по разряду «национальных» писателей, обогнал в смелости и либерализме многих из своих русских коллег. Идеологическая политика по отношению к «национальным» кадрам была изначально у советской власти двойственной: с одной стороны, местное литературное начальство было гораздо более напуганным и оттого бдело больше, нежели центральное; с другой стороны, если «национальному» писателю удавалось прорваться на страницы центральных журналов, а в случае с Айтматовым и Искандером это был либеральный (хотя и в рамках цензуры) «Новый мир», — то допуск для такого представителя растущих национальных кадров был, пожалуй, шире, чем для писателя московского. «Подтекст» и «контекст» у Искандера или Айтматова, видимо, не читались начальством так внятно, как у «своих», у тех, которые под боком, кто пишет о нашем, московском, очевидном мире, где всё про всех ясно: кто казаки, а где разбойники.

Попробуй разберись с Искандером, с его тамадой! Полагаю, что сперва Искандер проходил у начальников по линии «комического» — как бы развернутый анекдот с кавказским акцентом.

Надо, правда, отметить, что начальство, приветствовавшее национальный дебют широкой одобрительной улыбкой, довольно шустро во всем разобралось — и пыталось того же Искандера быстренько задвинуть обратно. На ленинскую премию как выдвинули, так и задвинули. С выходом книг возникли трудности. Перепаханный, перерезанный при редактуре роман «Сандро из Чегема» никто в полном виде печатать не собирался. Но Искандер уже стал Искандером, его уже узнали, задвинуть совсем не удавалось; да и он сам прекрасно владел эзоповым языком, с которым управиться было не так просто — при всей опытности редакторско-цензорского аппарата.

На первый взгляд аналогичная история случилась и с учеником ветеринарного техникума и сельскохозяйственного института, работником НИИ скотоводства, а впоследствии выпускником Высших литературных курсов Чингизом Айтматовым. После опубликованного в журнале «Октябрь» рассказа, благожелательно замеченного критикой, он стал одним из постоянных авторов все того же «Нового мира». В отличие от Искандера, в 1959-м он-таки получает ленинскую премию и, уже защищенный ею, становится литературной номенклату-

рой. За повесть «Прощай, Гюльсары», в которой проходит мотив сталинских репрессий, на излете хрущевской оттепели Айтматов получает премию государственную; успех «Белого парохода», поразившего выдавшую виды московскую критику красотой легенды в столкновении с драмой жизни, выводит Айтматова в число практически неприкасаемых, живых «классиков советской литературы». Айтматов постепенно становится из киргизского писателя — переводчика своих произведений на русский — киргизско-русским советским писателем. Умудриться взять все призы и при этом оформиться в благородном восприятии современников как оплот либерализма — в этом загадка Айтматова. Впрочем, сегодня речь у нас не о ней. Вернее, не только о ней.

Еще один пример — Анатолий Ким. Русский писатель, этнический кореец. Рожденный на десятилетие позже Айтматова и Искандера, в Казахстане, куда были сосланы родители, Ким легче входил в «центр»: через московское художественное училище, где он занимался живописью, через Литинститут, который он закончил в 1971-м. Ему отчасти повезло с литературным дебютом: его первая (и самая яркая, на мой взгляд) книга, «Голубой остров», вышла в Москве; с другой стороны — не везло: ему было уже к сорока, и, не «прошедший» через центральный журнал, он практически не был замечен публикой, впрочем, как и другие писатели его поколения. Преодолеть это незнание, эту «стену» так называемые сорокалетние попытались вместе, «обща». «Четыре исповеди» и «Соловьиное эхо» (книги соответственно 1978 и 1980 годов) вызвали одобрительную литературно-критическую оценку. А после «Лотоса», напечатанного в 1980 году журналом «Дружба народов», Ким стал заметной фигурой на литературном пейзаже.

Литературная тактика и стратегия Кима между тем тоже была, как и у Айтматова, как и у Искандера (впрочем, у каждого, конечно, по-своему), имперской. Он описывал экзотический корейско-русский мир с такою силой лиризма, что политические установки редакторов срабатывали лишь отчасти — в журналы эти странные, пахнущие морскими водорослями и диким сахалинским ветром тексты брать как-то инстинктивно не хотели, что-то чужое чуяли, а что — никто бы сформулировать отчетливо не мог. Материал спасал Кима от цензорских репрессий, его пряное мирозерцание оставалось непроглядным на бдительный редакторский просвет. И, конечно же, самое главное, самое спасительное: благодаря материалу, фамилии и происхождению Ким проходил отчасти по разряду «национальных» кадров советской словесности.

И тут грянула перестройка. На подходе к ней Айтматов успел напечатать наиболее откровенно антисталинскую свою вещь — «И дольше века длится день», названную по строке Пастернака, как мне почему-то кажется, не без особого внутреннего соревновательного толчка со сто-

роны катаевского, тоже по пастернаковской строке названного, романа «Уже написан Вертер», повествующего совсем об иной эпохе. Смелость катаевской опубликованной вещи по тем временам была неслыханной, и ее (смелость) хотелось повторить, если не превзойти. Искандер, успевший выпустить к тому времени полного «Сандро» в «Ардисе» и участвовавший в «МетрОполе», как раз перед перестройкой был отчасти прощен и опять напечатался в «Знамени» и «Новом мире» со своими новыми рассказами. Ким же в 1984-м напечатал «Белку» — тоже вполне пряный и экзотический, но уже совсем не украшенный корейскими дальневосточными декорациями роман. Перестройку все эти имперские (повторяю, по-своему) писатели встретили с явными и оправдавшимися (опять-таки по-своему) надеждами: Искандер получил наконец возможность выпустить неизуродованный текст своего «Сандро», переиздать циклы о Чике, стихотворные сборники и статью своего рода «гуру», любимым автором газет и публицистических телепередач; Айтматов опубликовал отнюдь не самую удачную из своих вещей, «Плаху», вмонтировав в текст наряду с экзотическими антропоморфными волками христианскую «легенду» в национальном исполнении, а также, развив общественный темперамент, занялся активной прогорбачевской политической деятельностью, в результате которой очутился послом СССР в Люксембурге. Ким? Ким особо не активничал (если не считать его краткосрочного пребывания в редколлегии прохановского «Дня») — выпускал уже сочиненное и сочинял дальше.

Восторжествовала свобода выбора деятельности.

Прошло несколько лет эйфории, зарубежных поездок, конференций, «круглых столов», встреч со славистами всего мира. И, наконец...

Наконец империя, наступившая своей тяжелой пятой на корейцев и абхазов, на родителей Айтматова, Искандера, Кима, — рухнула. Отечество, существовавшее под аббревиатурой СССР, прекратило свое существование, что было восторженно встречено либеральными писателями. Писатели «имперские» (по происхождению, но не по идеологии), казалось бы, должны были испытывать в связи с крушением СССР закономерное чувство освобождения: крушение империи сопровождалось формированием независимых государств, реабилитацией репрессированных народов, открывающимися возможностями самостоятельного культурного развития. В одночасье Айтматов оказался гражданином Республики Кыргызстан (никуда не отъезжая, все население СССР переименовало отечество), а Искандер с Кимом — гражданами свободной России.

В постимперскую эпоху эти писатели должны были прежде всего ощутить, а потом и выразить наступившее наконец освобождение — от давления утвержденных империей рамок. Что же последовало на деле?

Сосланный в «глухую провинцию», но не у моря, на целых три десятилетия, Игорь Дедков, вернувшийся из Костромы, которую он горячо

полюбил, в Москву с началом перестройки, записал в своем дневнике 13 декабря 1991 года: «Политическое колесо буксует — летят в грязь наши лица. Они хотят, чтобы огромная часть народа вывернулась наизнанку. Жили так — теперь живите, как мы решили» («Свободная мысль», 1995, № 10). Дедков воспринял новое время как «испытание» — а уж его-то «имперским» критиком никто не рискнул бы назвать. Какую же «испытанию» было подвергнуто сознание?

В повести Искандера «Пшада» генерал Алексей Ефремович Мамба, абхазец по происхождению, москвич по месту жительства, в последний день своей жизни — начала 90-х — вспоминает войну, расстрел немецких офицеров, побег из окружения. Но не драматические эпизоды, более чем вяло прописанные (вне чувственного опыта творческий дар Искандера, как мне кажется, включается не на полную мощность), являют собою идеологический «центр» «Пшады».

Всем этим душным летним московским днем генерал Алексей Мамба, начисто забывший свой родной язык, старик, в кармане гражданского пиджака которого лежит Евангелие, мучительно пытается вспомнить, что же означает на абхазском слово «пшада».

И понимает его смысл только в момент внезапно наступившей его смерти.

Тем самым это прозрение приобретает статус экзистенциального.

Герой выброшен из своей идентичности — на дворе постсоветское время, которое вызывает у него болезненное чувство шаткости своей судьбы; именно поэтому ему на ум постоянно приходят военные эпизоды; работа памяти компенсирует ощущение потери. «Ежели Бога нет, то какой же я капитан», — так, кажется, размышлял герой Достоевского. Ежели советской власти нет, если советской истории как бы не существует, если ее «отменили», если даже война оказывается в свете новых данных уже и не «великой» и чуть ли уже не «отечественной», то какой же он генерал!

Даже Евангелие, к которому он вдруг на склоне лет обращается, держит в кармане пиджака вместе с предсмертной запиской, выполняет не столько религиозную, сколько экзистенциально-компенсаторную функцию: замещения утраченной идеологической идентичности.

У героя Искандера произошел кризис сразу нескольких, определяющих его жизнь, сознание и поведение, идентичностей: идеологической, этнической, религиозной, статусной.

В поисках идеологической идентичности он движется от коммунистической — к ... христианской (хотя христианство, конечно же, не идеология). Он не может «не чувствовать зияющую пустоту там, где была вера», — и эту пустоту, особенно очевидную на «ленинско-сталинском» фоне митингов, через которые он проходит, как чужой, он заполняет другим, Божественным Словом, в котором он находит — вдруг — даже что-то родное национальному абхазскому образу мира: «Генерал мед-

ленно и внимательно прочел главу, поражаясь знакомым деревенским понятиям: виноградарь, сухие ветки, костер. Все это видел он в детстве у себя в Чегеме, и отец его был виноградарь»...

В поисках идентичности мировоззренческой — от атеизма («— Я верю в Бога, — вдруг сказала она, — а ты? — Нет, — ответил он, сожалея, что, вероятно, огорчит ее этим, но уже чувствуя к ней такое доверие, что не мог ей соврать») к христианству же, что вызывает искреннее изумление и недоверие его близких.

В поисках идентичности статусной — как это ни смешно прозвучит, но он, чье чувство нормы постоянно оскорбляется поведением встреченных, направляется в парикмахерскую: в заведение, где его обслуживают. Он опять оказывается в центре заботы и внимания, хотя бы и такого мелкого и временного (заботы и внимания — отчасти компенсирующих его выброшенность из привычного статуса).

И, наконец, в подсознательных поисках этнической идентичности он на грани смерти обретает свой язык, вдруг понимая, что означает «пшада». «Безветрие! Вспыхнуло у него в голове, и что-то мощно ударило в грудь, и родной язык, как с размаху разбитый арбуз, хряснул и распался перед ним, выбрызгивая и рассыпая смуглые косточки слов». Не самый удачный образ («родной язык ... хряснул»), но — выразительный.

К моменту смерти-обретения герой готовится весь день, мучаясь и припоминая. И в его сознании постоянно всплывает образ Абхазии, утраченной родины, образы детства, образы дедушкиного дома.

Перед кончиной генерал как бы заново собирает себя, обретает свою идентичность, с которой жить уже невозможно — из-за ее эклектичного, компенсаторного, мерцающего характера.

Сознательно или бессознательно, но в «Пшаде», одной из наислабейших вещей, Искандер приоткрыл и свой собственный кризис идентичности. Утрату языка — в разрушенной империи первым рухнул двусмысленный, но эстетически-парадоксально-плодотворный «эзопов» язык, которым блестяще владел Искандер. Утрату идентичности идеологической — полуофициального, хотя и публиковавшегося, но по сути оппозиционного, диссидентствующего писателя.

Раскрыл собственный поиск и религиозной идентичности, своей духовной открытости к христианству.

В следующих вещах Искандер, преодолевая этот многоярусный кризис идентичности, возвращается к себе — через возврат к чегемскому миру («Софичка» — «Знамя», 1995, № 11; «Чик чтит обычаи» — «Знамя», 1996, № 4). В «Софичке», являющей собою художественный разворот эпизода, записанного одним абзацем в «Сандро из Чегема», Искандер пытается вернуться в свой «потерянный рай», в мощное притяжение наиболее сильного из своих произведений. Но возвращение в принципе не может быть без потерь — и здесь, в «Софичке», потеряны две главные составляющие чегемского мира: знаменитый ис-

кандеровский смех и сам язык, которым был написан «Сандро». «Софичка» в сравнении с «Сандро» спрямлена, единообразна. Хотя и поистине драматична написанная Искандером история, но бывшее обаяние привычного искандеровского стиля пригашено.

В статье «Искренность покаяния порождает энергию вдохновения» («ЛГ», 1996, 7 февраля) Искандер размышляет о двух типах литературного сознания, о «доме» и «бездомности». Для «бездомной» литературы характерен многократно усиленный катастрофизм — эта линия (в русской литературе), по Искандеру, идет от Лермонтова — через Достоевского — к Цветаевой, в отличие от линии «дома»: Пушкин — Толстой — Ахматова. Если говорить еще более условно, чем Искандер, то обе линии — и «дома», и «бездомности» — образуют совокупно странный «дом» Искандера внутри всей русской литературы. Он недаром столь пристально думает об этих понятиях: искомая идентичность как раз и связана с образом «дома». «Литература дома, — пишет он, — имеет ту простую человеческую особенность, что рядом с ее героями хотелось бы жить, ты под крышей дружеского дома, ты укрыт от мировых бурь, ты рядом с доброжелательными, милыми хозяевами. И здесь в гостеприимном и уютном доме ты можешь поразмышлять и о судьбах мира, и о действиях мировых бурь». Искандер в русской литературе и «дома», и «гость» среди гостеприимных хозяев — особенно это чувство обострилось в нем сегодня; и «вне», и «снаружи» этого дома находясь, он приходит к самопознанию на новом этапе своей творческой жизни: для созревания истинного таланта, по Искандеру, писателю необходимо пройти через «межнациональное перекрестное опыление», через «прививку чужого».

Эта прививка может произойти через «влияние» — Шиллера, скажем, на Достоевского, а Достоевского — потом — на Томаса Манна; но в принципе она приводит к плодотворному «перекрестному опылению» культур — так и христианство по Искандеру осуществляет прежде всего грандиозную к у л ь т у р н у ю миссию: вне зависимости от личной религиозности, настоящие писатели, «вся серьезная русская и европейская литература — это бесконечный комментарий к Евангелию». Вспомним повесть Искандера, впоследствии включенную им в полный текст «Сандро» — «Джамхух, сын оленя, или Евангелие по-чегемски»: уже давно Новый Завет был включен в сознание писателя, прошедшее через своего рода «конвергенцию» религий и культур.

Но в новой ситуации, ситуации внезапной «выброшенности» из сложного, противоречивого, многосоставного «культурного дома», Искандер ищет свою опору — и находит ее в «доме» Пушкина, в «пушкинском доме». Там, где искали ее Достоевский и Блок.

Кризис идентичности выражается в нашей культуре в разных, порою очень забавных формах.

Иногда — крайне дорогостоящих.

Так, чрезвычайно выразительным памятником кризиса нашей общей постсоветской культурной идентичности стал возведенный Зурабом Церетели «шампур» в честь пятидесятилетия Победы.

В этом монструозно эклектичном симбиозе есть составляющие, которые сильно подивились при встрече: православный Георгий Победоносец, античная Ника, ангелы, более напоминающие амуров...

Чудовищно несочетаемая смесь и запечатляет — по-своему, конечно, — тот культурный хаос, который воцарился на месте советского монолита.

Сравнить этот «монументальный хаос» я могу лишь с эпитетами к роману Чингиза Айтматова «Тавро Кассандры» — один «из древнегреческой мифологии», другой — из Екклесиаста. Первыми строками айтматовского текста читатель переносится как бы в начало Библии («И на сей раз — в начале было Слово»), но на самом деле — в кухню американской прессы.

Кризис идентичности испытал (и продолжает испытывать) и Айтматов. В вышеупомянутом романе действие переносится на всю планету и даже за ее пределы. Человечество у Айтматова уже предстает всемирным сообществом — правда, лишаясь конкретных национальных черт, сделавших писателю в свое время славу. В этом смысле — автор как бы соревнуется с Богом, осматривая это самое человечество чуть ли не из космоса: «Ведь только Богу дано целиком обозреть землю...» Вот именно. И язык сознания авторского, и язык его персонажей тоже становится как бы условно общечеловеческим (на деле стремительно сближаясь, увы, с газетным новоязом).

Некий монах Филофей, в прошлом — советский ученый, а в данный момент — космический одиночка, обращается с посланием к Папе Римскому. (Отметим в скобках, что для православного монаха Папа Римский — отнюдь не «наместник Бога на земле», как называет его Филофей. Впрочем, это частность — хотя именно эти частности и обнаруживают безжизненность схемы.) Там, где раньше у Айтматова была живая почва культурной, социально-исторической идентичности — советско-азиатской, киргизской, степной, «звериной», советской (вспомним «Буранный полустанок»), — теперь зияет космическая бездна. Айтматов так же, как и Искандер в «Пшаде», только с еще большим разрывом, изменяет хронотоп своей прозы — тем самым реализуя, сознательно или опять-таки бессознательно, свой разрыв с «советским» пространством, куда входило, условно говоря, и киргизское (казахское, нивхское и т. д.). В отличие от Искандера, он даже не пытается преодолеть свой кризис идентичности бывшего имперского писателя — возвращением в космос национальный. Нет, Айтматовым выход ищется с другой стороны: религиозно-условно-христианский (показательно совпадающий с искандеровским),

но пространственно — общечеловеческий. Он не может идти вспять, он не может «остановить» своего героя даже в Москве, как и сам не может там «остановиться», центр его «выпавшей из гнезда» идеологической и художественной вселенной выносится за пределы Земли (именно что с большой буквы). Потеряв свою «родину», в данном случае «советскую», Айтматов пытается обрести точку опоры уже в космическом пространстве, где никакой опоры у него нет, ибо публицистические размышления, которыми туго набит роман, банально-многословны, не более того. И именно оттуда нити повествования тянутся в Америку и в Россию, преодолевая любую конкретную прикрепленность, ибо герои — все без исключения — говорящие манекены-идеологи, озвучивающие то или иное абстрактно-узкое направление сознания.

Какова же главная, «несущая» идеологическая конструкция вещи?

Идеология, автором которой является «монах Филофей», опять-таки сознательно или бессознательно для автора, пытается остановить органический процесс развития жизни — для тех, кто не очень знаком с текстом или подзабыл его, напомним: монах считает необходимым направить из космоса икс-лучи, гарантирующие появление на свет только определенно «счастливых» в будущем человеческих особей; те же из «кассандро-эмбрионов», кто, предчувствуя негативное отношение к потенциальной судьбе, не хочет рождаться, отмечают свое нежелание пигментным пятнышком на лбу у женщины, вынашивающей такой плод.

Утрата эстетической, идеологической, религиозной, этнической, статусной идентичности компенсируется у Айтматова созданием такой конструкции, при которой из некоего воображаемого центра может быть отрегулировано ни много ни мало — будущее человечества.

Внезапная выброшенность из привычных властных «гнезд» — крупнейшего советского писателя, провозвестника и учителя, идеолога и политика и т. д. и т. п. — компенсируется воображаемой властью (хотя бы — через своего героя, хотя бы — одиночки, хотя бы — и не осуществленной, но желаемой из лучших побуждений, разумеется) над человечеством. Хотя бы и «прогрессивной».

Драма Айтматова как писателя отчасти сродни драме Искандера, но айтматовская ситуация, как сказали бы нынче, «круче» — его «карта идентичности» была несравненно более статусно высокой в советском официальном литературном, да и политическом мире, и расставание с нею проходит гораздо болезненнее. Подвергнуть резкому и нелюбимому анализу свой собственный кризис (представим на мгновение айтматовский роман на эту в высшей степени увлекательную тему) он не решился — и пришел к амбициозной схеме, этот кризис идентичности, правда, обнаружившей. Айтматовский «кассандро-пессимизм» есть свидетельство того, что писатель, думая о будущем (а более чем естественно — и лишь на первый взгляд эгоистично — ду-

мать о своем будущем, распространяя свои катастрофические ощущения и ожидания на судьбу человечества), сознательно или подсознательно понимая «гибель» себя-прежнего, практически не видя перспектив для себя на утраченной родине, переносит свою психологическую неудовлетворенность созданным положением дел на футурологический рисунок мира.

На первый взгляд — совсем иной, на самом деле, — не менее мучительный, что и Искандером, и Айтматовым, — путь проделан Анатолием Кимом.

Писатель из «сорокалетних», он потерял идентичность со своей группой. В первое время существования газеты «День» он поставил свое имя в членах редколлегии прохановского издания, рядом с А. Афанасьевым, В. Бондаренко и пр., но вскоре тихо, без хлопанья дверью, из редколлегии вышел.

Появление его имени в «Дне» лишь отчасти можно объяснить групповой этикой.

Более существенной причиной, как мне кажется, было исчезновение СССР — и попытка газеты не согласиться со случившимся.

Только в этом плане Анатолий Ким культурно-исторически ближе к имперской идеологии «Дня», чем к любому из демократических изданий.

Потому что с гибелью СССР у него последовал немедленный кризис идентичности — свой собственный, творческий.

Разрешить его Ким попытался в романе «Поселок кентавров».

В отличие от Искандера, возвратившего своему генералу — хотя бы и на пороге смерти — «пшаду», в отличие от Айтматова, компенсирующего потерю своей идентичности условно-вселенской, космической проблематикой, Ким начал искать свой новый хронотоп в фантастическом полуантичном мире, мире мыслящих кентавров и воинственных амазонок. В «Поселке кентавров» есть занавес, проходя через который, человек может оказаться в том или ином пространстве-времени. Эту метафору можно распространить и на самого писателя, покинувшего волшебный художественный мир, питающийся корейским культурным мирозерцанием (вспомним его первые рассказы, обещавшие приход в литературу замечательного писателя, вспомним «Лотос», «Белку» с их безусловной тягой к восточной мифологии). Своего рода «кентавром» был и сам Ким, «прививший» корейскость к русскости — или, наоборот, русскую почку к корейскому, слово «дичок» здесь, правда, не совсем кстати — ну, скажем, к «древу». И в себе самом, писателе русском, Ким эту «корейскость» то возвращал, то утишал — отсюда и его культурный кентавризм.

В «Поселке кентавров» Ким попытался осуществить прорыв в совсем иные сферы, в связи с кризисом идентичности враз отказавшись и от «русскости», и от «корейскости».

Однако попытка ухода вглубь, в «четвертое» измерение, попытка преодоления кризиса не путем его анализа, «выговаривания», а путем создания совсем иного, не имеющего никаких аналогов и связей с предыдущим, мира оказалась художественно вялой, искусственной, нежизнеспособной. Местами даже смешной — незапланированно! Кимовские кентавры разговаривают на смеси высокого штиля с корневым русским матом — что может быть забавнее...

Почти одновременно с «Поселком кентавров», опубликованном в «Новом мире», Ким напечатал в «Дружбе народов» свои заметки о Южной Корее, куда он вскоре и направился, проведя там несколько лет в качестве университетского преподавателя. Заметки радостные, если не сказать — восторженные; заметки человека, наяву убедившегося в существовании высокой культуры народа, к которому этнически он принадлежит. В этих заметках тоже был намечен путь преодоления кризиса идентичности — но не владея корейским, даже этнический кореец, как выяснилось, этот переход совершить не в состоянии. Айтматов «выбрал» себя общечеловеком, растеряв по дороге даже свой относительно русский язык (популярность его переводов на мировые языки обеспечена в том числе и языковым качеством этих самых переводов) — «выбрать» себя корейцем Ким не смог.

Что же происходит с Кимом дальше?

Он пытается, так же, как и его «соседи по кризису», перейти к новому этапу своей творческой жизни — конвергенция русского и корейского ему в начале пути удалась; теперь он ставит перед собою новую задачу.

В романе «Онлирия», практически оставшемся за пределами литературно-критического комментария, о чем автор открыто сожалел на страницах печати, Ким пытается преодолеть «очередной экзистенциальный барьер» через «моделирование вечного существования после воскресения, проникновение в постапокалиптическое бытие». Анатолий Ким называет свою статью о собственных экзистенциальных барьерах «Смерть — всего лишь порог» («ЛГ», 1996, 7 февраля). На самом деле роман «Онлирия» сочинялся в Корее, вне «русского дома», не то чтобы в эмиграции, которая, по свидетельствам ее переживших, является своего рода «смертью» себя-самого предыдущего, но тоже — в о т с у т с т в и и. Сочинение «Онлирии» было попыткой личного творческого выхода, поиском «жизни после смерти» — если, условно говоря, герой искандеровской «Пшады», вспоминая свой родной язык, умирает, ибо вернуться в прошлое, в «детство», в «потерянный рай» своего акме все-таки невозможно, — то герой Кима, в котором внимательный читатель обнаружит множество следов автопсихологической нюансировки, обретает «вита нуова» после условной смерти, каким является глубокий экзистенциальный кризис потери идентичности.

Пройдя через свой собственный апокалипсис (Искандер, кстати, восемь раз на протяжении одного абзаца статьи употребил слово «катастрофа» и производные от него), Ким очутился в постапокалиптическом (личном) пространстве. «Теперь уже, после „Онлирии“, — замечает он, — настала такая ясность, что эсхатологический исход для человечества — это уже не какое-то абстрактное предположение, раскрытое нам через Библию, Апокалипсис, а как бы свершившаяся очевидность. Конец мира надо было принять».

Борис Дубин в статье «Интеллигенция и профессионализация» выделяет усиление «мрачного прогноза на будущее» как тенденцию интеллигентского самосознания 1995 года, в сравнении с предыдущим.

«Эмбриональный пессимизм» — у Айтматова.

Гибель героя, крушение его мира — у Искандера.

Экзистенциальное отчаяние «за порогом» смерти — у Кима.

И у Игоря Дедкова, в дневниках, отнюдь не предназначенных для печати и опубликованных посмертно в журнале «Свободное слово», бывшем «Коммунисте» (в одном номере с дубинской статьей), куда он приехал, приглашенный, полный надежд, работать — из Костромы — в начале перестройки, читаем:

«Опустошающая, всеохватывающая растерянность. Знакомое, прежнее ощущение: беспомощность, ничего от тебя не зависит».

«Иногда чувствую, как разрастается вокруг чужой мир. И — если б не родные мне люди, если б, точнее, не семья, — жить не стоило бы...»

Дедкову не удалось пройти через свой экзистенциальный кризис — смерть настигла его, когда он не перешел «порога», о котором говорит Ким.

Симптомы настигшего их кризиса совпадают до удивления.

Оба тяжело переживали «неотзывность» своих работ и выступлений, ощущение вакуума, в который попадало слово.

Дедков «не принимал» такой ситуации, а Ким, удивившись, — принял.

Конец мира? Или все-таки — конец прежнего «я»?

В поисках утраченной идентичности — через «экзистенциальное отчаяние» — Ким пришел к жанру мистери. «Сбор грибов под музыку Баха» соединяет «голоса людей, которые давным-давно прошли путь жизни», при этом автор расценивает этот выход как «космополитический». Уход от «себя-прежнего», разрушение стереотипа советской родины, неудачная попытка идентификации с корейской прародиной привела к итогу, близкому к айтматовскому.

Правда, у Айтматова этот итог, повторяю — идеологический.

Путь «самозванного», «условного космического монаха» Филофея корреспондирует с «космополитическим» путем самого автора.

«Я сам избрал для себя отшельническую жизнь в космическом ски-ту... Когда наш... экипаж... завершив свою программу, должен был возвращаться на Землю, я отказался покидать орбитальную станцию,

перейти в прибывший за нами космический „челнок“. Я сделал заявление на этот счет и настаивал на свободе личного выбора.

...Распад советской империи, от чего больно содрогнулся весь мир, оказался мне на руку.

...На Земле меня никто не ждет. Никого у меня нет на свете. Сам я подкидыш, воспитывался в детдоме».

Если на место «детдома» (кстати, и сам Айтматов в детстве как сын «врага народа» там жил) поставить СССР, а этнического киргиза считать «подкидышем» в русской словесности, — то не оказался ли «на руку» писателю и политическому деятелю «распад Советской империи»?

«Подкидыш» воспользовался внезапно предоставленной историей «свободой личного выбора» — и в реальной жизни, и в творчестве, написав свой «космический» роман.

У Кима итог новой идентификации — тоже вроде бы космополитический, но не идеологический, а экзистенциальный. Космополитизм Кима совсем иной выделки: писатель вернулся из корейского мира в русский не просто «гражданином мира», но и с желанием работать внутри русской культуры. Недаром именно у Кима возник проект издания журнала «Ясная Поляна», связанного с Толстым, «оказавшим столь огромное влияние на поколения русских людей и вообще на весь мир: качество духовного развития человечества в какой-то степени определилось под влиянием личности и духа Толстого».

«Человек Толстого» — по Киму — это «хороший человек».

«Надо позвать в Ясную Поляну хороших людей со всего мира — и они отзовутся».

В «доме Толстого» — собрать весь мир.

Но — не уйти в мир из «дома Толстого», как это сделал Айтматов.

У Искандера, тоже прошедшего через горнило идентификации, — итог (пока) в возвращении в «дом» Чегема и в «дом» Пушкина. Одновременно. И тот, и другой «дом» для Искандера — это дом искомой и пока не достижимой гармонии.

Да и какая может быть гармония в постапокалиптическом пространстве?

Итак, поиски новой идентичности у писателей, так или иначе, но связанных с существованием и исчезновением советской империи, были (и остаются) крайне мучительными, и художественно отнюдь не всегда плодотворными.

Идентификация новой, постсоветской литературы проистекает поразному.

Постмодернистам отечественной выделки было легче других: они создали на руинах советской эстетики зеркальную поэтику. Правда, поэтика эта оказалась удручающе однообразной, и возросший на родных отходах постмодернизм, обнаруживший свою одноразовую исчерпанность, переживает не лучшие времена.

Творческие неудачи Искандера, Айтматова и Кима свидетельствуют о том, что обретение нового «я» в условиях распада прежних структур и институтов, как бы они ни были отвратительны и как бы мы этот распад ни приветствовали, — процесс драматический и болезненный.

Кроме собственно «авторского» кризиса, они очутились и в кризисе аудитории.

Исчезла прежняя публика.

Появились странные нечитающие люди, которые хотят другого: чтобы их развлекали. За решением практических вопросов они обращаются сами к себе, а глобальные проблемы их пока не волнуют.

А ежели взволнуют, они обратятся к социологам, философам, психологам, историкам и настоящим футурологам. Вряд ли они будут думать о судьбах «кассандро-эмбрионов» с томиком Айтматова в руках.

И все-таки полагаю, что иные из вещей, о которых шла речь выше, останутся, если не в литературной истории, то в истории общества (именно поэтому они и напечатаны — в частности, «Знаменем»). Останутся как документы, свидетельства кризиса сознания и поисков выхода — теми, кто упрямо не уходит из жизни в литературе в момент испытания.

В данном случае меня интересовал не более чем скромный, по моему мнению, литературный результат, а сам — выраженный при помощи литературных средств — поступок. Мне важно то, что в несовершенных, мягко говоря, текстах с к а з а л о с ь — иногда волею, иногда за пределами воли авторов.

Айтматовский Филофей от отчаяния неслышанности кончает с собой, выходя в открытый космос.

Кончает с собою и героиня одного из последних рассказов Кима «Венера Сеульская» (слышите отзвук соединения несоединимого?).

Что, «смерть — всего лишь порог»?

У Искандера в «Искренности покаяния» есть яростный пассаж, направленный против самоубийственного исхода. Размышляя о самоубийствах Маяковского, Есенина и Цветаевой, он пишет о мистической власти слова над судьбой автора. «Если жизнь представляется невозможной, есть более мужественное решение, чем уход из жизни. Человек должен сказать себе: если жизнь действительно невозможна, она остановится сама. А если она не останавливается, значит, надо перетерпеть боль. <...> Каждый, перетерпевший большую боль, знает, с какой изумительной свежестью после этого ему раскрывается жизнь. Это дар самой жизни за верность ей, а может быть, даже одобрительный кивок Бога».

В ряду самоубийств литературных персонажей постсоветской словесности имена искандеровских героев не значатся.

И хотя возвращение к себе как итог новой идентификации может выглядеть не столь эффектным, как выход в айтматовский космос или

в кимовское бессмертие; хотя у кого-то морщится нос при появлении «нового Искандера, которого я уже давно читал», — то по крайней мере это не обставленный с различными искусственными эффектами конец. Ни «жизни» в целом, ни «вселенной», ни отдельно взятого автора. Однако такой вариант — отнюдь не подсказка.

По знаменитому «тоннелю», открытому сознанию после смерти, каждый проходит самостоятельно.

Нынешний кризис идентичности, переживаемый литературой на границе советского/постсоветского, зеркально-перевернуто отражается в кризисе идентичности, пережитом русскими литераторами после революции. В декабре 1917-го Пастернак пишет из Москвы на Урал свояченице Фанни Збарской, Ольге Тимофеевне: «...И год этот — ужасный, и город этот голодный, смертоносный и разрушающийся, не произведший за этот срок ни одной живой пылинки...» Через два с половиной года он же исповедуется Дмитрию Петровскому: «Я словно переродился и пошел дрова воровать у Ч. К., по соседству. Так постепенно с сажень натаскал. И еще кое-что в том же духе. — Видите, вот и я — советский стал». Граница кризиса пересекалась в молчании — «...все это, взятое вместе, способно лишить толковой речи хоть кого...», либо со свидетельствами катастрофического осмысления исторического движения — как бы сметающего все живое на своем пути поезда («Русская революция», 1919). (В это же время Андрей Платонов, исповедовавший коммунистическую идею в интерпретации, близкой к троцкизму, напротив, испытывал эйфорический подъем.) Взгляд на происходящее как на катастрофу, апокалиптическое сознание, ощущение не только «конца эпохи», но и «конца света» сопровождали последние страницы, продиктованные перед смертью, В. В. Розанова и мандельштамовские строки 1918-го.

К 1921 году тот же Мандельштам, словно уговаривая себя, трактует революцию как установление опеки над «старым миром», который уже «не от мира сего», как подготовку грядущей метаморфозы — «Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настезь распахнута перед толпой» («Слово и культура»). Попытка отождествить себя, идентифицировать с «миром советским» давалась с муками, несмотря на заверенья: «Я — человек эпохи Москвошвея, / Смотрите, как на мне топорщится пиджак...».

Несмотря на все счеты, предъявляемые «советскому», писатели постсоветского литературного пространства тоже проходят через ломку — освобождения хотя бы и от привычной, отработанной двусмысленности языка. Идентифицировать себя с «домом русской словесности» сегодня несравненно легче тем, кто был записан в советском синодике как «советский русский писатель». Строго говоря, Битову легче, чем Искандеру, Маканину проще, чем Киму. Тот же Битов в «Попытке утопии» отчасти насмешлив («...за последние два-три года мне посчастли-

вилось присутствовать на похоронах той или иной категории человеческого сознания»), иронически перечисляя «конец литературы», «конец истории», «конец идеологии», «конец пророков», «конец рефлексии», происходящие под общей меркой «конца века» или даже «конца тысячелетия», не говоря уж о «конце империи». Да, «счастье всегда в прошлом» — несмотря на то, что оно выпало на имперское время; а речи о «конце» связаны, по Битову, со страхом перед настоящим.

«С известью в крови для племени чужого ночные травы собирать» труднее. Дом Толстого? Дом Пушкина? Или — безвоздушный «дом» космоса, в котором ничто не произрастает? Каждый выбирает свое.

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади.

РЕАЛИЗМ КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ ОДИНОЧЕСТВА

Из всех произведений, напечатанных в минувшем году в «Знамени», наибольший читательский интерес вызвали «Трепанация черепа» Сергея Гандлевского (№ 1) и «Анна Ахматова и Лев Гумилев: размышления свидетеля» Эммы Герштейн (№ 9). В последнем случае это подтверждено «документально» и выражено в премии, врученной Э. Герштейн издательством «Книжная палата» за произведение, вызвавшее повышенный читательский интерес. Что же касается С. Гандлевского, то тут данные скорее эмпирические, добытые на основании опросов знакомых читателей и критиков, количества просьб от друзей купить или взять в редакции именно этот номер журнала. Довольно давно уже на подобные просьбы о № 1 и № 9 приходится отвечать отказом — кончились. Могу судить и по собственному опыту: обе эти вещи прочел (одну — в рукописи, другую — уже в номере), не отрываясь, и хотя остановки своей при этом не пропускал (как мечтал о своем читателе С. Гандлевский — см. «Знамя», 1996, № 3), но было давно забытое ощущение радости от того, что в сумке или на письменном столе ждет неколоченное хорошее чтение.

Подскажу тем, кто не читал: у С. Гандлевского — автобиографическое повествование о периоде лечения от серьезной болезни, а Э. Герштейн рассказывает об истории взаимоотношений Анны Ахматовой с ее сыном и о тех, кто в этой драме принимал непосредственное участие, — Пастернаке, Осипе и Надежде Мандельштам, Сталине и других, публикует — более пятидесяти писем, отправленных Львом Гумилевым Эмме Герштейн из лагеря.

Если задуматься о природе подобных читательских предпочтений, то в первую очередь, конечно, приходит в голову, что не случаен наибольший интерес сегодня к документу и факту (истории или индивидуальной человеческой судьбы) — вымыслом все уже сыты, и за семьдесят лет тотального советского вранья, и за минувшие десять — вранья «неангажированных» журналистов, политиков, сладких «Мануэл» и «Тропиканок». Можно пойти дальше и вспомнить Льва Толстого, предрекавшего, что со временем писатели не будут ничего сочинять, а станут лишь описывать реальные факты, — и заключить, что время это уже наступило или наступает... А можно пойти еще дальше и вместе с Павлом Басинским порадоваться торжеству реализма, который вот таким образом пробивает себе дорогу, возвращается к нам обратно на белом коне, изгоняя самозванца-постмодернизм и прочих «уклонистов».

Но сильно мешает одно обстоятельство.

Наряду с процессом, который действительно можно назвать «возвращением реализма» (не о двух же только вышеупомянутых «знаменских» публикациях может идти речь — тут и очевидный успех у читателей и критики романов В. Астафьева «Прокляты и убиты» и Г. Владимова «Генерал и его армия», и включение в букеровскую «тройку» помимо Г. Владимова таких авторов, как О. Павлов и Е. Федоров; лучшие «новомирские» публикации последнего времени — рассказы А. Солженицына (1995, № 5 и 10) и Б. Екимова (1996, № 2) и многое другое), — так вот, наряду с этим все громче разгораются и среди читателей, и среди критиков, и среди склонных к рефлексии писателей споры на тему: что же такое реализм, есть ли он вообще, и даже более: что же такое правда в литературном тексте, и еще более: что же такое правда вообще?

И добро бы подвергали все эти священные понятия сомнению опять же какие-нибудь завзятые постмодернисты, которые, как известно, ничего святого не признают, или Вяч. Курицын со своим «не что́, а как» (см. «Знамя», 1995, № 4), — самые разные литераторы вдруг провозглашают подобную крамолу.

Так, С. Гандлевский, выведший всех персонажей своего повествования под реальными именами и за это получивший (наряду с редакцией) раздражительный упрек (упреки?) в недопустимости публикации подобного текста, заявляет со страниц «Московских новостей» (№ 8 от 25/II–3/III 1996 г.) по поводу «Трепанации черепа»: «Я писал не то, что хотел, а то, что мог. В повести есть некий монтаж вымысла и автобиографии, но читатели все принимают за чистую монету. Каждый из персонажей, выведенных в „Трепанации черепа“, говорил мне вполне добродушно, что удалась все, кроме него. Думаю, и мой портрет, кем-то сделанный, вызвал бы у меня большое недовольство».

Читаю в «Известиях» (от 29/II 1996 г.) беседу со Светланой Алексиевич — вот, казалось бы, писатель, на протяжении многих лет имевший дело именно и только что с документом. И она признается: «Единственный документ, который не внушает мне недоверия, — это паспорт или трамвайный билет. А что они могут рассказать о нашем времени через сто лет? Только то, что у нас была плохая полиграфия. Все остальное, что мне известно под именем документа, — это чья-то правда, чья-то страсть, чья-то предрассудки, чья-то ложь, чья-то жизнь» [подчеркнуто мною. — К. С.]. И далее она говорит о том, что мы не знаем правды ни о Гражданской, ни о Великой Отечественной войне. «Мы вот совершенно не знаем, какая страшная была партизанская война. На ней правил маленький князек, если кто-то не угодил или женщина не захотела с ним быть, он мог расстрелять без суда и следствия, что в армии было невозможно. Партизанщина — это страшная вещь, ты не защищен ни уставом, ни законом, ты во власти одного человека, хорошо,

если справедливого. Ореол вокруг партизанщины очень опасен, но мы на этом выросли. Мы существовали в двух правдах. А ведь люди в деревнях часто ставили на одну доску и немцев, и партизан, так и говорили: немцы страшны днем, партизаны ночью. Партизанский отряд — это в принципе хорошая банда». Но, добавлю, разве перестали теперь быть правдой те немногие хорошие книги и фильмы о партизанах, которые мы в минувшие годы выделяли из разливанного моря халтуры? Нет, и, полагаю, сама С. Алексиевич так не считает.

Очень характерно, что в интересной и содержательной подборке «Современная проза — глазами прозаиков», опубликованной в 1-м выпуске «Вопросов литературы» за 1996 год, все участники состоявшегося в редакции «круглого стола» — а среди них были такие разные писатели, как А. Варламов и И. Яркевич, М. Холмогоров и П. Алешковский, Н. Садур и Л. Улицкая, О. Павлов и В. Попов, М. Кураев, Е. Радов, В. Шаров, А. Слаповский — в своих выступлениях ставили перед собой и коллегами вопрос: что же такое реализм, что такое правда в литературе? (Один только О. Павлов сказал очень важную фразу: сейчас «родилась потребность не в правде, на чем росла литература, начиная с Солженицына, а в истине».) Отвечали все, конечно, по-разному.

И действительно, когда рухнула навязанная нам всем «Правда» с большой буквы и в кавычках, выяснилось, что мы не знаем, что такое правда, что такое даже объективная действительность и, следовательно, что такое реализм в искусстве. Ведь если под «реализмом» понимать «худож. метод, следуя которому художник изображает жизнь в образах, соответствующих сути явлений самой жизни и создаваемых посредством типизации фактов действительности» (Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987), то каков критерий этого соответствия и где грань между типизацией факта и его субъективным осмыслением (и «забвением» соседнего факта)? И если реализм — это жизнь в формах самой жизни, то какие же реалисты Гоголь и Достоевский? В годы гласности нам всем стало ясно, что о каждом, даже самом общеизвестном историческом факте можно рассказывать по-разному — и рассказы эти могут оказаться совершенно противоположными, ибо у каждого есть *своя* правда. То же относится, конечно, и к мемуарам. Вот ведь у такого всеми уважаемого и многими (с радостью причисляю себя к их числу) любимого человека и ученого, как А. М. Панченко, многолетнего друга Л. Н. Гумилева, есть совершенно иной, нежели у Э. Герштейн, взгляд на взаимоотношения Анны Ахматовой с сыном (см. «Звезда», 1994, № 4). Уверен: имей мы возможность узнать точку зрения других свидетелей и участников этой драмы, все они разнились бы.

Но есть же еще и объективная правда, правда действительности! — скажут мне. Но что это такое — правда действительности? Правда, о которой договорились, согласовав свои правды, какое-то количество че-

людей? Сколько? И как быть тогда с правдами других людей? (Практика тут, в сфере человеческих чувств и отношений, ничего не подтверждает, ибо практика у каждого тоже *своя*.) Но может быть, это правда, обнимающая правды всех людей? Однако такая правда по определению не может быть доступна одному человеку — лишь Богу. Что же остается человеку? Признать неизбежную неполноту *своей* правды и ориентироваться на то, что доступно каждому человеку, — на Истину. На реальность существования горнего мира, который и подсказывает всякий раз человеку, как ему поступать в той или иной ситуации. Классики наши — которые действительно были реалистами, но именно в таком понимании — хорошо осознавали это. «Никто не знает всей правды», — предупреждал Чехов, а Достоевский так писал о сути проблемы «художник и действительность»: «„Надо изображать действительность как она есть“, — говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального».

Словами «идея», «идеальное» тогда многие авторы (и Достоевский) — страдавшие, как и ныне, от засилья либеральной критики, готовой окрестить «ретроградом» любого заговорившего о мире ином, — указывали именно на метафизическую реальность.

Позволю себе напомнить, что четыре года назад, в статье «Реализм как заключительная стадия постмодернизма» («Знамя», 1992, № 9), я уже писал о том, что приходит время нового реализма в литературе. Это могут быть (хочу специально подчеркнуть) самые разные по методам, стилям и авторским манерам произведения, объединять их будет лишь одно: существующий в них художественный мир ориентирован — открыто, а возможно, и в глубоком подтексте — на реальность существования высших духовных сил, Царствия Небесного. Необходима еще одна оговорка: речь не идет о религиозной принадлежности авторов. Писатель может быть верующим, но в силу разного рода личных убеждений в его творчестве это не найдет выражения, и напротив, человек может вовсе не причислять себя к верующим, но творения его только этим горним миром и будут живы.

Произведения, которые давали мне основания для подобных выводов, появлялись уже и тогда, четыре года назад, сегодня их уже довольно много, о некоторых из них, а также о тех, которые, на мой взгляд, лишь внешне принадлежат к ним, и пойдет речь в данной статье. Но сначала еще одно небольшое объяснение с оппонентами.

Оппоненты скажут мне (да уж и говорили не раз): только-только наша литература избавилась от идеологии, как вы снова хотите ее под крышу загнать, сделать нравоучительной, заставить вдалбливать читателю некие «идеалы», иерархию ценностей и правила жизни. А мы уже знаем,

выяснили, что ничего этого на самом деле нет, это наследие тоталитаризма, и литература в свободном обществе должна быть лишь эстетической игрой, важно не что, а как.

Но пускай, — отвечаю я, — пускай будет и то, и это, ведь вы же за свободу, господа? Пусть для вас существует лишь та литература, которая — эстетическая игра, радуйтесь ей. Я же позволю здесь себе поговорить об иной, мало того, позволю высказать крамольную мысль, что тысячелетняя российская культурная традиция — литературоцентричная, ведь литература, письменность здесь всегда была средоточием общественной мысли и хранилищем опыта постижения Истины — не рухнула за несколько лет, да и не могла по определению. «Напротив, — как пишет культуролог В. Царев в статье „Евразийство, или Скифилософия растерянности“ («Искусство кино», 1996, № 9), — русская культура на привнесения отвечает устроением своего культурного генфонда <...> Изменения в одном поколении при смене поколений парадоксальным образом оказываются препятствием для настоящей изменчивости». Те, кто общается сейчас с молодыми филологами — поколением двадцати- и тридцатилетних, — убежден, подтвердят мою мысль: русская культурная традиция не только успешно продолжается в их мироощущении, в их работе, но и поднимается на качественно новый уровень — благодаря свободе, в которой они начали свою сознательную жизнь, благодаря доступности теперь для них всего богатства русской и мировой мысли.

Но вернемся от приятных прогнозов к дню сегодняшнему и, в частности, к такому болезненному вопросу, как «учительность» литературы.

Вопреки, казалось бы, всему вышесказанному, я отнюдь не считаю, что литература — даже литература реалистическая, в предложенном понимании, — может чему-то научить. Она лишь может открыть глаза на Истину невидящим или не желающим видеть. Высший и классический пример — Евангелие. Христос ведь очень часто в схожих, на первый взгляд, жизненных ситуациях ведет себя совершенно по-разному — так что составить «правила поведения», исходя из этого, не удастся. Как поступить — решает в каждый миг своего существования каждый человек на земле сам, иначе нельзя было бы говорить, что он наделен свободой по образу и подобию Божьему. И решать ему помогут две главные заповеди: любить всем сердцем, всей душою и разумом Бога и любить ближнего, как самого себя.

Из сказанного, надеюсь, ясно, что границы литературы «нового реализма» и литературы «учительной» для меня вовсе не совпадают.

Не говорю, конечно, о разного рода халтурных поделках «с обличением», во множестве печатаемых в националистических или национал-коммунистических изданиях (об этом разговор особый). Речь — о произведениях настоящих писателей. Самое заметное из них — повесть А. Варламова «Рождение» («Новый мир», 1995, № 7). О ней уже

много сказано, поэтому излагать содержание не буду, скажу лишь, что повесть — о тех путях, которыми идут люди к Богу, написана она человеком безусловно талантливым, и мне очень хотелось, когда я читал ее, чтоб мне все понравилось... Даже убеждал себя, прочитав, что так и есть. Не смог. Мешало раздражение, подспудно накапливавшееся с самого начала. Сперва раздражение вызывал образ главного героя, безуспешно давящего в себе тщеславие и вроде бы смирившегося с тем, что его не «позовут за границу», а потом уже и не желающего этого: суета, лучше общение с родной природой. Это, вроде бы, положительная характеристика. Но за границу «не зовут» по двум причинам: либо потому, что ты ничем в своей сфере не выделяешься и работник средний, либо — это, конечно, относится в основном к гуманитарной сфере, — работаешь ты в русле той отечественной традиции, которая западным ученым чужда и непонятна и потому воспринимается ими как ненаучная или порожденная тоталитарным сознанием. Однако профессиональная деятельность героя нигде и ни в чем не проявляется — а этого просто не могло быть, если бы он хоть когда-то над чем-либо увлеченно работал — значит, верен скорее первый вывод... Далее вызывают отторжение мрачная интонация, понижающая всю повесть, и раздражительно-негативная обрисовка большинства действующих лиц. Ребенок — о первых месяцах существования которого и идет в повести речь — зачат героем и его женой без любви, и они вроде бы понимают это, но причину многочисленных болезней и несчастий, обрушивающихся на него еще в материнской утробе и, затем, после досрочного появления на свет, — и родители, и, похоже, автор видят не в этом, а в дурных человеческих качествах, злобе, равнодушии, непрофессионализме и прочих пороках окружающих людей. Но главное, конечно, в другом. Весь роман выстроен на такой мысли: если ведешь себя не как должно, Бог сразу наказывает — в данном случае болезнями ребенка, а как только исправляешься — все становится хорошо, болезни проходят. Бог здесь — «грозный, злой», Его все время следует опасаться, но с Ним можно договориться:

«Господи, накажи меня как угодно, возьми, сколько Тебе надо, лет моей жизни, возьми мое здоровье, силы, возьми ту избушку — возьми все, только пусть он живет»; «Отведи от нас беду, Заступница. Пусть мы грешные, пусть мы живем без закона и без любви, дитя не должно расплачиваться за родительские грехи. Я согласна страдать сколько потребуется еще, я знаю, просто так ничего не бывает и я была наказана за свою холодность, но только не дай совершиться беде, огради его от зла», — так молятся герой повести и его жена. И не только в минуты наивысшего страха за судьбу ребенка — постоянно они ведут себя так, будто мира иного нет вообще, будто все заканчивается здесь, и смерть — это ужас и зло, бездна, а не новое рождение, не приход к Богу.

Но ведь Бог не надсмотрщик, Он вообще не наказывает — в таком понимании — никого, ибо Бог есть любовь, и от нас Ему ничего не надо, кроме ответной — свободной — любви. Как точно написала недавно Т. А. Касаткина («Теодицея от Ивана Карамазова» — альманах «Достоевский и мировая культура», 1996, № 7): Бог лишь указывает человеку ясную и прямую дорогу, по которой надо идти (указывает каждому, просто многие не хотят видеть или уверяют себя, что не видят), и если человек при этом идет окольными путями, уходит на обочину и проваливается в яму — кто его наказал: Бог или он сам себя? «Я много грешил, и за это Бог меня наказывает», — вот одна из формул веры, основанной на страхе (и на подсознательном убеждении, что если б удалось как-то спрятаться от всевидящего Божьего ока, то и наказания бы можно избежать). А страх возникает там, где нет или где мало любви и надежды, это знал еще царь Давид (Псалом 72).

Что за ликбез, — может ответить мне автор повести, — я все это прекрасно знаю, не знают этого мои герои. Но тогда хоть где-то мироощущение автора должно было сказаться — увы, кругозор героев замыкает повествование.

Долгое время, однако, не решался сформулировать такой свой вывод — все думал, может, наоборот: мое внутреннее состояние — причина вызванного повестью раздражения, пока не прочел в упомянутом «круглом столе» «Вопросов литературы» уже прямое, не художественное (предполагающее разные трактовки) высказывание Алексея Варламова. Оно поразило меня необычным для молодого человека сочетанием озлобленности и растерянности. «...Время перестройки было с самого начала поразительно фальшивым», «сколько было тогда шумихи вокруг полубездарных, ныне благополучно забытых романов, сколько словоблудия, шельмования и брани», писатели «добровольно выстроились в две шеренги: напра-, нале- и принялись друг друга оплевывать», «в условиях рынка мы оказались деморализованы», «русская литература с ее традициями... пошла по миру, как нищенка с протянутой рукой». Удивительно. Это перед кем же русская литература стоит с протянутой рукой? Вышли и выходят замечательно изданные книги авторов, о которых мы только слышали в дни нашей молодости или не мечтали иметь дома больше, чем на день, изданы или запускаются в производство новые собрания сочинений классиков (Гоголя, Достоевского, Пастернака, Набокова, Булгакова и еще многих), включающие тексты, десятилетиями утаивавшиеся от «простого читателя», и комментаторам их уже не надо проявлять чудеса изворотливости, чтобы остаться верными науке, — впервые появилась возможность читать и трактовать классику не в прокрустовых рамках советского литературоведения, а в ее подлинных глубочайших смыслах — и преподавать ее по-настоящему в школах и вузах, молодые специалисты готовят замечательные новаторские учебные пособия для этого... Скажу более: это перед ней, рус-

ской литературой, стоят с протянутой рукой многие современные авторы — не секрет ведь, что основной «изюминкой» большинства нынешних постмодернистских сочинений являются обыгранные фраза, эпизод, сюжет из классики (не говорю уж о римейках) — и пусть обыграны они остроумно и переосмыслены, но ведь если ты пустил деньги в рост, негоже забывать, что тебе, бедному, дал их тот, у кого они всегда есть. А положение нынешнего поколения литераторов — конечно, трудное, но ведь когда оно было легким у настоящих писателей, и неужели свобода писать все, что диктует тебе вдохновение, не зашифровывая это и не пряча под половицу, — не сбóит всего остального?

После этого выступления А. Варламова я с горечью убедился, что мое впечатление от его повести верно...

Несколько иной случай — рассказ Г. Петрова «Царство земное и небесное» («Новый мир», 1996, № 2). Рассказ хороший, добрый, местами трогательный до слез, но... уж слишком сильна в нем тенденция, уж слишком разведены в разные стороны великая княгиня Елизавета Федоровна и ее родственники, члены царской семьи, сброшенные в шахту под Екатеринбургом (эта чудовищная казнь — сюжетный центр рассказа), — и все другие персонажи... Да, действительно, то было великое злодеяние, да, великая княгиня Елизавета — новомученица, святая, канонизированная Русской Православной Церковью, но о святых пишутся жития, и там нет такого черно-белого разделения. Хотя рассказ Г. Петрова вроде бы не о ней, а о деревенском мальчишке Кузьме, свидетеле измывательств над царскими родственниками, которому с детства был голос — искать Царствие Небесное, и о его долгой затем жизни при советской власти и последних днях в приюте для престарелых. Но и его характера в рассказе нет, а есть говорящие правильные слова светлые образы и злодеи-палачи, а также сильное желание автора растрогать читателя. Но от растроганности до светлого умиления — дистанция такая же, как от сентиментальности до любви.

Надо сказать, впрочем, что в тех случаях, когда происходит пережим авторской тенденции, не спасают даже юмор и ирония. Даже изящная ирония Галины Щербаковой, спасительная прежде («Косточка авокадо», «Love-стория»), не оберегает ее повесть «У ног лежащих женщин» («Новый мир», 1996, № 1) от сладкой фальши. И это тем более обидно, что идея повести — таинственная духовная сила супружеской любви, только увеличивающаяся от воздействия разрушительных, казалось бы, обстоятельств и являющаяся как бы провозвестником грядущего общения в Царствии Божиим — действительно великая и светлая. Но неумение или нежелание автора углубиться в тайну преображения души человеческой в ее ежедневном мучительном борении со злом компенсируется, опять-таки, сентиментальностью, а ее в свою очередь камуфлируют иронией — но все эти усилия видны и доверию читательскому мешают.

Кстати, если у Г. Щербаковой ирония не компенсирует слащавости, то в откровенно постмодернистском варианте «Идиота» — «Жар-птице» Алексея Слаповского («Волга», 1995, № 2–3), повести о современном Мышкине под странным именем Авизо, ирония не в состоянии затушевать удивительные прозрения о единстве людей (выражающемся порой именно в желании причинить страдание близкому человеку) — так что все произведение оставляет какое-то неопределенно-двойственное впечатление. Впрочем, может быть, таков и был замысел автора. Во всяком случае, можно констатировать явное ослабление эффективности иронии (прежде столь мощной) в современной прозе — выдохлась, больше не работает? Даже в рассказе такого писателя, как Е. Попов, — «Лоскутное одеяло» («Континент», 1995, № 83) — она не может скрыть боль. Но это, впрочем, отдельная тема.

Возвращаясь же к повести Галины Щербаковой и к теме данной статьи, отмечу один эпизод, показавшийся мне характерным для произведений «учительного» ряда. Одному из героев, воинствующему атеисту (несмотря на трогательную любовь к жене) и пенсионеру, в прошлом ортодоксальному обкомовскому работнику Евгению Сороке снится сон: «Он идет по пустыне, а навстречу ему Бог. — Я тебя не признаю! — кричит ему [так в тексте. — К. С.] Сорока. — Я тебя тоже, — отвечает Бог и проходит мимо. Сорока кричит и плачет во сне от испуга и одиночества». И хотя плачет здесь именно Сорока-Петр, но кто же оказался предателем?

Пожалуй, когда я писал выше о том, что каждый текст несет свою правду, то не учел одного обстоятельства: большие писатели умеют совмещать в своем произведении несколько правд. Замечательный пример тому — рассказы А. Солженицына, напечатанные в минувшем году в № 5 и № 10 «Нового мира». Особенно хотелось бы выделить в этом смысле рассказ, парадоксально — и не случайно, конечно, — названный «Эго». Повествуется в нем о том же 1918 году, что и у Г. Петрова, только о другом событии — Тамбовском крестьянском восстании. И говоря о расколовшем народ трагическом противостоянии, Солженицын пишет о зверствах и с той, и с другой стороны, о том, что, разрастаясь, зло приводит только к «разъярению мести» и у тех, и у этих. Конечно, симпатии его на стороне восставших, ибо они жертвы, но при этом не утаиваются никакие факты (первая часть рассказа написана в стиле исторической хроники) и нет нажима на читателя. Мало того, показывая судьбу фактически предателя Эктова, перед невыносимым давлением на Лубянке не устоявшего и выдавшего советской власти восставших, автор побуждает нас, переживших вместе с героем весь этот ужас выбора (сотрудничество — или жену на растерзание ЧОНу, а дочку — в детдом), спросить самого себя — и, убежден, многие честно ответят: «и я бы...»; а признав такое, ужаснутся и постигнут всю безбожность происходившего тогда. Характерно, что в момент кульминации траге-

дии — расправы отряда Котовского, по наводке Эктова, с ничего не подозревающими повстанцами — Эктон как бы исчезает, мы так и не узнаем, убили ли его в этой кровавой каше, удалось ли бежать, остался ли он жить и выполнять следующие поручения чекистов, как полагалось бы по всем законам традиционного реалистического повествования, — его роль в трагедии исчерпана, и он словно бы живьем перенесся в инобытие, в иное время, где нет рождений и умираний. Кстати сказать, и в этом рассказе, и в рассказе «На краях» (там же), и в «Двучастных рассказах» (№ 10) Солженицыну удается именно через судьбу отрехшихся, не вынесших бесчеловечного давления показать — без особо высоких слов, — что советский строй жизни и нормальное существование человеческой души несовместимы. Ни слова о Царствии Небесном нет на страницах этих рассказов Солженицына, но я бы отнес их к литературе «нового реализма» с большей уверенностью, чем рассказ Г. Петрова или повесть А. Варламова.

Кстати, очень интересной кажется мне «встреча» двух авторов, которых критика чаще разводила, чем соединяла, — А. Солженицына и Г. Владимова. Читая рассказ-повесть «На краях» — о судьбе крестьянского сына Ёрки Жукова, отданного сначала в ученики скорняку в столицу, потом попавшего на Первую мировую, оттуда — в красную конницу и на подавление Тамбовского бунта, затем постепенно выдвигавшегося все выше и оказавшегося главным на Халхин-Голе (вот только тут, прошу прощения за «сообразительность», я догадался, о каком Жукове идет речь!), непроизвольно вспоминаешь другое произведение о генерале — роман Г. Владимова. Тем более, что и Жуков не может, обдумывая на исходе жизни свои мемуары, постоянно не вспоминать Власова: не вспоминать о том «конце октября, когда Жуков, Рокоссовский (да и Власов же) остановили немцев на дуге от Волоколамска до Наро-Фоминска», а потом последовало самодурское сталинское требование наступления сразу на всех фронтах — и «кляли, кляли, кляли десятки и сотни тысяч в бесполезных атаках. (Среди них — и 2-ю ударную армию Власова сгноили в болотах Северо-Запада и бросили без помощи — но вот об этом писать уже никому никогда не придется, и лучше забыть и самому <...>», потому что, как формулирует он уже по другому поводу, «нецелесообразно. Не помогает коммунистическому партийному делу. А мы прежде всего — коммунисты.») Предмет отдельного разговора — отчего произошло столь знаменательное совпадение в выборе темы у двух больших художников, мне же важно здесь подчеркнуть (ввиду основного вывода статьи, о чем чуть ниже) сам факт подобного совпадения.

И еще об одной непроизвольно возникшей переключке хотелось бы мне сказать: «Последний рассказ о войне» О. Ермакова («Знамя», 1995, № 8) и «Кавказский пленный» Вл. Маканина («Новый мир», 1995, № 4).

Последний рассказ о той, афганской, и первый (даже с опережением написанный) об этой, кавказской. О. Ермаков пишет о величественной красоте гор, которая вошла в его душу там, в Афгане, на границе бытия — отчего родная природа парадоксальным образом стала лишь отзвуком ее, о красоте как субстанциальной силе, загадочным образом преодолевающей кровь, злобу и смерть, спасая душу от распада. Сам герой рассказа, Мещеряков, не понимает, как это происходило с ним тогда. «Это было замедление времени и приближение к чему-то, что можно назвать вневременным», — так не очень уклончиво объясняет он сам себе, но объяснять и не надо: те, кто когда-либо в жизни почувствовали красоту как спасение (а я уверен, что большинству из нас удалось это испытать), узнают смысл этого рассказа, как узнал сам Мещеряков смысл «насыщающей сердце» книги Паустовского — «исходящий из самого сердца — и мгновенно касающийся твоего сердца».

«Солдаты, скорее всего, не знали про то, что красота спасет мир, но что такое красота, оба они, в общем, знали. Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо — она пугала <...> Возможно, в этом смысле красота и спасает мир. Она нет-нет и появляется как знак. Не давая человеку сойти с пути. (Шагая от него неподалеку. С присмотром.) Заставляя насторожиться, красота заставляет помнить», — так начинается рассказ Маканина. А в концовке почти лексическое (но не интонационное) совпадение с Ермаковым: «Горы. Горы. Горы. Который год бережит ему сердце их величавость, немая торжественность — но что, собственно, красота их хотела ему сказать? зачем окликала?». Маканинские произведения всегда предельно закрыты, многие попытки вломиться в их мир в поисках упрямого смысла заканчивались фиаско взломщиков; но рискну сказать, что в приведенных фрагментах звучат некий надрыв и усталое беспокойство. И даже не только в этих фрагментах, но во всем рассказе. Красота не спасает, а губит молодого чеченца, а для других персонажей является лишь соблазном. В критике уже есть много точек зрения по поводу этого последнего произведения Маканина, скажу лишь, вспоминая большинство его прежних произведений, что там присутствие иного мира постоянно ощущалось и горы никогда не ограничивали их пространство. Здесь — ограничивают.

Завершая обзор произведений, о которых хотелось в связи с темой статьи сказать, признаюсь: лучшее, что довелось мне за последнее время прочитать, — небольшой рассказ Б. Екимова «Фетисыч» («Новый мир», 1996, № 2).

Задумался над таким своим восприятием — рассказ без особого блеска написан, незамысловатый сюжет (девятилетнему Фетисычу, не по годам взрослому мужичку из полуразрушенного маленького хуторка, замещающему умершую учительницу для нескольких еще оставшихся в их школе учеников, неожиданно предлагают перебраться на богатый

хутор, жить в хорошей семье в почти городском доме с большой библиотекой, учиться в настоящей школе — но тогда некому будет заниматься с Петром, Андреем, Мариной и маленькой Маринкой, новую учительницу когда еще пришлют, их школу тем временем растащат по бревнышку, а Маринка, пожалуй, так и не выучится грамоте). Но — слезы душат на последней странице, когда читаешь, как горько плачет во сне маленький Фетисыч, — и, кажется, чувствуешь их вкус, трагических очистительных слез выбора.

«Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно, — писал Достоевский в ужасную ночь смерти первой жены, Марьи Дмитриевны, мучительную вину перед которой не мог и не хотел избыть. — Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек <...> Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил *любовью* в жертву своего я людям или другому существу (я и Маша), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом».

Вот причина. Находясь, в силу личных обстоятельств, в таком же разумом не разрешимом состоянии выбора, я воспринял горе Фетисыча как свое. То есть свершилось то, ради чего и пишется художественное произведение: сочувствие, сопереживание писателя, персонажа и читателя. Широко известная строка

«И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...»

вряд ли понята еще до конца. Это спасительное ощущение сочувствия, сопереживания дает понять человеку, что он не один, что он — на подлинно человеческом уровне — един с другими, в перспективе — со всем человечеством (помню, первое чувство в далекой юности, по прочтении «Мастера и Маргариты», было именно такое, радостное: «Я не один!»). А это ощущение единства с людьми, своего с ними родства — и есть воспоминание (пусть и неотчетливое у многих) о божественной любви, родившей нас и держащей нас до сих пор, о мире ином. Это и есть благодать.

Потому и повесть С. Гандлевского как с в о е восприняли более всего те (с радостным приятием или яростным неприятием — и то, и другое свидетельство родства), кто пережил похожий кризис в жизни. Потому и увеличивается сейчас тяга к реализму, что люди все сильнее ощущают тягу к единению, к сопереживанию — на чем держались лучшие произведения «оттепельной» прозы, что затем стало исчезать в идеологизированной (с тем или иным знаком) прозе «застоя», чего было мало в «возвращенной» литературе (при всех прочих достоинствах), что практически исчезло в постмодернизме (вряд ли можно чему-то сопереживать или ужасаться в «Цепном щенке» А. Бородыни («Зна-

мя», 1996, № 1), где вроде бы немало страшного и эпатазирующего — но все выстроено как коллаж из эпизодов и сцен русской классики и кадров телехроники, а куклы и люди меняются местами; тут другой критерий: действительно, не что́, а как — как сделано? — вполне законный критерий, но другой). В прозе, основанной на реальном человеческом опыте, возможностей для такого сопереживания больше, в прозе, помнящей об общей для нас всех родине, оно возникает наверняка.

Есть, правда, еще один путь достижения такого читательского сопереживания. Но путь этот — идущий напрямую от русской классики — настолько тяжел и сложен, что можно назвать здесь пока лишь одного путника — Дмитрия Бакина (его рассказ «Стражник лжи» напечатан в «Знамени», 1996, № 1). Его проза насыщена переживанием такой интенсивности, что «влезание» в шкуру героя происходит порой помимо читательского желания — но происходит. Во Франции его называют «русским Камю», у тех, кто читал Фолкнера, в первую очередь возникают ассоциации с автором «Авессалома...» и «Света в августе», но будь Бакин лишь подражателем и продолжателем этих мастеров, его проза вряд ли столь глубоко проникала бы в наше сердце. К глубине экзистенциального отчаяния и яростному накалу чувств здесь добавлено чисто русское — восхищенность непобедимой силой духа. Учит ли чему-либо эта проза? — Конечно, нет. Воспитывает ли? Нет, просто помогает жить, свидетельствуя — ты не один.

Конечно, те авторы, произведения которых я причислил здесь к «новому реализму», вряд ли догадываются об этом, равно как и «отлученные» вряд ли будут сильно переживать. Но мне показалось интересным и небесполезным отметить тенденцию, которая — как бы ни была в конечном итоге обозначена — станет в ближайшее время, уверен, главной в отечественной литературе.

И последнее. Большинство тех, о ком пишу здесь, принадлежат к старшему поколению. И мне могут возразить: то, что вы называете «новым реализмом», — лишь неизжитая у того поколения тяга к идеологизации, и молодые от нее уже освободились. В качестве примера недавно критик М. Золотоносов («Московские новости», 1996, № 5 от 4–11 февраля) привел подборку рассказов Вл. Березина («Новый мир», 1995, № 7). Так получилось, что рассказы эти я прочел уже после статьи в «МН» — и изумился: это Березин-то свободен? Да там почти в каждом рассказе такая тоска по отсутствию метафизической основы бытия, такое желание, чтобы она была, — и мужество признать это. А если пустота болит, то это уже не пустота.

ДÉBUT DE SIÈCLE, ИЛИ ОТ ПОСТ- К ПРОТО- МАНИФЕСТ НОВОГО ВЕКА

Дébut de siècle, или От пост- к прото-

Прото- (от греческого *protos*, «первый»), часть сложного слова, указывающая на первичность, начальность данного явления как истока, зачатка, предвестия, например, в таких словах, как «прототип», «прото-звезда», «прото-Ренессанс»...

1. Fin de siècle

У каждой фазы века — начала, середины, конца — есть свое мироощущение. Пока что лучше всего осмыслен феномен конца, т. н. «*fin de siècle*», поскольку он уже дважды повторился на памяти хронометрически сознательного человечества, в XIX и XX веках¹. Предыдущие «концы веков», вплоть до XVIII, не носили характера каких-то особых календарных и философических торжеств, не вызывали наплыва обобщений, прогнозов и предчувствий, хотя бы потому, что в «счастливом» доиндустриальном обществе вообще не было привычки «наблюдать часы» и подчиняться ходу времени за пределом каких-то конкретных функциональных единиц, типа карнавала или сбора урожая. Веком больше или меньше — какая разница? Люди лишь постепенно входили во «вкус истории» по мере того, как само историческое время ускорялось, вмещая в астрономическую единицу все больше информационных единиц и событий... И чем больше люди дорожили каждой минутой, тем более внушительными им представляли такие вехи, как смена десятилетий и столетий. «*Fin de siècle*» указывает на особую атмосферу последних десятилетий XIX века, не просто «конца века», но «времени конца» — состояние усталости, безнадежности, имморализма, неврасцени, утонченного распада, зачарованности болезнью и смертью. Вот определение Томаса Манна: «Вне зависимости от того, какое содержание вкладывали в модное тогда по всей Европе выражение *fin de siècle*,

¹ Выражение «*fin de siècle*» вошло в моду после постановки одноименной пьесы французских писателей Микара и Жювено 17 апреля 1888 года.

считалось ли, что это неокатолицизм или демонизм, интеллектуальное преступление или упадочная свехутонченность нервного опьянения, — ясно было, во всяком случае, одно: это была формула близкого конца, „сверхмодная“ и несколько претенциозная формула, выражавшая чувство гибели определенной эпохи, а именно — буржуазной эпохи» («Мое время»). В последние десятилетия XX века атмосфера *fin de siècle* повторилась, но уже в форме не декадентства, а постмодернизма. Не было утонченного, щекочущего нервы распада, опьянения болезнью и гибелью, но было скептико-гедонистическое чувство завершенности и исчерпанности всех культурных форм: остается только играть ими, по-новому сочетать, повторять — уже в кавычках — то, что было сказано другими. Главной стала приставка «пост-»: постмодернизм, постиндустриализм, постгуманизм, посткоммунизм, постколониализм, постструктурализм, постутопизм... На исходе XX века опять главенствует тема конца: Нового времени и Просвещения, истории и прогресса, идеологии и рационализма, субъективности и объективности. Конец века воистину располагает себя в конце всего: после авангарда и реализма, после индустриализма и коммунизма, после идеологии и тотальных дискурсов, после колониализма и империализма... Смерть Бога, объявленная Ницше в конце XIX века, откликнулась в конце XX целой серией смертей и самоубийств: смерть автора, смерть человека, смерть реальности, смерть истины...

Джон Барт, ведущий прозаик американского постмодерна, назвал словесность этого нового *fin de siècle* «литературой истощения» («the literature of exhaustion»), поскольку она осознает «исчерпанность», «изнуренность» («used-up-edness») всех своих форм и невозможность далее рассказывать «живые, подлинные истории». Пародия, пастиш, эклектизм, ученая (александрийская) словесность — автокомментарий и метатекст, критика оригинального и индивидуального, эстетика цитатности и симулякра... Мне это мироощущение было близко примерно до 1992–1993 годов, после чего я почувствовал притяжение нового века. Одна из моих статей середины 1990-х называлась «Прото-, или Конец постмодернизма»². Теперь появилось множество дополнительных примет Нового Начала — и хочется продолжить набросок «прото»-мировоззрения, определить основы не только «финального», но и «дебютного» ощущения эпохи — то, что можно назвать «началом века», *début de siècle**.

2. Début de siècle

Что же это такое — философия и эстетика Начала? Даже и тогда, на рубеже XIX–XX веков, переплетались умонастроения конца и нача-

² Эшштейн М. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. — 1996. — № 3. — С. 196–209. Перепечатано в его кн.: Постмодерн в России: Литература и теория. — М., 2000.

ла: декаданс — и авангард. Причем авангард не только художественный и философский (символизм, футуризм, прагматизм, интуитивизм), но и политический (социализм, большевизм, анархизм, суфражизм, сионизм), научный (открытие рентгеновских лучей, радиоактивности, кванта, электрона, специальная теория относительности, кризис «материи» в физике, зарождение психоанализа, научной социологии и психологии), технологический (автомобили, авиация, кинематограф) и религиозный (пятидесятничество, антропософия, богоискательство, богостроительство, нарожение ряда апокалиптических сект). Напомню, что:

— в 1894 г. Л. Люмьер изобретает кинематограф;

— в 1895 г. Рентген открывает лучи, названные в его честь, Марconi изобретает радио, а Циолковский формулирует принцип реактивного ракетного двигателя;

— в 1896 г. проходят первые в современной истории Олимпийские игры, а Т. Герцль закладывает основы сионизма своей книгой «Еврейское государство»;

— в 1898 г. Пьер и Мария Кюри открывают радий, начинает работать парижское метро и проходит первый съезд РСДРП;

— в 1900 г. М. Планк формулирует квантовую теорию, Фрейд публикует свой основополагающий труд «Интерпретация сновидений», а Вл. Соловьев — свою последнюю книгу-завещание «Три разговора» (включая «Краткую повесть об Антихристе»);

— наконец, ровно сто лет назад, в 1901 г., сменяя век пара, начинается век электричества; Транссибирская магистраль достигает Порт-Артура; отправляется в рейс первая британская подводная лодка; начинается «голубой период» в творчестве П. Пикассо; Р. Штейнер основывает антропософию, а М. Горький публикует сборник «Весенние мелодии», куда входит «Песня о Буревестнике». Таким образом, конец прошлого века никак не сводился к умонастроениям «fin de siècle», но содержал в себе и дух «начал», «открытий», «предвестий» и «провозвестий». В начале XX века едва ли не главным литературным и философским жанром становится манифест, провозглашающий новые пути в искусстве, литературе, философии (от «Вех» до «Пощечины общественному вкусу»).

Декаданс сменяется авангардом — настроением решительного разрыва с прошлым и стремительного броска в будущее.

Тем более очевидно, что и конец XX века имел не только свой «декаданс», но и свой «авангард».

Уже в середине 1990-х годов, несмотря на продолжающиеся в гуманитарных кругах разговоры о постмодернизме и постструктурализме, интеллектуальная инициатива стала переходить к новому поколению — первопроходчикам виртуальных миров. ПИ, поколение Интернета, перестало интересоваться деконструкцией, тончайшим расщеплением словесных волосков с целью доказать, что в них нет ни грана «означае-

мого», «реального». ПИ предоставило «мертвецам хоронить своих мертвецов», устремившись к тем новым, фантастическим, пост-реальным, точнее, прото-виртуальным объектам, которые оно само могло конструировать. В мир, где, казалось, не могло быть уже ничего нового, вдруг ворвалась конструктивная новизна, пафос бурного заселения новых территорий психореальности, инфореальности, биореальности.

3. От пост- к прото-

Все то, что предыдущим поколением воспринималось под знаком «пост-», в следующем своем историческом сдвиге оказывается «прото-» — не завершением, а первым наброском, робким началом новой эры, нейрокосмической эры, инфо- и трансформационной среды. Основное содержание новой эры — сращение мозга и вселенной, техники и органики, создание мыслящих машин, работающих атомов и квантов, смыслопроводящих физических полей, доведение всех бытийных процессов до скорости мысли. За каждым «пост-» вырастает свое «прото-»...

«Конец реальности», о котором так много говорили «постники» всех оттенков, от Деррида до Бодрийара... Оказывается, что это только начало виртуальной эры. Наши теперешние нырки в компьютерный экран — только выход к пенной кромке океана. Дальнейшее плавание в виртуальный мир, виртонавтика, предполагает исчезновение берега, т. е. самого экрана компьютера — и создание трехмерной среды обитания, воздействующей на все органы чувств. В XXI веке разные части планеты покроются сюрреалами — как сейчас покрываются сериалами наши телеэкраны. Эти фрагменты инобытия, куски гиперпространства, — величиною сначала в ящик, потом в комнату, дом, кинозал (виртозал), стадион, город и, наконец, целую страну (виртолэнд), — перцептивно неотличимы от физического мира, хотя и имеют иные законы, точнее, предоставляют возможность выбора таковых. Инореальность XXI или XXII века психофизически достоверна и вместе с тем управляема: нажимаются кнопки уменьшения-увеличения объема, наведения на резкость, осязательного или зрительного контакта, обхождения вокруг или вхождения внутрь другого существа, и т. д. Сюрреал можно наблюдать, но в нем можно и находиться, как внутри трехмерного кино — голографической, объемно-подвижной картины, которая изнутри неотличима от реальности, с той разницей, что ее можно включить и выключить — войти или выйти из нее (в теперешних условиях монореальности для этого требуется рождение или смерть). «Конец истории», о котором говорили Гегель, А. Кожев и Ф. Фукуяма... Странно думать, что ход истории может завершиться полным самопознанием ее движущей идеи: это противоречило бы всем известным парадоксам саморефлексии и самореференции, и здесь Гегель вступает в противоречие с Геделем, а абсолютный идеализм —

с теоремами неполноты³. Кожев видел конец истории в создании абсолютного, тотального, всемирного государства (прообраз — сталинский СССР), а Фукуяма — в победе либеральной модели и западной демократии во всем мире (прообраз — рейгановские США). Но спустя десятилетия после этих мрачных и светлых пророчеств очевидно, что ход истории не только не приостановился, но даже ускорился. Новости о событиях и прорывах, «делающих историю», извергаются горячей лавой со всех страниц и экранов. А в России история, собственно, «оттаяла» и возобновила течение только в последние 15 лет после многолетних заморозков. По всем данным, мы только выходим из тысячелетий протоистории, которая двигалась рывками, то замирая на десятилетия и даже столетия, то взрываясь бунтами, войнами, массовыми кочевьями, падениями империй. Мы привыкли считать историей большие потрясения, тогда как в быстро меняющемся обществе история — это не трясущаяся земля, а текущая вода, которая обновляется ежеминутно и ежедневно — она не застаивается, а потому и не производит грохота прорванной плотины. «Смерть автора», «стирание подписи», о которых писали Р. Барт, М. Фуко и их бесчисленные последователи, ни разу, между прочим, не отказавшись от своей подписи и от включения очередного «смертного приговора» в список своих авторских публикаций... На самом деле это не конец, а начало новой эпохи гиперавторства, размножения авторских и персонажных личностей, странствующих по виртуальным мирам во все более косвенных отношениях к своим биородителям или бионосителям.

Наконец, «смерть человека», которую провозгласило поколение постгуманистов вслед за М. Фуко... Действительно, мы выходим за пределы своего биовида, подсоединяя себя к десяткам приборов, вживляя в себя провода и протезы. Между человеческим организмом и созданной им культурой устанавливаются новые, гораздо более интимные отношения симбиоза. Все, что человек создал вокруг себя, теперь заново интегрируется в него, становится частью его природы. Но означает ли это смерть — или торжество человеческого? Можно ли считать смертью человека новый этап очеловечивания приборов, орудий и машин, благодаря которым они приобретают человеческие функции движения, вычисления и даже мышления, а человек становится более человеком, чем был когда-либо, — Всечеловеком?

Напомню, что «всечеловек» — слово, введенное Достоевским и употребленное им лишь однажды в речи о Пушкине, — означало человека, который полно объемлет и совмещает в себе свойства разных людей

³ Две теоремы Курта Геделя о неполноте (1931) обосновали принципиальную невозможность доказательства какого-либо постулата в рамках той системы понятий и аксиом, где этот постулат сформулирован. Это означает, в частности, что субъект не может полностью отрефлексировать себя в качестве объекта.

(включая представителей разных наций, культур, психологических типов). У самого Достоевского «всечеловек» (как Николай Ставрогин или Дмитрий Карамазов) сочетает в себе высокое и низкое, доброе и злое, святое и грешное, ангельское и зверское, все полярности человеческого характера и то, что лежит между ними. Но в связи с развитием компьютерных и биогенетических технологий понятие «всечеловек» приобретает новый смысл: целостное природно-искусственное существо, сочетающее в себе свойства универсальной машины со свойствами человеческого индивида. Обычно мы видим процесс компьютеризации как передачу человеческих функций машине. Но возможно и другое понимание: история цивилизации как процесс очеловечивания машины, от колеса и рычага до компьютера и далее до человекообразного и мыслящего робота (подобно тому, как история природы — процесс очеловечивания живого организма, от амебы до обезьяны, питекантропа, Шекспира...). Чем больше человеческих функций передается машине, тем больше она очеловечивается. В этом смысле человек не столько исчезает, сколько перерастает себя, переступает границы своего биовида, воспринимает и преобразует мир в тех диапазонах, куда раньше дано было проникать только машине (микроскопу, видеокамере, ракете и т. д.). Конечно, встает вопрос: этот потенциально вездесущий и «всегдасущий» человек — останется ли он человеком в прежнем смысле? Будет ли он любить, страдать, тосковать, вдохновляться? Или он со стыдом сотрет с себя следы своего животного предка, как человек стыдится в себе черт обезьяны? Будет ли он более или менее человеком, чем в нынешнем своем состоянии? По сравнению с накалом противоречий нового всечеловека, биотехновида, может показаться мелкой борьба в душе «всечеловека» ставрогинского, карамазовского или даже пушкинского типа. Можно ли обладать скоростью света или подвижностью волны — и сохранить тоску по дому? Можно ли проникать взглядом в подкожную жировую клетчатку, в строение внутренних органов — и одновременно наслаждаться прикосновением к коже другого существа? Можно ли знать о другом «все» — и одновременно любить его? Можно ли быть информационно прозрачным для других — и одновременно сохранить чувство стыда? Как быть и вполне машиной, и вполне человеком, не убивая в себе одного другим?

Если так видеть будущего человека, как возможность новой гармонии и новой трагедии в отношениях между организмом и механизмом, между рожденным и сотворенным, то мы находимся лишь на отдаленном подступе к этой гигантской фигуре, для которой тесен будет масштаб шекспировских и гетевских трагедий.

4. Ожидания

Теперь, после всех прорывов в электронике, информатике, генетике, меметике, биотехнологии, нанотехнологии, совершенно ясно, что

мы живем не в конце, а в самом начале огромной исторической эпохи. Мы — питекантропы технического века, мы на 90% еще такие, какими вышли из склизкого, замшелого чрева природы, мы занимаем в истории человечества примерно такое место, какое динозавры занимают в естественной истории. Все, что нас окружает: дома, столы, книги, бумаги, пластмассовые коробки компьютеров, даже наши собственные тела, все эти руки, ноги, какие-то, прости Господи, животы и задницы, — все это предметы глубочайшей архаики, можно сказать, зона будущих археологических раскопок и экспонаты для кунсткамеры XXII века. Пожалуй, только наш мозг как-то вписывается в информационный и трансформационный пейзаж будущего, где вместо кровавого мяса, втиснутого в глухие ткани и каменные стены, будут сверхпроводящие нити, сети, нейроны, транзисторы, по которым будут струиться сигналы, значения, мысли, импульсы воли и желания... Где вместо риска получить пулю в сердце или камнем по голове возникнет риск недостаточно глубокого понимания одной музыкальной фразы, что помешает тебе совершить переход в то девятое измерение, где тебя уже ждет встречаемыми биениями-резонансами сердце твоей возлюбленной. Мне уже мучительно трудно читать книги, переползать взглядом со строчки на строчку, и я время от времени ловлю себя на странном жесте: ищу в своем теле щель, куда можно засунуть диск и сразу переместить в себя все нужные мегабайты. Так я привык пополнять информацией свой служебный мозг — компьютер. За несколько секунд он может проглотить и дословно запомнить 100 мегабайтов, 30 тысяч страниц, а я за всю свою жизнь столько не запомню, даже если с трудом прочитаю. Мне не хватает глаз и ушей, чтобы вобрать информацию, и мне не хватает рта и рук, чтобы передать вовне сигналы, которые движутся по нейронам моего мозга. Чтение, слушание, писание, говорение, все эти действия губами, глазами, ушами, руками — до смешного неэффективные средства интеллектуального сообщения: это лошади, которыми к месту запуска доставляются ракеты. Это узкие биоканалы, ручейки, через которые по капле в час вынуждены процеживаться целые океаны информации, — и, конечно, 99,99% остается невмещенным в мое сознание. Вот если бы во мне была щелка, куда можно было бы засунуть сразу Британскую энциклопедию! Но природа дала нам всего лишь глаза, предназначенные для созерцания физических поверхностей и только по совместительству работающие и для столь же медленного, почти на ощупь, восприятия знаков.

В том-то и дело, что знаки, буквы, сигналы мы вынуждены пропускать через те же глазные щелочки, которых нашим меньшим братьям вполне хватает, чтобы видеть и жевать траву. И нам бы хватало для прокорма и выживания, но ведь мы хотим еще думать, понимать, создавать, выражать себя. Наш мозг принадлежит иному типу и уровню бытия, чем наши глаза и тем более ноги-руки. Вот почему я в самом себе

ощущаю питекантропа, который оседлал мой мозг, придавил его низкой черепной коробкой, тогда как уму хочется прямо подключиться к другим умам и вместе «обмозговывать» вселенную. Компьютер, со своим пластмассовым черепом, — это несовершенная имитация несовершенного оригинала, но по крайней мере Сеть уже являет прообраз всемирной и мгновенной связи умов. Нужно еще учесть, что информация — накопленное знание — это лишь начальная, примитивная форма интеллектуального обмена. Соотношение между мертвым знанием и живым мышлением стремительно меняется в пользу живого, как и соотношение между «прошлым» (овеществленным в машинах, приборах) и живым трудом. Раньше знание накапливалось в малоподвижных формах: рукописи, книги, библиотеки — которые делали невозможным его быстрое и масштабное преобразование. Переписать и переиздать книгу — на это уходили годы. Теперь основные информационные ресурсы человечества могут обновляться мгновенно и доступны каждому посетителю Сети (само слово «по-сети-тель» уже воспринимается как производное от «сети»). Информационный век прокладывает дорогу трансформационному веку, каким обещает стать XXI. Устаноятся иные, более краткие связи между обобщением (информацией), сообщением (коммуникацией) и приобщением-преобразованием (трансформацией). «Сегодня мы находимся на пороге эпохального перехода: от пассивного наблюдения Природы к хореографии ее чарующего танца... Наступающая сейчас эра — одна из самых увлекательных за всю историю: она позволяет нам пожинать плоды двухтысячелетнего развития науки. Век Открытия в науке близится к завершению, уступая место Веку Господства»⁴.

«Господство» — слово неточное, скорее — «Приобщение и Преображение». Но как ни называть этот век перехода информации в трансформацию, очевидно, что мироощущение «пост-», усталая и всезнающая поза «конца века», представляется сейчас, у истока нового тысячелетия, смешной и чуть жутковатой, как старческие ужимки и гримасы на лице ребенка. Мы — биологическая протоплазма технической цивилизации, мы носители прото-интеллекта, мы — прото-машины, именуемые «организмами». Мы — робкие дебютанты на сцене технотрансформационной цивилизации. Вот это мироощущение я и называю — *début de siècle*.

5. Опасения

Было бы ошибкой, однако, упиваться будущим в духе тех техно-политических утопий, которые окрашивали в радужные цвета начало XX века.

⁴ *Kaku Michio. Visions. How Science Will Revolutionize the 21st Century. — New York; London et al., 1997. — P. 5.*

Зеленью ляг, луг,
выстели дно дням.
Радуга, дай дуг
лет быстролетным коням.

В. Маяковский. «Наш марш»

Мы знаем, какими невыносимыми тяготами обернулись льготы и обещания XX века. Мы можем уже предсказать, что грядущие технические чудеса тяжким бременем лягут на плечи людей, как тяжело легли на их плечи социальные и научные революции прошлого века (тоталитаризм, угроза ядерной войны и т. д.).

Человеку будущего предстоит трудная жизнь — именно потому, что он окажется связующим звеном множества информационных, генетических, нейронных, молекулярных систем и сил взаимодействия, от которых пока защищен броней своего незнания. Все науки, технологии, религии, искусства ищут взаимосвязей в окружающем нас мире: как малое связано с большим, атом с космосом, гравитация с электричеством, мышление с нейронами, любовь с химией, гений с генами, звезды с судьбой и т. д. И когда все это раскроется, все связи соткнутся воедино, человек окажется действительно паучком во всемирной паутине, поскольку к каждому его нейрону, клетке, гену и чипу будет что-то приторочено. Каждая его частица будет участвовать в каких-то взаимодействиях, о которых он будет знать и которые должен будет контролировать, в свою очередь контролируя эти системы.

Современная жизнь будет представляться нашим потомкам столь же праздной, рассеянной и свободной, какой нам представляется жизнь пастушков в Аркадии. Хочешь — вздремнул, или засмотрелся на облака, или на прелестную пастушку. У человека будущего на учете будет каждая мысль и взгляд — движение нейрона или глазного яблока (если вся эта анатомическая рутина еще останется с нами). Все будет где-то фиксироваться, посылать сигнал, оставлять отпечаток. Пожалуй, только брокер, спящий в обнимку с пятью телефонами и готовый принять или послать информацию по первому звонку, сегодня дает нам представление о том, как подключен будет человек всеми своими органами чувств и нервными окончаниями к коммуникативным системам — и зависим от них. Чем больше нам открывается, тем больше мы оказываемся вовлеченными, и всякое новое владение — это новая зависимость.

Мозговые сигналы будут прямо передаваться по электронным сетям, мысли будут читаться, поэтому придется быть осторожным не только в словах. В мозгу будет время от времени вспыхивать табличка-напоминание: «Выбирай мысли!» или «Выбирай, о чем думать!». Церебрально открытое общество может потребовать от всех своих членов такой умственной аскезы, какой раньше предавались только монахи и йоги. Ментальная «корректность» или «гигиена» выработает привычку сурового мыследержания, и человек с особой радостью будет

предаваться «снам наяву» — интервалам времени, специально отведенным для «анархии» мыслей.

Связанному по всем своим нервам и датчикам существованию позволено будет иногда отключать свой высокоразвитый мозг от сигнальной панели, которая будет передавать малейшие возбуждения его нейронов в центральную диспетчерскую. Но за временем отключения тоже будет следить специальная панель: долгий выход из системы будет считаться неэтичным, а грани между этикой и правом начнут стираться, как во всяком системно-эгалитарном обществе. Представьте себе состояние человека, одержимого верой в магию, судьбу, астрологию и все эзотерические вещи на свете. Ему невыносимо трудно жить, поскольку и взгляд прохожего, и тучка на горизонте, и кошка, перебегающая дорогу, — все это лично к нему относится и волнует его в буквальном смысле, как череда прокатывающихся через него смысловых волн, обещаний, угроз, намеков, предостережений.

Поверьями кругом опутан свет.
Все неспроста, и все полно примет.
И мы дрожим, и всюду колдовство...

Гете. «Фауст». В пер. Б. Пастернака

Так вот, XXI или XXII века будут еще «дрожливее»... То, о чем магический человек еще только догадывался, имея право не верить себе, всеученейший и всетехнический человек будет знать достоверно. А главное, будет обязан жить в соответствии с этим знанием, «теорией всего», чтобы от какой-нибудь его мозговой клетки не изошло жесткое возбуждение, которое может повредить ген нежного растения в седьмом измерении. Как жонглеру с тысячью рук и миллионом шаров, ему трудно будет справляться с жизнью, поэтому самоубийство (или «самоотключение» навсегда) может стать массовым исходом из непереносимо усложнившейся жизни. Тогда, с умножением реальностей и миров, дергающих человека за нитки-связи, могут приобрести особое влияние буддизм и другие «негативные» религии, освобождающие человека от страданий и странствий по дурной бесконечности миров. Еще одна опасность будущего — «панпсихизм», исторически растущая интериоризация мира, крах категории реальности как таковой. История — это прозорливая воронка всепобеждающего разума (или безумия — в отсутствие реальности их уже не различить), куда по гегелевской «спирали» несутся и проваливаются царства, эпохи, объективные законы. Это Эрос как изнанка Танатоса, кратчайший путь все вобрать и стать ничем. Зачем мне трудиться, искать смысл жизни, гнать куда-то машину, искать единственную любовь, не спать ночами, кропя мысли в тетрадь, — если психическое всегда со мной и во мне и ждет только какого-нибудь внутривенного укола или вливания имиджей с экрана, чтобы сделать меня вполне счастливым? Это не личный только вопрос, а воп-

рос мутации человечества, которое гораздо раньше, чем ожидаемое в некоторых физических теориях сжатие вселенной, может схлопнуться само в себя. Психическое — черная дыра, которая притаилась в глубине каждого и жадно посасывает внешний мир. Втянется, прилипнет, сольется со мной — и тогда после меня хоть потоп. Я имею в виду не столько наркотики, сколько видеоманию, виртоманию, нейроманию и кло(у)наду множащихся подобий, каждое из которых может иметь свои сенсорные источники и вместе с тем делиться ими с родителем и друг с другом. Есть по крайней мере две разновидности такой интериоризации: черная магия химии и белая магия видео, и вторая, может быть, опаснее, потому что содержит в себе некую видимость объективности и физического здоровья, тот дополнительный кайф, который нам доставляет сознание внеаходимости источников наслаждения и владения ими как чем-то чуждым и своенравным. Но реальность даже в этом плане, чисто гедонистическом, никогда ничто не заменит. Онанизм остается онанизмом, даже если мозговые картинки приобретают трехмерную осязательность.

Мы желаем быть желанными — и потому нуждаемся в Другом, столь же полно волящем и свободном, как и мы сами. Как всякая речь есть ответ и обращение к чужой речи, так желание говорит не с объектами, а с чужими желаниями. Никакая виртуальная Лоллобриджида, падающая в мои объятия и осыпаящая тысячами самых изощренных ласк, не заменит обыкновенной, даже невзрачной любви по выбору, по встречаемому чувству, как проявления чужой, желающей меня воли.

Человечеству предстоит придумать какие-то противовесы двум вышеназванным крайностям нейрокосмоса: полной экстериоризации мозга и интериоризации желаний, следствием которых становится тотальный контроль над мыслью и тотальная иллюзорность наслаждения. Нейрокосмос — это еще и спиритокосмос. Если удастся создать симбиоз мозга и машины, это может привести к еще одной метафизической проблеме: задержка смерти и нового рождения в иных мирах / измерениях. Будущее порой видится мне как абортарий, где выкидыши — не тела, а души, которые новейшими медицинскими, генетическими, электронными средствами прикрепляются к техно-организмам и тем самым не выпускаются в ту «загробную» жизнь, куда свободно уходят души из умирающих тел. Удерживать в материальной оболочке душу, которая предназначена для иного мира, — примерно то же, что вытравливать из материнской утробы зародыш, который предназначен в этом мире родиться. Искусственное не-умирание — такой же разрыв в цепи бытия, как и искусственное не-рождение. Поэтому все способы искусственного бессмертия, удержания души в техно-био-материи могут рассматриваться как попытки отрезать ей путь к переходу в иной мир. Даже если душе и удастся «выскочить», она может превратиться в спиритического уродца, заспиртованное чудовище, — подобно тому, как неудач-

ное применение противозачаточных средств может привести к повреждению плода. Еще один фактор, противодействующий нашему оптимизму или по крайней мере жизнерадостному эгоизму, — рост объемлющей нас цивилизации, той горы, которая превращает даже наибольших из нас в муравьев. Вряд ли нам следует ждать от будущего расцвета великих личностей типа титанов Возрождения или ницшевских сверхчеловеков. «Законодателем» нравов в XXI веке будет не Т. Карлейль, возвышавший роль героев и гениев в истории, но и не Л. Толстой с его верой в простого мужика — Каратаева или Акима. Дебют нашего века отдает себе отчет в том, что будущее принадлежит не великим личностям, но и не трудовым массам, а интеллектуальным работникам, мыслящим индивидам, которые сумеют встроиться в более мощные, надличные системы искусственного разума. Вряд ли отдельному человеку будет дано опережать и вести за собой человечество, интеллектуальная мощь которого, благодаря считающим и мыслящим машинам, будет возрастать в геометрической прогрессии.

По мере того как мир становится больше, каждая личность и вещь в нем умалется, переходит в разряд «микро». Такова судьба любой единичности в расширяющейся вселенной. Об этом законе аллегорически поведал И. В. Гете в своей притче «Новая Мелузина», о красавице-принцессе из рода карликов. «Так как ничто в мире не вечно и все некогда великое обречено убавиться и умалиться, то и мы со времен сотворения мира все умалеемся и убавляемся в росте...»⁵. Мы живем под знаком «красного смещения», в расширяющемся космосе и усложняющейся культуре, релятивистским следствием чего является миниатюризация каждого предмета и понятия. Соответственно возникают новые субъекты этого уменьшенного ранга, «великие в малом».

Как известно, одно из главных направлений современной науки — нанотехнология⁶, создание миниатюрных компьютеров, роботов («наноботов»), фабрик, армий размером в несколько атомов, способных производить из атомов же любые вещества, проникать в организмы и выполнять функции исцеления, перенастройки и т. д. Такая мыслящая пыль будет рассеиваться по всему космосу для его разумной организации; ей же будет легче проникать в иные измерения, поскольку в нашем мире нанообъекты почти не имеют размера.

Вероятно, нанотехнологиям будущего будут соответствовать нанопсихология и нанозтика, которые еще предстоит выработать. Заметим, что русская литература, начиная с пушкинского Вырина и гоголевского Башмачкина, уже внесла вклад в науку и искусство малого, микро-нику. Идеального героя будущего можно вообразить как Эйнштейна-

⁵ Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1979. — Т. 8. — С. 321.

⁶ Нанотехнология — технология объектов, размеры которых порядка одной миллиардной части метра, примерно четыре атома в длину (от греческого «nanos» — «карлик»).

Башмачкина, невероятно производительного по мысли и скромно-ничтожного по притязаниям. Перед нами не великие люди и не народные массы, а индивиды, но очень маленькие, точнее, смиренно сознающие свою малость.

6. Что такое протеизм?

Вот почему настроение начала нового века, хотя и безусловно техно-оптимистическое и экспериментальное, сильно отличается от авангардных устремлений XX века. Между этими началами двух веков даже больше различий, чем между двумя концами: декадансом конца XIX и постмодернизмом конца XX. Между постмодернизмом и декадансом был авангард. Между авангардом и новым началом века — постмодернизм. Новый *début de siècle* учитывает и воспринимает ту критику, которую постмодернизм обратил против авангарда и его спутников (идеологии, утопии, тоталитаризма). Авангардное презрение к традиции, отрыв от прошлого, политический и эстетический радикализм, вера в кристальную чистоту новой идеи или стиля, которые вскоре завоюют весь мир, вера в избранность немногих гениев, диктующих свою волю темным массам обывателей, — все эти черты вызывающего и высокомерного дебюта остаются в истоке прошлого века. Умонастроение начала XXI века я бы определил как «прото-» (от греч. *protos* — первый, начальный, ранний, предварительный). Прото- — это смиренное осознание того, что мы живем в самом начале неизвестной цивилизации; что мы притронулись к каким-то неведомым источникам силы, энергии, знания, которые могут в конечном счете нас уничтожить; что все наши славные достижения — это только слабые прообразы, робкие начала того, чем чреваты инфо- и биотехнологии будущего. Назовем это мироощущение «протеизмом», вкладывая в этот термин несколько взаимосвязанных значений:

1. Протеизм — это альтернатива тому «пост-» (постмодернизм, постструктурализм, постутопизм, постиндустриализм...), которое отталкивалось от прошлого — и вместе с тем было зачаровано им, не могло выйти из его магического круга. Прото- соизмеряет себя с предстоящим и наступающим, а не с прошедшим.

2. Протеизм изучает возникающие, еще не оформленные явления в самой начальной, текучей стадии их развития, когда они больше предвещают и знаменуют, чем бытуют в собственном смысле. Протеизм имеет дело с началами, а не серединами и концами, и в любых явлениях открывает их «ранность», эскизность, предварительность, свойства зачатка и черновика.

3. Протеизм — это не только метод исследования, но и сфера самосознания: сам субъект воспринимает себя как отдаленный прообраз какого-то неизвестного будущего, и его отношение к себе проникнуто духом эмбриологии и археологии. Мы — эмбрионы будущих цивили-

заций, и одновременно мы — их древнейшие реликты, примитивные зачатки того, что впоследствии приобретет полноту формы и ясность смысла. Если речь идет о технике, то мы живем в эпоху свечей и паровых котлов. Если речь идет о литературе, то мы — в эпохе Аввакума и Тредьяковского: бездна отделяет нас от будущих Толстых и Достоевских, которых мы еще даже не в состоянии предвидеть.

4. Термин «протеизм» отсылает к фигуре Протея в древнегреческой мифологии — бога морей и зыбей, способного принимать облик различных существ, превращаться в огонь, воду, дерево, животных (лев, змея, птица, обезьяна...). Цивилизация будущего протеична, поскольку она состоит из потоков энергии и информации, легко меняющих свою материальную форму в конкретных условиях своего прохождения через ту или иную среду. В трехмерном мире такой энерго-импульс или инфо-сигнал становится трехмерным, в десятимерном — десятимерным.

Порою, в целях скорейшего прохождения через материальную среду, он может принимать форму $n + 1$ или $n + 2$ измерений, становясь таким образом осязаемым для обитателей этой среды и в то же время мгновенно в нее входящим и исчезающим. Термины «энергия» и «информация», возможно, не совсем точны, и эти потоки, вихри, промельки, пролетания будут называться как-то иначе, но в любом случае над материальным бытием будет господствовать принцип трансформации, обратимости, протеизма.

В аллегории Ф. Бэкона «Протей, или Материя» Протей представлен как символ всеизменяющейся материи: как ее ни связываешь, ни давишь, ни терзаешь, она, подобно Протею, все время освобождается из плена и превращается во что-то другое: мучишь воду огнем — она превращается в пар, сжимаешь тисками дерево — из него вытекает вода. «... Так, оказавшись в столь затруднительном положении, [материя] претерпевает удивительные превращения, принимает различные образы, переходя от одного изменения к другому...»⁷. Но если бы Бэкон дожил до открытия ядерной энергии, радиоактивности, световых волн, гравитационных полей, он, вероятно, изменил бы точку зрения: материя — это скорее принцип застывания, статичности, по сравнению с протеизмом энергии и еще большим протеизмом информации, которая может принимать вид формулы, гена, организма, светового луча, квантового взаимодействия... В конце концов, возможно, что и человеческие существа — это многомерные потоки сигналов, проходящие через трехмерное пространство и воспринимающие свою принадлежность к иным измерениям как «духовность» или «душевность». В контексте современной науки материя выступает скорее как принцип пленения, связы-

⁷ Бэкон Фрэнсис. Соч.: В 2 т. — 2-е изд. — М., 1978. — Т. 2. — С. 264.

вания энергии и информации, которые все с большей легкостью, как Протей, освобождаются из этих пут.

5. Вся эта подвижность и текучесть, аморфность и полиморфность также связаны с едва-рожденностью, начальной стадией становления всего из «морской зыби», из «первичного раствора». Протеизм — это состояние начала, такой зародышевой бурливости, которая одновременно воспринимается и как знак «давних», «ранних» времен, когда все было впервые и быстро менялось. Характерно, что когда Протей останавливается в конце концов на своем собственном облике, он оказывается сонливым старичком. Таков разбег протеического существования: «протоформа» эмбриональна по отношению к будущему — и одновременно архаична, археологична с точки зрения этого будущего.

7. Протеизм современной цивилизации

Мы взобрались на водораздел тысячелетий, откуда вдруг стало видно далеко во все концы времени. Протеизм движется в будущее с той же скоростью, с какой отодвигается в прошлое. Протеизм — это элегический оптимизм, который в миг рождения уже знает о своей скорой кончине. Протеизм вбирает в себя тот объем времени, который позволяет ему быть в начале — и видеть себя с конца, экспериментально дерзать — и архивно вздыхать, рваться вперед воображением — и окидывать себя из будущего долгим взглядом памяти и прощания.

Далее мы охарактеризуем состояние современной цивилизации в терминах «прото-»: как давно-прошедшее перед лицом отдаленно-будущего. Некоторые определения, именно в силу своей теперешней неразвитости, отчасти накладываются друг на друга.

Цивилизация начала XXI века:

1. Прото-глобальная, поскольку она еще разделена на языковые, национальные, государственные, культурные и религиозные барьеры, внутри которых и совершается основная жизнь подавляющего большинства населения. На протяжении большей части истории (99 процентов времени существования нашего вида) люди обитали внутри маленьких кочевых племен, которые могли обеспечить выживание не более 50% своих членов. Постепенно они стали образовывать более многочисленные сообщества, но и сейчас не более 2–3 процентов населения земного шара живет «поверх барьеров», так сказать, в общепланетарной ноосфере, — интеллектуальная и бизнес-элита, некоторые политики, ученые, артисты, журналисты. Со временем земной шар превратится в мировую деревню — такое же обжитое и пронизанное пространство, как любой населенный пункт, который за час или два можно объехать из конца в конец. Глобальная цивилизация овладеет всеми источниками энергии планеты и сумеет регулировать климат, погоду, уровень океа-

нов, вулканические и прочие геологические, биосферные, планетарные процессы. По подсчетам ученых, для перехода на этот уровень цивилизации потребуется несколько сот лет — и мы только недавно стали осознавать, в каком направлении движемся⁸.

2. Прото-квантовая. Это значит, что квантовый уровень строения вещества, на который наука проникла в XX веке, станет основой для креативных и трансформативных практик будущего. В частности, уже ведутся работы по созданию квантовых компьютеров, мощность которых на много порядков превысит ныне действующие кремниевые. Но, главное, манипулируя квантами, мы сможем создавать любые новые формы вещества, в том числе и органического. Это обещает решить проблемы продовольственного и энергетического обеспечения человечества и перевести все виды материального производства и даже медицинского обслуживания на микроуровень, освободив заодно и природу от давления экстенсивной техники, от производственных динозавров индустриальной эры.

3. Прото-симметрическая. Мы только начинаем познавать законы симметрии (зеркальности), которые действуют на самых разных уровнях мироздания, от крошечных «суперструн» до параллельных вселенных. В 1995 году были впервые экспериментально получены атомы антивещества, взаимодействие которого с веществом обещает в отдаленном будущем новые источники энергии. Поиск симметрии лежит и в основе проблемы времени, однонаправленность которого издавна смущала физиков и философов. Обратимость хода времени, симметрия прошлого и будущего могут быть достигнуты и в ходе генетических экспериментов по выявлению и устранению механизмов старения. Недавно произведены успешные эксперименты по переводу назад стрелки биологических часов, отвечающих за старение и гибель клеток (в данном случае — лейкоцитов). Другое направление — открытие параллельных, зеркальных вселенных, где правое и левое меняются местами и время течет в обратном направлении⁹.

4. Прото-вариативная (прото-плюральная). Современная цивилизация онтологически бедна: подавляющее большинство объектов и субъектов имеют только одну форму существования. Например, разум существует лишь в форме биологического вида *homo sapiens* и только

⁸ Деление на цивилизации трех типов: планетарные, звездные и галактические, в зависимости от масштаба освоенных ими энергетических ресурсов, принадлежит астроному Николаю Кардашеву и используется в международной футурологии.

⁹ Для понимания научно-технических перспектив нового века я нашел особенно полезными следующие книги: *Kaku Michio. Hyperspace: A Scientific Odyssey Through Parallel Universes, Time Warps and the Tenth Dimension.* — New York; London et al., 1995; *Horgan J. The End of Science: Facing the Limits of Knowledge in the Twilight of the Scientific Age.* — New York, 1997; *Kurzweil R. The Age of Spiritual Machines.* — New York, 1999.

начинает осваивать альтернативную форму (компьютер). Каждый человек существует внутри формы, предзаданной ему природой, и не может ее менять по своей воле — за исключением редких случаев перемены пола. Дальнейшее развитие цивилизации ведет от универсума к мультиверсуму, умножению альтернативных способов существования каждого индивида, способного выбирать для себя разнообразные формы воплощения. Подобно тому как одна и та же информация может передаваться в виде записи от руки, печатного текста, устной речи, двоичного цифрового кода, аналоговой проекции и светового луча, так и любой вид существования сможет «пресуществоваться», менять свою форму, «клонироваться», создавать множественные варианты себя. Все формы существования станут более пластичными, множимыми, включая полиморфность человеческого тела.

Еще в 1970-е годы психологи отметили появление «протеического» типа личности, сочетающей в себе свойства разных индивидов¹⁰. Это не шизофренически расколота, а богатая, многоролевая, «многосамостная» личность, «мультивидуум», которому тесно в рамках одного «я». Собственно, эта множимость «я» всегда наблюдалась в актах вдохновения, художественного творчества, когда личность условно, на сцене или в романе, перевоплощалась в других. Но если человеческой личности тесно в рамках одного тела, можно предположить, что со временем эти множественные «я» обретут не только образно-символические воплощения, но и самостоятельные тела, которые будут невидимыми душевными нитями связаны между собой — будут обладать физически той «неслиянностью и нераздельностью», какой сейчас они обладают психически¹¹. Как биовид воплощается во множестве особей, так и индивид станет своего рода «психовидом», на основе которого будут создаваться разнообразные организмы, обладающие сложным единством внутренней жизни, сознанием своего общего «я». Личность сможет простирается через континенты, планеты, звездные системы, выступать в разных материальных облициях и социально-профессиональных ролях — и одновременно осознавать единство своей судьбы и моральной ответственности, и все ее воплощения будут соведовать друг другу в единой совести.

Творчески сильная, вдохновенная личность сможет населять целые миры своими бесконечно множимыми «я». Тогда все искусство про-

¹⁰ Термин «протеический стиль», обозначающий склонность индивида к экспериментам над собой, умножению своих «я», пластике перевоплощения, принадлежит психологу Роберту Лифтону. См.: *Lifton R. J. Boundaries: Psychological Man in Revolution.* — New York, 1970.

¹¹ «Неделимое» индивида разделится — как разделились «атомы», обнаружив сложнейшее взаимодействие частиц, волн, вибрацию невидимых «суперструн» («неделимое» — по-гречески «атом», а по-латыни — «индивидуум»).

шедшего и настоящего будет осмыслено как эпоха протоморфизма — условно-знаковое предварение протейческих личностей.

5. Прото-ноотическая (прото-церебральная). По мере эволюции жизни мозг из крошечного придатка организма (ганглии у беспозвоночных) превращается в центральный орган. Такая же эволюция происходит и в истории цивилизации: увеличивается «мыслящий пласт» в природе, геосфера и биосфера перерастают в ноосферу. Видимо, будущее человечества — это ноократия, т. е. власть не отдельных индивидов или социальных групп, а коллективного мозга, который сосредоточит в себе интеллектуальную потенцию всех мыслящих существ и будет действовать как на биологической, так и на квантовой основе.

Интернет — прообраз того «интеЛнета», который свяжет все мыслящие существа в единую интеллектуальную сеть и станет средством интеграции множества сознаний, началом новой формы сознания — Синтеллекта. Мы находимся сейчас в самой ранней стадии электронной соборности — Соразума и Сомыслия¹². Как была эра палеозоя (от греч. *зоэ* — жизнь), так мы живем в эру палеоноя (греч. *поос* — разум), когда появляются первые искусственные формы мыслящего вещества, когда разум выходит из темницы черепа и создает вычислительные машины и другие самодействующие формы разума.

6. Прото-метафизическая. До сих пор метафизика была лишь отвлеченнейшим разделом самой отвлеченной из наук — философии — и имела дело с самыми общими основаниями и свойствами мироздания: жизнь и смерть, тождество и различие, реальность и иллюзия, бытие и знание... Только недавно метафизика обнаружила свою приложимость ко всему кругу проблем множественных миров и их конструирования. Метафизика становится неотделимой от физики, поскольку сама физика дошла до последних, «мета-физических» вещей, до границ материи. Квантовая физика переходит в квантовую метафизику, по-новому ставя и решая проблемы причинности, свободы, вероятности. Генетика приобретает метафизическое измерение в постановке таких проблем, как природа идентичности (клонирование) и смерти (гены старения). Современная наука находит для духовного в мироздании «пространств инакомерных норы» (О. Мандельштам, «Памяти А. Белого»), которые традиционная религиозная мысль еще не освоила, да и наша обыденная мораль еще не успела включить в репертуар своих забот и правил. Например, мысль о загробных воздаяниях должна, в сущности, пугать наших современников сильнее, чем людей средневековья. Ведь мы уже понимаем, благодаря теории относительности, квантовой физике, компьютерам, генетике и т. д., как тонко связана душа с материальными

¹² Представления о соборном разуме (соразуме), или коллективном интеллекте, — то, что мы называем синтеллектом, — восходят к неоплатонической интерпретации Аристотеля в арабской и иудейской мистике X–XII веков: Аль-Фараби, Ибн Сина, Маймонид.

телами и как, следовательно, то силовое поле, та энергия-энтелехия, которую мы называем душой, будет формировать другие наши тела после распада этого тела. С какую душой мы воспримем смерть, такое и зачтется нам тело: эфирное или плазменное, сверхплотное или сверхразреженное, как у белого карлика или у черной дыры...

Пока в нашем распоряжении была только одна вселенная, одна форма жизни, одна форма разума, метафизика была умозрительной и во многом гадательной наукой, но как только понятие «мира» становится чем-то осязаемым и мы получаем возможность творить новые формы жизни и разума, метафизика становится вполне практической дисциплиной полагания основ, координат, параметров, свойств, универсалий нового мира. Когда-нибудь специалисту по метафизике будут поручать замысел новой вселенной или галактики. Своим мышлением он вызовет ее к существованию как логическую возможность, на место которой затем придут космонавты, инженеры, строители, видеотехники, компьютерщики — и превратят ее в подобие действительности, необходимое и достаточное для технических авантюр и экзистенциальных экспериментов.

7. Прото-ангелическая. Ангелами («вестниками») называются сверхъестественные существа, которые во многих религиозных традициях служат посредниками между потусторонним и здешним миром. «Ангелическая цивилизация» — это, казалось бы, противоречие в терминах, поскольку цивилизацией называется искусственная среда обитания, созданная людьми. Но граница между искусственным и сверхъестественным столь же условна и проницаема, как граница между естественным и искусственным. Человек — естественное существо, которое создает искусственный мир и тем самым, в перспективе, само становится сверхъестественным.

Человек средневековья, услышав наши разговоры по телефону или взлетев в авиалайнере над облаками, мог бы решить, что находится в мире ангелов. Техника облегчает и ускоряет все процессы существования, переводит материю в потоки энергии и информации, делает летучим и всепроникающим наше бытие, позволяет сознанию распространяться без преград со скоростью света или электричества. Мы сами не замечаем, как наша материальная среда становится все более проницаема, вмещает множество световых, «эфирных», «виртуальных» тел и делается похожей на то, как представлялись небесные обители нашим предкам.

Современный человек уже умеет многое из того, что когда-то приписывалось только ангелам: мчаться быстрее ветра и звука, передавать на расстоянии свой голос и мысль. Человеку еще не хватает свободы от видовых физиологических потребностей, способности пересекать границы разных миров, выходить в иные измерения. Но человек постепенно учится изменять состав своего тела, облекаться в более тонкую,

эфирную плоть — и тем самым превращается в ангелоида, ангелоподобное существо.

Норберт Винер предсказывал, что со временем человек может стать лучом света или электронной матрицей, передающейся в виде любых материальных образований. Это нематериальное, информационно-световое, идеально-энергетическое существо человека, которому суждено было развиваться в биоформе примата, а затем выйти за ее предел, можно назвать «человестью». Это не просто информация, но единственная в своем роде вещь, «энтелехия», которая когда-то целиком совпадала с обликом человека, его органической и интеллектуальной формой. Таким образом, в отношении облика и свойств человека наша цивилизация прото-ангелична, поскольку человек постепенно выходит за предел своей «естественной», предзаданной формы и становится сверхъестественным существом, человекотником, в самом имени которого «чело» соединяется с «вестью», человек — с ангелом.

Некоторые мыслители нашего времени используют понятия ангелологии для характеристики виртуальных миров, созданных компьютерной техникой. По словам Пьера Леви, «ангелический или небесный мир становится областью виртуальных миров, через которые человеческие существа образуют формы коллективного разума»¹³. Следует заметить, однако, что виртуальность — это первая, начальная стадия техноангеличности. Мы входим в виртуальные миры сначала своим зрением, слухом, затем нюхом, вкусом, осязанием — а выйдем оттуда уже с преображенной плотью, уже сверхъестественным существом, антропоангелом.

Конечно, для этого недостаточно действия одного только человека — необходимо встречное действие тех сил, к которым он прикоснется на выходе из материального мира. Виртуальность — высший технический продукт цивилизации; ангелизм — начало сверхъестественного бытия, которое восходит по ступеням ангельской иерархии к Всетворцу.

Мы еще не знаем, в какой точке развития цивилизации искусственное перейдет в сверхъестественное, — подобно тому, как когда-то, с появлением человека, естественное стало переходить в искусственное.

Старинное представление о человеке как о переходном звене от животного к ангелу оживает сейчас, потому что с новой технологией происходит радикальная спиритуализация мира и реактуализация старой метафизики. Что было когда-то спекуляцией, основанной на интуиции, теперь становится техно-экономической перспективой. Мир духов, ко-

¹³ *Levy P. Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace. — New York; London, 1997. — P. 97. Далее Леви поясняет, что речь идет о «новом» ангелизме, «исходящем от человеческих сообществ».*

торые, по древним представлениям, общаются с нами, — это образ того, чем увенчается цивилизация, когда достигнет «эфиризации» вещества и из искусственной фазы перейдет в сверхъестественную.

8. Утопия и апокалипсис

Наше отношение к будущему столь же утопично, как и апокалипсично. Мы боимся именно того, чего с нетерпением ожидаем: пришествия психотронной цивилизации и века мыслящих машин, которые могут превратить нас в орудия своей мысли. Мы предвкушаем исполнение всех своих желаний — и в то же время боимся, что эта последняя технореволюция разрушит тонкую перегородку между психикой и реальностью. Мы вошли в эон убыстряющихся времен, в вихреобразную воронку, в конце которой нас ждет неизвестное — тот исчезающий конец перспективы, где сливаются Эрос и Танатос, влечение и гибель. В отличие от декадентов, мы не влечемся к гибели, но осознаем возможную гибельность своих влечений. С каждым десятилетием, а вскоре, возможно, и с каждым годом и месяцем, станет меняться чертеж вселенной, граница между внутренним и внешним, между мыслью и бытием. Мы одной рукой погоняем коней прогресса, а другой осаживаем их. Нам близко и блоковское:

Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак, —

и высококое:

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее...

Для предыдущих поколений четко различались утопия и антиутопия, порыв в идеальное будущее и страх перед таким идеально-принудительным будущим. Поколение начала XX века было утопическим, а с середины и до конца века преобладали антиутопические настроения — с перерывом в 1960-х, когда утопия вновь поднимает голову (и, одержимая идеями фрейд-марксизма, другие части тела). Поколение-2001 одновременно и утопично, и антиутопично, причем предмет таких «про» и «контра» являются не какие-то противоположные картины будущего, а одна и та же картина. Происходит не только акселерация, но и ценностная реверсия прогресса, поскольку в экстремальных состояниях исчезает разница между плюсом и минусом. Современные предчувствия будущего столь же технологичны, как и эсхатологичны. Никогда еще реальность не была столь податлива в руках человека: по В. Маяковскому, «твори, выдумывай, пробуй». Но, как писал С. Кьеркегор, страх рождается из переживания ничто, и человек, научившись творить из ничего и ничтожить реальность, боится того ничто, которое находится в нем самом. Мы слишком многое можем — и потому боимся самих себя, боимся оказаться в рабстве

у своих желаний и творений, в отсутствие тех преград, которые накладывали Реальность, Законы Природы, Чей-то Промысел. Мы уже не столько боимся оказаться слабыми, сколько боимся собственной силы, которая провалит нас в черную дыру, в психическую воронку или физический вакуум, — подобно тому как Святогор, поднимая сумочку с земной тягой, сам уходит в землю.

В младенчестве наши чувства еще не разделяются, мы вперемешку плачем и смеемся.

У первобытных народов и в древних словах тоже не разделялись чувства и значения. Да и сами слова «начало» и «конец» — одного корня «кон», означающего «предел», «граница». Вот и мы, палеоночная цивилизация, ранняя архаика третьего тысячелетия, — мы влечемся к будущему и боимся его. Утопизм и антиутопизм имеют общие черты: повышенная чувствительность к будущему, острота ожиданий, проектирование образов и моделей будущего, крайне восторженное или настороженное отношение ко всему новому. Это умонастроение можно назвать амбиутопизмом (приставка «амби-» означает «с двух сторон»). Амбиутопизм — это такое сочетание утопизма и антиутопизма, которое заряжено всеми их плюсами и минусами и напряженно переживает именно их обратимость. Поскольку мы уже имеем позади, в XX веке, опыт и пламенного утопизма, и не менее страстного антиутопизма, мы можем измерить тонкость их перегородки: ведь самое страшное в утопиях, как сказал Бердяев, — то, что они сбываются. Вот почему к каждому нашему утопическому порыву примешивается антиутопический страх, который удерживает нас от поспешно-безоглядных скачков прогресса. Такой страх — благородное чувство, часть того, что древние называли «prudentia» (благоразумие, рассудительность) и что Аристотель и Фома Аквинский считали величайшей из добродетелей. Особенно это касается т. н. «страха Божьего», когда человек воздерживается от поступков, быть может, и приносящих ему выгоду или удовольствие, но морально сомнительных или опасных для других (в том числе и для потомков).

Наше знание опасностей утопии позволяет нам надеяться их избежать, и потому мы не разделяем ни упований наших дедов, ни скепсиса наших отцов. Мы пытаемся встроить в утопию механизм ее самоограничения, вставить надежные тормоза в ускоряющуюся машину прогресса. Эсхатология притормаживает разгон технологии на крутых поворотах, а значит, с ускорением прогресса будет возрастать и роль тормозов. Люди боятся мыслящих машин, вирусов, клонов, искусственных генов, новой расы киборгов, потому что за всем этим чудится «то самое», «Конец». Люди будут одной ногой нажимать на газ технического прогресса, а другой ощупывать эсхатологические тормоза. И только так, работая двумя педалями, мы сможем двигаться вперед по крутому рельефу будущего, не срываясь в пропасть.

9. Техномораль

В XVIII–XX веках техника и мораль часто противопоставлялись друг другу. «Науки и добродетель несовместимы», — провозгласил Ж. Ж. Руссо ровно двести пятьдесят лет назад, в 1750 году.

Именно соединение морали и техники, техноэтику, можно считать одной из характерных черт того будущего, на порог которого вступает XXI век. Техника — это не сталь и мазут, не «бездушные» механизмы, как подсказывают нам детские впечатления индустриального века. Техника — это мысль и слово, которые выходят на простор всего мироздания. Техноморалью я называю новые возможности морали, вытекающие из развития науки, техники, средств коммуникации. Техномораль — это создание глубинных связей между «я», «ты» и «он», тех диалогических отношений, которые имеют и техническое, и моральное измерение. Техника делает обратимыми наши поступки, усиливает обратную связь всех наших действий, создает эффект бумеранга, так что мы сильно рискуем оказаться жертвами собственного злодейства. Прежнее четкое деление на «субъект» и «объект» исчезает, и все, что задумано против других, легко обращается против нас самих. Обладатели ядерного оружия не могли не считаться с тем, что в огне войны или в холоде ядерной зимы погибнут и они сами, и их близкие — ни для кого нет гарантии выживания. Можно привести много примеров, когда то или иное техническое изобретение обращалось во зло, — но нельзя не учитывать и обратных примеров, когда наличие разрушительного оружия сдерживало страсти людей и повышало их моральный дух. Именно близкая опасность ядерной войны ввела принцип терпимости и миролюбия в международную политику, т. е. сблизила ее с этикой. Если раньше, в эпоху Толстого и Ганди, принцип ненасилия был чисто нравственным выбором, то после создания ядерного оружия он интегрируется в мировую политику как единственный способ совместного выживания, как преподанный техникой урок взаимности.

Точно так же опасность, вызванная насилием человека над природой, привела к созданию новой экологической морали, которая предполагает не отказ от техники, а развитие более тонких и безотходных технологий. Известно, что маленькое знание разрушает веру, а большое знание опять приводит к ней. Точно так же индустриальное общество разрушает природу, а более развитое, постиндустриальное общество начинает ее беречь и восстанавливать. Техника нового поколения защищает природный мир от самой себя; в ее скоростной механизм встраиваются экологические тормоза, как эсхатологические тормоза встраиваются в «локомотив истории».

Технический уровень современной цивилизации делает более понятным и осуществимым категорический императив Канта: «...Поступай только согласно такой максиме, руководствуясь которой, ты в то же время можешь пожелать, чтобы она стала всеобщим зако-

ном»¹⁴. На языке социальных процессов это называется «глобализация», а на языке современной науки о хаососложности («chaoplexity», хаос + сложность) — эффектом бабочки. Бабочка, взмахнувшая крыльями в Китае, может породить ураган в Бразилии. Все настолько взаимосвязано, что действие любого человека потенциально оборачивается последствиями для всего человечества, включая и данного индивида. Эта обратимость будет усиливаться по мере убыстрения коммуникаций и создания нейросреды, проницаемой не только для текстовых знаков, слов и чисел, но и для мозговых процессов, нейронных возбуждений.

«Нет ничего тайного, что не сделалось бы явным; и ничего не бывает потаенного, что не вышло бы наружу» (Марк, 4:22). Техника приближает нас к тому, о чем предупреждают пророки, — к открытости последних времен. В какой-то степени техника готовит нас к предстоянию перед Страшным Судом, который будет читать в наших мыслях и душах. Человек, оснащенный приборами мышления, встроенными в его мозг как продолжение нервных клеток и волокон, будет не только могуществен, но и прозрачен и подотчетен. Тогда работа над тайным содержанием своих помыслов станет повседневным императивом, таким же правилом этикета, как сейчас — выбор слов в процессе социальных взаимодействий. Тогда-то и пригодятся нам — верующим и неверующим — те способы медитации, умного делания, которые разрабатывали аскеты и подвижники. Ведь грехи совершаются не только делом и словом, но и помыслами, и труднее всего — бороться с последними, поскольку сейчас они никому не подотчетны, кроме невидимого Бога. Когда же помыслы станут видимыми и для людей, то у нас, по слабости нашей, будет больше стимула для опрятности и воздержания в мыслях. Научно-технический прогресс предъявляет непрестанно растущие — а в перспективе и просто гнетущие — требования к морали.

Никто ведь не станет отрицать, что уголовное право и общественный этикет, надевая на нас смирительную рубашку, не только предотвращают преступления, злодеяния, злословия, ссоры, но и способствуют исправлению нравов.

Сила правопорядка и угроза общественного бесчестия удерживают нас от множества бесчинств, с которыми нам трудно было бы бороться силой одной только веры и совести. Техника, как раньше юстиция и этикет, может прийти на помощь нравственности — в то же время не мешая ей развиваться дальше в ее собственной сфере. Юстиция и этикет удерживают нас от преступлений и грубостей, но не предписывают каких-то особых добродетелей. Так и техника,

¹⁴ Кант И. Основы метафизики нравственности // Соч.: В 6 т. — М., 1965. — Т. 4. — Ч. 1. — С. 260.

обнажая и ставя под общественный надзор новые психические слои человека, не может полностью их исчерпать, напротив, может углубить внутреннюю жизнь, выходящую в иные, сверхтонкие измерения, не подвластные контролю на данной технической ступени. Так, через овнешнение внутреннего, и происходит дальнейшее самоуглубление человека, рост его «тайного тайных».

Конечно, на каждой из этих стадий техно-морального развития (а это, по существу, двойное, неразложимое понятие) нас ждали и будут ждать сильнейшие искушения. Система правосудия в руках тирана или платоновского «философа-законодателя» может превратиться в аппарат уравниательства и репрессий; общественный этикет может превратиться в систему идеологического контроля, политической «корректности», всеобщего доноительства и т. д. В такой же и еще большей мере создание нейросоциума, техно-церебральной среды может привести к новой охоте за ведьмами, обитающими в нашем сознании и подсознании. Но мы ведь не отменяем юридической системы и правил хорошего тона лишь на том основании, что они чреватые неправосудием, неискренностью, подавлением инакомыслящих и инакоговорящих? Так и нейросоциум, при всех страшных опасностях, которые он несет свободе мысли, все-таки не подлежит запрету. Мозг, который прямо подключается к машинам трансформации мира, выходит в новую зону морального риска.

Увы, как было поколение 1920–1950-х, застывшее на ленинско-сталинской утопии, так появилось и поколение 1970–1990-х, замороженное замаятинско-оружелловской антиутопией и глядящее на техническое будущее через дымчатые очки. Конечно, каждый шаг мысли к контролю над средой будет оборачиваться и новыми способами контроля над мыслью, как в телескрине Оруэлла, который одновременно и показывает, и следит. Что же делать — уничтожить этих «дальновидных» доносчиков? Но, слава Богу, мы не разломали телевизоры — наоборот, телевизоры, компьютеры и другие технические средства коммуникации разломали тот общественный строй, который грозил превратить их в орудие слежки. Не потому ли, что техника несет в себе обратимость субъекта и объекта, и такой экран, который позволяет следить за мной и не видеть следящего, — это просто примитивная или бракованная модель?

Чем совершеннее техника, тем большую прозрачность в обществе она предполагает — и создает. Поколение интернета стало свидетелем совместного торжества техники и морали над технически отсталым и морально уродливым тоталитаризмом. Вот почему оно не противопоставляет технику и мораль. Футуристические выпады против морали и руссоистские выпады против техники одинаково оставляют равнодушной современную молодежь (во всяком случае, в «первом» мире). В 1990-е годы появились многочисленные этические кодексы по использованию электронных коммуникаций. В част-

ности, ряд вопросов авторского права, раньше подлежавших юриспруденции, теперь передается в область нравственности; причем ее нарушитель рискует едва ли не больше, чем нарушитель традиционного законодательства. Денежными компенсациями уже не обойтись. Прозрачность и резонансность электронной среды могут моментально и навсегда разрушить репутацию нечистоплотных сетевиков. В технически развитых и коммуникативно открытых обществах чисто моральные факторы становятся все более осязаемыми и все сильнее воздействуют на социальную и профессиональную жизнь. Для поколения интернета мораль и техника есть вещи не только совместимые, но и нераздельные.

10. Протеизм и авангард

Протеизм, как мировоззрение «начала века», имеет много общего с авангардом начала XX века: обращенность в будущее, экспериментальная установка, открытость новому, прогностика и футурология, жанр манифеста. Но на фоне этого сходства еще яснее различия. Авангард — это, буквально, «передовой отряд», который выдвинулся далеко вперед и ведет за собой «отстающие массы» или даже дерзко отрывается от них на пути к дальней цели. Протеизм — это осознание своей младенческой новизны, незрелости, инфантильности, далеко отодвинутой от будущего, от развитых форм того же явления. Протеизм уже обладает достаточным историческим опытом, чтобы поставить себя на место: не в отдаленное будущее, а в отдаленное прошлое того будущего, которое он предвосхищает, — не в авангард, а в арьергард тех явлений, которые он предвещает и которые вскоре превратят его в архивный слой, в «задник» истории.

Авангард склонен к гиперболе, он в одной связке с эйнштейновской космологией, с научным открытием расширяющейся вселенной, он накачивает мускулы своего стиля и растягивает свои образы до космических размеров. Протеизм, напротив, склонен к литоте, он видит тенденцию к уменьшению, минимализации всех явлений, он и себя видит «маленьким», «младенческим», он конгениален тем «нано» технологиям, которые сведут масштабы индустрии, информатики, кибернетики к размеру атомов и квантов.

Авангард ставил себя впереди всего и надо всем. Протеизм не гордится своей новизной, а скорее смиряется с процессом своего неизбежного и быстрого устаревания; он помещает себя не в будущее по отношению к прошлому, а в прошлое по отношению к будущему. Протеизм смотрит на себя в перевернутый бинокль, где видит себя маленьким, исчезающим за исторический горизонт. В этом смысле протеизм — зрелый авангард, умудренный опытом своих поражений и тоталитарных подмен, способный видеть себя в хвосте, в давно прошедшем того процесса, которому он только кладет начало. Это

авангард, прилагающий к себе свою собственную меру и глядящий на себя из той дали времен, в направлении которой он делает только первые шаги.

У нас уже появился — впервые в истории — опыт стремительных технологических перемен, происходящих в жизни одного поколения. Мы уже можем соизмерять себя с собой, сопоставлять свои начала — и концы. Такого опыта не было у тех авангардных поколений (от 1900-х до 1960-х), которые восходили к творчеству на гребне очередной техно-информационной волны, но не видели, как она опадает и сменяется другой, поэтому как бы застывали на этом гребне, видели себя выше всех других, отождествляли себя с будущим, в его последней неотменимой правоте. Наше поколение уже может предвидеть то будущее, из которого видит себя давно прошедшим. Это раздвоение — действительно новая черта поколения 2001 года. Все те понятия и термины, которые укрепились на рубеже веков, даны нам на вырост и поэтому могут обзавестись приставкой «прото-». Виртуальный, электронный, нейрокосмический — мы в самом начале этих эонов и потому можем снабдить их приставкой «прото-».

...И сам себе я кажусь «прото-чем-то», допотопным чудовищем, выползающим из конца XX века, как выползали из XVIII почти забытые ныне Херасковы, Озеровы... — а после них возникли Жуковский, Пушкин, Гоголь, Достоевский... Я вижу себя глазами будущего Достоевского, — как мыслящую протоплазму позднекоммунистического и раннекомпьютерного века, с элементарной душевной жизнью и наивно-усложненными приборами, передовой линией Просвещения — вычислительной техникой. Это трагикомическая ситуация — чувствовать себя прототипом чего-то настолько неизвестного, что даже неизвестно, состоится ли оно или сам его прообраз канет в прошлое, так и не найдя своего отношения ни к чему в будущем.

Судить о том, что является «прото-», обычно можно лишь после того как явление полностью вызрело и состоялось. Откуда мы знаем, что Данте и Джотто — это прото-Ренессанс? Очевидно, такое определение может быть дано лишь после того, как определился и завершился сам Ренессанс, т. е. задним числом. И действительно, термин «прото-Ренессанс» появился только в XIX веке (да и термин «Ренессанс» возник лишь в конце XVIII века во Франции). Можно ли сказать «прото-» о том, современником чего являешься, — или этот термин может быть обращен только к явлениям прошлого, после того, как они уже сошли на нет и мы видим, предвестием чего они стали?

Особенность нашего поколения в том, что оно может давать определение «прото-» «передним числом», т. е. заранее устанавливая начальность того явления, которое приобретет меру зрелости в будущем. Тем самым одновременно совершается и прогностический труд. Когда мы говорим «прото-виртуальный мир» о нынешних ком-

пьютерных сайтах, мы одновременно и задаем проекцию развития этих экранных плоскостей к зрелой, многомерной, всеохватывающей виртуальности, и обозначаем свое место в зачаточном, двумерном периоде этого процесса. Прогнозируя будущее, мы одновременно помещаем себя в его далеком прошлом. Футурология тем самым становится неотделима от проективной археологии — археологии самих себя, своего времени.

В конце XVII — начале XVIII века в двух самых передовых странах того времени — Франции и Англии — разгорелся спор между «древними и новыми». Первые провозглашали безусловное превосходство античных авторов, вторые доказывали, что современные могут их превзойти. Ш. Перро, автор «Красной Шапочки», и Б. Фонтенель, автор «Бесед о множественности миров», были, в сущности, первыми авангардистами европейской культуры: они не призывали сбросить Гомера и Софокла с корабля современности, но утверждали, что новые могут превзойти древних.

Так обозначился чисто светский конфликт «нового» и «старого», который не прекращался затем на протяжении трех веков, принимая все более изощренные и подчас ожесточенные формы: «романтики и классицисты», «реалисты и романтики», «символисты и реалисты», «футуристы и символисты», «соцреалисты» и «модернисты», «соцартисты» и «неоавангардисты»...

И вот этот конфликт исчерпывается у нас на глазах, потому что мы сами старимся в той же мере и с той же скоростью, что обновляемся. Мы сами — древне-новые, мы — неоархаика. Стремительность обновления, которую мы предполагаем в будущем, предполагает быстроту одрвления нас самих.

* *
*

Если вернуться к истоку прошлого века, то полезно вспомнить, что манифесты, за редким исключением, стали появляться не в календарном его начале, а примерно с 1908—1909 годов и особенно участились в 1912—1913 годах, т. е. как раз накануне мировой войны:

Ж. Ромен. Единодушная жизнь. 1908 (манифест унанимизма).

Ф. Т. Маринетти. Первый манифест футуризма. 1909.

Вяч. Иванов. Заветы символизма. 1910.

А. Блок. О современном состоянии русского символизма. 1910.

Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников. Пощечина общественному вкусу. 1912.

М. де Унамуно. Искусство и космополитизм. 1912.

Ф. Т. Маринетти. Технический манифест футуристской литературы. 1912.

О. Мандельштам. Утро акмеизма. 1912 или 1913.

Н. Гумилев. Наследие символизма и акмеизм. 1913.

Ф. Т. Маринетти. Политическая программа футуристов. 1913.

А. Деблин. Футуристическая техника слова. 1913.

Есть ли связь между жанром манифеста и всемирными катаклизмами? Возможно, какая-то связь и имеется, потому что манифест — это катаклизм мысли, знак разрыва времен. Когда появляются манифесты, какая-то новая и решительная сила входит в мир и сталкивает его с привычного места. Будем надеяться, что манифест протеизма предвещает не мировую войну, а новую ступень мирового содружества. Для этого у нас есть и воля к новой утопии, основанной на логике возможных миров; и новейшая техника связи, способная соединять сознания, не стесняя их свободы¹⁵.

Краткий словарь новых терминов-понятий XXI века

Амбиутопизм (греч. *amphi* — вокруг, около, с обеих сторон, двояко) — сочетание утопизма и антиутопизма, противоречивое, амбивалентное отношение к будущему.

Ангелоид (от греч. «*angelos*», вестник, посланник, и «*eidos*», вид, подобие) — существо, обладающее некоторыми свойствами ангелов, например, способностью перемещаться по воздуху, передавать мысли на расстоянии и т. д. Понятие «ангелоид» относится, в частности, к людям эры палеоноя, находящимся на ранних стадиях развития интеллектуальной и коммуникативной техники.

Виртозал — зал для демонстрации трехмерных, мироподобных зрелищ, «виртуальных миров» как произведений тотального искусства.

Виргомания — наркотическая зависимость от «виртуальных миров», какими они предстают на экранах, а впоследствии и в своей трехмерной, осязаемой проекции.

Виртонавтика — странствие, «плавание» по виртуальным мирам.

Гиперавторство — создание множественных авторских личностей (и соответствующих произведений), не имеющих за собой бионосителей («реальных» индивидов). <http://www.russ.ru/journal/netcult/98-06-10/epstyn.htm> *Dé but de siècle* (франц.) — «начало века» как особый тип умонастроения и мировоззрения, в соотношении с *fin de siècle*, «концом века».

ИнтеЛнет — междисциплинарное сообщество для создания и распространения новых интеллектуальных движений через виртуальное пространство; одна из ступеней в интеграции нейронных и электронных сетей и в создании синтеллекта (созазума). http://www.russ.ru/netcult/20000616_epshtein.html.

¹⁵ О логике возможных миров и ее последствиях для культуры нового века см.: Эпштейн М. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. — СПб., 2001.

Микроника — наука о малом и о способах миниатюризации; философия и эстетика малых вещей, мельчайших частиц мироздания.

Мультиверсум — совокупность миров с разными физическими законами и числом измерений, в отличие от единственного «универсума» — нашей Вселенной.

Мультивидуум — множественный индивид, разнообразные «я» которого могут иметь самостоятельное телесное воплощение, сохраняя при этом общее самосознание.

Мыследержание — дисциплина управления своими мыслями, воздержания от общественно опасных или греховных помыслов; ментальная аскеза, ранее развитая в йоге и исихазме, как способ самоцензуры в церебрально открытом обществе.

Нейрокосмос — фрагмент космоса, прямо подключенный к мозгу и им управляемый.

Нейромания — наркотическая зависимость от образов, идей и других единиц информации, прямо поступающей в мозг по электронно-нейронным каналам.

Нейросоциум — общество, которое непосредственно управляется мозговыми процессами и в свою очередь их контролирует.

Ноотический (от греч. «ноос» — разум) — относящийся к разуму как планетарному явлению, как силе, преобразующей геосферу и биосферу Земли.

Ноократия — форма политического устройства и управления под началом коллективного разума, действующего в коммуникативных сетях.

Палеоний («палео» — «древний», «ноос» — «разум») — эра древних форм коллективного разума и примитивных интеллектуальных машин (к этой эре относится и наша эпоха).

Панпсихизм — растворение внешнего мира во внутреннем, исчезновение границы между психикой и реальностью.

Проективная археология — изучение древностных образований в современной культуре; представление о настоящем времени как о давно прошедшем в отношении к прогнозируемому будущему.

Протеизм (от приставки «прото-» — «первичный») — и имени древнегреческого божества Протея, способного менять свой облик) — мироощущение начального положения вещей, первичный набросок еще неизвестных форм будущей цивилизации.

Синтеллект (стяжение приставки «син-» (со-) и корня «интеллект») — соборный разум, соразум, который образуется интеграцией индивидуальных сознаний через сеть электронных коммуникаций; степень в создании всечеловеческого нейро-квантового мозга.

Сюрреал — фрагмент виртуального пространства, обладающий полной психофизической достоверностью, как трехмерная реальность, и вместе с тем поддающийся управлению, как технический прибор.

Техноангелизм — приобретение человеком сверхъестественных, «ангельских» свойств на основе технической эволюции, преодолевающей ограниченность его биологической природы.

Человесть («чело-век» + «весть») — индивидуальная сущность, энтелехия человека, в ее способности принимать внетелесные формы воплощения и передаваться как «информационный портрет», обладающий свойствами оригинала.

Церебрально открытое общество (ЦОО) — общество, в котором мозговые процессы технически освоены, выведены наружу и прямо участвуют в информационных потоках и производственных процессах.

Часть 2

**КРИТИЧЕСКИЕ ДИСКУССИИ
1990-х**

Во взгляде современных критиков на разные явления новейшей отечественной словесности ощущается явная дискуссионность, заложенная, вероятно, в самом нашем времени — противоречивом и неоднозначном. Известно, что в споре рождается истина. Разнообразные оценки современного литературного процесса в целом и постмодернизма в частности, споры о том, существует ли женская проза и жива ли сегодня поэзия, какое место в литературном пространстве занимает массовая литература и какова роль «толстых» литературных журналов и сетевой литературы, дают возможность окунуться в атмосферу литературной борьбы последнего десятилетия, ощутить публицистический нерв эпохи, создавая при этом тот необходимый стереоскопический ракурс, при котором наша культурная действительность станет объемнее и понятнее.

ПЛОХО ИЛИ ХОРОШО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕГОДНЯ?

А кругом — пьяный снег,
Параноев ковчег.
Ржет парнокопытный век.
Стой! Ноги вверх!

А. Вознесенский. Из новых стихов

Оценки состояния русской литературы в конце века мелькают по страницам прессы в виде афоризмов: «Плач по русской литературе», «Плохо русской литературе», суждений: «Русская литература привыкла, чтобы ее любили, а ее больше не любят. Хуже того — не читают. А если читают, то черт знает что».

В жанре «плача» исполнены многие апокалиптические произведения писателей и поэтов нашего времени, апокалипсис стал излюбленным и по-настоящему трагическим жанром.

В этом пространстве «куда?» и «откуда?»
Спрашивать просто нелепо — раствор
Хаоса смысла, словесного блюда.
Прячьтесь и не выползайте из нор.
Вечности шупали пульс, трепетали,
Веки пытались поднять, стерегли
Звездные знаки на черной эмали
Ночи, застывшей над лоном земли...

Алексей Машевский. На новое тысячелетие

Чуткая, всегда трепетно отзывающаяся на настроения времени, русская литература являет сегодня как бы панораму раздвоенной души, в которой прошлое и настоящее сплелись причудливым образом.

Совсем иным стало само «поле» русской литературы XX века, оно вобрало в себя все острова, островки и даже материк отечественной литературы, разбросанной катастрофами по всему миру. Эмиграция первой, второй и третьей «волн» и сосредоточение творческой интеллигенции в различных странах мира создали такие центры русской эмиграции, как «Русский Берлин», «Русский Париж», «Русская Прага», «Русская Америка», «Русский Восток». Это — сотни имен поэтов, писателей, деятелей всех областей культуры, которые продолжали творчески работать вне родины. У некоторых этот процесс длился пятьдесят и более лет... В среде эмигрантов появился термин-образ «литература русского рассеяния».

Разомкнув культурное пространство, конец XX века создал ситуацию, уникальную в истории мировой культуры. Современное развитие литературы происходит в обстановке, когда «смешались в кучу кони, люди...» (не говоря уже о «тысяче орудий»...): волны литературной эмиграции вдруг забили с невероятной силой в берега родины; отечественная литература, раскрыв цензурные досье и сокровенные писательские архивы, ощутила себя предельно обогащенной за счет «запрещенной», «потаенной» и иной отринутой первоклассной литературы. И, наконец, битва с собственным соцреалистическим прошлым привела и продолжает вести к неукротимой энергии «наоборотности». Сегодня только ленивый не сможет перечислить такие явления, возросшие на перестроечной и постперестроечной ниве искусства, как модерн и постмодерн, авангард и поставангард, сюрреализм, импрессионизм и даже постсоцреализм. Картина современного литературного развития предстает перед глазами в виде непредсказуемого соседства реалистов Александра Солженицына и Владимира Маканина с постмодернистом Вениамином Ерофеевым и литературным скандалистом Эдичкой Лимоновым, а место положительных героев-маяков заняли бомжи, алкоголики, убийцы и представительницы древнейшей профессии.

Ломка истории разрушила логику исторической эволюции. Россия узнавала правду о самой себе из уст проклятых родиной или уничтоженных творцов. Правда приходила со страниц «Архипелага Гулаг» А. Солженицына, «Жизни и судьбы» Вас. Гроссмана, «Мы» Е. Замятина. Ее узнавали, когда колесо истории уже повернулось, когда прошлое можно только оплакивать или проклинать. В лоне русской литературы конца века произошла встреча гениев, так и не узнавших друг друга при жизни, — Владимира Набокова, Михаила Булгакова, Вяч. Иванова. Вышли на отечественный небосклон забытые или ошельмованные звезды литературы: Зинаида Гиппиус, Дмитрий Мережковский, Георгий Иванов, Осип Мандельштам, Иосиф Бродский.

Панораму современной литературы можно представить себе как огромное пространство с куполом вечности над ним. В этом — трагическая прелесть и значимость того, что происходит с нашей литературой. Однако цветы и злаки имеют подчас острые шипы...

Современная литература в роли воспитателя

Учитесь, твари, как жить!
Марк Липовецкий

Сегодня никто не хочет, чтобы его воспитывали. Даже дети. Вернее, дети особенно: «Что же, я у вас буду, как собачка в цирке — сколько ей скажут, столько она и прогавкает, а ей за это сахару дадут?» — говорит современный шестилетний мальчик, не в литературе, а в жизни. «Иллю-

шины разговоры», записанные его мамой Дианой Виньковецкой, — современный кодекс детской морали «от двух до пяти», отличающийся от классики К. Чуковского большей степенью деидеологизированности и свободы.

Парадоксы Илюши — это парадоксы самой жизни, подорвавшей веру в истинность происходящего и опору на признанные авторитеты:

«Мама, я видел, как учитель двойку получил... Я видел, как охотник людей убивал... Я видел, как поэт был людоед. А Заяц Волка съел... Я видел, как шофер сам себя задавил» (Илюше 3 года). У Илюши рождаются свои воспитательные программы. Сердитый Илюша: «Когда я буду большим, а вы маленькими, вот тогда я вас буду драть. А кормить буду дровами и досками, и грязью, в которой свиньи купаются». «Учительница меня еще не обидела. Но я каждую секунду чувствую — может обидеть» (7 лет). «В школу идти не хочу! Я приду в кабинет к директорисе и скажу, что она — дура. Меня из школы прогонят, и в другие школы позвонят, чтобы меня нигде не брали — вот и хорошо... А есть ли какая-нибудь работа, чтобы быть неграмотным?»

Выросшие дети, ныне прекрасные поэты, с болью констатируют распад единого мироздания литературы, истины которой невнятно проговариваются, обнаруживая под собой звенящую пустоту.

И вот пустой плывет орех
В потоке звездного эфира.
И нет единого для всех
И всем внимающего мира.

А. Машевский

Проборматывая безумные истины, в поисках утраченной былой воспитательной власти русской литературы, обращаются часто к причинам, истокам, исследованию великой параноидальной традиции литературы советской эпохи. Корят, например, мэтра советской поэзии Владимира Маяковского, который не только хотел, «чтоб к штыку приравняли перо», но успешно добился осуществления этой заветной мечты. Счастлива ли была литература, которая возглавляла все виды «битв», от битвы за урожай до битвы за чистоту языка, давшая жизнь огромной группе военизированной лексики в социуме культуры общества: герой труда, враг народа, уравнивающая в употреблении пионерлагерь с концентрационным лагерем?

Теря руль управления обществом, заплатив в свое время за саму эту возможность участия в делах государственных несвободой и страданиями, русская литература конца века осваивает новую и непривычную роль покинутой жены. «Литературе хорошо, когда обществу плохо, когда оно болеет, — иронизирует критик. — Что значит „литературе хорошо“? Она — Важное Дело, а писатель — Очень Важная Персона: его слушают, затаив дыхание, а власть его боится — сажает в тюрьму, стреляет, затыкает рот».

Сегодня литература переживает критический момент испытания непривычным феноменом свободы. Говорят, психиатры различают 237 видов страха. Например, эргофобия — страх перед трудом, фронебофобия — страх перед мышлением. Социологи утверждают, что в России актуальны страхи перед одиночеством, безработицей и исламским фундаментализмом. Писатель Юрий Буйда открыл новую категорию страха. Это — «страх перед свободой, вдруг обрушившейся на нас. Неожиданно произошло то, чего все так ждали». Пиши, что хочешь, «только над ухом не дышите», — мечтал в свое время Александр Трифонович Твардовский. А какой безумной смелостью были тихие «кухонные» голоса писателей-шестидесятников, на фоне господствовавшего официоза поведавшие о простых человеческих чувствах. Сегодня критика им и этого не прощает: «Они были убеждены, стоит им написать: „Я стою у окна. Мимо идут троллейбусы“ — и мир задохнется от лирического оргазма».

Клаустрофобия застоя обернулась сегодня все сметающей вседозволенностью, обратной стороной страха. Учительная миссия литературы смыта этой волной. Еще в 1986 году наиболее читаемые книги по опросу «Книжного обозрения» — это «Улисс» Дж. Джойса, «1984» Дж. Оруэлла, «Железная женщина» Н. Берберовой. В 1996 году происходит полная смена декораций. По тому же опросу в списке бестселлеров — «Профессия — киллер», «Спутники волкодава», «Мент поганый».

Возможно, среди бестселлеров 1997 года будет назван постмодернистский роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота», в котором Чапаев — восточный мистик, а Петька — московский поэт-декадент. Центром романа является триада: Бог Отец — кокаинист Котовский, Бог Сын — Чапаев, апостол Петр — Петька. Прав критик К. Кедров в своем почти медицинском диагнозе: «Двадцати-тридцатилетние писатели, контуженные советской школой, ищут Пустоты и Нирваны. Они уже не могут освободить свой мозг от долгоиграющей пластинки соцреализма с ее Чапаевыми, Матерями и Молодыми Гвардиями. Выход один. Запустить ту же пластинку в обратную сторону, чтобы текст поглотил текст и образовалась наконец в башке желанная пустота».

Школьникам старших классов очень поможет укрепить свой возрастной негативизм повесть Алины Витухновской «Последняя старуха-процентщица русской литературы». В финале повести Раскольникову привиделась Анна Каренина, под поезд бросающаяся. «А машинист обрадовался, что человека подавил, и захохотал смехом яростным. А на небе надпись: „Анализ мочи“. А в пруду отражается „Ты прежде всего мать“. Народ кричит: „Провокация! Нет идеалов! Нет! И все символы Русской Литературы осмеяны!“». Вышеназванный роман и повести публикуются не желтыми листками, а вполне почтенными российскими издательствами. Это отнюдь не пародии. Это так называемая современная отечественная литература. Постмодерн.

Что касается воспитания средствами литературы, то вот мнение одного из активных ее творцов, писателя Виктора Ерофеева: «Новая русская литература засомневалась во всем без исключения: в любви, детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости... Ее скептицизм — это двойная реакция на данную русскую действительность и чрезмерный морализм русской культуры». Так что сами виноваты.

Сатанизм захватил русскую литературу. А что же критика?

Нашествие всяческой инфернальности (а теперь еще и виртуальности), торжество дьяволиады, когда «смешались мужчины и женщины, возникла тяга к маргинальным сексуальным явлениям, извращенному святотатству», мистические переживания, парафилософская многозначительность, — вот лишь то немногое, что можно прочитать сегодня у критиков современной литературы. Они тоже сейчас не в чести. Да и за что уважать критику и критиков: не учат, не ведут, не ориентируют, а чаще всего очень сильно ругаются... Подчас стилистика критики, как отметил один читатель, в духе заметок Ленина к Гегелю, — «ха-ха», «сволочь идеалистическая». И это еще возвышенно. А то по простоте и так пишут: «От таких произведений я отдергивал руку, словно вместо подосиновика ухватил кашку. И отдергивать руку в мире искусства мне пришлось так часто». Критик-постмодернист ругается покруче: «Тексты Сорокина похожи на мясо, из которого вытекла кровь и которое кишит червями». Конечно, эта оценка может предостеречь чистоплотного читателя, но не более того.

В чем нельзя упрекнуть критиков, так это в академическом равнодушии к объекту. Скажем, смысл статьи — выразить неприятие, а то и ненависть к объекту критики. Критик П. Басинский рецензирует романы В. Пелевина: «Когда пространство литературы сужается до размеров подоконника, сеять на нем „разумное, доброе, вечное“, по меньшей мере, наивно. Другое дело — разводить кактусы. Они ведь для того созданы: кичиться индивидуализмом формы. Ненавижу кактусы!» Критики предостерегают нас от имеющихся в текстах «отбросов социалистического реализма», сексуальной патологии, тотального насилия, вплоть до каннибализма и некрофилии (последнее, например, наблюдают в романах Владимира Сорокина). Произведения русского конца века только у одного Виктора Ерофеева эпатажирующими названиями иллюстрируют здоровье литературы: «Жизнь с идиотом», «Исповедь икрофила», «Ядрена Феня», «Приспущенный оргазм столетия».

Можно долго раскачивать весы, добавив к характеристике литературы черты «спасительного цинизма» (Сергей Довлатов), виртуозного бес-

предела (Эдуард Лимонов), «чернухи» в ее разнообразии стилевых возможностей (Людмила Петрушевская, Нина Садур, Валерия Нарбикова).

Сегодняшнего читателя уже трудно вернуть в какое-то запрограммированное литературное пространство. Все изменилось, и время вызвало своих духов. Спасительной мыслью выступает лишь та, что Воланды на дороге не валяются, и писать сегодняшнюю дьяволиаду как вторичный продукт невозможно в литературном процессе, населенном тенями М. Булгакова, В. Набокова, А. Платонова, Е. Замятина, Д. Хармса.

А с другой стороны, нельзя не считаться с подрастающими Илюшами, у которых своя концепция жизни: «Я хочу быть Донким Ходом!» — заявил шестилетний Илюша после рассказа о Дон Кихоте. И он совершенно прав. Он будет Донким Ходом.

Высоколобая литературная периодика. Что-то очень положительное

«Посмотрите, что творится с толстыми журналами, этим храмом литературы», — вопиет критика. По сравнению с триумфальным 1990 годом тиражи «Знамени» сократились в 79 раз, «Дружбы народов» — в 115 раз, «Нового мира» — в 165 раз. Межлитературные бои, хлеб журналов, сегодня протекают вяло и неохотно, без бывшей страсти, противостояния и накала. Ленивыми всплесками выглядят упреки в адрес неприемлемых журналов, в которых корректоры и редакторы пропускают Пастренака вместо Пастернака, Эренбурга в виде Эринбурга. Самым сенсационным оказался в последнее время скандал вокруг новенького издания «День литературы» и его идеологии, отлитой в строки поэта: «Мои творенья русскому понятны, нерусскому они как в жопе гвоздь», объявившего Солоухина и Астафьева «отщепенцами» и «отколышами», однако опростоволосившегося в сфере русской словесности, горделиво озаглавив свой манифест «Древо русской словесности».

И все-таки они живы, наши любимые толстые журналы. Как пепел Клааса, они стучат в сердца, они держат планку, культивируют и прививают вкус. Читатель свидетельствует: «Толстые журналы, об упадке которых так много говорится, никогда еще на моей памяти не были так интересны, как сейчас». И это правда.

Поэт Лев Лосев (в превосходной рубрике журнала «Знамя» — «Читающий писатель») пишет: «Говорят, что на смену толстому журналу идет глянцева иллюстрированная периодика. Я ничего не имею против „Плейбоя“ или „Пентхауза“. Всегда есть нужда в изданиях специального назначения, используемых подростками и одинокими мужчинами. Что вызывает отвращение — это лакейские претензии на эстетство. На днях мне попался номер журнала, по названию которого я решил, что он посвящен домоводству. Оказывается, что он весь посвящен судорожным вос-

торгам по поводу изящной жизни аристократов, то есть взгляд именно лакейский, из прихожей... Высоколобая литературная периодика должна существовать хотя бы для защиты культуры от разгулявшейся пошлости».

Помимо публикаций современных авторов журналы активно расширяют круг чтения за счет возвращенной литературы, предоставляя свои страницы мировой классике XX века. Рекомендации: «Это необходимо прочесть!», «Не пропустите!», «Обратите внимание!» являются важными ориентирами. Журнальная периодика, как лоцман, ведет читателя.

Это в ней мы впервые в последние годы открыли для себя Людмилу Улицкую с ее «Сонечкой» и романом «Медея и ее дети», в журналах расцвела проза блистательных прозаиков Владимира Маканина и Фазиля Искандера, покоряли своей иронией произведения Сергея Довлатова, Василия Аксенова, Владимира Войновича, зачаровывали эссе Андрея Битова. Мы знакомимся с «Новой московской философией» Вяч. Пьецуха, погружались в роман-размышление «Псалом» Фридриха Горенштейна. Задолго до отдельных изданий здесь прозвучал голос Иосифа Бродского. Задолго до отдельных изданий с журнальных страниц хлынули волны эмигрантской, возвращенной, запрещенной литературы.

Где, кроме толстых журналов, можно услышать сегодня Слово в защиту Слова, Поэзии, в защиту того интимного переживания, которое испытывает человек, беря в руки книгу, оставаясь один на один с автором? Именно здесь находится место для сетований по поводу утраты человеком чувства наслаждения литературой, как и природой, об уходящем даре пристальности, о том, что у каждого есть шанс в крошечном рисунке на крыле бабочки разобрать письма Бога.

Обращение к читающему читателю из нашего некогда «самого читающего народа»

На самом деле в нашей родной литературе не так уж плохо, как это может показаться. Более того, в ней очень много по-настоящему замечательного, обещающего. И конец века русская литература должна и может праздновать с полной мерой ликования и надежд.

Если вернуться к панорамированию русской литературы конца века в виде звездного купола вечности над простирающимся под ним пространством, то этот образ мы хотели бы воспроизвести коллективными усилиями серией журнальных статей. Они будут адресованы тем читателям, кто хотел бы не утратить ориентации в волнуемом море современной литературы, кто обладает определенным вкусом и заинтересованностью. Тем более что серьезные писатели нашего времени к себе весьма требовательны: «Писать надо так, чтобы культурный человек в России чувствовал себя обворованным, если он то-то и то-то не прочел» (Вяч. Пьецух).

ИВАН ПЕТРОВИЧ УМЕР

Августовские события 91-го года, ставшие привычной точкой отсчета того нового времени, в котором живет постсоветское общество, связаны и с переворотом в русской литературе. Неудавшийся переворот стал удавшимся. После августа нельзя было ни писать, ни читать по-старому. Победа демократов обернулась поражением той культурной модели, которая несколько поколений господствовала над одной шестой частью суши. Русская культура совершила прорыв в современность, и русскому писателю не осталось ничего другого, как стать современным.

Дело в том, что с тех пор, как коммунизм отменили, писателям стало некому жаловаться. Власть без идеи — как дворник или домоуправ. Она не может отвечать за несовершенство мироздания, разве что в таких узких его областях, как уборка улиц или исправность водопровода. Во всем остальном власть устраняется от бремени ответственности, которое в свободном мире взваливает на себя сиротливая личность.

Русскому писателю было труднее расстаться с идеологией, чем любому другому: слишком долго и слишком сильно он от нее зависел. Подверженная катаклизмам отечественная история противоречива, зато последовательна русская литература — она всегда боролась с властью, справедливо подозревая в ней конкурента. В свободном обществе конкурента терпят. Он — необходимое зло, его не дают извести под корень, потому что без него появляется монополия, которой уже в одиночку приходится отвечать за промашки Творца. Русская литература, предпочитавшая конкуренции соборность, воевала с начальством с таким фанатичным упорством, что наконец осталась без него вовсе. Аркадий Белинков писал: «Вся великая русская литература — это лишь то, что осталось, что не удалось уничтожить, что не было погублено в жестокой и беспощадной борьбе с нею».

Теперь, кажется, уже пришла пора спросить: было бы этой литературы больше и была бы она более великой, если бы с ней не боролись?

Нашей литературе везло: царь ей слишком часто заменял Бога. Ей всегда было на кого жаловаться. После 91-го года русский писатель — впервые! — остался один на один с русским читателем. При этом формула «писатель—читатель» так же мало популярна в российской культуре, как уравнение «товар—деньги—товар» в российской экономике. Призвание русского поэта в ином — говорить с Богом, с царями, с народом, хотя бы с собственным письменным столом.

На протяжении всей своей блестящей истории русская литература стремилась конкурировать с реальностью. Впрочем, это задача и лю-

бой другой литературы. Разница в том, что русским писателям везло больше — им всегда подыгрывали власти. Цензура. Гонения. Трибуна. Ум. Честь. Совесть. И так далее, вплоть до перестроечного времени, когда писатель еще совершал последние героические усилия удержаться на наклонной плоскости, по которой Россия скатывается к остальному миру. Август наступил писателю на пальцы — руки разжались, и отечественная словесность упала в пропасть. Тихо и незаметно завершился гигантский этап в жизни великой русской литературы. События 91-го года вместе с прочими идеологическими структурами, попутно и незаметно, упразднили литературу в ее традиционном облике. Завоеванная на улицах Москвы свобода превратила специфическую «особость» нашей словесности в анахронизм.

Речь идет отнюдь не только о старых грехах перестроечных книг — политизации, публицистичности, мании правдоискательства. Все гораздо серьезней. На августовских баррикадах наконец разбились уже треснувшие литературные очки, сквозь которые общество смотрело на окружающее. Реальность взяла реванш у влиятельного миража, учившего тому, что только описанное художественным методом явление заслуживает доверия и осмысления. Мол, есть только то, чего нет, — ну, например, Обломов, или Корчагин, или Иван Денисович. Писатель создает свой мир, по-своему его обставляет, сам им распоряжается, а читатель должен принимать авторскую вселенную за настоящую. Поэтому каждый автор имеет право начинать заново, как будто до него ничего не существовало, как будто это он, только что, сию секунду, выдумал словарь и синтаксис.

Каким же грандиозным самомнением надо обладать, чтобы написать: «Иван Петрович встал со скрипучего стула и подошел к распахнутому окну». Чтобы не испытать стыда за плагиат, надо заставить себя забыть обо всех предшествующих и последующих Иван Петровичах, скрипучих стульях и распахнутых окнах. Нужно твердо, до беспамятства и фанатизма, верить в свою власть над миром, чтобы думать, будто ты описываешь жизнь такой, какая она есть.

Впрочем, лучшие русские писатели как раз и обладали такой неслыханной дерзостью — в каком-то смысле они были дикарями. Великая словесность, вообще-то, появляется когда хочет. Но среди тех немногих благоприятных для нее обстоятельств, которые все-таки поддаются наблюдению, — распад союза идеологии с жизнью. Лучшие сочинения рождаются в момент кризиса. Естественное, органическое состояние мира опирается на фундаментальные ценности, то есть те, на которых можно прочно стоять, — быт, семья, труд, власть, вера, держава. До тех пор, пока эти ценности не подвергаются сомнению, поэту, в общем-то, делать нечего — он, как канарейка, поет что-то негромкое и неважное. Когда фундаментальных ценностей не остается, поэту снова делать нечего — он опять превращается в канарейку, только теперь уже в золо-

ченной, разукрашенной декадансом клетке. Самое интересное в культуре происходит на сломе традиционного сознания, когда органика мира уже пошла трещинами, но еще держит форму: уже не глина, еще не черепки. Большую литературу создают те, кто попал в счастливый зазор между естественным и противоестественным. Проще говоря, великие книги пишут «дикари», для которых сама культура еще сенсационная новость-открытие.

Таковыми новичками были русские классики XIX столетия. В наш век подобным дилетантским пафосом мир поразили латиноамериканцы. На очереди, наверное, те культуры, которые живут в предчувствии распада своей цельности, — например, мусульмане. Судьба Салмана Рушди поучительна — пока за чернила требуют крови, словесности есть на что надеяться.

В России, однако, этап религиозно-литературного экстаза завершился. Писатель сполз на ту всемирную обочину, где ему и место. Ведь литература всегда и всюду — экстравагантная крайность. Автор — человек заведомо чуждый норме. Он занимается фасадом, колоннами, завитушками, барельефами — стены и крышу возводят другие. Правда, по-настоящему великий писатель может еще и взорвать это сооружение, во всяком случае, попробовать. Но даже такие террористические акции носят локальный характер, — в конце концов, любую книгу можно и не прочесть. Все-таки главную роль словесность играет в истории литературы, а не просто в истории.

До тех пор, пока Россия жила вымышленной жизнью, писатель занимал в ней чересчур почетное место — сидя одесную или ошуюю вождя, он подталкивал его вправо или влево. И реальность послушно колебалась вслед, повинувшись капризам художественного вымысла. В стране, где сочинялось все — от географии до цен на масло, — поэзия не могла цениться ниже правды. Русский писатель дольше других сохранял уважение к себе, потому что, воочию наблюдая пластичность окружающего мира, он уступал искушению его улучшить. Каждый роман, начатый простыми словами про Ивана Петровича, претендовал не только на выводы, но и на оргвыводы. Создавая как бы живых, якобы настоящих людей, писатель уподобляется божеству. Распоряжаясь судьбами своих героев, он играет роль всемогущего диктатора, который лепит реальность по своему плану. Искусственная жизнь взаимодействует с естественной — происходит наложение одной искаженной реальности на другую. Настоящие и вымышленные Иваны Петровичи, перемешиваясь в причудливых пропорциях, населяли собой страну.

К кризису такую литературоцентричную модель привели даже не политические, а экономические перемены. Стоит ввести в эту придуманную жизнь элементы реальности, скажем реальные цены, как привычная картина мира непоправимо исказится: станет с головы на ноги.

Исчезнет цельность и гармоничность, обеспеченная властью вымысла. Мир, утратив целесообразность и иерархичность, вернется к первозданной сложности. Реальность губит тот реализм, который подразумевает текст с прологом и эпилогом, с концом и началом, с мебелью и пейзажем, а главное — с действующими лицами, под которыми подразумевались лица настоящие. Поэзия, проиграв правде, обнаруживает свою условность, а это значит, что жить она может, только помня об этом роковом уроке.

После 91-го года русскому писателю путь назад заказан. Нет больше той комфортабельной вселенной, где вольготно располагались «Иваны Петровичи» Гроссмана и Рыбакова и всей остальной советской литературы. В новой России писатель обречен быть современным. Он стоит у той же развилки, что и любой другой автор, живущий в самом конце XX века. Внешне эта развилка напоминает старую: поэзия и правда. Разница в том, что писателю теперь приходится решительно выбирать между одним и другим. Тем, кто идет путем вымысла, проще. Они всего лишь должны в этом открыто признаться, то есть осмыслить вымысел как прием — перестать прикидываться, что Иван Петрович живет рядом. Литературный герой, осознавший свою условность, помнящий о своем происхождении, становится героем другого романа. Вместе с человеческим обликом персонаж теряет и право говорить, а точнее, вещать правду. Ведь отныне он живет не в настоящей, а в игрушечной вселенной, у которой свои законы, свои заповеди, своя, художественная, правда. Даже чувства у него заемные — цитированные. Неудивительно, что ущербному герою такой литературы приходится компенсировать психологическую неполноценность бурным сюжетом. Лишившись критерия правдоподобности, писатель в пароксизме свободы порывает с реальностью — чем больше искусства, чем оно искусственное, тем лучше. Разбив пресловутое зеркало, которое перестало послушно отражать действительность, автор играет его осколками.

Если путь от правды к поэзии завершается игрой, то движение в обратном направлении приводит современного писателя к радикальным переменам. Обнажившая свою иллюзорность литература стремится избавиться от себя самой. Текст, лишенный протезов в виде Иван Петровичей, остается наедине со своим автором. Те, кто хотят добиться правды от искусства, вынуждены выжимать ее из себя. Исповедь — единственная антитеза вымыслу. Литературная вселенная сжимается до автопортрета. Подменяя внешнюю реальность внутренней, писатель сталкивается с хаосом, который он отказывается упорядочить. Авторское, в глубинном смысле этого слова, искусство приносит само себя в жертву. Оно озабочено только одним — искренностью. Писатель освобождается от прокрустова ложа жанра, потому что любой литературный канон — условность, дань вымыслу. Выстраивая иерар-

хию событий, художник вносит критерий ценности. Следуя логике развития действия или характера, он лжет, ибо избегает противоречий. Отбирая факты, он присваивает себе прерогативы провидения — откуда ему известно, что на самом деле важно? Даже сама книга, у которой есть первая и последняя страница, — обман. Раз есть начало и конец, значит, автор насилует жизнь, приписывая ей некую последовательность и завершенность.

Так современный писатель, избавляясь от поэзии, остается с голой, обнаженной до болезненного неприличия правдой, правдой о себе. Книга превращается в текст, автор — в персонажа, литература — в жизнь. Из этого словесного стриптиза рождается подлинный реализм, тот, который включает в себя непредсказуемость, случайность, бессмысленное, неважное и лишнее. В результате расфокусировки авторского сознания писатель и читатель меняются местами. Первый распахивает душу, второй в ней копается.

Развилка, возле которой топчется русская литература, не так уж нова. Новое — это жесткая ситуация выбора, которая и делает писателя современным. Тут в литературу, в том числе и мировую, вмешалась история, в том числе и отечественная. Русская революция, ее грандиозный провал, поставила человека на место. Ее значение в том, что она, проведя границу между волей и произволом, зафиксировала норму бытия.

Изжив эпоху «нео», мы перебрались в век «пост»: посткоммунистический, постиндустриальный, постъядерный мир с постмодернистским искусством. История, слишком далеко забежав вперед, опомнилась и занялась исправлением ошибок: ведь приставка «пост» не указывает путь в будущее, она лишь говорит, от чего следует избавиться, чтобы продлилось настоящее. Лишенная вектора, озабоченная не прогрессом, а комфортом, история породила и соответствующую ей нецелесообразную культуру.

Если раньше у слова «культура» было только единственное число и противостояла она некультуре, то есть варварству, то теперь одной культуре противостоит другая. Культур стало много, а значит, ни одной из них не принадлежит истина. Та истина, которую искала великая литература прошлого. До тех пор, пока мир жил мечтой о конце пути, писатель надеялся сократить к нему дорогу. Когда выяснилось, что то, что есть, лучше того, что может быть, писатель утратил возможность творить из ничего. Литератор может говорить правду о себе или правду о литературе, но не правду о жизни — нет ее больше, универсальной, одной на всех, большой правды.

Каждый Иван Петрович появлялся на свет, чтобы рассказать людям свою историю. У каждого Ивана Петровича был свой отец, который заранее знал, чем эта история кончится. На этой отцовской власти писателя над героем покоилась старая литература. Но в мире, лишенном утопического эпилога, власть эта мнима, иллюзорна.

Разница между писателем и современным писателем в том, что первый этого не понимает, а второй — знает наверняка. Так русская словесность превращается в современную.

Как раз перед самым концом СССР нью-йоркский фотограф Марианна Волкова придумала издать альбом под названием «100 советских писателей». Я в этой затее тоже принимал участие. Но после 91-го стало ясно, что задуманное остроактуальным издание прямо на глазах превращается в справочник, имеющий ограниченный исторический интерес. Что-то вроде старой телефонной книги. В пропасть ухнула целая литература. Это общий и, видимо, неизбежный процесс. В бывшей ГДР, которая считалась самой читающей страной восточного блока, все ставшие ненужными читателям книги просто свалили в кучу и засыпали землей. Где-то к востоку от бывшей Берлинской стены так до сих пор и стоит этот курган имени социалистического реализма. Почти такая же — пусть и не столь наглядная — судьба выпала и на долю советской литературы. И дело тут не в отдельных именах и названиях, а в самой мировоззренческой системе, без которой она не могла функционировать. В постсоветскую эпоху почти вся прежняя литература, что правая, что левая, оказалась лишней литературой. Ощущение ненужности было таким острым, таким очевидным, таким бесспорным, что не заметить ее было нельзя. Первыми это поняли сами потерпевшие. Писатели, пожалуй, раньше читателей увидели ту самую пропасть, которую они же помогли вырыть.

Фазиль Искандер, один из самых тонких и чутких не только романистов, но и эссеистов, остроумно и безжалостно описал новую литературную ситуацию. Представьте себе, говорит он, что вам нужно было всю жизнь делить комнату с буйным помешанным. Мало этого, приходилось еще с ним играть в шахматы. Причем так, чтобы, с одной стороны, не выиграть — и не взбесить его победой, а с другой — и поддаваться следует незаметно, чтобы опять-таки не разозлить сумасшедшего. В конце концов все стали гениями в этой узкой области.

Но вот «буйный исчез, и жизнь предстала перед нами во всей неприглядности наших невыполненных, наших полузабытых обязанностей. Да и относительно шахмат, оказывается, имели место немалые преувеличения. Но самое драгоценное в нас, на что ушло столько душевных сил, этот виртуозный опыт хитрости выживания рядом с безумцем оказался никому не нужным хламом. Обидно».

Искандер поставил клинически точный диагноз того психологического ступора, в котором оказалась советская литература, привыкшая смещивать фронт с лояльностью в самых причудливых пропорциях.

Кризис захватил и ту литературу, которая не только в сделки с дьяволом не вступала, но и никаких игр с психом не вела. Более того, эта принципиально аполитичная, раскованная, не терпящая никакой идеологической нагрузки литература научилась вообще не замечать буйно-

помешанного. Немало преуспев в этом трудном искусстве, она сумела выкроить в сплошном поле советской словесности островок лирической свободы. Но и ее задели безжалостные перемены. Об этом пишет корифей наиболее независимой части нашей словесности Валерий Попов: «Думаю, наше поколение уже „выдохнуло“ то, что у него было в душе. А было немало <...> Теперь ясно, что то упоение красотой слова, иронией, тонкостью мысли, скрупулезностью рисунка могло родиться лишь тогда и только среди нас, веселых „прогульщиков социализма“. Нынче все изменилось... Раньше нас всех несло ветром, а теперь он как-то растерялся, куда дуть, и все остались в полной растерянности, без руля и ветрил. Эпоха оказалась короче жизни».

Обе стратегии перестали работать: и хитроумные виртуозы выживания с психами, и счастливые «прогульщики социализма» остались не у дел. Как игра с властью, так и игра без власти перестали приносить успех.

Между тем способы преодоления этого кризиса были намечены довольно давно. Хотя тут любые даты приблизительны и необязательны, удобной вехой может служить эпоха, наступившая сразу после хрущевской оттепели, когда политическая реакция вновь вынудила литературу уйти с поверхности жизни и заняться собственными проблемами. Главной из них стала давно назревшая модернизация русской прозы. Чтобы выбраться из принудительной изоляции к мировому культурному сообществу, ей предстояло освоить как зарубежный, так и собственный, прерванный властью опыт Серебряного века.

Задача, которую пришлось решать последнему советскому поколению, была мучительно трудной. Многие писатели, входившие в литературу в 60-е годы, столкнулись с необходимостью вести войну на два фронта. Путь к новой литературе пролегал между соцреализмом официальной литературы и правдоискательским реализмом «новомирского» толка. Литераторы и того и другого лагеря были либо далеки, либо безразличны, либо враждебны модернистским опытам. Усложненная поэтика только мешала им бороться за широкого читателя. Никакие политические и идеологические перемены не меняли принятый еще в начале 30-х годов курс на экстенсивное развитие советской литературы.

Только сегодня становится ясным, что любые победы на этом пути были временными. Однако если бестселлеры советской эпохи в большинстве своем умерли вместе с ней, то «интенсивное» литературное хозяйствование принесло более долговечные плоды. Вновь начатый в 60-е годы процесс литературной модернизации, проходивший под девизом не ЧТО, а КАК, привел к созданию произведений по-настоящему современной русской словесности, способной пережить падение режима, сделавшего все, чтобы ее, этой словесности, не было.

Особенности российского литературного процесса определили эклектическую структуру постсоветской литературы. Ее образуют как

книги авторов, появившиеся *после* советской литературы, так и те, что родились в ее недрах, но сумели пережить советскую литературу. Сложность этой ситуации привела к утрате привычной шкалы оценок. Растущая на руинах прежней литературы словесность стала аморфным образованием, лишенным ядра и границ. Ходасевич говорил: то, что в хорошие времена является литературой, в смутные становится грудой книг. Желание разобраться с этой «грудой книг» и побудило меня описать сочинения авторов, представляющих наиболее живые и перспективные направления в сегодняшней словесности. Сюда попали книги, способные стать «почками» новой и разной постсоветской литературы. Конечно, отбор героев в этом цикле сугубо субъективен, но произвол тут — необходимое условие. Если классическая литература покоится в глубинах национального сознания, то современная — всегда коктейль, который каждый составляет себе по вкусу.

Поскольку собирать портреты российских писателей мне пришлось в Америке, то в оправдание адреса сошлюсь на Юнга: «Всякий раз, когда требуется взглянуть на вещи критически, нам нужно взглянуть на них со стороны. Мне всегда казалось, что нет ничего более полезного для европейца, чем взглянуть когда-нибудь на Европу с крыши небоскреба». Надеюсь, что взгляд на новейшую российскую словесность с крыши этого фигурального небоскреба позволит осмотреть нашу портретную галерею под новым углом.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА: НОВЕВ КОВЧЕГ?

Произошедший в августе 1991 года раскол Союза писателей организационно удостоверял распадение единого, по видимости, литературного процесса в стране как минимум на два неслиянных потока: «демократический» и «патриотический». Многим казалось тогда, что ситуация апартеида, т. е. вынужденно совместного, но разделенного существования двух культур в одной национальной культуре, не сможет продлиться долго. Но прошли годы, и тенденция к отчуждению лишь упрочилась, с тем лишь важным уточнением, что былой накал идеологического противоборства сменился стойким взаимным равнодушием, привычкой не интересоваться тем, чем заняты, о чем пишут литераторы, придерживающиеся иных, чем наши собственные, политических или эстетических взглядов. Положение еще более усложнилось, так как, во-первых, и «демократическая», и «патриотическая» словесность разделились на изолированные друг от друга «фракции», а во-вторых и в-главных, за это же время сформировался и массив так называемой коммерческой литературы, представители которой, стремительно завоевав книжный рынок, все менее и менее нуждаются в одобрении (или хотя бы во внимании) со стороны критики, традиционных журналов и литературного сообщества в целом.

На наш взгляд, эта многоукладность современной русской литературы заслуживает спокойного и серьезного обсуждения. Мы обратились к нескольким прозаикам и критикам с просьбой ответить на ряд вопросов. В какой мере вам профессионально и по-человечески интересно то, что происходит в «соседних» сегментах словесности? Оцениваете ли вы отмеченную многоукладность в литературе как знак общественно-культурного неблагополучия или как нечто само собой разумеющееся, естественное? Считаете ли возможным (и желательным) «диалог» между отчуждившимися друг от друга ветвями современной словесности?

Благодарим всех, принявших участие в обсуждении.

Лев Аннинский

Как отпрыск двух бродячих народов, приросший к земле, я с особенной преданностью вживался во все русское и из верующего коммуниста сделался в конце концов фаталистом.

Посему всякие пертурбации в «верхах» я воспринимаю как смену погоды, а все, чем отвечают на это «низы», — как естественную реакцию почвы на то, что изливается сверху (наверх же возносится — из той же почвы).

Я был уверен, что перемена флагов, гербов и титулов в Кремле и прочих акрополях не помешает работе литературы, тем более что на литературу излилась долгожданная гласность. Я надеялся, что читатель, за десятилетия засухи привыкший извлекать из литературы подтекст, не оставит этого занятия. Я не ожидал, что читатель выбросит эти подтексты вместе с текстами. Я был наивен — и насчет читателей, и насчет писателей. Что писатели из республик развалят общий Союз, это еще можно было предположить. Но что в самой Москве

писатели развалит собственную организацию, — такое безумство мне и в голову не приходило.

Ну, погода она и есть погода. Сидя под зонтиком, я надеялся, что меня все это не коснется.

Коснулось.

В 1991 году пришла бумага с предложением «определиться»: листок, разделенный надвое по вертикали. Слева были, кажется, «демократы», справа «патриоты», не помню: я не вникал. Я поставил от своей фамилии стрелки в оба конца и приписал, что мне мерзит этот раскол.

Поэт, возглавлявший фракцию «демократов», встретив меня, сказал: — Шутить изволишь? А мы твои шуточки восприняли всерьез. Тебе все равно, в каком союзе быть? Так мы тебя вписали в наш. Прими поздравления.

Так я оказался в «демократическом» союзе писателей (не могу воспроизвести его официального названия — оба союза назвались почти неразличимо).

На мою работу критика это не повлияло.

Если чей-то текст мне интересен, то независимо от того, кто его написал: «демократ» или «патриот». Если кому-то интересен мой текст, я даю его читать (или публиковать) независимо от того, «справа» просят или «слева».

Не надо повторять: «Чума на ваши оба дома» — после чумы вообще ничего не будет. Надо лечиться.

Конечно, есть нюансы в диагнозах. Например, я публиковался в «Московских новостях», «Известиях», «Огоньке», «Знамени» и даже в еврейских газетах, — и ни один «патриот» ни звуком не попрекнул меня этим, однако стоит хоть строчку обронить в газете «День» или «Завтра», как «демократы» подступают с допросами:

— Ты что, с ними?! Как ты можешь иметь с ними дело? Да мы с ними на одну делянку не сядем!

Сядете, господа. Потому что делянка у нас с вами (с «ними») общая. И нары будут общие, если сядем. И почва одна. И в случае землетрясения проваливаться будем все вместе. И в случае засухи сдохнем тоже вместе. Разве что кто-то рванет на другую «делянку». Но с теми и разговора не будет — негде вести.

Не зарекаясь от землетрясения, замечу, что засуха действительно подступает. «Сформировался массив так называемой коммерческой литературы, представители которой, стремительно завоевав книжный рынок, все менее нуждаются в одобрении (или хотя бы во внимании) со стороны критики, традиционных журналов и литературного сообщества в целом».

Все верно. Литературная коммерция в нас не нуждается.

Так ведь и я сроду не нуждался в их коммерческой продукции.

Квиты.

Я понимаю, что и из их потока можно извлечь бездну интересного. Надо только в этот поток лезть. Иногда зажимая нос, иногда зажмуриваясь, иногда рискуя увязнуть. Мы не привыкли. Из высоколобых критиков один Дм. Урнов, помнится, пытался разгадать связь массового спроса и «последней истины». Не выдержал, рванул в Штаты.

Я рвануть не могу. Прирос фатально.

Поэтому сижу у «коммерческого моря» и жду погоды. Это успокаивает. Особенно когда доносятся издали звуки дележки между «союзами писателей». Или когда тебе говорят, что там взаимное равнодушие после драки.

Петухи тоже ходят с видом стойкого взаимного равнодушия, прежде чем запрыгать, выклеывая друг другу глаза.

Что же нам делать?

Да, говоря блоковскими словами, пора приниматься за дело, за старинное дело свое.

Читать тексты, думать над ними, высказываться.

Где высказываться? Там, где захотят слушать. А если нигде не захотят? Ну, так помолчим. Я фаталист.

Роман Арбитман

Разглядывая сегодня уличный книжный лоток, на котором, пришедшись в пестрые глянцевого переплеты, трогательно побратались Михаил Булгаков, Джеймс Хедли Чейз и Анатолий Иванов, я вспоминаю мрачноватую американскую шуточку: «Бог создал людей разными, а мистер Кольт уравнивал их...» Этот древний, еще времен фронта, заокеанский афоризм парадоксально соответствует нынешней литературной ситуации в России, если только заменить «людей» на «авторов», а «Кольт» — на «книжный рынок»...

Столь очевидное еще в начале 90-х идеологическое деление современных нам писателей на «демократов» и «патриотов», формально не потеряв смысла (текст, напечатанный в «Молодой гвардии», по-прежнему немислим в «Знамени», и наоборот), сегодня вынужденно отошло на далекую периферию нашей реальности, в область тончайших материй, легко уступив первенство намеренно-грубой издательской селекции по принципу «продажность/непродажность». Рынок дал одинаковый шанс на место под солнцем любому из пишущих, вне всякой зависимости от его ответа на сакраментальный анкетный вопрос: «Что вы делали в ночь с 19 на 21 августа?» Во времена стремительно подешевевших идеологий и резко вздорожавшего бакса «либералы» вместе с «патриотами» вдруг оказались в одинаковой стартовой позиции. Все бывшие писательские заслуги перед молодой российской демокра-

тией (или перед старым сталинско-брежневским тоталитаризмом — у кого там что имелось в заглавнике), ярко вспыхнув, сгорели, словно нули на денежных купюрах старого образца.

Кстати говоря, острую нехватку этих самых презренных купюр одновременно ощутили по обе стороны литературных баррикад. Бытие определило сознание.

Считанное число писателей-«зубров» (вроде упомянутого во первых строках создателя опупеи «Тени исчезают в полдень») сегодня удержались на плаву за счет массовой ностальгии и коллективных воспоминаний о допотопных телесериалах. Перед остальными отечественными авторами, привыкшими зарабатывать себе на булку с маслом сочинительством, замаячили всего три дорожки. С одной стороны — красивая честная бедность. С другой стороны — безоговорочная сдача Маммоне («зачелнца, прикажите, аппетит наш невелик!»). И где-то посередине — путь тонкого компромисса между гордо мятущимся творческим «я» и железной потребностью рынка.

Строго говоря, понятие «честной бедности» тоже оказалось вполне рыночной категорией: репутация писателя, чуждого мирских соблазнов и потому гневно отвергающего заразу коммерции во имя свободы самовыражения (заумь — радость, внятность — гадость; дух шныряет, где хочет), ныне более-менее конвертируема. При правильной постановке дела вышеупомянутый *modus vivendi* сегодня притягивает к умеющему себя подать автору кое-какое вспомоществование в виде зарубежных грантов и командировок. С такими хилыми деньгами не наживешь, конечно, палат каменных с евроремонтом, однако же и обращение непреклонного стойка-литератора в подобие полуголодного клошара («Месье, же не манж па... Подайте на пропитание бывшему делегату последнего съезда Союза писателей СССР!») — вовсе не обязательное следствие верности собственной клочковатой натуре.

Второй из названных путей к счастью — то есть поспешное обращение сочинителя к литературной коммерции — приносит, разумеется, более устойчивый дивиденд. Выход идеален для неопитов, однако для авторов «с биографией» он считается немножечко стыдным. «Феномен лотка» (для простоты назовем явление так) вывернул наизнанку вчерашние ценностные ориентиры. Раньше рядовой писатель душу готов был заложить-перезаложить, чтобы как-то выбиться из общего литературного потока и угодить под обложку престижного толстого журнала с именем. Одна публикация в «Новом мире» уже считалась гостевым билетом в Пантеон, две-три публикации твердо гарантировали строчку в грядущей «Истории русской литературы XX века». Теперь же процесс пошел вспять: некоторые авторы толстых столичных журналов начали конфузливо заглядываться на своих пронырливых коллег-коммерсантов. Покамест итоги подобного «заглядывания» скорее забавны, нежели успешны. Да простит меня экс-пермяк Анатолий Ко-

ролев, который почти два десятилетия назад дебютировал в свердловском альманахе «Поиск» детективной повестью «Ловушка на ловца» (о борьбе гнусной белогвардейской контрразведки с большевистским подпольем), затем напечатал в «Урале» добротный роман «Блюстители небес» в жанре science fiction, потом твердо сменил литературную ориентацию вместе с пропиской, взявши курс на так называемую серьезную прозу, а сейчас так же твердо решил переквалифицироваться — увы, пока неудачно, отвык! — обратно в детективщика и фантаста. Да не обидится на меня также плодовитый автор Александр Бородыня, ранее заполнявший журналы своими долгоиграющими мовизмами, а ныне явленный на лотках в виде автора умопомрачительного опуса «Сияющий вакуум», на фоне которого поблекло даже сочинение признанного патриарха советского научно-фантастического маразма А. П. Казанцева «Клокочущая пустота». Да не рассердится на меня также опытный прозаик Руслан Киреев, чьи сексуально-исторические очерки из жизни великих людей (кто с кем, когда и почему — вот она, «золотая жила», найденная писателем!) с некоторых пор, кажется, превратились из легкого приработка в основную специальность. Да не потребует от меня сатисфакции подававший надежды некогда «сорокалетний» (это термин, не возраст) писатель-моралист Анатолий Афанасьев, заваливший книжный рынок наспех сочиненными триллерами о грешных женщинах и бедных хамах, где — наперекор законам жанра! ничего с собой поделывать автор не может! — на один так-сяк динамичный эпизод в стиле action приходится по два километра старческого брюзжания о том, насколько пакостная жизнь настала при попустительстве подлых рыночников... Список авторов, которые окунулись сегодня во вторую из крайностей и особых лавров не стяжали, можно продолжать еще долго. А о том, насколько страшна жизнь п р е в р а щ а е м ы х, у которых «перемешалась кровь», в свое время писал Юрий Тынянов — разумеется, про других людей и совсем по другому поводу, нежели наш.

Третий путь, путь компромисса, — для писателя самый трудный, но и самый выигрышный в итоге. Умение заинтересовать широкого читателя и одновременно не испортить свое высокое реноме в литературе есть высший пилотаж, доступный немногим. На мой взгляд, покойный Грэм Грин был не просто хорошим, а великим писателем именно оттого, что умел пройти точно по узкой грани между просто «развлекательным чтивом» и просто психологическим романом: все детективы Грина были исполнены иронии и психологически глубоки; во все «обычные» свои романы писатель филигранно внедрял атрибутику массовых жанров.

В отечественной литературе последнего десятилетия XX века примеров удачной «конвергенции» еще не так много, как хотелось бы. Есть прорывы у Алексея Слаповского и Михаила Успенского, есть послед-

ний роман Владимира Маканина, где автор временами небезуспешно пользуется сюжетными приемами приключенческой беллетристики. Однако наиболее органично сочетает «массовость» и «элитарность» пока лишь один Виктор Пелевин. (Имею в виду не только «Чапаева...», но и ранние рассказы из первого сборника «Синий фонарь».)

Впрочем, литературное творчество нетипичного Пелевина — это тема для отдельного интересного разговора, далеко выходящего за рамки нашей сегодняшней дискуссии.

Виктор Астафьев

Никакого такого разделения не произошло. Мы долго жили и творили колхозом, где «кто смел, тот и съел», кто поприспособленней, половчее, тот и сосуществовал в литературе соцреализма, навязанного нашему обществу, а совсем уж ловкие и наглые — «руководили и творили». Но вот и десяти лет не прошло — и уже трудно вспомнить этих «руководящих и направляющих», и книги их тоже забыты.

Разделение на работающих и талантливых, на бездарных и руководящих существовало всегда, и мы к этому привыкли, притерпелись. Но вот схлынуло это наваждение, канула в Лету привычка жить и работать по указке советских идеологов, представилась возможность жить и работать, как везде в мире, т. е. самостоятельно, — и многие соцреалисты сделались беспомощны, оказались на обочине нашей культуры, так там им и место.

Писатель должен писать, артист — играть, художник и музыкант — творить, т. е. исполнять назначенное ему Богом и природой дело. Читателю, зрителю, слушателю совершенно наплевать, к какому лагерю принадлежит автор настоящей, профессиональной продукции. Если Валентин Распутин написал восхитительный рассказ «Нежданно-негаданно», а Евгений Носов не менее восхитительный рассказ «Яблочный Спас», то я, читатель этих рассказов, восхищающийся работой художников, совсем не обязательно должен думать, где они и с кем они?

Писатель всегда творит один на один с собой, и эту его уединенность, отшельничество его я и уважаю, а не общественные мероприятия, где выкрикивают патриотические лозунги, уверения одних, что они вот патриоты, по-настоящему любят народ, а те вот, вторые, не патриоты, любить его не умеют и не хотят. Представляй продукцию свою, на чистом листе все видно, и делается явно, кто как относится к своему народу, больше или меньше кого-то его любит или ненавидит. «Народ обмануть можно, историю не обманешь», — говорил еще два столетия назад великий наш русский историк, и не нужно подгонять историю, а что служители культуры нашей и литературы в том числе, вместе с народом путаются в оценках сегодняшних очень непростых

событий и времени сегодняшнего, так это свидетельствует лишь о незрелости литературы и народа нашего, неумении жить и работать самостоятельно, отвечать за себя, за свое общество и, в конечном счете, за все то, за что мы отвечать обязаны и соответствовать чему должны.

Безвременье — тоже время, и оно течет себе по непредсказуемому руслу, и нет более руководящей и направляющей няньки — партии, которая вела бы нас за руку «куда надобно» и подсказывала, чтобы мы не делали неверного шага вправо или влево, но шли, как положено, верным путем к сияющим вершинам.

Безвременье выявило, что ни ходить, ни разумно, самостоятельно жить мы не умеем, разучились, вернее, отучили россиян от этого, вот и тычемся по углам, как слепые котят, ищем кругом врагов, в бездну непривычной ответственности за себя и за свое дело нас ввергнувших.

Вот разделение людей на зрячих и незрячих в нашем обществе было неизбежно. В разумном обществе, в государстве, готовом и способном существовать «своим умом», например: Чехия и Словакия — произошло без кровопролитий, ора, поисков врагов и изменников народа, все сотворилось тихо и спокойно.

А у нас в нашем «передовом» обществе развелось слишком много тех, кто жил припеваючи, обирая трудового человека, объедая истинного хлебороба, да еще и требуя, чтоб его, дармоеда, за это воспевали и хвалили. Они-то, возле производства и хлебной нивы существующие, построившие в России руками подневольных людей ГУЛАГа гигантскую, всепожирающую военную махину и от непонимания погубившие крестьянство, и вопят все больше о «прекрасном прошлом», и сбивают с толку людей, не понявших, что произошло и происходит в стране.

Так и в литературе — забегали, завоняли те, кто всегда был около литературы, описал все ее коридоры, пытаясь кому-либо услужить и кого-либо уничтожить. Ярким примером околотературного пресмыкания был и остается Владимир Бондаренко, ныне примкнувший к «патриотам», по слухам даже пробравшийся до руководства ими. Никогда этот человек не умел писать — нет у него писательских способностей, — всюду искал он хлебное место, сменив их сотни с прописью на дверях — где бы ни работать, только б не работать. Он, видите ли, борец! А за что борец-то? За русский народ?! Ни больше, ни меньше, являясь при этом ярко выраженным украинским националистом.

А то, что на прилавки хлынула так называемая коммерческая литература, так и это неизбежность, и это издержки времени. Что, соцреалистические боевики типа «Счастье» — Павленко, «Молодая гвардия» — Фадеева, «Люди с чистой совестью» — Вершигоры, «Жатва» — Николаевой, романов Чаковского, Кочетова, Полевого, Кожевникова, Бабаевского, Панферова и сотен им подражающих по просторам России творцов были лучше, полезней и нужней книг Марининой или нашего краснорядца Бушкова? Эти хоть не вязнут в зубах, по ним хоть

не проводятся многочисленные читательские конференции, они хоть не выставляют вырезанного из фанеры «положительного героя».

Пишите лучше, соответствуйте Великой русской литературе прошлого столетия — и вас будут покупать и читать. Ныне идет не соцсоревнование на литературном фронте, а соревнование истинное, читатель наш, российский, еще водится, по крайней мере не в меньшем числе, чем в 1913 году, и он сам уж пусть разбирается, что ему читать. И я уверен, разберется в качестве современной литературной продукции. Уже заметно, что часть читателей, «наевшись» литературных отрубей, снова тянется к классике. Гоголя да Пушкина, Достоевского да Толстого домой к себе несет.

Идет жизнь, совершаются сложные процессы на стыке веков и тысячелетий, времена переменчивые и тревожные. Сложнее и тревожнее совершается и творческий процесс, происходит становление на собственные ноги Великой русской культуры — нагрузки колоссальные, ноги творцов дрожат и подламываются под тяжестью сверхтяжких требований времени и при решении сверхсложных задач.

«Но надо жить и исполнять свои обязанности», — как сказал опять же классик современной литературы, который умел хорошо писать, пока не вышел в начальники.

Владимир Березин

Когда меня спросили о идеологическом противостоянии в литературе, а именно современном противостоянии, этот вопрос показался мне очень скучным. Современная проповедь, даже если это проповедь гедонистическая, находит мало отклика. Противостояния нет, те литераторы, что хотели его, перенесли борьбу в чистую политику.

Создается впечатление, что противостояние десятилетней давности было личным, быть может, идеологическим, но все же личным.

Другие поколения сходятся легче. Они не помнят того времени, когда литература была делом государственным, они не помнят, когда членам Союза писателей оплачивали больничные листы, кормили и полили. Деньги были государственные. Финансовая история Союза писателей СССР вряд ли будет написана, между тем она не менее интересна, чем история приватизации в России. Когда на тему этого прошлого я говорю со сверстниками, у нас нет настоящего понимания той ситуации. Мы только умом можем понять жизнь *накормленных* писателей. Особой гордости в том, что нас кормили другие профессии, не было. Они, эти профессии, были нестыдные, интересные, и нам это нравилось. Поэтому кулуарная склока проходила мимо.

Но главное не это. Главное, что еще пять-семь лет назад обязательность чтения литературы не ставилась под сомнение.

Теперь делить нечего. Надо жить, при возможности складывать слова — одно к другому.

Итак, есть несколько обстоятельств современной жизни, которые сформировали нынешний статус де-факто профессиональных творческих союзов.

Это, во-первых, то, что государство не имеет денег на писателей. С одной стороны, оно не может диктовать своих условий человеку, стучащему по клавиатуре, навязывать ему какую-либо идеологию, а с другой — не может объединить ни финансами, ни пресловутой «национальной идеей».

Именно издатель распределяет деньги, именно он решает, что публиковать. Его диктат самый жесткий, и проверяется он финансовой отчетностью. Принадлежность к той или другой литературной партии для него не важна.

Во-вторых, ушел читатель по обязанности. Дело не в том, что современный читатель кормит современного писателя вместо государства. Дело в том, что современное общество лишено обязанности читать. Уже давно во многих учебных заведениях вступительный экзамен, известный как «сочинение», заменен на диктант. Состояние «нечтения» не переводит человека в разряд неполноценного члена общества. Читать по-английски гораздо почетнее, чем «читать просто». «Просто чтение» в данном случае относится не к литературе, называемой классической, а к художественной литературе вообще.

Пропала и светская приязнь к литературе — то состояние бомонда, когда поводом к разговору была литературная новость.

Точка общественного интереса сместилась даже не к кинематографу, а к актуальной журналистике. Телевизионной в особенности. Телевизионные новости универсальны и быстро усваиваются.

И снова это связано с падением интереса к писательским дискуссиям. Эти дискуссии происходили на страницах литературных журналов. Собственно, по этим журналам и формировались писательские группы. Именно по публикации в том или ином журнале и судили о политических пристрастиях автора. Я рассуждаю об этом как автор журналов разных, непохожих. Теперь их тиражи невелики и людей, что читают их не по обязанности, немного.

Третий фактор — появление настоящей массовой литературы. Она пока корява, система ее жанров не отработана, не выработана система ориентиров, высок процент бракованной продукции. Однако она состоялась как явление. И, главное, у нее есть добровольный читатель.

Я говорю это не как сторонний наблюдатель, а как человек, давно и внимательно изучающий этот процесс. В день мне приходится читать примерно одну книгу из тех, что подпадают под категорию массовых изданий. В этом году в одном «патриотическом» журнале я обнаружил роман о войне. А я уже прочитал этот роман напечатанным в приклю-

ченческой серии крупного издательства. Роман вполне подпадал под понятие массовой культуры. Это не хорошо и не плохо. Это нормально — просто это еще раз иллюстрирует ситуацию. Идеологическое противостояние прекращается на поле массовой культуры. Бывает так, что те же люди, что не здоровались в девяносто первом году, теперь принесут рукописи в одно и то же издательство. Это, пожалуй, самый интересный вывод, который можно сделать.

Все сказанное выше — интуитивно понятно любому, даже не связанному с литературой профессионально человеку. Я повторяю это для того, чтобы сказать — это *естественный* ход событий. Именно поэтому идеологическое противостояние писательских союзов читателю не интересно. Оно не интересно даже тем писателям, что прямо не вовлечены в эту борьбу.

Это борьба против кого-то, а не за что-то.

Высокая литература возвращается к своему монашески-религиозному состоянию. К состоянию, при котором человек, складывающий слова, выводит из своей жизни категорию общественного признания и учения как цели.

Теперь надо вернуться к личному отношению. Потому что теперь все разговоры о литературе происходят на личном уровне — по крайней мере у меня.

Осенью я приехал в Ясную Поляну. Толпа писателей смешалась у автобуса, потом в холле гостиницы.

Внешне они были неотличимы — те и эти. И разговор получался, вне зависимости от пристрастий.

Есть такое понятие «нечего делить». Идейные конфликты сходят на нет, когда нечего делить или когда нависает общая опасность.

Опасность для современного писателя заключается в не-чтении. Заставить читать никого нельзя. Предназначение писателя ставится под сомнение. Писатель начинает метаться, суетится в поисках идеологических подпорок.

Мне — хорошо. Хорошо — потому что в силу специфики моей работы мне приходится много писать и одновременно много читать. Это, правда, не рукописи. Книги, которые я читаю, уже прошли через журнально-издательский фильтр, они не привязаны исключительно к художественной литературе. Поэтому можно увидеть, скажем, как эволюционирует любовный роман, или то, какая связь между детективом и справочником.

Это позволяет видеть процесс целиком — от начальной, хорошо знакомой мне стадии, когда человек садится за стол, до книги и динамики книжных продаж.

Мне хорошо — потому что убеждения мои, довольно жесткие, сформировались раньше, чем я начал показывать кому-либо написанное. Теперь вряд ли они изменятся.

Мне было хорошо потому, что еще и в силу биографии дружил я с разными людьми разной формы лиц и разных политических пристрастий. Мне интересны и те, и эти. У каждого есть своя правда и есть одна общая правда, включающая в себя частные случаи.

Разговоры тоже получаются. Жизнь настоящая, непридуманная, она, как и нужно, включает разные цвета и разные занятия.

Сергей Боровиков

На все вопросы можно ответить так: есть литература и нелитература, и это не будет демагогией. Размышляя на предложенную тему, я понял, что все мысли и наблюдения о трех «сегментах» современной российской словесности находятся в пределах этой формулы, какой бы банальной она ни казалась.

В формулировке журнала меня не устраивает почти отождествление раскола Союза писателей с разделением словесности на «демократическую» и «патриотическую». (Боже, как надоело употреблять эти нецензурные слова, да еще в кавычках... стану обходиться пока буквами Д. и П.)

В какой мере «профессионально и по-человечески интересно то, что происходит у соседей»? а уж по-человечески — как понимать? Хватает ли на прожить редактору журнала «Молодая гвардия» и любит ли супруга редактора газеты «Завтра»? Это — не интересует. Профессионально же в недавнее время, когда средства позволяли редакции «Волги» выписывать все толстые журналы, куда большее любопытство вызывала неумеренная «Молодая гвардия», чем тщаясь выглядеть respectable-ной «Москва»: вещество надо исследовать в беспримесном состоянии.

Читать же «Молодую гвардию» интересно, разумеется, не с литературной точки зрения. С литературной же точки зрения — и этого факта ми не опровергнуть и самим П. — так получилось, что явное преобладание талантов оказалось не на их территории, на страницах не их изданий. То же, кстати, и в писательских союзах. На примере Саратова это С. Кекова, А. Слаповский, Р. Арбитман на 7 членов СРП. И — боюсь, ни одного всероссийско известного имени на 40 или более членов СПР.

Причины, по-моему, довольно очевидны. При разделе Союза сыграли роль тогдашняя политизированная атмосфера и политическое поведение тогдашнего руководства СП — с которым желала размежеваться значительная часть писателей. Теперь, задним числом, видно, что и новое, как, впрочем, и любое, руководство приобретает единые черты, и иногда кажется, что весь результат раздела СП — это дачи в Перedelкино у самых смекалистых «вождей» СРП. Случись подобный раздел сейчас, он проходил бы куда более вяло, если бы вообще состоялся. Во-первых, далеко не все писатели, находясь в том или ином Союзе,

желают быть партийными и находятся равно далеко обозначенным политическим полюсам Д. и П. Во-вторых, просто все угасло и разуверилось, и уж, конечно, всерьез внутрисоюзовские дела принимать может лишь... не знаю, кто может.

Преобладание же талантов объясняется тем, что в период формирования и становления большей части ныне активных литераторов патриотическо-государственная идеология была настолько опорочена, слиянна с коммунистической, со школы навязывалась, что пусть не либеральные, но по крайней мере гуманистические ценности оказались для талантливых, мыслящих и честных людей куда привлекательнее. Факт исторически обусловленный, и я вполне допускаю, даже, пожалуй, предполагаю, что ныне формирующиеся писатели XXI века будут исповедовать иную систему ценностей. Каких, разумеется, не знаю. Но такого явного предпочтения, такой двухполярности, какая присуща нашему времени, не будет. Она уступит место куда более широкому спектру пристрастий, идеологий, верований. И по присловью о прыще, таланты будут прихотливо являться в более свободной и разнообразной среде, отнюдь не по принципу протеста или присоединения.

И еще — для меня, может быть, самое главное. Современная жесткая привязка к идеологическому стойлу мне лично всегда претила. Да и не только современная. Как показательна судьба одного из лучших русских писателей — Николая Лескова, не желавшего быть бойцом ни одного из двух станов и за это травмированного обоими.

Насколько естественна «многоукладность»? Но ведь и внутри ее одна и та же фигура может одновременно принадлежать разным «сегментам». Достаточно назвать политически разьединенных кумиров книжного рынка 70-х — Юлиана Семенова и Валентина Пикуля, успешно сходящихся в третьем из обозначенных «Знаменем» сегментов: коммерческом.

А диалог — диалог, собственно, не прекращался. На «двух мнениях» долгие годы базировалась политика «ЛГ». И не только в угоду политике баланса, проводимой сверху или благодаря хитроумию тов. Чаковского, но и в целях реального выявления взглядов. Другое дело, что диалог диалогу рознь. Опуская хамство или подлость, отмечу непродуктивность для литератора диалога именно с партийной точки зрения. Такие диалоги похожи на сказку про белого бычка.

Интересны же диалоги не скованных партийностью, не зашоренных политикой. Однако ж все прекраснодушные пожелания растворяются аки дым, когда дело доходит до практики, когда поэт вспоминает о том, что он гражданин. А споры гражданские ведутся у нас, как известно, всеми подручными и подножными средствами.

В проблеме «многоукладности» не миновать скорее комического, чем драматического явления, когда люди, эстетически враждебные, оказываются в одном окопе. Лишь политические интересы могли заставить побрататься фатоватое, декадентски играющее в империализм «Завт-

ра» с едва дотягивающей до хрестоматии «Родная речь» для 3-го класса «Молодой гвардией». Во всем отмеченном особого неблагополучия не вижу. Было куда хуже; принимать этот этап российской словесности надо таким, какой он есть. Бог даст — будут и иные.

Леонид Бородин

Мне представляется спорной сама постановка вопроса, согласно которой писатели разделились на «патриотов» и «демократов», разделение это усугубилось, налицо принципиальное равнодушие сторон друг к другу.

Безусловно, я могу допустить, что в стане так называемых «демократов»-писателей есть кто-то, кому отвратна историческая Россия, кто верит, что государство Российское — этаким исторический недоносок, что чем скорее и вернее оно, государство Российское, исчезнет с карты мира, тем лучше будет для всего остального человечества, что есть, наконец, некий образец социальных достижений, под который не грех и «непопулярными средствами» подогнать нашу веками ущербную социальность.

Лет шесть назад и самому случилось слышать мнение одного писателя о том, что, чем на большее число частей расколется Россия, тем разнообразнее и оригинальнее будет культура.

Но, во-первых, это было шесть лет назад, и этап поголовной политической безграмотности, думается, все же позади. Сегодня только разве что от «мальчиков» из Пресс-клуба можно услышать призывы к «отделению личности от государства», ибо «государство принципиально враждебно личности, а ЭТО государство — вообще!..» И прочие банальности.

Но писатель сегодня, после десяти лет мучительного социального опыта, «мальчиком» быть не может. Независимо от возраста. Хотел бы я встретить такого писателя, который был бы готов заявить, что он не патриот, что он ненавидит свою страну и народ, что всей душой желает стране и народу зла — русский писатель (французский, английский и т. д.) таковым быть не может по определению. Хотя, как уже сказал, возможны исключения.

И на том, условно другом полюсе столь же трудно представить писателя-антидемократа, который был бы против свободы слова вообще, против права личности на гражданскую инициативу, против разнообразия форм экономического развития.

Потому считаю, что предложенная классификация «демократ — патриот» некорректна, как, положим, «горячее — соленое». Это, говоря ныне популярным криминальным языком, всего лишь «кликухи», пользующие теперь уже не столько для вычерчивания абриса противни-

ка, сколько для облегчения мучительного процесса идейной самоидентификации писателя (подчеркиваю, речь идет только о писателях), как правило, не озабоченного сей проблемой в годы его «советского» прошлого. Писатели, ставшие таковыми в «перестроечное» время, находят тьму поводов ссориться и браниться, вовсе не прибегая к терминологии старших собратьев по перу.

Кажется, у В. Войновича прочитал когда-то, что в Союзе писателей СССР, если верить списку, одних только Алиевых числилось чуть ли не полтора десятка. Допускаю, что торопливостью и яростью «разделения» бывшие советские писатели во многом обязаны вот этим самым «алиевым» с обеих сторон. Околелитературная публика — опасная среда для писателя, а чаще всего именно она формирует «салон». И будучи «всосанным» в салон, писатель вынужден принимать ужесточенные правила игры, возможно, и вопреки собственной писательской интуиции.

Разделение, раскол, безусловно, есть. Корни же и причины его — особая и нелегкая тема, каковая, как понял из предложенных к ответу вопросов, данными вопросами не предусмотрена.

Совершенно не вижу фактов, свидетельствующих о непрерывном углублении раскола. Скорее, наоборот, заметна усталость от литературной «партийности». Эйфория творческой свободы прошла, не совершив заметных открытий на ниве литературных талантов. Самые романтические из писателей-либералов начали подозревать, что свобода не есть субстанция, но всего лишь модус некоей иной субстанции, которая, как это ни обидно, первична — имею в виду способ самоорганизации общества, то есть государство. А для кого-то было существенно окончательно определиться — жить в ЭТОЙ стране или кататься туда-сюда, подстраховавшись вторым гражданством. Заметно охлаждение к «челнокам», их уже не воспринимают как пророков из «внеотечества».

Кто не посредством литературной декламации, но добросовестным самоанализом установил свою «приписанность» к русской культурной традиции и понял — ему здесь жить и умирать, тот осознал или начал осознавать необходимость отстраивания государственности, дела сложного и при нынешнем состоянии, возможно даже, весьма болезненного. Процесс осознания безусловно упрется в уровень социальной грамотности и личного мужества каждого, и на единогласие рассчитывать не приходится, да оно и не нужно. Нужна душевная готовность поступиться амбициями и иллюзиями, порожденными элементарной некомпетентностью...

Кто-то из писателей, чья шея оказалась вывернутой назад, в недавнее прошлое, в котором ему было не просто хорошо, но лучше многих, тот тоже прозревает, что из нынешней раскладки «славное прошлое» увы! несобираемо и надо настраиваться на процесс социального творчества, процесс, требующий куда большей отваги, чем самая героическая реставрация.

Иначе говоря, по моему мнению, пропасть, однажды разделившая писателей России, вовсе не увеличивается. При этом, думается, что крайние полюса мнений будут разбегаться и мельчать количественно и качественно. Там будут преобладать «челноки» и «алиевы» с одной стороны, и безнадежные «ностальгаторы» и опять же «алиевы», с другой. И это в порядке вещей.

Между сегодняшним днем и временем «собрания камней» еще пролегалает неопределимое пространство очередной русской смуты, еще возможны схватки и потасовки, возможно, еще не один самозванец помажет шашкой на горизонте, но время «собрания» непременно настанет, и тому, кто окажется неготовым, придется или уйти на пенсию, или превратиться в существо шипящее, или замкнуться в гордой непонятости, или покинуть ЭТУ страну.

Последние два абзаца ни в коей мере не прогноз и, тем более, не пророчество, но исключительно желание, превращенное в уверенность. А ведь в известном смысле история не что иное, как актуализация желаний!

Что же касается еще одного аспекта предложенной к обсуждению темы — равнодушия, отсутствия интереса к творчеству друг друга писателей разных кланов — это, конечно, дурно, но вторично.

Лев Гудков

Насколько я понимаю, речь в данном случае идет о распаде прежней системы организации литературы, то есть только или почти только о толстых литературных журналах, ибо книжный рынок, упразднив госцензуру, принес неведомое ранее разнообразие текстов, изданий, переводов, документов и т. п.

Противопоставление «патриотической» литературы «демократической», а их обеих — «коммерческой» если и имеет какой-то смысл, то исключительно как метки остаточной, выродившейся государственно-бюрократической идеологии литературы. Сегодня это флажки даже не литературных партий или кружков, а литературных клик, претендующих на исключительность собственного права выдавать патенты на «литературное благородство» избранным ими писателям. Здесь нет полемики, нет дискуссии, есть вялая журнальная склока, которая в этих условиях становится, как писала О. М. Фрейденберг, «альфой и омегой нашей жизни», «нашей методологией». Какие могут быть принципиальные споры между людьми, демонстративно не признающими, не уважающими друг друга? Тем паче, что собственно литературных расхождений у этих «партизан» не так много — поэтика современной русской литературы достаточно рутинна и неоригинальна; журнальная политика становится все более и более примитивной, поскольку все более от-

кровенно ориентируется на провинцию, культурную периферию в поисках поддержки и признания. Да, конечно, среди «патриотов» больше тех, кто воспроизводит писательские шаблоны и технику советского романа-эпопеи или деревенской прозы, среди «демократов» — несколько больше эпигонов модернистской прозы или поэзии, но не эти обстоятельства разделяют или объединяют их. Их солидарность основана на внелитературных, внешних для литературы символах, представлениях и интересах. (Во всяком случае, таково мое впечатление литературного потребителя, заведомо неполное и уже непрофессиональное — непосредственный интерес к чтению старых «толстых» или новых «тонких» журналов пропал, осталось лишь некоторое чувство необходимости или обязательности просматривать для «информации» раз в год или реже комплекты разных изданий.) То, что их объединяет, то, что характеризует 9/10 российских литераторов, вызвано утратой их культурной роли, катастрофическим падением интереса читателя к ним, с одной стороны, и ненужность для них самого читателя, с другой. Читатель для них — досадное, раздражающее, травмирующее обстоятельство, от которого они отмахиваются и о чем стараются не думать. Иными словами, мы имеем дело с ситуацией литературной деградации, концом целой эпохи литературы определенного типа, претендовавшей на внимание общества в качестве зеркала его нравов или источника откровений. Сегодня различия между патриотами и демократами в литературе — это различия между плохими писателями, эпигонской отжившей поэтикой, обесмыслившейся литературной деятельностью. Всерьез переживать это или сочувствовать этому уже нельзя; в целом ситуация в журналах напоминает «забытых фирсов», т. е. что-то очень театральное из какой-то прежней жизни: помещик уехал в Париж и помер там, а одичавшая без господского надзора дворня бранится между собой, грозя друг другу барской немилостью.

Проблема «современной русской литературы» (разумеется, той ее небольшой части, которая расценивает себя как серьезную литературу, претендуя остаться в учебных курсах по истории культуры) заключается не в том, что существует множество изолированных, равнодушных друг к другу литературных компаний и частных группочек, и не в том, что существует небольшой, но живой «сектор» коммерческой литературы, не нуждающийся во внимании критиков (такой сектор или его аналоги существовали на всем протяжении советского времени — в поле внимания критики никогда не оказывалось более 8–12% всех первоизданий и публикаций), а в том, что она стала неинтересной. То, что делает литературу осмысленной и значимой, связано прежде всего с ее способностью представлять новые человеческие (антропологические) типы и их составляющие (аффекты, ценности, идеи, желания, отношения, формы самопонимания, веры и проч.), требующие своих собственных экспрессивных средств. Если этого нет, то любая, сколь угодно рафи-

нированная литературная жизнь приобретает черты жеманного маньеризма или культурного садомазохизма (если публика приличная) или окраинного, хамоватого нигилизма, подросткового стеба (если воспитание другого не позволяет). Больше тридцати лет русская литература занята советским человеком — жалким, несчастным недотыкомкой, страдающим из-за своей неспособности жить лучше, не желающим жить лучше, одержимым дурным гонором и спесью, травмированным сознанием своей неполноценности, не способным сделать другому что-то хорошее, но требующим к себе любви, внимания, признания... Когда только появились первые описания этой разновидности жизни, сделанные людьми по-настоящему талантливыми и внимательными, это было воспринято как вещи крайне важные и необходимые. Но повторенная в тысячах копиях, а потому разбавленная (8 капель на ведро), потерявшая свой вкус и субъективность, эта жизнь со всеми ее литературно представленными проблемами осточертела публике до последней степени. Поэтому те литераторы, кто попроще, занялись стилизацией державного или лубочного прошлого, предались интеллектуальному посту, сопряженному с поисками отеческой благодати, «соборности», православной «духовности» и прочими богоугодными вещами, кто пообразованней, в лучшем случае — старательными переложениями европейского модерна, в худшем — вариациями на тему «постмодерна ля русс». Фальшивость интонации, эпигонство в сочетании с заносчивостью и проч. вызвали то, что должны были вызвать у человека, считающего себя «нормальным», пытающегося уважать себя: он утратил интерес к этой литературе, оставив ее сугубым профессионалам, и переключился на магазин с его переводами или на романы с прилавков. Читающая публика в России — это прежде всего техническая интеллигенция, женщины-инженеры в конторах, в меньшей степени — учителя и врачи. Для них американский телесериал (будь то «Закон и порядок» или даже «Санта-Барбара») несет гораздо больше нового, своеобразного, чем все претенциозные или пакостные в своем желании расчитаться с шестидесятниками сочинения новых писателей. Для них реклама «Филипса»: «Изменим жизнь к лучшему», — звучит более чем осмысленно. Что поделаешь — новые ценности требуют известного идеализма. Культурная, человеческая бедность наших писателей и отсюда — незначимость для читателей их продукции, их творчества — единственное серьезное объяснение краха литературных журналов и ведомственного раздора в доме российских писателей.

Мне не нравятся сами вопросы этой анкеты — в них есть что-то от стародевического ханжества, известные ответы на когда-то неприличные вопросы. Большая часть того, что предполагается «оценивать» и «дискутировать», подлежит простому эмпирическому изучению — давно наработанными средствами издательской статистики, социологии и литературоведения, истории литературы.

Борис Дубин

Правду сказать, никакой особой «многоукладности» я сегодня в здешней литературе не вижу. Даже «постимперская» регионализация литературного существования, отчасти заметная по издательской практике, выражена еще довольно слабо, а осмыслена и того хуже. Между тем превращение русского в язык негосподствующего меньшинства — скажем, на Украине, в Прибалтике, в Средней Азии, а есть ведь еще эмиграция — ставит новые, совершенно другие проблемы культурного самоопределения, задает рамки иной истории, с необходимостью меняет тональность лирика и оптику повествователя. Фактически несколько групп носителей русской речи живут сейчас в разных обществах, осознают себя в рамках разных культур; это, конечно, не мультикультурализм Австралии или Канады, не вавилоны нынешних Лондона и Парижа, но и не официально-советская ситуация «дружбы народов».

В разделении на прогрессистов и консерваторов, «демократов» и «патриотов», равно как в наличии рядом с ними некоей «коммерческой литературы» как отодвинутого в сторону, малопонятного и малоаппетитного целого (на самом деле, их, со своей поэтикой и публикой, несколько, и совершенно разных!), я тоже не нахожу ничего нового. Это феномены — или фантомы — настолько давние, привычные в отечественных условиях застарелой и жесткой культурной сегрегации, что, кажется, должны были бы уже стать предметом истории, социологии знания, идеологии, власти, исторической социологии (собственно литкритику отечественной выучки делать с коммерческой литературой, как я понимаю, нечего). Я же по своей социологической работе больше знаком как раз не с партийно-ангажированной, а с массово-рыночной словесностью, отчасти занимаюсь ею как исследователь и буду говорить сейчас лишь о ней (только-только начавшую набирать нормальные темпы и объемы переводную литературу как еще одну часть отечественной словесности оставляю пока в стороне, отбор и качество ее думаю когда-нибудь обсудить специально).

Так вот. Многоукладность чего бы то ни было — например, литературы как социального института — все же подразумевает известную развитость, а стало быть, структурированность плюс воспроизводимость этой структуры во времени. Скажем, десяток-другой журналов и газет в пределах *каждого* «этажа» и «отсека» литературных пространств: не только по проблемному роману, поисковой лирике, авангардной драме, проблематике *жанра* как такового (ведь именно жанровые трансформации, а не наличие единого СП задают, если угодно, «литературный процесс»), но по фантастике и фэнтези, мистери и «ужасам», «розовому» и «экзотическому», «авантюрно-исто-

рическому» и «фотороману» и т. д. и т. п. Журналов и газет, в которых писатели, социологи, психологи, философы, социальные историки и историки культуры, теоретики литературы и искусства, более квалифицированные журналисты, наконец, просто заинтересованные и опытные читатели обсуждают соответствующую жанровую словесность как *проблему* (понятно, что от этих дебатов не отгораживаются крупнейшие газеты и журналы общего типа, литературные и научные издания, а уж о периодике, рекламирующей и рецензирующей собственно литературные новинки, просто не говорю).

В подобных действительно многоукладных ситуациях возникает, как, например, во Франции, многотомная «История литературы» (да-да, именно так, во множественном числе, и уже в 1963 году, и в солиднейшем издании «Библиотека Плектды»), где есть главы о полицейском и любовном романе, научной фантастике, песне и т. д. В таких ситуациях, к примеру, о детективе пишут не только писатели — допустим, Честертон и Мориак, Борхес и Оруэлл, Бютор и Моэм, но и такие разные философы, как Габриэль Марсель и Жиль Делез, Эрнст Блох и Теодор Адорно, социологи Маршалл Маклюэн, Эдгар Морен и Зигфрид Кракауэр, культурологи Мирча Элиаде и Роже Каюа, психолог Жак Лакан и теоретик литературы Цветан Тодоров... В подобных обстоятельствах «авторская литература» (по аналогии с «авторским кино») давно работает во взаимодействии с массовыми жанрами, языками «жанровой словесности» (по аналогии с «жанровым кино»), как это делали во Франции сюрреалисты и «новый роман», как делали и делают сейчас — всякий на свой лад, называю лишь наиболее интересных — скажем, Мануэль Пуиг и Рикардо Пилья в Ла-Плате, Пинчон в США, Акройд в Великобритании, Орхан Памук в Турции, а Дубравка Угрешич в Югославии. По любому из жанров, подвидов и формул массовой словесности (надо ли добавлять музыку? кино? телевидение? эстраду? дизайн? рекламу? моду?) давно и регулярно созываются конференции, круглые столы, семинары. И никому в голову не придет спрашивать, «интересно» ли это «в профессиональном смысле», «возможен» ли здесь «диалог». Что *спрашивать*, если интерес и диалог на самом деле и давно *есть*...

У нас же сейчас (ограничиваюсь заданной сферой) есть лишь *очередная* начальная стадия какого-то — достаточно робкого, едва заметного и, как выяснилось, очень хрупкого пока — умножения точек на культурной карте: сущее чуть-чуть, не больше, не надо преувеличивать. И — тоже *очередная*, но уже вполне ощутимая, несоразмерная — тревога, чувство угрозы, растерянность верхушки образованного слоя. Растерянность из-за неподготовленности к работе в «реальном времени», к нормальной рефлексии над происходящим, вернее — как будто бы начавшим происходить. В таких случаях и возникают всевозможные защитные конструкции, переносы на «другого», поиски виновника, образы врага и проч. Среди этих призраков — ни сном, ни духом не ответственная за подобные страхи массовая словесность (у нее страхи — *свои!*).

И это, конечно, плата. Плата за многодесятилетнюю параноидальную сосредоточенность на прошлом, с одной стороны, и вполне практичное угождение начальствующим однодневкам, с другой. За собственную безграмотность, спесь, равнодушие, нарциссизм. За отделение литературы от науки, а их обеих — от девяти десятых современной культуры, по-прежнему именуемой «коммерческой». За изгнание современности (включая желаемую и десятилетиями, пусть из-под полы, реально читавшуюся при всех цензурах неклассическую словесность) из средней и высшей школы. За неспособность видеть и ставить сегодняшние проблемы. За всегда опаздывающую подражательность не только ответов, но и самих вопросов. За неразвитость, сплюсненность, сбитость в один грязный, но теплый ком всего устройства самостоятельной, неподнадзорной и неподопечной жизни. За привычную и, в конце концов, полюбленную-таки бедность, когда даже одиночные проблески чего-то другого приобретают в иных умах угрожающие черты *криминала* и *массы*. За боязнь сложности. За вечно зеленый виноград. За неготовность быть *обществом*.

Никита Елисеев

Уважаемая редакция!

Вопросы, которые вы задаете, требуют или монографического исследования, или коротких, «листовочных» ответов:

1. Интересно в той же мере, в какой мне интересно все то, что происходит в «родном» (всхлип) сегменте;
2. Нечто само собой разумеющееся и естественное;
3. Я считаю диалог не возможным и не желательным, а попросту — существующим. Вынужденным.

Но меня, собственно, даже и не вопросы смутили. Меня смутила преамбула, постановка вопросов, если так можно выразиться — подготовка вопросов.

«Произошедший в августе 1991 года раскол Союза писателей организационно удостоверил распадение единого, по видимости, литературного процесса в стране как минимум на два неслиянных потока: „демократический“ и „патриотический“...»

Я не могу не оговорить своего несогласия с этой преамбулой.

В августе 1991-го произошло нечто большее, чем распад, раскол Союза писателей. Раскол Союза писателей был адекватен тому, что произошло в стране. Одни писатели были за наведение национал-коммунистического порядка, другие — против.

Одним писателям был отвратителен Василий Гроссман с его повестью «Все течет», другим — Василий Белов с его повестью «Все впереди».

Какое может быть единство у одного Василия с другим Василием?
Не понимаю.

Я не понимаю и другого: какое отношение имеет Союз писателей к литературному процессу?

Косвенное. Наш Союз писателей и их Союз писателей — профессиональные союзы литераторов, разделенных идеологическими и политическими взглядами. Надо ли доказывать, что не-принадлежность к Союзу писателей еще не означает не-принадлежности писателя к литературному процессу?

Замечательный питерский поэт Сергей Стратановский — не член Союза писателей, но он, на мой взгляд, гораздо теснее связан с литературным процессом, чем многие другие — члены нашего и их союза.

Опять цитирую: «...распадение единого, по видимости, литературного процесса в стране...»

Я спрашиваю: литературный процесс был един? Или он был един «по видимости»?

Я думаю, что литературный процесс никогда не был, не мог быть и не будет «единым».

Членство в одном и том же Союзе писателей вовсе не означало участия в едином литературном процессе.

А. Твардовский (по свидетельству А. Солженицына) говорил об одном из сочленов единого Союза писателей: не то, что в одном литературном процессе участвовать, на одном гектаре с..ть бы с ним не сел... (цитирую по памяти).

Согласился бы Пушкин участвовать в одном литературном процессе с Булгариным? Мне кажется, разве что в качестве истца.

Nota bene. Я никого не хочу оскорбить. Может быть — Сарнов — Булгарин, а Куняев — Пушкин. Дело потомков разбираться, кто есть кто.

Я стараюсь обосновать парадоксальную и труднодоказуемую мысль: как раз до августа 1991-го литературный процесс был расколот. Ненормально, неестественно расколот. «Организационно» удостоверял факт этого раскола — Союз писателей СССР во главе с учеником Исаака Эммануиловича Бабеля Георгием Мокеевичем Марковым.

Получалось, что зэк и антисоветчик Леонид Бородин принадлежит к одной «литературе», а (допустим) лауреат Гос. премии РСФСР Валентин Распутин — к другой.

Получалось, что поэт Юрий Кублановский и прозаик Виктор Ерофеев — в одном литературном процессе, а (допустим) Булат Окуджава и Виктор Некрасов — в разных...

Существование «самиздатской», эмигрантской и советской литературы создавало и в самом деле полную не-слиянность... и полную «раздельность».

(За «слиянность» можно было схлопотать... Сами понимаете.)

В 91-м году эта «неслиянность» кончилась. Литературный процесс стал единым — настолько, насколько он вообще может быть единым.

Более того! Выяснилось, что и прежде, искусственно разьединенный, литературный процесс был единым.

Вообразите себе такие темы исследования: «Матренин двор» Солженицына и «Районные будни» В. Овечкина как два истока (две составные части) «деревенской прозы». Или: «Король. Дама. Валет» В. Набокова — возражение «Зависти» Ю. К. Олеси. Или: «Влияние раннего А. А. Прокофьева («Я и пес — мы едины и цельны», «Бродяга») на И. А. Бродского». А? Такие темы были немислимы, оскорбительны и даже опасны до августа 91-го, а теперь — почему бы и нет?

Ужасные (нелепые) общественные условия разорвали литературу. Получалось, что Олеша и Шолохов — в одной литературе, а Набоков и Краснов — в другой. Это было — не-нормально.

Эта ненормальность кончилась. Слава Богу.

«...Многим казалось тогда, что ситуация апартеида, то есть вынужденного совместного, но раздельного существования двух культур в одной национальной культуре, не сможет продлиться долго...»

Против этого тропа я решительно протестую. Апартеид — это законодательно или традиционно утвержденное раздельное существование наций, рас, вероисповедных групп.

Когда художника Исаака Левитана выселяют из Москвы за то, что он еврей, — это проявление апартеида.

Когда азербайджанца избивают в участке российской милиции за то, что он азербайджанец, — это апартеид.

Но когда мне настолько противно читать то, что пишет Бондаренко про Довлатова, что и возражать не хочется, — какой же это апартеид?

Это — естественное положение дел. Насильно мил не будешь.

Теперь о «стойком равнодушии» («взаимном»). Да, это есть. Это было. Но это, мне кажется (простите за советский жаргон), — отрывка того — прежнего — советского «раскола» литературы.

Есть, в самом деле, удивительные примеры «неинтереса» к тем, кто по другую сторону «границы».

В № 15 «Минувшего» историк Виктор Антонов пишет о пореволюционных православных братствах. Среди основателей этих братств — Владимир Борисович Шкловский. В Антонов довольно много рассказывает о деятельности этого человека и нигде не упоминает вот о чем: В. Б. Шкловский — родной брат лэфовца и формалиста, эсера и видного советского писателя Виктора Борисовича Шкловского.

В. Антонов настолько не интересуется «всяким там», что просто не знает... и знать не желает Виктора Шкловского.

Факт печальный, но вполне преодолимый.

Прошу заметить: до революции 17-го года был только один В. Розанов, который хвастался тем, что готов разбить все политические, идеологические яйца, чтобы изжарить из них разноцветную политическую яичницу.

Сейчас таких «розановых» (от воспитанного Л. Аннинского до невоспитанного Вик. Топорова)... — да просто треск стоит от расколачиваемых политических яиц. Яичница, правда, невкусная.

И, наконец, главное. «...Сформировался массив так называемой коммерческой литературы, представители которой, стремительно завоевав книжный рынок, все менее и менее нуждаются в одобрении (или хотя бы во внимании) со стороны критики, традиционных журналов и литературного сообщества в целом».

Я вновь вынужден протестовать.

Во-первых, почему «так называемая коммерческая литература»? Ни какая не «называемая», а самая что ни на есть коммерческая литература.

Во-вторых, почему эта литература все менее нуждается во внимании и одобрении со стороны критиков? Она просто не нуждается во внимании и одобрении критиков, традиционных журналов и литературного сообщества в целом. Коммерческая литература нуждается в том, чтобы ее раскупали. И — все.

В-третьих, оказалось, что «патриотическая» литература не в пример более приспособлена к условиям рынка (или того рынка, который сформировался в России), чем литература «демократическая».

Это самый главный парадокс современной России. Людей, обиженных реформами, чувствующих себя униженными после перемен, происшедших в стране, оказалось больше, чем людей, довольных переменами. Средний класс — демократический, либеральный — не родился. Получились или озлобленные люмпены, или растерянные интеллигенты, или циничные богачи.

Эта триединая гремучая смесь: озлобленный люмпен — растерянный интеллигент — циничный богач — эта неслиянная и нераздельная субстанция самой природой своей волит к «патриотической» литературе, к «патриотической» политике — к ЛДПР или КПРФ...

А теперь я вернусь к вопросам. Я попытаюсь еще раз ответить на них.

1. Я поясняю. У меня ведь свое «сегментирование» культуры. Статья В. Бондаренко о С. Довлатове для меня просто вне культуры. А вот книгу В. Курбатова о художнике Юрии Селиверстове я прочел с живейшим интересом, поскольку В. Курбатов хотя и не в моем, но в интересном мне «сегменте». (Подозреваю, что меня В. Курбатов и вовсе исключает из всех и всяческих «сегментов культуры» — как я исключую из них В. Бондаренко.)

2. Еще раз уточняю. Что называть многоукладностью? Существование настолько разных писателей, что в одном и том же журнале печататься им невозможно? Это — нормально. Естественно. Или вы называете многоукладностью такое неистовое отвращение одних литераторов к дру-

гим, что не то что полемизировать, но и читать то, что нашкрябала шкодливая рука коллеги, — не хочется? Это не так нормально, не так естественно. Хотя мне, признаться, трудно представить себе Анну Ахматову, с интересом вчитывающуюся в пламенные строки Всеволода Анисимовича Кочетова. Мне трудно представить себе Кочетова, в который раз перечитывающего затрепанный номер «Интернациональной литературы» за 1935 год. Jedem das seine. Кому-то интересен Джойс, кому-то — Кочетов. Какие проблемы? Ну а критик, конечно, должен читать все или по возможности все — А. Маринину, А. Сегеня, О. Павлова, А. Наймана, И. Полянскую. Критик вынужден читать и то, что нравится, и то, что не нравится. Что поделаешь. Работа у него такая.

3. «Диалог»? Помнится, меня поразила одна фраза чрезвычайно интересного мне публициста. Помнится, с этой фразы мой интерес к этому публицисту стал угасать. Вот эта фраза: «Мы сами уговорили себя, что не способны вести цивилизованный диалог с антисемитом...» Звучит красиво, но означает бессмыслицу, сапоги всмятку, белиберду. Цивилизованность исключает антисемитизм, как и другие формы расовой и национальной дискриминации. Мы не уговорили себя. Мы действительно не умеем, не способны вести цивилизованный диалог с дикарем. Приходится довольствоваться диалогом нецивилизованным.

Вы спрашиваете, возможен или желателен диалог с «ветвями» и т. д. А как же он может быть невозможен? Он — вынужден, этот «диалог»... Я живу в стране, в которой большинство населения голосует или за национал-коммуниста, или за националиста. Каким же образом мне избежать «диалога»? Даже если я буду молчать в ответ на «реплики» — это ведь тоже будет диалогом. Молчание в ответ на... — это ведь участие в диалоге. Разве не так?

Я попытаюсь подвести итог своему «сумбуру вместо музыки». Я еще раз попытаюсь порассуждать о «единстве». О «единстве» литературного процесса, о «единстве» политического, идеологического процесса.

На мой взгляд, процесс един, жизненно, живо един, когда в нем неслиянно и нераздельно, вынужденно-совместно присутствуют разные «потоки». Диаметральные противоположные. Друг другу не-интересные... Или друг к Другу — враждебно-пристрастные...

Все, что произошло после 91-го года, называется гибелью советской цивилизации. Хороша она была или плоха — другой разговор. Дело не в этом. Дело в том, что эта цивилизация тоже была нераздельно-неслиянным единством двух диаметральные противоположных потоков. Эта цивилизация наследовала величайшей и сокрушительнейшей революции и величайшей и охранительнейшей державе. Как соединялись эти разнонаправленные потоки? Не знаю. Блаженный Августин (кажется) так сформулировал особенности человеческого существования: то, как соединяются душа и тело, — неразрешимая тайна, но точка их со-

единения и есть человек. Я не знаю, как может соединиться неостановленная революция и великая держава, но точка их соединения и был Советский Союз.

Какое это отношение имеет к современной литературной ситуации?

Мне кажется — самое прямое.

Когда литератор Аркадий Белинков осознавал себя прямым наследником Герцена и декабристов, он понимал, что не может находиться в той культуре, которая фактически наследует врагу декабристов и Герцена — Николаю I.

Когда литератор Александр Солженицын осознавал себя прямым наследником Столыпина и Александра III, он понимал, что не может находиться в той культуре, которая фактически наследовала народовольцам и большевикам.

Литераторы Белинков и Солженицын оказывались по одну сторону границы.

Другие литераторы оказывались по эту.

А потом все кончилось.

Цивилизация разлетелась вдребезги...

Изменилась парадигма.

Я не в силах дать определение новой парадигме.

Я в ней, в этой самой парадигме...

Я не могу адекватно оценить, где в современной литературной ситуации «единство», а где — «расколотость».

Я могу только по-человечески сказать: вот это мне — «понра...»
А вот это — «не понра...»

Р. С. Я прошу прощения за длинное рассуждение. Короче я не мог. Кто ясно мыслит — ясно излагает, а я вот мыслю совсем не ясно, в связи с чем и излагаю — туманно. Извините.

Валентин Курбатов

Второй раз собирал минувшей осенью в Овсянке В. П. Астафьев писательские «Встречи в русской провинции», созывая больших и малых литераторов со всей России, чтобы послушали друг друга, хоть просто повидались (что при нынешнем обнищании писателя, сосланного в социальные бомжи и приживалы, дело не последнее). Второй раз «большие» не ехали: кто не ехал «к Астафьеву», кто к другим участникам, кто к самой идее диалога. Второй раз Виктор Петрович терпеливо призывал съехавшихся по возможности не говорить о политике, а заняться своим делом. К этому же в третий раз звал на «Яснополянских встречах» В. И. Толстой.

Да только если бы это было возможно! То-то и беда, что мы не говорим «о деле», и не едем друг к другу, и разошлись на вполне равнодуш-

ные территории без всякого представления о «той стороне», что кроме политики у нас и нет ничего. Жизнь выветрилась и обесценилась, порастратила смысл, потеряла зерно и летит половой под уличным ветром.

Мы доживаем «старые запасы», донашиваем наследованную реальность, перекраивая ее в новые контексты, рифмуя и выворачивая, сводя ее к культурным «дискурсам», где уж от жизни остается один крашенный труп. Это может быть трагедией для страдающего от обмеления мира Д. Галковского и забавой для пустотелого В. Сорокина, который с брезгливым кокетством констатирует, что «сейчас литература просто лежит в гробу, все успокоилось, оформилась некая картина постлитературного бытия». Естественно, чем тут и заниматься, как не «дискурсами» и «контекстами»? Сорокин тут явление лакмусовое, и победная поступь его пустоты симптоматична. Он может передразнить страницу Набокова и страницу Кочетова, Борхеса и Шевцова, но вы напрасно будете искать в прозе его самого и пытаться понять, любит ли он что-нибудь, отвечает ли за что-нибудь, да и вообще живет ли с такими беспечальными декларациями: «Я никогда не чувствовал ничего подобного тому, что обычно чувствует русский писатель, у меня нет никакой ответственности ни за русскую духовность, ни за русский народ, ни за будущее России». И сколько их сегодня, этих мастеров опустелого слова, теснящихся на лотках и в журналах со своей гнетущей, дразнящей, провоцирующей, запутывающей, но не освобождающей прозой и поэзией. Игры много, и ума хватает, но мало памяти о том, что Пушкин напоминал Вяземскому: беда, коли поэт довольно живет для славы и мало для Отчизны.

Немудрено, что русские писатели, отвечающие и за духовность, и за Родину, не хотят заглядывать в мертвые «сегменты» такой словесности и не разгибают чужих журналов, чтобы не оскорблять сердца.

Но когда бы дело было только в пороках разгулявшегося постмодернизма, в эгоистической игре тщеславий и своеволий. Хуже, что провоцирующая словесность добивается своего и исподволь ослабляет и ту духовную магистраль, которая собственно и питала стержневую, коренную русскую литературу большого стиля. В расшатанном дурной политикой мире утрачивает земную основательность и высокая традиция. Слово мечется, как в последних повестях В. П. Астафьева, как будто не доверяя себе, все время срываясь и не находя берегов, так что и чтение влечет человека по перекатам, избивая и мучая, и в конце концов выносит на берег, не укрепив и не выправив его, а только изнунив и обессилив. Или слово «хлябает» в себе, не находя прежних устойчивых значений, не совпадая с новой реальностью, как в последних рассказах В. Г. Распутина, и потому не покрывая и не ухватывая эту реальность.

Да и реальность ли мир, в котором мы живем? Мир без плоти, границ, системы координат, ясного прошлого и прогнозируемого будущего? Давно это только игра слов, концепций, программ и систем, легко переводимая в серийные сюжеты покет-буков. Похоже, мы забыли главное, о чем хо-

рошо говорит один из героев романа Ж. Бернаноса «Дневник сельского священника»: «Слово — Божье! „Верни мне мое Слово“, — потребует Судия в судный день. Как подумаешь, что тут придется извлечь из своего жалкого багажа, становится, право, не до смеха». Ну, да что нам до Божьего суда! Он писан для устойчивого мира, для жизни, а не для нашего однодневного полета, в котором нам так легко ни за что не отвечать.

Сегодняшнее состояние разрыва, от которого страдают лучшие художники той и другой стороны, — состояние неизбежное. Когда жизнь теряет себя, как уберечь себя литературе? Но это состояние противоестественное. Может, для европейской литературы — это быт и свобода (и у нас найдется много молодых исповедников этого взгляда), но для настоящей русской литературы, какой она ведома миру и авторитетна для него, — это болезнь, тяжкое невольничество подменного существования, которое художник может не сознавать, но которое сквозит во всяком сегодняшнем сочинении с его неизменным отчуждением материала и автора. Как будто мы все нынче в России туристы, давно не были, а воротились и глядим на себя, как на заблудившихся детей, — с состраданием одни и с насмешкой другие, как будто уже нет никакого «мы», а есть только «они» (разные для разного круга).

Все это приводит к тому, что мы безнадежно отрываемся от своего и мирового прошлого. Оно больше не творит в нас. Мы стали периферией самих себя, потеряв большой стиль, здоровую опережающую мысль и литературную элиту, которая берется не самозванством, а дается читателем и несомненна для всех. У нас нет более республики литературы, где все ветви растут в разные стороны, но дети одного ствола и одного родимого корня. Убогая, анархическая, суетная жизнь плодит убогую, суетную, жвачную, потасканную литературу.

Художник — заложник жизни. Он не может сделать ее в своем сочинении великой, если она ничтожна, но он в силах устыдить ее, напомнить, что мы дети Божьи только тогда, когда мы дети родной земли, родной истории и родной культуры. Сегодня мы на грани утраты всех этих созидающих человека начал.

Отрадно, что это начинает осознаться обеими сторонами, что подтверждают «Яснополянские встречи» и «Встречи» в Овсянке с их горячим и порой резким, но уже устремленным к пониманию диалогом. Да и само вот это обсуждение (и в одном ли только «Знамени»?). Мы только выходим в дорогу общего беспокойного разговора о насущном. Дай только Бог, чтобы не было поздно.

Алла Марченко

Нынешнее обоюдное равнодушие к тому, о чем пишут литераторы, «придерживающиеся иных, чем наши собственные, политических или

эстетических взглядов», объясняется, на мой взгляд, не столько привычкой к отчуждению, сколько непривычкой к тому изобилию, какое обрушила на людей книги (равно — агрессивно и на критиков, и на читателей) издательская предприимчивость последних лет. Сказать, что мне стопроцентно и однозначно не интересно, как ведет свой журнал Ст. Куняев, что думает Владимир Бондаренко о книге Д. Галковского «Бесконечный тупик» (в не моей газете «День литературы») и почему Валентин Распутин прекратил публицистическую деятельность, не могу. Но это какой-то остаточный, вялый интерес, а поскольку нельзя объять необъятное, предпочитаю утолять и информационный голод и эстетическую жажду чем-нибудь более питательным и острым, благо выбор «пищи» для ума и «взаимного сообщения мыслей» огромный: пожадничаете, проглотите лишнее и схватите «индигестию».

При распаде СП СССР литературный процесс (как динамическая совокупность знаковых явлений) на два неслиянных потока не разделился. Разделить его так же невозможно, как невозможно поделить Волгу между насельниками правого и левого берега. Если ставить вопрос так, как он поставлен редакцией «Знамени», придется приписать к двум разным русским культурам Белинского и Гоголя, Некрасова и Достоевского, и т. д. и т. п.

Что до противоборства «демократов» и «патриотов» — то разве это специфически российский вид идеологического напряжения? И не исключено, кстати, что *патриот* отличается от *демократа* не социологически, а биологически: устройством ума и «скоростью обращения крови»; может быть, это вообще два коренных общечеловеческих, а не узко национальных типа.

Накал литературных сшибок — на нуле? А почему? Во-первых, потому, что устали лаяться. Во-вторых, потому, что наконец-то разменяли опостылевшую роскошную коммуналку на отдельные квартиры в разных микрорайонах! Да и разбегались при разделе «на фракции», увы, отнюдь не по возвышенным политическим соображениям, страх подгонял-торопил: а ну как неприятный сосед справа (или слева) под шумок унесет в свою нору (представительство-офис) кусок послаще?

Коммерческая, то есть массовая литература нуждается в рекламе и толковых распространителях, критике с ней нечего делать. Иное дело — «авторские таланты». Им есть чему поучиться у создателей «самоходного» товара. Есенин после блистательного провала гениальных «библейских поэм» крепко задумался: как бы наострится писать так, чтобы и себя не терять, и быть понятным?! Да что Есенин! Сам Пушкин в «Капитанской дочке» на опыт тогдашних фаворитов книжного рынка, может, и невольно, а оглянулся. Недаром же в «Онегине» сочинителя популярных у массового читателя «семейственных романов» Августа Лафонтена мимоходом, но помянул... Серьезная литература

и литература массовая повязаны так же, как в индустрии одежды дома высокой моды и фабрики готового платья — «узловой крепью». И сердчаем мы на «представителей» коммерческой литературы, стремительно завоевавших книжный рынок, потому только, что представления наши о том, *что такое хорошо* и что такое плохо, — сложились в экстраординарных условиях, когда вся литература де-юре считалась массовой; де-факто, разумеется, и в этом массиве была тоненькая элитарная прослойка, однако тексты, не понятные широким массам, протискивались из *плана редподготовки* в *план выпуска* нелегально, контрабандно, по липовым документам... Не случайно же книжные предприниматели с таким наваром переиздали и до сих пор переиздают народные бестселлеры советской поры: «Войну» Ивана Стаднюка, «Вечный зов» Ан. Иванова, семейно-производственные хроники Петра Проскурина.

Короче, ничего драматического в той ситуации, какая силою вещей сложилась в постсоветском литературном сообществе, лично я не вижу: болезнь (депрессия, апатия, усталость) протекает нормально, вот и мой компьютер, похоже, того же мнения, сегодня выдал такую сентенцию: «что само ушло, то может само и вернуться». С годами, когда-нибудь... А пока в возможность продуктивной и конструктивной размены чувств и мыслей между «отчуждившимися друг от друга ветвями современной словесности» напрочь не верю. Вон в «Пресс-клубе» поигрались в диалог с коммунистами... а что вышло? Эдичка Лимонов вышиб дверь и вышел вон... С чем-с кем вернется? Намекнул, что с мальчиками в черном и со свастикой. Но, думаю, блефует.

Михаил Новиков

Для того чтобы рассуждать о расслоении, размежевании, расколе и вообще всяческом разбалтывании пишущих на русском языке, лучше забраться на какую-нибудь возвышенность — ну, пупырек, пригорок, и от туда уже, с пупырька, глядеть орлиным взором и гвоздить отбившихся от рук, подгонять сбившихся с ноги, наставлять оставшихся без глаза.

Я вижу два таких пупырька. Один — это вопрос: ну, а к чему вообще существует литература? То есть, вот что? Смягчение нравов, вообще всякие влияния? Или игротека для бедных, казино слов? Ах, какой глупый вопрос! Но вот, оказывается, даже те, кто убежден, что стоят у рулетки и ждут, когда выпадет им какое зеро, все равно, перешептываясь с соседями, выявляют в разговоре свое честолюбивое и тщетное желание изменить мир. Сколько Сорокин не сует под нос публике свой взгляд на собственные тексты как способ решения психосоматических проблем — все равно нет-нет да и прорвется в нем какой демиург, тут и там мелькнет тень то ли Гоголя, то ли Щедрина, то ли Джойсово пенсне, то ли чеховское. Пелевин, грибник и фантаст, пи-

шет всякие «Папахи на башнях» да «Зомбификации». Писатели — нескромное, лукавое племя. Скажут одно, подумают другое, напишут вовсе третье. Что ж. Люди...

Другой вопрос-кочка — это вопрос о прошлом. Дело в том, что пора наконец признаться — мне лично, но я вот сейчас признаюсь и облегчу душу, но и всем прочим, непризнающимся, тоже — в подлинной и искренней ненависти к Союзу писателей Советского Союза. Порю заката этой организации я наблюдал, обучаясь в Литературном институте. Закат был пышный — багрец и золото, туда-сюда. Жаль, я не поэт. Конечно, в тот слой действительности, в котором пребывал я, выходили из этого Союза только какие-то странные пузыри. Помнится, пересекал двор Литинститута Владимир Гусев — человек с блуждающей улыбкой и блестящим, как осколки бутылки в траве, взором. Он публиковал отрывистые, комковатые дневники, в которых пузырились соображения о высокой миссии литературы, о вечном и поперечном. Ну что ж, отлично. Спрятаться от этого было можно, легко — но романтика внутренней эмиграции, всякого неучастия в делах тьмы и прочих танцев Серебряного века (поэт выше) как-то не канала в восьмидесятые. То ли чувствовалось, что совок издыхает, то ли просто в семидесятых дискурс дворников и сторожей был уже скушан и обглодан.

Патриоты, во всяком случае, были нескучное племя. Однажды я пришел в молодежную секцию СП, или как уж она там называлась. В какую-то подворотню в центре. В комнатухе, за столом, заваленным рукописями, сидел человек с комсомольским зачесом и слегка немосковским выговором. Кругом глыбились рукописи, и еще одну этот человек изготавливал тут же собственноручно. Его звали Николай Дорошенко. Выслушав мои жалкие слова о том, что я, дескать, не прочь поехать на какую-то конференцию молодых прозаиков под девизом «Начинающие — съезду», он отчего-то возгорелся желанием прочитать мне только что сочиненный отрывок. Я хорошо запомнил этот текст: речь там шла о каком-то мальчонке, Егорке, что ли, который выбежал деревенской ночью на улицу и помчался взапуски к реке. Зашел в воду, поплыл и увидел над головой звездное небо. Пострела пробрало. Потемневшего лицом, изнутри обугленного Дорошенко я видел потом однажды в ЦДЛ — ясно было, что чуткая душа молодого функционера-пачвенника не вынесла перестройки.

Далее, некоторое время, уже на излете совка я служил в настоящем заповеднике, в «Молодой гвардии». Это одно из самых экзотических впечатлений моей жизни, мало с чем его можно сравнить — ну, вот с поездкой разве что в Африку. Кряжистые люди ходили по коридорам этого учреждения, и кряжисты были их статьи: «Обрубить щупальца сионистского спрута». Или вот стихи о гражданской войне, которые написал еще молодой тогда, лет двадцати семи, полный господин, поэт

Игорь Жеглов: «Кавалерия будто несет на себе центрифуги взметнувшихся сабельных жал». Может быть, однако, жала были не взметнувшиеся, а стремительные — но что-то такое, это точно, эти слова были абсолютно ключевыми.

Надо честно сказать, что все то, что считалось либеральным и, как бы это выразиться, прогрессивным, было не лучше. Больше того, в землесосах-почвенниках был, по крайней мере, некоторый персональный пыл — то есть тексты были, конечно, чудовищны, но сами эти личности как-то двигались, с неуклюжей грацией восставших из гробов вампиров. Помещавшихся же в либеральном крыле, казалось, даже еще и не разбудили. Отчего-то сотрудники либеральных толстых журналов производили впечатление именно особой, потусторонней сонливости. Мой однокурсник Андрей Воронцов сделал блестящую карьеру, устроившись в журнал «Октябрь». И однажды нелегкая занесла меня к нему в редакцию. Это был удивительный разговор. Я вошел, держа в трясущихся, может быть, руках папчонку с рукописью. Поздоровался. Ах, как страшно заскучал сразу Андрей. Мы вышли в коридор, уселись в кресла, дымок закурился над нами. «Ну, что, как жизнь, как тебе тут работает?» — спрашивал я. «Да-а», — медленно ответил Воронцов. «Что, трудно?» — не понял я. «Да-а», — опять сказал он. «Ну, я оставлю тут рассказы». — «Да-а». — «Счастливо, Андрей». Я встал и протянул ему руку. Тут он несколько оживился, но сказал, впрочем, опять только: «Да-а». Удаляясь от этой редакции, я вспомнил, что в рассказах Андрея, которые я читал в институте, действие большей частью происходило в пригородных электричках — автор жил за городом и в полном соответствии с заветами реализма писал о том, что лучше всего знал. Сон, и мелькание мокрых дач за окном, снова сон, перроны, тоже мокрые, и вот он, Киевский вокзал. Сходным образом встречал меня какой-то Володя Потапов в «Новом мире» и, в других редакциях, женщины со следами породы, красоты и романов, около которых непременно висели расправленные на плечиках прекрасные дубленки.

В этих дубленках, кажется, и была вся соль. Они придавали всей конструкции Союза Писателей и, широко беря, советской литературы смысл и все это дело оправдывали. То есть вот она висела рядом, пока я мямлил свое «Я тут принес рассказы» и выслушивал «Оставьте, наш рецензент прочитает», — и меховое ее нутро, ласковое, солидное, напоминало мне — нет, не зря ты хлебаешь этот компост, там на дне — слава, деньги, покой.

Но.

«Это все в прошлом, Настек, — Муся вздохнула, — в нашем с тобой далеком невозвратном прошлом. И лорд Байрон, и молодой Вертер, и эти поиски абсолюта». Муся и Настек правы. Я пригласил этих залетных потаскушек наудачу, открыв роман Натальи Калининой «Нечаянные грезы». Наталья Калинина, очевидно, такая же фикция, как

Муся и Настек, и ее выдумал, как оболочку для героев, сумрачный некто, выгоняющий на вес роман за романом. «Он шагнул к ней из тени — большой, даже громоздкий, потерявший контроль над своими чувствами. Его пальцы больно сдавили ей шею, зрачки напоминали пчелиные жала». Чем не метафора, чем не энциклопедия литературной жизни — эти «Грезы»? Он — халтурщик-жанровик, пахарь маскульта, она — русская литература.

И так далее: новое г не хуже, старое г не лучше. Новый тип писательского поведения: сидеть в своем углу, пилить своих муськов одного за другим? Вряд ли что получится. Мало кому достанет сил не сбиваться в стаи — ну, Беккет, помнится, сидел один. Тут беккетов не было, тут скорее боковы. Писатель — слепоглухонемой нечеловек — остается недосягаемым идеалом.

«Амир подошел к молодой женщине и, поддавшись страстному желанию, вызванному воспоминанием, схватил ее на руки и, положив на широкую кушетку, захотел увести в мир наслаждений, но Тамара резко высвободилась и недовольно воскликнула:

— Ты меня испугал!

Глаза Амира смеялись, а руки гладили ее тело, стараясь вызвать желание. Это еще больше взбесило молодую женщину, и она из последних сил заставляла себя сдерживать охвативший ее гнев. Дрожащими от ярости губами Тамара раздраженно бросила:

— Я хочу принять душ, — и быстрым шагом направилась к дому».

Дом, конечно, еще не в Переделкине, но, пожалуй, уже на Поварской. Думаете, это опять Калинина Наталья? Нет, Истомина Татьяна, «Сладкая боль». И могут ли они не взяться за руки, не слиться в профсоюзном экстазе? Жанр — опора, на нем душа успокоится. Вот как будет: «Перепуганная Лера не хотела отпускать от себя Копытова и, чтобы удержать его, попросила почитать стихи. Володька до восхода солнца декламировал ей свои произведения... и Валерии искренне казалось, что Копытов — лучший поэт России». Володька все правильно сделал, всем стоит поучиться у Копытова. Кто додекламирует до восхода, тому и поверит Валерия. Прочие рассыплются, как Фаол.

Евгений Попов,

*дважды член Союза писателей СССР,
член Союза российских писателей,
член Союза писателей Москвы,
член Союза российских литераторов
и еще член разных всяких организаций*

Общую литературную ситуацию в стране я расцениваю как просто отличную. Каждый волен писать все, что ему взбредет в голову, не опа-

саясь быть посаженным на цепь. Другое дело — удастся ли ему это напечатать, особенно после «КРИЗИСА»? Но это вопрос, во-первых, материально-полиграфический, а во-вторых — вечный. Молодые люди, дай им Бог удачи, всегда обивали пороги редакций и гневались на старшее поколение, звезды всегда восходили, закатывались и гасли, иногда обретая новую жизнь в грядущем времени, а чаще всего — нет, «коммерческая литература» всегда раскупалась лучше собственно «литературы» и жаждала не одобрения или внимания со стороны критики, а единственно — крутой прибыли. Грустно не литературе, грустно лишь бывшим членам бывшего Союза писателей СССР, потерявшим дифференцированную «халяву» — от многотомного собрания сочинений до дешевой путевки в Переделкино и Коктебель. Да и то не всем.

Никаких «двух культур», а уж тем более «демократической» и «патриотической», в одной национальной культуре не существует — все это выдумки сначала Ленина, а потом — неизвестно кого. Единого, даже по видимости, литературного процесса в стране тоже не существовало никогда. В данном случае я говорю не о вялых спорах у единой кассы «западников» или «деревенщиков», а о том, что кроме литературы совписовской в стране ВСЕГДА существовала ДРУГАЯ ЛИТЕРАТУРА во всех смыслах этого определения, включающего в себя и «самиздат», и «тамиздат», отчего дата «август 1991» здесь ровным счетом ничего не значит.

Что и показало дальнейшее развитие событий. Печально, что один из пастырей августовской культурной революции-91 впоследствии сильно огорчился и уехал в Америку проповедовать тамошним аборигенам, а другой тоже огорчился, но не уехал, а наоборот — сдал все писательское имущество неизвестно кому, отчего оба они, я надеюсь, живут относительно неплохо в этом подлунном мире, чего нельзя сказать о некогда ведомой ими «писательской массе». О тогдашних, политически корректно выражаясь, «оппонентах» перестроечной демократии, распевавших августовским вечерком в Хамовниках песню «Варяг», я говорить не стану, так как не обладаю для этого достаточной компетентностью и не желаю обладать. Говорят, что их лидеры тоже живут не худо даже и при «оккупационном правительстве», а «патриотические» пролетарии пера находятся в том же положении, что и их «демократические» коллеги.

Что же касается собственно Союза писателей, на котором, повторяю, вовсе не замыкался (а уж теперь и тем более) литературный процесс, то он разделился, как амеба, которую мы все изучали в школе, и все его части воюют со всеми другими частями, как «махновцы» с бандой «атамана Маруьски», «петлюровцами», «красными», «белыми», «синими», «зелеными» и «голубыми». Что, как известно, ведет к разрухе, которую мы все и имеем вне зависимости от исповедуемых идеологий или отсутствия таковых.

Полагаю, что писательские Союзы (пока не поздно, ведь возможно, что уже и поздно), сохранившие независимость и суверенитет, должны

объединиться ЭКОНОМИЧЕСКИ, чтобы вернуть совписовские богатства, ныне в значительной степени растащенные и канувшие в небыль. Тогда старики будут получать пенсию, а всем желающим бесплатно починят зубы. Но это вопрос материалистический, а мы, кажется, говорим о духовном, поэтому я перехожу к непосредственным ответам на конкретные вопросы.

1. Профессионально и по-человечески мне совершенно не интересно, что происходит в «соседних» сегментах словесности, зато интересно, что происходит с отдельными интересующими меня представителями этих сегментов, особенно знакомыми мне лично: написали они что-нибудь хорошее или наоборот. Принадлежность к клану ничего не решает в литературе, где подлец может создать высококачественное произведение, а праведник оказаться графоманом, чему примеров несть числа.

2. «Многоукладность» в литературе означает, что она жива и помирять не собирается.

3. «Диалог» между отчуждившимися друг от друга ветвями — это что-то из Метерлинка, где пляшет Хлеб и веселится Огонь, или из русского народного игрища «А мы просо сеяли»... Диалог возможен только между ЛИЧНОСТЯМИ, и если они есть, то и диалог есть, а если нет, то нет. Если собеседники априорно считают друг друга дураками и негодьями, то зачем им беседовать о литературе? Им нужно создать совместное предприятие или ТРЕД-ЮНИОН с целью совместного выживания в этом жестком мире, где их объединяет только одно — профессиональная принадлежность. И в данном случае совершенно не важно, что одни из них воспринимают писательство как осознанную необходимость, а другие как свободу.

Абрам Рейтблат

Разговор о структуре литературного поля, о имеющихся тут секторах и коммуникации между ними представляется мне нужным и своевременным. Хотелось бы только четче определить, что обсуждается — сфера социальная (литераторы и их объединения, периодические издания и издательства и т. п.) или культурная (идеологические программы, эстетические направления, жанры), литература в широком смысле (как сфера письменного) или в узком (как вид искусства).

Лично я — за максимально большое разнообразие и в той, и в другой сфере. Но, по моему мнению, степень «многоукладности», точнее, разнообразия, выросла за годы «перестройки» и «постперестройки» в очень небольшой степени.

Предлагаемые редакцией «Знамени» критерии различения мне представляются не главными, а побочными, поскольку носят политический (демократическая / патриотическая) или экономический (коммерческая /

некоммерческая) характер и не связаны напрямую с литературой. Но раз уж они упомянуты, начну с них. Да, число писательских организаций выросло, но дробление это вызвано внелитературными причинами. Число же мировоззренческих и эстетических программ практически не увеличилось. Сохраняется все та же двухполюсность (демократ / патриот). Не возникли хоть сколько-нибудь значимые группы литераторов (и соответствующие издания) со, скажем, феминистской, религиозной, экологической, авангардистской программами.

Но и двухполюсная оппозиция присутствует лишь у наиболее «идеологизированных», озабоченных нынешней своей ситуацией слоев и групп. Показательно, что в последние годы аудитория «толстых» журналов, где в наибольшей степени проявлены идеолого-политические ориентации, существенно сократилась, а литературу, которую принято именовать «массовой», по критерию «патриотичности / демократичности» разделить вряд ли удастся. Да и многие из тех, кто читает «толстые» журналы, особого внимания на «партийные» разногласия не обращают, и абоненты провинциальных библиотек вполне могут спутать, напечатан ли роман в «Нашем современнике» или «Новом мире», стоящих рядом на библиотечной полке. Впрочем, и у писателей не все так просто, нередко различия эстетические оказываются важнее идеологических, в результате «патриотов» со сложной поэтикой печатают журналы «демократические» и не печатают «патриотические». О стирании «граней» свидетельствует тот факт, что ряд литераторов выступает и в «демократических», и в «патриотических» изданиях (Л. Аннинский, Ю. Буйда, Вик. Топоров), и ни у них, ни у редакций это не вызывает видимых напряжений. Особо ощутимо это исчезновение границ в «массовой» литературе, куда идут, чтобы заработать, как эстетически «консервативные» реалисты, так и «продвинутые» постмодернисты, причем книги их прекрасно сосуществуют в рамках одних и тех же серий. Это в первые годы перестройки, когда массовая литература была представлена почти исключительно переводами и переизданиями дореволюционных авторов (Вербицкая, Чарская, популярные исторические романисты), на персональном уровне авторские составы «высокой» и «массовой» литературы не совпадали, сейчас — принципиально иная ситуация. Так что о водоразделе между коммерческой и некоммерческой литературами я бы поостерегся говорить.

Поскольку речь у нас идет о литературе, я бы предложил все же в качестве индикатора «многоукладности» использовать критерии не политические или экономические, а мировоззренческие, творческие. Тогда показателем разнообразия для меня явилось бы наличие большого числа групп литераторов (оформленных или не оформленных, это не важно) со своими программами, журналами, эти программы формулирующими и отстаивающими в полемике с конкурирующими изданиями. При этом важно, чтобы в журналах обсуждались актуальные мировоззренческие, эстетические, этические проблемы.

Ничего подобного сейчас нет. Вот лишь немногие из наиболее острых и актуальных проблем современной отечественной литературы и культуры: крах интеллигенции как держателя «высокой» культуры; вестернизация российской культуры; православный фундаментализм и современная русская культура; экспансия эзотерики, мистики и неоязычества; национал-большевизм и молодежь; рецепция фрейдизма и неофрейдизма; «русская идея», «русский менталитет» и «соборность» как культурные идеологемы; русские ближнего зарубежья и их место в современной русской культуре и литературе; современная эмиграция из России и ее влияние на культуру; падение статуса литературы и судьбы критики; визуализация современной культуры и др. Обсуждаются ли они в литературе и журналистике? Есть газетные отклики, есть отдельные журнальные статьи, которые, впрочем, можно пересчитать по пальцам. Но дискуссий, предполагающих наличие разных точек зрения, столкновение их, полемику, приведение аргументов в пользу своей позиции и против позиции оппонента, — нет совершенно. Причина, как справедливо указывают в своих работах об отечественной интеллигенции Л. Гудков и Б. Дубин, — в отсутствии интеллектуальной элиты, способной анализировать ситуацию в стране, давать идейные ориентиры, исходящие из нынешних реалий, а не отвлеченных идеологических схем многолетней давности.

Я имею в виду прежде всего небеллетристические жанры. Возможно, тут сказывается мой личный вкус: современная сюжетная проза (не важно, почвенная или западническая, массовая или элитарная) мне, за редчайшими исключениями, неинтересна — сразу видно, как это «сделано». Душевный отклик вызывают тексты, написанные не в третьем, а в первом лице, то, что А. Гольдштейн называет «литературой существования», прежде всего мемуары и эссе.

В целом же состояние современной отечественной литературы (впрочем, я не имею тут в виду поэзию; это слишком специфическая и достаточно автономная сфера) я бы охарактеризовал как анемичное, бесцветное, эпигонское. Ярких и своеобразных фигур (за исключением, быть может, Петрушевской) как-то не видно. Аналогичная ситуация была лет 100 назад, в 1880–1890-х годах, когда тон задавали литераторы, подобные Боборыкину и Потапенко. Хотелось бы надеяться, что нас ждет такой же расцвет, как в начале XX века.

Ирина Роднянская

Существование толщи коммерческой литературы наряду с традиционно «высокой» литературной продукцией, ставящей перед собой иные, чем та, цели, я считаю явлением нормальным, заслуживающим внимания и изучения со стороны социологов, культурологов и прочих «ведов», а также, порой, — непосредственного потребления искусственны-

ми читателями, членами «литературного сообщества». Но это особый и вместе с тем всемирный, так сказать, вопрос, между тем как раскол пишущей братии на «демократов» и «патриотов» составляет нашу, чисто российскую прерогативу.

И если течения и звезды коммерческой литературы окружены всевозрастающим вниманием (на Маринину отозвалась даже парижская «Русская мысль», а новый журнал «Неприкосновенный запас» организовал вокруг этого имени «круглый стол»; сама же я с огромным удовольствием читаю Л. Гурского и Б. Акунина — за уши не оттянуть), то на месте авторов «Москвы» и «Нашего современника» большинство коллег действительно предпочитают видеть черную дыру. Поэтому есть смысл сосредоточиться на вопросах «Знамени», заданных именно по поводу последних.

Отвечу так: не интересоваться «патриотическими изданиями» грешно и может дорого обойтись нелюбопытным, а вот диалог с ними, думаю, невозможен — или почти невозможен. Как — простейшая аналогия — невозможен был (есть и будет) диалог между партиями хоть левой, хоть правой половины политического спектра — и «партией нового типа», каковая, известное дело, вовсе не партия, а нечто совершенно другое. Точно так же и «Наш современник», «Москва», «День литературы» — не издания в том самом роде, что «Знамя», «Звезда» или «Новый мир», а — вспомним забытое — «коллективные организаторы» своих сторонников для грядущих битв. В них много разгромных выпадов против либералов (то есть тут как раз учитывается литературное наличие антиподов), но возможностей диалога в связи с этим возникает не больше, чем, скажем, в свое время по поводу статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература» (наивна ведь была когдатошняя попытка Валерия Брюсова вступить с ее автором в искренний спор...). Эти издания сознательно (а вовсе не ввиду умственного убожества) гораздо неразборчивее в отношении профессионализма, логики и стилистики, нежели их, конечно, тоже небезупречные, визави. Потому что задачи перед собой ставят не интеллигентские и любой инвентарь считают сподручным для общего дела. Открываешь такой журнал и натываешься: то на строевую песню, призывающую повернуть оружие против «расстрельщиков» Белого дома (наличие оружия подразумевается), — текст на внутренней стороне журнальной обложки, как эпитафия, то на бредовое сочинение (кажется) О. Платонова об Америке, обреченной на гибель ее масонской конституцией, то на очередное полуграмотное заушение католиков, то на политическую проповедь красного батюшки. Как бы ни была убога, сутена и фальшива литературная жизнь противной стороны, как бы ни была она заселена ложными репутациями и дутыми сенсациями — это все-таки другой коленкор: есть некая спонтанность, отсутствие непрменной идеологической отмотобилизованности, толика личного самостояния и идейного бескорыстия, короче, хотя бы возможность незавербованности, иной раз переходящая в действительность.

И тем не менее повторю, наш брат «либеральный» литератор если не запутается в колючей проволоке, то найдет — просто обязан найти — в «патриотических» изданиях много интересного. Для начала: крупные литераторы, попавшие по тем или иным внутренним причинам в эту зону, не могут быть исключены из большого, общего для всех литературного мира. Что бы ни печатали на этих страницах В. Белов и В. Распутин, удачное или неудачное, убедительное или нет, они остаются собой, со своими индивидуальными, важными для каждого из нас художественными судьбами. Прежние читатели должны их сопровождать — боюсь вымолвить — до конца. И крайне грустно, что полностью угас интерес к таким поэтам, как Николай Тряпкин и Мария Аввакумова, чьи имена десять лет назад украшали совсем другие журнальные страницы. Их литературный путь тоже заслуживает того, чтобы за ним следили, и нам должно быть стыдно, что мы этого не делаем.

Затем, наряду и попеременно с низкопробным агитпропом, на тех же страницах время от времени печатается публицистика гораздо более высокого разбора, и опять-таки стыдно, что бросаемый ею вызов до сих пор никем не подхвачен. В ней немало правды — служащей, однако, в последнем итоге каким-нибудь глобальным подтасовкам; поэтому и здесь я призываю не к «диалогу» (цель коего — переубедить или прийти к известному согласию), но к непредвзятому анализу и добросовестному опровержению. Боюсь, впрочем, что в либеральном стане может не оказаться таких блестящих полемистов, как Вадим Кожин, Ксения Мяло или даже Кара-Мурза. А ведь оспаривать их конечные выводы надо, именно оттеняя то, в чем они правы, то есть превосходя их по части интеллектуальной щепетильности. (Пользуюсь случаем, чтобы признать, что К. Мяло, как-то в давнем разговоре убеждавшая меня, что новоявленный российский капитализм воспроизведет «колумбийскую» модель, отчасти оказалась права, а не права была я, в это не верившая.)

Наконец, я люблю повторять мысль одной из героинь Генриха Белля: если хочешь проникнуть в суть какой-нибудь оскалившейся идеологии, то читай не теоретические ее трактаты, а подметные листки. Явление, на которое обратил мое внимание Андрей Василевский: для обработки читательского сознания наша «патриотика» все чаще пользуется жанром триллера в духе фэнтези или чего-то подобного. Недурно было бы сравнить Льва Гурского или Вяч. Рыбакова с такими вот сочинениями — способна ли тут жанровая общность превозмочь идеологическую противоположность, относятся ли эти тексты к одному миру или все-таки к разным мирам?

Недавно (я пишу эти строки в конце октября 1998-го) А. Архангельский в известном обозрении выразил тревогу по поводу бедственного, по слухам, положения «Нашего современника». Я эту тревогу разделяю и от души желаю, чтобы все обошлось.

РУССКИЕ ЦВЕТЫ ЗЛА

Признаться, я не люблю литературные антологии. Они напоминают винные дегустации, где вместо того, чтобы выпить бутылку хорошего вина, пьешь по глотку из каждой бочки, да еще под присмотром румяного винодела, что смотрит на тебя с немым вопросом: ну как?

В лучшем случае, отделаешься головной болью. Если я все-таки предлагаю литературную дегустацию, то не из желания угостить головной болью, а потому, что вкусовой *букет* новой русской литературы имеет самостоятельную ценность смещения.

Впрочем, слово «букет» можно использовать в ином значении.

Последняя четверть XX века в русской литературе определилась *властью зла*. Вспомнив Бодлера, можно сказать, что современная литературная Россия нарвала целый букет *fleurs du mal*. Ни в коем случае я не рассматриваю отдельных авторов лишь в качестве элементов моей икебаны, достаточно убежденный в их самозначимости. Однако сквозь непохожие и порою враждебные друг другу тексты проступает любопытный архетекст.

Он не просто дает представление о том, что делается сейчас в русской литературе. Об этом пусть позаботятся ученые слависты. Важнее, что сумма текстов складывается в роман о странствиях русской души. Поскольку русская душа *крутилась* в последнее время немало, ее опыт выходит далеко за границы «славянских» интересов, превращая повествование в авантюрный и дерзкий сюжет.

Когда-то сталинские писатели мечтали создать единый текст советской литературы. Современные писатели пародируют их мечту. Если коллективный разум советской литературы телеоцентричен, то в новой литературе цветы зла растут сорняками, как попало.

Базаров, герой романа «Отцы и дети», был нигилистом, скандализировавшим общественную нравственность, однако его ключевая фраза звучала как надежда: «Человек хорош, обстоятельства плохи». Я бы поставил эту фразу эпиграфом к великой русской литературе. Основным пафосом ее значительной части было спасение человека и человечества. Это неподъемная задача, и русская литература настолько *блестяще* не справилась с ней, что обеспечила себе мировой успех.

Обстоятельства русской жизни всегда были плачевны и неестественны. Отчаянная борьба писателей с ними во многом заслоняла собой вопрос о сущности человеческой природы. На углубленную философскую антропологию не оставалось сил. В итоге, при всем богатстве русской литературы, с ее уникальными психологическими портретами,

стилистическим многообразием, религиозными поисками, ее общее мировоззренческое кредо в основном сводилось к философии надежды, выражению оптимистической веры в возможность перемен, призванных обеспечить человеку достойное существование.

Недаром пронизательный *маргинальный* философ второй половины XIX века Константин Леонтьев говорил о *розовом* христианстве Достоевского, а также Толстого, почти полностью лишённого метафизической сути, но зато решительно развернутого в сторону гуманистических доктрин, напоминавших французских просветителей. Русская классическая литература замечательно учила тому, как оставаться человеком в невыносимых, экстремальных положениях, не предавать ни себя, ни других; эта проповедь до сих пор имеет универсальное образовательное значение. Мысль Набокова о том, что Достоевский — писатель для подростков, формирующий молодое сознание, приложима в какой-то степени и ко многим другим русским писателям. Но если для Запада опыт русской литературы стал только частью общего литературного знания, и его инъекция, бесспорно, благотворна, то русское культурное общество в свое время получило такую дозу литературного проповедничества, что в конечном счете стало страдать чем-то наподобие моральной гипертонии, или гиперморалистической болезнью.

Правда, в начале XX века в русской культуре произошел серьезный разрыв с традицией. Он отразился в философии (например, коллективный сборник «Вехи», описавший национальные стереотипы *прогрессивного* сознания), в изобразительном искусстве русского авангарда, а также в литературе «серебряного века». Длившийся около двадцати лет, богатый именами и стилистическими школами, «серебряный век», с точки зрения традиционной ментальности, представлял собой декаданс, однако его значение во многом определилось отказом от предшествующей антропологии. Пожалуй, наиболее скандальным произведением той поры оказался небольшой роман Федора Сологуба «Мелкий бес». Его постулат: зло имеет не социальный смысл, а широко и привольно разлито в человеческой душе. Философии надежды здесь нечего делать.

Однако русская литература не захотела расставаться с оптимистической иллюзией. Она потянулась за народническим беллетристом Владимиром Короленко с его крылатыми словами: «Человек создан для счастья, как птица для полета», за Горьким, возвестившим: «Человек — это звучит гордо». Оба высказывания легли в фундамент социалистического реализма.

Смешивая гуманизм как «пракоммунистическую» философскую доктрину Ренессанса с непосредственным человеколюбием (то есть «добровольной» любовью человека к человеку), советские идеологи представляли каждого, кто сомневался в гуманизме, как врага человечества. Такой подлог породил в советской культуре то, что Андрей Платонов

назвал *оргией гуманизма*. Впоследствии эти *оргии* превратились в литературу лжи и позора с такими наворотами бреда и графомании, которые явили собой *непревзойденные* образцы китча.

С другой стороны, с самого своего зарождения нонконформистская литература, от замятинского романа «Мы» через булгаковские сатирические повести и «Мастера и Маргариту», роман «Доктор Живаго» и так далее, вплоть до корпуса солженицынских сочинений, говорила о достойном сопротивлении тирании, о поруганных человеческих ценностях.

Советская и антисоветская литература состязались в гуманистических прыжках. Между тем именно при советской власти человек, то есть субъект гуманизма, показал, на что он способен. Продемонстрировав чудеса подлости, предательства, приспособленчества, низости, садизма, распада и вырождения, он, выяснилось, способен на все.

Сталинская комедия, разворачивавшаяся на гигантской сцене Евразии, в этом смысле была поучительна, и непредвзятый зритель мог выйти после ее окончания с самыми пессимистическими представлениями о человеческой природе. Однако когда наиболее блистательная ее часть завершилась в 1953 году со смертью автора и режиссера, оставшиеся в живых зрители поспешили все зло свалить на «культ личности», засвидетельствовав, ко всему прочему, человеческую неспособность к анализу.

Столкновение казенного и либерального гуманизма сформировало философию хрущевской «оттепели», которая основывалась на «возвращении» к подлинным гуманистическим нормам. «Тепло добра» стало тематической доминантой целого поколения поэтов и прозаиков 60-х годов (Евгений Евтушенко, Булат Окуджава, Василий Аксенов, Фазиль Искандер, Андрей Битов, Владимир Войнович, Георгий Владимов и др.), впоследствии именуемого «шестидесятниками».

С их точки зрения, критика гуманизма была недопустимой роскошью, мешающей борьбе с лицемерным режимом, возможности привести его к желаемой модели «с человеческим лицом».

В конце 80-х годов история советской литературы оборвалась. Причина ее смерти насильственна, внелитературна. Советская литература была оранжерейным цветком социалистической государственности. Как только в оранжерее перестали топить, цветок завял, потом засох. Симметричный ей цветок литературы сопротивления также захирел; они были связаны единой корневой системой.

В результате все смешалось. Писатели остались без литературы.

Однако не все. Еще в оранжерейные времена стала складываться литература — позже критика назвала ее *другой литературой* — вне основной проповеднической линии. Политически *другая литература* была «неясной», что вызывало недоверие к ней у противостоящих идеологических лагерей. Конечно, она не страдала советизмом, но скорее была *асоветской*, нежели антисоветской. Она сдержанно относилась к дисси-

дентской литературе; та ей казалась идейной изнанкой конформистской словесности при заметной общности эстетических критериев.

Другая литература училась у странной (с точки зрения русского интеллигентного сознания) смеси учителей: Гоголя и маркиза де Сада, декадентов начала века и сюрреалистов, мистиков и группы «Битлз», Андрея Платонова и никому неведомого Леонида Добычина, Набокова и Борхеса. Она любила Паунда и заумь обэриутов, боевики Голливуда, поп-арт и блатные песни, сталинские небоскребы и западный постмодерн.

Потеря общей идеи высвобождает энергию, необходимую для свободного путешествия. Рожденная в диалектической игре потерь и приобретений, новая русская литература выпорхнула из клетки. Острота переживания свободы заложена в сущности ее существования.

Отправная точка путешествия — ад. Две точки отсчета: Солженицын и Шаламов. Солженицын нашел возможным воспеть в ГУЛАГе русскую душу (Иван Денисович). Шаламов («Колымские рассказы») показал предел, за которым разрушается всякая душа. Это было новым, или, во всяком случае, так это прочитывалось. Он показал, что страдания не возвышают людей (линия Достоевского), а делают их безразличными, стирается даже разница между жертвами и палачами: они готовы поменяться местами.

Рассказы Варлама Шаламова, проведенного в тюрьмах и лагерях семнадцать лет, написаны не Орфеем, спустившимся в ад, а Плутоном, поднявшимся из ада и осознавшим «иллюзорность и тяжесть надежды». Эта смена вех стала для *другой литературы* принципиальной.

Как и герой рассказа «Тифозный карантин», Шаламов «был представителем мертвецов. И его знания, знания мертвого человека, не могли им, еще живым, пригодиться».

Мертвец все видит по-мертвецки, что становится предпосылкой для остранинной прозы, не свойственной эмоционально горячей русской литературе: «Думал ли он тогда о семье? Нет. О свободе? Нет. Читал ли он на память стихи? Нет. Вспоминал ли прошлое? Нет. Он жил только равнодушной злобой».

Шаламовский ГУЛАГ стал скорее метафорой бытия, нежели политической реальности. Какое-то время такое отношение к человеку оставалось маргинальным. В хрущевскую «оттепель» возобновился традиционный спор между западниками и славянофилами. Противостояние литературных партий определило проблему внутренней разорванности русской культуры. Но, несмотря на разногласия, каждая партия думала об общем благе.

Литература конца века исчерпала коллективистские возможности. Она уходит от канона к апокрифу, распадается на части. С середины 70-х годов началась эра невиданных доселе сомнений не только в *новом* человеке, но и в человеке вообще. Новая русская литература засом-

невалась во всем без исключения: в любви, детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости (крушение народнических иллюзий, которые не рассеялись в интеллигенции за время существования советской власти), а позднее и в Западе. Ее скептицизм со временем возрастал. Это двойная реакция на дикую русскую действительность и чрезмерный морализм русской культуры.

Разрушилась хорошо охранявшаяся в классической литературе стена (хотя в лучших вещах она была более условной, нежели берлинская) между агентами жизни и смерти (положительными и отрицательными героями). Каждый может неожиданно и немотивированно стать носителем разрушительного начала; обратное движение затруднено. Любое чувство, не тронутое злом, ставится под сомнение. Идет заигрывание со злом, многие ведущие писатели либо заглядываются на зло, замороженные его силой и *художественностью*, либо становятся его заложниками. В социалистическом реализме некоторые из них находят черты грубого очарования, в его архитектурных формах им видятся истинные онтологические модели. Красота сменяется выразительными картинами безобразия. Развивается эстетика эпатажа и шока, усиливается интерес к «грязному» слову, мату как детонатору текста. Новая литература колеблется между «черным» отчаянием и вполне циничным равнодушием.

В литературе, некогда пахнувшей полевыми цветами и сеном, возникают новые запахи — это вонь. Все смердит: смерть, секс, старость, плохая пища, быт. Начинается особый *драйв*: быстро растет количество убийств, изнасилований, соvrщений, абортов, пыток. Отменяется вера в разум, увеличивается роль несчастных случаев, случая вообще. Писатели теряют интерес к профессиональной жизни героев, которые остаются без определенных занятий и связной биографии. Многие герои либо безумны, либо умственно неполноценны. На место психологической прозы приходит психопатологическая. Уже не ГУЛАГ, а сама распадающаяся Россия становится метафорой жизни.

То, что Россия — «большая зона», продолжение ГУЛАГа с его безжалостными законами, — видно в прозе Виктора Астафьева. Вовлеченность писателей во зло имеет различные степени. Есть попытки его локализовать, объяснить деградацию внешними причинами, списать на большевиков, евреев. Как одного из вождей *деревенской прозы*, Астафьева душит злоба: он люто ненавидит городскую культуру, «соvrщенную» Западом, символом которого становятся *развратные танцы*, зловеще описанные в «Людочке». Однако Астафьев предоставил злу такую свободу самовыражения, что перспективы борьбы с ним плачевны. Патриархальный мир деревни почти полностью уничтожен, надежда на его спасительную функцию минимальна. Даже священный в русской литературе образ матери, живущей в деревне и призванной быть хранилищем устоев, создан Астафьевым без сочувствия. Покорность

несчастной судьбе доминирует; создается атмосфера почти восточного фатализма; насильственная смерть выглядит не менее естественной, чем на войне или в опасных кварталах Нью-Йорка. Самоубийство героини запрограммировано самой композицией рассказа. Однако *деревенская литература* не может не выдвинуть положительного героя, народного мстителя. Он должен расправиться с тем отвратительным хулиганом, который довел героиню до самоубийства. Сцена самовольной расправы — достаточно сомнительная победа добра — вызывает у автора предельное удовлетворение. Георгий Победоносец убил гадину. Сквозь повествование проглядывает трогательная душа самого автора, но злобные ноты бессилия, звучащие у Астафьева, свидетельствуют в целом о поражении моралистической пропаганды.

И если она еще уместна в произведениях писателей, связанных с общим духом «шестидесятничества», то у «черной овцы» «шестидесятничества» Фридриха Горенштейна уже почти нет никакой надежды на положительного героя. Им вынужден стать сам повествователь, с трудом справляющийся с брезгливым чувством к жизни, идейный дубликат карающего Антихриста. Именно с такой точки зрения описан один день старухи *Авдотьюшки*, где уменьшительно-ласкательная форма имени не больше чем сарказм, не допускающий жалости. Вина в равной степени ложится как на предмет, так и на субъект изображения. Мир не лучше и не хуже героини: они достойны друг друга. Сквозной для русской литературы тип *маленького человека*, которого требуется защитить, превращается в корыстную и гнусную старуху, подобно насекомому ползающую по жизни в поисках пищи.

Находясь на стыке двух литературных поколений, Горенштейн, а вместе с ним Людмила Петрушевская и ряд других писателей разрываются между уверенностью «шестидесятников» в том, что пороки социально мотивированы (их тексты социально воспалены, в них есть сильный пафос разоблачительства), и безнадежностью *другой литературы*, параллельно которой они начинают подозревать и самую человеческую природу, переходя в разряд *беспомощных* наблюдателей, удивленных «возможностями» зла: зависть, старческий маразм, отсутствие человеческой коммуникации, национальные распри.

Деградация мира уже не знает гуманистических пределов, мир портеговски *дегуманизируется*. В самом писательстве обнаруживается род болезни, опасной для окружающих, что еще более подрывает верования в созидательные способности человека. Однако сомнения не распространяются на личность самого повествователя, он допускает намешку надо всем, кроме себя.

Другое дело — Юрий Мамлеев. Его повествователь начинает с самоопределения, заимствованного у «подпольного» человека Достоевского: «Поганенький я все-таки человечешко». Главная героиня Мамлеева — смерть. Это всепоглощающая obsессия, восторг открытия табуирован-

ного сюжета (для марксизма проблемы смерти не существовало), черная дыра, куда всасываются любые мысли. Смерть становится единственной реальной связью между бытием и сознанием. Мамлеевский текст не отвечает на вопрос о том, что порождает эту связь: несчастное советское (российское) бытие, провоцирующее мысль об онтологическом неблагополучии, или же несчастное автономное сознание, воспаленное смертью до такой степени, что оно допускает неблагоприятную форму бытия. Скорее всего важен не вопрос, а результат: смерть разрушает гуманистические конструкции. Остается лишь дикий испуганный *визг* мамлеевских персонажей (глагол *визжать* — основной мамлеевский глагол), которые хотят спастись от навязчивой мысли о неминуемой смерти в грязной пивной, сектах, сексе, галлюцинациях, убийствах, — ничего не помогает. Может помочь только тупость. Разнообразие «патологических» ужасов в консервативном письме, близком реалистической прозе XIX века и прежде всего Достоевского, грозит, однако, вылиться в тематическое однообразие, дойти до грани самопародии.

У Саши Соколова все ужасы призваны раствориться в самом «нелюбимом» повествовании. Таково назначение лирического героя, автобиографического двойника. В «Тревожной куколке» чувствуется его уверенность в правильности своего выбора. В социальном же смысле он принадлежит к *лишним людям*, над которыми глумятся «тупые, бескрылые препараторы в алых косоворотках». Помимо коммунистических косовороток, возникают бабочки, мотыльки, прочий красочный и весьма жеманный жизненный бал-маскарад, на котором высказываются мысли о свободе и счастье. Костюмы нужны, чтобы скрыть банальность авторских идей, но главное — метафоры и усложненный синтаксис. Важна оболочка. В лице Саши Соколова современная литература пробует возможности эстетизма как формы нравственного сопротивления. Намечается гавань, куда готова скрыться русская душа, измученная злом: набоковская альтернатива *совершенного* стиля, который заслоняет собой действительность все больше и больше, до предела, до манифеста, объявляющего о том, что единственный субъект, достойный веры, — авторское Я, в костюме тревожной куколки или без него.

Впрочем, чаще на смену «Я знаю, что делать» приходит «ничего не поделаешь». У *ленинградских* писателей Сергея Довлатова и Валерия Попова (их судьбы различны, один умер в эмиграции в Нью-Йорке, другой стал влиятельной литературной фигурой родного города, — но русская литература едина, она не делится на эмигрантскую и метропольную — после 1985 г. это уже тривиальное утверждение) такая идея освещена мягким, чуть ли не чеховским юмором. Война со злом давно закончилась его окончательной победой, но жить-то надо.

Повествователь Валерия Попова вступает со злом в неизбежный, этически вечно ущербный контакт оккупированного с оккупантом. Более того, в нем пробуждается зависть. Он бы тоже хотел так славно

переступить через обязательства и законы, тоже хочется быть *хозяином жизни*, но не интеллигентность. Такая позиция не докорована, но обозначена. Это не столько социологическая, сколько литературно-метафизическая, подразумевающая к рассказыванию интересных историй (для искусства), нейтрализацию моральную отмену спасения.

Тему оппортунизма развивает Сергей Довлатов, который только превращает описываемую реальность в театр абсурда и вообще лабляет, до нулевой степени, морализаторскую роль повествователя, выдвигая на первый план *компромисс*, который сознательно выносятся им в заглавие цикла. Жизнь в отечестве обладает удивительным комизмом. Довлатов не способен ее изменить, но способен описать, и описание становится преодолением реальности, превращением гадости в чистый предмет стиля. Чем нелепей, тем смешней. В отличие от *светлого*, лирического двойника Саши Соколова или *темного*, мутного повествователя Мамлеева довлатовский повествователь не лучше и не хуже других, он как все. Он знает, что в стране, само название СССР которой лживо, все построено на обмане, но он сам в нем участвует. Он шизофренически двойится, выступая как журналист, пишущий о «человеке, обреченном на счастье», чекистах и «стройках коммунизма», и как частное лицо, недовольное режимом, любитель женщин, находчивый пьяница. От внешних и внутренних несоответствий можно получать кайф. В результате вместо спасения — спасительный цинизм. Он превращает Довлатова в ключевую для новой русской литературы фигуру, делает популярным среди широкого читателя. Цинизм приносит облегчение, смягчает психологические трудности перехода от тоталитаризма к рынку; читатель получает долгожданную индульгенцию; его больше не приглашают к подвигам.

Цинизм достигает виртуозности у Эдуарда Лимонова. Его герой признается: «Я — особый тип. Страх мне знаком, как всем, но я всегда рвусь нарушать запреты». Для него интересны патология или внезапная откровенность, какое-то происшествие, что-то выпадающее из *нормы*, которая становится общим врагом *другой литературы*. Все решают ситуация, инстинкты, биологическое поле, каприз. Побеждает сильнейший. Он же и развлекается. Старая идея сверхчеловека ловко упакована в сознание маленького сентименталиста, любящего пиво, женщин и колбасу. Герой Лимонова не способен ни на что и одновременно способен на все. В зависимости от положения звезд и нервного состояния. Типично хулиганская ментальность, дразнящая воображение, особенно в России. Можно спокойно отойти от отвергнувшей героя певички из бара, можно всадить в нее нож. Все меняется в одну секунду. Вчера авангардист, сегодня националист. Непредсказуемость — суть цинизма. Неустойчивый баланс провинциальных комплексов и мега-

Русь
ломания на
щись в ск
ческий и
бе гов
являет
ват

душается в 90-е годы за счет политизации героя. Убедившись в чуждости западной жизни, он выбирает поруганный коммунистический идеал как вызов, как способ идти против течения, заставить себя бороться. Активный вынос литературного персонажа в жизнь — явление очень русское; литературные герои порождали кучу последователей. Лимоновский герой породил своего автора. Началась игра реального Лимонова с реальным злом, игра с кровью.

Ее хочет «заговорить» группа *юродствующих* писателей: Венедикт Ерофеев, Вячеслав Пьецух, Евгений Попов. Каждый из них по-своему затемняет свою мировоззренческую позицию. В советские времена затемнение служило политической маскировкой, самозащитой (или трактовалось как таковое), но по сути своей оно отражало отказ от рационалистических ответов на проклятые вопросы бытия, полемически яркое бессилие объяснить мир.

Венедикт Ерофеев предложил русской прозе особый биологический ритм алкоголической исповеди. Возник эффект национальной подлинности. Алкоголик — ласковая, застенчивая, трепетная душа — оказался трезвее трезвого мира. Венедикт нащупал серьезную для русской культуры тему «несерьезного», «наплевательского» отношения к жизни, уходящего корнями в религиозное прошлое юродивых и скоморохов. Он предложил и национальное решение: «природный» цикл запоя и похмелья как отказ от навязанных народу идеологических календарей, свой тип наркотического путешествия, ставшего благой вестью о несовместимости советизма и русской души.

Рассказ «Розанов глазами эксцентрика» дает возможность понять томление послесталинской культуры по литературным и религиозным образцам. Изобразив знаменательную встречу русской независимой культуры 60–70-х годов с «серебряным веком», автор представил ее как единственную «надежду» для собравшегося травиться современного интеллигента, разочарованного в прописных истинах рационализма. Непредвиденное, но долгожданное общение с головокружительными парадоксами Розанова расставило все по своим местам. Оказавшись подпольным, *стыдливым* морализмом, *юродство* дало полугерою-полуавтору (такие кентавры распространены в *другой литературе*) силы для продолжения жизни, для проклятия властей предержавших, помогло обрести уверенность в правоте особого сплава самоуничтожения и национальной гордости, почувствовать себя сопричастным *созвездиям*.

Как бы ни был несчастен, грязен и неблагообразен русский человек, он убежден, что в нем есть что-то особенное, недоступное другим народам. «В русской душе есть все», — с оттенком *юродства* утверждает Вячеслав Пьецух. Это тип примиряющего писателя, для него худой мир лучше доброй войны. Добродушный, не желающий вдаваться в натуралистические подробности, Пьецух предпочитает карнавализовать зло, топя насилие в поэтике народной сказки (рассказ «Центрально-Ермо-

лаевская война»). Он играет с неуязвимыми стереотипами русской архаики, национальной склонностью к мифологическому мышлению. Это попытка чудесным образом заколдовать зло, рассказать о нем в шутовской манере, незаметно подменить добром, перековать мечи на орала. Но стоит всмотреться в «центрально-ермолаевскую войну», противостояние двух деревень, как в глаза лезут глупость, пытки, нелепости, и финал превращается в невольную пародию на счастливый конец именно из-за своей очаровательной сказочности.

Юродствующее слово Евгения Попова более скорбно, хотя внешне красочно и полно шутовства. Писатель также стремится к миролюбивому исходу, но этому выходцу из Сибири не удается прийти к согласию. Генетически близкий *деревенской прозе*, Попов ушел от нее, фактически поменяв лишь одну букву: деревенские чудаки в его рассказах превратились в *мудаков*. Матерное понятие приобрело метафизическое измерение. Попов пытается прояснить ход описываемых событий, но запутывается, виляет, валяет дурака, неспособный справиться с потоком жизни, в котором всплывают истории о том, как «поймали детей, подвесили в лесу, изрезали ножами и собрали кровь в колбы». Зачем? «А затем, чтоб сдавать на станцию ее переливания, получая за это громадные деньги».

Отказываясь от окончательного знания о мире, Попов оставляет невнятные, недописанные места, которые дают возможность либо домыслить за него и тем самым расширить сюжет, либо упрекнуть его в трусливом агностицизме. Порой затемнение не достигает нужного эффекта, распространяясь на области банального знания (тогда по отношению к своему читателю повествователь оказывается в слабой позиции), но иногда оно совпадает с метафизическими загадками.

Как и другие писатели, склонные к *юродству*, Попов замечательным образом и часто совсем ненароком показывает неевропейскость русского характера, непоследовательность, неопределенность воззрений и поступков, связанных с запутанностью аксиологической структуры русского мира. Западный читатель может вздохнуть с облегчением: он не живет в России, где так низко ценится человеческая жизнь и так много дикости. Дело, впрочем, не в России. Смысл новой русской литературы не в *этнографической достоверности* и не в разоблачении страны, а в показе того, что под тонким культурным покровом человек оказывается неуправляемым животным. Русский пример просто порой убедительнее прочих.

О некоторых преимуществах культурного «отставания» России можно судить по творчеству Евгения Харитонова. Он основал русскую современную гей-культуру в 70-е годы, когда гомосексуализм еще активно считался уголовным преступлением. Первооткрывательство и сама запретность темы подсказали писателю пластичный, *страдательный* стиль, благодаря которому он стал одним из лучших писателей своего

поколения. Возникло *новое письмо* о любви (со времен Тургенева такой чистой любви не знала русская литература): страстное, затравленное, застенчивое, задыхающееся, по внутреннему напряжению предынфарктное. Писатель так и умер: от разрыва сердца, на московской улице, не дожив до широкой известности. Теперь крепчающая гей-пресса прославляет Харитонову, он классик, его имя превращается в пароль.

Параллельно Харитонову возникает женская проза, откровенная, но в основном далекая от феминистской идеологии, к которой, например, Татьяна Толстая не скрывает своей враждебности. В ее рассказах помужски мощная энергия традиционного письма насмешливо контрастирует с описанием несчастных, бессмысленных судеб. Она готова приласкать и ободрить своих неудачливых героев, но отдает себе отчет в том, что помочь, а тем более спасти их трудно, почти невозможно. Побеждают другие, хитрые, злые, недоверчивые, выигрывают хищники, но это не значит, что хищники правы, просто в жизни нет ни справедливости, ни логики, а есть какая-то пульсация, мимолетные сны, жалко, и ничего не поделаешь, и хотя нет совсем хороших, зато есть совсем плохие, есть более хорошие и менее хорошие, и это надо показать, чтобы отличать одно от другого. Зачем? Вопрос повисает в воздухе, тем более что форма письма стимулирует авторское гурманство, желание заполнить пространство листа наиболее сочными, лупоглазыми, выразительными словами. Живость слова в рассказах Толстой, впрочем, несколько подозрительна, напоминает свежий вид хорошо сделанных деревьев, выставленных в американских интерьерах. Возможно, это не так, но современный культурный контекст неумолимо превращает живую зелень в искусную стилизацию.

Идея Анатолия Гаврилова создать положительного героя, офицера-ракетчика с большими карьерными амбициями скорее похожа на задание для соцреалистического писателя. Однако стилизованное под пушкинское, нейтральное повествование писателя противостоит как бывшей официальной литературе пропагандистского жанра, так и обличительной литературе, призванной ужаснуть читателя мерзостями армейской жизни. Принимая как данность ее уставные условности, Гаврилов прослеживает человеческую страсть к самоутверждению. То, что герой не достигает высоких ступеней, проистекает не из ошибки, а по воле голого случая, чистого анекдота, сводящих на нет все созидательные усилия и стремительно направляющих героя на дно. Никто не виноват; именно это приводит писателя к национальной *созерцательной* позиции.

Стилизация — признак словесного неблагополучия. *Другой литературе* приходится иметь дело с мертвым словом. Его можно старательно разукрасить, но трудно реанимировать. Русское слово советского периода, многократно оказавшись добычей ложных идеалов,

фальшивых восторгов, обещаний и лозунгов, дошло до 70-х годов уже дискредитированным словом-мумией, словом-призраком.

У Андрея Синявского возникает желание произвести ревизию, инвентаризацию слова, вернуться к азам. Синявский, казалось бы, близок Ионеско, устраивая в рассказе «Золотой шнурок» парад мертвого учебного слова, способного выразить прежде всего абсурдность жизни. Однако в его случае возвращение к учебнику скорее призвано оживить слово, при помощи простых синтаксических конструкций наладить его коммуникацию с шумом жизни. «Думаете ли вы возвратиться в Россию? — Нет, я этого не думаю», — это уже слова рождающейся исповеди, однако предпринятая реанимация не заканчивается успехом, сам автор понимает «тупиковое» состояние прозы.

Убитый язык не лечится. Но то, что Синявский осознает как литературовед, московский концептуализм преподносит как последнее слово искусства. В радикальном крыле авангардизма (Пригов, Рубинштейн, Сорокин) в последние годы коммунистического режима зародилась субкультура московского концептуализма со своими законами, публикой, семиотикой, ритуалами подпольных вернисажей, обсуждений, скандальных хепенингов, личными отношениями — это была часть жизни моего поколения, о которой нельзя не вспомнить без ностальгии.

Московский концептуализм — герметичный, бескомпромиссный, ироничный и высокомерный — совмещает в себе полное отчуждение от слова и полное отчаяние, скрытое за текстом. Начав с подражания соцарту в живописи, трансформировав эстетику соцреализма в форму социальной драмы, он на первых порах прочитывался как протест, был близок художественному диссидентству своим дидактическим заданием. Однако поле игры расширялось, превращалось в самостоятельную стихию, напрямую не связанную с политическим вызовом. Более того, постепенно эстетика соцреализма стала восприниматься как нечто национально устойчивое, определяющее, экзистенциально отталкивающее и значимое. К заявлениям самих концептуалистов, постоянно работающих в имидже, нужно подходить как к перманентной литературной игре, однако их претензия на подведение итогов в культуре вполне серьезна.

Отношение к слову-проститутке, способному ублажить любое сознание, от тоталитарного до либерального, призывает концептуалистов к бдительности. Под концептуалистским конвоем слово направляется на принудительные работы вполне мазохического свойства: ему предлагается заниматься саморазрушением и самобичеванием. Никакой амнистии не предвидится. Такое brutальное отношение к слову обычно с трудом воспринимается на Западе, где расхожим выражением недоверия к социализированному слову является оруэлловский новояз. Хотя концептуализм отрицает жизненное приложение собственного слова и настаивает на интертекстуальности, оно прочитывается как подозре-

ние к жизни, с ее утомительной повторяемостью, исчерпанностью ходов, что непосредственно связывает концептуализм с литературой зла.

Утверждая себя как персонажный автор, работающий с готовыми конструкциями и способный воспроизвести любой тип письма, Дмитрий Пригов доводит до поэтического абсурда ряды идеологических клише и понятий, в основном специфически советского типа, играясь с политическими, национальными, моральными табу. Звезда современной поэзии, он обозначает своими текстами мертвые зоны русско-советской культуры, вызывая в аудитории освобождающий смех и тем самым способствуя регенерации смысла. Быстрое увядание некоторых его текстов объясняется изменчивостью политической конъюнктуры.

Лев Рубинштейн создал самостоятельную версию фрагментарного письма, построенную на контрапункте. Фрагмент включает односложное, часто тупое высказывание с различным смысловым и эмоциональным содержанием, с различной степенью авторской отстраненности, от нулевой информации до попытки автобиографии, приравненной на уровне текста к единице высказывания. Юмористический эффект достигается в узнаваемости фрагмента, оголенного, вырванного из стереотипного контекста. Экзистенциальный коэффициент такого текста достаточно высок, но крайне печален.

Принципиально отказываясь от звания писателя, Владимир Сорокин вместе с тем готов принять корону ведущего монстра новой русской литературы, а также ее небожителя. Строя тексты на отбросах социалистического реализма, он взрывает их неожиданным сломом повествования, матом, предельным сгущением текста-концентрата, состоящего из сексуальной патологии, тотального насилия, вплоть до канибализма и некрофилии. Под коркой текста обнаруживается словесный хаос и бред. Мертвое слово фосфоресцирует словесной ворожкой, шаманством, мистическими глоссолоалиями, глухо намекающими на существование запредельных миров. Тексты Сорокина похожи на мясо, из которого вытекла кровь и которое кишит червями. Это блюдо, приготовленное разочарованным романтиком, мстящим миру за его онтологическое неблаголепие, вызывает у читателя рвотный рефлекс, эстетический шок. Впрочем, ограниченность меню, повторяемость приема (ср. с Мамлеевым, которого в известной степени можно назвать учителем Сорокина) постепенно ослабляет первоначальное впечатление.

В более молодом поколении писателей, настойчиво подражающих образцам литературы зла, ослабляется, однако, напряжение самого переживания зла. Возникает вторичный стиль, *чернуха*, жизненные ужасы и патология воспринимаются скорее как забава, литературный прием, как уже проверенная возможность поиграть в острые ощущения. Все меньше интереса к бывшим политическим конфронтациям. Герои сопротивления и былые коммунистические вожди сливаются, воспринимаются как поп-герои из комикса. Игорь Яркевич сводит прошлые

битвы к ярмарке тщеславия. Его альтернатива: Солженицын или я, бедный онанист, — решается на уровне не столько буффонады, сколько десакрализации роли современного писателя, который уже не так болезненно, как концептуалисты, относится к деградации языка.

Она все-таки не отменила литературу, как доказывает собой набирающий силу Виктор Пелевин, который от постмодерна предпочел «пятиться» назад, на радость массовому читателю, к М. Булгакову.

Юлия Кисина предлагает поверить в иное, психоделическое слово, истинность которого нет смысла принимать или опровергать, как и любую наркотическую галлюцинацию: «Все было необычайно ярко. Непонятным образом накатилась синяя волна. Пробежал кто-то не узнаваемый мной, но до боли знакомый». Как в «Алисе в стране чудес», все позволено и ничто не обязательно, кроме рассвобожденной пульсирующей энергии видения. Героиню «стали посещать странные миры, то есть она западала в эти миры», где мелькают Гитлер, крушение поездов, поцелуи. Любопытно, однако, что в момент прекрасных посещений она совершала в реальности кровавые преступления. В результате «она долго умоляла эксперта написать ложное заключение о том, что она совершенно психически здорова, чтобы попасть под расстрельную статью». Она добилась своего. Ее расстреляли. За психоделические удовольствия в любом случае нужно платить.

Как бы то ни было, русская литература конца XX века накопила огромное знание о зле. Мое поколение стало рупором зла, приняло его в себя, предоставило ему огромные возможности самовыражения. Это решение было подсознательным. Так получилось. Но так было нужно. В том, что никто не вынашивал стратегический план раскрытия зла, заключена сила этой литературы. Сместилась четкость оппозиций: жизнь переходит в смерть, везение в невезение, смех в слезы. Смешались мужчины и женщины. Уже не разобрать их «минимальных» различий. Возникла тяга к святотатству. Казалось бы, *сатанизм* захватил литературу (о чем говорит «нравственная» критика). На самом деле маятник качнулся в сторону от безжизненного, абстрактного гуманизма, гиперморалистического крен был выправлен. В русскую литературу вписана яркая страница зла. В итоге русский классический роман уже никогда не будет учебником жизни, истиной в последней инстанции. Внесены зубодробительные коррективы. Чтобы выразить силу зла, в русскую литературу пришло поколение далеко не слабых писателей.

Итак, зло самовыразилось. Литература зла сделала свое дело. Онтологический рынок зла затоваривается, бокал до краев наполнился черной жидкостью.

Что дальше?

ПРОТО-, ИЛИ КОНЕЦ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Постмодернизм по-прежнему остается единственной более или менее общепринятой концепцией, как-то определяющей место нашего времени в системе и последовательности исторических времен. Возможна ли концепция, альтернативная постмодернизму и вместе с тем не враждебная ему, но включающая его, как пройденную ступень, в перспективу дальнейшего культурного развития? Постмодернизм, как говорит само слово, наступает после «современности», но что может наступить вслед за самим постмодернизмом? На эти вопросы, в современном литературно-теоретическом контексте, и пытается ответить данная статья.

1. Будущее после «будущего»

Будущее — наименее популярная категория в современных гуманитарных теориях. Считается чуть ли не постыдным говорить о будущем — оно якобы запятнано сотрудничеством с «оккупантами будущего», утопистами и тоталитаристами, которые во имя будущего учиняли насилие над настоящим.

Но именно теперь пришла пора признать, что будущее все-таки невиновно. Оно обмануло всех, кто пытался им овладеть. Выйдя за горизонт всех утопических предначертаний, оно вновь сияет в своей чистоте. Теперь, после всех утопий и антиутопий, нам дано — быть может, впервые в истории — почувствовать всю глубину и обманчивость этой чистоты. Это не чистота доски, *tabula rasa*, на которой можно написать все, что угодно, воплотить любой грандиозный проект. Скорее, это чистота ластика, который стирает с доски четкие линии проекта, превращает чертеж в размытое пятно — тускнеющий пастиш или каламбур, остаток испарившейся утопии. Нам открывается образ будущего как великой иронии, которая никогда не позволяет себя опредметить и подвергнуть анализу.

В качестве радикально другого, непрозрачного, недоступного понимания, постструктуралистские теории чаще всего называют «бессознательное» и «язык». Но бессознательное и язык все-таки обладают некой структурой, которая расшифровывается в неврозах и метафорах. Будущее — это минус-структура, это сплошная значимость при отсутствии определенного значения. В поисках радикально иного, максимально непрозрачного, мы приходим к будущему. Оно непрозрачно именно потому, что открыто. Оно темно, хотя ничего не заслоняет.

И тогда остается задуматься, почему это свойство будущего — прятаться, ускользать, избегать названия и выявления, было постмодернизмом перенесено на прошлое и настоящее. В прошлом была обнаружена невозможность начала (origin), в настоящем — невозможность присутствия (presence), повсюду — невозможность истины¹, хотя все эти невозможности приходят к нам из опыта взаимоотношений с будущим. Суть в том, что постмодернизм был реакцией на утопизм — эту интеллектуальную болезнь будущего, которой была поражена вторая половина XIX века и первая половина XX. Будущее мыслилось определенным, достижимым, воплотимым — ему присваивались атрибуты прошлого. И вот постмодернизм, с его отвращением к утопии, перевернул знаки и устремился к прошлому — но при этом стал присваивать ему атрибуты будущего: неопределенность, непостижимость, многозначность, ироническую игру возможностей. Произошла рокировка. Но постмодернистская подмена будущего прошлым ничем не лучше, чем авангардистская подмена прошлого будущим. Деконструкция, обнаруживающая неопределенность значений в классических текстах прошлого, — зеркальное отражение авангардного конструктивизма, задававшего абсолютную жесткость значений еще несостоявшемуся будущему.

Игра в прошлое-будущее, которая велась авангардизмом и постмодернизмом, сейчас завершается вничью. Это особенно ясно в России, где посткоммунизм быстро уходит в прошлое вслед за самим коммунизмом. Возникает потребность выйти за пределы утопий и резонирующих на них пародий. «Посткоммунистическая» эпоха отсчитала всего лишь несколько лет своего «пост», как вдруг увязла в протоплазме какого-то нового, неведомого социального строя, вновь оказалась в стадии «предбудущего», на этот раз абсолютно неведомого. «Коммунистическое будущее» осталось в прошлом, но это означает лишь то, что будущее очистилось от еще одного призрака или идола, и такое очищение, или демифологизация времени, и есть особая функция будущего. Теперь будущее опять надвигается на Россию, уже не с восклицательным знаком, но со знаком вопроса, на который нет и не может быть заведомого ответа.

Постмодернизм объявил «конец времени», но любой конец лишь приоткрывает время после конца и, значит, обозначает самоиронию конечного, которое оказывается лишь очередным началом. Начальность — это ирония конца, снятого бесконечностью. Но о бесконечности так же трудно говорить, как и о конце: ее не удастся обнару-

¹ Критика «метафизики присутствия» (в частности, присутствия означаемых по ту сторону знаков), а также понятий «начала» («генезиса») и «истины» (соответствия знака означаемому) наиболее систематически проводится в работах французского постструктуралиста Жака Деррида, таких как «О грамматологии», «Difference» и др.

жить ни в чем, кроме как в полагании нового начала. Можно говорить лишь о начале, которое обнаруживает бесконечность «отрицательно», как мнимость и невозможность конца. Представление о симметричности «начала» и «конца», об их обязательной соотносительности, искажает асимметричную природу времени. Время — это свойство незавершимости, преобладание начал над концами. Возьмем, к примеру, литературные жанры. Трагедия, комедия, роман, эссе — все они имеют более или менее определенные исторические начала, но конца этим жанровым образованиям не видно, они скрываются за горизонт. Все, что мы знаем об этих жанрах, есть лишь прообразы их возможного будущего, «протожанры». Так понятое начало, которое ведет в открытое будущее, являя возможность продолжений и невозможность концов, можно обозначить как «прото».

Бахтин, утвердивший категорию незавершимости в сознании наших современников, отмечал с сожалением: «На первом плане у нас готовое и завершенное. Мы и в античности выделяем готовое и завершенное, а не зародившееся, развивающееся. Мы не изучаем долитературные зародыши литературы...»². В другом месте Бахтин противопоставляет два подхода к проблеме жанра: «завершающий» — и «зачинающий», или, в современных терминах, «пост» и «прото»: «Жанр как композиционно определенное (в сущности — застывшее) целое и жанровые зародыши (тематические и языковые) с еще не развившимся твердым композиционным костяком, так сказать, «первофеномены жанров»³. Суть не только в том, чтобы изучать первофеномены уже известных, сложившихся жанров — но и в том, чтобы изучать прафеноменальность как таковую, на стадии ее сложения, когда судьба жанра еще принадлежит будущему, точнее, одной из возможностей будущего.

Приставка «прото-», которой я предлагаю обозначить очередной и назревший сдвиг в пост-постмодернистской культуре, есть радикальный переход от конечности к начальности как к модусу мышления. Постмодернизм, подвергая все иронии, был недостаточно ироничен по отношению к самому себе, ибо только время и есть настоящая ирония, которая никогда не успокаивается на достигнутом. Постмодернизм, устраняя время, устраняет единственную возможность обрести дистанцию по отношению к самому себе — и в конце концов становится столь же плоским, как и те утопии, которые он осмеивал. Единственный непревзойденный субъект иронии — это будущее. Опять сошлюсь на Бахтина, который писал о невозможности завершить историю изнутри самой истории — и о будущем как смеховом разоблачении таких попыток остановить неостановимое. «...Ничего окончательного в мире еще

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 344.

³ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 513.

не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, все еще впереди и всегда будет впереди.

Но ведь таков и очищающий смысл амбивалентного смеха»⁴.

В сущности, постмодернизм, с его неприятием всяких утопий, сам был последней великой утопией, именно потому, что он ставил себя после всего, завершал все собой. На место утопий, которые еще только порывались в будущее, кровавыми революциями прокладывали себе скорейший путь, постмодернизм поставил самого себя, как уже осуществленную утопию восприятия. Постмодернизм сходен с соцреализмом в том, что объявляет себя последним вместилищем всего, что когда-то намечалось и развертывалось в истории. Правда, соцреализм объявлял себя абсолютно новым и поэтому все-таки вынужден был признать свою принадлежность к истории. Постмодернизм преодолел и эту последнюю слабость, заявляя о своей радикальной вторичности, а значит, и подлинной, непревосходимой финальности. Отвергая утопию, постмодернизм сам занял то место, на которое претендовала утопия. Утопичность была еще слишком исторична, отталкивалась от прошлого и устремлялась к будущему. Хотя по содержанию утопия уже выводит за предел истории, сам утопический модус: устремленность в будущее, отрицание прошлого — еще принадлежит истории. Постмодернизм — это содержание утопии, совпавшее с ее модусом, это сверхистория не там и потом, а здесь и сейчас. И вот эта последняя утопия, уже как бы застывшая в своем содержании, утратившая свой порыв и силу его всеобъемлющей осуществленности, стала постмодернизмом.

Чтобы обозначить дальнейшую перспективу постмодернизма и его переход к модели «прото-», остановимся кратко на одном моменте в истории этого понятия, который часто ускользает от внимания исследователей. В своем первоначальном проекте у Жан-Франсуа Лиотара (Jean-François Lyotard) постмодернизм выступал именно как попытка вернуться от финалистских и телеологических притязаний модернизма к состоянию начальной зыбкости и «эмбриональности», которая выступала в исходных модернистских экспериментах. «Произведение может стать современным, только если оно сначала является постсовременным. Так понятый постмодернизм не есть завершение модернизма, но скорее его рождение, причем как постоянное рождающее состояние. <...> Постсовременным было бы то, что в современном представляет непредставляемое в самом представлении..., то, что ищет новых представлений не для того, чтобы насладиться ими, но чтобы придать более сильное значение непредставимому. <...> Таким образом, художник и писатель работают без правил для того, чтобы сформулировать правила того, что уже могло бы быть. <...> Постсовременное должно было бы быть понято согласно парадоксу «будущего в про-

⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. — С. 193.

шедшем»⁵. Итак, в 1979 году постмодернизм осмыслялся Лиотаром как возврат к истокам модернизма, к игре чистого эксперимента, который предшествовал утопической и тоталитарной серьезности, претендующей на переделку мира.

Но уже спустя пять лет Фредерик Джеймисон (Fredric Jameson) констатировал совершенно иную направленность постмодернизма — на завершенность в модусе прошедшего, что гораздо больше отвечает смыслу приставки «пост»: «Ибо с крушением идеологии стиля, характерной для высокого модернизма... производителям культуры некуда обратиться, кроме как к прошлому: имитация мертвых стилей, говорение от имени всех масок и всеми голосами, скопившимися в воображаемом музее культуры, ставшей глобальной»⁶. В том же 1984 году, когда книга Лиотара была переведена на английский, Джеймисон в предисловии к переводу критически отмечает этот разрыв между лиотаровским пониманием постмодернизма и сложившейся реальностью постсовременной культурной эпохи: «Сама (лиотаровская) преданность экспериментальному и новому, однако, создает эстетику более близкую традиционным идеологиям высокого модернизма, чем текущим постмодернизмам... Итак, хотя Лиотар с полемической целью одобрил лозунг постмодернизма и пришел на защиту каких-то самых противоречивых его порождений, он в действительности вовсе не хочет утвердить постмодернистскую стадию в ее радикальном отличии от периода высокого модернизма. ...Он (Лиотар) охарактеризовал постмодернизм не как идущий на смену модернизму в кризисе легитимизации, но скорее как циклический момент, который возвращается перед появлением новых модернизмов в строгом смысле... Его (Лиотара) приверженность культурному и формальному обновлению — это оценка культуры и ее сил все еще в том же духе, в котором западный авангард так преуспел с конца прошлого века»⁷.

Кто же прав в этом споре? Очевидно, тот постмодернизм, каким мы его знаем, больше соответствует характеристике Джеймисона, но последующая эволюция постмодернизма все больше выводит его на тот рубеж, который был обозначен Лиотаром, а еще раньше Бахтиным. Идея «последнего», «завершимого», исчерпывается на наших глазах. Сама концепция постмодернизма начинает отдавать все большим абсурдом. Сколько времени должно пройти после модернизма,

⁵ *Lyotard J.F. (The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Первоначально опубликовано по-французски в 1979 г.) / Transl. by Geoff Bennington and Brian Massumi. — Minneapolis, 1984. — P. 79, 81.*

⁶ *Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review (Oxford: the Alden Press). — 1984. — June. — (146). — P. 65.*

⁷ *Jameson F. Foreword // Lyotard J.F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. — P. XVI.*

чтобы перестать использовать его как единственную точку отсчета? Разве наша эпоха не является в равной степени «постантичной», «постренессансной», «постромантической», «постреалистической»? И поскольку эпоха, уже непосредственно нам предшествующая, называется «постмодернизм», не значит ли это, что мы уже вступили в стадию «пост-постмодернизма» или даже «пост-пост-постмодернизма»? Вместо умножения этих «пост» я бы предложил определить современность как время «прото-».

По мере накопления своих «пост», пост-пост-постмодернизм обнаруживает свойство времени в самом себе, снова оказывается перед будущим, а значит, выходит за свой собственный предел. Если на «пост» наслаиваются все новые и новые «пост», значит, каждое из них есть только «прото», предшественник чего-то, что будет после него. «Накануне» — более уместное определение неопределимого (или, если вспомнить Лиотара, «представление непредставимого»), чем «на исходе». Если то, что понимается под постмодернизмом, есть неограниченная игра неопределяемых значений, то почему бы не рассматривать будущее как более точную модель такой неопределенности, чем прошлое, которое в меру своей прошедшести уже всегда имеет предел, заданность, закрытость? «Еще не» содержит разброс возможностей, которых лишено любое «уже».

Не звучит ли это как новая ересь утопизма? Утопизм накладывает обязательства на будущее, выражает в нем уверенность и представляет его скорее как необходимость, чем возможность. То же самое относится к футурологии, которая в 1960–1970 годы специализировалась на научном предвидении будущего, исходя из концепций детерминированности и методов экстраполяции. «Прото», как оно сейчас вырисовывается на границе с «пост», не есть «протонечто», это «прото» само по себе, которое, по условиям игры, может быть также обозначено как «протеизм», как производное от имени греческого бога Протея, бога морских зыбей и необозримых возможностей. Утописты научили нас бояться будущего, преподносящего как неизбежный рай. Чтобы преодолеть утопизм, позиция антиутопизма или даже постутопизма недостаточна. Нужно возродить любовь к будущему не как к обетованной земле, но как к состоянию обещания, как ожиданию без предопределения.

Значит, если вернуться к лиотаровскому определению постмодернизма как «будущего в прошедшем», то есть такого будущего, которое оказывается в прошедшем по отношению к другому, наступающему будущему, мы можем изменить точку отсчета: это уже не то будущее, которое оказывается в прошедшем, а то, которому оно предшествует, которое наступает уже после того, как «будущее» прошло. Лиотаровская формула «то, что уже могло бы быть» предполагает нечто, законченное в будущем, как отправную точку последующих событий, как полагание будущего после будущего.

Суть в том, что эпоха «после будущего»⁸ не просто отменяет будущее, но заново открывает его. Отменяется только то будущее, которое мыслилось достижимым и управляемым, — вот после такого опредмеченного, омертвелого будущего мы и живем, как бы оно ни называлось: коммунизм, индустриализм, авангардизм. Зато само будущее опять распредмечивается. После будущего открывается будущее, которое нельзя воплотить и построить, которое само всегда оказывается «после» и своим молчанием растворяет значения предыдущих слов.

Как представляется, спор Джеймисона и Лиотара разрешается теперь взаимной правотой их обоих, ибо только после пережитой нами эпохи постмодернизма можно полагать новые способы обращенности к будущему без опасения, что это вернет нас ко времени авангарда и заставит повторить весь круг утопических обольщений и разочарований. Джеймисоновский постмодернизм, сознательно вторичный, цитатный, готовил почву лиотаровскому «постмодернизму», который заново возвращает нас к «первичному после вторичного», к состоянию рождения, но уже опосредованному опытом цитатности.

Модус такого «протовысказывания» — не чистое самовыражение и не цитата из другого (постмодернизм), а, условно говоря, цитата из себя. Оригинальность не как личная претензия и не как агрессия против других, а как сознаваемая неизбежность: каждому приходится в чем-то быть первым. Поэтому я обращаюсь с собой, как с другим, — я цитирую себя. Другой находится прежде всего во мне самом, и я говорю от его имени. Я знаю о неизбежном разрыве между своим мышлением (умным молчанием в себе) и говорением — и то, что я говорю, не полностью равняется тому, что я думаю. Автор молчащий всегда отстранен от автора говорящего. «Мысль изреченная» не есть ложь, но есть цитата⁹. Такова «вто-

⁸ Это состояние российской культуры «после будущего», в его апокалиптических аспектах и в его параллелях с западным модернизмом, обрисовано в моей статье «После будущего. О новом сознании в литературе» (Знамя. — 1991. — № 1. — С. 217–230), а более подробно — в одноименной книге: *Epstein M. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture / Transl. with Introduction by Anesa Miller-Pogacar.* — Amherst, 1995. — P. 394. Дискуссию о моей концепции постмодернизма см.: FORUM: Russian Critical Theory and Postmodernism: The Theoretical Writings of Mikhail Epstein // *Slavic and East European Journal.* — 1995. — Vol. 39. — № 3. — P. 329–366.

⁹ Эта проблема неизбежной цитатности даже самого оригинального и субъективного писательского высказывания поднята Бахтиным. «Писатель — это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения. <...> При этом собственное слово становится объектным и получает второй — собственный же — голос [т. е. становится цитатой. — М. Э.] <...> Поэтому первичный автор облекается в *молчание*» (Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1985. — С. 481, 525). Подлинный автор молчит, потому что кто-то другой говорит в нем, от его имени. Сказанное и особенно написанное неизбежно превращается в цитату по закону самоотчуждения авторской речи от авторского молчания.

ричная первичность», где сама оригинальность производится в форме цитаты из возможного источника, который содержится в сознании говорящего, но не полностью идентичен ему.

Поэт-концептуалист Дмитрий Пригов называет такое неразделимое сочетание первичности и вторичности, оригинальности и цитатности «мерцающей эстетикой». Читатель никогда не знает заранее, оригинальна или цитатна, искренна или пародийна та или иная часть текста, потому что степень авторской идентификации меняется от строки к строке, от слова к слову. «Мерцательное отношение между автором и текстом пришло на смену концептуальности, причем очень трудно определить (не только для читателя, но и для автора) степень искренности при погружении в текст и чистоту дистанции при отстранении от него. То есть главным содержанием оказывается драма взаимоотношений между автором и текстом, колебание между текстом и позицией вне текста»¹⁰. Здесь у Пригова прямая реминисценция из Бахтина: «Писатель — это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка...». Мерцательная эстетика — это и есть вненаходимость писателя языку, точнее, подвижная дистанция такой вненаходимости.

Пригов определяет «мерцающую эстетику» как следующую стадию концептуализма или даже как «постконцептуализм», поскольку пародия и пастиш, которые традиционно отождествляются с концептуализмом, обогащаются «новой искренностью». Это постконцептуальная искренность, поскольку она не отграничивает себя четко от симуляции искренности. «Мерцающая эстетика» создает напряженность и двусмысленность между оригинальностью и цитатностью в тексте. Ранний концептуализм был «жестким», но впоследствии он структурно «помягчел», — линия, ведущая от Дмитрия Александровича Пригова к Тимуру Кибирову: от суховатой игры с идеологическими кодами — к мечтательно-лирическому сопереживанию собственному полужитатному тексту. Если раньше, в «классическом» концептуализме, любая заявка на искренность была только маской или цитатой, теперь сама цитатность становится скрытой, стыдливой формой искренности.

2. О новой сентиментальности

Умберто Эко отметил, что даже язык чувств в эпоху постмодернизма вынужден прибегать к кавычкам. Слово «люблю» повторялось уже столько раз, что интеллигент новейшей формации не скажет своей подруге просто «люблю», но добавит: «Я люблю тебя, как ска-

¹⁰ *Prigov D.* What more is there to say. *Third Wave. The New Russian Poetry* / Ed. Kent Johnson and Stephen M. Ashby. — Ann Arbor, 1992. — P. 102 (обратный перевод с английского).

зал бы...» — и по своему вкусу добавит имя поэта или мыслителя. Кавычки здесь вполне уместны, поскольку меняют смысл того чувства, которое обозначают. «Люблю» в кавычках — чувство более утонченное, ироничное, уклончиво-обольстительное, чем просто «люблю». Может быть, это уже не любовь вообще, а нечто другое, выразимое не каким-то определенным словом, а только кавычками. Но если вокруг этих кавычек поставить еще одну пару кавычек, а затем третью, и четвертую, и пятую, то это умножение сложности уже не отзовется в чувстве, а скорее упразднит его. «««««Люблю»»»» не означает уже ничего, кроме любви к самим кавычкам. Именно так, по ступеням нарастающей рефлексии без поддержки и отклика чувств, движется современное цитатное искусство.

Видимо, близок исход «постмодернистской» эры, обозначившей интеллектуальную усталость XX века от самого себя. Век открылся парадным входом в светлое будущее — а закрывается пародией на все прошедшие эпохи. Все, что в небывалом идейном опьянении век успел наскоро проглотить, он теперь извергает в виде муторных самоповторов и глумливых цитат. Перефразируя Венедикта Ерофеева, можно сказать, что в каждом веке есть физическая, духовная и мистическая сторона¹¹ — и теперь наш век тошнит со всех трех сторон, особенно в шестой части света, сильнее других пострадавшей от запоя. Извергаются проглоченные территории, загаженные куски природы, прокисшие идеи основоположников — и все, что так горячило и опьяняло, теперь холодной рвотной массой заливает место недавнего пира.

Век устал от себя — но уже накопилась усталость и от самой этой усталости, и столетию лень множить свои тускнеющие отражения в зеркалах все новых пародий... Нарастает чувство какой-то новой серьезности, проверяющей себя на смех — и не смеющейся. Проверяющей себя на смелость — и не смеющей. Очень тихой серьезности, похожей на малодушие, на боязнь что-то вспугнуть и непоправимо разрушить во мне самом и в мире без меня. «О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив!..»¹².

И вот в творчестве того же Венедикта Ерофеева нам приоткрывается сентиментальность на каком-то новом витке ее развития, сентиментальность, уже включившая карнавальный и пародийный эффект и растворившая их в себе¹³. Не безумие ли предположить, что XXI век может стать веком сентиментальности? И как XX век искал себе провидче-

¹¹ Ерофеев В. Москва–Петушки. — М.; СПб., 1990. — С. 18–19.

¹² Там же. — С. 21.

¹³ О Венедикте Ерофееве (1938–1990) как представителе «новой сентиментальности» см. в моей статье «После карнавала, или Вечный Веничка» (Золотой век, 1993. — № 4. — С. 84–92); перепечатана в моей книге «Вера и образ. Религиозное бессознательное в русской культуре XX века» (Tenafly (New Jersey, USA), 1994. — С. 170–192).

ских сходств в эпохе барокко, с ее фантастическим изыском, драматическим напряжением и бьющей через край энергией, так XXI обратится к сентиментальности, задумчивости, тихой медитации, тонкой меланхолии? Из наследия XVIII века будет больше всего цениться юмор, мягко окутывающий сантименты, и Стерн и Жан Поль станут любимцами XXI века. И тогда — Бог знает — через Венедикта Ерофеева восстановится преемственность сентиментальной традиции, ведущей из XVIII века в XXI. И Веничка, герой смешливой и жалостливой повести «Москва–Петушки», вдруг найдет себе место на той же полке российской библиотеки, что и карамзинская Лиза, которая, бедная, бросилась в пруд — а он, бедный, напоролся на шило. Или как герой другого рассказа: «Я мог бы утопить себя в своих собственных слезах, но у меня не получилось»¹⁴.

Венедикт Ерофеев — первый по времени, но далеко не единственный представитель новой сентиментальности. В конце 1980-х и особенно в начале 1990-х гг. это «ерофеевское» направление становится одним из господствующих в русской литературе. Сергей Гандлевский, один из самых известных поэтов своего поколения, определяет это направление как «критический сентиментализм» и отводит ему центральное место между двумя «крайними» течениями: метареализмом, чересчур «возвышенным», отстраненным, презирующим современность, — и концептуализмом, нарочито «сниженным», подвергающим насмешке все ходульные идеалы и языковые модели. «Обретаясь между двух полярных стилей, он [критический сентиментализм. — М. Э.] заимствует по мере надобности у своих решительных соседей, переиначивая крайности на свой лад: сбивая спеси праведной поэзии, окорачивая шабаш поэзии иронической. Этот способ поэтического мировосприятия драматичнее двух других, потому что эстетика его мало регламентирована, опереться не на что, кроме как на чувство, ум, вкус»¹⁵. Здесь, по сути, определяются принципы не только поэзии самого Гандлевского, но и той поэтики «похмелья», скептической и сентиментальной, сшибающей сначала рационалистическую спесь с трезвого, а потом и карнавальный загул с пьяного, которую ввел в новейшую русскую литературу Венедикт Ерофеев.

Знаменательно, что поэты и художники концептуализма, этой радикальнейшей русской версии постмодернизма, оказываются наиболее чувствительными к эстетике сентиментальности. Еще в конце 1980-х гг. Дмитрий Пригов, лидер московского концептуализма, провозгласил поворот к «новой искренности»: от жестких концепту-

¹⁴ Ерофеев В. Василий Розанов глазами эксцентрика // Альманах «Зеркала». — М., 1989. — С. 32.

¹⁵ Гандлевский С. Разрешение от скорби // Личное дело № _____. Литературно-художественный альманах. — М., 1991. — С. 231.

альных схем, пародирующих модели советской идеологии, — к лирическому освоению этих мертвых слоев бытия и сознания. Это новая искренность, поскольку она уже предполагает мертвой традиционную искренность, когда поэт вдохновенно отождествлялся со своим героем, — и вместе с тем преодолевает ту подчеркнутую отчужденность, безличность, цитатность, которая свойственна концептуализму. Новая искренность — это постцитатное творчество, когда из взаимоотношения авторского голоса и цитируемого материала рождается «мерцающая эстетика». Эта мерцающая эстетика, подобно мерцающей серьезности-иронии у Ерофеева («противо-ирония»), выводит нас на уровень транслиризма, который одинаково чужд и модернистской, и постмодернистской эстетике. Эта «пост-постмодернистская», неосентиментальная эстетика определяется не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользящей гранью их различия, так что и вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое признание.

Вот, например, концептуалист Тимур Кибиров, пожалуй, самый популярный поэт 1990-х гг., обращается к другому поэту-концептуалисту, Льву Рубинштейну, с такими словами:

Я-то хоть чучек обычный,
ты же, извини, еврей!
Что ж мы плачем неприлично
Над Россией своей? <...>
На мосту стоит машина,
а машина без колес.
Лев Семеныч! Будь мужчиной —
не отглынивай от слез! <...>
В небе темно-бирюзовом
тихий ангел пролетел.
Ты успел запомнить, Лева,
что такое он пропел? <...>
Осененные листвою,
небольшие мы с тобой.
Но спасемся мы с тобою
Красотою, Красотой!
Добротой и Правдой, Лева,
Гефсиманскою слезой,
влагой свадебной багровой,
превращенною водой! <...>
Мы комочки злого праха,
но душа — теплым-тепла!
Пасха, Лев Семеныч, Пасха!
Лева, расправляй крыла! <...>

В Царстве Божиим, о Лева,
в Царствии Грядущем том,
Лева, нехристь бестолковый,
спорим, все мы оживем!¹⁶

Казалось бы, концептуализм совершенно исключает возможность всерьез, в первичном смысле, употреблять такие слова, как «душа», «слеза», «ангел», «красота», «добро», «правда», «царствие Божие». Здесь же, на самом взлете концептуализма и как бы на выходе из него, вдруг заново пишутся эти слова, да некоторые еще и с большой буквы («Красота», «Добро», «Правда», «Царствие Грядущее»), что даже в XIX веке выглядело напыщенным и старомодным. В том-то и дело, что эти слова и понятия, за время своего неупотребления, очистились от той спеси и чопорности, которая придавалась им многовековой традицией официального употребления. Они прошли через периоды революционного умерщвления и карнавального осмеяния и теперь возвращаются в какой-то трансцендентной прозрачности, легкости, как не от мира сего.

В кибиrowsком тексте эти выражения — «плачем неприлично», «душа — теплым-тепла», «спасемся Красотою»¹⁷ — уже знают о своей пошлости, захватанности, и в то же время предлагают себя как первые попавшиеся и последние оставшиеся слова, которые, в сущности, нечем заменить. Любые попытки найти им замену, выразить то же самое более оригинальным, утонченным, иносказательным способом, будут восприняты как еще более вопиющая пошлость и претенциозность. Цитатность этих слов настолько самоочевидна, что уже не сводима к иронии, но предполагает их дальнейшее лирическое освоение. Для концептуализма шаблонность, цитатность — то, что требуется доказать; для постконцептуализма — начальная аксиома, на которой строятся все последующие лирические гипотезы. Если концептуализм демонстрировал заштампованность самых важных, ходовых, возвышенных слов, то смелость постконцептуализма состоит именно в том, чтобы употреблять самые штампованные слова в их прямом, но уже двоящемся смысле, как отжившие — и оживающие. Лирическая искренность и сен-

¹⁶ Кибиров Т. Л. С. Рубинштейну (1987–1988) // Сантименты. Восемь книг. — Белгород, 1994. — С. 172, 179, 181. Показательно, что сама итоговая книга Кибирова называется «Сантименты», и в ней огромная роль принадлежит таким сентиментальным, «душещипательным» жанрам, как идиллия, элегия, послания.

¹⁷ Чисто концептуальная игра с этим клишированным выражением из «Идиота» Достоевского («красота спасет мир») дана в стихотворении Дмитрия Пригова «Течет красавица-Ока...» (об этом сочинении см. в моей книге «Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков». — М., 1988. — С. 153–154). Это стихотворение, конечно, известно Кибирову, который отвечает на приговское закавычивание образа его постконцептуальным раскавычиванием.

тиментальность умирают в этих давно отработанных словах, так сказать, смертью попирая смерть.

Это та самая смелость, к которой сам автор призывает своего адресата: «Лев Семеныч! Будь мужчиной — не отлынивай от слез!» Мужество сдержанности осознается как форма трусости, как страх перед банальностью, — и уступает место мужеству несдержанности, лиризму банальности. Есть банальность, есть сознание этой банальности, есть банальность этого сознания и есть, наконец, сознательность самой банальности — как способ ее преодоления. Об этом говорит сам Кибилов: «Не избегайте банальности, не сражайтесь с ней напрямую (результат всегда будет трагикомический). Наступайте на нее с тыла; ведите подкоп с той стороны, где язык, сознание и жизнь долгое время, как считалось, находились в полном подчинении у банальности, где нападение на нее меньше всего ожидается. <...> В этом, как мне кажется, состоят цель и долг современной поэзии»¹⁸. Кибиловский постконцептуализм, с его «теплой душой», «тихим ангелом» и «царствием Божиим» — есть развитие ерофеевской противоиронии¹⁹, когда словам, иронически вывернутым наизнанку, возвращается их первичный, но уже отрешенный, загробный, виртуальный смысл. Транс-сентиментальность — это сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшая через все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность — и принять ее как неизбежность, как источник нового лиризма.

В современном кинематографе яркий образец новой сентиментальности — фильм Дмитрия Месхиева «Над темной водой» (1992), представляющий некие типовые и даже стереотипные ситуации из жизни советских шестидесятников (культ мужской дружбы, суровое достоинство самоубийства и т. д.). Фильм мог бы рассматриваться как прозрачная пародия на фильмы той поры (например, хуциевские), если бы не сильный лирический и ностальгический элемент, создающий «мерцание». Одно из последних высказываний главного героя, который является после кончины своему сыну: «Что может быть прекраснее дешевых эффектов?» И это не только моральное заключение его жизни, но и эстетическая формула новой искренности. Если «жесткий» концептуализм обнаруживал стереотипность чувств, то «мягкий» постконцептуализм обнаруживает сентиментальную силу самих стереотипов.

Становится ясно, что все «банальные» понятия не просто были отменены, они прошли через глубокую метаморфозу и теперь возвраща-

¹⁸ См.: *Wave T. The New Russian Poetry* / Ed. by Kent Johnson and Stephen Ashby. — Ann Arbor, 1992. — P. 224.

¹⁹ Термин литературоведа и переводчика Владимира Муравьева, друга Венедикта Ерофеева.

ются с другой стороны, под знаком «транс». Это относится не только к ерофеевской противо-иронии и приговскому транс-лиризму, но и к тому, что можно назвать транс-утопизмом, то есть возрождением утопии после ее смерти, после всей ее жесточайшей критики в рамках постмодернистского скепсиса, релятивизма, анти- и постутопического сознания.

Вот несколько высказываний московских художников и искусствоведов постконцептуальной волны: «Очень важно сейчас актуализировать проблему универсального. Я понимаю, что это утопия. Делается это совершенно осознанно, да, утопия кончилась, но да здравствует утопия. Утопия дает личности некий более значимый, более масштабный горизонт» (Виктор Мизиано). «Будущее современного искусства — это воля к утопии, прорыв к реальности сквозь пленку цитат, искренность и патетика» (Анатолий Осмоловский)²⁰. Речь идет о возрождении утопии после смерти утопии — уже не как социального проекта, претендующего на изменение мира, но как нового, более масштабного горизонта сознания. Транс-утопизм, транс-патетика — это проекции все той же «лирической» потребности, которая в постмодернизме перешагнула через свое отрицание.

Вообще, если задуматься о возможных названиях новой эпохи, надвигающейся вслед за «постмодернизмом», то следует особо выделить значение приставки «транс». Последняя треть XX века проходила под знаком «пост», тем самым завершая и отодвигая в прошлое такие явления и понятия Нового времени (modernity), как «истина» и «объективность», «душа» и «субъективность», «утопия» и «идейность», «первозданность» и «оригинальность», «искренность» и «сентиментальность». Теперь они возрождаются уже в качестве «транс-субъективности», «транс-идеализма», «транс-утопизма», «транс-оригинальности», «транс-лиризма», «транс-сентиментальности»... Это уже не лиризм, прямо рвущийся из души, или идеализм, гордо воспаряющий над миром, или утопизм, агрессивно переустраивающий мир, как в начале XX века. Это «как бы» лиризм или «как бы» утопизм, которые знают о своих поражениях, о своей несостоятельности, о своей вторичности — и тем не менее хотят выразить себя именно в форме повтора. Как ни парадоксально, именно через повтор они снова обретают подлинность. Усталые жесты, если они не автоматичны, как в постмодернистской поэтике, полны своего лиризма. В повторе, в цитате есть своя естественность, простота, неизбежность, которой не хватает первичному, рождаемому с усилием и претензией на откровение.

²⁰ Кто есть кто в современном искусстве Москвы. — М., 1993 (без пагинации). Виктор Мизиано (род. 1957) — искусствовед, куратор Центра Современного искусства в Москве, член редколлегии «Художественного журнала». Анатолий Осмоловский (род. 1969) — лидер антиконцептуалистских движений Э. Т. И. и «Революционная конкурирующая программа НЕЦЕЗУДИК».

«Прото» и «транс» — две дополнительные ориентации, приходящие в культуру на смену «пост». Если «прото» обозначает открытость и непредрежденность будущего, то «транс» устанавливает его преемственность с прошлым, которое как бы перешагивает через зону отчуждения, иронии, пародии, чтобы заново перейти в сослагательное наклонение, обозначить свой обновленный статус возможного, как «может-быть-утопии», «может-быть-искренности». «Прото» — это вообще неизбежность нового, структурная неполнота настоящего без будущего, которое само по себе, как чистая ирония, не поддается структурированию; «транс» — это неизбежность нового в повторе и через повтор. «Прото» и «транс» — это, условно говоря, культурные мистерии рождества и воскресения, и вместе они представляют альтернативу постмодернизму как некропозитике прошлого, как «имитации мертвых стилей, говорению от имени всех масок и всеми голосами, скопившимися в воображаемом музее культуры...» (Джеймисон). Сказанное не означает, что опыт постмодернизма тщетен и пуст, но пора отдать себе отчет, что это великий смертный опыт, без которого современная культура не могла бы заново ощутить вкус жизни, вкус будущего и пройти через опыт воскресения. Все живущее должно умереть, чтобы что-то из умершего могло воскреснуть.

Такова вообще судьба оригинальности, которая неминуемо становится подделкой и шаблоном, чтобы уже сам шаблон мог быть воспринят как простое, ненатужное движение души, как новая искренность. И со временем, быть может, сам постмодернизм будет восприниматься как первая, не вполне адекватная реакция на эстетику повтора, когда она еще была неожиданной и требовала, казалось, полного притупления и автоматизации чувств. Постепенно, однако, повтор и цитатность входят в привычку, и на их основе возникает новая лирика, для которой ироническое остранение становится началом, а не концом пути.

И если в эпоху постмодернизма даже язык чувств вынужден прибегать к кавычкам, то теперь кавычки уже так впитались в плоть каждого слова, что оно само, без кавычек, несет в себе привкус всех своих прошлых употреблений, привкус вторичности, который стал просто необходим, чтобы на его фоне стала ощутима свежесть его повторного употребления. И когда произносится слово «люблю», то оно подразумевает: да, так могли бы сказать и Данте, и Мопассан, но это я говорю, и у меня нет другого слова, чтобы высказать то, что оно означает. Трансцитатное слово содержит презумпцию вины и жест извинения, признание собственной цитатности — и тем самым еще сильнее и увереннее подчеркивает свою безусловность, незаменимость, единственность. Да, люблю, хотя то же самое «люблю» произносили и Пушкин, и Толстой, и Маяковский. Если постмодернистское «люблю» прикрывалось цитатностью, как смысловой лазейкой, в которую субъект высказывания мог скрыться от его прямого смысла и ответственных по-

следствий, то теперь цитатность подчеркивается, чтобы быть перечеркнутой. Слово сразу расслаивается на цитируемое — и надцитатное, произносимое впервые, здесь и сейчас, что открывает простор для новой многозначности.

Если многозначность постмодернизма — это множественность уровней рефлексии, игры, отражения, лепящихся друг на друга кавычек, то многозначность эпохи «транс» — более высокого порядка. Это движение смысла сразу в обе стороны, закавычивания и раскавычивания, так что одно и то же слово звучит как «««««люблю»»»» и как Люблю!!! Как «««««царствие»»»» божие» и как Царствие Божие! Причем одно измерение текста неотделимо от другого, раскавычивание происходит из глубины закавычивания, точно так же, как воскресение происходит из глубины смерти.

3. Крест новизны

Это смещение акцента на аутентичность, искренность и новизну отражает глубокий перелом в постмодернистском сознании. Еще недавно считалось, что ничего нельзя произнести в первый раз, но вот выясняется, что, напротив, нельзя произнести ничего, что не становилось бы новым в момент произнесения. Даже борхесовский Пьер Менар, заново написавший, слово в слово, несколько глав сервантесовского «Дон Кихота», предстает как герой не постмодернистской, а наступающей эпохи, где нельзя не быть самобытным, даже если ты буквально повторяешь чужой текст. Пьер Менар как постмодернистский автор стремится воспроизвести чужое, но при этом неизбежно создает свое, ибо тот же самый текст, написанный в XX веке, имеет иной смысл, чем написанный в XVII. «Тексты Сервантеса и Менара словесно идентичны, но второй почти бесконечно богаче»²¹. Такая новизна, которая появляется вопреки намерению и сопровождается сознанием своей неизбежности, сопряжена скорее со смирением, чем с гордыней, и в этом ее глубокое отличие от авангардистского самоупоенного, воинствующего новаторства. Это скорее *крест* новизны, чем то *знамя* новизны, которое было поднято авангардом. *Нельзя не* быть впервые, *нельзя не* говорить впервые, не потому что это похвально, а потому что это неминуемо²².

²¹ *Borges J. L. Pierre Menard, Author of the Quixote // Labyrinths. — New York, 1983. — P. 42.*

²² Это опять возвращает нас к бахтинскому наследию. «В самом деле, некоторые бахтинские модели показывают, что, как это ни парадоксально, свобода неизбежна. „Мы по необходимости живем в состоянии свободы“, как писал W. H. Auden». *Gary Saul Morson & Caryl Emerson. Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. — Stanford (California), 1990. — P. 38.*

Итак, наступающая эпоха, меняя ориентацию с прошлого на будущее, с повтора на новизну, тем не менее вбирает опыт постмодерна, поскольку сама новизна предстает теперь как механизм неизбежного, а вовсе не простор для титанического произвола. В отличие от авангардистского или утопического проекта, сознательно устремленного в будущее ради его переделки, «прото» указывает на *неизбежность* будущего, которое действует так же, как бессознательное у Фрейда, или язык у Лакана, или эпистема у Фуко. Будущее воистину «наступает», как требует сказать русский язык, — но это значит, что мы «отступаем» перед ним, хотя и не знаем того, перед кем отступаем. Будущее лишено какой бы то ни было сущности, это механизм чистой негативности, который тем не менее в нас и через нас обретает позитивность. Вот почему будущее столь же непредсказуемо, как и неотменимо, оно — общий круг всех инаковостей, оно — самое «другое» из всего, что нам дано пережить, с чем дано соприкоснуться. Язык все-таки *есть*, бессознательное все-таки *есть*, и нам даны некоторые способы их дешифровки, некая, пусть несовершенная, грамматика. Но будущее — это язык без грамматики, это бессознательное без сновидений — чистое ничто, которое неизбежно становится всем, чтобы снова и снова оставаться ничем.

Русская культура, очевидно, тяготеет к «футуроцентризму» как к особой форме логоцентризма (архетип второго пришествия: Логос прибывает из будущего). Этот утопический крен, однако, нашел противодействие в лице таких пророчествующих мыслителей, как Герцен, Толстой, Достоевский и Бердяев, которые отвергали «жертву настоящего на алтарь будущего» как революционное идолослужение. Замечательно, что их *отрицание будущего*, как представимой и достижимой реальности, содействовало пониманию *будущего как отрицания*. Согласно Семену Франку, «мы не знаем о будущем решительно ничего. Будущее есть всегда великое *x* нашей жизни — неведомая, непроницаемая тайна»²³. Тем самым предполагается алгебраический, скорее чем арифметический, подход к будущему — не как к определенной величине, но как к неизвестному. И России, всегда слабо укорененной в прошлом и потому замороженной будущим, особенно важно пережить эту деактуализацию будущего, которое из обетованного места превращается в чистую неизвестность.

Меняется само понятие «другого», которое в постмодернизме имело оттенок репродуктивности: если в нас говорит «другое» («оно», «бессознательное», «культура», «язык», «ритуал»), значит, нам остается только повторять других. Свойство «быть другим» было приписано

²³ Франк С. Л. Непостижимое // Сочинения. — М., 1990. — С. 216. Подробнее об утопических и антиутопических концепциях будущего в России см.: Kline G. 'Present', 'Past' and 'Future' as Categorical Terms, and the 'Fallacy of the Actual Future' // Review of Metaphysics. — 1986. — № 40. — P. 215–235.

«чужому»), хотя «другое» может относиться ко мне самому. Быть другим — значит быть новым, отличаться от других и от самого себя. Вскоре покажется очень странным, что «инаковость» в эпоху постмодернизма воспринималась как постулат неотвратимого повтора (быть как другие), а не как постулат неотвратимой новизны (быть другим).

Для понимания природы постмодернизма, особенно в его российском исполнении, быть может, небезразлично, что «пост» в русском языке означает не только «после», но и «воздержание». В этом смысле постмодернизм, отвергая всякую претензию на оригинальность, самостоятельный авторский голос, действительно оказался философией «поста», воздержания от творчества. Определяя свое место «после всего», он редуцировал новизну к меняющемуся контексту чужих слов, к иронической переогласовке. Конечно, культуре необходимо и состояние поста, но любой пост, даже великий, имеет смысл только в отношении предстоящего праздника — Рождества или Воскресения.

Это значит, что культуре снова позволено все, на что накладывал запрет постмодернизм: новизна, история, метафизика и даже утопия. Но они лишены тех тоталитарных претензий, которые раньше заставляли подозревать в них «руководящее мышление» («master thinking»), интеллектуальную казарму. Автор не создает самую совершенную метафизику и не требует ее полнейшего осуществления, а цитирует одну из многих своих возможных метафизик, внутренне уже не совпадая с ней. Именно это несовпадение автора с самим собой и делает возможной цитатность, как знак различия между мышлением и письмом. Будущее не пишется под диктовку утопии, напротив, стирает ее жесткие черты и превращает в прото-утопию, набросок одной из многих будущих. «Прото» не предвещает и не предопределяет будущего, но размягчает настоящее, придает любому тексту свойства черновика, незавершенности, сырости. Будущее выступает как мягкая форма негации, как расплывчатость любого знака, диффузность любого смысла.

Само традиционное понятие «прото» меняет свой смысл. Раньше определение «прото» давалось тому, что предшествовало уже заранее известному, оформившемуся. Когда ренессанс предстал уже завершенным, уходил в прошлое, тогда получала обозначение и начальная ступень, ведущая к нему, — проторенессанс. Так, из уже готового, осуществленного будущего переименовывалось прошлое, выступая как ступенька, ведущая к предназначенному концу. Такова была уловка детерминизма, предопределявшего прошлое его же собственным будущим, но создававшего иллюзию, что прошлое само предопределяет будущее.

«Прото», о котором я говорю, не имеет ничего общего с детерминизмом и телеологией. Оно не задается прошлому из уже состоявшегося будущего — и не определяет будущего из прошлого. «Прото» — это новое, ненасильственное отношение к будущему в модусе «может быть» вместо прежнего «должно быть» и «да будет». И тогда оригинальность,

убитая постмодернизмом, возрождается опять как проект, не предполагающий реализации, но живущий по законам проекта, в жанре проекта. «Прото» — эпоха сменяющихся проектов, реализацией которых становится не преобразование реальности, а сам факт их выдвижения. Утопические, метафизические, исторические проекты — сколько забытых, осмеянных и уже невозможных модусов сознания заново обнаружат свою возможность, как только они будут поняты именно в качестве возможностей, лишенных предикатов существования и долженствования.

Современная культура России все менее определяется своим отношением к коммунистическому прошлому, скорее, это протокультура какой-то еще неизвестной формации, о названии которой можно пока еще только догадываться. Не есть ли гуманитарная дисциплина, ориентированная на изучение протофеноменов, наука наречения новых имен? Ведь мы заведомо не знаем, протофеноменом чего является то или другое в момент его возникновения. Античные и средневековые повествования о любви получили названия «предроманных» или «протороманных», когда и сам жанр романа, и его теория были уже сформированы. Но как назвать непрерывный пронзительный крик, которым поэт Дмитрий Пригов сопровождает чтение своих текстов, наполовину состоящих из классических цитат? Как назвать те старательно выведенные от руки письма, которыми художник Илья Кабаков обильно снабжает свои картины, альбомы и инсталляции? Как назвать эти не-романы, не-картины, не-стихи, для которых еще не существует жанровых определений? Таковы многочисленные «прото», которые не приставляются к уже готовым терминам, а сами постепенно перерастают в обозначения возможных жанров будущего.

4. Начало постмодерности, конец постмодернизма

Как же определить место постмодернизма в последовательности всемирных исторических времен? Прежде всего, нужно провести различие между двумя разновеликими понятиями «модерного»:

1. **Модерность** («modernity»), или, в соответствии с русской терминологией, Новое время) — большая эпоха всемирной истории, следующая за Средними веками и продолжавшаяся примерно полтысячелетия, начиная с Ренессанса и до середины XX века.

2. **Модернизм** («modernism») — определенный культурный период, завершающий эпоху модерности и продлившийся примерно полвека (в разных версиях: от конца XIX века или от Первой мировой войны до 1950-х или 60-х годов).

Модернизм не просто завершает эпоху модерности, но заостряет все основные противоречия Нового времени, прежде всего, между предель-

но обособленной и самоуглубленной европейской индивидуальностью и отчуждающими, надличными тенденциями в развитии общества и культуры (массовое общество, тоталитарное государство, атомные и электронные технологии, теоретическое открытие бессознательного и т. д.). Отсюда тема отчуждения, небывалый трагизм и новый мифологизм модернистского искусства, в котором индивидуальность, на пределе своего развития, обнаруживает себя всего лишь манифестацией безразличных или враждебных ей начал. Взрыв этих противоречий, заостренных модернизмом, вывел человечество во второй половине XX века за пределы модерности как таковой — в эпоху, которую стало принято называть постмодерной²⁴.

Но подобно тому, как «модерное» разделяется на большую эпоху модерности и ее краткую заключительную стадию модернизма, нам следует ввести аналогичное разделение и для понятия «постмодерного». Иначе невозможно понять, после чего, собственно, наступает постмодерное — после модерности или после модернизма. Это два неравнозначных понятия «пост», одно из которых, «постмодерность» (соотносимая с «модерностью»), есть длительная эпоха, в начале которой мы живем, — второе же, «постмодернизм» (соотносимый с «модернизмом»), есть первый период, вход в эту большую эпоху. Если две большие эпохи, модерная и постмодерная, зеркально отражаются друг в друге, то естественно, что последний период первой эпохи соответствует начальному периоду второй эпохи. Иными словами, модернизм — это последний период эпохи модерности, а постмодернизм — это первый период эпохи постмодерности.

Начавшаяся недавно, в середине 20-го столетия, эпоха постмодерности, как и та эпоха модерности (Нового времени), которой она пришла на смену, может занять в истории человечества несколько веков. Что касается постмодернизма, то это период относительно столь же краткий, занимающий жизнь одного-двух поколений, как и модернизм. Возможно даже, что постмодернизм, как всякое реактивное культурное образование, еще более ограничен во времени, чем то первичное явление, от которого он отталкивается и на смену которому приходит. Ведь постмодернизм уже приходит на «готовое», находит заданными те модернистские проблемы и противоречия, которые он призван разрешить.

Главный пафос этих решений: новая надличность, сверхсознательность, безымянность, рефлекс средневековости — и вместе с тем фраг-

²⁴ Поскольку все три соотносительных эпитета применительно к большим историческим эпохам себя исчерпали (древность, или античность, — Средние века — Новое время), то введение термина «постмодерное» («постновое» время) оказывается необходимой, хотя и безупречной инновацией. Альтернативный термин — «новейшее время», употреблявшийся советской историографией, предполагает более гладкий переход от «нового» к «новейшему», разницу в степени «новизны», а не качественную смену эпох.

ментарность, рассыпанность, эклектизм, ирония по отношению ко всему индивидуальному и абсолютному, то есть тем двум постулатам, на мучительном разрыве которых возростала безысходная трагедия модернизма. Человек Нового времени — гетевский Фауст, Раскольников Достоевского, ницшевский Заратустра — устремляется к абсолютному и хочет охватить его в пределах своей личности: именно крах этой надежды и обозначил модернистское завершение всей эпохи Нового времени. Модернизм в самых разных своих школах, художественных и философских: символизм, экспрессионизм, футуризм, кубизм, дадаизм, супрематизм, конструктивизм, сюрреализм, психоанализ — обнаружил неспособность личности вместить и подчинить себе то сверхличное, что надвигается на нее отовсюду, в том числе из нее самой. Констатация этого могла быть трагической, как у Кафки, или оптимистической, как у Маяковского, но в любом случае итог Новому времени был подведен. Дальше открывалась эпоха постмодерности, которую Николай Бердяев, по аналогии с домодерной эпохой, определил как «новое средневековье» — «конец гуманизма, индивидуализма, формального либерализма культуры нового времени»²⁵.

Действительно, постмодернизм в своей критике Нового времени и всех сопутствующих ему категорий, таких, как «субъект» и «объект», «индивидуальность» и «реальность», «автор» и «история», исходит из своеобразного средневекового, надлично-анонимного мироощущения, хотя и центрирует его не в Боге, не в Абсолюте, а во множестве независимо действующих факторов, «инаковостей». Индивидуальное — лишь иллюзия действующих в нас безличных механизмов, таких, как язык, бессознательное, молекулярно-генетические и общественно-экономические структуры. Абсолютное — лишь иллюзия знаковых практик, стилистическая условность, проекция поползновений на власть, исходящая из любого дискурсивного акта, начиная с мычания младенца, который требует себе материнского соска. Постмодернистская критика развенчивает абсолютное и индивидуальное как два западных мифа, сложившихся соответственно в Средние века и в Новое время. Соответственно разоблачаются все маски индивидуального: авторство, оригинальность, новизна, — и все маски абсолютного: трансцендентное, истина, реальность.

На этом уровне легко снимаются те противоречия и надрывы, которые определяли модернистское сознание. Воцаряется некая средневековая анонимность, но без средневековой веры в абсолют, а значит — игра, в которой даже нет ясной воли самих играющих, а только бесконечные игрушки игры — знаки, цитаты, информационные коды. «Цель письма сводится не более как к его [автора. — М. Э.] своеобразному

²⁵ Бердяев Н. Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы (1923). — М., 1990. — С. 24.

отсутствию, он должен взять на себя роль мертвеца в игре письма»²⁶. Если модернизм — это смесь предсмертной агонии и эйфорической надежды, то постмодернизм — это поэтика благополучно состоявшейся смерти и игра посмертных масок (некропоэтика). Трагедия разрыва между индивидуальным и абсолютным, между личностью и обществом, между сознанием и реальностью становится столь же невозможной, как и авангардистская утопия и экстаз преодоления этого разрыва. Какое может быть отчуждение, если постмодернистская теория не признает ничего «своего», неискоренимо «самостного»? — нечему быть отчужденным. Причина трагедии так же миновала, как и возможность для утопии. Цитатность вместо самовыражения, симуляция вместо истины, игра знаков вместо отображения реальности, различие вместо противоположности — таков этот постсентиментальный, посттрагический, постутопический мир, упоенный собственной вторичностью — и готовностью все завершить, всем пользоваться как материалом для последней и бесконечной игры.

Вот тут и пришла пора напомнить о радикальной конечности и этой последней утопии, овременить ее, то есть поставить в иронический контекст все еще продолжающейся истории. Что наступает вслед за этим «пост», какой обновляющий смысл несет в себе сам этот жест неминуемого повтора и всеобщего завершения, каков конструктивный смысл деконструкции, что рождает из себя эта праздничная смерть и что из умершего воскресает в ней? Этими «прото-» и «транс-», знаками рождения и воскресения, и будет очерчиваться предстоящая нам большая эпоха постмодерности — уже после постмодернизма.

Сложность современной ситуации в том, чтобы разделить эти два понятия, секущая грань которых проходит через наше время, — обозначить предел постмодернизма внутри того несравненно более объемного и протяженного целого, которое мы назвали постмодерностью. Мы успели отсчитать только два-три десятилетия постмодерности (с 1960-х — 1970-х) и подводим сейчас итог не ей самой, а ее первой, самой декларативной и критической стадии — постмодернизму. Отсюда и понятия, выдвигаемые сейчас для осознания этой предстоящей нам долгой, многовековой эпохи — мерцающая эстетика, новая сентиментальность, новая утопичность, сослагательная модальность. Что это значит: жить уже на исходе постмодернизма, но еще только в преддверии постмодерности? Что такое постмодерность в ее несводимости к постмодернизму? Именно в этом тончайшем промежутке между постмодернизмом и постмодерностью мы сейчас находимся и за смысл этого промежутка отвечаем.

²⁶ Фуко М. Что такое автор? // Лабиринт-Экцентр. — 1991. — № 3. — С. 28.

ГОЛУБОЕ САЛО ПОКОЛЕНИЯ, ИЛИ ДВА МИФА ОБ ОДНОМ КРИЗИСЕ

...Но закончилась эпоха.
Шишел-мышел, вышел вон!
Наступил иной эон.

Тимур Кибиров

1. Нехитрая комбинация двух названий, вынесенная в заголовок, напрашивается сама собой: когда два писателя, не без оснований считающиеся литературными лидерами русского постмодернизма, фактически одновременно выпускают по роману, то эти романы волей-неволей читаются как единый текст (несмотря на все различия). Такова власть совпадения во времени и пространстве. Речь, конечно, пойдет о «Голубом салe» Владимира Сорокина (изд-во «Ad Marginem») и «Generation П» Виктора Пелевина (изд-во «Вагриус»). Пулеметная публикация, синхронное появление на книжных развалах, поразительно сходная «раскрутка» на Интернетe (сначала были опубликованы фрагменты, затем появились первые рекламные отклики, затем обрушился вал рецензий, причем и в том, и в другом случае роль «буки» была не без блеска отыграна Андреем Немзером) — все это наводит на мысль о неслучайности подобных совпадений. Отбросим мысль о сознательном «программировании» аудитории некоей группой злокозненных постмодернистов (понятное дело, «проплаченных», как сказал бы П. Басинский) — слишком уж она отдает сценариями из романа Пелевина. Лично мне более интересны совпадения чуть-чуть иного рода.

Скажем, вот одно из них: Сорокин всегда избегал «толстых» журналов, и все свои прежние книги опубликовал именно книжным путем. Пелевин свою славу приобрел, главным образом, благодаря журнальным публикациям — прежде всего, в «Знамени». Однако «Generation П» миновало журнальные страницы и сразу же вышло книгой. Стоит ли интерпретировать этот факт в том плане, что элитная андеграундная тусовка, к которой принадлежал и на которую откровенно ориентировался Сорокин, и новая генерация читателей, любящая Пелевина и практически не знакомая с толстыми журналами, совпали в своих вкусовых пристрастиях и образовали потребительский «мейнстрим» (коммерческий успех обоих романов очевиден), оставив за бортом ту, по-видимому, не только малочисленную, но теперь и маловлиятельную группу, которая профессионально связана с «толстыми журналами»?

Наверное, стоит. Enjoy the Gap!¹ — рекомендует в своем романе Пелевин, и в этом совете есть свой резон: в постмодернистской культурной ситуации именно маргинальные явления имеют более серьезный шанс на успех, чем «центровые» властители дум. Выберут ли «толстые журналы» роль маргиналов, деятельно обустроивающих свою, ни на что не похожую нишу, или, задрав штаны, помчатся за мейнстримом? Реакция Андрея Немзера на оба романа весьма показательна именно для «толстожурнального» сознания сегодня (несмотря на то, что обе его рецензии были опубликованы в газетах — речь не о месте, а о смысле): есть некий пантеон культурных ценностей XX века (как модернистских, так и реалистических) и связанная с ним система эстетических и нравственных критериев, и, что немаловажно, именно «толстые журналы» сыграли решающую роль, внедряя эти критерии в культурное сознание, несмотря на давление совсем иной, коммунистической и соцреалистической системы ценностей и критериев. Именно закаленное в борьбе с соцреализмом убеждение в том, что «есть ценностей незыблемая скала», не позволяет признать хоть за Сорокиным, хоть за Пелевиным иной статус, кроме статуса митрофанушек и недотыкомков, в лучшем случае — создателей забавных текстов для капустников, а в худшем — глумливых антикультурных диверсантов.

А ведь, честно сказать, если выбирать между культурным фундаментализмом широкого плана (т. е. включающим в пантеон не только классику XIX века, но и модернизм века XX) и динамитной деконструкцией «всех и всяческих» культурных авторитетов, то и не знаешь, что лучше или, точнее, что хуже... Между тем сама эта дилемма, не мной, понятно, придуманная, несет на себе явный отпечаток типичной русской бинарности, в свое время блестяще описанной Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским: когда изначально отвергается возможность нейтральной зоны, «чистилища», иначе говоря, культурного компромисса; когда из всех возможных вариантов наиболее популярным становится самый радикальный; когда торжествует логика «или-или», и всякое «новье» утверждается путем кардинального разрыва со «старьём» (а «старье» в свою очередь вынимается из сундука, когда «новье» приходит в упадок). Раз уж всплыло имя Лотмана, то уместно привести цитату из замечательной статьи Г. С. Кнаббе «Знак. Истина. Круг (Ю. М. Лотман и проблема постмодерна)»: «В основе постмодерна лежит вполне объективная, крайняя, последняя разобщенность личности и общественного целого, утрата веры в возможность создания общества, где ты как личность и индивидуальность можешь быть понят на основе разума и нравственной прямоты. Такой разрыв знаменует глубочайший кризис современного мира, беду и трагедию; хуже него мо-

¹ Букв.: «Насладись разрывом!» (англ.); Пелевин использует игру слов: «гар» — «разрыв», «пропасть», и «Gar» — сеть универсальных магазинов.

гут быть только попытки устранить разрыв путем насильственного, искусственного восстановления органики и целостности. Философские публицисты постмодерна или художники неobarocko могут быть сколько угодно ироничны и беспардонны, нигилистичны и иррациональны, могут раздражать нас безответственными попытками вести себя перед губительной глубиной кризиса «по облегченной выкладке», несерьезно и гаерски, но ведь кризис-то этот они все-таки не выдумали. Он наступил, он здесь, разлит в окружающей нас действительности, и единственная их вина, если тут можно говорить о вине, — в безумной готовности признавать за ним характер нормы и ценности. Не считать-ся с разрывом нельзя»².

Как показывает Кнаббе, Ю. М. Лотман в своем научном творчестве нашел и воплотил многие важные для культуры постмодерна идеи. Но сам он оставался *до* постмодернистского видения мира, в пределах модернистской культуры (одним из интеллектуальных порождений которой явился структурализм), ибо не поддавался соблазну «постмодернистского упразднения истины». Однако позиция крупного ученого — лишь один из вариантов преодоления образовавшегося разрыва. Один из — это значит не только не обязательный, но и не обязательно доступный кому-нибудь еще: «Не перейти, остаться до — может быть уже не столько разумный выбор, сколько склад личности, инстинкт и судьба», — уточняет Г. С. Кнаббе.

Судьба «поколения „П“» — к которому, несмотря на семилетний разрыв в датах рождения (Сорокин — 1955, Пелевин — 1962), принадлежат оба наших автора, — разместилась не *до*, а *после*: во времени и пространстве постмодернизма, с его презрением к объективной истине, всякого рода абсолютам, включая и абсолют реальности. Что, кстати, не означает, что эти состояния обязательны (абсолютны) для всякого желающего шагать в ногу со временем (эту мысль «как бы» небрежно, но упорно внедряют в культурное сознание такие «публицисты постмодерна», как, например, Виктор Ерофеев или Слава Курицын). На самом деле интересны именно более или менее индивидуальные *отклонения* от «духа времени», одновременно его выражающие и спорящие с ним. Примеры Сорокина и Пелевина в этом случае особенно показательны, так как и тот, и другой, по моему убеждению, настоящие художники, а не идеологи, а художественная ткань, как правило, оказывается тоньше идеологических построений, и именно в ней нередко возникают гибриды и компромиссы, не предусмотренные ни критиками, ни даже самими авторами.

2. «Развод» с модернистским наследием в этих романах декларируется внятно и громко. Особенно, конечно, у Сорокина: если первоначально его «деконструкции» питались соцреалистическим топливом

² Лотмановский сборник. — М., 1995. — Вып. 1. — С. 226.

(рассказы, «Сердца четырех», большая часть «Нормы»), то затем в ход пошла русская классика XIX века (квазитургеневский «Роман»). В «Голубом сале» есть и то, и другое, и третье. Есть соц-артовские рассказы (особенно хорош «Заплыв» про плывущую человеческую цитату) и пародия на пьесу Симонова, есть «Достоевский-2», «Чехов-3» и «Толстой-4». Но есть и новое: не всегда весело, но всегда безжалостно деконструированы Пастернак, Набоков, Платонов. В этом же ряду — Ахматова (ААА) и Мандельштам, персонажно изображенные в «сталинской» части романа как любимые вождями отвратительные юродивые. Не уступает им и премерзкий «наследник» Иосиф, то и дело бормочущий фразы из будущих стихов.

Русский постмодернизм с самого своего рождения скорее оглядывался на прерванный и запрещенный опыт русского модернизма, чем отгалкивался от него. Ранние тексты русских постмодернистов с равным успехом можно анализировать и в модернистском контексте — особенно, скажем, романы Саши Соколова или поэзию «лианозовцев». Пограничное (ближе к модернизму) положение Бродского также очевидно. Да и «Пушкинский дом» не так уж далеко отъехал от «Козлиной песни». Так было в 60–70-е и даже в 80-е. Талант Татьяны Толстой расцвел именно на перекрестке модернистской памяти и постмодернистской иронии. И у самого Сорокина — в той же «Норме» — какие гимны поют (в своеобразной, понятно, манере) Марселю Дюшану, отцу сюрреализма и редимейда. Классики русского модернизма подверглись канонизации только в последние годы, обросли мифами и легендами, стали героями школьных сочинений. А значит — созрели для Сорокина, который питается авторитетностью и ничем другим. У него нюх на авторитетный дискурс — это его воздух, его наркотик, его питательная среда.

Однако ни платоновский, ни набоковский стиль Сорокину по-настоящему ни развинтить, ни даже зацепить, по-моему, не удалось. Представить себе, что фраза типа «Бубнов вошел в полупустой и полутемный сарай и с трудом разглядел невероятно толстую голую женщину, лежащую на сене и лузгающую семечки» написана Платоновым (пусть даже под номером 3), можно только из уважения к Сорокину. А на квазинабоковскую фразу «Я должен как муж, должен как монада» даже и уважения не хватит. Сорокинские ААА и Оська — по все той же «зеркальной» логике русской бинарности — представляют собой точные (и очень простодушно сделанные) перевертыши окружающих их культурных мифов: вместо гордого достоинства изгоев — юродское самоуничижение, вместо страданий — садо-мазохизм, вместо высоты — деспотическая низость (аналогичным образом Хрущев изображен у Сорокина утонченным аристократом, горбуном, гомосексуалистом и садистом).

А лучший фрагмент из ряда сорокинских «именных медальонов», якобы написанных клонами великих русских писателей, — это безу-

словно «Толстой-4»). Любопытный парадокс: Толстой из всех выбранных Сорокиным объектов клонирования наиболее далек от модернизма. И вот тут-то сорокинский метод срабатывает в полную силу: толстовский стиль воспринимается современным ухом, забитым многократными соцреалистическими подражаниями графу, как достаточно нейтральный, а перевод толстовского восхищения надличностно-чувственной силой жизни в план садо-мазохистского эротизма оказывается одновременно шокирующим и органичным. Толстовская тема освежающе острого переживания телесной гармонии человека с мирозданием решена через садистский банный ритуал — что явно противоречит традиционным представлениям о гармонии, но... странным образом все-таки выражает ее. Фокус сорокинского стиля состоит именно в том, что ему подвластно именно то письмо, которое основано на концепции гармонии человека с миром (органичной, как у Толстого или Пастернака, или насильственной, как в соцреализме). Его ход состоит в том, что он вплетает в эту гармоническую структуру архетипы дисгармонии и хаоса — насилие, экскременты, канибализм и т. п., — создавая тем самым сугубо постмодернистский эффект взаимопроникновения хаоса и гармонии, гармонии хаоса, хаотизированного порядка, «хаосмоса». Но ничего подобного не получается, когда в качестве «материала» берется эстетика, обостренно передающая разрывы, дисгармонические надломы и гротески истории, культуры, психики — будь то Достоевский, Набоков или Платонов. Тут в лучшем случае получается глуповатое подражание («Достоевский»), или несмешная пародия («Платонов»), или вообще неизвестно что («Набоков»).

Так что «развод» Сорокина с модернизмом оказывается чистой декларацией о намерениях. Как ни странно, «деконструкция» не удается именно потому, что Сорокин *остается* близким отводком от дерева русского модернизма. Увы?

3. Разрыв Пелевина с модернистской традицией еще более двусмыслен. Это особенно отчетливо видно, если сопоставить «Generation П» с другими пелевинскими текстами. Скажем, с «Чапаевым и Пустотой».

Поэт-декадент Петр Пустота и главный герой нового романа «криэйтор» рекламных текстов и концепций Вавилен Татарский, в сущности говоря, антиподы. Пустота не знает, какая из известных ему реальностей реальна, а какая фиктивна. Но он сам выбирает для себя тот мир, в котором он — комиссар Чапаева, и следует этому выбору со всей возможной последовательностью. Татарский целиком и полностью принадлежит данной, т. е. сегодняшней, реальности, и для того, чтобы выйти за ее пределы, ему нужны стимуляторы, вроде мухоморов, дурного героина, ЛСД или, на худой конец, планшетки для общения с духами.

Пустота проходит путь философского «просвещения» и в конце концов обретает способность «выписаться из больницы», иначе говоря — по примеру Чапаева — создавать свою реальность. Татарский тоже,

казалось бы, проходит путь возвышения от ларечного «реализатора» до живого бога, главы некоего тайного ордена, Гильдии Халдеев, поставляющей России иллюзорную реальность. Но на самом деле его возвышение предопределено его именем, составленным из «Василия Аксенова» и «Владимира Ильича Ленина» и лишь случайно совпавшим с «именем города». Именем, т. е. «брэндом». А как шуткует коллега Татарского по рекламным делам, «у каждого брэнда своя легенда». Вавилен Татарский — такая же вещь, такой же продукт, как и то, что он рекламирует.

Петр Пустота — почти романтический образ модерниста; подлинного поэта, творца, избирающего пустоту как предельное выражение философской свободы. А Татарский — пустое место, никто, человеческий word processor, не творец, а «криэйтор», как настойчиво подчеркивается в романе, волей случая вознесенный до небес. Со своей книжечкой, в которую в любой удобный и неудобный момент записываются рекламные идеи, он просто комичен. Особенно эта комичность очевидна, когда в момент наркотического «прозрения» он «во искупление» сочиняет для Бога «слоган», действительно гениальный по своей пошлости: «Христос Спаситель. Солидный господь для солидных господ». Его продвижение по мистико-карьерной лестнице, разумеется, напоминает компьютерную игру (три ступени, три загадки, башня, на которую надо взойти), но на самом деле не он восходит, а им двигают, как фишкой, — недаром каждое новое возвышение Татарского совершается после того, как его прежний босс / наставник, по неясным причинам, погибает. Кстати, и модель компьютерной игры давным-давно использована Пелевиным в ранней повести «Принц Госплана», но и тут отличие разительное: герой этой повести, как и Татарский, осознавал мнимость, симулятивность существования внутри игры, когда обнаруживал, что принцесса, спасая которую он столько раз рисковал собой, — всего лишь чучело, палка, обернутая цветными тряпками. Но его выбор состоял в том, чтобы продолжать эту игру, потому что, «когда человек тратит столько времени и сил на дорогу и наконец доходит, он уже не может увидеть все таким, как на самом деле... Хотя это тоже не точно. Никакого „самого дела“ на самом деле нет. Скажем, он не может позволить себе увидеть». «Принц Госплана» наполнял плоскую и фиктивную рамку игры самим собой и тем самым превращал симуляцию в свою, свободную, реальность. Татарский, наоборот, и принимается в чужую игру при фактическом условии утраты себя: акт снятия виртуальной маски, трехмерной модели, которая, собственно, и станет мистическим мужем богини Иштар — символически фиксирует полное обезличивание и без того не шибко индивидуального выпускника Литинститута.

Выбрав в качестве зеркала (сюжета) и маски (автора) — двух главных компонентов описанного в романе «древнего халдейского ритуа-

ла» — вполне посредственного тупаря, «типический характер в типических обстоятельствах», Пелевин демонстративно захлопнул дверь, ведущую не только к романтико-модернистской традиции изображения исключительного героя в исключительных обстоятельствах, но и к себе самому прежнему. Ведь Пелевин не то чтобы однообразен, скорее, последователен: начиная с ранних рассказов и «Омона Ра» вплоть до «Чапаева», он умно и изобретательно вел свою тему, сразу же отличившую его от других постмодернистов. Если другие открывали за стандартизированными представлениями об истине и реальности — мнимости, фикации, симулякры, то Пелевин упорно доказывал, что из симулякров и фикций можно заново построить реальность. Так, для Омона Ра полет в космос действительно состоялся, несмотря на то, что «на самом деле» он произошел в подземельях московского метро: герой вымечтал этот полет, он его осмыслил, он за него заплатил максимальную цену боли и страданий, и поэтому для него этот полет — реальность, а иной реальности, кроме личной, в мире тотальной симуляции быть и не может. Точно так же и в «Чапаеве». Для Петра Пустоты высшим смыслом всех его философских поисков является то, что он называет «Золотой удачей» — «это когда особый взлет свободной мысли дает возможность увидеть красоту жизни». Красота и превращает любую иллюзию в реальность — так, в какой-то, казалось бы, не очень значительный момент, Петька вдруг переживает «ощущение полноты, окончательной реальности этого мига», понимая, что «эта полная и настоящая жизнь никогда не длится дольше в силу самой своей природы». Только переживание такого рода обладает единственной абсолютной ценностью в «пустотной» вселенной романа Пелевина. Особенно ярок в этом отношении эпизод, в симпатиях к которому сошлись все (даже самые суровые) критики, писавшие о романе, — когда сосед Пустоты по психбольнице, бывший люмпен Сердюк рассказывает о том, как он был принят в самураи японского клана Тайра, и как вместе с новым боссом они ходили по московским закоулкам в ларек за саке, и как потом пили его на улице «из горла», но, следуя древнему ритуалу, разыгрывали при этом привал всадников, привязывающих лошадей к ветвям, читающих стихи, а потом, от счастья, отпустивших коней на волю. Когда несколько часов спустя Сердюку предлагается сделать себе харакири — он внезапно соглашается, потому что иначе он предал бы этот странный вечер: «А в сегодняшнем вечере все-таки было что-то такое, чего не хотелось предавать, и Сердюк даже знал, что — ту секунду, когда они, привязав лошадей к веткам дерева, читали друг другу стихи». За миг реальности, пришедший через игру воображения, набор фикций, ритуальных подражаний неизвестно кому и чему (типичные симулякры — «копии без оригинала»), оказывается, не жалко и умереть.

Новый роман рожден горестным открытием того факта, что эта принципиально индивидуальная стратегия свободы легко оборачивается

тотальной манипуляцией «ботвой»: симулякры превращаются в реальность массово, в индустриальном порядке. Каждый рекламный клип — это на самом деле облеченный в виртуальную плоть квазиреальности симулякр счастья и свободы: «Свободу начинают символизировать то уют, то прокладка с крылышками, то лимонад. За это нам и платят. Мы впариваем им это с экрана, а они потом впаривают это друг другу, и нам, авторам, это, как радиоактивное заражение, когда уже не важно, кто взорвал бомбу». При таком раскладе разницы между творцом иллюзий и их потребителем не так уж и много. При «массовом воспроизводстве» творца заменяет криэйтор, а Петра Пустоту — Вавилен Татарский. Пелевин не мог не думать, когда писал этот роман, кто в период «массового воспроизводства симулякров» заменит его, Виктора Пелевина, точнее, много ли останется от Пелевина, если он захочет подольше удержаться в роли культового писателя поколения «П»?

4. Над романом Пелевина, конечно же, витает тень Жана Бодрийера. Именно с легкой руки этого философа концепция «симулякра и симуляции» стала знаменем постмодернизма. Именно он первым заговорил о том, что ТВ, и в первую очередь реклама, размывают границу между реальным и иллюзорным, создавая массовым потоком образы *власти* и *возжеления* (соответственно, анальный и оральный вау-факторы, как это называется у Пелевина). Эти образы могут иметь отношение к реальности, а могут быть более или менее искусной иллюзией реальности, их главная функция не в отражении, а в моделировании реального в сознании и в поведении потребителя.

Разрушая всякие соответствия с реальностью, симулякры, по Бодрийеру, размывают любую цель человеческой деятельности, что в свою очередь «делает неопределенным различие между правдой и ложью, добром и злом, и в конечном счете устанавливает радикальный закон эквивалентности и обмена, железный закон власти»³. Естественно, по Бодрийеру, и сама власть, попадая в зависимость от гиперреальности симулякров, подменяется системой фикций. Те, кто читал роман Пелевина, помнят, что он заканчивается августовским кризисом, возникшим, по Пелевину, из-за перепроизводства симулякров: главный программист подторговывал налево «черным PR», т. е. скрытой рекламой тех или иных товаров, вопреки заключенным контрактам на скрытую рекламу совсем других товаров. Разоблаченный, он посмертно отомстил встроенным в систему вирусом, который стер все виртуальное правительство.

Смешнее, чем у Бодрийера. Но по идее все то же: кризис — всего лишь ограниченная инъекция реальности в систему симулякров, которая служит ее обновлению, мифологическому возрождению. В романе этот мотив выражается в финальном возвышении Татарского, становя-

³ Baudrillard J. Selected Writing / Ed., with an introduction by Mark Poster. — Stanford, 1988. — P. 179.

щегося живым богом вместо неприятного (и ответственного за кризис) Азадковского — ритуал умирающего и воскресающего бога налицо.

Бодрийяр же первым заговорил о полном замещении политики симулякрами. Об этом его знаменитая и скандальная статья, изданная на английском книгой «Войны в Заливе не было», в которой он доказывает, что и война с Саддамом, превращенная в мировое телешоу, и сам Саддам, и политические реакции на события — все подчиняется не логике реальности, а законам телевидения и Голливуда. Очевидно сходство между этими идеями и нарисованной Пелевиным картинкой «виртуальной политики» («По своей природе любой политик — это просто телепередача»), где Ельцин, его министры, думцы, коммунисты и либералы, генералы-антисемиты и даже сам Березовский — всего лишь компьютерные манекены, степень «жизнеспособности» которых зависит только от отпускаемых Западом мегабайтов.

Кстати, в один ряд с «Бурей в пустыне» Бодрийяр ставит и обвал коммунизма в Восточной Европе: «Восточная Европа увидела распад коммунизма, построение которого все-таки было историческим событием, рожденным видением мира как утопии. По контрасту, его распад не рожден ничем и не несет ничего, но только открывает дверь в запутанную пустыню, оставшуюся после поражения истории и немедленно заполненную ее отбросами»⁴. Подобное ощущение было и у Пелевина: его Петька из «Чапаева» искал и находил пустоту, но не как свалку отбросов истории, а как пространство, открытое для личного творчества индивидуальной свободы. В новом романе тона мрачней, и на месте блаженной пустоты появляется «хромой пес П...ц с пятью лапами. В древних грамотах его обозначали большой буквой „П“ с двумя запятыми. По преданию, он спит где-то в снегах, и, пока он спит, жизнь идет более или менее нормально. А когда он просыпается, он наступит. И потому у нас земля не родит, Ельцин президент и так далее». Как выясняется чуть дальше, Гильдия Халдеев с помощью производимых симулякров охраняет сон пса, чтобы П...ц «не наступил». Но совпадение большой буквы «П» в сакральном имени пса и в названии романа достаточно сильно акцентировано Пелевиным, чтобы не уловить эсхатологическую подсказку: поколение «пепси» и есть спящий пес, который уже проснулся и наступил.

А ведь, в сущности, такая безнадежная реакция на массовое производство симулякров (и ничего, кроме симулякров) отнюдь не предreshена. Скажем, совсем по-другому аналогичная ситуация разыграна в американском фильме режиссера Б. Зонерфильда «Wag the Dog» (в русском прокате — «Плутовство»), где точно по сценарию Бодрийяра, для того, чтобы отвлечь внимание публики от президентского секс-сканда-

⁴ *Baudrillard J. The Gulf War Did Not Take Place / Transl. and with introduction by Paul Patton. — Bloomington, 1995. — P. 70.*

ла, создается телевизионная симуляция войны... с Албанией (фильм вышел на экраны задолго до косовских событий, в 1997 году!). В финале, когда вся афера вроде бы удастся, внезапно происходит бунт голливудского продюсера, нанятого для постановки этого шоу (Д. Хоффман). Он отказывается хранить обет молчания, он хочет признания за свою лучшую работу. Он художник, а не марионетка! В итоге фарс заканчивается трагически: продюсер совершенно сознательно идет на смерть (симуляция сердечного приступа), доказывая тем самым, что индивидуалистические амбиции художника-модерниста несовместимы с анонимной атмосферой гиперреальности симулякров.

В отличие от персонажа Хоффмана, пелевинский Татарский, напротив, полностью вписывается в правила игры и, более того, становится персонажем рекламных клипов, «Туборг-мэном», уходящим в голубую даль. Тут, кстати, еще одно объяснение, почему Пелевин выбрал на главную роль «никакого» героя. «Никакой» органично вписывается в «никуда». «This game has no name», — недаром этот лейтмотив звучит в романе так настойчиво.

5. Между тем это только для Павла Басинского или других борцов за христианский реализм, воспринимающих постмодернизм как нынешнее имя дьявола, что Пелевин, что Сорокин — все едино. На самом деле между ними *дьявольская* разница.

Сорокин, во-первых, по возрасту, во-вторых, в силу обстоятельств (среди которых занятия изобразительным искусством сыграли не последнюю роль), успел вдохнуть воздух «героического» (андеграундного) периода русского постмодернизма, когда в нем еще очень сильны были черты авангарда и авангардного противостояния культурному истеблишменту. Ранний концептуализм и соц-арт несли в себе ощутимый элемент авангардного презрения к массовому и банальному: проникновение в языки «совка» было предельной формой выражения остраненности и игровой свободы от этих языков и сформировавшей их идеологии. Позднее этот пафос свободы ушел на второй план — так, по крайней мере, произошло у Сорокина и у Пригова — и на первый план выдвинулся *пафос власти*. Весь зрелый Сорокин — это демонстрация власти. Он берет любой авторитетный дискурс — в диапазоне от Бабаевского до Шекспира — и деконструирует его, тем самым доказывая, что он, Владимир Сорокин, сильнее заключенной в этом дискурсе моральной и интеллектуальной власти.

Не так протекала эволюция Пелевина. Он начинал из глубины позднесоветской масскультуры — из социально-аллегорической научной фантастики. Первые его рассказы печатались в журнале «Химия и жизнь», знаменитом своей фантастикой, всегда балансировавшей на грани дозволенного. Для него тема свободы вырастала изнутри этого дискурса и вполне закономерно обретала черты *бегства от власти* — в первую очередь, бегства от метафизической власти реальности в себя, в мир, создаваемый целенаправленным духовным усилием.

«Generation П» — первый роман Пелевина о власти *per se*, где власть, осуществляемая посредством симулякров, оттесняет поиск свободы. Да и, собственно, сама свобода оказывается таким же симулякром, вкачиваемым в мозги потребителя вместе с рекламой кроссовок; недаром жаргонное «лаве» саркастически расшифровывается одним из персонажей романа как сокращение от «liberal values», иначе говоря — ценностей свободы. Оттого самому Пелевину нескрываяемо скучно писать о Татарском и ему подобных. Пелевин — все-таки лирик по складу таланта, и там, где нет нервного контакта между его «я» и «я» героя из текста, исчезает живой напор и остается просто беллетристика среднего качества.

В то же время Сорокин в «Голубом сале» иронично деконструирует излюбленную концепцию власти как кратчайшего пути к свободе. Деконструкция эта воплощена в кольцевой композиции романа (кстати, по-моему, Сорокин до «Голубого сала» никогда не использовал эту структуру). Начинается роман с писем, которые биофилолог Глогер пишет своему возлюбленному из секретной лаборатории, где проводятся опыты по добыванию голубого сала — таинственной субстанции, не поддающейся воздействию окружающей среды, обладающей неизвестными магическими свойствами, одним словом, предметного символа власти и свободы. Образуется эта субстанция как побочный результат творческого процесса клонов великих русских писателей (см. выше). Полученное голубое сало отнимают, попутно убивая Глогера и других экспериментаторов, ушедшие в глубь Сибири «землебы» (забавная пародия на русопятское язычество). Посредством машины времени голубое сало пересылается Сталину в альтернативный 1954-й (Сталин бодр и жив, как, впрочем, и Гитлер, с которым он разделит власть над миром). Между Сталиным и Гитлером разыгрывается борьба за обладание голубым салом, в процессе которой Сталин вкальвает голубое сало себе в мозг. В результате происходит мировая катастрофа, гибнет вся планета, галактика, мир... и Сталин обнаруживает себя слугой того самого юноши, которому пишет письма Глогер, притом что юноша с презрением выбрасывает первое же письмо Глогера (с которого начинался роман); гораздо больше его занимает накидка из... голубого сала, новинки сезона, в которой он отправляется на Пасхальный бал. Верховный обладатель эманации власти и свободы (А. Генис не без оснований называет голубое сало «русским Граалем») — оказывается лакеем у ничтожного красавчика, а сама таинственная субстанция годится лишь на светящуюся накидку. Стоило ли из-за этого огород городить?

Характерно, что и Пелевин, и Сорокин, расставаясь со своими прежними — иллюзиями? излюбленными художественными идеями? обустроенными интеллектуальными конструктами? — уходят от них не к чему-то иному, внятно очерченному, а скорее шагают в более или

менее изящно драпированную пустоту. Ни власти, ни свободы. Начиная из разных точек, Сорокин и Пелевин, как два путешественника из учебника математики, приходят к тому, что почва вдруг уходит из-под ног — вместо контролируемой территории обнаруживается «запутанная пустыня» Бодрийера. Сорокин, правда, удерживает баланс при посредстве изящного композиционного трюка. Пелевину, по моему, это не удастся, и я согласен с диагнозом А. Гениса: «Generation П» — его первая осечка. Этот написанный по инерции роман — повод для остановки»⁵.

С чем я не согласен, так это с тем, что этот роман написан по инерции. Как у Пелевина, так и у Сорокина сходство последних романов с прежними их текстами все-таки поверхностно. Очевидно желание их авторов радикально изменить русло собственной прозы. Чем объясняется этот синхронный порыв? — вот вопрос.

6. Еще одно знаменательное совпадение: и Сорокин, и Пелевин вполне сознательно подчиняют сюжетные структуры своих романов мифологическому канону. Если Сорокин пишет космогонический / эсхатологический миф, то Пелевин откровенно оглядывается на мифы о богах и героях, сопровождающие ритуалы инициации: Татарский должен пройти символические испытания, в результате которых он приобретает божественный статус. Здесь опять же можно было бы порассуждать об отношениях этих текстов русского постмодернизма с традицией модернизма. Мифологизм — узнаваемо модернистский тип художественного мышления. В постмодернизме мифологизация либо полностью заменяется демифологизацией, либо неразрывно и неразличимо сплетается с ней (как, скажем, в «Москве–Петушках» Ерофеева или в «Маятнике Фуко» Эко). Демонстративно отстраняясь от модернистского опыта, и Сорокин, и Пелевин на самом деле хватаются за мифологические структуры (разумеется, опосредованные модернизмом) как за единственную опору в «запутанной пустыне».

Как объясняет М. Элиаде, и космогонический, и посвятельный мифы обладают следующими качествами:

— и тот, и другой миф основаны на символическом возвращении к началу — началу мира или человеческой жизни (возвращение в утробу и новое рождение);

— и в том, и в другом случае возвращение к началу предполагает «символическое уничтожение всего прежде существовавшего мира»; «для того, чтобы нечто принципиально новое началось, остатки и руины старого цикла должны быть полностью разрушены» (буквальная гибель мира у Сорокина, тотальная подмена реального фикцией у Пелевина);

⁵ Цитирую по интернетовской странице радио «Свобода» (www.svoboda.org/programs) за 24 апреля 1999 г.

— и в том, и в другом случае переход от смерти к новому рождению связан с пересечением зоны хаоса как состояния, необходимо предшествующего творению и содержащего в себе все потенциальные составляющие нового бытия (все более или менее шокирующие мотивы распада и саморазрушения, особенно у Сорокина, как, впрочем, и ощущение «запутанной пустыни», связаны именно с этим состоянием);

— новое рождение, как и новое начало жизни, — это не просто повторение уже случившегося, а «доступ к новой модальности существования»; поэтому смысл и того и другого мифа состоит в том, чтобы «аннулировать работу Времени», «излечить человека от боли существования во Времени». «Возникает впечатление, что в архаических обществах жизнь не может быть исправлена без воссоздания, без возвращения к истокам»⁶.

Приложимость этих характеристик и к «Голубому салу», и к «Generation П» наводит на мысль о том, что и Сорокин, и Пелевин, похоже, придают своим романам значение ритуальных актов, которые должны символически стереть «работу Времени» и начать культурный процесс заново. У Сорокина замах пошире — он простирается от Толстого до фантазмагорического будущего, у Пелевина поуже — он пытается стереть время своего поколения, а точнее, время посткоммунизма вплоть до августовского кризиса 1998 года. Эта попытка разрушить, чтобы родиться заново, естественно, обращена и на собственное творчество, на собственные интеллектуально-художественные наработки и модели.

Можно сколько угодно хихикать над «шаманизмом» подобного истолкования, но одно очевидно: синхронное возникновение такого символического посыла в романах двух вполне независимых художников, принадлежащих одному направлению, свидетельствует об *отчаянном кризисе* не только самого этого направления, но и всей историко-культурной среды, в которой развернулось это направление. Короче говоря, оба этих романа-мифа кричат о поражении русского «пост» — посткоммунизма/постмодернизма как *единого* культурного проекта. Удивительно ли, что оба эти романа писались во время и после того самого дефолта, который обнажил фиктивность капитализма в России и стал социальным маркером горького поражения всего процесса посткоммунистических/постмодернистских либеральных реформ?

Все вышло совсем не так, как мечталось десять лет назад. Стратегии духовного освобождения обернулись мелочными технологиями оболванивания обывателя, обретенная внутри культурных традиций власть лихого деконструктора обесценилась резким падением акций самой культуры на «рынке услуг» — превращением магической субстанции в модный прикид, не более. Что же до самого постмодерниз-

⁶ Все цитаты приводятся по книге: *Eliade M. Myth and Reality* / Transl. from French by Willard R. Trask. — New York, 1975.

ма, то он тоже стал стильным «брэндом», раздражающим «чужаков», объединяющим «своих», но как-то растерявшим существенное содержание: вместо новой формулы свободы и нового миропонимания образовалась «тусовка», некая масонская ложа, Гильдия Халдеев, союз писателей посткоммунистического образца.

Однако эти романы свидетельствуют еще об одном: о невозможности «начать с нуля». Жесткое культурное притяжение возвращает обоих литературных атлетов (а вместе с ними и весь русский постмодернизм) в «страну невыученных уроков» — к опыту модернизма, недостаточно, как выясняется, освоенному, не завершенному до сих пор и потому не отсыхающему никак, подобно пуповине. К модернизму — а значит, к ценностям интеллектуальной свободы, индивидуализму, экзистенциальному трагизму, напряженному спору-диалогу с памятью культуры, игрой с культурными архетипами всерьез и на равных, беспощадному самоанализу художника...

7. А на продуктивность этого кризиса указывает поразительное многоязычие обоих романов. Несмотря на успех всех предыдущих романов Пелевина в английских переводах, вряд ли перевод «Generation П» может быть адекватным — ведь этот роман написан на фантастической смеси русского и английского, где один и тот же текст и даже просто слово наделяется двойным смыслом в силу двойного статуса, т. е. на ходу становится метафорой. Так происходит со словом «криэйтор» (creator), названием американской сети магазинов «Gap», «Тампоко/Тампико», в сущности, с любым «брэндом». Даже простое написание русского текста латиницей (что происходит сплошь и рядом) сразу же создает этот второй метафорический пласт смысла:

«UMOM ROSSIJU NYE PONYAT,
V ROSSIJU MOJNO TOLKO VERIT
„SMIRNOFF”»

Перепишите этот текст кириллицей или переведите на английский — и весь комизм моментально испарится.

У Сорокина многоязычие еще гуще. С одной стороны, это кропотливо воссоздаваемые художественные языки Толстого, Чехова, Достоевского, Набокова, Пастернака, Платонова, Симонова, соцреалистического масскульта и проч. — никогда прежде Сорокин не собирал такой пестрой компании в пределах одного достаточно стройного сюжета (даже в «Норме» спектр языков был ограничен соцреалистическими и околосоцреалистическими идиолектами — а ведь там не было единого сюжета). Но это еще не все. Герои Сорокина из будущего говорят на русско-китайском «пиджине» (к роману прилагается словарь китайских слов и выражений), кроме того, там же звучит некий придуманный жаргон будущего, состоящий из давно опробованных Сорокиным «заумных» идиом типа «сопливить отношения» или «раскрасить носо-

рога» (лучший пример в этом смысле — его давняя пьеса «Доверие»). Вдобавок, то и дело мелькают французские обороты, речь «землеобов» насыщена старославянизмами, Веста Сталина поет песню по-немецки (без перевода), папа Бродского общается с сыном на идиш... (Но совсем нет английского — негласный договор с Пелевиным, что ли?)

О плодотворности многоязычия когда-то писал Бахтин — именно на этой почве, по его мнению, родился роман с его полифонизмом и способностью художественно объять мир во всей пестроте его форм и смыслов. Разноязычие размыкает языковые кругозоры, лишая каждый из них самоуверенности и ограниченности. На почве много- и межязычия выросли «Золотой осел» и «Дон Кихот», весь ранний Гоголь и «Евгений Онегин», Набоков и Джойс. Недаром, скажем, многоязыкая Одесса взрастила не только южнорусскую школу (Бабель, Олеша, Ильф, Петров, Катаев, Багрицкий, Славин и др.) 20-х годов, но и таких, совсем не похожих друг на друга авторов, как Ахматова, Паустовский, Чуковский, Гинзбург, тот же Бахтин, наконец. Многоязычие — это, как правило, признак культурного ускорения на переходе от одной большой эпохи к другой, принципиально новой. Многоязычие — это тот бульон, в котором распадаются традиционные формы мысли и зачинаются неведомые прежде гибриды, из которых могут вырасти монстры, но могут образоваться и такие мутации, которые будут наследоваться в поколениях. У Пелевина на этот счет сказано еще более решительно: «...смешение языка и есть создание башни. Когда происходит смешение языка, возникает вавилонская башня». Может, так оно и есть. Главное, не забывать о том, что башня скорее всего будет разрушена, зато останутся истории о ее строительстве и о смешении языков. «Голубое сало» и «Generation П» — из числа таких историй.

ЕВА — ЭТО ЗНАЧИТ «ЖИЗНЬ»
(Проблема пространства
в современной русской женской прозе)

Сразу договоримся, что под «женской» прозой в нашей статье мы будем подразумевать прозу, написанную женщинами. При всем кажущемся тавтологизме этих понятий подобное уточнение позволит нам более-менее избежать некоторых символических ловушек, заложенных в словах «мужское» и «женское». Поскольку в сложившемся типе культуры эти слова не являются нейтральными, указывающими только на биологический пол, но несут в себе также и оценочные моменты, включают в себя целую подсистему знаков. «„Женственное“ и „мужественное“ это слова, обремененные столь огромными слоями социально сконструированных значений, что я предпочитаю вовсе их не использовать, т. к. они мгновенно переворачивают (переводят) собственные значения в общепринятые, навязывая нам свои ограничения», — пишет в своей работе «Феминистское консультирование в действии» американский психолог Жаклин Чаплин (перевод с английского Н. Абубикировой)¹.

Каковы же эти общепринятые значения, направляющие любой разговор о «мужском» и «женском» по вполне определенным руслам? Характеризуя так называемую «патриархатную» парадигму мышления (а именно она являлась доминирующей в последние несколько тысячелетий), многие исследователи, в частности, подчеркивают, что ей свойственны жесткая дихотомичность и иерархизм. Как в восприятии «мужского» и «женского», так и в восприятии мира вообще. Говоря проще, это восприятие мира как некой структуры, элементы которой жестко дифференцированы, более того, полярны по отношению друг к другу: объект—субъект, верх—низ, целомудрие—чувственность, жизнь—смерть и т. д. Причем, как правило, эти полярные пары выстраиваются в иерархическую модель, согласно которой, например, объективное «значимей» субъективного, верх «лучше» низа, целомудрие «моральнее» чувственности... «Мужское» и «женское» воспринимаются, согласно этой парадигме, тоже как четкая оппозиция и описываются через полярные категории (вернее, воспринимаемые как полярные). «Мужское» отождествляется с духом, логосом, культурой, активностью, силой, рациональностью, светом и т. д. «Женское» с материей, хаосом, природой, пассивностью, слабостью, эмоциональностью, тьмой... Причем «мужской»

¹ Цит. по: Фемина. — 1994. — № 1 (4). — С. 44.

символьный ряд расценивается в этой парадигме как более значимый, более ценный для человечества и мира, нежели «женский». Добавим от себя, что носитель патриархатного сознания (а им может быть как мужчина, так и женщина) вполне способен и к определенному инакомыслию по отношению к доминирующей системе ценностей. Но это инакомыслие, как правило, выражается не более чем в переакцентировке ценностей, когда верх и низ иерархической пирамиды просто меняются местами, например, провозглашается, что субъективное значимей объективного, чувственность важнее целомудрия, природа лучше культуры, женщина лучше мужчины... То есть происходит смена знака («минус» превращается в «плюс», «плохо» в «хорошо»), но сам принцип иерархичности и дихотомизма остается при этом неизменным.

Справедливости ради добавим, что патриархат породил не только аналитический подход к миру (расчленяющий, поляризующий), но и тенденцию к синтезу, не только вычленил из мирового потока нечто, что сам же назвал «полярностями», но и попытался (и в рамках заданной им системы достаточно успешно) выявить взаимосвязь этих «полярностей» (например, создал диалектику с ее «единством и борьбой противоположностей»). То есть обнаружил склонность не только к созданию «автономий» (душа–тело, дух–материя, эмоции–разум), но и хозяйственное стремление к объединению этих «автономных образований» в ментальную «супердержаву». Объединение это осуществляется, как правило, на иерархической основе («дух лучше материи», вариант: «материя лучше духа»), изредка на равноправной («дух и материя равноценны»). Единственное, что не ставится под сомнение в такой системе мышления, это само существование автономий. То есть вполне допустимо провозглашать, например, что дух есть порождение материи или что материя есть порождение духа, но нельзя усомниться в правомерности самих понятий «духа» и «материи». Или же можно говорить о наличии «женских» качеств у мужчины или «мужских» у женщины, но попытка усомниться в самом существовании «вечно-женственного» и «вечно-мужественного» будет сочтена в рамках данной системы еретической. Все это напоминает некую игру со своими правилами. Игра эта может быть достаточно сложной, ее правила могут варьироваться и порождать свои подсистемы игр. Так, например, карточная игра дает нам возможность нескольких вариантов: можно играть в дурака, в пяницу, «Акулину», покер и т. д. Но если вы спросите у игроков, а где же пешка (ладья, конь...), то вас в лучшем случае сочтут за идиота. Ведь любая система мышления может обнаружить в мировом потоке лишь то, что уже заложено в самой этой системе, а то, что в ней не заложено, остается для нее принципиально необнаружимым. Ибо даже если нечто неизвестное попадает в поле зрения носителя некой системы мышления (в нашем случае патриархатной), это не-

известное воспринимается, интерпретируется и описывается им (носителем) через уже известное, предусмотренное. То есть попадает в плен или к одному из символов этой системы, который поглощает это неизвестное (за счет отождествления его с собой известным), или к нескольким символам, которые распределяют неизвестное между собой и съедают его по частям. И в том и в другом случае неизвестное, не успев быть обнаруженным, тотчас же становится принципиально необнаружимым. Ибо системное мышление, могущее работать только при помощи определений и только с «определенностями», не выносит никаких «неопределенностей» и стремится положить им предел. В частности, за счет символической закреплённости. Если вернуться к патриархатной парадигме мышления, то в ее «половом символизме» такой неопределённостью является именно женщина и весь (или почти весь) закреплённый за ней символический ряд (хаос, пассивность, эмоциональность, стихия, природа, тьма...). «В психике женской есть то качество, что она не жестка, не тверда, не очерчена резко и ясно, а, напротив, ширится как туман, захватывает собою неопределённо далекое; и, собственно не знаешь, где ее границы»². Надо сказать, что сам В. В. Розанов, которому принадлежит это достаточно традиционное описание «женских» качеств, расценивает их весьма положительно. Что в целом совершенно не характерно для патриархатной парадигмы, как правило, расценивающей эти же качества как низшие. И если в этом смысле Розанов не характерен для патриархата, то реакция Бердяева на эту розановскую нехарактерность весьма характерна: «Розанов необыкновенный художник слова, но в том, что он пишет, нет аполлонического претворения и оформления... Он презирает... всякий логос, всякую активность... он... переводит на бумагу жизненный поток... Он совершенно лишен всякой мужественности духа [подчеркнуто мной. — Н. Г.], всякой активной силы...» («О „вечно бабьем“ в русской душе»)³. Бердяевская оценка личности Розанова ставит нас перед дилеммой: то ли нам стоит усомниться в биологическом поле Розанова, то ли подвергнуть сомнению правомерность символического закрепления понятий «аполлонического» («светлого»), «оформленного» (то есть «определённого»), «логического», «активного» за особью мужского пола, а понятий противоположного плана за особью женской. Мы предпочтем второе, то есть усомнимся в правомерности такой символической закреплённости. Более того, поскольку мы солидаризируемся с бердяевской оценкой Розанова как необыкновенного художника, то столь же сомнительной представляется нам и традиционная оценка «женских» качеств (то есть приписанных и пред-

² Розанов В. В. Люди лунного света. Метафизика христианства. — М., 1990. — С. 40.

³ Бердяев Н. Судьба России. — М., 1990. — С. 36, 37.

писанных в данном типе культуры женщинам) как низших. Ибо, по нашему разумению, низшие качества никак не способны породить «необыкновенного художника». Поскольку качества личности, традиционно описываемые как «женские», можно обнаружить не только в произведениях Розанова, но в разной степени и в разных сочетаниях и в творчестве других писателей — мужчин (Пруста, Джойса, Кафки...), то, по всей видимости, более правомерным было бы говорить не о «мужском» и «женском» типах психики, не о половых особенностях сознания, а о людях с различной психологически-ментальной ориентацией. Иными словами, о «закрытом» типе сознания, стремящемся к системности, дихотомичности, иерархизму, определениям и определенностям, как бы вбирающем в себя мировое пространство и приспособляющем его к себе. И об «открытом» сознании, не столько противоположном «закрытому», сколько внеположном ему. Это сознание внесистемное, внедихотомическое, внеиерархическое, устремленное в беспредельность. То есть сознание разомкнутое, изливающееся в мировое пространство, бесконечно стремящееся уподобиться этому бесконечному пространству. И тот и другой тип сознания по-своему драматичен. В частности, одна из драм «открытого» внесистемного сознания это его мучительная отрицательная зависимость от сознания системного, которое прочно держит его под своим контролем, заставляя эту неопределенность (то есть «открытое» сознание) все время делать то, что ему органически противопоказано, а именно самоопределяться по отношению к системе (то есть хоть и со знаком минус, но все равно класть самому себе предел). Драма носителя «открытого» сознания особенно обостряется при попытке воплотить свои ощущения в слово, то есть войти в язык, который, по крайней мере в верхних своих слоях, дихотомичен, иерархичен, системен. Но вернемся к мужчинам и женщинам. Если описанные нами различные типы сознания, а вернее различные способы взаимодействия с пространством, могут быть присущи как представительницам одного пола, так и представителям другого, зачем в таком случае делить литературу по половому признаку, выносить этот признак в заголовки статьи и вообще морочить людям голову? Все дело в том, что проблема взаимодействия с + пространством имеет, помимо «общечеловеческого», еще и гендерный аспект.

1

Гендерные исследования новое явление для российской науки. Слово «гендер» (от англ. gender — род) означает «социальный» пол, в отличие от пола «биологического» (англ. sex). Введение понятия «гендер» в западную науку было вызвано необходимостью разграничить «естественные» (постоянные) аспекты пола и «искусственные» (пере-

менные, то есть различные в разное время и у разных народов). Иными словами, разграничить то, что природой создано, и то, что смоделировано обществом и через различные микро- и макрополитические техники вменено обоим полам⁴. Гендерные исследования в различных областях показали, что тот набор поведенческих и психологических характеристик, который традиционно расценивался как исконно женский или исконно мужской, зачастую являет собой не что иное, как полоролевой стереотип, социокультурный конструкт. (Существуют и другие определения гендера, более сложные, по отношению к которым вышеприведенное определение является слишком узким, а иногда даже и дискуссионным. Но в рамках нашего исследования мы полагаем определение гендера как «социального» пола более-менее достаточным.) К сожалению, в российском литературоведении гендерных исследований почти не существует: оно, как правило, или игнорирует пол, или же проявляет склонность к вульгарному биодетерминизму, возводящему «социальные... различия между полами в ранг всеобщего биологического императива»⁵. Все это крайне осложняет исследование феномена женского творчества (равно как и мужского). И еще одна сложность: практически невозможно провести жесткую границу между полом «естественным» и полом «социальным», определить степень их взаимовлияния и взаимокорректировки. Так, например, в современном феминизме (то есть движении, направленном против дискриминации по признаку пола) можно условно выделить две тенденции: эгалитарный феминизм, утверждающий, что никаких принципиальных отличий, кроме анатомических и физиологических, между мужчиной и женщиной не существует (то есть не существует половых отличий на уровне психики и менталитета), и так называемый феминизм отличий, утверждающий, что мужчина и женщина равноценны, но различны (психически и ментально). Крайне сложно на сегодняшний день с уверенностью отдать предпочтение какой-либо из этих двух тенденций, ибо социализация пола происходит на столь ранних этапах человеческой жизни, что делает практически невозможным вычленив чистую психику из-под спуда социальных наложений. К тому же сам вопрос о существовании чистой, ничем не обусловленной психики, которая являла бы собой спиритуалистический субстрат, остается открытым. Он относится к области так называемых последних вопросов и по-разному разрешается не только в материалистических науках, но и в различных религиях: от признания любого индивидуального «я» мнимым, призрачным,

⁴ Подробнее об основных направлениях в области гендерных исследований см.: *Кандиоти Д.* Эволюция гендерных исследований. Обзор // Женщины и социальная политика (гендерный аспект). — М., 1992.

⁵ *Кон И. С.* Предисловие // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. — СПб., 1991. — С. 3.

несуществующим до утверждений о том, что истинное «я» есть нечто, что человек может обрести только путем преобразования (в частности, некоторые религиозные философы считают, что «преображенный» человек не будет иметь пола).

Все это заставляет нас сузить и уточнить задачу нашего исследования. Нашей целью не является дать развернутый многоаспектный анализ литературы, авторами которой являются женщины, с последующими четкими выводами о том, каковы же ее принципиальные отличия от литературы, авторами которой являются мужчины. Исследование также не ставит своей целью дать художественную оценку тем или иным произведениям или рассмотреть во всей полноте творчество тех или иных авторов. Мы рассмотрим только проблему взаимодействия с пространством в прозаических произведениях некоторых современных писательниц, затрагивая гендерный аспект этой проблемы в тех случаях, когда материал дает для этого явные основания, и не затрагивая его, когда явных возможностей для этого в материале нет.

Поскольку мужчины и женщины, как мы попытались это показать, существуют и творчески реализуются не в некоем безвоздушном пространстве, а в конкретном лингвокультурологическом контексте своей эпохи (эпоху можно здесь понимать и в более широком смысле как тысячелетия, и в более узком как десятилетия), то весьма непредусмотрительным и неплодотворным для исследователя было бы игнорировать этот контекст. Ведь лингвокультурологическое пространство не только отражает предполагаемые (в качестве должных) различия, но и порождает их. Иными словами, стремится осуществить (в более гибкой или более жесткой форме) диктат над обоими полами, предписывая им определенные модели полового поведения и зомбируя индивидуальную психику таким образом, чтобы она соответствовала «определенным социокультурным экспектациям, предъявляемым обществом по отношению к человеку на основании принятых там „правил пола“»⁶. И потому хотелось бы сказать еще несколько слов о гендерных аспектах языка, на котором мы говорим и при помощи которого пытаемся самореализоваться в литературе⁷.

Первое, что бросается в глаза, это то, что язык гендерно не нейтрален. Как на лексическом уровне, так и на грамматическом. Например, если мы произнесем фразу: «Человек, вошедший в комнату, был очень красив», то вряд ли стоит задавать риторический вопрос, существо какого пола пред-

⁶ Воронина О. А., Клименкова Т. А. Гендер и культура // Женщины и социальная политика (гендерный аспект). — С. 13.

⁷ Более подробно на эту тему см., например: Жельвис В. И. Инвектива: мужское и женское предпочтения // Этнические стереотипы мужского и женского поведения, а также: Габриэлян Н. Всплывающая Атлантида (медитации на тему феминизма) // Общественные науки и современность. — 1993. — № 6.

ставят себе услышавшие эту фразу. И это не случайно: многие лексико-грамматические структуры языка отражают одну из основных тенденций патриархатной культуры отождествлять мужчину и мужское с человеком и общечеловеческим, а женщину и женское, как правило, с половым, частным, специфическим: «Природа ждет царя своего Человека. В миропорядке мужское и есть по преимуществу антропологическое, человеческое начало, женское начало природное...». «Женщина носительница половой стихии в этом мире... У мужчины... большая независимость от пола, чем у женщины, он менее половое существо»⁸. Такое отождествление мужчины с человеком, а женщины с полом более четко проступает во французском языке, где слово «homme» означает «мужчина» и «человек», а слово «femme» употребляется для обозначения «женщины» и «жены». В русском языке это происходит скорее на грамматическом уровне. Так, например, для обозначения обобщенно-полового одушевленного принято употреблять, как правило, мужской род. Это просматривается на уровне множественного числа существительных (мы говорим: «Вася и Петя друзья», «Маша и Таня подруги», это воспринимается как норма, в то время как попытка сказать «Вася и Маша подруги» вряд ли способна вызвать бурю восторга у гипотетического Васи); на уровне числительных («трое мужчин», «три женщины»), но если речь идет об обоих полах, то «их было трое»; на уровне причастий («Дорогу осилит идущий», а не, например, «идушая»); на уровне глаголов единственного числа прошедшего времени (например: «Кто начал, тот не начинающий») и т. д. Эта языковая тенденция отождествлять обобщенно-половое (общечеловеческое) с «мужским» за счет поглощения «женской» грамматической формы «мужской» отражает давнюю религиозно-культурную установку рассматривать женщину как производное от мужчины (Ева, якобы сотворенная из ребра Адама), то есть рассматривать женское как несамостоятельное («лунное» в отличие от «солнечного» Адама) и могущее быть обратно возвращенным в него (мужчину, Адама). Как сказано в Евангелии от Филиппа: «Когда Ева была в Адаме, не было смерти. После того, как она отделилась от него, появилась смерть. Если она снова войдет в него и он ее примет, смерти больше не будет»⁹. Как мы видим, в приведенной цитате речь идет об ином типе андрогинизма, нежели у Платона, согласно которому некое двуполое мужеженское существо было некогда расчленено на две равных половины. По Библии (вернее, по одной из ее версий, получивших наиболее широкое хождение), Ева сотворена из *части* Адама: «Жизнь Евы не самобытна, она возникает в Адаме» (С. Булгаков)¹⁰. Дальнейшее развитие такой установки в мистической и святоотеческой литературе приводит к утверждению о связи женского начала с греховным: «Ориген, св. Григорий Нисский,

⁸ Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. — М., 1989. — С. 402, 407.

⁹ Цит. по: Этнические стереотипы мужского и женского поведения. — С. 127.

¹⁰ Булгаков С. Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. — М., 1994. — С. 256.

и Максим Исповедник, И. Ск. Эриугена и Я. Беме, в несколько неожиданном единогласии, хотя и по-разному, утверждают, что сотворение жены есть следствие уже начавшегося грехопадения, его первое обнаружение»¹¹. То есть грамматика в неявном виде отражает тенденцию рассматривать женщину (и весь женский символичный ряд) как нечто недолжное и частное, которое необходимо держать под контролем общего, главного мужского, иногда за счет поглощения этого частного женского общечеловеческим мужским. Глаголы, выражающие эротические отношения между полами, тоже имеют субординационную окрашенность, предписывая женщине роль пассивного сексуального объекта, а мужчине активного субъекта: «она ему отдалась», но «он ее взял», «он ею овладел». Некоторые устойчивые словосочетания (типа «мужской ум» или «женская логика») также служат не только для указания на половые особенности, но и на качество этих особенностей. И потому в данном типе культуры выражение «У Вас настоящий мужской ум», обращенное к женщине, расценивается как комплимент, но мужчина, которому скажут, что у него «настоящая женская логика», вряд ли сочтет себя польщенным. Этот иерархизм в оценке мужского и женского нередко, например, используется в политическом дискурсе, когда слова «женский», «женственный», «бабий» несут на себе ругательную нагрузку: «Еще не было в истории примера, чтобы какой-нибудь народ так обабился, как мы. Россия баба, это говорили многие, говорили давно, т. е. указывали на преобладание черт женских, бабьих, рабьих в психике русского народа... Мы обабались сверху донизу, вдоль и поперек. Рассматривайте Россию как угодно, делите на любые группы, мельчите до индивидуальностей или берите в общем — ничего вы нигде не увидите, кроме самого яркого, выпуклого, беспардонного бабизма...» Эта цитата взята из статьи «Бабская зараза», опубликованной в 1918 году за подписью Антон Крайний (что, как известно, было псевдонимом Зинаиды Гиппиус)¹², и в ней автор дает оценку ситуации в революционной России, четко используя стереотипы женственности и последовательно подводя под понятие «баб» российскую буржуазию, рабочих, демократию, кадетов, эсеров, большевиков, А. Луначарского, М. Горького, А. Белого, А. Блока. Любопытно, что усиление патриархатных тенденций и оживление мифологемы о естественном предназначении женщины в современной России и других постсоциалистических странах, отмечаемые сегодня многими исследователями, повлекли за собой и возрождение в современном политическом дискурсе приемов лингвистического сексизма, то есть половой дискриминации языковыми средствами¹³.

¹¹ Булгаков С. Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. — С. 251.

¹² Крайний А. Бабская зараза // Культура и свобода. — 1993. — № 1–2. — С. 102.

¹³ См. об этом, например, в статье М. Либоракиной «Я просто жена президента» («Независимая газета», 28 октября 1992 года).

Итак: беглое взглядывание в структуры языка позволяет нам в первом приближении сделать вывод, что женское начало в грамматике русского языка представлено в меньшей степени, чем мужское, и нередко занимает в лексико-грамматических структурах иерархически-подчиненное положение относительно него, а также в ряде случаев содержит в себе уничижительный оттенок. Все это создает определенный психолингвистический эффект, который не всегда очевиден для поверхностных слоев сознания, но именно в силу этой неочевидности проникает в более глубокие пласты индивидуального и общественного сознания и соответственно кодирует его. Наряду с установкой иерархической на формирование поло-ролевых стереотипов в общественном сознании и литературе современной России оказывает влияние и псевдоэгалитарная установка, непосредственно связанная с советским мифом о социальном равноправии мужчины и женщины. Специфика взаимоотношений полов в тоталитарном государстве пока еще очень мало исследована отечественной наукой. Тотальное унижение человеческой личности советским режимом, государственное манипулирование обоими полами путем активного вмешательства в интимную жизнь семьи (своеобразный любовный треугольник «мужчина-женщина-государство», в котором государство выполняло роль сексуального партнера обоих полов), все это создало парадоксальный эффект убежденности современного россиянина в том, что в России нет проблем пола. До сих пор вне сферы внимания тех, кто исследует советский период отечественной истории, остается «мужекратический характер тоталитарной системы», который «отражался не столько в засилии мужчин на всех уровнях принятия решений и управления, но и, это принципиально важно, в определении приоритетов (военное превосходство), целей (создание военно-промышленного комплекса), выборе средств и методов (диктат силы, командно-административный стиль управления)» (Эльвира Новикова «Женщины в политической жизни России») ¹⁴.

Безусловно, речь идет не о качествах, якобы изначально по самой природе присущих мужчине как таковому. Как справедливо подметила философ Анна Яковлева, «советская женщина, будучи сформирована в маскулинной советской культуре и ставшая ее транслятором и субъектом, с не меньшим правом может быть поименована типом тоталитарной женщины» ¹⁵. Патриархатный характер тоталитаризма выразился, помимо прочего, в резком преобладании тех черт, которые в его традиционном символизме расцениваются как истинно мужские, над теми, которые принято считать истинно женскими. По всей видимости, существует глубинная связь между политическим стилем советского государства (жесткое

¹⁴ Цит. по: Преображение. — 1994. — № 2. — С. 14.

¹⁵ Яковлева А. Женщина в маскулинной культуре: возможен ли диалог? // Преображение. — 1994. — № 2. — С. 8.

регулирование всех сфер человеческой деятельности), скрытой женской дискриминацией (двойной эксплуатацией женского труда на работе и дома, использованием на малоквалифицированных и низкооплачиваемых работах преимущественно женщин), отсутствием в СССР независимого женского движения (зародившееся в России в 60-е годы XIX века, оно было задушено большевиками после Октябрьской революции) и нетерпимостью советской цензуры к художественно-стилистическому (а не только политическому) инакомыслию, и главным образом к стилистике неочерченности и неопределенности (то есть к такой, в которой реализуются качества, приписываемые женскому характеру). Так же, как, вероятно, есть и своя, хотя, конечно, не прямая взаимосвязь между возрождением в конце 80-х годов женского и феминистского движения в России, массовым прорывом на страницы журналов и других изданий авторов (и мужчин, и женщин), склонных к «женской» стилистике, и выходом в свет одного за другим коллективных сборников современной русской женской прозы, преимущественно «новой волны»: «Не помнящая зла» (1990), «Чистенькая жизнь» (1990), «Новые амазонки» (1991), «Абстинентки» (1991), «Глазами женщины» (1993), «Чего хочет женщина...» (1993). Выход подобных сборников, то есть объединение авторов по половому признаку, был невозможен ни в 60-е, ни в 70-е, ни даже в начале 80-х годов. Хотя писательницы, представленные там, мало похожи друг на друга и вряд ли можно говорить об их внешнестилистическом единстве, тем не менее многим из них (хотя и не всем) свойственно стремление к деконструкции традиционных мужских и женских образов, попытка вырваться за пределы той ситуации, когда женщина видит себя исключительно глазами мужчины, а не своими собственными, перестать копировать мужское перо, но реализовать в своем творчестве те качества, которые закодированы в патриархатной культуре как женские. Именно это, пожалуй, и отличает в целом новую женскую прозу от прозы шестидесятниц и семидесятниц (хотя и там и там есть свои исключения). Таков, конечно же в огрубленно-схематическом виде, тот литературный и лингвокультурный контекст, в котором существует современная русская женская проза и на который она дает многообразные реакции.

Анализ этих реакций позволяет выделить две тенденции, которые можно условно обозначить как мимикрию и бунт. Под мимикрией мы подразумеваем воспроизводство иерархической и псевдоэгалитарной установок в произведениях писательниц. А под бунтом ломку старых поло-ролевых стереотипов (преимущественно иерархических). (Заметим в скобках, что гендерный анализ литературы, созданной мужчинами, позволяет выявить в ней аналогичные тенденции, а кроме того, массу других интересных моментов с явной и неявной гендерной окраской.) По всей видимости, склонность к мимикрии проявляют писательницы, обладающие «закрытым» типом сознания (системным, дихотомическим, иерархическим), а бунтуют те, чья ментальность смещена в сторону

«открытого» сознания, но все же еще находится в лунной зависимости от сознания «закрытого». В ряде случаев просматривается и третий путь, когда автор существует и вне мимикрии, и вне бунта (с его отрицательной зависимостью от того, против чего бунтуешь), но как бы изливается в мировое пространство, не застревая ни со знаком плюс, ни со знаком минус на отверделостях, порожденных системным сознанием, не ведая границ между «я» и «не-я», проникая собой предметы и оказываясь проницаемым для них. Все эти тенденции: мимикрия, бунт и третий путь крайне редко бывают представлены в чистом виде. Чаще всего их различные проявления в сложнокombинированном варианте могут присутствовать в одном и том же произведении. При этом гендерный аспект то проступает на поверхность произведения, то присутствует в нем неявным образом.

Материалом для данной статьи послужила проза пяти современных писательниц. Хотя они находятся в разной возрастной категории, тем не менее их произведения по причинам идеологического и, что не менее важно, стилистического порядка не могли быть опубликованы в доперестроечный период. Анна Наталия Малаховская в 1980 году была выслана из СССР за феминистский самиздат (она была одной из основательниц и издательниц в 1979 году подпольного альманаха «Женщина и Россия», а в 1980 году нелегального журнала «Мария», в которых публиковались материалы о реальном положении женщин в СССР). В настоящее время она живет в Зальцбурге (Австрия), работает над диссертацией «Наследие Бабы-Яги». В 1993 году опубликовала в Санкт-Петербурге отдельной книгой роман «Возвращение к Бабе-Яге» и в 1994-м в Москве (в журнале «Преображение») большое научно-художественное исследование «Апология Бабы-Яги». Ольга Татарина в доперестроечный период больше была известна читателю как переводчица западноевропейской литературы, хотя оригинальную поэзию и прозу пишет давно. В настоящее время она автор сборника повестей и рассказов «Вечная верность» (М., 1988), романа «Некурящий Радищев» (М., 1992) и поэтического сборника «Стихи» (М., 1995). В 1992 году стала лауреатом международного конкурса на лучший женский рассказ, учрежденного журналом «Октябрь», Колумбийским университетом (Нью-Йорк, США) и женским клубом «Преображение». Этот рассказ «Сексопатология» опубликован в сборнике «Чего хочет женщина...». Мария Арбатова автор четырнадцати пьес, большая часть которых идет на сценах России, СНГ, Германии, Великобритании и США. Автор книги «Пьесы для чтения» (М., 1991). Ее проза неоднократно публиковалась в газетах, альманахах «Время и мы» и «Золотой век», в журналах «Звезда» и «Преображение». Награждена золотой медалью Кембриджского библиографического центра «За вклад в развитие культуры XX века». Лариса Фоменко, автор четырех поэтических книг: «Фиалки в январе» (Тбилиси, 1988), «Уцелевший квадрат небосвода» (Тбилиси, 1989), «Стремительный покой» (Тбилиси, 1992),

«Афанасий-Тверитин» (Ржев, 1992). Широко публиковалась как переводчица западноевропейской поэзии и поэзии народов СССР. В 1992 году опубликовала восемь новелл в коллективном сборнике «Миля смерти» (Тверь) и в 1995-м повесть «Буйволенок» (журнал «Преображение»). Самая молодая из писательниц, тридцатидвухлетняя Мария Голованивская, автор книги прозы «Знакомство. Частная коллекция» (М., 1991) и романа «Двадцать писем Господу Богу» (М., 1994). Ее рассказы также публиковались в журналах «Новый мир», «Юность», «Родник» и др.

2

Слово «пространство» часто встречается в прозе современных писательниц. Внимательно вчитываясь в их произведения, замечаешь, что речь идет не о «физическом» пространстве или, точнее, «не совсем о физическом», а о чем-то ином. Причем пространство это обладает свойством то расширяться, то сужаться, то впускать в себя персонажей, то выталкивать их, иногда в нем можно существовать почти что безболезненно, но нередко любое передвижение в нем чревато встречей с агрессивными предметами, норовящими уколоть, изранить, изрезать или, в лучшем случае, вцепиться в тебя и парализовать. И что, пожалуй, главное — в пространстве этом порой весьма непросто сориентироваться: «Пространство головокружительно раздвигается, и я все больше теряюсь, не очень соображая, где глубь, где ширь, где даль, где мель» (Лариса Фоменко, «Акула»). Формально действие большинства рассказов Л. Фоменко происходит на Арабском Востоке, где их автору довелось прожить несколько лет. Но читатель, который неосторожно сочтет, что ему рассказывают истории, имевшие место на некой географической широте и долготе, будет весьма далек от истины. Ибо многокрасочный и сложнофактурный мир этих рассказов имеет отношение отнюдь не только к «внешней» реальности. По сути, в рассказах Фоменко не существует жесткой грани между миром «физическим» и миром «психическим», между реальностью «внешней» и «внутренней». И потому, следуя за их героиней (а она, по тонкому наблюдению Петра Красноперова, «остается неизменной под любой оболочкой»)¹⁶, далеко не всегда можно быть уверенным, пересекаешь ли ты физические ландшафты или же совершаешь путешествие по кругам сознания центрального персонажа. Паритет между двумя «реальностями», который обычно более-менее соблюдается при дихотомическом мировосприятии с его делением на душу и тело, в рассказах Фоменко не только резко нарушен, но зачастую просто-

¹⁶ Петр Красноперов, рецензия на сборник рассказов «Миля смерти» (Новое литературное обозрение. — 1993. — № 2. — С. 322).

напросто отсутствует: психический импульс может породить цветовую гамму или звуковую россыпь, цветковые пятна могут оказаться равноценными экзистенции персонажей, перепад звуковой тональности или просто смена настроения способны вызвать появление или исчезновение предметов, присутствие которых в рассказах не вспомогательно, но событийно. Нередко и сами качества предметов (цвет, звук, запах, плотность) выступают не как объекты для описания, но как активные субъекты, самостоятельные сущности и норовят оказать влияние на развитие сюжета, то заманивая героиню в тупики и всячески мистифицируя ее, то приоткрывая ей выход, который оказывается новой ловушкой и новым выходом. Впрочем, и сам сюжет в рассказах Фоменко отнюдь не всегда несет на себе основную нагрузку, но нередко является лишь одной из разновидностей движения наряду с движением звука, цвета, запаха, эмоций или мыслеобразов. Основной же вектор этого сложносоставного движения это погоня «за ускользающей вселенной... вселенной... вселенной...», стремление слиться с мирозданием и уподобиться ему в его основных качествах изменчивости и подвижности. И первейшее условие для такого движения размыкание грубых скорлупок, в которые заключило мир дихотомическое сознание с его склонностью к определениям и определенностям. Не случайно один из важнейших символов, перекочевавших из стихов Фоменко в ее прозу, — Океан, то есть нечто безмерное и всеразрывающее. Ее стихия вода, размывающая контуры предметов, делающая их разомкнутыми и взаимопроницаемыми. Мысль о возможном отсутствии воды вызывает у героини рассказа «Акула» панический ужас. Ибо, свободно передвигающаяся в Океане, способная почти что безболезненно перевоплощаться в его обитателей и без особых затруднений выходить из их экзистенции обратно в свою, на суше она испытывает дискомфорт, путается в движениях, постоянно натывается на предметы этого обезвоженного мира, засохшие и окостеневшие в их собственной вычлененности, определенности, неслиянности. Впрочем, иногда при отсутствии водной стихии ее роль (размягчения и растворения) могут выполнять марево или пауза (безмолвие): «Слова говорят, а паузы уговаривают. Именно во время пауз молитва [молитва муэдзина. — Н. Г.] размягчает тишину и превращает ее в желто-розовое марево, причудливо меняющее цвета и контуры предметов... марево проявляет подлинные свойства вещей и событий, как бы **быстро растворяя на время защитную оболочку**, скрывающую их сущность» [«Лейла»; подчеркнуто мной. — Н. Г.]. Маревое, молчание и вода в прозе Фоменко это не только явления физического мира, но и состояния, во время которых мир позволяет увидеть себя вне тех ментальных скорлупок, коими облекло его наше «закрытое» сознание. И одно из условий выхода в эти состояния — отсутствие целеполагания: «Не стоит тратить силы на поиски. Оно

само вас отыщет или настигнет в зависимости от характера ваших отношений. Плывите непременно, но бесцельно, ибо в большой воде движение означает великий покой» («Акула»). И тогда личность начинает расширяться, исчезает наложенная нами на пространство условная система координат с ее понятиями верха и низа, внешнего и внутреннего, объектного и субъектного, а также перестает действовать закон, согласно которому два тела не могут занимать одно и то же место в пространстве: «Приподнимаюсь без малейших усилий, но не вверх, а куда-то внутрь, оставаясь в пространстве комнаты, к счастью, не в ей самой, заполненной острыми, шумными, наглыми предметами, не способными великодушно уступить ни ярда захваченной ими кубатуры». «Не успев притормозить... повисаю... на обнаженном предплечье моего по-прежнему невидимого спутника... а потом все полнее и глубже погружаюсь в его неустойчивое парящее тело, жадно вбирающее меня и растворяющее в себе...» («Соковыжималка»).

Более того, исчезает мнимая разница между бытием и небытием, а также снимается иерархия в их восприятии, согласно которой жизнь лучше смерти: «Если верить древним римлянам, я прекращаю свое существование, ибо совсем не мыслю, а только чувствую, с изумлением отмечая, что эта чувствительность почему-то обостряется по мере моего стремительного и очень приятного исчезновения...» («Соковыжималка»). Но состояния эти не всегда благодны, порой они мучительны. Ибо трудно земнородному жить в воде, болтливому заставить замолчать свой разговорчивый разум, а привыкшему ориентироваться в мире при помощи мерок пребывать в безмерности. Возникает желание «сузиться», вернуться «в круг постоянных предметов, которые не будут без конца исчезать, не успев ко мне привязаться» («Акула»). Но в сузившемся и обезвоженном мире надо вести себя тоже достаточно осторожно, ибо здесь подстерегает другая опасность — застревание «на подробностях и частностях из страха перед целостностью... для того, чтобы противопоставить себя кому-то, в нем же отразившись» («Акула»). И потому, оказавшись в сузившемся пространстве, дробном и поляризованном, героиня Фоменко тщательно избегает возможностей попадания в плен к его предметам и обитателям. Ее взаимоотношения с этим внешним миром — скольжение, касание, легкие завязки, не требующие развязки, балансировка на грани. Таковы рассказы «Пыль» и «Миля смерти», пронизанные тончайшей эротичностью и вместе с тем почти лишённые внешней событийности. Ибо с точки зрения внешнего мира те отношения, которые завязываются у героини этих рассказов с мужскими персонажами (соприкосновение взглядов, случайный жест, как бы невзначай оброненная фраза), невозможно счесть ни завязкой, ни отношениями.

Впрочем, балансировка не всегда удается, и тогда происходит срыв во внешний мир, и в частности в то гендерное пространство, в ко-

тором мужские и женские роли уже расписаны в соответствии с иерархической моделью и где взаимоотношения героини с мужскими персонажами приобретают резко конфликтный характер. Как, например, в рассказе «Аль-амр», где любые слова мужа, обращенные к жене, таят в себе «интонацию бичевания», а каждый его поступок есть не что иное, как «очередная жестокая хитрость, смысл которой... нужно немедленно разгадать». И если в «расплавленном» мире, в расширенном пространстве, где все перетекает друг в друга, даже прикосновение способно дать «такое полное наслаждение, какое нельзя сравнить даже со здоровым удовлетворением зрелого желания» («Соковыжималка»), то в сузившемся и обезвоженном мире мужские персонажи вызывают у героини по большей части единственное желание избежать каких бы то ни было контактов с ними. И особый ужас вызывает у нее персонаж, именуемый «муж», который вслед за ней кочует из рассказа в рассказ, назойливо проступает сквозь лица-маски других мужских персонажей и при малейшей их попытке поухаживать за героиней вытесняет их экзистенцию своей и начинает диктовать им вполне определенный стиль поведения по отношению к ней: подавление, унижение, стремление очертить и предписать ей такой психический ареал проживания, где нет места никаким «заплывам», «ныряниям», погружениям в не контролируемые ими состояния. И, втиснутая в ограничивающее ее гендерное пространство, вычлененная из мирового потока, героиня обретает те черты, которые совершенно несвойственны ей в «большой воде», а именно: затравленность, агрессивность и мстительность. И если иерархизированный мир с его понятиями целого и частного, главного и второстепенного стремится приспособить к себе героиню, превратить ее в частность и «второстепенность», то и она в свою очередь пытается объективировать субъекты агрессии, парализовать их и овеществить. Так, в «Акуле» сознание героини настолько измучено непрерывным возникновением в пространстве Океана покойного мужа (который материализуется в этом сознании-океане в самые неподобающие моменты и мешает героине обрести таинственное э т о), что превращает назойливого покойника в резиновую куклу, которой теперь можно безбоязненно манипулировать: «Неплохо бы поставить покойного на книжную полку рядом с его фотографией, а на ночь брать в постель... как это делают маленькие дети». Но в расширяющемся пространстве Океана, где все нераздельно, эта агрессия бумерангом возвращается обратно к героине, превращая ее в хищную акулу, нападающую на одну из обитательниц земного мира и ранищую это земнородное создание. Увы, раненая оказывается самой героиней, вернее, той ее ипостасью, которая пребывает в суженном сознании, то есть на суше. И все это непонятно и мучительно, ибо «вы столкнулись с реальностью», а «понятными бывают только фантазии... фантазии... фантазии...»

Если в творчестве Фоменко гендерный аспект взаимодействия с миром хотя и присутствует, но все же не является главным, то в рассказе Марии Арбатовой «Аборт от нелюбимого» именно он выходит на первый план. «Абортная» тема не новость для современной русской женской прозы. «Делос» Натальи Сухановой, «Отделение пропащих» Марины Палей, «Сексопатология» Ольги Татариновой, «Ген смерти» Светланы Василенко — вот далеко не полный перечень произведений, в которых авторы обращаются к этой теме, до недавнего времени находившейся под негласным запретом, по-разному осмысляя ее и сопрягая с различным кругом других проблем: экономических, общесоциальных или метафизических. Отличие рассказа Арбатовой в том, что он являет собой попытку взглянуть на мир сквозь гендерную призму. И первое, что вызывает протест у автора (рассказ написан от первого лица, и автор здесь практически не дистанцируется от своей героини), — это, так сказать, «мужчиноцентризм» существующей культуры, который «приговаривает женщину к второсортности»: «Фаллокрагический бог ставит мне отметки, и я начинаю видеть в нем мужчину с детскими кубиками, который пытается удерживать меня не своей любовью, а своей властью». По сути, автор в художественно-публицистической форме фиксирует то, что является одним из центральных выводов гендерных и феминистских научных работ: «Эталоном способностей, умственного и душевного развития в современной психологии являются мужские способности и развитие, и женщины, как правило, оцениваются в исследованиях по мужским меркам: эмоциональности, мол, в них больше, чем в мужчинах, логичности меньше и т. п.

Мужчина, таким образом, выступает нормой человека вообще, судьбою женщины при таком подходе становится как бы аномальность» (Анна Яковлева, «Женщина в маскулинной культуре: возможен ли диалог?») ¹⁷. И, стремясь разрушить сложившийся гендерный стереотип, ограничивающий психологическое пространство женщины и направляющий ее энергию по строго отведенным каналам, Арбатова прибегает к методу перевертыша: «Оленихи, на которых экспериментировали обезболивание при родах, тут же бросали свое потомство. Женщина повязана с мирозданием болью и кровью, мужчины только спермой. Чтобы чувствовать себя эмоционально полноценным, он изобретает бессмысленные поводы для боли и крови. Но они привязывают его к бессмыслице, а не к мирозданию. Трогательно глупый мужчина со своими вечными детскими кубиками...» Иерархическая пирамида переворачивается: верх превращается в низ, главный во второстепенного, тот, кто традиционно расценивался как логос, оказывается носителем и прово-

¹⁷ Цит. по: Преображение. — 1994. — № 2. — С. 3.

катором всяческого хаоса, а его пресловутая рациональность «трогательной глупостью». Безусловно, мы имеем здесь дело с явным биоде-терминизмом, но противоположного традиционному знаку. Надо сказать, что метод перевертыша весьма продуктивен как тактический прием. Так, пародия позволяет выявить изъяны пародируемого, создание противомифологемы дает возможность увидеть несостоятельность мифологемы «традиционной». Как писала Глория Стайнем в своей работе «Если бы Фрейд был женщиной»: «Я давно полюбила эту игру в „перевертыши“ и пользуюсь ею как очень полезным инструментом. Такая техника не просто развивает эмпатию, но часто помогает обнаружить глубоко сидящие в нас предрассудки и консервативные установки. Вообще, чем сильнее предрассудки, тем жестче установки, и тем более ярко демонстрирует их инструмент подмены» (перевод с английского Д. Викторовой)¹⁸.

Но на уровне стратегическом тактический прием уже не срабатывает. Ибо если мужчина, восседающий на вершине иерархической пирамиды, подавляет женщину, то не очень-то способен осчастливить ее и сброшенный с пьедестала. В дихотомическом, жестко бинарном мире мужское и женское пространства борются друг с другом за саморасширение, и парадоксальным образом это приводит к усыханию, сужению этих пространств. Сужается и обедняется пространство мужчины. Причем и в том случае, когда он стремится резко сократить дистанцию между собой и женщиной (насильственно привязав ее к себе), и в том, когда пытается максимально дистанцироваться от нее вплоть до разрыва всяческих связей. Так, несмотря на то, что персонаж, обозначенный в рассказе как «соавтор беременности» главной героини, «знает точно, что сделал все, чтобы вы [то есть героиня. — Н. Г.], холодея, пересчитывали календарные дни и в ужасе просыпались по ночам», тем не менее его, так сказать, экспансионистский замысел не срабатывает, удержать женщину при помощи беременности не удастся. Ибо иерархизированный мир «организован так, что проще убить, чем вырастить».

Потенциальное совместное пространство, в котором мужчина совместно с женщиной мог бы продолжить себя, уничтожается: неродившегося ребенка убивают, а незадачливый «экспансионист» напрочь исчезает со страниц рассказа, ибо «все, что он делает вне постели, вызывает... устойчивую скуку». Но и попытка мужчины расширить свое индивидуальное пространство за счет полного дистанцирования от женщины, также ведет к солипсической самозамкнутости, и его «я», лишённое взаимодействия и энергообмена с «не-я», тоже обедняется и усыхает. Как это происходит с другим персонажем рассказа «любимым» (в отличие от предыдущего «нелюбимого»): «Для того, чтобы любить женщину, нужна отдельная жизнь. Я не могу любить женщину кое-как,

¹⁸ Цит. по: Все люди сестры. — СПб., 1994. — Бюл. № 3. — С. 155.

ведь надо еще работать, писать, становиться с а м и м с о б о й [подчеркнуто мной. — Н. Г.]. Я боролся за свою независимость от женщины, и я победил... Ты борешься не за независимость от женщины, а за независимость от женственности в этом мире и в тебе самом...».

По сути, попытка любимого мужчины очистить свой «психический ареал» от присутствия в нем противоположного пола, стать самим собой, то есть довести свою дифференцированность до степени полной самостоятельности, весьма напоминает то же самое, что проделывает (уже на физическом плане) героиня по отношению к «нелюбимому соавтору своей беременности», «очищаясь» от последствий своего «общения» с ним и убивая его ребенка. (Не случайно аборт в просторечии именуют «чистой».) И это убивание в себе «другого» (психическое ли, физическое) не проходит бесследно для убивающего: у него блокируются те психические каналы, через которые он может выйти в мир и мир может войти в него. Он оказывается загнанным в самого себя, замурованным в собственной непроницаемости, хотя на самом деле «он нуждается только в том, чтобы его любили». Сужается пространство женщины. Ибо развенчание «мужчиноцентрической», «фаллократической» мифологемы и водружение на ее место мифологемы «женоцентрической» ничего не изменяет в самом принципе иерархизма: меняются лишь маски, знаки, обличия, сама же иерархия остается незыблемой. Перевертыш оборачивается новой несвободой. Иерархизированный мир, лишь получивший новую подпитку от рокировки внутри него фигур, давит не только извне, но уже и изнутри: «Я ненавижу этот мир, но сегодня он сильнее меня даже внутри меня, и я сижу на железной больничной койке... и жду, согласно субординации этого мира. И я могу бросить ему вызов только ценой своей биографии, по которой он тогда проедет как танк, отвратительно гремя гусеницами. И инстинкт самосохранения побеждает во мне инстинкт материнства». И женское пространство сужается до больничной койки, до абортного кресла, «в котором комфортно чувствуешь себя только под наркозом».

Игровой метод, построенный на опровержении главенствующей парадигмы, будучи, как об этом уже говорилось, важным тактическим приемом, на уровне «стратегическом» обнаруживает свою недостаточность. Ибо находится в лунной зависимости от этой главенствующей парадигмы, которая уже содержит в себе потенциальную модель самоопровержения, контролирует ее и не дает игроку-бунтарю выйти за пределы утверждения-отрицания, подсовывая ему те контрходы, которые будут работать не на игрока, а на бесконечное, хотя и многовариативное, движение по замкнутому кругу: «...от детских игр на краешке любви и свободы наше бедное, недолюбленное родителями поколение не вылетится ни перемещением во времени, ни перемещением в пространстве. И, не доигравшие в детстве, мы доигрываем в зрелости и будем играть в старости. И это трогательно, омерзительно и неразрешимо».

Впрочем, существует еще один вариант — не подчинение и не господство, а нечто иное, пожалуй, самое трудное: «И что, никаких других вариантов? Ну почему. Есть еще вариант любви... надо попробовать выйти из сценария. Вы же драматург, вы же должны уметь! Я не умею. Но я попробую...»

4

В прозе Мариин Голованивской проблема пространства предстает преимущественно как проблема проявленности-непроявленности. Многим ее рассказам свойственно то, что можно было бы назвать «обвнутрением» внешнего мира, когда равновесие между внешним и внутренним резко нарушено в пользу внутреннего. Как правило, центральный персонаж многих ее рассказов не имеет ни имени, ни внешности и скорее склонен поглощать вибрации мира, вбирая их в себя и тщательно фильтруя, нежели самому быть предьявленным вовне. Безусловно, он где-то и как-то живет. Но где и как — сказать крайне трудно. Ибо ландшафты, здания, интерьеры и предметы физического мира этой прозы, выписанные с огромным количеством подробностей и взывающие ко всем пяти чувствам (слуху, зрению, обонянию, осязанию и вкусу), поданы тем не менее таким образом (в таких ракурсах и сочетаниях), что читатель, было заподозривший, будто бы дело происходит, скажем, в Париже, через несколько фраз может в этом сильно усомниться и прийти к выводу, что скорее всего ему описывают Урюпинск. Впрочем, быть может, и Берлин. Или Бейрут. Нам явно не желают сообщать о местопребывании героя. Более того, любопытного читателя ждет еще один сюрприз, ставящий преграду его неумеренному любопытству: ему вовсе не собираются рассказывать о каких бы то ни было событиях из внешней жизни героя. Нет, это не бессюжетная проза. Сюжет есть. Нечто происходит. Хотя бы потому, что мы четко ощущаем изменение и развитие эмоций главного героя по поводу этого предполагаемого происходящего: мы видим их нарастание, спад, возобновление, разветвление, уточнение и огрубление, слияние и диссонирование... В потоке этих эмоций, обтекающих многопредметный мир рассказов Голованивской, порой всплывают второстепенные персонажи, совершающие фрагменты действий и произносящие какие-то фразы, отчего создается иллюзия, что мы вот-вот ухватим смысл происходящего... Но он снова ускользает от нас, и снова главное действие, по поводу которого испытывается эта гамма эмоций, остается вне поля нашего зрения. И так происходит до тех пор, пока мы наконец не прекращаем наши безнадежные попытки увидеть в этих рассказах то, чего в них нет, и не начинаем видеть то, что в них есть. Становится ясным, что мы оказались свидетелями не внешней жизни героя, а его «психожизни» (выражение

Е. И. Рерих), по отношению к которой внешний мир является потусторонним. При некотором сходстве с творчеством Фоменко (а именно нарушением паритета между внешним и внутренним) есть одно существенное различие между этими двумя писательницами. Если у Фоменко граница между внешним и внутренним, психическим и физическим нередко исчезает вообще и ее героиня «вытекает» в мир, а дихотомический распад на психическое и физическое, внешнее и внутреннее происходит только в моменты сужения и срыва и этот распад воспринимается ею как нечто недолжное, то в рассказах Голованивской дихотомия в восприятии пространства сохраняется и в качестве недолжного предстает именно внешний мир. Причем этот внешний, то есть чересчур проявленный, чересчур оформленный, чересчур плотский мир никак не желает оставаться в своих границах, он все время норовит перестать быть потусторонним герою, прорваться в его «психожизнь» (в которой тот отсиживается вне имени, лица и географии) и стать из потустороннего соприсущим ему, что воспринимается героем как агрессия и экспансия: «...ноябрь, уже **оформившийся, выделившийся** прорастает в тебе гигантским черным деревом, расправляет внутри тебя свои **жесткие острые** ветви, и пустое это дело, стараться загнать его, этот ноябрь, внутрь себя или вытолкнуть абсолютно за свои пределы, он повсюду, и ты бледно существуешь на его фоне» [«Числа одиннадцатого месяца»; подчеркнуто мной. — *Н. Г.*]. То есть внешний мир хочет проявить героя, материализовать его, сместить центровку с героя на себя, превратить его внутреннюю жизнь во внешнюю, чего герой категорически не желает, поскольку во внутренней жизни ощущает себя главным, а во внешней рискует стать второстепенным и бледносуществующим. Внешнесобытийная жизнь воспринимается им как двухмерность, плоскость, а проявленность как ловушка: «Одеваешься, раздеваешься, плачешь, смеешься... ты, как картонная фигурка, прищиплен, приключен то ли к доске объявлений, то ли к доске извинений, силичишься, тужишься выдернуть руками кнопку, пронзившую твою грудь, пригвоздившую тебя к плоскости...» («Числа одиннадцатого месяца»). В то время как «психожизнь» пластична, многовариативна, объемна и может протекать одновременно по нескольким сценариям. Как, например, в рассказе «В прошлом году в Марьенбаде», в котором описываются несколько вариантов возможных взаимоотношений между тремя персонажами: двумя мужчинами и женщиной¹⁹. И если «Числа одиннадцатого месяца» это фиксация дурной бесконечности времени, бессмысленно воспроизводящего тождественные друг другу мгновения, ужас «приключенности» к плоскости, то рассказ «В прошлом году в Марьенбаде» — попытка преодолеть эту линейность, создать слож-

¹⁹ Полемиическим импульсом к созданию этого рассказа, по всей видимости, послужил роман Алена Роб-Грийе «Прошлый год в Мариенбаде».

норазветвленное время, в котором предметы и персонажи перестают быть самотождественными, выходят за пределы самозамкнутости и обретают способность не совпадать с самими собой. Это в свою очередь позволяет упразднить детерминизм причинно-следственных связей, они тоже утрачивают свою линейность и необратимость: сложноразветвленное время порождает многомерное пространство, где невозможное для одного из его пластов (и сценариев) становится возможным в другом пласте и наоборот. Причем эти «психические» пространства-варианты как бы наложены друг на друга и сведены воедино в одном физическом пространстве, именуемом «чужой город». Но его улицы, строения, интерьеры и предметы в каждом из пространств-сценариев, вроде бы оставаясь теми же самыми, каждый раз получают новую эмоциональную окрашенность в зависимости от нового варианта взаимоотношений между тремя персонажами и тоже вступают в новые отношения друг с другом и с самими собой. Эффект «самонесовпадения» предметов, их как бы одновременная (а не только поэтапно раскрывающаяся) многозначность и разноэмоциональная насыщенность достигается, в частности, за счет композиции рассказа, когда одни и те же фразы, иногда даже абзацы, рефреном проходят через весь рассказ, являясь опорами всей этой сложной конструкции. Это чем-то напоминает принцип редифа в восточной поэзии, когда одно и то же слово, неизменно повторяющееся в конце каждой строки (или каждой второй, каждой четвертой строки), обретает разное значение (или разную нюансировку) в зависимости от предшествующих ему слов. И таких редифов в рассказе несколько.

Причем одна и та же фраза в пределах одного объема может выполнять функцию редифа, а в пределах другого функцию предшествующих редифу слов. Но если смотреть на весь объем рассказа сразу, то большинство фраз одновременно являются и редифами и «пред-редифами», то есть одновременно и узлами и нитями, образующими эти узлы. Вообще, это рассказ о потенциальных отношениях, рассказ-«потенция». Причем потенция, принципиально не желающая выйти из своей потенциальности, проявиться, реализоваться и тем самым оказаться исчерпанной. Это как бы протомодель беспредельного пространства, различные слои которого так искусно вращены друг в друга, что взаимно друг друга усиливают, создавая иллюзию полноты и насыщенности бытия. В принципе это протомодель вечного двигателя. Но поскольку она создана без учета физического внешнего мира, вернее, с учетом принципиального нежелания с этим внешним миром контактировать напрямую, создана за его пределами, то это вечное движение оказывается равноценным вечному параличу, а беспредельное внутреннее пространство вынуждено постоянно самоопределяться (хотя и отрицательным образом) по отношению к внешнему пределу. В частности, приходится все время помнить о возможной экспансии со стороны это-

го внешнего, грубого, плотного мира, стремящегося определить героя, превратить его «беспредельное многомерное внутреннее» в «предельное плоскостное внешнее». И поскольку герой не желает воплощаться, остается единственный выход попытаться развоплотить чрезмерно оплотненные предметы внешнего мира. В частности, это достигается за счет длинной, на полстраницы фразы, в которую автор втискивает огромное количество предметов и деталей. Этот длинный перечень создает эффект потока, который размывает чрезмерную оплотненность предметов, разуплотняет их, смывая с них грубую энергетiku и делая их более тонкоматериальными и, следовательно, менее способными к агрессии. По сути, длина фразы выполняет у Голованивской функцию, близкую к той, какую выполняет у Фоменко вода. С той лишь разницей, что Океан у Фоменко растворяет оболочки предметов, выявляя их единосущность, а текучая фраза Голованивской укрощает агрессивность предметов, позволяя удерживать их на безопасном расстоянии и сохраняя их потусторонность по отношению к главному герою. Тяга к недопроявленному бытию, к состоянию потенциальности выражается также в стремлении героев некоторых рассказов уклониться от полового самоотжестствления. Как, например, в рассказах «Числа одиннадцатого месяца», «А и Б», «Закат», «Почтальон» и др., написанных от первого лица и в которых избегаются те грамматические формы, которые позволили бы нам выявить пол центрального персонажа. В частности, не употребляются глаголы в единственном числе прошедшего времени. Эта «неопределеннополость», своего рода лингвистическая андрогиния, позволяет автору и героям избежать тех символических ловушек, в которые всегда есть риск угодить в случае проявленного пола, а именно оказаться вовлеченными в тот или иной ряд полового символизма, соответствующий в сложившемся типе культуры понятиям мужского и женского, то есть стать объектами языкового и культурного гендерного диктата, «прикнопиться» к плоскости. Грамматика оказывается у Голованивской не столько средством формообразования, сколько средством борьбы с формой—оформленностью—проявленностью. Борьбы с гендерной дихотомией, половой закрепленностью, которая вменила бы героям размеры и конфигурацию их психического ареала и заставила бы их существовать в замкнутом круге тех социокультурных ассоциаций, которые вольно или невольно вызывает у читателя половая принадлежность персонажей.

Но любопытно, что ужас внешнего проявленного плотского полового выражается у Голованивской через женский символ: пытаюсь выразить весь кошмар дурной линейной бесконечности внешнего мира (в отличие от благодатной многомерности мира внутреннего), автор утверждает, что для этого «не подберешь никакого Людовика и никакого Рамзеса, а только Хатшепсут без всякого номера, развалившуюся **прямолинейно и откровенно** на всей неделе...» [«Числа одиннадцатого

месяца); подчеркнуто мной. — Н. Г.]. Если вспомнить о том, что Хатшепсут, по мнению ряда исследователей, была царицей и богиней в тот период истории Древнего Египта, когда еще сохранялись матриархатные отношения, но уже намечался и сдвиг к патриархату, и что, в частности, преемник Хатшепсут Тутмос III пытался истребить всяческую память о ней, то вышеприведенная цитата попадает в довольно-таки интересный культурологический ряд. Так, например, у Бердяева, весьма чувствительного к идее андрогинности, в которой он видел преодоление дробного пола бессмысленной смены рождений и смертей (этой, по его мнению, пародии на истинное бессмертие), носительницей родового начала, отдающего человека «во власть дурной бесконечности полового влечения, не знающего утоления, не ведающего конца»²⁰, является именно женщина: «Власть рода над человеком через женщину осуществляется. Эта власть вошла в природный мир и овладела им через праматерь Еву»²¹.

Для сравнения вспомним, что в уже разбиравшемся нами рассказе М. Арбатовой «Аборт от нелюбимого», в котором автор выступает подчеркнуто от женского лица и выстраивает женоцентрическую мифологию, носителем и провокатором бессмыслицы (то есть опять же дурной бесконечности) является мужчина, а олицетворяет весь этот ужас фаллоκραтический (то есть, так сказать, гипертрофированно мужской) бог.

Все это наводит на мысль о том, что персонажи рассказов Голованивской уклоняются от самоотождествления не столько с неким проявленным полом вообще, сколько именно с полом женским. И хотя вряд ли Хатшепсут появилась в рассказе в результате сознательного авторского конструирования символа, тем не менее выбор неопределеннополого (то есть в любом случае не-женского) существа в качестве центрального персонажа автоматически повлек за собой воспроизводство патриархатной кальки ужаса перед женским началом²². Смутное подозрение о том, что центральный персонаж ряда рассказов Голованивской, этот райский андрогин, неотягченный грубой телесностью, в случае его выхода из внутреннего мира во внешний, из психического в физический, из потенциального в реализованный выберет для своей предьявленности вовне имен-

²⁰ Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. — С. 410.

²¹ Там же. — С. 408.

²² Наверно, нам могут возразить, и вполне резонно, что патриархатной культуре свойственна не только отрицательная, но и положительная символизация женского начала («святое материнство», «Вечная Женственность», «Богоматерь», «София» и т. д.). Но, во-первых, разбор того, какое место занимают все эти символы в религиозно-культурной иерархии и что именно приписано и предписано женщинам через эту символизацию, потребовал бы отдельной статьи. А во-вторых, авторы, рассматриваемые в нашей статье, оказываются более чувствительными не к положительным мифологемам относительно женщины, а к отрицательным и дают многообразные реакции именно на кнут, а не на пряник.

но мужское обличье, подозрение это, уже отчасти подкрепленное рассказами «В прошлом году в Марьенбаде» и «Гласные», центральные персонажи которых мужчины, правда, по разным причинам еще (или уже) не вступающие в физический (сексуальный) контакт с противоположным полом (то есть опять-таки недопроявляющиеся), полностью подтверждается в новом романе этого автора «Двадцать писем Господу Богу». Это наиболее сюжетно проявленное из всех произведений Голованивской. Роман написан от первого лица, и его герой не только оказывается мужчиной с большим сексуальным опытом, но и потрясает перед читателем символом своей мужской мощи: «...я почувствовал, как ее рука расстегнула мою ширинку и, немного покопавшись там, достала фаллос...».

Литературный травестизм, когда мужчина пишет от женского лица, а женщина от мужского, отнюдь не новость для русской литературы. По всей видимости, один из импульсов к созданию таких произведений — желание авторов расширить свое гендерное пространство, нарушить культурные табу, предписывающие человеку определенный стиль поведения и вмещающие ему «правильные» самоощущения в зависимости от его половой принадлежности. В случае, когда автор женщина, литературный травестизм дает ей также лингвистическую возможность выразить себя в качестве «общечеловека», а не только персонифицированного пола. (Хотя существуют и другие пути, но травестизм, наверно, является наиболее коротким.) И все же упомянутая нами эротическая сцена в романе Голованивской, пожалуй, наиболее откровенная из всех, описанных в русской травестийной литературе. (Мы говорим именно о травестийной литературе, а не об эротической вообще.) И тут можно предположить, что в этом смысле роман Голованивской являет собой симбиоз бунта против гендерных стереотипов и мимикрии к ней. То есть, с одной стороны, писательница нарушает культурные и языковые табу (в частности, В. Жельвис, см. сноску «7»), указывает на то, что у многих народов мужчинам дозволяется большая степень вольности в употреблении выражений, связанных с *coitus*'ом, нежели женщинам), и вместе с тем превышение «женской нормы» становится возможным именно за счет самоотстранения от своего женского пола и самоотожествления с мужским. Демонстрация же мужского детородного органа, по всей видимости, служит не столько тому, чтобы шокировать читателя (ибо этим его уже не шокируешь), сколько тому, чтобы сделать существование героя во внешнем мире психологически более комфортным и дать ему возможность (в частности, лингвистическую) ощущать себя активным сексуальным субъектом, а не пассивным объектом (вспомним о субординационной окрашенности глаголов, выражающих эротические отношения между полами: «он ее взял», «она ему отдалась»). То есть при выходе во внешний мир — потусторонний, агрессивный, опасный — необходимо быть вооруженным теми атрибутами, которые в этом мире расцениваются как престижные. (Так Фрейд писал о «биологической трагедии» женщины и о комплексе зависти, якобы испытывае-

мом женщиной по отношению к пенису. Фрейдовское положение было подвергнуто критике со стороны многих феминистских и не только феминистских авторов, которые пришли к выводу, что «феномены, принимаемые Фрейдом за сексуальные в смысле „природы“, на деле уже до того были социально сформированы... вместо женской биологии он исследовал социальный статус, а затем приписывал его женской „конституции“»²³. Феминистки также подробно исследовали те многообразные социальные механизмы, через которые женщине вменяется ощущение дефектности ее биологии.) И потому «райский андрогин» Голованивской, выйдя из своего недопроявленного бытия во внешний мир, оказывается вынужденным, для того чтобы не ощущать себя «бледносуществующим», мимикрировать к его социокультурным нормам, принимая мужское обличье. Но существование в качестве мужчины, причем действующего по донжуанскому сценарию и вынужденного постоянно подтверждать свою мужскую состоятельность, оказывается все тем же блужданием в пределах заданной гендерной парадигмы (в данном случае уже мужской). И даже попытка гомосексуальной связи не дает герою выхода за пределы избранного им культурного сценария. Культурный контекст прочно держит его под своим контролем, заставляя его и в финальной сцене (сцене умирания) беспомощно плутать по комнатам и коридорам предсмертного сна, заселенным выходцами из различных литературных произведений, и доказывать им свое право на «нормальное» посмертье цитатами из Шекспира.

И все же литературный травестизм, по всей видимости, связан с попыткой выйти за пределы не только социального пола, но и биологического. Возможно, в своих глубинах это стремление преодолеть драматизм дихотомии «я» — «не-я» и познать другого не со стороны, но из его собственного самоощущения, войти не только в его социальное, но и в природное бытие. И в этом смысле описание мужского органа и эротико-физиологических ощущений героя в романе Голованивской вписывается в весьма древнюю традицию травестийных ритуалов, характерных для так называемых архаических культур. Так, например, Л. А. Абрамян в своей работе «Мир мужчин и мир женщин: расхождение и встреча», описывая ритуалы аборигенов Новой Гвинеи, подчеркивает, что «во время обрядов с теми или иными травестийными элементами мужчины и женщины создают на месте демонстрируемых гениталий имитацию половых органов противоположного пола с помощью ладоней и рук или делают это **словесно**»²⁴ [подчеркнуто мной. — Н. Г.]. По его мнению, травестийные обряды глубоко космогоничны и являют собой «некоторый способ приблизиться к состоянию дотворения, к тайнам вечности и бессмертия»²⁵.

²³ Клименкова Т. Феминизм как культурная позиция // Преображение. — 1993. — № 1. — С. 5.

²⁴ Цит. по: Этнические стереотипы мужского и женского поведения. — С. 126.

²⁵ Цит. по: там же. — С. 127.

Проблема пространства, как мы попытались это показать, тесно связана с проблемой взаимоотношений между «я» и «не-я». Ограниченность пространства зачастую связана с восприятием «другого» (другого человека у Арбатовой или внешнего мира у Голованивской) как чего-то противоположного или даже внеположного твоему «я» и стремящегося это «я» ограничить и положить ему предел. Крайне редко, как, например, в творчестве Фоменко (и то далеко не всегда), возникает возможность того, чтобы два тела (две души) занимали одно и то же место в пространстве. Причем, как правило, именно «другой» воспринимается как более плотный, более непроницаемый, более ненастоящий, чем твое «я».

Так, между героями рассказов Ольги Татариновой всегда лежит разъединяющая их непреодолимая дистанция. Ее героини, тонко чувствующие, все время пребывают в психологически скрюченном состоянии. Они загнаны в самих себя, скручены, как пружина, годами не могущая разжаться, и хронически не получают возможности выйти наружу из себя к «другому». Этим «другим» — непроницаемым, неслиянным, отчужденным — может быть мужчина. Как, например, в рассказе «Чужой город», где основное ощущение, которое испытывает его героиня Марина Осенева в первую брачную ночь с любимым и любящим ее человеком, это «сосущая, невыносимая горечь, горечь одиночества». «Другим» может быть ребенок, сын: «...не стоит мечтать, что Сережа бы вдруг открылся... и она бы наконец поняла его и узнала, что у ее мальчика на душе. Почему он не любит театра, стихов и музеев, почему ему скучно с ней... скучно даже, когда она дома» («Бар „Каролина“»). Героини Татариновой испытывают отчужденность даже от собственного имени: «Родители назвали ее в честь Клавдии Шульженко этим ужасным плебейским именем... Клавдия не то имя, которое ей хотелось бы носить. С легкой руки Евы в университете многие стали называть ее Клу, но и к этому имени она не могла привыкнуть, ей казалось, что оно совершенно не выражает ее внутренней сущности» («Сексопатология»). Отчужденность даже от собственного тела, воспринимаемого как нечто ненужное: «Все, что происходит в постели, так бесцветно по сравнению с тем, что происходит в душе... как отвратительно чувствовать себя механическим инструментом бездушного эгоистического наслаждения. Невыносимое ощущение» («Рита»). В отличие от рассказа Арбатовой «Аборт от нелюбимого», драма, разыгрываемая между персонажами Татариновой, не столько социальная или гендерная²⁶, сколько экзистенциальная. Хотя приметы конкретного социума, черты вполне определенного исторического времени (с 40-х

²⁶ Если, конечно, мы ограничимся пониманием «гендера» как «социального пола».

по 90-е) проступают в этих рассказах, тем не менее вся эта конкретика является не столько причиной внутренней драмы героев, сколько той временной формой, в которую эта драма облекается. Ибо внутренний дискомфорт этих героев имеет своим источником не что иное, как жажду ангельства, райской, а не человеческой телесности. И слишком груба, вульгарна, оскорбительна для них любая земная плоть — органическая или неорганическая (они, в частности, не любят избытка предметов в своих жилищах), любая тяжесть мира, заставляющая их быть тяжелыми, подвижными, определенными. И неважно, что именно отягчает эту райскую легкость, — собственное ли тело, собственное ли имя, та или иная ситуация... Ибо для них любая ситуация всегда слишком конкретна, слишком тягостна, слишком очерчена: то, что для кого-то лишь эпизод, для них событие; любое чужое междометие разрастается внутри них в огромные напряженные диалоги, по которым их воображение путешествует, как по кругам ада... Их влечет не предмет, но аура предмета, не яркий свет, бьющий в глаза, но переливчатое вечноизменчивое мерцание. По сути, плотью для них является все, что не они сами. В этом есть некоторая переключка с героями Голованивской, но с той существенной разницей, что персонажи Голованивской уклоняются от контактов с любым «не-я», уходя в свои внутренние пространства, где и существуют, недоступные чужому взгляду. Центральные персонажи Татариновой (и опять же, в отличие от рассказов Голованивской, преимущественно женщины) вовсе не стремятся к сокрытию своего «я». Напротив, они жаждут излиться в мир и если и страдают какой-либо манией, то отнюдь не преследования, но манией общительности и одаривания. Увы, их дары слишком невесомы и беспредметны для тяжелого и предметного мира. (Хотя они готовы делиться с «другим» и вещами и деньгами, если таковые у них вдруг случайно заведутся, но лишь как материализованными знаками своей легкости и нематериальности. И «другой», плотный и непроницаемый, чутко улавливает в этих материальных дарах их нематериальную основу, стремящуюся дематериализовать и приподнять над землей его, «другого», тяжелого, лишит его точки опоры, вырвать из привычной системы координат и вовлечь его в ту область, где он не ориентируется.) Как правило, «другой» хочет от героини вовсе не разговоров о Цветаевой и Пушкине, а интимной близости (рассказ «В камне я тебя встретил») и удивляется, почему его честные намерения (он же честно объяснил ей, что хотя и женат там, у себя на родине, но здесь, в России, он по контракту на целых два года и готов все эти два года до возвращения домой любить только ее одну), почему его честность и любовь вызывают у нее слезы, горечь и отторжение.

Нередко неутоленная жажда ангельства перерастает в богоборчество: «Все это ОН завлекает человека с самого детства... Зайчиками... Сиренью... Маками в степи... Любовью... Все обман... Самый большой

обман это любовь: чтобы шли на пытку и плодили ему новых подопытных зайчиков...» («Сексопатология»). И, вступив на путь бунта, «павший ангел» вынужден беспомощно метаться между двумя пространствами: земным, в которое он войти не способен по причине своей иноприродности, и небесным, которое сам же отринул.

6

Жажда ангельства драматична не только для жаждущего. Иерархическое предпочтение высокого, души, духа, легкого, абстрактного низкому, телу, материи, тяжелому, конкретному являет собой попытку задушить любое индивидуализированное проявленное пространство неким умозрительным «над-пространством», пришибить разномастное феноменальное гипотетическим ноуменальным, дабы первое не оскверняло собой последнее. Именно такой подход к миру вызывает отторжение и неприятие у другой писательницы Анны Наталии Малаховской. В ее романе «Возвращение к Бабе-Яге» есть сцена, когда одна из главных героинь Надя попадает на подпольное мистико-религиозное собрание (дело происходит в конце 70-х годов), где оратор делает доклад, посвященный учению В. Соловьева о Софии: «Итак, по его утверждению, Владимир Соловьев в залах Лондонской библиотеки имел некие видения, встречался, то есть, с Софией, коя есть Премудрость Божия, или, как выразился козлоногий, вечная женственность в ч и с т о м виде, не загрязненном к о н к р е т н ы м и воплощениями [подчеркнуто мной. — Н. Г.]. Нетрудно догадаться, что последнее выраженьице меня разозлило, да еще как. Я, будучи конкретным воплощением и не скрывая этого, метнула в мерзавца угрожающий взгляд, на который он не обратил никакого внимания».

Роман Малаховской очень близок к тому, что делает в своей прозе Л. Фоменко, но не в отношении внешнестилистических приемов. Сходство двух писательниц более глубинное. Оно коренится в их особой повышенной чувствительности к пространству, к его малейшим колебаниям и модификациям. Пожалуй, ни у одной из разбираемых нами писательниц само слово «пространство» не встречается так часто и не пронизывает столь сильно своими импульсами всю ткань произведений, как у Фоменко и Малаховской. И у обеих речь о каком-то ином пространстве, нежели только физическом: «...моей голове полегчало, словно вынули парочку кирпичей, из тех, что на меня всю жизнь давили. Пространство вокруг стало легче и проходимей» (Малаховская). Ощущение расширяющегося пространства связано у главных героинь Малаховской Аси, Нади и Арфы с теми моментами, когда они выходят за пределы обыденного сознания. Это могут быть сновидения, которыми изобилует роман и во время которых предметы и ландшафты утра-

чивают грубость фактуры и жесткость контуров, становятся мягкими и текучими, а цвето-звуковая аура смазывается, теряя резкость и приближаясь к состоянию марева. Как, например, в сновидении Аси: «И вот я парю над какой-то широкой долиной, покрытой мягкой зеленью... Тихие лучи солнца. Вокруг покатые склоны гор... Вдали я вижу несколько лошадей... Они светлосерые, шерсть у них длинная и мягкая...» [подчеркнуто мной. — Н. Г.]. Любопытно, что когда героини Малаховской пребывают в состоянии обыденного сознания, социально и культурно обусловленного, диктующего им необходимость так или иначе вмонтироваться в общественную иерархию, предметы и явления этого обусловленного мира начинают вести себя по отношению к ним отнюдь не миролюбиво. Они тотчас же отвердевают, становятся жесткими, острыми и коварными. Так, Надя, приехавшая из деревни в город, чтобы отвоевать себе место под солнцем, и твердо уверенная в том, что в этом мире «сволочь на сволочи сидит и тем же самым погоняет», а потому надо быть «посволочнее других», с первых же шагов (сцена вселения на отведенную ей институтом жилплощадь) натывается в темноте на различные предметы, не всегда понятного назначения, выскакивающие неизвестно откуда и ведущие себя весьма агрессивно: «Поворачиваю за угол. Ветер плашмя в глаза. Всея лапичей заскоруждой, нате-пожалте, и в эту щеку и в эту отхрястаем тебя, Надежда Сергеевна, по мордасам. Вот так, мало не будет! Ага, вот сюда. Темная подворотня раззявилась за углом... Чегой-то под ногой екнуло: капустой они тут, что ли, накидали?.. Из-под ног что-то прыгнуло... Комод не комод... Эвон как брюхо-то вперед выпятил...» Вспомним, что аналогичные свойства обнаруживают предметы и в прозе Фоменко («острые, шумные, наглые предметы», «Соковыжималка»), когда ее героиня пребывает в суженном сознании. И в прозе Головановской, герои которой воспринимают мир сугубо дихотомически, противопоставляя «хороший» внутренний мир «плохому» внешнему, за что и подвергаются постоянной агрессии со стороны последнего («...ноябрь... расправляет внутри тебя свои жесткие острые ветви», «Числа одиннадцатого месяца»).

Выходом в состояние расширенного сознания (в расширяющееся неполяризованное пространство) в романе Малаховской может служить не только сновидчество, но и снятие целеполагания, что опять роднит этот роман с прозой Фоменко. Аналогом фоменковскому «плывите непременно, но бесцельно» у Малаховской служит фраза «Пойди туда, не знаю куда, найди то, не знаю что» из русских народных сказок, изучением которых занимается Надя. (В этом смысле роман являет собой своеобразный синтез художественного произведения и научного исследования.) И действие, освобожденное от гнета целеполагания, дает героине возможность выйти за грань всех символов и представлений: «Там тихо. Там никого нет... ты ничего не увидишь. Ты увидишь Никого

и Ничто... Прости у Никого и Ничего все и ты все получишь». Но постоянно существовать в десимволизированном мире, по всей видимости, невозможно. Возникает потребность воплотить ощущения, вынесенные из общения с Никто и Ничто, в такие символы, которые, будучи оплотненностью, все же обладали бы способностью передать состояние расплавленности и, имея признаки кого-то или чего-то, сохраняли бы в себе отблеск от Никого и Ничто. И таким символом в романе Малаховской является Баба-Яга, которая, по мнению автора романа, есть не кто иная, как трехипостасная Богиня матриархата, вытесненная в свое время агрессивным патриархатным богом, одно из наиболее ярких воплощений которого, по Малаховской, Бог-Отец христианства (учение же самого Христа, особенно Нагорная проповедь, по ее мнению, отличается и от Ветхого Завета, и от посланий апостола Павла, обнаруживая скорее близость к почитанию принципа Пустоты в Древнем Китае и к тем матриархатным тенденциям, которые она реконструирует сквозь призму русских народных сказок).

Сразу оговоримся, что, хотя Малаховская достаточно подробно и во многом убедительно аргументирует свою концепцию, разбор и оценка этих аргументов все же не входят в задачу нашего исследования. И потому мы предпочтем говорить не столько о символической системе матриархата, сколько о символической системе Малаховской: в рамках нашего исследования нас интересует не то, насколько соответствует или не соответствует концепция Малаховской другим существующим концепциям историков и религиоведов и кто прав, а то, как соотносится проблема символической недодифференцированности с проблемой расширения пространства. Иными словами, не то, насколько правильно или неправильно реконструирует автор некую историческую реальность, а то, какая реальность открывается вне-дихотомическому и вне-иерархическому мышлению. По Малаховской, Баба-Яга — Великая Богиня матриархата олицетворяет собой не-дихотомическую и не-иерархическую модель мира. Все три ее ипостаси: воздушная (атмосферная богиня-дева), наземная (богиня любви и плодородия) и подземная (богиня смерти и мудрости) равноценны, нераздельны и неслиянны. Хотя каждая из них обладает своим набором качеств, тем не менее их невозможно вполне отделить друг от друга и явные качества одной могут в недопроявленном виде наличествовать и у двух других. Иными словами, это модель мира, в которой смерть не противоположна жизни (плодородию), физическая любовь (плодородие) не полярна по отношению к девственности, небесное не оппозиционно земному, но все перетекает друг в друга, не утрачивая при этом собственной сути.

Любопытно, что и три героини романа Арфа, Надя и Ася по своим поведенческим и речевым характеристикам вызывают у читателя ассоциации с тремя ипостасями Великой Богини: каждая из них, обладая своей индивидуальностью, соотносена с одной из трех стихий (ат-

мосферной — Арфа, наземной — Надя и подземной (водной) — Ася), тем не менее обнаруживает в себе свойства и двух других характеров-стихий. Это создает общее пространство, нераздельное внутри себя и все же неслиянное в своих частях.

7

Проблема пространства, как мы пытались это показать на примере творчества нескольких писательниц, имеет отношение не столько к сугубо физическому феномену, сколько к установке сознания. При этом под сознанием мы подразумеваем не рацию («малый разум») и даже не некую чистую духовность, а весь «великий разум» человеческого существа, включающий в себя и разум организма, то есть сознание, не расщепленное на телесность и психику. (Ибо такое расщепление, на наш взгляд, тоже есть следствие определенной установки сознания.) Пребывание в суженном, ограниченном пространстве связано, как правило, с установкой на «закрытый» тип сознания (системный, дихотомический, иерархический). В частности, одним из признаков «закрытого» сознания, наряду с другими, является склонность к жесткой гендерной стереотипизации и фиксированному половому символизму. Выход же в расширяющееся пространство возможен только для открытого сознания (вне-системного, вне-дихотомического, вне-иерархического). Поскольку наиболее распространен, доминирует в настоящее время все же «закрытый» тип сознания, то и сам язык (по крайней мере в верхних своих слоях) по преимуществу системен, дихотомичен, иерархичен. Это создает большие трудности для воплощения в слова всего того, что связано с установкой на «открытое» сознание. (В частности, эти трудности испытывали и мы при написании статьи, и, возможно, не всегда нам удалось с ними справиться.)

Мы рассматривали проблему пространства применительно к прозе женщин в современной России. Безусловно, эта же проблема может быть изучена и на примерах современной мужской русской прозы. Возможно, сравнительный анализ мужской и женской прозы позволил бы нам выявить какие-то особенности взаимодействия с пространством в зависимости от биологической принадлежности авторов. Хотя важны были бы не только результаты такого сравнения, но и их интерпретация без апологетики мужского или женского и без фатализма в восприятии этих результатов как якобы данных раз и навсегда для всей мужской и женской прозы. Ибо способы и результаты социализации человека по признаку пола в сегодняшней России вовсе не обязательно будут такими же и завтра.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ В КОНЦЕ ВЕКА. НЕОАРХАИСТЫ И НЕОНОВАТОРЫ

Современная русская поэзия собирает премии, но не находится в центре читательского внимания. Однако процессы, в ней происходящие, важны и актуальны: на сломе эпох литература конденсируется в поэтическом слове, а не только размывается в массолите.

Год тому назад «Конференц-зал» познакомил читателей «Знамени» с выступлениями литературных критиков на первых чтениях имени Аполлона Григорьева по теме: «На перекрестке истории и автобиографии. Из опыта современной прозы» («Знамя», 2000, № 2). В конце прошлого года литературная академия АРС 'С, выпустившая к этому времени альманах «L-критика», провела вторые чтения, посвященные на этот раз поэзии, — ибо лауреатами года стали поэты Виктор Соснора, Светлана Кекова и Геннадий Русаков. Тему чтений определил сам факт решения жюри — «Опять архаисты и новаторы? Русская поэзия перед лицом третьего тысячелетия».

Алла Марченко

Уговор перед разговором: хорошо, что наконец-то говорим о поэзии, о ее проблемах. А то все недосуг, и, думаю, у каждого критика перед поэзией должок. И немалый. Я, к примеру, в долгах как в шелках. А больше всех перед Ярославом Ярмаушем: так как-то получилось, что вовремя не написала рецензию на его книгу «Тень будущего»... Ладно, мол, потом, в статье... Ан и статья не написалась... А между тем нынешняя поэзия и не в отдельных личностных прорывах, а вся, целиком, явление крупное, неожиданно витальное и чрезвычайно интересное. И как чтение для себя, и как материал для профессиональной рефлексии.

Ну, а теперь несколько соображений на заданную тему: неоархаисты и неоавангардисты. Полагаю, что никакого авангарда у нас нет и быть не может. Авангард — это когда самая продвинутая часть общества рвется в будущее из тесного настоящего. А мы в свое необеспеченное будущее и взглянуть боимся, ежели и плетемся в футурум, то позади планеты всей, и — *коленками назад*.

И я не только людей пожилого литературного возраста имею в виду. Вот, скажем, Максим Амелин. Непозволительно молодой. Победительный, успешливый. Так ведь и он к будущему — затылком развернут. Цитирую:

...Я болен прошлым, ибо
у будущего будущего нет.

(«Новый мир», 1998, № 6)

Какая разница между когда-то молодым и ничуть не менее победительным Вознесенским с его ностальгией по настоящему!

Будущее высылает в настоящее в качестве вестников новые идеи.

Короче и яснее всех, на мой взгляд, причину возникновения авангардистских сдвигов и устремлений и у поэтов, и у читателей сформулировал Маяковский: «Причина действия поэта на человека... в способности находить каждому циклу идей свое исключительное выражение. Сейчас в мир приходит абсолютно новый цикл идей...»

А какие у нас идеи? А у нас огонь погас, у нас не где-нибудь на литзадворках, а в «Новом мире» некто Александр Тимофеевский объявляет, выражая отнюдь не свою личную безыдейность, а нечто общее, не для всех, естественно, но, кажется, для достаточно многих населенцев постсоветской территории:

Пора отбросить все идеи,
Их выдумали прохиндеи.

(«Новый мир», 1999, № 11)

На самом деле, идеи создания органические, и ни по хотению, ни по велению их ни выдумать, ни отбросить нельзя. Они самозарождаются, живут и умирают. Те, которыми Россия — *до утраты сил* — держалась Державой и не только при социализме, а два послепетровских века, опочили.

На этом самом месте я выключила компьютер и отправилась в больницу к подруге. Предварительно договорившись с ее коллегой, знавшей более удобный маршрут. Переговоры о месте встречи велись через ее мужа, военврача, а он, узнав, что я литкритик, передал на предмет: посмотрите, а вдруг понравится, сборник своего старого друга, тоже, в прошлом, корабельного врача, питерца Семена Ботвинника. Хотите верить, хотите не верить, а, вернувшись домой, я разломала его книгу вот на каком месте:

Идея умерла
седея, холодея,
все вытоптав дотла,
скапутилась идея.
Неслась — куда грозней
и рухнула с откоса;
а думалось, что ей
вовек не будет сноса.
Казалось, что она
над миром длань простерла —
уж так была грозна,
уж так брала за горло...
И лагерь и тюрьма
на ней стояли прочно.
Сводившая с ума,
судившая заочно,

трубившая в трубу
с лицом придурковатым —
она лежит в гробу,
прикрытая плакатом.

«Книгу храни и свечу»

И сколько бы Путин и иже с ним ни трубили в трубу с *лицом придурковатым*, пытаясь реанимировать идею великодержавности, не встать ей из гроба. Казалось бы, могли овладеть массами две ее заместительницы: богатеите и живите. Так ведь и эти идеи, из мировой копилки идей-эмбрионов взятые, в рост не пошли, а смутировались. Активное меньшинство не желает мильон наживать, оно желает его украсть, пассивное большинство и хотело бы просто жить, а вынуждено выживать. Для прозы сих злокачественных псевдоидеологических образований почти достаточно, а вот поэзии с этими монстрами (помесь доллара с тротилом, продукт совокупления нефтяной скважины то с оптическим прицелом, то с автоматом Калашникова), что называется, *не по пути*. Не то чтобы она брезгливо отворачивается от мерзостных и кровавых реалий одной на всех действительности. Но у нее — другой источник эмоциональной энергии. Ибо разложение, гниение даже мертвой идеи (*гнилостное брожение*, по Тынянову: «Было в двадцатых годах винное брожение — Пушкин. Грибоедов был укусным брожением, а дальше от Лермонтова, по плоти и крови, пошло гнилостное брожение, как звон гитары»), гнилостное брожение незстетично — смердит, однако — выделяет тепло, то бишь энергию. Эту энергию и использует нынешняя поэзия. И расцветает пышным цветом. Я имею в виду настоящую поэзию, а не товар, производимый разного рода, возраста и пола имитаторами и заемщиками, вроде почетных и действительных членов Академии зауми. Вроде бы вполне доброкачественные словесные изделия, и, наверняка, как занимательный практикум по русскому языку могут иметь экспортный коммерческий успех, и то, что основатель Академии зауми Сергей Бирюков благополучно переместился из Тамбова куда-то в Германию, это допущение подтверждает. Ну что может понять даже самый продвинутый и чуткий славист, даже ежели он еще и «словист», скажем, в таком блистательном постсоветском антиреквиеме, как «Цезариада» Юрия Арабова?

Один патриций сказал сенатору:
«Наш император, как НЛО.
В нем только и ясно, что он — император».
Сказал сенатор: «Мне все равно,
каков тиран, и присущ ли стыд
ему, и толков ли в кровавом деле...
Наш Цезарь — это аппендицит.
Потому и присутствует в каждом теле».

Ничегошеньки не поймет и не почувствует. Разве что спросит, кого именно подразумевает автор, говоря «император», еще Ельцина или уже, наперед, Путина?.. Иное дело «Муза зауми» того же Сергея Бирюкова: Хлебников, адаптированный — до разумения филологического первокурсника, хорошо подкованного дорогими репетиторами. Но у нас, у нынешнего «читателя стиха», как эти обноски лидеров классического авангарда ни раскручивай, сие не пойдет. Потому как старомодно. И не резонирует. И потому, что читатель, ежели он действительно читатель стиха, подозревает (и правильно делает), что словесные выкрутасы (слова, слова, слова) и «сердечная недостаточность» как-то, пусть и не напрямую, а связаны. Взаимозавязаны.

Когда-то давным-давно я брала интервью для «Воплей» у Гранта Матевосяна. Возник вопрос и о его языке. Грант ответил, что те сюжеты и характеры, которые его выбирают, требуют, чтобы был задействован, переведен в художественный актив весь армянский язык. Так вот: «невероятность», в какой нам всем приходится выживать, потребовала от поэтов слуха и вкуса к работе со *всем русским языком*, а не только с той его частью, что была обработана усилиями литераторов за два послепушкинских века. Об этом языке Игорь Бурихин написал целую поэму. Это так выразительно, что позволю себе процитировать хотя бы фрагмент:

Язык поганный, агарянский,
индо-какой-там-прагерманский,
китайской грамоте подобный,
всеевразийски несъедобный;
теперь еще американский,
всё — соловьиный, басурманский.
Под боронами массой рыхлой
коварной движется он рифмой,
необязательный и темный,
а чуть оступишься — системный,
на карте пятнами — настырный,
универсальный и надмирный,
святой в своих кристалльных, инда
пустых решётках лабиринта,
отколь опять каким-то боком
вернёт он всё, что звали Богом,
тебя же не глупее, предки
(и в отпаденьях тоже прытки);
он будто сам и Бог, и червь,
и царь, которым бредит чернь,
коль не зовут её народом,
и все мы там, и он — обходом.

(«Знамя», 1999, № 12)

«Малоутешительные стихи о языке и его поэзии»

Я думаю, пожалуй, почти убеждена, что предпочтительное внимание многих нынешних стихотворцев к допушкинской поэзии, включая внезапную моду на Державина, объясняется именно тем, что до Пушкина русские поэты вынуждены были добывать «радий» из сырца, то бишь из поэзии русского языка, поскольку литературного языка еще не было. Северянин на заре века в авангардистском очаровании, помните, воскликнул: «Для нас Державиным стал Пушкин, нам нужны новых голосов». Нынешним новым голосам в их ретроспективном безочаровании Державин нужнее Пушкина...

На этом пока и остановлюсь.

А в заключение хочу от лица корыстно профессиональных *читателей стиха* поблагодарить и редакцию «Знамени» вообще, и Ольгу Ермолаеву в частности, за нетипично заинтересованное и серьезное отношение к современной русской поэзии. И то, что «самотеком» поэты рискуют присылать рукописи именно в «Знамя», а не в «Новый мир» или «Октябрь», весьма знаменательно. «Знамя» — единственный «толстяк», в котором к поэтам, даже неизвестным и нераскрученным, относятся не как к бедным надоедливим родственникам, как в других журналах, где, как правило, лишь чисто формально отмечают их присутствие в текущей литературе. Я уже давно (в прикидку, на глазок) замечала разницу, а готовясь к нынешнему традиционному сбору (к сожалению, наскоро, меня весь сентябрь не было в городе, и я узнала о вынесенном на обсуждение сюжете всего несколько дней назад), в этом, увы, утвердилась. Отсель и разница в восприятии: читаешь «знаменские» подборки и — *руки просятся к перу, перо к бумаге, все к размышлению зовет*, а главное, волнует; читаешь поэзию в «Новом мире» и, в лучшем случае, тихо и вяло радуешься *за своих поэтов*: еще, оказывается, живы, что-то пишут и печатаются... Место, наверное, такое: непозитическое, так было и при Твардовском, и при Зальгине... При Наровчатове, кстати, слегка сдвинулось, а потом опять вернулось на круги своя...

Владимир Новиков

Острая человеческая недостаточность

Прежде всего я хотел бы вступить за Александра Павловича Тимофеевского, строки которого об «идеях» и «прохиндеях» прочитаны Аллой Максимовной Марченко, на мой взгляд, чересчур буквально. И еще — зачем называть «неизвестным» автора песни «Пусть бегут неуклюже пешеходы по лужам...», которую любой из присутствующих помнит наизусть? Тимофеевскому принадлежит также формула, абсолютно точно характеризующая нынешние отношения между поэтом и читателем:

Один сумасшедший — напишет,
Другой сумасшедший — прочтет.

Надеюсь, никто не увидит здесь призыва к немедленному помещению в психиатрическую больницу всех, кто сочиняет стихи и читает их. Желал бы каждому поэту иметь в своем активе хотя бы один такой афоризм...

Теперь — о ситуации в целом. Век поэзии — так хочется определить уходящее литературное столетие — завершается, по-моему, чрезвычайно красиво. Я имею в виду весьма знаковое венчание в 2000 году двух поэтов — присуждение премии имени Аполлона Григорьева Виктору Сосноре и Пастернаковской премии Геннадию Айги. Это не «неоноваторы», а просто нормальные новаторы — такие же, как Хлебников, Пастернак, Мандельштам, Заболоцкий. Когда я лет десять-двенадцать назад называл Айги и Соснору крупнейшими поэтами нашего времени, многих это почему-то удивляло. Ныне, перефразируя Маяковского, удовлетворенно отмечу: в Российской Федерации «пониманье стихов» выше доперестроечной нормы. Есть, правда, и «узкие места», и прежде всего в сознании некоторых коллег, которые по-прежнему сопротивляются расширению своих эстетических представлений. Мол, не люблю я ваших Айги и Соснору и признавать их не желаю. Конечно, любить никто никого не обязан, но профессионально-критическое сознание отличается от сознания некомпетентно-профанного наличием эстетической аргументации. Если же наш оппонент веских аргументов не высказывает, то...

Впрочем, желая всем только добра, я прибег бы еще к аргументу чисто читательскому и гедонистическому. Для меня сложнейшая поэтическая семантика Айги и Сосноры — это прежде всего интенсивный источник экологически чистой энергии. Примешь утром одно стихотворение — и это помогает потом целый день писать, преподавать, общаться с людьми да еще и добросовестно читать, изучать холодноватые произведения поэтов «умеренной» ориентации. «Стих — трансформированная речь; это — человеческая речь, переросшая сама себя», — говорил Тынянов, и если сегодня в России имеется целых два поэта, чье творчество вполне отвечает такому определению, то этого по высшему историческому счету достаточно.

Пока же мы истории не пишем, а критически рассматриваем «валовой» поэтический продукт конца столетия. И здесь приходится иметь дело в основном со стихом, *не доросшим* до человеческой речи. Наговорено за девяностые годы много, а сказано крайне мало. Где броские стихотворные афоризмы, новые парадоксальные сцепления слов и мыслей? Где стихотворения-события, сами собою запоминающиеся наизусть?

Особенную творческую бедность обнаруживает поэзия филологическая, создаваемая авторами, наделенными эрудицией и слухом, но, к сожалению, очень часто не имеющими самостоятельного голоса. «Элементарно», — сказал злой Шкловский о вполне «филологических» стихах юного Каверина, и тот немедленно прекратил версификационные опыты. «Элементарно», — приходится то и дело повто-

рять, читая поэтические разделы «толстых» журналов. Как ни странно, поэты-филологи, умудренные знанием опыта великих предшественников, совсем не изобретательны — ни в ритмическом, ни в композиционно-строфическом, ни в жанровом отношении. Здесь господствует один жанр — приправленное цитатами и реминисценциями длинное «элегическое ку-ку». К тому же многие наивно приняли на веру миф о всесиии языка и вслед за Бродским надеются, что язык сам по себе им что-то «продиктует». Нет, чтобы «перерастить» простую речь, надо с языком взаимодействовать на равных, надо предлагать новые стиховые решения. Может быть, именно теперь сбывается давний тыняновский прогноз о неизбежности перехода к верлибру? Не исключено, что сочинители метрических рифмованных стихов уже просто-напрасно переводят бумагу... На всякий случай стоит задуматься.

Но в тыняновском сочетании «человеческая речь, переросшая сама себя» смысловой акцент сегодня, думаю, приходится на слово «человеческая». Горизонтально стих может разворачиваться как угодно — весь вопрос в наличии или отсутствии личностной духовной вертикали. В этом смысле, например, я ощущаю огромную разницу между направленчески близкими друг другу Рубинштейном и Приговым. Если стих Рубинштейна штопором ввинчивается в повседневность, оставляя на обыденном материале отпечаток духовного усилия, то в бесконечной приговской горизонтали присутствует только количественное размножение готовых смыслов. В этом претенциозном хаосе не выудишь концентрированных строк-откровений, и обобщить его можно только цитатой из другого автора: «Типичная пошлость царила // В его голове небольшой». Хотя цитата эта припоминается и по множеству других поводов.

На сломе поэтических эпох актуализируется соотношение стих/проза. Не исключено, что обновленный стих будет стихом сюжетным, оттачивающим зубы на твердом злободневном материале. На такую мысль наводит, в частности, литературная работа Дмитрия Быкова, у которого стих питается разнообразным опытом Быкова как прозаика, критика, журналиста, наконец, просто любопытного человека, не устающего от жизни и от людей. Стих здесь не стоит на месте, и поиск новых структур совпадает с углублением в свежий материал. В книге «Отсрочка» в разделе «Поэмы» вызывающе помещены произведения-полукровки, не желающие совершать выбор между паспортными характеристиками «верлибр» и «проза». Их персонажи: Нечаев, Сергеев, Михайлов, Петров — не псевдонимы Быкова, но и не посторонние «дяди». Это образы-сравнения «автор/персонаж», открывающие любопытную перспективу. Поневоле думаешь, что «поэт» — это не только «стихотворец», это слово от греческого глагола «творить», а дух творчества сегодня не может ограничиться версификацией...

Да, пока не совсем ясно, что будет с русским стихом в будущем столетии — двинется ли он в сторону верлибра или еще потопчется на искоженных тропках регулярно-пародийных размеров. В одном, однако, я уверен: и в двадцать первом, и в двадцать третьем веке будет по-прежнему действовать тот универсальный закон, что сформулирован в грустных дольниках Анатолия Жигулина, ушедшего от нас на исходе века:

Больше того, что есть в душе,
Мы — увы! — не напишем, мой друг.

Эстетическая инерционность теснейшим образом сомкнулась с дефицитом человеческой оригинальности, с тщетным, но тем не менее упорным стремлением множества стихотворцев спрятать свою душевную пустоту за тавтологическими наворотами — что «традиционного», что вычурно-эстетского розлива. Все же очередное обновление неизбежно, и оно, как я предполагаю, проявится на уровне содержательном, на уровне индивидуальном поэтической антропологии. Поэтому, принимаясь за чтение сегодняшних стихов, я зажигаю среди бела дня Диогенов фонарь и ищу... Да, того самого.

Игорь Шайтанов **Нужно ли понимать поэзию?**

Формула сегодняшнего разговора задана Ю. Н. Тыняновым — «архаисты и новаторы». Напомню едва ли не общеизвестное: первоначальное намерение Тынянова было иным. Он хотел назвать книгу «архаисты-новаторы», подсказывая тем самым мысль в еще более резкой форме, утверждая, что в литературе нередко именно те, кто обращается к ее прошлому, имеют шанс обновить настоящее.

И сейчас поэзия подтверждает этот кажущийся парадокс. Кажущийся, ибо даже пройденные пути зарастают, не доводят до сегодняшнего дня. Вот и возвращаются в традиционную русскую архаику — в XVIII век, — обновляют забытое, ищут неизвестное в пределах или за пределами национальной традиции. Скажем, разве не загадка, что поэзия европейского барокко оставалась вне опыта русской культуры до самого последнего времени, вплоть до «Большой элегии Джону Донну» Бродского? Да и современный ей французский классицизм памятен лишь школьными «тремя единствами». Есть что открывать заново.

Фактом такого открытия стала для меня в последнее время проза поэта — роман Николая Кононова «Похороны кузнечика». Дерзну сказать, что такой прозы на русском языке не было. В ней французская традиция. Пруст как будто бы на поверхности, но с его подробным импрессионизмом в пространстве небольшого романа негде развернуться. Французская традиция уводит далеко за пределы современности — к декартовой

ясности, рефлексивности Паскаля. Холод острого разума, подобный ледяному кристаллу, в глубине которого — источник тепла, памяти. В данном случае эта метафора имеет зримое выражение, вынесенное в сюжет и на обложку книги — женский взгляд со старой фотографии.

Этот роман с фотографией напоминает, что именно искусство фотопортрета не раз становилось пробным камнем для теоретиков современной культуры — Вальтера Беньямина, Ролана Барта. Впрочем, нас у западных теоретиков интересует сегодня другое, не фотопортрет, который — человеческое, слишком человеческое. При чем тут лицо, когда все — и Автор, и Герой — умерли? Читателю же, если его и не похоронили (это повредило бы литературной коммерции), внушают, что он есть нечто массовидное, лица не имеющее, к пониманию не способное. Да и не нужно ничего понимать — таково последнее слово литературного теоретизирования.

Таков парадоксальный исход трех с лишним десятилетий, начавшихся некогда жадной вчитаться и понять, уйти из-под идеологических запретов в чистую стихию текста. Закружился тогда ритуальный хоровод: «Уж я текст анализирую, анализирую...». Анализировали все методичнее, обновляли инструмент: «Уж я текст структурирую, структурирую...». Глубинное бурение сметало гумус, а источник все не бил чистым ключом понимания. Тогда на текст обиделись, и хоровод развернулся в обратную сторону: «Уж я текст деконструирую, деконструирую...». Тут и начали поговаривать, что понимание — ложный искус. Не в нем, мол, дело. Понять и дурак может. Главное — объективная реконструкция идеологического дискурса: «Уж я текст идеологизирую, идеологизирую...». Эту новинку (довольно старую на Западе) наши теоретики нахваляют как самую что ни на есть модную. Теперь какое-то время будут кружиться с нею. До нового разочарования.

Надо сказать, что в одном они, безусловно, правы: те современные тексты — и в прозе, и в поэзии, — которым сопутствует идеологический дискурс в теории, на понимание не рассчитаны, к нему совершенно непригодны, не для того писаны. Они составляются по очень простому рецепту, доступному для широкого употребления: «Сделай сам». Если вы решили заняться прозой, берете известный, желательно уже затасканный до анекдотичности исторический сюжет или жизнь замечательного человека, по вкусу добавляете к нему буддизм, фрейдизм, панславизм, посыпаете газетным жаргоном и разогреваете до состояния, которое критика сочтет постмодернизмом...

Впрочем, для краткости покажу на стихотворном примере. Идеальный материал — популярная песня. Ей делается прививка мифа или истории — привязка имен к смыслу совершенно произвольна (как и в прозе, особенно хороши те, что уже освоены народным жанром — анекдотом, скажем, Чапаев, но это необязательно). Так создается глу-

бина текста, который теперь необходимо осовременить — актуальный намек, модная реалья. Показываю: «Поет Родзянко за стеной веселым дискурсом...». Продолжить особенно хорошо не в духе самой песни, а в духе пародии А. Иванова: «Тоска такая, что хоть ноги уноси...». Это и по отношению к дискурсу в данном случае точнее.

Текст готов. Выдвигаете его на премию и имеете хороший шанс. Многие получили. Некоторые многократно. Так не пишут только ленивые и стыдливые.

Я рад, что сегодня у Аполлона Григорьева другие лауреаты. Они очень разные. Это тоже хорошо. Об одном я хочу сказать: Геннадий Русаков уже несколько лет продолжает «Разговоры с богом», цикл в «Знамени» (1999, № 10) — поэтическое событие. Там не тексты, там стихи, требующие сочувствия и возмущения, архаичные и современные, библейские и пронзительно личные. Потрясающие рассказом о смерти и не менее — о жизни. Рассчитанные на понимание и оставляющие надежду, что возможность понять — вместе с ее потребностью — не вовсе ушла из современной культуры.

Никита Елисеев

Клерк-соловей и Тартарен из города Москвы

Сразу хочется отмежеваться от неудачно обозначенной темы. Нелепый оксюморон «неоархаисты» только подчеркивает нелепость тавтологии: «неоноваторы». Кроме того, в самом этом заглавии мне слышится какая-то досадливая усталость: ну вот: снова — архаисты и снова — новаторы! Вот интонация эта (на мой взгляд) как раз верна. Дихотомия, предложенная Тыняновым, — мертва. Она — исчезла. Я не могу обнаружить в современной русской поэзии ни архаиста, ни новатора. Кто у нас архаист? Тимур Зульфикаров, который гордится тем, что «разбил золотую клетку, в которой находилась русская поэзия со времен Ломоносова», имея в виду силлабо-тонику? (Сдается, правда, что это не золотая, но биологическая клетка; не помеха свободы стиха, но основа его жизни, в противном случае, разве написал бы Ходасевич: «Из памяти изгрызли годы, / За что и кто в Хотине пал. / Но первый звук хотинской оды / Нам первым звуком жизни стал!»?) Кто у нас новатор? Тимур Кибиров, исправно и умело использующий силлабо-тонику в своих иронических стихах? По-моему, в современной стиховой ситуации не найти аналога ни Хлебникову, ни Кюхельбекеру, ни Жуковскому, ни Карамзину. Мысль Тынянова о сочетании архаичности и революционности была парадоксом в 20-е годы, сейчас эта мысль делается трюизмом, то есть умирает.

Надобно поискать другие обозначения для разных полюсов современной поэзии. Пусть это будут намеренно «детские», подчеркнуто

«наивные» обозначения. Ну, скажем: «строчколомы» и «гладкописцы», или «эстрадники» и «элитники», или «воспитанные» и «невоспитанные», или «юмористы» и «угрюмцы», или — хорошо! — согласимся на «архаистов»: «архаисты» и «традиционалисты». Тогда Тимур Зульфикаров, отказывающийся от традиционных размеров, вполне может наименоваться «архаистом», а Тимур Кибиров, умело пользующийся всем инструментарием силлабо-тоники, с гордостью понесет знамя «традиционализма». Все равно такая «дихотомия» будет приблизительной и не такой красивой и плодотворной, какой была в свое время дихотомия, предложенная Тыняновым.

Может быть, лучше вовсе отказаться от обозначений, а рассмотреть, скорее уж «расслушать» двух поэтов, словно бы воплотивших разные полюса современной русской поэзии? Я имею в виду Сергея Стратановского и Дмитрия Быкова. Они настолько разные, что их никто не рисковал сравнивать. Они из разных миров. «Архаичный» (и одновременно — революционный, корявый, обэриутский) мир Сергея Стратановского и «традиционный» (гармоничный даже в дисгармонии, Быков умеет плакать и жаловаться в рифму, соблюдая размер стиха) мир его антипода. Они отличны друг от друга даже внешне. Огромный, толстый, жовиальный, похожий на Тартарена из города Москвы, Быков, и маленький, невидный, в кепочке и с портфелем, похожий на клерка (кем он, собственно, и является) или зощенковского персонажа, Стратановский. Сельвинский придавал большое значение внешности поэтов, и правильно делал.

Хорошие поэты похожи на свои стихи или становятся похожи на свои стихи. Биографии их столь же различны, как и их внешность, как и их стиховой мир.

Сергей Георгиевич Стратановский родился в 1944 году в эвакуации. С 1967 года пишет стихи. В 1970 году его сборник «В страхе и трепете» имел хождение в самиздате. В 70-х, 80-х годах Стратановский был редактором нескольких самиздатских журналов.

Быков — иной. Он родился в 1967 году. Это значит: не в истории, а в современности. В умершей современности, которая только становится историей.

Рассмотрим образ мира у одного поэта и у другого. Для Стратановского живы и актуальны даже строители Храма, даже «скифы-пахари»; для Быкова — исчезли даже те, с кем он встречал кортеж Индиры Ганди в девятом классе. Тема Быкова — «сумерки империи», которые он застал, «недоверие к мертвенности слишком ярких ламп». Так было — и так уже не будет, вот какой удивительный рефрен слышится в стихах Быкова. Этот рефрен странным образом сопряжен с его уверенностью в том, что по-иному и быть не могло! Тема Стратановского — «яркий полдень истории», тот самый «час Пана», когда свет слепит. «Так было, так будет» — вот рефрен Стратановского. У него и кентавры живут

в коммунальной квартире («человеко-лошади на моей жилплощади»), и древний пророк призывает к строительству Храма, в точности как герой Платонова к ударной стройке: «Гневно он нас укорял / в отступлении от норм стародавних, / Звал к искупленью грехов, / вербовал на ударную стройку / Нового дома Господня».

Различие между поэтами «забирает», «включает» в себя и различие восприятия их поэзии. «Строчколомные», неблагозвучные, корявые стихи Стратановского не так «влипают» в память, не так запоминаются, как ладно собранные, пригнанные одна к одной строчки Быкова. Может быть, здесь возможно еще одно обозначение двух полюсов современной поэзии? Поэты, чьи стихи рассчитаны на почти моментальное запоминание, и поэты, чьи стихи рассчитаны на долгое вчитывание: «То ли Фрейда читать / И таскать его басни в кармане / То ли землю искать / Как пророческий посох в бурьяне // То ли жить начинать / То ли кончить, назад воротиться / В общерусскую гать / В эту почву, кричащую птицей // Или лучше про пьяную кружку / Поэму писать / И ночами подушку / Как мясо кусать». Или: «О том, как тщетно всякое слово и всякое колдовство / На фоне этого, и другого, и вообще всего, / О том, насколько среди Гоморры, на чертовом колесе, / Глядится мразью любой, который занят не тем, что все...». Я помню, как я читал эти стихи в метро и вдруг почувствовал, что кто-то упирается взглядом в страницу. Скосил глаза и увидел девушку. Девушка читала: «Я видел мир в эпоху распада, любовь в эпоху тщеты, / Я все это знаю. Лучше, чем надо, и точно лучше, чем ты». Девушка с лирическим придыханием спросила: «Чьи это стихи?» Пришлось ответить. Стихи Стратановского не считаешь в метро, над стихами Стратановского никакая девушка не замрет, не улыбнется. А этот отряд читательской аудитории ни в каком случае нельзя сбрасывать со счетов: ни тех, кто читает в метро, ни девушек, любящих красивые старомодные стихи. Введем еще обозначение для разнополюсных поэтов: Быков настолько же старомоден, насколько Стратановский — архаичен. «Вот они, метростроевки — / из захолустий Маруси // Где в избе заколоченной / Бог раскулаченный плачет // Вот они, метростроевки / с молотками отбойными, строем // Сквозь пролом преимуществ / вошли в рукоплещущий зал // Зодчих душ человеческих... // И лесные фиалки / таинственным сестрам по классу поднесет Пастернак...» Или: «И только я до сих пор рыдаю, среди ликованья и родства, // Хотя давно уже соблюдаю все их привычки и торжества. // Нас обточили беспощадно, процедили в решето, — // Ну я-то что, ну я-то ладно, но ты, родная моя, за что?! // О где вы, косы, // где вы, где вы, персты? // Кругом гниющие отбросы и разрушенные мосты. // И жизнь разменивается, заканчиваясь, и зарева встают, // И люди севера, раскачиваясь, поют, поют, поют». Эмоция одна и та же. Но у Быкова — эмоция аранжирована привыч-

но и старомодно, а у Стратановского — мрачно, необычно, коряво. Здесь разница поэтических компаний, чтобы не сказать: «тусовок».

Стратановского всегда «вписывали» в «школу», в «поколение», в «команду». Для этого имеются веские основания, причины и поводы. Как-то так выходит, что он не воспринимается сам по себе, его непременно хочется «вписать», «включить» в круг, в компанию, «приписать» к поколению. Это поколение, этот круг, эта компания — ленинградский «андеграунд» 70-х годов, питерский поэтический «самиздат».

Эти поэты были с берегов Обводного канала, даже не Фонтанки. В строении стиха они исповедовали то, что грубый Ширали называл «разболтанным стихом», а образованная Елена Шварц именвала «разнообразием стихотворных размеров в одном и том же стихотворении» или «переменчивостью ритма в пределах одного стихотворения». Они могли и не знать (как знает об этом Елена Шварц), что статью о «переменчивости ритма в пределах одного стихотворения» написал немецкий экспрессионист Арно Хольц, их социальное, равно и литературное, мировоззренческое положение вопияло обэриутской и экспрессионистской эстетике. Взорванный, разлетевшийся на куски, оксюморонный мир обэриутов и экспрессионистов был родным миром Елены Шварц, Александра Миронова, Виктора Кривулина, Олега Охупкина, Татьяны Горичевой и Сергея Стратановского (о нем же и речь...). Оксюморон был их воздухом, слом ритма — их походкой. Это — цирк, клоунада, но не на арене, а в кратере непотухшего, работающего вулкана.

Про Быкова если и пишут, то пишут так, словно и не было никакого «куртуазного маньеризма», как бы заранее соглашаясь с тем, что все это было слишком несерьезно и слишком уж отделен, ироничен, нагл сам поэт, чтобы вписывать его в какую бы то ни было компанию.

Мученикам недостает иронии? То-то и оно, что Стратановскому иронии не занимать, но это — «другая» ирония. Ирония Быкова, его юмор — человеческое, слишком человеческое... Ирония Стратановского — ирония истории. Его цитаты, его аллюзии — спрятаны, скрыты. «Мы — скифы-пахари / из колхозов исчезнувшей Скифщины / Зерновых урожаи / отгружали в Афины далекие / В край голодного мрамора / богов философских, а там / Все сократы-платоны, / эхилы-софоклы, периклы / ели хлебушек скифский / и вмиг перемерли, когда / Прекратились поставки». Это даже не совсем возражение на знаменитое блоковское: «Да! Скифы — мы! Да! Азиаты — мы!» Это скорее уточнение. Не кочевники-скифы, но «скифы-пахари»... Не щит держащие воины, но брюзжащие завистливые крестьяне. Так шутит Стратановский. Быков шутит совсем по-другому, его шутки обращены к тем, кто, может быть, и «Скифов»-то блоковских не читал, а уж про то, что были такие «скифы-пахари», и слыхом не слыхивал. «Пейзаж для песенки Лафоре: усадьба, заросший пруд. /

И двое влюбленных в самой поре, которые бродят тут. / Звучит лягушачье «бре-ке-ке». Вокруг цветет резеда. / Ее рука у него в руке, что означает: Да! / Им кажется, что они вдвоем. Они забывают страх. / Но есть еще муж, который с ружьем сидит в ближайших кустах». «Песенка Лафоре» — здесь для того, чтобы человек, читающий эти стихи в метро, почувствовал: к нему относятся с уважением, как к человеку, который если и не читал Лафоре, то, по крайней мере, знает, что это такое. Впрочем, песенка здесь важна еще вот по какой причине. Эта самая «песенка» позволяет, помогает нам вернуться к уже заявленной дихотомии: «архаисты» и «традиционалисты», «эстрадники» и «элитники», «юмористы» и «элитники» и т. д. Оказывается, вся поэзия помещается между «песенкой» и «молитвой». «Молиться» можно и косноязычно, коряво, Бог поймет; а вот «песенку» — этот портативный жанр — надо стараться сделать понятной. Отсюда, между прочим, и многословие Быкова — он все время пытается растолковать, разъяснить непонимающим то, что он хотел сказать. В шуточной «Балладе о кустах», которую я цитировал, финал вполне нравоучительный, разом превращающий «рогоносца» из комического персонажа в героя стихотворения. «На самом деле эта деталь (точнее, сюжетный ход), / Сломав обычную пастораль, объема ей придаст. / Какое счастье без угроз, какой собор без химер, / Какой, простите, прямой вопрос, без третьего адюльтер? / Какой романс без тревожных нот, без горечи на устах? / Все это им обеспечил Тот, Который Сидит в Кустах...» Вот здесь и можно заканчивать балладу, в этом шестистишии уже все сказано, но Быков, как учитель на уроке, еще и еще разъясняет, растолковывает, разжевывает, чтобы завершить стихотворение еще патетичнее. «Я сижу в кустах, моя грудь в крестах, моя голова в огне, / Все, что автор плел на пяти листах, довершать поручено мне...» и так далее. Быков обращается к тем, кто, во всяком случае, его не умнее. Он обращается к тем, кому надо объяснить, что он сам (поэт) понял. Обращается, надо отдать ему должное, уважительно и деликатно. Стратановский немногословен. Он обращается к Тому, кто умнее его. К Тому, кто сможет понять то, что он сам (поэт) не понял. Сформулируем еще раз: «поэт для читателей» и «поэт для поэзии, для языка». «Старомодный традиционалист» и «архаист-новатор». Клерк-соловей и Тартарен из города Москвы. Отсюда и разница интонаций.

В XX веке русская поэзия испытывала, использовала разные интонации, вернее сказать, русские поэты пытались приспособить, вставить в стих самые разные разговорные бытовые интонации. У Стратановского та интонация, что давно должна была появиться в русской поэзии. Об этой интонации писал Тынянов, рассуждая о поэзии Ходасевича, — «стиль бормочущей розановской записки». К Ходасевичу это вряд ли приложимо, а вот в Стратановского попадает со стопро-

центной точностью. «Стиль бормочущей розановской записки» — это именно его стиль.

Розанов закоулок
То есть имени Розанова
где-то там, в ветхомани
ветлужской
Или калужской, владимирской,
сызранской, тульской, рязанской
Закоулок заветный,
снытью заросший,
крапивой
С церковью квелой
и голой поповной у баньки
А за банькой — луга, облака...

Бормотание — это его интонация, ставшая его поэзией. Поэтому сти- хи Стратановского не обрываются эффектно, не завершаются четким резким почти-афоризмом, как у Быкова («Ненавистник когдатощный твой, / Сын отверженный, враг благодарный, — / Только этому верю: род- ной / Тьме египетской, ночи полярной»), но как бы смущенно замолкают. Стихи Стратановского принципиально не окончены, оборваны, недого- ворены, недопроизнесены. Недаром в конце почти каждого «малости- шия» Стратановского — или вопросительный знак, или многоточие, но ча- ще вообще отсутствие всякого знака. Обрыв, замирание, замолкание. Точная точка появляется в конце стихотворений Стратановского только тогда, когда он говорит от лица «другого»: «скифа-пахаря», Исаака, кото- рого не зарезал Авраам, русского фашиста, жалеющего, что не «утопили этих умников ушлых в Маркизовой луже». «Своя» речь у Стратановско- го оборвана на полуслове, утоплена в пространстве белого листа. Со- всем не та интонация у Быкова — открытая, четкая, наглая. А как иначе, раз человек говорит многим людям? Как же он заставит их себя слушать?

Андрей Василевский
[Реплика]

Я слушал внимательно, но никакой длинной мысли у меня не воз- никло, зато появились несколько коротеньких, как у Буратино.

В частности, я хочу сказать Владимиру Новикову, который радуется тому, что спустя двадцать лет любимые им Соснора и Айги вошли в чис- ло уважаемых, премируемых и проч. Я думаю, что не пройдет и двад- цати лет, как мое нынешнее убеждение, что Соснора и Айги — выду- манные, несуществующие поэты, станет общим местом. [*Владимир Новиков с места: «А аргументы?»*] Дело обстоит еще хуже, чем пред- ставляется профессору Новикову, никаких аргументов не нужно.

Я хочу сказать Никите Елисееву, что людей, читающих стихи по дороге в метро, конечно, надо любить и уважать. Не исключено, что их всего двое. Их фамилии — Елисеев и Василевский. [*Никита Елисеев с места: «А девушка?»*] Она случайная жертва.

И хотя наша дискуссия еще не закончилась... [*Наталья Иванова: «Не закончилась, не закончилась».*] Раз уж упоминали тут Александра Тимофеевского, то хочется вспомнить его замечательное четверостишие, напечатанное не так давно в «Новом мире», как бы ставящее точку в наших спорах:

Вчера на Волгу съездил в Конаково,
Чтобы встречать со спиннингом рассвет,
И карася поймал там вот такого!!!
[*Василевский показывает карася руками.*]
Карась в России — больше, чем поэт.

Мне кажется, что с этим могли бы согласиться и выступавшие здесь критики, и выступавшие здесь поэты, и даже профессор Новиков.

Дмитрий Бак Сумерки лирической свободы

Эпиграфом к моей реплике могла бы послужить стихотворная строка Олеси Николаевой: «Нет, не заманишь, соленое море свободы...». В этом восклицании заключена одна из ключевых эмоций русской поэзии, и не только поэзии. Архаисты и новаторы, вообще «архаическое» и «новаторское» (в тыняновском, разумеется, смысле) никогда не существуют порознь, без оглядки на антипод, без взаимной полемики. Нынешняя ситуация как будто бы иная. Минимум индивидуальных и цеховых поэтических манифестов (может быть, последний по времени — второй выпуск некогда нашумевшего альманаха «Личное дело»). Почти полное отсутствие борьбы направлений, немыслимость серьезных попыток критиков признать одну из лирических школ лидирующей, наиболее «правильной» по сравнению с иными.

Абсолютная свобода поэтического самовыражения, соленое море легкой доступности и дозволенности одновременно всех лирических (а также и анти-, и «паралирических») интонаций неожиданно оборачиваются чувством неуверенности, отсутствия правоты и весомости. Сегодняшний «читатель книг» (как, впрочем, и простой современник российских девяностых) мог бы, вслед за Георгием Ивановым, сказать, что его словно бы

...отпустили на волю
И отказали в последней надежде.

Получается, что вынесенные в заголовок сегодняшнего разговора привычные понятия — «архаисты», «новаторы» (пусть и наращенные префиксом «нео-») — вообще неуместны, не сочетаются с ритмами нынешней поэзии. Это тезис.

Однако не стоит забывать, что Тынянов называл архаистами и новаторами литераторов начала девятнадцатого века, когда кипела «борьба за стиль» между шишковистами и карамзинистами. В то время общекультурная ориентация литератора была вполне выводима из его *отношения к языку*, к словесной материи повседневного общения и художественного высказывания. Готов ли тот или иной автор заменить привычное, но инородное «пьедестал» своим до боли словечком «столо» (так!) — от этого все и зависело.

Нынче совсем другая история. Прежде всего — изменились привычные представления о *писательском профессионализме*. Юноши, обдумывающие житье, больше не обивают пороги «толстых» журналов в надежде пробиться в ряды патентованных литераторов. Редакционный самотек исчез прежде всего потому, что для непризнанных талантов открылись иные пути самореализации: камерная известность в одном из бесчисленных литсообществ, «вывешивание» своих произведений в Интернете, наконец, издание книг за собственный счет.

В новой генерации поэтов и прозаиков господствует новая, непривычная для тех, кто постарше, «внежурнальная» практика литературного поведения, странным образом объединяющая и графоманов, и тех, кто намерен всерьез посвятить себя литературе. Единственный сохранившийся от Розанова до наших дней критерий литературного профессионализма — отношение к *поэтическому и бытовому слову в их взаимодействии*. А здесь-то как раз и существуют ровно два пути: воспринимать языковые нормы и правила как раз и навсегда сложившиеся либо — наоборот — видеть в них лишь повод для их же преодоления и обновления. Значит, разговор о неоархаистах и неоноваторах в современной поэзии все же уместен и продуктивен. Это антитезис.

Попробуем в обозначившийся антиномии разобраться. Что в современной литературной ситуации можно считать принципиально новым? Ответ прост — раздражающее всех и вся разрастание вширь и вглубь так называемой сетевой, виртуальной словесности. Я не принадлежу ни к хвалителям, ни к хулителям «сетсратуры», ясно ведь, что в Интернете размещены самые разные по уровню исполнения и претензиям тексты — от Солженицына и Маканина до виршей-самodelок на сайте www.stichi.ru. Есть весьма интересная виртуальная периодика (например, Text Only, редактируемый присутствующим здесь Ильей Кукулиным), имеется, как тому и быть положено, интернетно-журнальный мусор.

Соленое море интернетной свободы, конечно, не предопределяет развития поэзии, однако «фоновая» роль сетевых экспериментов все же исключительно велика. Дело в том, что в интернетном пространстве не проложены дороги «от рукописи к книге», «от автора к читателю». Ни книг, ни читателей как бы нет или, по крайней мере, может и не быть, именно поэтому в сети «все дозволено». Самое главное: *Интернет стирает любые грани между поэтическим и непоэтическим словоупотреблением*, поэзией здесь может стать (или считаться) абсолютно все. Утопия вавилонской библиотеки из одноименного борхесовского рассказа (стоящие рядом на полках книги, содержащие все теоретически и практически возможные сочетания знаков на всех мертвых и живых языках) — эта утопия в общих чертах стала реальностью.

Именно в сети любые стилистики, пиитики и риторики существуют одновременно, движутся параллельными курсами, равномерно и прямолинейно, без малейшего усилия и напряжения. Но ведь и в лирике как таковой картина *mutatis mutandis* та же! В полифоническом смысловом пространстве поэзии все монтируется со всем, соседство взаимоисключающих стихотворных стратегий рождает то ли резкие диссонансы, то ли гармоничные аккорды — сразу и не определить!

Вот, скажем, где-то рядом с подчеркнуто «архаичной» строкой Сергея Гандлевского («Не сменить ли пластинку, но родина снится опять...») находится в сознании читателя место для демонстративно «новаторского» стихотворения покойного Генриха Сапгира под названием «Море». Этот «текст» и передать-то на письме трудно: звук выдыхающего — в фонетической транскрипционной латинице что-то вроде «Н-и-и-и-и-и, и-и-и-и-и...». Выходит, что в беспредельных морских милях лирической свободы различия между «архаическим» и «новаторским» более не существует? Действительно, аллитерированный выдох Мандельштам воплотил задолго до Сапгира, и в стихах внешне вполне традиционных, «фигуративных»:

...Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох...

И наоборот, Гандлевский отнюдь не сугубо традиционен, свободно применяет и центонные перевертыши классических строк:

...аптека, очередь, фонарь
Под глазом бабы, всюду гарь...

Что же, мы пришли в результате к избитым откровениям о постмодернистском равноправии всех «художественных практик», тотальной деидеологизации «поэтического дискурса»? Нет и еще раз нет! Безбрежность индифферентной свободы самовыражения — стреми-

тельно стала вчерашним днем русской поэзии (если не брать в расчет рудиментарные сетевые эксперименты). Фоновое присутствие в литературном движении полистилистики литературных сайтов, предполагающей парадоксальное равновесие высокого и низкого, нейтрального и пророческого, профессионализма и графомании — все это привело к кардинальному изменению самого *статуса поэтического слова*. Да, архаические и новаторские интенции в традиционном смысле слова ныне почти неразличимы. Но за их вновь достигнутым тождеством кроется вовсе не перевес «письма» над авторством, не обезличенная нейтральность интонации, но заново обретенная невыносимая легкость ответственного поэтического высказывания.

В самом деле, если границ между языком поэтическим и языком как таковым более не существует, то поэтическими могут стать любой звук, слово, фраза. Все новое — есть старое, и наоборот; в стихотворных строках возможны только повторы однажды уже сказанного. Однако в новой ситуации повторение не исключает творчества. Так борхесовский Пьер Менар, одержимый странной идеей заново, причем совершенно самостоятельно, написать роман о Дон Кихоте Ламанчском, дословно совпадающий с текстом Сервантеса, испытывает несмотря ни на что все положенные художнику муки и радости. Русская поэзия снова становится лирикой, обретает на время утраченные личностные обертоны.

Движение навстречу *«новой искренности»* в истории русской словесности становится магистральным — в очередной раз после разделенных десятилетиями аналогичных программных лозунгов Аполлона Григорьева, «перевальцев», В. Полетаева. Сюжетные ситуации, еще десяток лет назад казавшиеся экспериментальными, «новаторскими», ныне прочитываются под знаком возвращения к «большому стилю». Ну, например, что бы мог рассказать «оживший» главный герой кинофильма по мотивам чеховского рассказа «Ионыч» собственному оператору во время монтажа? Не иначе как вот что:

Гляди, монтируем: вот в бричку я сажусь,
устало тру виски, нащупываю сердце;
колеса кружатся, привязчивая жуть
туманит мозг; и никуда не деться
от серой, пыльной, тряской мостовой;
вот крупный план: петух, бредущий бодро
клевать членистоногих (горд собой);
тут перебив: скучающая морда
цепной собаки около ворот,
ленивый лай летит навстречу бричке;
вот становой, жующий бутгер-брот...
здесь даже боль — следствие привычки.

Но посмотри: я тихо привстаю
и, сохранить стараясь равновесье,
сворачиваю в сторону, к ручью,
на мостик хлипкий, мимо мелкоlesia,
туда где вместо при смерти большой
меня иная смерть в свои обновы
давно принять готова; весь я твой,
мой верный ворон...
Не скажу ни слова,
ведь в каждом обороте колеса
окружность — бесконечна, безопасна,
но два пи эр — трусливая слеза,
а мостик низок прыгать понапрасну.

МЕСТО КРИТИКИ

Строго говоря, место критики — в лакейской. В демократические времена это, возможно, звучит несколько обидно, однако обижаться нечего. Просто надо знать свое место. Иначе одно недоразумение. Это часть общей российской неразберихи. У нас, известно, швейцар смотрит министром, официант подает еду с отвращением. К этому привыкли, хотя к этому нельзя привыкнуть. В результате все безнадежно жалуются на службы быта, на приемщиц грязного белья, на продавщиц или на тех же официантов, иногда дело доходит до скандалов и даже мордобоя, но ничего не меняется.

С критикой дело обстоит еще противнее. Писатели (драматурги, режиссеры... но остановимся на литературной критике, чтобы не расширять тему до бесконечности) на нее не осмеливаются жаловаться, как в старые времена — на партком, потому что критика завоевала себе место власти, и, естественно, без сопротивления она его не оставит. Критика захватила в литературе судебную власть. От всякой власти у слабых людей кружится голова. Кружится она и у критиков.

То, что критика захватила власть, не означает, что она того достойна. Из истории страны известно, что «грядущий хам» добился политической победы без всякого на нее права, а сохранил ее при помощи террора. Критика развила свои репрессивные органы в поразительных масштабах. При этом, как и всякая власть, она лицемерна. Она выдает себя за защитницу интересов литературы, за ее неотъемлемую часть.

Писатели обычно не связываются с критикой. Большинство ее боится. Наиболее сильное писательское меньшинство ее не любит и презирает. Хорошим тоном считается критику не читать («даже под страхом телесного наказания», по словам Толстого), на нее не отвечать, не опускаться до ее уровня, то есть оказывать ей пассивное сопротивление. С активным сложнее. Многие писатели просто не знают, как бороться с критикой. У той свой, «птичий язык», она владеет или делает вид, что владеет аналитическим мышлением, употребляет неясные дефиниции, ссылается на каких-то своих предшественников, короче, она во всеоружии.

А писатели у нас, как правило, народ незамысловатый, в основном самородки. Канта и Гегеля не читали, с трудом представляют себе, что такое «эстетика», «экзистенциализм» выговаривают как «экзистенционализм» или вовсе не выговаривают, «остранение» путают с «отстранением», про Веселовских вообще не слышали, сквозь Бахтина не продрались. Не было ни времени, ни сил, ни надобности. И потому

самородок оказывается совершенно беспомощным перед критикой и эту свою беспомощность не скрывает или не может скрыть.

Покорных самородков наша критика, как правило, не бьет. Или бьет, но не сильно. Она их выстраивает в колонны, комплектует в обоймы, загоняет в «школы» (и парит, тщеславная, над). Так они и живут, иногда обнесенные колючей проволокой, чтобы не разбежались, некоторые (из своих или придурки) ходят расконвоированные. Но обязательно устраиваются шмоны и присяги на верность.

Впрочем, соседствует и мазохизм. Критика любит пресмыкаться перед кумиром. Роль кумира незавидна. Сегодня его облизали, завтра съедят. Если не те же, то обязательно следующие. Русская литература — это обглоданные критикой кости. Сплошной Верещагин.

Как пришла критика к власти? Поэтапно. Во многом, благодаря гнусной российской действительности. С ней нужно было всегда бороться. Борьба превращалась в смысл жизни. В России литературная критика, в отличие от философии и политических наук, не подлежала прямому запрету. В результате она занималась не своим делом, деспотизм развратил ее, дал ей уникальную возможность говорить сквозь зубы о положении общества, прикрываясь задачами литературного исследования. Она стремительно выходила за рамки своей компетенции.

Начало, видимо, было положено Белинским. Он уже сумел поставить себя выше писателей, навязав отечественной публике систему идеологического чтения. При таком подходе интерпретация превращается в судебное разбирательство. И неважно, что следователь путается, меняет взгляды, то не любит, то любит Грибоедова, Гоголя, объясняет, что писать и чего не писать, напирая на общественную пользу литературы, на совесть. Следователю все дозволено. Белинский — *стилистический* родоначальник нашей критики, не стесняющейся писать без всякого чувства слова. То сухо, то неистово, но одинаково дурно.

После Белинского в русской критике настало время такого бурного и яростного расцвета, от которого литературу бросило в дрожь. История нашей критики назидательна и печальна. Это бесконечная череда разнообразных проповедей, прочитанных литературе с нарастающим высокомерием, с навязчивой безапелляционностью.

Идеологическая доминанта осталась навсегда. По эстафете она переходила к Чернышевскому, Добролюбову, Писареву, Зайцеву, Лаврову, Михайловскому, Плеханову. Ту же *командную* тенденцию усвоил и противоположный лагерь: славянофилы, Катков, Победоносцев. Положение «чистой» критики было всегда маргинальным. Вяземский, Анненков, Дружинин, Григорьев не замечались. И до сих пор в тени.

Получив значительный общественный вес, критика решительно способствовала сужению русской литературы, ее политизации, ломке эстетических представлений, ценила авторов за тенденцию. В итоге Россия и поныне не имеет адекватного представления о своей литературе XIX века.

«Серебряный век» — счастливая краткая передышка. Возникли «критические отщепенцы» вроде Ю. Айхенвальда, ужаснувшиеся гнету старой демократической критики. Тогда же появились такие скрупулезные библиографы и энциклопедисты, как С. Венгеров, с почтением копавшиеся в творчестве второстепенных авторов. К тому же сами писатели «серебряного века» оказались сильными критиками. Они были далеко не всегда беспристрастны, но, по крайней мере, разнообразны, их философский потенциал трудно переоценить.

Я всегда относился с симпатией к писательской критике, даже несправедливой. Писательский опыт неисповедим, критический — заляпан желчью. Критик — зачастую неудавшийся или несостоявшийся писатель. Он оружье если не мести, то зависти. В нем, как черви, шевелятся комплексы.

В советское время карательная роль российской критики (забегая вперед государственной политики) оформилась окончательно. Потекла кровь. Критика стала средством травли и расправы, начиная с идеологов журнала «На посту». Эта тенденция отразилась и в эмигрантской критике, не менее политизированной, хотя идейно нередко более привлекательной.

Деятельность формалистов также оказалась двусмысленной, хотя по другим соображениям. Формалисты, как правило, прекрасные аналитики, но и они преодолели потолок своей компетенции. В советское время, когда во всем был политический выверт, ругать формалистов считалось дурным тоном. Тем более их было за что хвалить. Умная любовь к форме поддерживала достоинство литературы. Однако как отказаться от тривиальной мысли о том, что благодаря собственному позитивизму формалисты по-своему унижали литературу, отвергали ее изначальную непостижимость, претендуя на окончательное знание того, как она сделана? Эта гордыня через несколько поколений отозвалась в структурализме, еще более нагруженном академически-позитивистскими идеями.

Современное поколение критиков впитало в себя как научные претензии формального метода, так и традиционные представления демократической российской критики о ее общественной роли, поэтому нетрудно догадаться, какое критическое чудовище выносило наше время. Невежественный критик вчерашнего, советского, образца (патриот — либерал — радикал) смешон и нелеп, но сегодняшний критик с приличным университетским образованием, «понимающий» эстетические потребности наступающего века, настолько уверен в своих силах, что даже не хочет и называться критиком, стремится себе присвоить генеральское звание культуролога.

Культурология — наука новейшего тоталитаризма, стремящаяся каталогизировать и оприходовать свободное творчество. Это чистая воля к власти. Ею заражены как циники, так и моралисты, мечтающие в периодике соединить эстетику с высшим смыслом. Общими усилиями они превратят литературу уже в совсем лихой концлагерь, где из писателей будут делать жидкое мыло.

Это веселая забава. Писатели, впрочем, сами виноваты. Они проиграли войну с критикой в глобальном масштабе из-за своей интеллектуальной слабости. Вот уж действительно дураки! У нас не «серебряный век»!

Но литературно-критический кошмар остается сугубо отечественной перспективой. Не потому ли так тянет в умозрительную эмиграцию, туда, где критика расписывается в своей беспомощности? Мне нравятся упаднические настроения западной критики, саморазрушительно отказавшейся от идеи доминанты критического исследования, от однозначной трактовки текста и допускающей *бесконечное количество равноправных интерпретаций*. Мне нравится это как противодействие критическому монополизму.

Что же касается отсталой России, то тут нужно готовить контрреволюцию. Вот только с кем? Идея, впрочем, ясна и взята напрокат у Булгакова: чтобы все стало на свое место, надо Шарикова превратить в Шарика. Ну, хорошо, не Шарик. Пусть Фирс. Пусть заботится о здоровье господ. Пусть переживает по поводу того, что в барские комнаты заходят посторонние люди. Пусть по этому поводу пожалуется своим хозяевам. Те разберутся. Спасибо за подсказку. Но не дай Бог ему лезть самому в драку.

Хороший критик обречен на забвение. Плохой — на славу в потомстве. У писателей все наоборот. И так должно быть.

Хороший критик должен по возможности недурным языком и нескучно пересказать содержание книги в газетной статье и вкратце сообщить об ее авторе, оставляя читателям право самим решать, покупать или не покупать эту книгу. Хороший критик должен быть в меру начитанным, знать даты и уметь пользоваться литературными энциклопедиями. Если же он отличается способностями и рвется куда-то вверх, его можно попросить сделать примечания или даже допустить к приятным формам литературоведения: пусть занимается писательскими биографиями, творческими путями. Мне хороший комментатор ближе Бахтина. В подцердачной библиотеке ИМЛИ на Лубянке я любил встречаться с пожилым комментатором, который, обложившись книгами, просиживал там все дни напролет. Он знал, положим, досконально, чем одно издание Фурманова отличается от другого. Возможно, он также знал, что «Чапаев» не самая великая книга, но не считал себя вправе об этом судить. У него была собственная гордость, нашедшая себя в терпеливости и смирении. Такого человека было невозможно не уважать. Напомню *мягкое* правило критика Стасова: «Быть полезным другом, коли сам не родился творцом».

Давно пора отправить отечественную критику на ее место — в лакейскую. Советская власть, слава Богу, кончилась. Нужно заново наладить службу писательского барского быта. Пусть в лакейской критика судит о писательских причудах и умиляется им, сдувает пылинки с барских шуб, пьет шампанское из недопитых бокалов, кайфует от сплетен о барских грехах. Именно там она сослужит литературе добрую службу, и та подарит ей на праздник немного денег. И милостиво протянет руку для поцелуя.

НОВЕЙШИЙ ПРОЕКТ РОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ. ЛИТЕРАТУРА В ИНТЕРНЕТЕ

В санатории, где находится пишущий эти строки, вторую неделю идет снег. Методично, днем и ночью падают и падают с неба медленно-вертикальные хлопья, превращая окрестность в ирреальное Берендеево царство. «Николи такого не було, — смотрит в окно задумчивая санитарка. — Такого дивовижного снігопадиння не було у нас николи».

Тишина кругом оглушительная, слышно даже, как скрипит своим костяным носом ворона на соседнем дереве. Редкие отдыхающие не проходят, а как бы проплывают в этой бесконтрастной пелене, изредка вытягиваясь в бесшумную цепочку по направлению к столовой. Аллеи давно перестали чистить, ибо через два-три часа они все равно исчезают под снегом. Дороги тоже занесло, транспорт не ходит, витрины двух санаторных ларьков давно зияют пустотами, а неслышное нашествие с небес не прекращается.

Никаких развлечений в этом лесном урочище нет, но вот компьютер с подключением к Интернету имеется: сентимент заморского спонсора, посетившего однажды вотчину своих австро-венгерских предков и обнаружившего фамильный герб на фронте водолечебницы. Очередей к компьютеру никаких, времени предостаточно, поэтому я затеял основательное знакомство с этим монстром мировой информации.

И сразу же наткнулся на наших вездесущих постмодернистов с Вик. Ерофеевым во главе. За окном вдруг потемнело, бешено каркнула костяная ворона, завыл ветер и сделалась метель. Я осенил себя крестом, поставил рядом таз со снегом и продолжил чтение.

Эти постмодернисты способны внушить в конце концов отрицательную симпатию. Бездари и нечестивцы, конечно, но какая злая, циклотомическая воля к литературному воплощению. Впитаться во все межмембранные щели газетно-журнального производства, перетереть в пальцах западные возможности и адреса, вычислить своих людей в «Вагриусе», влезть в Интернет — есть во всем этом какая-то выморочная цепкость, на фоне которой наши отцы-шестидесятники выглядят несколько, гм, дебеливатыми (через «е», разумеется). Если бы я был Бахыт Кенжеев, я написал бы о них роман.

К сожалению, сами они писать не умеют, и в Интернете это становится особенно очевидным. Минимум литературной дисциплины, обя-

зывающий на печатном Парнасе, в Интернете не действует, и они немедленно пустились во все тяжкие, доведя количество совокуплений, пенисов и клиторов на каждый квадратный сантиметр экранной площади до такой плотности, что литература осталась только в соединительных союзах и знаках препинания. Чтобы не быть голословным, нужно цитировать, а это невозможно. Не из смущения перед дамами — наши милые дамы вытворяют в Интернете такое! — а просто из уважения к единомыслящему читателю.

К тому же в Интернете они наткнулись на негаданных конкурентов. На настоящих, патентованных педофилов и педерастов, которые знают «это дело» не понаслышке и описывают его с таким эффектом присутствия, какой нашим теоретическим захер-мазохам не снился. Половые извращения вообще талантливые люди, но даже самый заурядный из них смотрится Федором Карамазовым на фоне фанерных кощунств Вл. Сорокина.

Интересно наблюдать, как они обустроивают свои сайты. Сосредоточенно сопя и высунув языки, они украшают их всевозможными виньетками, галочками, кнопками, раскрашивают в елочные цвета и умильно предлагают нажать здесь и вот здесь. Нажимаешь — а оттуда «Ах ты, б... хр-р-р, снимай штаны... я тя... херр-руоупс, ермо... ай! ой! кончаю». Изобретательные, короче говоря, ребята. Их бы в арестантские роты.

Следующая партия интернетовских активистов изящной словесности — те, кто живет за пределами Садового кольца и Невского проспекта, в ЦДЛ никогда не был и даже не подозревает, что это такое, но страстно желает состояться в писательском звании. Тут и «Воспоминания безумца», и игривые «Записки сорокалетнего», и гордый «Сервер писателя В. Уточкина». Некоторые хотят писать непременно «литературу»: придумывают сюжеты, персонажей, пытаются их разговорить, живописуют обстановку и нравы. Иные же типичные нарциссы. Не обинуясь называют главного героя «я» или «он», делают из него Шварценеггера, Печорина и советника президента одновременно и судят от его имени отечество и человечество. В конце всех этих самопальных опусов непременная кнопка «Отзыв».

Отзываюсь.

«Дорогой мой! Много званых, да мало призванных. Литература — совсем не то, чем она вам представляется. Это извлечение единственного грамма радия из тысячи тонн словесной руды, поиск в каждом слове, эпитете, запятой их инфракрасного и ультрафиолетового значения, потому что в художественном тексте и запятая глаголет. Оставьте поэтому. Если же гордыня ваша велика, увековечьте себя лучше в чем-нибудь другом, не менее достойном: капитальном ремонте квартиры, например».

Есть и трогательные случаи. Вдруг всплывает из сетевых глубин длинное-предлинное, неуклюжее автобиографическое повествование, начинающееся предвоенными годами и заканчивающееся справкой:

«Со слов автора записал Юрий Борин». Так и видишь смышленного мальчишку, взявшегося переложить воспоминания любимого деда на компьютерный новояз («Деда, тебя напечатали!...»).

Очень много доморощенных фантастов. Целые клубы, объединения, союзы, материки фантастической литературы. Подозреваю, что населяют их в основном подростки. Сплошные космические войны, терминаторы, ниндзя, Мак-Дауды и прочий штампованный сор, «скачанный» скорее всего из валяющихся рядом видеокассет. А впрочем, мало ли младенцев и среди взрослых. Например, экс-премьер России Кириенко, также дебютировавший в Интернете. Те же кнопки, виньетки, игры в политику, восточные единоборства, блиц-парламенты, и вдруг трогательное: «Я маленького роста, в очках»...

Общая закономерность: все авторы Интернета пишут плохо. Как дебютанты, так и те, кто уже состоялся по сю сторону электронного зазеркалья. Искушает легкость сетевой публикации. Набрал, щелкнул «мышкой» — и планетарный читатель гарантирован.

Ничего подобного. Не только планетарный, но и вообще никакой читатель не гарантирован. Читать литературу с экрана вообще довольно мучительное занятие. Слишком быстро исчерпывается эмоционально-психологический ресурс. После десятой страницы начинает рябить в глазах и ломить спину, абзацы прыгают, «мышка» пробуксовывает, время пользования истекает, какое уж тут наслаждение искусством слога.

Но это, так сказать, физические издержки компьютерного чтения. Много существеннее эстетические. Текст теряет энергетическую упругость, становится анемичным, «плывет», персонажи превращаются в «говорящие головы», глубина становится плоскостью. Экран уменьшает достоинства произведения, укрупняя его недостатки.

Меняется и качество читательского сознания. Традиционный читатель и читатель Интернета — разные читатели, даже если они совмещены (сужу по себе) в одном человеке. Первый благодушен и нетороплив, второй нетерпим и требователен, один Обломов, другой Штольц. Большинство авторов этой разницы не учитывают и оказываются в Интернете Робинзонами Крузо, «вещью в себе». При кажущейся готовности Интернета поглотить все, что в него вводится, он высвечивает текст, как рентген. Неряшливое воспринимается вдвойне неряшливым, скучное — невыносимо скучным, модернистское — графоманским. Чтобы писать Интернетом, нужен особый талант. Нужна краткость Устава Гарнизонной Службы, лаконичность Камю, афористичность Блеза Паскаля. Например, «Война и мир» не имела бы в Интернете ни малейшего шанса. Впрочем, и девять десятых традиционной классики тоже.

— И значит, Интернет грозит культурным беспамятством?

— Не совсем так. Просто он устанавливает культуре другие берега. То из классического наследия, что поддается электронной коди-

фикации, будет им сохранено, но отжато при этом до кристаллической жесткости. То, что не поддается, будет отторгнуто и, следовательно, изъято из коллективной памяти человечества. Наше писательское большинство высокомерно третирует эту перспективу, но причиной тому не столько принципиальное «лучше останусь с Христом, нежели с истиной», сколько элементарная лень и научно-техническое дилетантство. Российский литератор никогда не отличался, прости господи, инженерными талантами. Освоению новых культурных технологий он традиционно предпочитает сидение за столиком ЦДЛ в компании таких же, как он, звездочетов. Результаты удручающи. Русская литература прекратит течение свое не потому, что она художественно беспомощна, но потому, что не готова к техническому вызову XXI века — в отличие от рациональной, картезианской, урбанистически ориентированной культуры Запада. «Что для немца здорово, то для русского смерть».

При всем при том русский Интернет прекрасно оборудован. Он весь пронизан директориями, паролями, указателями, его поисковые системы не уступают западным аналогам, так что за два-три часа можно добраться до самых малочитабельных его окраин и именно там обнаружить лауреата Нобелевской премии А. Солженицына. Можно плюнуть на этом основании машине в физиономию, но факт остается фактом: Литература Больших Идей в Интернете не смотрится. Ее грандиозность превращается в громоздкость, пророческая интонация в выпренное «взгляд и нечто». При кажущейся всеядности Интернета на входе он беспощаден на выходе.

На расстоянии кнопки от А. Солженицына — моя однофамилица, ранее совершенно неведомая мне Анна Сердюченко. С молодым нахальством она возвещает миру о проблемах студенчества, а также о том, что пишет рассказы, очерки и стихи, а также любит своих преподавателей, осенний дождь и сладкие пирожные. Молодец, Аня! Знай наших, так держать.

Рядом с однофамилицей я обнаружил сайт Е. Радова. А лучше бы не обнаруживал. У А. Сердюченко краснощекий задор и младая простота, а тут отец учит сына правильному онанизму, но тот предпочитает делать это ушами (?).

Этот Е. Радов — одиознейшая фигура московского андерграунда. Слухи о его психоделических загулах не преувеличены, и, как к протяженному во времени самоубийце, испытываешь к нему противоречивое уважение. Но он во что бы то ни стало хочет состояться в литературе! Э. Лимонов тоже протащил себя по всем кругам ада, а потом написал обо всем этом в чертовски талантливым, при всей своей неприличности, «Это я, Эдичка!». Попытки же Е. Радова и Ю. Мамлеева рассказать о собственном адском опыте исчерпываются в основном «б...» и «хр-р...». Но они по крайней мере пишут собственной жизнью и заслуживают поэтому сострадательного жеста.

Болтуна Вик. Ерофеева Вяч. Курицын представляет на своей веб-страничке следующим образом: «Вик. Ерофеев умело, грамотно, артистично и успешно инсталлировал себя в масс-медиях в роли модного писателя». К несчастью для Вик. Ерофеева, здесь все верно. Он действительно озвучивает основной инстинкт новой столичной богемы. В любой культуре есть своя Касталия и свой флигель с красным фонарем. Собирающиеся здесь переодеваются в бесстыдные платья, обливают себя и друг друга одеколоном «Юнкер-2», смотрят порнографические фильмы и водят развратные хороводы вокруг голого генпрокурора Скуратова. Здесь знаменитый трансвестит показывает своих бритых леди, бывший печальник российской глубинки потешает гостей образцами народного порно, а узник совести и маньерист читает поэму «Шаловливый диссидент».

Вот таким светским банщиком у новых московских римлян и выглядит Вик. Ерофеев. Радова и Мамлеева в эту компанию в жизни не пригласят, потому что у них как-то «слишком уж всерьез», со смертным всхлипом, требуется же «как бы всерьез», и Вик. Ерофееву его ампула придворного проститута удастся безупречно. К тому же из хорошей семьи, отпрыск дипломатического рода. Вяч. Курицын назвал его модным писателем. Я бы сделал акцент на первом слове, убрав второе, потому что главным занятием Вик. Ерофеева является не писательство, а представительство.

«...Всевышний наделил его... феноменальной способностью, редчайшим умением сниматься рядом с начальством. Едва лишь фотографии наведут свои магические субъективные объективы на центральную фигуру, как сейчас же рядом вырастает мучительно примелькавшаяся голова с костяным носом вашего тягостного спутника, выработавшего в себе условный рефлекс в ту же секунду — ни позже, ни раньше — оказаться в самой середине группы, сноровисто стать на хвост и вследствие этого сделаться ровно на три четверти выше остальных и даже самой центральной фигуры» (В. Катаев, «Святой колодец»).

Сказано, положим, о другом сочинителе и по другому поводу, но и Ерофеев очень здесь при чем. На вручении последнего Антибукера он ухитрился попасть в кадр с самой Беллой Ахмадулиной («Независимая газета»), заставив предположить, что в Белле Ахатовне и Антибукере тоже есть нечто от Ерофеева. Ах, Виктуар, подлинная геростратова слава не на вернисажах стягается. Для этого нужно предаться блуду не с виртуальным, а с реальным гарлемским негром, а потом повоевать в Хорватии, а затем подраться с французским телеоператором в осажденном парламенте, а затем организовать национал-большевистскую партию, — Лимонов все это проделал, и от него трясет коридоры власти, а виртуальные мазохизмы — это так, соль без запаха.

Вернемся, однако, в Интернет и констатируем, что в нем уже образовалась собственная литературная среда. Здесь свои библио-

теки, книжные магазины, журналы, конкурсы. Интересно, что картина русской литературы, как она представлена в Интернете, решительно отличается от той, что пишется в печатных изданиях. Например, имена В. Астафьева, Б. Ахмадулиной, Г. Бакланова, В. Белова, Ю. Бондарева, Е. Евтушенко, В. Распутина в Сети вообще не представлены. Это значит, тон там задают молодые. Кто же они? Судя по их поведению в Сети, все имеют высшее филологическое образование, интеллектуально активны, космополитичны, не обременены никакими идеологиями и при необходимости готовы надавать чувствительных тумаков каждому, кто вздумает навязываться им в духовные учителя. Сколько их? Согласно подсчетам Microsoft Word Report, русским Интернетом пользуется около миллиона человек. Станем оптимистами и предположим, что одна двадцатая этого количества посещает Интернет исключительно ради литературы. Вычтем из этого числа любителей фантастики и эротики — и вот оставшиеся несколько сотен и определяют в ближайшее время судьбу русской литературы.

Это никакое не преувеличение. Интернет неминуемо вытеснит в обозримом будущем цивилизацию Гутенберга. Если я, находясь в своем санаторном урочище, откуда двести километров до ближайшего киоска с русскими газетами и журналами, могу узнать, что на прошлой неделе происходило в Овальном зале Иностранной библиотеки, я, конечно же, предпочту компьютер и Интернет Гутенбергу. Количество этих измен неизбежно перейдет в качество, и все, что не есть Интернет, станет через поколение ацтекской письменностью, археологической экзотикой. Мировая библиотечная сеть сократится скорее всего до нескольких национальных книгохранилищ, по которым последние энтузиасты книжного дела станут водить скучающие экскурсии.

Вопрос, однако, в том, какая именно литература создается в сегодняшнем Интернете.

Увы, покамест она производит удручающее впечатление. Молодым предоставилась возможность ударить кулаком по Серверу мировой цивилизации, а они разменяли ее на клубные тусовки и стеб в жанре «из непечатанного». Это просто поразительно, какими занудами вышли наши леваки, когда им был дарован шанс стать Председателями Земного Шара. Ни тебе дерзновенных богоборческих текстов, ни мощной культурной альтернативы и ничего такого, что позволило бы воскликнуть: «Morituri te salutant!» Назову здесь Вяч. Курицына с И. Яркевичем. Так вот, в Интернете именно они считаются самыми главными и самыми крайними. Комментарии, как говорится, излишни. «Настоящих буйных мало, вот и нету вожаков».

Есть, впрочем, в Интернете раздел, о котором печатные СМИ предпочитают умалчивать, но который бьет там все рейтинги популярно-

сти. Он называется fuck.ru и вполне соответствует своему названию. Нажимаешь кнопку — а на тебя обрушиваются какие-то кривляющиеся рожи и матерные призывы, тебя определяют для начала в вонючие козлы и технократические тупицы, а затем предлагают принять участие в коллективном разрушении основ. В негодовании собираешься покинуть этот электронный Брокен, но задерживаешься на его поразительно остроумном дизайне — и становишься его завсегдатаем, то и дело покатываясь от хохота.

Представим себе смертельно пьяных героев Шукшина, у которых отняли ящик с водкой, а взамен предложили порассуждать о судьбах России и человечества, — это и будет атмосфера, царящая на означенном сайте. Не хотелось бы, но приходится признать, что и матерные тексты могут быть талантливыми. Дело ведь в том, кто матерится: проеденный литературщиной филолог или подлинный кинто с московской окраины. Это как если бы раблезианский человеческий «низ» стал сводить счеты с собственным высоколобым «верхом».

Нечто подобное в русской культуре уже происходило. Например, в середине прошлого века, когда «семинаристы» и «кухаркины дети» подняли бунт против «парнасских помещиков».

«Но вот, — картина, достойная Дантовой кисти, — что это за лица — исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобой улыбкой ненависти устами, с невымытыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это — нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе „Отцы и дети“». Эти небритые, нечесанные юноши отвергают все, все: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту, — все, все отвергают, и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты, все отрицаем и разрушаем»¹.

Аналогия не совсем точна, потому что в цитате речь идет о различинцах, претендовавших на часть Олимпа и Парнаса, мы же имеем дело с полпредами «множества», вообще не признающего ничего, кроме первичного здравого смысла. Власть, политика, патриотический кураж, мифы современной культуры — все подвергается на сайте ужасному поношению. Берется любой слишком много о себе понимающий и начинает избиваться. Какою будет реакция избиваемого?

— Как это? Меня? Но это невозможно! Я особенный! Прочь от моих чресел, гнусные недоумки, эти чресла божественны!

Но гнусные недоумки продолжают молотить Божественного палками. Тот требует немедленно сообщить о преступном недоразумении в ЮНЕСКО, Кремль, Лигу правозащитников, Академию Лазурных гор — тщетно. Избиение усиливается, и неповторимый выдавливают:

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. — Т. X. — М., 1951. — С. 185.

— Хорошо, презираю, но уступаю. Согласен именовать вас не гнусными недоумками, а всего лишь презренными негодьями. А сейчас дороге мне, вот вам пару регалий с моего наряда — и мне пора, меня ждут на сцене, на трибуне, на конгрессе Гениев и Талантов.

Ноль внимания. Никаких регалий здесь никому не нужно, и никаких Кремлей никто не боится. Град палок.

— Ай! Ой! Согласен не называться впредь Чайльд Гарольдом! А быть им только молча!

Сто порций палок.

— Хорошо, я и в самом деле не Чайльд Гарольд! Не Наполеон, не Жорж Занд и не надежда нации! Мне больно, мамочка!

Сто ударов палок.

— Я по-оня-ал!..

Что же он понял, спрашивается? Он понял (нужно надеяться), что он такой, как все. Комбинация психофизических рефлексов, мыслящий тростник.

— Так кто ты?

— Не бейте. Я мыслящий тростник.

Что и требовалось доказать. Что и доказывают (очень успешно) отчаянные кинто из fuck.ru.

Что ж, как любил говаривать Мао, «чтобы выпрямить, надо перегнуть». Гордецу полезно устраивать время от времени хорошую психотерапевтическую баню. Судя по постоянным исчезновениям раздела из Сети, его усиленно пытаются закрыть, но это и понятно: фигурант уже самого себя уверил в своей орлиности, а тут он предстает единицей природы, голым королем.

И в этом смысле Интернет педагогичен. Он отслеживает все, что есть в «людях сцены» лицедейского, надменного, нарциссического, и казнит беспощадно. История с «Когтем» убедила даже самых крутых самозванцев в том, что они в любую минуту могут предстать тем, чем они есть на самом деле. Много говорится о позорности интернетовских компроматов и о недопустимости контроля за личной жизнью граждан. Но при этом под личной жизнью почему-то подразумевается ворох постыдных пороков, а не чистые семейные радости и увлечения нумизматикой или рыбалкой. Порок есть порок, его нужно разоблачать и наказывать, а не заниматься лукавой софистикой. Почему это общество не должно знать о греховности своих правителей? О том, что президент пьет горькую, а главный законоблудитель, сняв мантию, торопится в бордель? Сильные мира сего гвздаются в грехе и скверне, но хотят выглядеть совестью нации, — нет уж, отцы-святители, либо так, либо иначе. Интернет этому способствует, и нечего пенять на зеркало, коль рожа крива.

В Интернете происходят и другие, более грандиозные, саморазоблачения. Человечество изобрело планетарное средство массовой ком-

муникации — и забило его порнографией и анекдотами. Сеть буквально сочтена похотью. Открываем раздел «Наука» — и что же обнаруживаем на третьем месте научных интересов наших сограждан? Пособие по сексологии! Оказывается, двадцать веков христианской культуры не изменили в человеческом веществе ни единой молекулы, и правым оказался Достоевский: «Человек стремится на земле к идеалу, противоположному его натуре».

Вернемся, однако, в литературу и резко повысим планку наших интернетовских медитаций.

Попытки приспособить Интернет под литературное творчество удручают своей убогостью. Но человечество уже располагает неким конгениальным Интернету текстом. Это — Библия.

В самом деле, информативная плотность Библии чудовищна. Одно чрезвычайное событие сменяется другим, еще более чрезвычайным. Сотворению мира уделено всего несколько страниц. «Техника» библейского повествования — если угодно, техника видеоклипа. В обоих случаях описание, авторские отступления, внутренний монолог заменены беспрерывным изобразительным рядом. Библия вообще не повествует, она, вот именно, изображает и обозначает: отныне это будет называться «добром», это — «злом». Библейские персонажи находятся в жестком режиме запретов и разрешений, которые исходят не от них самих, но устанавливаются волею Бога. Этот Автор беспрерывно структурирует хаотическое многообразие жизни, вводя ее в русло двухмерных императивов. Исполнение императива поощряется, его нарушение наказывается. И то и другое происходит автоматически, без предварительных обоснований и объяснения причин. Ева не знает, что она согрешила: так решает Бог. Подобным же образом Он, а затем Христос маркируют все возникающее в створе их зрения.

Есть такая компьютерная программа — «Pagemaker». Ее суть в том, что она форматирует сырой текст, организуя его в жесткие информационные блоки. Если текст не имеет, так сказать, царя в голове, он будет на две трети проигнорирован, не выведен на графическую поверхность.

Библейские тексты создавались их авторами в режиме «Pagemaker»: «да — нет», остальное от лукавого. В высоком теоретическом понимании они постмодернистичны. Они написаны первичным *lingva*, лексическим базисом. Попытки усовершенствовать их, пересказать «художественными» средствами свидетельствуют лишь об эстетическом недочувствии улучшателей. За исключением неизвестно как туда попавшей «Песни песней», Библия лишена всякой поэзии. Это поэтика ультиматума, чекана, базальтовой скрижали. Она не оставляет места для моральных и никаких других импровизаций. Христос говорит притчами, чтобы смягчить нестерпимый максимализм своих пропо-

ведей, а не для красоты слога. Вслушаемся в эти максимы: в них происходит переименование знаменателей жизни.

«Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч; Ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее. И враги человеку — домашние его. Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня... и кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня» (Мф. 10, 34–38).

«Говорят Ему ученики Его: если такова обязанность человека к жене, то лучше не жениться. Он же сказал им: не все вмещают слово сие, но кому дано; Ибо есть скопцы, которые из чрева матерного родились так; и есть скопцы, которые оскотены от людей; и есть скопцы, которые сделали сами себя скопцами для Царства Небесного. Кто может вместить, да вместит» (Мф. 19, 10, 11, 12).

И наконец:

«Когда вы сделаете двоих одним... и когда вы сделаете мужчину и женщину одним, чтобы мужчина не был мужчиной и женщина не была женщиной... — тогда вы войдете в [царствие]»².

То есть человечество должно переменить свою физическую природу и стать андрогинным. Не должно быть ни сестры ни брата, ни мужа ни жены, ни семьи, ни деторождения, но некое антропологическое «*summa summagum*», то есть нечто, абсолютно противоположное существу, вылезшему на нас из Интернета.

Но по своей метафизической сути Интернет девственно чист и равнодушен к «слишком человеческому». Что он такое в физическом измерении? Комбинация компьютера, Сервера и спутника, высокоорганизованная мертвая материя. Человек для него единственно user, «пользователь» — идеальное равенство для преобразователя, стратега, нового Христа.

...Неизвестно, что натворит Интернет в человеческом сознании, но в том, что ему, этому сознанию, предстоят испытания неслыханные и чрезвычайные, сомневаться не приходится. Что, например, оно будет делать со своими национальными приоритетами, если они Интернетом не предусмотрены? Не предусмотрены также социальные, возрастные, половые различия, — все это с точки зрения Интернета нозологическая шелуха, бредни ветхого Адама. Интернет мыслит человека как андрогинную антропологическую единицу и тем вроде бы удовлетворяет мечтаниям Христа? Но здесь мы вступаем в область таких предположений, которые ни доказать, ни опровергнуть невозможно.

Ограничимся поэтому тем, что уже близко, за дверями лежит. В ближайшее время человечество разделится на тех, кто владеет электрон-

² Евангелие от Фомы // Апокрифы древних христиан. Исследование, тексты, комментарии. — М., 1989. — С. 253.

ной грамотой, и на тех, которые не владеют ею. Первые станут господами, вторые рабами. России же грозит участь какого-нибудь «уральского направления», управляемого из стокгольмского филиала Word-Server. И особенно пострадает русская культура с ее гуманистическим переизбытком, душевной растрепанностью и пренебрежением к машинерии быта. Бесшумно повалятся и забудутся десятки патриотических святынь и кумиров, изменятся векторы национальных историй — «и буди, буди», как говорят у Достоевского вдохновенные монахи.

Но что же именно все-таки «буди»?

Скорее всего следующее.

О МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, ЕЕ ЧИТАТЕЛЯХ И АВТОРАХ

Массовая литература, как ни относиться к ней — как к свидетельству деградации читательских вкусов или закономерному следствию наконец-то появившейся свободы выбора либо как к современному аналогу «физиологического очерка» или социально-психологического романа XIX века, — завоевывает все более заметное место в нашей жизни. Многие культурологи, критики и литературоведы начинают понимать, что брезгливо отворачиваться и не замечать этого явления — непродуктивно и непрофессионально; правда, при этом зачастую переходят в другую крайность, принципиально не замечая (или не желая замечать) различий между коммерческой и серьезной литературой. Но есть еще два аспекта в разговоре о таком различении и вообще о массовой литературе: а) по какую сторону «границы» находится современная беллетристика и б) наиболее популярные жанры и произведения как отражение интереса, пристрастий и психологии нашего читающего современника. Публикуемые статьи в определенной мере отвечают на эти вопросы. Разговор о массовой литературе мы намереемся продолжить.

Олег Дарк Принесенные в жертву

Исторические романы Константина Белова: «Палач» (два издания, оба 100-тысячным тиражом) — 1993–1994 гг., его продолжение «Ученики» — 1996 г., ожидается третья часть трилогии — «Уроки». Действие начинается в 60-е годы XIX века и доведено пока до 1907 года. Это книги последних и даже ближайших будущих лет, а значит, и повод поразмышлять о том, каким только и может сегодня явиться *исторический роман*.

Условие существования массового жанра — соответствовать читательским ожиданиям. Он не может себе позволить конфликт с читателем. Выходит, если мы выясним, каков исторический роман (или детектив, любовный роман, фэнтези), то узнаем и каков его читатель, которому исторический роман льстит, выражая его.

И первый же вопрос: откуда успех жанра у читателей? К. Белов объясняет в предисловии к «Палачу»: в народе не утолена «жажда самопознания». Несмотря на велеречивость формулы, она верна — правда, только с одной точки зрения.

В отличие от исторической монографии, исторический роман демократичен, превращает познание в само-познание. Ученый, а с ним и его читатель наблюдают исторический процесс со стороны и одновременно сверху. Ученый-историк на то и профессионал, что представитель клана, цеха, почти секты. Он — другой, чем «мы», «чужой». Писатель, тем более массовый, говорит от «нашего» имени, он — «наш».

И он сам — действующее лицо, этим и интересен. И превращает в действующие лица своих читателей. В одном интервью К. Белов, по-

лусмеясь, сказал, что до 1917 года еще не дожил, в «его» истории этого года еще нет. Поэтому еще, мол, не знает, как отнестись, скажем, к позднему большевизму. Там видно будет.

Такую позицию беловского принципиального «незнания» выделим как одну из возможных для исторического романиста. Мы к ней еще вернемся, она кажется наиболее соответствующей нашему времени.

Другая точка зрения — ученого-историка и подражающего ему исторического писателя: они все знают наперед. И этим нас несколько даже обижают. Ведь, в отличие от них, о завтрашнем дне мы все не осведомлены.

Эта неосведомленность особенно остро чувствуется в смутные, нестабильные времена. Течение художественного повествования можно сопоставить с течением жизни, и тогда взгляд на нее героя или рассказчика либо совпадает с нашим повседневным и нам приятен, либо противоречит и кажется заносчивым.

Но потому и сомнительно просветительское значение исторического романа, что не ради просвещения его покупает читатель. Как, впрочем, и любое другое литературное произведение.

Еще Белинскому было известно: «задача» читателя — не узнать что-то новое, а встретить давно знакомых (знакомое). В беспокойное же, постоянно грозящее новизной время — тем более. Исторический роман поступает более тактично, чем окружающая действительность, если отпускает новые порциями посреди давно и хорошо знакомого и маскирует под него.

О палаче Иване Фролове «я» могу не знать, но это случайность, «на всю Россию»-то он известен, как считает своим долгом успокоить читателя К. Белов. Его читателю очень важно быть уверенным: он читает о том, что действительно было, прошло и уже неопасно. То же самое с графом и «всесильным министром» Дмитрием Толстым или обер-прокурором сената Николаем Неклюдовым: где-то я слышал, читал эту фамилию или похожую на нее. Пусть даже я ошибусь, приму одного героя за другого.

Читатель чувствует себя защищенно и уютно среди с детства привычных: Александра II или III, цесаревича Николая (затем императора Николая II) или любого из Ульяновых: Илья Николаевич, Саша, Аня, Владимир Ильич, издерганная, некрасивая, готовая отдаться первому встречному Маняша...

А вот и Надснька Крупская. И Глеб (кличка — Суслик), как выясняется — молодой Кржижановский, счастливый соперник Володи в любви.

Но наш второй вопрос еще требует ответа: зачем историческим писателям и их читателям подглядывание в душу или опочивальню исторического деятеля? А ответив на него, мы, возможно, поймем и в чем преимущество для популярного романа сюжетов из жизни последнего царя, Ленина (а за ним и Сталина) и его (их) соратников или жертв.

Вероятно, для читателя важно не столько узнать, каковы они были «на самом деле», а просто пожить рядом с ними, чтобы убедиться, что они такие же, как мы, а совсем не страшные злодеи или, наоборот, не святые герои, как утверждают учебники. Злодейство и святость в равной мере пугают своей непостижимостью.

Предреволюционная история (как затем 30-е годы) переживается нами особенно болезненно. Мы думаем, что там — истоки наших позднейших бед. Глубже в историю мы редко заглядываем в поисках истоков.

К. Белов признавался, что жалеет, что не начал свое повествование с более раннего исторического периода. Но, заметим, такое движение вспять в историю можно продолжать до бесконечности. Интересно, конечно, было бы провести художественную генеалогию 1917 года, начав с племенных союзов славян, и тоже, как это делает Белов, на материале судеб двух-трех семей: какого-нибудь дружинника, смерда и, допустим, купца.

Чтобы история нас больше не травмировала, можно представить ее привычно-печальным течением жизни, мучающим персонажей невзирая на их общественное положение или позднее приобретенную власть над другими. И в этом герои уравниваются и между собой, и со своими потомками. Так поступает в своих романах К. Белов, отвечая на запрос современного русского читателя.

Герои более не страшны и почти не вызывают ни страха, ни восхищения, потому что несчастны. К. Белов это сделал, например, с Вл. Ульяновым (еще не Лениным). Теперь очередь в исторической романистике за другой гипнотизирующей фигурой — за Сталиным.

Что же касается Ленина, то он остается колоссом и для ненавистников, и для поклонников. А вот Ленин обыкновенный, страдающий, иногда жалкий, всегда сомневающийся, часто разочарованный, — действительно новое в нашей «лениниане».

И это ответ на наш третий вопрос: каким читатель хочет видеть героев исторического романа? «Несчастливыми, как мы».

Во-первых, это само по себе утешает и примиряет с собственной судьбой. Во-вторых, таким образом мы изживаем наш испуг перед каменными гостями нашей истории: «А сам покойник мал был и тщедушен, // Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку // До своего он носа дотянуть... а был // Он горд и смел — и дух имел суровый...» (Пушкин).

Вот на этом знакомом всем драматическом противоречии между самоощущением и неблагоприятным течением внешних обстоятельств строятся сюжеты К. Белова.

Его герои прежде всего воспринимают общую нашу неуверенность не то что в будущем, а вообще в окружающем, которое нас постоянно обманывает. Вероятно, только об этом и может писать современный исторический романист, проецируя свою и нашу общую неуверенность в прошлое.

И тут мы возвращаемся к точке зрения «незнания», ставшей для К. Белова базовой в построении его романов. Теперь понятно, откуда она взялась. Просто романист современное общее чувство распределил между героями и повествователем. Но эта же современная точка зрения, как увидим, определила и выбор описываемой эпохи.

Исторический роман может строиться, вероятно, двумя способами, обыкновенно они сочетаются.

Способ первый. Известный герой является сразу или рано ли, поздно тем политическим, государственным и проч. деятелем, каким мы его знаем и любим (или не любим). Свое преимущество перед ним читатель исторического романа сохраняет недолго: он знает, к чему все придет, чем станет персонаж, а тот не знает. Но в конце концов тоже узнает и занимает отведенное ему историческое место. Читатель получает удовлетворение сначала от своего преимущества перед героем, от самой этой возможности знания наперед (без перелистывания страниц), затем от подтверждения этого знания и самоутверждения в нем и, наконец, от стабильности и неизменности исторических картин, которые предвидел.

Но стабильность и неизменность — это не те качества мира, которые наблюдает современный русский человек. А потому и повествование, их выражающее, воспримет как неправду.

Такой способ построения исторического (биографического, семейного...) романа К. Белов также использует. По крайней мере три Александра (два императора вместе со своими министрами и террорист Ульянов с товарищами) наконец видят временные плоды своей деятельности.

Одни торжествуют, раскрывают заговоры, ограничивают земство, утверждают классическую систему образования и проч. Другие переживают крах и разочарование, их казнят.

Но определяющим для повествования становится другой способ его организации. Все герои застигнуты и задержаны навсегда в периоде, предшествующем раздаче исторических призов и штрафов. Эта задержка и застигнутость героев именно в этом периоде особенно созвучны самоощущению современного читателя.

Вот, например, Мария Александровна Ульянова. Мы все с детства привыкли к ней как к героической матери революционеров (почти по Горькому). Одним она этим отвратительна, другие ею восхищаются. А у К. Белова она считает поведение детей предательски безответственным. Потому что не знает оправдания им: о будущем величии и торжестве семейства Ульяновых. Бегут в рискованную деятельность, оставляют семью без поддержки.

Два исторических мифа о счастливых семействах: ульяновском и Николая II — переворачиваются у К. Белова в сторону их столь же общей несчастья.

Вместо единства и взаимной любви — взаимное раздражение между родителями и детьми, женами и мужьями, братьями и сестрами. Наследуемая неуравновешенность во взаимоотношениях и взаимная отчужденность заменяют все прочие виды родственной связи. О счастливой, а это значит — об уверенной в себе и своем неизблемом положении семье современный русский человек писать не может.

Семья — первое социальное тело, включающее в себя физические тела или, иначе, являющееся их продолжением. А значит, и продолжением неблагополучия в них, ущербности и немощности.

Тест на семейное счастье традиционно «в жизни» и литературе проверяет способность человека управлять собой и обстоятельствами, управляться с тем и другим. Все это относится ко всем нам. Но тем более — к управляющим или готовящимся управлять страной и народом. Они — потенциальные герои исторического романа. Мы сейчас просто вспомнили обыкновенный в их адрес повседневный упрек, который исторический романист только перемещает во времени.

А еще он вот что сделал: упреки превратил в самоупреки. Конечно, он наделил своих героев редкой, как мы знаем, для политического деятеля способностью к вынесению жестоких приговоров себе. Об этой их склонности мирному обывателю приходится только мечтать. Выражая мечты обывателя, исторический романист превращается в утописта.

Как юный Володя Ульянов переживает бесперспективность своей общественной деятельности, личную несостоятельность и чуть ли не бездарность, так и новоявленный император Николай — беспомощность и неготовность к царствованию после смерти отца. Вот еще подходящие слова: герои К. Белова и их деятельность бесперспективны. А мы, а наша? И герои К. Белова — или мы? — беспомощны перед окружающей, надвигающейся на них действительностью.

И Володя Ульянов и молодой Николай II после смерти отцов чувствуют себя осиротевшими (а каким может себя чувствовать современный герой, какое бы имя он ни носил?), предоставленные равнодушному и безразличному к ним пространству истории. Оба, как и все прочие персонажи К. Белова, перед неизвестностью. Но они ничего не знают даже о том, что это неизвестность.

Одни делают карьеру, а умирая, думают, как много успели для блага России (как министр Толстой), другие наоборот — что все их усилия были напрасны (как Илья Николаевич Ульянов). Но «я»-то знаю, к чему все придет, и оттого могу чувствовать иронию истории. Вот на чем держится воздействие современного произведения.

«Незнание», о котором мы говорили, как писательски-читательская нравоучительная позиция, конечно же, нарочита. Если бы «я», читатель, действительно вместе с героями не знал раавязок (так происходит при чтении произведений с заведомо вымышленными героями), то был

бы в чтении подобен себе же «в жизни». А читатель испытывает потребность взглянуть на свое обыденное сознание со стороны.

Вот почему исторический роман сегодня (и любое документальное повествование или мемуары) привлекательнее для читателя, чем произведение с «придуманым» сюжетом.

Но только при чтении документов или мемуаров мы вынуждены выполнять работу «за романиста»: включать переживание того, что герои не знают, чем «все кончится» (это переживание можно включить лишь в том случае, если «я» знаю).

Можно только предполагать, чем завершится историческое повествование К. Белова, но, скорее всего, судя по его темпам, до политического торжества одних и краха других дело не дойдет. Читатель-то ведь и ждет этого созвучного ему существования героев в исторической неопределенности. «Неопределенность» — другое слово, кроме «неизвестности», которое выражает самосознание современного русского человека.

Не оттого ли К. Белов крайне неохотно и лишь когда этого не избежать (например, документ должен быть датирован) выдает, в каком году происходит тот или иной разговор, сражение или заседание. Словно бы это большая тайна.

Изображаемая действительность расплывчата, ускользает от определения, а значит, и от управления ею. Все это могло бы быть когда угодно и с кем угодно.

Неопределенность — также главная общая характеристика несчастливых семей в романах К. Белова. Она прежде всего касается детей. Чьи они? Они могут быть чьи угодно.

Навязчиво повторяющаяся варьирующаяся сюжетная ситуация: рождается ребенок, герой его любит и считает своим, потом начинает подозревать незаконность его происхождения, теперь его ненавидит. Так и с министром Дм. Толстым, и с предпринимателем Тимофеем Фроловым, и с самим Ильичом...

Слова «мое (наше) детище» (ребенок) традиционно относят к любой реформе или новшеству. А если не мой и не наше? Очень личные и частные сюжетные мотивы обрастают в сознании читателя социально-политическими аллюзиями.

Тема незаконнорожденных почти пародийно заостряет другую, постоянную в диалогии: тему наследников. Действительных и самозванцев, навязчиво вторгшихся.

Известна репутация «революционных демократов» у советской, недавно диссидентской интеллигенции. Но к какой традиции отнести ее собственную оппозиционность? Набоков (его дед, министр, появляется в романе К. Белова) эту обратимость, неопределенность наследования изобразил в романе «Дар».

И возводить ли современный нам бизнес к традиции Саввы Морозова, Саввы Мамонтова и Тимофея Фролова, как часто делается? А если

возводить, то чем хороши тезки Морозов и разорившийся на спекуляциях Мамонтов? Уж слишком у них тесные, почти семейные связи с палачами. Капитал — дитя плахи (предприниматель Тимофей Фролов — сын Ивана Фролова, палача). Так считает их описатель.

Неосведомленность (незнание), бесперспективность, беспомощность, неопределенность — самохарактеристики современного русского человека, он же — потенциальный читатель исторического романа.

А вот вам и еще с ними связанные: случайность и недоовоплощенность (судеб, мечтаний, их еще называют чаяниями; социальная, профессиональная и проч.). Эти характеристики положения русского человека сегодня, в которых одни отдают себе ясный отчет, другие их только смутно угадывают, также выражены историческим романом, как его представляет себе К. Белов, навсегда задерживающий героев на границе их близкого будущего.

Вернемся к герою — палачу и предпринимателю. Откуда такое парадоксальное соединение и чередование двух мало общего имеющих между собой «профессий»? Все дело в случайности и необоснованности происходящего, считают романист и его читатель.

Как предприниматель становится палачом, и наоборот, так бывший вольнодумец, отсидевший в крепости, потом отстаивает смертную казнь для революционера.

Купчик и его приказчик оказываются среди марксистов. Изготовитель и продавец лаптей пьет чай с директором народных училищ, который затем легко находит общий язык с деревенскими полуграмотными родственниками.

А его малолетний сынок, выдернутый из-под колеса коляски императора, грозит тому пальцем, став же взрослым, готовит на него покушение. Все удивительно связаны друг с другом, друг к другу вхожи. Эта тотальная «вхожесть», которую следует воспринимать как самостоятельную социальную категорию, — характеристика не столько исторической, бывшей действительности, сколько современной.

Героев все время что-то затягивает, обрекает на ту или иную деятельность или соседство. Это «что-то», принимающее вид то любовной связи, то знакомства, то отчаянья от болезни или просто усталости от студенческих занятий, можно назвать Богом или роком (имя может быть каким угодно). Вот Его-то власть мы чувствуем всегда, когда что-то делаем или, точнее, делают с нами. Вот Оно-то знает, для чего все творится. И это Его знание на фоне нашего общего незнания нас унижает.

Болезнь и дефекты речи, в дополнение к семейной неопределенности, — три формы проявления униженности беловских героев. Все три имеют отношение и к незнанию (как вылечиться, как правильно говорить, чье дитя), и к его следствию — немогущности.

Они кашляют, задыхаются, калечат органы и конечности, худеют. Кто не унаследовал болезнь, тот хотя бы простужается, валяется в постели. Герои физически неполноценны, все время на пороге уничтожения.

Они об этом знают, по своей склонности к самооценке, и то сами сказываются больными, то болезнью объясняют отсутствие друг друга. Даже зашифрованное письмо революционеров: «сестра опасно больна», — сейчас же приобретает принципиальный для романа смысл.

Другое отражение общего невладения собой и обстановкой — косноязычие героев. Для тех, кто собирается решать судьбы России, невладение ее языком многозначительно. Впрочем, косноязычие политических лидеров — привычное для нас дело. С прошлого века тут мало что изменилось, если верить К. Белову.

Различны причины косноязычия его героев: от болезни (больной зуб, простуда) и старости до происхождения — национального, социального (симпатичная аристократическая картавость).

Герои шепелявят, гнусавят, заикаются и т. д. Параллель фонетическому несовершенству речи — оговорки, прямое проявление все того же невладения правилами, как и фактами: для героев естественно спутать автора цитаты, Пушкина — с Фетом или наоборот.

Особенную роль, конечно же, играет картавость. Словно бы знаменитая примета ленинской речи распространяется по России, но не вперед в исторической перспективе, а назад, когда то, как говорил Ильич, было еще никому не интересно.

Но, по К. Белову, не ленинскую картавость стоит узнавать в чьей-нибудь, а сам Ульянов, Ленин потом, усваивал общее небрежное, неряшливое отношение к жизни и ее речи. В малолетстве своем Ильич, как он показан в романе «Палач», еще не картавит, а, напротив, напирает на раскатистое «ррр», читая на семейном торжестве басню Крылова: «Воррроне где-то Бог послал кусочек сырру...»

Выбор басни (романистом, конечно) неслучаен. (Саша Ульянов читает героическую думу Рылеева.) Она традиционно для русской литературы дает пример невладения собой и окружающей действительностью. Вспомним рассказ Чехова «Дом с мезонином».

Но вот какую неожиданную роль играет в романе созвучная его читателям недовоплощенность судеб известных героев. Любой исторический романист мечтает или делает вид, что мечтает, о повествовательной «объективности». В наше время она вдруг оказывается возможной.

Психологически трудно избежать однозначности оценок в отношении правителя. Писатель ведь тоже человек, один из нас, у него с получившим власть свои счеты. Тем более — читатель: сочувствия к деспоту он, пожалуй, и не простит. Другое дело — если будущий деспот еще маленький и страдающий человек.

Но благодаря мотиву незнания будущего, о его штрафах и наградах, в романах К. Белова становится возможным щемящее чувство сострадания и по отношению к тем историческим персонажам, ко-

торые властью уже пользуются, интригуют, предают товарищей детства или любимых учителей. Или же во имя пылко усвоенных идей льют кровь невинных жертв. Да они тут все жертвы, попавшие, влипшие в скверную и очень печальную историю. А они об этом даже не догадываются.

Читатель исторического романа беловского типа вслед за его автором не только узнает знакомые лица, но и отождествляется с ними.

Нам стало известно, что в основе очень правдоподобного, то есть подходящего герою по характеру, дневника Александра Ульянова — юношеский дневник его описателя. Туда же вкраплены и ранние стихи К. Белова, по-современному вытянутые в прозаические строчки.

Имеет ли он право на такое очень личное вмешательство в историю? А почему бы и нет, если чувствует себя попеременно то любимым из Ульяновых, то любимым (как и любой) из царской фамилии или их министров.

Что же касается принципов построения повествования К. Беловым, то можно предположить только одно: видно, наше время располагает к написанию исторических романов не результата, а вечно-го кануна. Романов, в которых самые главные события вот-вот должны произойти, но отодвигаются все дальше и дальше (до бесконечности) в будущее. Это ожидание тревожно. А пронизанная им действительность загадочна, непостижима и не поддается рационализации.

Ольга Славникова Супергерои нашего времени

С глянцевого обложки популярного сериала, выложенного на прилавке завлекательным пасьянсом, на покупателя смотрит один и тот же мэн в непроницаемо-темных очках: плавные очертания морды мэна дизайнерски соответствуют обтекаемости очков, на каждой обложке разных. Так изображается создание писателя Александра Воронина: неотразимый Глеб Сиверов по прозвищу Слепой. Покупатель, просвеченный взглядом супермена сквозь темные очки, может быть вполне уверен, что если не здесь же, то где-то рядом его ожидает столь же богатый выбор романов Виктора Доценко про супермена по кличке Бешеный. Выявив закономерность, покупатель может сделать вывод, что козырным валетом следующего сериала станет опять какой-нибудь больной: Безногий, например, или вовсе Парализованный. Почему? Да потому, что в российском триллере кличку Здоровяк может носить только отрицательный персонаж.

Современный *российский триллер* (детективов, содержащих загадку, расследование и разгадку, сейчас почти не пишут) многие люди

с литературным вкусом презирают как примитив. Между тем создание триллера — сложная инженерная задача, почти не имеющая отношения к «высокой» литературе, но зато имеющая прямое отношение к «низкой» действительности. Тот же сериал про Слепого, высыпавший на книжный рынок разом, как семейство грибов после теплого дождя, откликнулся на текущие события не хуже иной газеты. Вот занятный парадокс: приключения в триллерах откровенно выдуманы, многие ситуации в реальности абсолютно невозможны, травмы, получаемые суперменами в боях, несовместимы с жизнью, — а между тем именно этот жанр активно осваивает постперестроечный пространственно-временной континуум, плохо поддающийся художественным обобщениям серьезных мастеров. Может быть, большое и правда видится на расстоянии, которое еще не пройдено; кроме того, переменчивая дробность российских реалий, возможность по какой-то одной детали (например, по стоимости проезда в общественном транспорте) датировать события текста с точностью до месяцев, не дает серьезному писателю достаточной свободы погружения в материал. Поскольку настоящий роман пишется минимум год, то «нетленка» еще до выхода к читателю оказывается в чем-то устаревшей, и это порождает у автора чувство дискомфорта. Главное — никогда нельзя заранее знать, какую фишку преподнесет новейшая российская история в период между написанием и выходом текста. Для серьезного писателя гораздо безопаснее держаться подальше от суеты, поближе к тому же «совку», чей абсурдный трагизм еще далеко не исчерпан русской литературой, а реалии приобрели характер исторический. Сегодняшняя суета, между прочим, даже незрительна — несмотря на обилие в нашей жизни телевизионных репортажей; она не улавливается метафорой, поскольку у пишущего не бывает времени отложить сегодняшний опыт до завтра, дать ему созреть в подсознании. Сегодняшнее не соединяется с тем, что уже накоплено писателем за жизнь, с тем, откуда, собственно, и может быть взят индивидуальный образ. Попытки забегания вперед, «перепрыгивания» через «сегодня», выразившиеся в нескольких популярных антиутопиях (в частности, можно назвать произведения Александра Кабакова), больше не повторяются: слишком быстро не сбывается художественный прогноз. Дробное «сегодня» не индивидуально, оно — общее для всех, и потому оно примитивно; при попытке его описать оно роковым образом тяготеет к банальности. В общем-то, настоящему писателю пока еще нечего делать с этим набором простеньких картинок, «я» осталось в прошлом, либо воссоздает «совок», либо его доламывает и из обломков строит башню цвета слоновой кости, Луна-парк, буддийский храм.

Не то коммерческий триллер: сама технология его производства позволяет «схватить» сегодняшний день. Здесь роман пишется за три-

четыре месяца, еще через такое же время он на прилавке, — вот вам и оперативность, позволяющая продавать на книжном рынке горячие пирожки. Злободневность в триллере прекрасно уживается с неправдоподобностью сюжета: это своего рода симбиоз. Симбиоты вместе составляют модель реальности, в которой читатель может почувствовать себя, как в игре-симуляторе. В пределе это — целый город, создаваемый, обставляемый и заселяемый автором на протяжении цикла романов. Это, к примеру, Тиходонск Данила Корецкого и Шантарск сибиряка Александра Бушкова. Города-фантомы имеют все приметы новейшей российской реальности. В Шантарске едва ли не раньше, чем во многих сибирских областных центрах, появились «комки», пункты обмена валюты, службы «эскорта», мелкие «купи-продайки» и крупные торговые компании, коммерческое телевидение и охранные фирмы. Разумеется, присутствует и «тьень» всех этих сооружений, то есть криминалитет. Причем если Александр Бушков работает крупными мазками, то Данил Корецкий — писатель обстоятельный. В своих романах он дает подробный срез тиходонского криминала: от рядовых «быков» до воров в законе. Произведения Корецкого отчасти напоминают старый добрый производственный жанр: его читатель быстро начинает разбираться, кто, кому и за что отстегивает, каковы отношения между старыми ворами, живущими по законам, и новыми бандитами, не нюхавшими зоны, но зато умеющими втираться в легальный бизнес, что отстирывает бабки лучше всякого порошка «Ариэль».

Далее перед нами встает проблема, пожалуй, ключевая для жанра «экшен»: проблема положительного героя. Если в серьезной литературе актуально соотношение «герой — автор», то в триллере важнее другая парность: «герой — читатель». Поскольку читатель «играет», то все события триллера должны происходить как бы отчасти с ним. Но самоидентификация с суперменом — не такая простая вещь, как кажется на первый взгляд. Конечно, здесь не работает (или не всегда работает) подростковая схема, когда тинейджер, прочитав крутой роман, испытывает желание подраться на дворе. Чисто мышечная реакция на то, как главный герой заехал плохому парню ногой в челюсть, — удел невоспитанного акселерата.

Конструирование положительного героя есть главная инженерная задача создателя романа. Почему Александр Бушков, какое-то время издававший книги без особого эффекта, внезапно раскрутился на миллионные тиражи? Решающий успех получила книга «Охота на Пиранию». Главный герой — супермен по всем статьям: боевой пловец Кирилл Мазур, офицер спецподразделения, выполняющего диверсионные и разведывательные операции во всех точках Мирового океана. Если бы содержанием романа стала как раз такая спецоперация, у Александра Бушкова получился бы вполне рядовой боевичок.

Но опасность настигла супермена, когда он был в роли обычного человека. Кирилл Мазур проводил отпуск на малой родине, мирно сплавлялся с молодой женой по красивой сибирской реке. Тут-то их, как простых туристов, и прихватила военизированная бригада, поставляющая для элитной охоты двуногую дичь.

Самое волнующее в романе — как герой, принимаемый хозяевами охоты за простого мужика, вдруг начинает преподносить своим мучителям сюрприз за сюрпризом. Читатель просто счастлив в те моменты, когда профессионал ставит дилетантам встречные ловушки. Не читатель, напрягая хилые бицепсы, идентифицирует себя с героем-суперменом, но герой на время становится таким, как читатель. Это обеспечивает интерес гораздо более прочный, чем если бы автор приписал персонажу самые невероятные подвиги. Подвиг обыкновенности — вот что должен первым делом совершить супермен, чтобы дальнейшие его победы имели в глазах читателя серьезную цену. У Данила Корецкого есть очень показательный в этом смысле роман «Оперативный псевдоним». В первых главах герой, безработный Иван Лапин, выглядит довольно обтрепано. Его тиранит сожительница, начинает доставать пасынок-волчонок, на последней работе не выплачивают расчет. В голове у героя какая-то толстая корка, гасящая эмоции: чуть не съехал с ледяного косогора под колеса автомобиля — ну подумаешь, упал и упал... Однако физическая встряска что-то размыкает у Лапина в мозгах. Он вдруг осознает, что любой бытовой предмет может служить оружием. Он легко выбивает у жулика-работодателя положенные «лимонаы» и на эти деньги покупает для своего колоритного семейства всяких деликатесов — откуда-то зная, как и с чем все это едят. Впоследствии оказывается, что «корка» была способом консервации суперагента. Здесь практически та же схема, что и в фильме Пола Верховуена «Вспомнить все» с Арнольдом Шварценеггером в главной роли.

Схема вообще распространенная, та или иная ее модификация присутствует во многих сюжетах. В чем секрет обаяния «гениального сыщика» Льва Ивановича Гурова, бессменного героя романов Николая Леонова? Вряд ли в «гениальности». Сюжетные хитросплетения, которые Леонов подает как нечто экстраординарное, на поверку часто оказываются арифметическими примерами в три-четыре действия. Особые сыщичьи способности Гурова — скорее акт читательской веры, нежели результат интеллектуальных усилий писателя. А вера зиждется на том, что Гуров действительно особенный, но совсем в другом отношении. Это нормальный безденежный российский мент, как-то поразивший зарубежного коллегу-полицейского тем, что сам убирает в своей квартире, причем без специальных щеток и шампуней. Гуров носит весьма не новый костюм, варит себе на ужин дешевые фабричные пельмени из пакета. Тем не менее герой Леонова — аристократ, не това-

рищ, а господин полковник. Этому милицейскому гению осанка заменяет первоклассного портного. На обложку романа Леонова «Деньги или закон» издательство «ЭКСМО» вынесло слоган: «Гурова нельзя купить». Честность и чувство долга, если за них предлагают, но не берут очень много баксов, оказываются настолько же «выше» доллара, насколько, скажем, доллар «выше» рубля. Они приобретают ценность. Как в безработном Лапине скрывается до поры суперагент, так и в Гурове скрыт внутренний белогвардеец, случайно перенесенный в неадекватные российские условия и как бы тоже находящийся «на консервации».

Что же чувствует читатель? У читателя возникает смутное ощущение, что, может быть, и в нем самом есть нечто «скрытое». Что в нем затаился разведчик из иного, лучшего варианта его судьбы, — другой человек, для которого реальные обстоятельства есть нечто внешнее, «чужая игра». Что можно, надев, как Гуров, белую рубашку под старый костюм и немного втянув живот, приобрести, несмотря на безденежье, аристократический лоск. Что честность, которую удалось сохранить (или пока не удалось продать), все-таки чего-то стоит. Не накачанная мускулатура, но человеческое достоинство — вот что читатель получает по доверенности от героя хорошего триллера. Раздвоение на «себя-реального» и «себя-разведчика» обеспечивает, наоборот, слияние с героем-суперменом. Причем сила супергероя, как женщины, — в его слабости. Главный герой российского «экшена» действительно должен быть немного «ущербным», немного «больным». Структурно эти особенности соответствуют чудачествам его зарубежных «коллег»: континентальной галантной женоподобности Эркюля Пуаро или химическим опытам Холмса. Но в нашем, отечественном случае странность должна иметь оттенок страдательный. Савелий Говорков, он же Бешеный, воевал в Афганистане и сидел в тюрьме. Николай Леонов пишет, что шукура его господина полковника штопана-перештопана. Безработный Лаптев, он же супермен Макс Карданов, — горький сирота: его родители, советские разведчики, отбывают тридцатилетний срок где-то в британской тюрьме. Может быть, обобщенного Больного лучше всего назвать Безымянным. У Лаптева-Карданова, как выясняется по ходу романа, нет никакого подлинного имени: даже то имя, которое дали ему родители-нелегалы, было всего лишь псевдонимом. Безымянность как вид врожденного увечья делает супергероя удивительно «валентным»: он может быть отождествляем с Ивановым, Петровым, Сидоровым. Автор триллера держит читателя при смутном ощущении, что и в нем, рядовом и обычном, может быть, кроется нечто тайное, чего он и сам про себя не знает до поры. Если такое ощущение появилось — контакт состоялся. Первую часть задачи можно считать решенной.

Вторая часть, едва ли не более сложная, обусловлена тем, что главный герой триллера практически бессмертен. Убить его в конце рома-

на — значит подранить самого читателя: ведь при удачном контакте «читатель — герой» это уже в каком-то смысле одно существо. Тут есть для автора, с одной стороны, немалая выгода: можно писать продолжение романа. Во-первых, книжка гарантированно разоидется большим тиражом, потому что читатель желает и ждет новой встречи с лучшей частью своей натуры. Во-вторых, интеллектуальные затраты на продолжение будут, естественно, меньше, чем на совершенно новый роман, поскольку уже имеется основательный задел. Но, с другой стороны, автора подстерегает немалая опасность. Сколько сюжетов способен вынести на себе самый что ни на есть активный супергерой? Какова, скажем так, длина состава, который может тянуть, без ущерба для качества движения, один удачный локомотив? По логике торговли книгами и рукописями, чем длиннее сериал, тем лучше для всех. Но так ли все просто?

Сильнее всего на этой рыночной mine подорвался Виктор Доценко со своим Савелием Говорковым. Года три назад, не без поддержки кинематографа, Бешеный сделался едва ли не культовой фигурой. И вот недавно вышла юбилейная, десятая книга сериала «Приговор Бешеного», уже совершенно переставшая быть романом или даже чем-то романоподобным. Перед нами набор эпизодов без начала, без конца, без кульминации и развязки: действие просто режется автором на порции, по полкило на том. При этом десятая книга про Бешеного на очень большой процент состоит из девятой, где описывается рейд команды Говоркова в чеченский тыл. Более того: по ходу книги, поскольку второстепенные герои тоже отчасти следуют за главным из «вагона» в «вагон», автор вынужден отсылать читателя к еще более ранним сериям и частично их пересказывать. Сериал, таким образом, разбавляется сам собой и тонет сам в себе; еще немного — и этот состав начнет кататься по замкнутому кругу. Автор, надо заметить, честно пытался как-то подновить своего героя: Савелий Говорков (кстати, как и Глеб Сиверов—Слепой) перенес пластическую операцию, после мнимой смерти сменил и внешность, и документы, — иначе говоря, сделался как бы другим человеком. Но все-таки герой остался тем же самым: теперь он тянет читателя за собой в пучину скуки. При хорошей, правильной «стыковке» героя с читателем «расстыковки» у Виктора Доценко не получилось. Куда умнее поступил упомянутый выше Александр Бушков: у него на игровом поле, именуемом Шантарск, действует не только Кирилл Мазур, но и майор милиции Дарья Шевчук, она же Рыжая, она же Бешеная (на книжном рынке, кстати, появился еще один Бешеный, созданный пером магнитогорского писателя Алексея Алтеева, так что феномен «бешенианы» заслуживает, видимо, отдельного рассмотрения). Супергерои у Бушкова то выходят на первый план, то мелькают на втором и даже на третьем, создавая у читателя иллюзию своей «закадровой» жизни и общего жизне-

подобия всего симулятора, существующего, как всякий нормальный город, одновременно с другими городами. Хитрый сибиряк просек простую вещь: после третьей-четвертой удачной книжки бессмертие супергероя не в четвертой и не в пятой, а в ожидании оных со стороны читателя. Потом, конечно, книжки появятся, и у благодарного читателя будет полное ощущение, будто герои действительно живут и здравствуют где-то в Сибири, и когда с ними происходит нечто интересное, он, читатель, имеет возможность об этом узнавать.

Может быть, классический пример того, как можно справиться с бессмертием супергероя, содержится в произведениях Николая Леонова. Сыщик Гуров прожил долгую и, по сути, неторопливую жизнь. Когда-то он начинал зеленым лейтенантом, был нормальным милиционером из нормального советского детектива. Шли годы, менялась ситуация, менялся и Гуров: осознавал новые реалии, учился работать в условиях криминализации всей страны, зарабатывал репутацию — не только у коллег, но и у своей клиентуры по ту сторону закона. Господин полковник, может быть, за то и любим, что стал для читателя не просто другим и лучшим «я», но и в полном смысле слова современником, с которым у него, читателя, есть общее прошлое, если угодно — общие воспоминания. В отличие от образа Гурова, образ Бешеного у Виктора Доценко не обладает внутренней памятью (отсюда, как представляется, отчасти следует необходимость повторений, всей этой грубой «соединительной ткани» сериала). Бешеный возник буквально за несколько лет, и если представить все его подвиги в режиме реального времени, то получится то же, что и с небезызвестным Конаном-варваром: год сумасшедшей активности идет за несколько недель. Бешеный, как и Конан, существует не со скоростью жизни, но со скоростью чтения, а вернее, проглатывания читателем очередных полкило готового продукта. Поскольку славный киммериец в свое время произвел на публику невероятное впечатление, то эта мускулистая фигура сделалась в полном смысле игровой. Конан перешел от своего родителя Роберта Говарда к другим, не менее изобретательным авторам, а теперь в него играют и россияне: в Питере регулярно выходят продолжения «конанианы», которые не хуже и не лучше аналогичных зарубежных образцов. Конан, таким образом, «прорвался», обрел виртуальную жизнь вне рамок авторской литературы и авторского права. Вряд ли это произойдет с Савелием Бешеным: не тот изначальный заряд. Похоже, судьба этого героя — тихо угаснуть, оставив у читателей что-то вроде небольшой изжоги. Что поделаешь: такова расплата за неразумную читательскую любовь.

Третья часть задачи, стоящей перед автором триллера, — сделать своего Ненормального этическим образцом для существенной час-

ти россиян. В каком-то смысле это похоже на предвыборную работу, где задача имиджмейкера — угадать электоральные ожидания и воплотить их в убедительном образе своего кандидата. В конце концов что, как не выборы, происходит ежедневно у книжного прилавка? По большому счету, супергерой боевика должен быть такой фигурой, которой читатель хотел бы доверить пост Президента или, как минимум, мэра своего населенного пункта. При этом не надо забывать, что каждый активный россиянин (а триллеры читают в основном активные люди в расцвете сил, не слишком обремененные интеллигентскими рефлексиями) полагает, будто сам он, в случае чего, навел бы порядок и разобрался бы с коммунистами (с демократами, с мафией, с МВФ, со странами СНГ, нужное подчеркнуть). Так что и здесь требуется, ради успеха книги, достичь определенного единства. А как это сделать, если российское общество расколото — мы даже не представляем, на какие малые части? Если даже на реальных выборах кандидаты собирают свои проценты, как мозаику, из очень разных кусочков?

Вообще-то во всяком произведении жанра «экшен» все достаточно просто: есть супергерой, его «хорошие парни», а также «плохие парни» во главе с какой-нибудь очевидной сволочью. «Хорошие» и «плохие» — это, по сути, условные команды, их можно нарядить в любые костюмы. До сих пор советские вестерны о гражданской войне заставляют зрителей мысленно становиться на сторону красных комиссаров; более того — просмотр голливудского киноевоника, где «хорошие» ЦРУшники действуют против «плохих» КГБшников, вынуждают здорового россиянина ощутить себя на два часа патриотом Америки. (Полагаю, что аналогии между коммерческой литературой и кинематографом хромают не очень. Некоторые российские триллеры буквально состоят из киноцитат; писатель, не затрудняясь видеорядом, прямо отсылает читателя к экранным впечатлениям, а такой, например, «раскрученный» автор, как Чингиз Абдуллаев, представляя героя, иногда «дает его роль» известному актеру: мол, такой-то похож на Шона Коннери — и дальше с ним все ясно.) Вопрос: насколько читатель, будучи сиаемским близнецом супергероя, управляет в своих понятиях о хорошем и плохом? Насколько он, иными словами, готов через триллер воспринять идеи, которых на момент покупки книги не имел или не разделял?

Писатель Анатолий Афанасьев, активно выпускаемый московским издательством «Мартин», верит, что ответ на этот вопрос может быть только положительным. Книги Афанасьева поначалу даже интересно читать, потому что они очень злобные. Основное внимание уделено не столько кинематографу, сколько телевизору: Президент именуется не иначе как «царь Борис», Горбачев предстает шизофреником, Чубайс — пугалом для маленьких детей, так сказать, противовесом пе-

редачи «Спокойной ночи, малыши!». Несмотря на то что автор уделяет внимание и героям, и острому сюжету, агитация и пропаганда ведутся повсюду. Читатель чувствует себя все равно что на митинге: с одной стороны, интересно, как тут еще будут ругаться, а с другой — не поколотили бы сгоряча чужого, случайно приблудившегося товарища. В произведениях Афанасьева за всеми анти-Степашками типа Чубайса зловеще встает сверхантигерой, американский агент под названием Доллар, который и правит выморочный российский бал (кажется, в екатеринбургской юмористической газете «Красная Бурда» появлялся аналогичный персонаж — Курс Доллара, который требовалось ронять, — но у Анатолия Афанасьева все гораздо масштабнее). Надо отдать Афанасьеву должное: романы его сделаны крепко, профессионально, законы жанра соблюдены. Виктор Доценко, прямо скажем, пишет гораздо слабее. Но вот парадокс: тираж книг про Бешеного — 100 тыс. экз., а романов Афанасьева 15–20 тыс. экз. Заметим, что тираж в коммерческой литературе штука объективная, отражающая не пожелания издателя, а реальный спрос на книгу. Так что результат голосования налицо. И дело не в том, что творчество Афанасьева носит антидемократическую направленность. С тем же успехом оно могло быть антикоммунистическим. Просто читатель — не та собака, которой можно в кусок колбасы насовать таблеток. Прямая пропаганда в триллере не проходит.

Как же все-таки герою победить на «выборах» у книжного лотка? Автору, видимо, стоит иметь в виду, что россияне, привыкшие в ходе истории выбирать из двух или нескольких зол, голосуют не «за», но неизменно «против». Только при наличии заметного и общего врага избиратели, они же читатели, способны объединиться и скупить тираж. Мне представляется, что грамотнее всего здесь работает Данил Корецкий, действительно хороший писатель и один из самых профессиональных участников книжного рынка. Его герой, подполковник милиции Коренев по прозвищу Лис, определяется автором как «антикиллер» (см. романы «Антикиллер» и «Антикиллер-2»). Почему не просто «правильный мент»? Дело в том, что Тиходонск, созданный писателем как типовая модель южнороссийского областного центра, представляет собой обычный для России антимир. Закон существует, но он не работает; милиция, оставаясь в пределах кодексов, инструкции и скромных материальных возможностей, в принципе не может выполнять правоохранительные функции; занимаясь бизнесом, человек автоматически становится правонарушителем либо банкротом; только наличие в городе крепкого криминального хозяина обеспечивает порядок и стабильность; за решением своих вопросов люди идут не в суд, а к ворами. В этой подменной ситуации положительный герой может возникнуть только по принципу «отрицания отрицания». Лис у Корецкого — это российский Крутой Уокер.

Часто он может восстановить справедливость только крутым и преступным путем. При этом автор, конечно, обязан обосновать, почему правонарушения Лиса «лучше» действий его противников. Обоснование в том, что Тиходонск — не зона мира, но зона войны. Криминалитет — это армия без народа, фактически армия оккупантов. За Лисом и подобными ему крутыми ментами стоит мирное гражданское население. Произведения Данила Корецкого, несомненно, идеологичны, даже публицистичны. Но автор учитывает, какие силы и структуры пользуются у людей наибольшей антипатией, и, насколько не упрощая отрицательных героев (некоторые получаются у писателя не лишенными обаяния), расставляет точки над «i» в соответствии с читательскими ожиданиями. Личное обаяние Лиса завершает дело: читатель хочет быть на его стороне.

Наверное, сегодня никому не придет в голову приписывать художественной литературе какую-то «воспитательную роль». Талантливое произведение если и воспитывает читателя, то только в том смысле, что читать хорошую книгу не менее приятно, чем зарабатывать деньги, и добытые в процессе чтения ценности не менее важны для человека, чем самая конвертируемая валюта. По большому счету, художественная литература идет сегодня против общественного прогресса. Настоящий, «по жизни», читатель не будет искать работу по совместительству, не будет набирать на дом халтуру, чтобы накопить денег на новую марку холодильника или на престижный автомобиль. Настоящий читатель лучше заляжет с книгой на диван и на диване получит больше удовольствия, чем может дать самый удачный шопинг. Писатель плодит запойных читателей, которые, с точки зрения рыночной экономики, являются злостным пассивом. Писатель, таким образом, снижает своей деятельностью интенсивность круговорота «товар—деньги—товар», замедляет движение колеса, которое все мы, ради нормализации нашей жизни, должны в идеале активно раскручивать. Если учесть, что и к идеологическому обеспечению власти писателя не очень-то подвядешь, — надо ли удивляться, что писатель сегодня не самый уважаемый и обеспеченный член общества?

Не то остросюжетная беллетристика. Во-первых, она сама является товаром и фактором раскрутки экономики. Во-вторых, она как раз идеологична. Именно приключенческие романы и фильмы могут воспитать в человеке, например, патриотизм, и те же американцы это прекрасно учитывают. Особое чувство ликования в финале, когда «плохие парни» повержены, а все, кого было бы жалко, остались живы, и есть главный продукт создателя «экшен» — и продукт этот будет ценней, чем вытяжка из корня женьшеня или бобровый жир. Высококачественное ликование вследствие победы «наших» производится далеко не всеми писателями, работающими в жанре триллера. На са-

мом деле качество продукта решающим образом зависит от того, как сконструирован главный положительный герой и насколько «подключен» к нему массовый читатель.

Под конец заметим, что граница между триллером и «литературной литературой» вполне проницаема. Может быть, у триллера как у жанра есть заслуги перед большой литературой, если не перед сегодняшней, то перед завтрашней наверняка. Не говоря о том, что триллер создал черновик текущего времени, он еще и уловил такую вещь, как дурная, фантомная сущность новорусских бешеных денег. Подобно джинну из водочной бутылки, эти деньги от природы предназначены создавать нереальности вроде крепостицы Прошки Громова в шантарской тайге. Неспособные стать капиталом для дела, они, эти деньги, транслируют вопне сознание владельца, делают материальным его убожество либо психоз, создавая иллюзию всемогущества воли и прихоти. Миллиарды долларов и миллионы рублей сами кажутся (а может, и являются) воображаемыми, мнимыми. «От этих монстров, откормленных на моем бреде и как бы вытеснявших меня из меня самого, невозможно было отделаться...» — писал Владимир Набоков о чудовищно многозначных цифрах, возникавших у него в мозгу во время детских болезней. Что-то в этом роде мы угадываем в свойствах новорусских состояний, мало связанных с экономической реальностью. И если автору триллера эти миражи нужны для обострения сюжета, то вполне возможен писатель, который займется миражами всерьез. Возможно также, что он мысленно скажет «спасибо» своим коммерческим предшественникам.

Татьяна Сотникова Функция караоке

Начать эту статью я собиралась с воспоминаний пятилетней давности. О том, как каждый новый день предлагал выбор между пакетом молока для детей и поездкой в метро к месту работы. О том, как будущее представлялось туманным, а особенно туманной представлялась возможность когда-либо использовать знания, полученные в школе, институте, аспирантуре. И как многие наконец догадались, что пора перестать надеяться на правительство, государство, президента и прочих. Так же, как и на зарплату по основному месту работы. Что пора входить в долгожданный рынок со всеми его нерадостными истинами, о которых имеешь самое смутное представление.

И тут же оказалось, что первая истина, которую придется усвоить в свободном плавании, сурово гласит: «Кто платит, тот и заказывает музыку». Но при этом вторая истина гласит не менее сурово: следует искать того, кто заплатит тебе за твою музыку — за ту, которую тебе захочется создавать. И если между усвоением первой и второй истин

промежуток окажется слишком большой, если ты слишком долго будешь готов лабать все подряд, лишь бы пятаки кидали, — деградация произойдет так быстро, что платить за твою музыку не захочет уже никто. Такие вот Сцилла и Харибда.

Правда, обо всем этом я предполагала вспоминать в уме, без записей. Потому что кто ж теперь таких простых вещей не понимает! Теперь у нас уже все хорошо: каждый нашел свое место под солнцем, обрел человеческое достоинство, знает, на что он может рассчитывать завтра, послезавтра и через полгода. Растет как творческая личность, халтуры не ищет. И вообще, в России теперь жить даже лучше, чем на Западе, потому что в магазинах у нас все, как у них, а интересно зато — как у нас.

Коррективы, внесенные жизнью всего лишь в течение двух недель, оказались так ошеломительны, что мне тут же захотелось вывести воспоминания из головы на бумагу. Потому что вполне вероятно: если когда-нибудь финансовый ступор все-таки кончится и, несмотря на инфляцию, снова начнут работать уцелевшие производители печатной продукции, — растерянность и паника среди тех, кто за последние годы привык зарабатывать интеллектуальным трудом, будут сравнимы с аналогичным состоянием пятилетней давности. Вид на смерть перепуганных москвичей, в сентябре девяносто восьмого года ящиками закупающих пшено и цитрамон, не оставляет сомнений в том, что это возможно.

Так что, может быть, никому и не понадобятся мои размышления о том, что мы там такое читали и писали «до августа 1998-го». До того ли теперь! Лучше напомните-ка нам: из чего вы исходили пять лет назад, написав первую книжку под пестрой обложкой и подписав ее, от греха подальше, псевдонимом Анна Берсенева? Что-что такое надо сочинить, чтобы все-все покупали и чтобы за это платили бы много-много твердой валюты? Что там, согласно проверенной схеме, желают читать про любовь массы наших соотечественников? Изложите нам, пожалуйста, технологию написания!

Именно вопросы о технологии задавали мне почти все, кто интересовался моим мнением о так называемом русском любовном романе. В то, что никакой технологии может не быть, мало кто верил. Так же, как и в то, что *русский любовный роман* — термин эфемерный, выдуманный, гипотетический; что произведения, жанр которых обозначается подобным образом, ютятся в самом глухом секторе книжного рынка, не пользуются большим спросом ни у оптовиков, ни у читателей и имеют мизерные для массовой литературы тиражи. Что произведения, выходящие в соответствующих сериях («Баттерфляй», «Русский романс», «Афродита» и др.), вызывают читательский интерес лишь в той степени, в которой отходят от критериев, обязательных для любовного романа.

Все пишущие о русском любовном романе уверены: автору надо взять некий набор клише, всесторонне изученный за десятилетия существования любовного романа как жанра, и адаптировать его к местным условиям. В шубки девушек переодеть! И интересуют пишущих о русском любовном романе, собственно, только некоторые подробности этой самой адаптации. А как вы изучаете «новых русских» для ваших книжек — лично или по газетам и анекдотам? Почему обязательно «новых русских»? Ну что вы, а кого же еще! Всем ведь известно, что героиня любовного романа должна быть богатая. Или, например, сначала бедная, по потом непременно богатая — как только встретит своего избранника. А то где ж она время возьмет на любовь-то, при нынешней нашей жизни! Ну, в крайнем случае, она должна быть артисткой — опять-таки, чтобы время имелось свободное. А то неправдоподобно ведь получится: на службе-то нормальные люди с девяти до шести сидят...

Ничего иного я на эту тему за пять лет не слышала и не читала. Адаптация технологии. Переключение читательского интереса на местное «мыло». В детективном жанре ведь это произошло! Любители Чейза полюбили Маринину. Значит, любители Барбары Картленд полюбят кого-нибудь с русской фамилией. Это у нас просто коммунистическая идеология была, вот и не успел укорениться жанр.

Даже отсутствие в мировой издательской практике понятия, например, «немецкий любовный роман» (о чем прекрасно знают издатели, закупающие права на Франкфуртской книжной ярмарке) исследователей русских технологий не настораживает. Хотя, казалось бы, должно насторожить: немцы и сентиментальны, и «Вертера» написали — а любовный роман на национальной почве не прижился. Ну, кто их знает, немцев. А в Америке есть любовный роман — и у нас появится! Гей-клубы появились же.

Вообще-то в этом пять лет назад были уверены и сами издатели. А многие, кажется, и до сих пор пребывают в этой приятной уверенности. (Разве что финансовый кризис внесет коррективы в издательские планы: просто не будет возможности затевать проекты, которые, вопреки всем аналогиям, упорно оказываются малотиражными.) Во всяком случае, одну начинающую авторшу, пришедшую по объявлению с синопсисом русского любовного романа, в издательстве спросили: «У вас про какую любовь — про земную или про небесную?» И даже не только спросили, а тут же и объяснили разницу. Про земную любовь, оказывается — это если девушка полюбила парня, родила ребенка, парень ее бросил, настрадалась она, бедная, но потом, ближе к хэппи-энду, неверный возлюбленный все-таки вернулся. А про небесную: если она своего единственного ждала лет семьдесят, пока он по белу свету мотался, а потом он ее все-таки нашел, и они сразу стали жить долго и счастливо. Вот так. В девяносто восьмом году такое говорится, и не невеждами, а профессионально подходящими к своему делу людь-

ми. (Замечу, впрочем, что пять лет назад мне просто повезло: тогда издатели не были такие подкованные, не имели четких теоретических установок и просто прощупывали почву читательских интересов, предоставляя почти полную свободу даже начинающим авторам. А уж если замечали, что книги того или иного автора пользуются спросом, то и вовсе не вмешивались в творческий процесс. Теперь, насколько я знаю, ситуация изменилась кардинально.) Кстати, разделение любовных романов на «земные» и «небесные», на «красные» и «розовые» — четкая технологическая установка, от которой зависит стандарт обложки: будут на ней изображены влюбленные по пояс или во весь рост, будут они целоваться или только обниматься, будет видна бретелька бюстгалтера или только носок туфельки. И если вы попробуете сказать, что ни «земной», ни «небесный» вариант ничего общего не имеет с ожиданиями абсолютного большинства отечественных читателей, вам тут же объяснят, что американские любовные романы пишутся именно по таким схемам, что наши женщины, как и все женщины в мире, с удовольствием это читают, потому что жизнь тяжелая и хочется отвлечься по дороге с работы. А не верите — проедьтесь в метро.

Проехались. Читают. Американские любовные романы. Чтобы читали наши — не видела ни разу. Наши читают детективы, причем читают в основном женщины, и серия, в которой печатаются самые популярные авторы — Маринина, Дашкова, Полякова, — называется «Детектив глазами женщины». В газетах, что ли, мало про убийства пишут? Необъяснимо!

Это только на первый взгляд кажется необъяснимым. Просто читатели детективов уверены: их не будут держать за дураков. Конечно, один автор напишет лучше, другой хуже, но, по меньшей мере, в романе будет присутствовать детективная интрига, и развиваться она будет в приближенных к действительности обстоятельствах. А это даст гарантию, что в своем читателе автор отечественного детектива видит человека с мозгами.

Что в своем читателе автор отечественного любовного романа видит человека хотя бы с чувствами, — совсем не факт. (Про мозги и вовсе речи нет.) Здесь уж, извините, как в детской игре: «Вам барыня прислала сто рублей и коробочку соплей. Что хотите, то берите». Но ведь и у обожаемых Картленд и Стил — примерно такой же набор! И берут. Почему же наших не берут или в лучшем случае берут на порядок меньшим тиражом, который весь расходуется по годовой подписке, почти не попадая в розничную продажу? А черт их знает! Загадочные русские женщины. Дуры, короче.

Автору русского любовного романа положено своих читательниц презирать. Это хороший тон, без этого и признаться неудобно, на что ты решился ради хлеба насущного. Уважающая себя выпускница литинститутского поэтического семинара произносит с легкой усмешкой:

«Мы-то с вами понимаем... Для себя-то, с утра до обеда, я пишу настоящие стихи и прозу. Но что поделаешь, не все такие умные, как мы с вами. Вот и приходится после обеда — для дур... Или, может быть, вы считаете, что творите современную литературу? Ну, в таком случае, о чем же с вами говорить...» И будешь стоять как оплеванный и, хватая воздух ртом, объяснять, что вообще-то тоже читал Кафку и Джойса, что разницу между литературой большого стиля и беллетристикой художбно понимал и до того, как появились на лотках книжки в пестрых обложках. Между Томасом Манном и Ремарком. Между «Петром Первым» и «Хождением по мукам». Между... Между разными другими чужими произведениями! Но как только начинаешь писать сам, никакого практического толку от твоего понимания нет. Пишешь ты все равно, как слышишь, а слышишь, соответственно, как дышишь. Как можешь. Если ты можешь писать беллестристику, то ты и есть беллетрист, а вовсе не создатель «настоящей» литературы. Кстати, как мне кажется, процентов девяносто советских писателей, и очень даже неплохих, были именно беллетристами. Мы вообще выросли не только на хорошей литературе, но и на хорошей беллетристике. Выросли — и почему-то решили, что имеем право писать заведомо плохие книжки...

Единственная гарантия, которую реально может (если хочет) дать автор, что бы он там о себе ни думал, — это что он работает в полную силу, без халтуры. Все гарантии нетленности создаваемого — не в его власти, и никаких тут новых не изобретено технологий.

Поэтому с русским любовным романом дело обстоит очень просто: не было его у нас никогда, нет и не будет. Потому что «любовный роман» (не роман о любви!) бывает только американский. Это такой же национальный производственный термин, как голливудский боевик, и стандарты у него не менее жесткие. Действительно, существует набор клише, отойти от которого невозможно. Слезы должны быть определенной формы и по определенному поводу; стремления — к определенной цели и ни шагу в сторону; разлука — на определенный срок и ни месяцем дольше; эротика — до определенного предела и в определенных выражениях. И так далее в ассортименте. В таком специфическом американском качестве любовный роман и потребляют во всем мире. Кто-то — как великое откровение о женской душе, кто-то — как чтиво для метро. Создавать русский любовный роман — все равно что пытаться сделать конструктор «Лего» из хлебного мякиша. «Лего» — это «Лего». В одном наборе — корабль, в другом — домик с забором, но каждая деталь выверена настолько, что, как их ни составляй, при первом же взгляде на конструкцию видно: перед тобою «Лего» и ничто другое. Цвет, форма, материал; из хлебного мякиша такое не слепишь. Да и зачем?

Ссылки на якобы изученные запросы отечественной женской аудитории, которая в условиях общественной нестабильности нуждается

в когнитивной простоте, тоже не представляются убедительными. Психологи говорят: человеческая психика просто не может нормально функционировать, если не располагает достаточным набором поведенческих клише; необходимость постоянно находиться в состоянии выбора может привести к душевному расстройству. Проще говоря, нормальный человек, увидев утром, что за окном идет дождь, не должен каждый раз решать, надо ли брать с собою зонтик; в такой ситуации он должен действовать автоматически, освободив голову для более важных решений.

— Вот! — подхватывают начинающие исследователи отечественного «мыла». — А у нас с вами разве стабильная ситуация? Вот любовный роман и должен выдавать читательницам те самые поведенческие клише, в этом и состоит его назначение.

Лет пять назад еще можно было заблуждаться на сей счет. Теперь же достаточно открыть любой из многочисленных женских журналов — «Космополитен», «Она», «Женские секреты», «Домашний очаг» и тому подобные, — чтобы понять: недостатка в расхожих рецептах на все случаи жизни давно уже не наблюдается. Ознакомьтесь с годовым комплектом — и если вы нуждаетесь в готовых решениях, то будете точно знать, как вести себя, когда муж заводит любовницу, когда наступает климакс, когда сын приводит в дом невестку, и т. д. Все это вам подробно изложат в доступной форме, проиллюстрируют примерами, снабдят тестами и укажут телефоны доверия. Заодно во всех подробностях и с точными адресами опишут отечественную «красивую жизнь», которую считает своим долгом описывать каждый автор русского любовного романа. И сделано все это будет очень профессионально, без малейшего оттенка доморощенности. А в еженедельниках «Настя» и «Лиза» вам вдобавок расскажут множество незамысловатых любовных историй с хэппи-эндом, которые якобы должны быть интересны читательницам книг.

Так ради чего же городить еще и огород любовных романов?

С моей стороны, конечно, это звучит смешно: написав десять беллетристических книг, говорить о выморочности жанра. Но еще более смешно было бы уже после полугода работы не почувствовать, что вся русская повествовательная традиция противится созданию «любовного суррогата», даже средствами беллетристики. Разумеется, внутренние задачи — композиционные, стилистические — в беллетристике иные, чем в литературе большого стиля. И все-таки они очень сильно отличаются от задач, которые ставят перед собой и успешно решают женские журналы.

Читая книги о любви, женщины, как мне кажется, ищут соответствий собственным чувствам. А чувства им доступны куда более тонкие и глубокие, чем полагают снобы, строчащие «для дур» и ужасно удивляющиеся, что их поделки не пользуются спросом. Вероятно,

ради возможности получать каждую неделю новую порцию необременительного чтения читательницы готовы допустить ряд условностей. Но только если действие происходит «где-нибудь» — например, в Америке. И скидку на суконный язык они тоже готовы сделать — если это торопливый перевод. Но допустить, чтобы на родном языке, в родных обстоятельствах, в книге под твердой обложкой им излагали какой-то розовый бред, — допустить это готовы не многие. И проводить аналогии с детективом здесь не слишком уместно: отечественный детектив имеет принципиально другую традицию создания и восприятия.

Может быть, в том, что не приживается «суррогатная любовь» на местном материале, отчасти виновата школьная программа. Ведь даже те женщины, которые ничего не поняли про Раскольникова и благополучно пропустили «войну» в романе Толстого, про Наташу Ростову читали наверняка. И про Татьяну Ларину читали, и про княжну Мери, и про Асю, и про Джемму, и про Анну Каренину. И чувства всех этих женщин — между прочим, не укладывающиеся в клише любовного романа, — им были вполне понятны. Слишком широкий, видно, эмоциональный диапазон у наших женщин, и слишком они привыкли, что в *книгу* их чувства должны укладываться полностью, раз уж это книга, а не журнальная статья. Поэтому автор, собирающийся писать роман, в котором будут «задействованы» чувства, должен отдавать себе отчет: скидок ему будет дано очень мало. С Пушкиным и Толстым его повествовательный дар никто, может быть, сознательно сравнивать и не станет, но, раз уж роман построен на перипетиях чувств, читатели хотя бы подсознательно сравнят их с чувствами очень многих предшествующих героев. Или хотя бы с собственными эмоциями. Проверят таким образом, есть ли в книге своего рода «функция караоке». А она ведь даже в музыкальном центре только встроенная бывает, к любому-всякому прибору ее не прилепишь... Такая потребность самоотождествления читателей с героями существовала, наверное, всегда. Татьяна Ларина, читая книжки про любовь, тоже воображала себя героиней своих возлюбленных творцов — а душой ее назвать как-то язык не поворачивается.

Так что запросы аудитории изучать, конечно, нужно. Издателю и социологу. А автору, по-моему, смысла нет. Все равно: или ты совпадаешь хоть в чем-нибудь с этой аудиторией, или нет. Если не совпадаешь, не имеешь соответствующей встроенной функции, то и подстроиться под широкие читательские массы не сможешь, хоть всю теорию «розового» жанра изучи и самолично социологические опросы проводи в метро. (Как правило, кстати, опрашиваемые в таких случаях говорят: «Хочется что-нибудь про нашу жизнь», — и пиши — не хочу!)

Может быть, напоминать обо всем этом не имеет смысла. В конце концов, книжный рынок уже сформировался, отечественные любовные

романы издаются — как «земные», так и «небесные»; соответствующие серии есть почти в каждом издательстве массовой литературы.

А может быть, очень даже имеет смысл напомнить о легко забываемых вещах. Времена, судя по всему, идут тяжелые, соблазнов и заблуждений впереди будет много. Одно из самых серьезных для пишущего человека заблуждений: считать, что можно отменить простые законы творчества. Что можно почитать, освоить, усвоить, сесть за компьютер и выдать нечто по схеме и по рецепту. Незавидная судьба русского любовного романа является лучшим доказательством того, что сделать это невозможно.

У меня, во всяком случае, принципиально новых разработок велосипеда нет. Все то же самое, что и раньше знал каждый, кто брался за перо. Сядишь и пишешь, что слышишь и что можешь. И ждешь, что получится.

Часть 3

ПЕРСОНАЛИИ

В разделе представлены критические материалы о творчестве и отдельных произведениях наиболее значительных российских писателей конца XX века: от А. И. Солженицына до В. Пелевина и В. Сорокина, во многом определяющих особенности современного литературного процесса. Полифонизм и разнообразие точек зрения на творчество писателей 90-х годов XX века обусловлено выбором статей авторитетных критиков, выступление которых в печати вызвало резонанс.

КРИК СЕРДЦА (Творческий облик Виктора Астафьева)

«Песенный характер»

Жизненный опыт Виктора Астафьева страшен в своей обыкновенности. Детство в сибирской деревне, сиротство и мытарства среди спецпереселенцев в Игарке, фронтовая юность, тяжелое ранение в послевоенные годы — обремененный семьей, без профессии, дежурный по вокзалу на станции Чусовая, что в Пермской области, рабочий в горячем цехе...

Входил он в литературу задиристо, даже первый свой рассказ написал после того, как, заглянув случайно на занятие литкружка, услышал чтение одним из кружковцев своего совершенно лубочного рассказа про войну. «Взбесило меня это сочинение... — вспоминает Астафьев. — Разозлился и ночью, на дежурстве, стал писать свой первый рассказ о друге-связисте Моте Савинцеве из алтайской деревни Шумихи. Умирал Мотя с прирожденным спокойствием крестьянина, умеющего негромко жить и без истерик отойти в мир иной»¹. Этот рассказ (назывался он «Гражданский человек») увидел свет в 1953 году в газете «Чусовской рабочий». Потом стали появляться в уральских изданиях и другие рассказы, а о повестях «Стародуб» и «Перевал» (1959), «Звездопад» (1960), «Кража» (1966) уже заговорила столичная критика². Здесь же, на Урале, были написаны первые главы повести «Последний поклон». В этих произведениях уже оформилась уникальная творческая индивидуальность Астафьева: эта небрезгливость перед хаосом повседневной жизни народа, эта до надрыва доходящая восприимчивость и чуткость, эта неистовая ярость при встрече со злом — будь то слепая дурь массового сознания или безжалостный гнет государственной машины, эта сочность словесной фактуры — с лиризмом и гротеском, со смехом и слезами, баловством и истовой серьезностью.

Название самого первого произведения Астафьева уже обозначило его главную и постоянную тему — судьба и характер «простого человека», жизнь народа «во глубине России». В этом смысле молодой писа-

¹ Астафьев В. Сюжеты и судьбы (Монолог о времени и о себе.) // Астафьев В. Все-му свой час. — М., 1985. — С. 7.

² Большую роль в судьбе Астафьева сыграл критик А. Н. Макаров, который написал о нем обстоятельную и глубокую статью «Во глубине России», она увидела свет в столичном журнале «Знамя» (1964. — № 12).

тель не выходил из того русла, которое было проложено в начале «оттепели» Шолоховым и другими авторами «монументальных рассказов» и социально-психологических повестей.

Но Астафьев проблему «простого человека» освещал и решал несколько иначе. То, что принято обозначать формулой «простая жизнь», он старается показать как бы «воочию», сорвать с нее литературный флер. Порой он это делает нарочито, используя поэтику натурализма, вплоть до выбора ситуаций «неприличных» с точки зрения принятых эстетических представлений и литературных норм (см., например, рассказ «Руки жены»). Словом, жизненный материал молодой Астафьев зачастую черпает где-то на самом краю «дозволенного», но именно в этих «неприличных» ситуациях он показывает, насколько же приличен «простой человек», насколько богат его нравственный ресурс, насколько он душевно красив. Простой человек дорог ему своей душевной отзывчивостью, деликатностью, поэтической чуткостью к жизни. И этим Астафьев существенно обогатил представление о том герое, который выступал в годы «оттепели» самым авторитетным носителем идеала. Не случайно своего рода апофеозом темы «простого человека» в литературе «оттепели» стал именно астафьевский рассказ — назывался он «Ясным ли днем» (1967) и увидел свет в «Новом мире», у Твардовского.

Начинается рассказ довольно жесткой натуралистической сценой. Сергей Митрофанович, потерявший на войне ногу, вынужден ежегодно проходить медкомиссию для переосвидетельствования инвалидности. И на этот раз врач обстоятельно шупает его культю. А Сергей Митрофанович спрашивает: «Не отросла еще?» Врач удивляется. «Нога, говорю, не отросла еще?» Сколько горечи и сарказма в этом вопросе у человека, унижаемого государственно-бюрократической дурью. Естественно, что настроение у возвращающегося домой Сергея Митрофановича не самое веселое. В поезде он оказывается в одном вагоне с молодой компанией — «некруты едут». Парни-новобранцы шумят, «выкаблучиваются» перед провожающими их девушками. Сергей Митрофанович понимает, что «выкаблучиваются» они оттого, что им муторно на душе, страшновато перед неизвестностью. И когда парни начинают в очередной раз орать какие-то разухабистые куплеты, он потихонечку запекает красивую русскую песню «Ясным ли днем». Ребята слушают эту песню, они успокаиваются, глаза светлеют, и хорошее, доброе, ласковое выступает наружу. Старый фронтовик утихомирил их через песню. Это кульминационный пик рассказа.

В образе Сергея Митрофановича впервые вполне отчетливо предстал очень важный для всей системы нравственных координат астафьевского художественного мира персонаж — «песенная натура», так его можно назвать. Астафьевский «песенный человек» не только душу свою изливает в песне, песенность характеризует его особые, поэтические отношения с жизнью вообще. Вроде бы случайно вспоминается Сер-

гею Митрофановичу эпизод, когда они, молодые ребята-фронтовики, были откомандированы для участия в смотре самодеятельности на пару дней в тыл, и там они стали свидетелями казни на площади, на глазах у всего народа предателя, тайного агента гестапо. Сам предатель — какая-то стертая фигура, но в глаза Сергею Митрофановичу бросается не он, а палач — «молодой парень <...> в не созревшей от пота гимнастерке с белым подворотничком». Увидавши эту сцену, Сергей Митрофанович петь на смотре не смог и вернулся в часть. Этот побочный эпизод как раз и объясняет суть «песенного» отношения к жизни — натура Сергея Митрофановича не может принять никакой жестокости, независимо от того, по отношению к кому она проявляется.

И завершается рассказ тоже песней. Возвращается Сергей Митрофанович домой, где его уже заждались жена и теща, детей в доме нет — Сергей Митрофанович был ранен противопехотной миной (эта натуралистическая подробность кое-что объясняет читателю). И едва ли не единственной радостью для них остается опять-таки песня, которую они дружно, в лад поют за своим скромным застольем. Последняя фраза рассказа — фраза спокойная, элегическая: «На поселок спустилась ночь».

Образ Сергея Митрофановича несет в себе очень важную для Астафьева идею — идею лада. И это было принципиальным, собственно астафьевским ракурсом концепции «простого человека». Шолоховский Андрей Соколов был прежде всего отец и солдат, солженицынская Матрена — великомученицей, Мария из «Матери человеческой» В. Закруткина — Матерью Божией. Астафьевский Сергей Митрофанович — «песенная натура», поэтический характер. Такие люди своей «участностью» смягчают души окружающих людей, налаживают согласие между людьми.

Так стала складываться художественная система В. Астафьева — со своим кругом героев, живущих в огромном народном «рое», с острой сердечной чуткостью к радостям и гореванью людскому, с какой-то эмоциональной распахнутостью тона повествователя, готового к веселью и не стыдящегося слез. Эту художественную систему можно условно назвать «сентиментальным натурализмом». Впоследствии, уже в повести «Пастух и пастушка», герой Астафьева (правда, в связи с Мельниковым-Печерским) «вслух повторил начало этой странной, по-русски жестокой и по-русски же слезливой истории». Эта формула очень подходит к самому Астафьеву: он всю жизнь пишет по-русски жестокие и по-русски же слезливые истории. Сентиментальное и натуралистическое начала у него всегда будут вступать в гибкие отношения между собой.

Свет и тени отчего дома

Большое место в творческой биографии Астафьева заняла работа над двумя прозаическими циклами «Последний поклон» и «Царь-рыба».

С одной стороны, в этих книгах автор ведет поиск основ нравственного «самостоянья человека», и ведет в тех направлениях, которые представлялись очень перспективными в 1970-е годы: в «Последнем поклоне» это «возвращение к корням народной жизни», а в «Царь-рыбе» — это «возвращение к природе». Однако, в отличие от множества авторов, которые превратили эти темы в литературную моду — с клишированным набором лубочных картинок из легендарной старины и кликушеских ламентаций по поводу наступления асфальта на землю-матушку, Астафьев, во-первых, старается создать в своих новеллистических циклах максимально широкую и многоцветную панораму жизни народа (из множества сюжетов и массы персонажей), а во-вторых, даже собственноручно повествовательную позицию его герой, alter ego автора, занимает внутри этого мира. Подобное построение произведений сопротивляется заданности авторской позиции и «чреват» романной диалектикой и открытостью.

Замысел «Последнего поклона» родился в пику многочисленным писаниям, которые появились в 1950–1960-е годы в связи с сибирскими новостройками. «Все, как сговорившись, писали и говорили о Сибири так, будто до них тут никого не было, никто не жил. А если жил, то никакого внимания не заслуживал, — рассказывает писатель. — И у меня возникло не просто чувство протеста, у меня возникло желание рассказать о «моей» Сибири, первоначально продиктованное одним лишь стремлением доказать, что и я, и мои земляки отнюдь не Иваны, не помнящие родства, более того, мы тут родством-то связаны, может, крепче, чем где-либо»³.

Особую поэтическую восторженность рассказам, которые вошли в первую книгу «Последнего поклона» (1968), придает то, что это не просто «страницы детства», как назвал их автор, а то, что здесь главный субъект речи и сознания — ребенок, Витька Потылицын. Детское восприятие мира — наивное, непосредственное, доверчивое — придает особый, улыбочивый и трогательный колорит всему повествованию.

Но в характере Витьки есть своя «особинка». Он эмоционально очень чуток, до слез восприимчив к красоте. Это особенно проявляется в той поразительной чуткости, с которой его детское сердчишко отзывается на музыку. Вот пример:

«Бабушка запевала стоя, негромко, чуть хриповато и сама себе помахивала рукой. У меня почему-то сразу же начинало коробить спину. И по всему телу россыпью колючей пробежал холод от возникшей внутри меня восторженности. Чем ближе подводила бабушка запев к общеголосью, чем напряженной становился ее голос и бледнее лицо, тем

³ Астафьев В. Как начиналась книга // Астафьев В. Всему свой час. — М., 1986. — С. 117.

гуще вонзались в меня иглы, казалось, кровь густела и останавливалась в жилах».

Значит, сам Витька, главный герой цикла, принадлежит к той самой «песенной» породе, которую Астафьев выделил из семьи «простых людей» в своих прежних рассказах. Такой мальчонка, «песенный», нараспашку открытый всему миру, оглядывается вокруг себя. И мир поворачивается к нему только доброй своей стороной. Не случайно в первой книге «Последнего поклона» много места занимают описания детских игр, проказ, рыбалок. Здесь и картины совместной работы, когда деревенские тетки помогают бабушке Катерине квасить капусту («Осенние грусти и радости»), и знаменитые бабушкины блины на «музыкальной сковородке» («Стряпухина радость»), и щедрые застолья, где собирается вся «родова», «все целуются друг с другом и, разморенные, добрые, ласковые, дружно поют песни» («Бабушкин праздник»).

А сколько там песен! Можно говорить об особой песенной стихии как об одном из существенных стилевых пластов в общей эмоциональной палитре «Последнего поклона». Тут и старинная народная «Течет реченька, течет быстрая...», и плачевая «Злые люди, люди ненавистные...», и шуточная «Распроклятая картошка, что ж ты долго не кипишь...», и фривольные «Распустила Дуня косы...», «Монах красотку полюбил...», и завезенные в сибирскую деревню откуда-то из портовых кабаков «Не любите моряка, моряки обманут...», «Плыл по окяну из Африки матрос...» и так далее. Эта песенная радуга создает в «Последнем поклоне» особый эмоциональный фон, где перемешано высокое и низкое, веселье и грусть, чистая истовость и скабрёзная глумливость. Такой фон «созвучен» той мозаике характеров, которые проходят перед глазами Витьки Потылицына.

Все остальные «гробовозы», как кличут жителей родной Витькиной Овсянки, что ни фигура, то колоритнейший характер. Чего стоит хотя бы один дядя Левонтий с его философским вопросом: «Что есть жисть?», который он задает на высшем градусе опьянения и после которого все бросаются врассыпную, прихватывая со стола посуду и остатки еды. Или тетка Татьяна, «пролетарья», по выражению бабушки, активист и организатор колхоза, что все свои выступления заканчивала срывающимся выдохом: «Сольем наш энтузиазм с волнующимся акианом мирового пролетариата!» Все овсянкинцы, кроме разве что деда Ильи, от которого слышали не больше трех или пяти слов за день, в той или иной мере артисты. Они любят покрасоваться, умеют сымпровизировать сцену на глазах у всего честного народа, каждый из них — человек публичный, точнее, «зрелищный». Его воспаляет присутствие публики, ему на людях хочется пройтись фертом, характер показать, поразить каким-нибудь фокусом. Тут красок не жалеют и на жесты не скупятся. Поэтому многие сце-

ны из жизни овсянкинских «гробовозов» приобретают в описании Астафьева характер спектаклей.

Вот, например, фрагмент из рассказа «Бабушкин праздник». Очередной «набег» из дальних странствий «вечного скитальца» дяди Терентия — «в шляпе, при часах». Как он в качестве «суприза» катнул во двор бочонок с омулем, а его замученная жена, тетка Авдотья, «где и сила взялась?», этот бочонок перекувыркнула обратно через подворотню. Как «молча двинулась навстречу лучезарно лыбящемуся мужу, раскинувшему руки для объятий, молча же сорвала шляпу с его головы <...> и принялась месить ее голыми ногами, втапывать в пыль, будто гремучую змею». Как «натоптавшись до бессилия, навизжавшись до белой слюны, <...> тетка Авдотья молча подняла с дороги шляпу, измызанную, похожую на высохшую коровью лепеху или гриб-бздех, вялым движением, как бы по обязанности, доводя свою роль до конца, раз-другой шлепнула шляпой по морде мужа, напяливая ее на голову его до ушей, пристукнула кулаком и удалилась во двор».

Тут каждый жест вылеплен исполнителями, как в хорошо отрепетированной мизансцене, и зафиксирован внимчивым оком наблюдателя. При этом Астафьев не забывает упомянуть очень существенную подробность: «Весь нижний конец села упивался этой картиной», — словом, все зрители на местах, спектакль идет при полном аншлаге.

Да и сам герой-рассказчик умеет даже обычный эпизод так разыграть на голоса, что получается чистой воды драматическая сценка. Вот, например, эпизод из рассказа «Монах в новых штанах»: как Витька донимает бабушку, чтоб та поскорее сшила ему штаны из материала, который они называют диковинным словом «треко». Он начинает канючить. «А чего ж тебе, ремня?» — спрашивает бабушка. — «Штаны-ы-ы...», — тянет Витька. А дальше идет его собственная режиссура, поворотный момент:

«Сейчас надо давать голос, иначе попадет, и я повел снизу вверх:

— Э-э-э-э...

— Поори у меня, поори! — взрывалась бабушка, но я перекрывал ее своим ревом, и она постепенно сдавалась и начинала меня умасливать:

— Сошью, скоро сошью! Уж, батюшко, не плачь уж. На вот конфетки-то, помусли. Сла-а-аденькие лампасечки. Скоро уж, скоро в новых штанах станешь ходить, нарядный, да красивый, да пригожий».

Другие персонажи в драматургическом мастерстве не отстают от самого Витьки. Так, в рассказе «Гори, гори ясно» есть такая сцена. Бабушка рассказывает, как она на последние кровные купила в городе мячик, привезла, «играй, дорогой робеночек!», а он: «...Глянул эдак-то да ка-ак по мячику резнет стягом!.. Стягом, матушка моя, стягом! В ем, в мячике-то, аж че-то зачуфыркало! Зачуфыркало, кума, зачуфыркало, ровно в бонбе гремучей! <...> Шипит мячик, пипка

отвалилась... А этот, яз-зва-то, архаровец, облокотился на стяг, че, дескать, ишшо расшибить?» Этот душераздирающий монолог сопровождается сочувствующими репликами бабушкиных товарок, жалобами «какие наши недостатки», сетованиями на школу да клубы — словом, все как следует. Но никак нельзя отделаться от впечатления игры, великолепно сымпровизированной исполнительницей — разыгрывающей трагедию на потеху себе и своим престарелым слушательницам».

Наконец, собственно слово в «Последнем поклоне», кому бы оно ни принадлежало — герою-повествователю или любому иному персонажу, представляет собой сплошную речевую игру. По всем внешним приметам, это простонародная речь — с сибирскими просторечиями («покуль ее лупишь, потуль и везет» — про лошадь), с присказками да прибауточками («Чего зарыбачили? Два тайменя: один с вошь, другой помене?»), с искаженными официальными и вообще «мудреными» словами («прическа у него под политику», «ревматизма»). По существу же это изобретательно сотворенный автором образ простонародной речи, ибо все типовые выразительные средства народной речи здесь сконцентрированы, гротескно гиперболизированы, артистически выпячены. Это, можно сказать, форсированная выразительность — речь здесь настолько эмоционально уплотнена, что напоминает луг, который густо зарос полевыми цветами.

В сущности, в «Последнем поклоне» Астафьев выработал особую форму сказа — *полифонического* по своему составу, образуемого сплетением разных голосов (Витьки-маленького, умудренного жизнью автора-повествователя, отдельных героев-рассказчиков, коллективной деревенской молвы), и *карнавального* по эстетическому пафосу, с амплитудой от безудержного смеха до трагических рыданий. Эта повествовательная форма стала характернейшей особенностью индивидуально-го стиля Астафьева.

Что же до первой книги «Последнего поклона», то ее речевая фактура поражает невообразимой стилистической пестротой. И в таком словесном сумбуре так или иначе проявляет себя и сумбурность самих носителей речи. Но автора это качество характеров овсянкинских «гробовозов» пока не настораживает, в книге доминирует ликующая, радостная тональность. Даже битые жизнью люди здесь вспоминают о прошлом с радостью. И, естественно, радостное и благодарное отношение к жизни несет в себе сам Витька Потылицин. «Такая волна любви к родному и до стоноты близкому человеку накатывала на меня. В этом порыве моем была благодарность ей (бабушке) за то, что она живая осталась, что мы оба есть на свете и все, все вокруг живое и доброе». И не раз он говорит: «Хорошо-то как! Можно жить на этом свете!..»

Приступая к «Последнему поклону», Астафьев намеревался «писать обыденно об обыденной неброской жизни». А на самом деле он

написал не обыденно, а празднично, и обыденная жизнь народа предалась в его слове очень даже броско.

Выпущенная в 1968 году отдельным изданием первая книга «Последнего поклона» вызвала массу восторженных откликов. Впоследствии, в 1974 году, Астафьев вспоминал:

«Сами читатели, отклики и довольно дружная хвалебная критика настрожили меня. Что-то уж больно благодушно все у меня в „Последнем поклоне“ получается. Пропущена очень сложная частица жизни. Не нарочно пропущена, конечно, так получилось. Душа просила выплеснуть, поделиться всем светлым, радостным, всем тем, что приятно рассказывать. А в книге, собранной вместе, получился прогиб. <...> Я не считаю новые главы жестокими. Если уж на то пошло, я даже сознательно поубавил жестокости из той жизни, которую извещал, дабы не было перекося в тональности всей книги. Мне видится книга не только более грустной по содержанию и объему, но и более убедительной, приближенной к той действительности, которая была и которую никто, а тем более художник, подслащать, подглаживать и наругивать не должен. Нет у него на это права»⁴.

И действительно, вторая книга «Последнего поклона» уже строится из рассказов, которые существенно отличаются по тональности от первой. Кстати, у каждой из этих книг есть свои рассказы-увертюры, задающие тон. Первая книга начиналась щемяще-светлым рассказом «Далекая и близкая сказка» — о том, как Витька впервые услышал игру на скрипке и сердце его, «занявшееся от горя и восторга, как встрепенулось, как подпрыгнуло, так и бьется у горла, раненное на всю жизнь музыкой». А вот вторая книга (в первой редакции) начиналась с увертюры, которая называлась «Мальчик в белой рубахе» — о том, как пропал, потерялся среди сибирских увалов трехлетний Петенька. Соответственно и тональность здесь совершенно другая — трагическая и даже мистическая.

Правда, по инерции, идущей от первой книги, вторая начиналась рассказом о детских деревенских играх («Гори-гори ясно»). Но уже здесь, наряду с веселыми описаниями игры в лапту и в бабки, дано описание жестокой, почти изуверской игры — игры в «кол». А в следующем рассказе («Бурундук на кресте»), когда папа вместе с новой семьей собирается к раскулаченному деду Павлу на Север, уже появляются тревожные, мистические предзнаменования: бурундук спрыгнул с кладбищенского креста, и страховидный нетопырь, летучая мышь, залетел в избу, где шло прощальное застолье. Все это, по словам бабушки, «ой, не к добру!».

И, действительно, вся последующая жизнь оказалась «ой, не к добру!». Но главный источник несчастий автор видит в самой отцовской родове, в характерах и поведении ее членов. В отличие от семьи Потылицыных, бабушки Катерины и деда Ильи — вечных тружеников, людей, щедрых

⁴ Вопросы литературы. — 1974. — № 11. — С. 215–216.

душой, в семье деда Павла «жили по присловью: ни к чему в доме соха, была бы балалайка». Та самая театральность, которая выглядела в овсян-кинских «гробовозах» карнавальным украшением, у членов семьи деда Павла и их собутельников приобрела гиперболические размеры, стала самоцелью. Автор обозначил этот способ существования хлестким словом — «на выщелк», уточнив, — «значит, только на показуху и годное».

А далее Астафьев рисует холодный и голодный быт Игарки, города спецпереселенцев. Перед читателем открывается дно жизни, причем не то старое «дно», которое показано в пьесе Горького, а современное герою-повествователю народное дно советского происхождения. И это дно видится снизу, изнутри, глазами ребенка, осваивающего университеты жизни. И описываются те муки, которые наваливаются на мальчонку, ушедшего из новой семьи отца, потому что там и без него помирали с голоду, неприкаянно болтающегося, спящего бог весть где, подъедающего в столовках, готового «стырить» кусок хлеба в магазине. Повседневный, бытовой хаос здесь обретает черты хаоса социального.

Самая страшная сцена во второй части — эпизод, когда мальчишка встречается с бесчувственностью и жестокостью официального лица (рассказ «Без приюта»). Витька, едва не замерзший ночью в какой-то конюшне, приходит в школу, засыпает прямо на уроке, и его, разморенного, дремлющего, выволакивает из-за парты учительница Софья Вениаминовна, по кличке Ронжа. «Грязный, обшарпанный, раздрызганный», — честит она несчастного мальчишку. А когда одна девочка, «дочка завплавбазы или снабсбыта», поднимает руку и сообщает: «Софья Вениаминовна, у него вши», то учительница вовсе заходится от негодования и брезгливости:

«Ронжа на мгновение оцепенела, глаза у нее завело под лоб, сделал ко мне птичий скок, она схватила меня за волосы, принялась их больно раздирать и так же стремительно, по-птичьи легко отскакнув к доске, загордилась рукой, словно бы от нечистой силы.

— Ужас! Ужас! — отряхивала ладонью белую кофточку на рахитной грудешке, со свистом шептала она, все пятясь от меня, все загоразживаясь, все отряхиваясь».

И далее Астафьев с невиданной экспрессией передает состояние мальчишки, который от унижения и обиды полностью теряет контроль над собой, превращаясь в иступленного звереныша:

«Я уцелил взглядом голик, прислоненный в углу, березовый, крепкий голик, им дежурные подметали пол. Сдерживая себя изо всех сил, я хотел, чтобы голик исчез к чертям, улетел куда-нибудь, провалился, чтобы Ронжа перестала брезгливо отряхиваться, класс готовить. Но против своей воли я шагнул в угол, взял голик за ребристую, птичью шею и услышал разом сковавшую класс, боязную тишину. Тяжелое, злобное торжество над всей этой трусливо умолкшей мелкотой охватило меня, над учителькой, которая продолжала керкать, выкрикивать что-то, но голос ее уже начал опадать с недоступных высот.

— Ч-что? Что такое? — забуксовала, завертелась на одном месте учителька. Я хлестанул голиком по-ракушечье узкому рту, до того вдруг широко распахнувшемуся, что в нем видна сделалась склизкая мякоть обеззвучившегося языка, после хлестал уже не ведая куда. <...> Ничего в жизни даром не дается и не проходит. Ронжа не видела, как заживо палят крыс, как топчут на базаре карманников сапогами, как в бараках иль жилище, подобном старому театру, пинают в живот беременных жен мужья, как протыкают брюхо ножом друг другу картежники, как пропивает последнюю копейку отец, и ребенок, его ребенок, стораает на казенном топчане от болезни... Не видела! Не знает! Узнай, стерва! Проникнись! Тогда иди учить! Тогда срами, если сможешь! За голод, за одиночество, за страх, за Кольку, за мачеху, за Тишку Шломава! — за все, за все полосовал я не Ронжу, нет, а всех бездушных, несправедливых людей на свете».

Эта жуткая сцена — кульминация всей второй книги: душа ребенка, центра мира, не выдержала не просто черствости и жестокости какой-то там недалекой учительницы, она не выдержала бездушности и несправедливости, существующей (или даже царящей) в этом мире. И однако Астафьев не судит «огулом». Да, он может сгоряча выпалить какую-нибудь «огульную» формулу (например, насчет национального характера — грузинского, или еврейского, или польского, да и о родимом русском характере у него тоже есть весьма крутые высказывания)⁵.

⁵ В 1988 году настоящий литературный скандал вызвал рассказ Астафьева «Ловля пескарей в Грузии», где автор позволил себе иронические высказывания о быте и нравах грузин. Произошел обмен весьма резкими открытыми письмами между писателем-историком Н. Эйдельманом, который упрекал Астафьева в неуважении к нерусским народам, и автором. Конечно, слово повествователя в художественном тексте нельзя отождествлять с позицией автора. Но в крайне напряженной атмосфере первых лет «перестройки», когда выплеснулись наружу ранее загонявшиеся внутрь проблемы межнациональных отношений в «союзе нерушимых республик свободных», любое экспрессивно окрашенное слово по поводу той или иной нации становилось детонатором бурных перепалок.

Впоследствии, как свидетельствует С. Куняев, Астафьев сказал: «А сейчас, Станислав, я такие письма, может быть, уже не стал бы писать!» С точки зрения Куняева, такая перемена позиции есть ренегатство и чуть ли не предательство русского народа, и поэтому он обрушивается в своих мемуарах на Астафьева с самыми грубыми оскорблениями. С очевидной целью плеснуть бензинчику в угасающий костер национал-патриотического исступления, Куняев идет на крайнюю низость — он без дозволения самого автора перепечатывает его старые письма, хорошо зная, что тот сейчас бы не стал писать. Мемуары свои Куняев претенциозно назвал «Поэзия. Судьба. Россия», а главу об Астафьеве — язвительно: «Пропал казак» (см.: Наш современник. — 1999. — № 8). Опять повторяется сюжет басни Крылова про Моську и Слона. Куняева крайне задевает то, что Астафьев написал за сорок с лишним лет каторжного труда примерно полтора десятка томов. И эти тома — добавим — не залеживаются на полках библиотек. Но и Станиславу Куняеву печалиться о забвении не приходится. Он, несомненно, тоже останется в памяти потомков — правда, только четырьмя строчками, но зато какими: «От объятий швейцарского банка, / Что простерся до наших широт, / Упаси нас, ЦК и Лубянка. / А иначе никто не спасет!» Это будет похлеще геростратовой славы.

Но его цепкому художническому видению в принципе чужды образы абстракции, и такие предельно общие понятия, как «народ», «общество», у него всегда конкретизируются, заполняясь мозаикой характеров, хоров голосов, из которых этот народ и это общество состоят. И народ в изображении Астафьева, оказывается, не есть нечто однородно цельное, а в нем есть все и всякое — и доброе, и жестокое, и прекрасное, и отвратительное, и мудрое, и тупое (причем эти полюса народной психологии и нравственности автор берет в их самых крайних пределах — от того, что вызывает восторг и умиление, до того, что способно вызвать омерзение и тошноту). Так что все начала и концы — источники несчастий, которые валятся на голову отдельного человека, и силы, которые приходят ему на помощь, — в самом этом народе, в самом этом обществе и находятся.

Цикл «Последний поклон» Астафьев никак не может закончить. Он его пишет и пишет. Одна из последних глав называется «Забубенная головушка» («Новый мир», 1992, № 2). Это уже обстоятельный портрет папы, который на старости лет все-таки приехал к сыну и, судя по всему, последние годы жизни был им опекаем. И все равно, какие бы новые истории В. Астафьев ни добавлял, все это главы книги, которая называется «Последний поклон»: это всегда поклон родному миру, это умиление всем тем хорошим, что было в этом мире, и это горевание о том злом, дурном, жестоком, что в этом мире есть, потому что это все равно родное, и за все дурное в родном мире его сыну еще больней.

Экология души

Второй новеллистический цикл Астафьева «Царь-рыба» увидел свет в 1976 году. Здесь, в отличие от «Последнего поклона», писатель обращается к другой первооснове человеческого существования — к связи «Человек и Природа». Причем эта связь интересует автора в нравственно-философском аспекте: в том, что еще Есенин называл «узловой завязью человека с миром природы», Астафьев ищет ключ к объяснению нравственных достоинств и нравственных пороков личности, отношение к природе выступает в качестве «выверки» духовной состоятельности личности.

«Царь-рыба» имеет жанровое обозначение «повествование в рассказах». Тем самым автор намеренно ориентировал своих читателей на то, что перед ними цикл, а значит, художественное единство здесь организуется не столько сюжетом или устойчивой системой характеров (как это бывает в повести или романе), сколько иными «скрепами». И в циклических жанрах именно «скрепы» несут очень существенную концептуальную нагрузку. Каковы же эти «скрепы»?

Прежде всего, в «Царь-рыбе» есть единое и цельное художественное пространство — действие каждого из рассказов происходит на од-

ном из многочисленных притоков Енисея. А Енисей — «река жизни», так он и назван в книге. «Река жизни» — емкий образ, уходящий корнями в мифологическое сознание: у некоторых древних образ «река жизни», как «древо жизни» у других народов, был наглядно-зримым воплощением всего устройства бытия, всех начал и концов, всего земного, небесного и подземного, то есть целой «космографией».

Такое, возвращающее современного читателя к космогоническим первоначалам, представление о единстве всего сущего в «Царь-рыбе» реализуется через принцип ассоциаций между человеком и природой. Этот принцип выступает универсальным конструктом образного мира произведения: вся структура образов, начиная от образов персонажей и кончая сравнениями и метафорами, выдержана у Астафьева от начала до конца в одном ключе — человека он видит через природу, а природу через человека.

Так, ребенок ассоциируется у Астафьева с зеленым листком, который «прикреплялся к дереву жизни коротеньким стерженьком», а смерть старого человека вызывает ассоциацию с тем, как «падают в старом бору перестоялые сосны, с тяжелым хрустом и долгим выдохом». А образ матери и ребенка превращается под пером Астафьева в образ Древа, питающего свой Росток:

«Вздрогнув поначалу от жадно, по-зверушечьи давнувших десен, заранее напрягшись в ожидании боли, мать почувствовала ребристое, горячее небо младенца, распускалась всеми ветвями и корнями своего тела, гнала по ним капли живительного молока, и по раскрытой почке сосца оно переливалось в такой гибкий, живой, родной росточек».

Зато о речке Опарихе автор говорит так: «Синенькая жилка, трепещущая на виске земли». А другую, шумную речушку он напрямую сравнивает с человеком: «Бедовый, пьяный, словно новобранец с разорванной на груди рубахой, урча, внаклон катился поток к Нижней Тунгуске, падая в ее мягкие материнские объятия». Этих метафор и сравнений, ярких, неожиданных, щемящих и смешливых, но всегда ведущих к философскому ядру книги, в «Царь-рыбе» очень и очень много. Подобные ассоциации, становясь принципом поэтики, по существу, вскрывают главную, исходную позицию автора. Астафьев напоминает нам, что человек и природа есть единое целое, что все мы — порождение природы, ее часть, и, хотим или не хотим, находимся вместе с законами, изобретенными родом людским, под властью законов куда более могущественных и непреодолимых — законов природы. И поэтому самое отношение человека и природы Астафьев предлагает рассматривать как отношение родственное, как отношение между матерью и ее детьми.

Отсюда и пафос, которым окрашена вся «Царь-рыба». Астафьев выстраивает целую цепь рассказов о браконьерах, причем браконьеров разного порядка: на первом плане здесь браконьеры из поселка Чуш, «чушанцы», которые буквально грабят родную реку, безжалостно тра-

вят ее; но есть и Гога Герцев — браконьер, который вытаптывает души встречающихся ему на пути одиноких женщин; наконец, браконьерами автор считает и тех чиновников государственного масштаба, которые так спроектировали и построили на Енисее плотину, что загноили великую сибирскую реку.

Дидактизм, который всегда в той или иной мере присутствовал в астафьевских произведениях, в «Царь-рыбе» выступает с наибольшей очевидностью. Собственно, те самые «скрепы», которые обеспечивают цельность «Царь-рыбы» как цикла, становятся наиболее значимыми носителями дидактического пафоса. Так, дидактика выражается, прежде всего, в однотипности сюжетной логики всех рассказов о попрании человеком природы — каждый из них обязательно завершается нравственным наказанием браконьера. Жестокого, злобного Командора постигает трагический удар судьбы: его любимицу-дочку Тайку задавил шофер — «сухопутный браконьер», «нажравшись бормотухи» («У Золотой Карги»). А Грохотало, «мякинное брюхо» и неудержимый рвач, наказуется в чисто гротескном, буффонадном виде: ослепленный удачей, он хвастает пойманым осетром перед человеком, который оказывается... инспектором рыбнадзора («Рыбак Грохотало»). Наказание неминуемо настигает человека даже за давние злодеяния — таков смысл кульминационного рассказа из первой части цикла, давшего название всей книге. Сюжет о том, как наиболее осмотрительный и вроде бы самый порядочный из браконьеров Игнатич был стянут в воду гигантской рыбой, приобретает некий мистико-символический смысл: оказавшись в пучине, превратившись в пленника собственной добычи, почти прощаясь с жизнью, Игнатич вспоминает давнее свое преступление — как он еще безусым парнем, «молокососом», пакостно отомстил своей «изменщице», Глашке Куклиной, и навсегда опустошил ее душу. И то, что с ним сейчас произошло, сам Игнатич воспринимает как божью кару: «Пробил крестный час, пришла пора отчитаться за грехи...».

Авторская дидактика выражается и в соположении рассказов, входящих в цикл. Не случайно по контрасту с первой частью, которую целиком заняли браконьеры из поселка Чуш, зверствующие на родной реке, во второй части книги на центральное место вышел Акимка, который духовно сращен с природой-матушкой. Его образ дается в параллели с «красногубым северным цветком», причем аналогия проводится через тщательную изобразительную конкретизацию: «Вместо листьев у цветка были крыльшки, тоже мохнатый, точно куржаком охваченный, стебелек подпирал чашечку цветка, в чашечке мерцала тоненькая, прозрачная ледышка». (Видно, не шибко сладким было детство у этих северных цинготных Акимок, да все равно — детство.) И рядом с Акимом появляются и другие персонажи, что, как могут, пекутся о родной земле, страдают ее бедам. А начинается вторая часть рассказом «Уха на Боганиде», где рисуется своего рода нравственная утопия. Боганида — это крохотный рыбацкий поселок, «с де-

сяток кособоких, до зольной плоти выветренных избушек», а вот между его обитателями: изувеченным войной приемщиком рыбы Кирягой-деревягой, бабами-резальщицами, детишками — существует какая-то особая добрая приязнь, прикрываемая грубоватым юмором или вроде бы сердитой воркотней. Апофеозом же этой утопической этологии становится ритуал — с первого бригадного улова «кормить всех ребят без разбору рыбацкой ухой». Автор обстоятельно, смакуя каждую подробность, описывает, как встречаются боганидские ребятишки лодки с грузом, как помогают рыбакам, и те их не то что не прогоняют, а «даже самые лютые, нелюдимые мужики на боганидском миру проникались благодушием, милостивым настроением, возвышающим их в собственных глазах», как совершается процесс приготовления ухи. И, наконец, «венце всех дневных свершений и забот — вечерняя трапеза, святая, благостная», когда за общим артельным столом рядом с чужими отцами сидят чужие дети и согласно, дружно едят уху из общего котла. Эта картина есть зримое воплощение авторского идеала — единения людей, разумно живущих в сообществе, в ладу с природой и между собой.

Наконец, дидактический пафос в «Царь-рыбе» выражается непосредственно — через лирические медитации Автора, выступающего в роли героя-повествователя. Так, в рассказе «Капля», который стоит в начале цикла, большая лирическая медитация начинается с такого поэтического наблюдения:

«На заостренном конце продолговатого ивового листа набухла, созрела продолговатая капля и, тяжелой силой налитая, замерла, боясь обрушить мир своим падением. И я замер <...> „Не падай! Не падай!“ — заклинал я, просил, молил, кожей и сердцем внимая покою, скрытому в себе и в мире».

И вид этой капли, замершей на кончике ивового листа, вызывает целый поток переживаний Автора — мысли о хрупкости и трепетности самой жизни, тревогу за судьбы наших детей, которые рано или поздно «останутся одни, сами с собой и с этим прекраснейшим и грозным миром», и душа его «наполнила все вокруг беспокойством, недоверием, ожиданием беды».

Именно в лирических медитациях Автора, в его взволнованных переживаниях то, что происходит здесь и сейчас, в социальной и бытовой сферах, переводится в масштабы вечности, соотносится с великими и суровыми законами бытия, окрашиваясь в экзистенциальные тона⁶.

⁶ Впоследствии, спустя многие годы, именно экзистенциальную проблематику Астафьев выставил на первое место в своей книге. «Вот в моей „Царь-рыбе“ вдруг нащупали тему экологии. Да какая же она экологическая! Это книга об одиночестве человека, и большинство любой литературы — нашей и американской — она вся об одиночестве человека», — заявил он на страницах «Литературной газеты» (2 июля 1997 г.) в статье, которая вышла под заголовком «Человек к концу века стал еще более одиноким». Беря во внимание это высказывание, нельзя не учитывать того, что оно несет на себе печать позднейших реакций писателя.

Однако, в принципе, дидактизм в искусстве выступает наружу, как правило, тогда, когда художественная реальность, воссозданная автором, не обладает энергией саморазвития. А это значит, что «всеобщая связь явлений» еще не видна. На таких фазах литературного процесса оказывается востребованной форма цикла, ибо в ней удастся запечатлеть мозаику жизни, а вот скрепить ее в единую картину мира можно только архитектурно: посредством монтажа, при помощи весьма условных — риторических или чисто фабульных приемов (не случайно в ряде последующих изданий «Царь-рыбы» Астафьев переставлял местами рассказы, а некоторые даже исключал)⁷. Все это свидетельствует о гипотетичности концепции произведения и об умозрительности предлагаемых автором рецептов.

Сам писатель рассказывал, с каким трудом у него «выстраивалась» «Царь-рыба»:

«Не знаю, что тому причиной, может быть, стихия материала, которого так много скопилось в душе и памяти, что я чувствовал себя буквально им задавленным и *напряженно искал форму произведения*, которая вместила бы в себя как можно больше содержания, то есть поглотила бы хоть часть материала и тех мук, что происходили в душе. Причем все это делалось в процессе работы над книгой, так сказать, на ходу, и потому делалось с большим трудом» [курсив мой. — Н. Л.]⁸.

В этих поисках формы, которая бы соединяла всю мозаику рассказов в единое целое, выражали себя муки мысли, пытающей мир, старающейся постигнуть справедливый закон жизни человека на земле. Не случайно на последних страницах «Царь-рыбы» Автор обращается за помощью к вековой мудрости, запечатленной в Священной книге человечества: «Всему свой час, и время всякому делу под небесами. Время родиться и время умирать. <...> Время войне и время миру». Но эти уравнивающие все и вся афоризмы Екклезиаста тоже не утешают, и кончается «Царь-рыба» трагическим вопрошанием Автора: «Так что же я ищу, отчего я мучаюсь, почему, зачем? — нет мне ответа».

Искомая гармония между человеком и природой, внутри самого народного «мира» не наступила. Да и наступит ли когда-нибудь?

⁷ Свидетельством того, что с началом семидесятых годов цикл рассказов стал «формой времени», служит появление таких ярких произведений, как «Плотницкие рассказы» (1968) В. Белова, «Оранжевый табун» (1968) Г. Матевосяна, «Переулки моего детства» (1969) Ю. Нагибина, «Моя тихая родина» (1978) А. Филипповича, «След рыси» (1979) Н. Никонова.

⁸ Астафьев В. Память сердца // Литературная газета. — 1978. — 15 ноября. — С. 7.

Лад и разлад

Однако проблема лада и разлада продолжает оставаться самой «болевой» точкой в размышлениях Виктора Астафьева о своем народе. С наибольшей остротой писатель поставил ее в двух, почти одновременно созданных произведениях — в рассказе «Жизнь прожить», который увидел свет в сентябрьской книжке «Нового мира» за 1985 год, и в романе «Печальный детектив», напечатанном в январском номере журнала «Октябрь» за 1986 год.

В сущности, рассказ «Жизнь прожить» — это завершение линии «монументального рассказа», начатой еще в 1950-е годы шолоховской «Судьбой человека». Эпическая монументальность здесь сохранилась — вся жизнь человека из народа и в гуще общенародной истории дана как на ладони. Но вот эпического величания героя и его судьбы совсем нет. Ибо само содержание понятия «лад» открывается вовсе не с идиллической стороны.

Автор чуть ли не с первых строк предупреждает читателя:

«Ивана Тихоновича лихая сторона жизни миновала. И все у него в смысле биографии в полном порядке. Однако тоже есть чего вспомнить, есть чем попеть и поплакать. И старость он заслужил себе спокойную».

Но как выслушаешь всю его исповедь: и про то, как с десяти лет сиротой остался, и как «натужно и недружно жили» в семье Сысолятиных, которая приютила сироту, и про войну, про один только бой у местечка Оринина в Прикарпатье, и про послевоенную службу на енисейских баках в окружении надсаженных в тылу да вымолоченных на фронте людей, то слова о том, что «Ивана Тихоновича лихая сторона жизни миновала», покажутся горько-ироническими. И напрасно. Все ведь познается в сравнении. Раз в тридцатые он годы не познал власть формулы «сын за отца не отвечает», а в сорок пятом вернулся домой при своих собственных ногах и руках, — значит, и впрямь его «лихая сторона жизни миновала». Но каков стандарт-то! Какой же она была, эта обыкновенная, общепринятая норма народной жизни! Вот о чем с действительно горькой, но не иронией, а печалью напоминает Виктор Астафьев.

Как такое выдержать? До лада ли при таком стандарте повседневности? Тут уж куда больше оснований для разлада, для всеобщего безразличия и взаимной жесточенности. Для обозначения этого уклада народной жизни, который в «Последнем поклоне» назывался «на растатур», Астафьев в этом рассказе нашел другое, не менее хлесткое деревенское слово «вразнопляс». «Вразнопляс» — это разобщенность в самой неделимой «молекуле» общества, в семье, «вразнопляс» — это вечно пьяный папуля Костинтин, что детей своих родимых видел «только исключительно по праздникам», это и бабка Сысолятиха-Шопотница, что для облегчения жизни семьи принялась сводить со свету новорожденного внука...

Там, где все идет «вразнопляс», личность может либо расплыться в податливый кисель, либо ожесточиться до каменной бесчувственности. Ведь такое чуть было не случилось и с Иваном Заплатиным, когда он мальчишкой оказался в доме с бабкой Сысолятихой. «И вот стал я замечать за собой, что трусливый и подлый делаюсь, — вспоминает Иван Тихонович, — ...стыдно вспомнить, доносы на братьев и сестер учинял, те меня, конечно, лупить, дак я на убогую Дарью бочку катить примуся, поклепы и напраслину на нее возводил...» Да и потом, уже в зрелые годы, случалось, поддавался Иван Тихонович соблазну пожить «вразнопляс»: то, вернувшись с фронта, они с братишкой «от вольности попивать начали» да всюю веселиться в условиях изобилия женского пола, а потом Ивана Тихоновича побродяжничать поманило, «и стал бы я бичом отпетым», — признается он.

А почему же не стал он «бичом отпетым», как не стал ни «тюремным поднарником», ни «полномошной шестеркой», хотя все это ему очень даже реально угрожало? Что внесло или, точнее, — что каждый раз вносило лад в душу Ивана Заплатина, что вновь помогало налаживать отношения с людьми, с миром?

Ответ — в сюжете рассказа, в сцеплении событий и поступков, из которых выстраивается судьба Ивана Тихоновича. Вот, приспособляясь к «разноплясу», едва не исподличался малец-сирота, а не исподличался оттого, что Лелька, тетка крестная, вовремя спохватилась и «наотдаль от дома и от стариков Сысолятиных... на зимовку в бригаду шуганула» Ивана. А потом является на свет не очень-то желанный пятый братик Борька, бабка его травит и студит, а остальные Сысолятины обороняют, как могут. И вот что получается из этого: «Спасенье его, борьба за Борькино здоровье, заботы об ем как-то незаметно сплотили наши ряды, всю из нас скверну выжали, всю нашу мелочность и злость обесценили, силы наши удвоили...»

Вот ведь когда кончилось житье «вразнопляс» и когда в Лелькиной семье стал лад налаживаться. Это очень важная, поворотная вежа в судьбе Ивана Заплатина, это первый для него урок самосознания, рубеж отсчета дальнейших поступков.

И далее, с какими бы соблазнами ни встречался Иван Заплатин, в какие бы передраги ни попадал, всегда тревога за родных, чувство заботы о них удерживают его от срыва, а то и возвращают из начатого было «разнопляса». И не один ведь Иван Тихонович одной заботой о другом свою душу в порядке содержит, не один он на этой заботе и любви строит свой лад с человечеством. А крестная тетка Лелька, что «для всех и нянька, и генерал»? А убогая Дарья, что в войну «приняла к себе раненого инвалида без ног»? А вовсе еще девчонка Лилька, что после гибели матери тащит весь сысолятинский дом на себе? А Татьяна, которая за- была все свои обиды, когда увидела, что Иван пропадает?

Выходит, таков универсальный закон, лежащий в основе лада? Это вечный груз, вечная, без роздыху тревога, — помогать, вытаскивать, спасать, жалеть. Не случайно многие герои рассказа «Жизнь прожить» не живут, а «ломают», как Дарья, они «надорванные», как Татьяна, и в глазах у них надсада, как у Лильки. Но как ни трудно соглашаться с неудобной, беспокоящей концепцией Астафьева, однако простая и драматическая жизнь Ивана Тихоновича Заплатаина, судьбы его родных и близких убеждают: настоящий, не утопический лад, лад земной, достигался титаническими усилиями тех, кто, не жалея сердца своего, растрачивал себя на заботу о других.

Астафьев идет дальше, он утверждает: чем горше испытания, чем тревожнее угроза для жизни, тем прочнее вяжутся узы лада. Что ж, история нашей страны хранит в себе достаточно страниц, которые могут подтвердить эту идею писателя. Но неужто лад на Руси может держаться только ценою надсады самых чутких и добрых людей? Неужели нам нужна только большая беда, напасть какая-то, чтоб мы, преодолевая мелочные раздоры, соединились в единое, дружное и теплое, целое, которое никто и никогда не смог победить?

Такая печальная и горькая концепция лада обретает особую убедительность благодаря эмоциональной атмосфере, разлитой по всему рассказу. Эта атмосфера связана с образом Енисея, на берегах которого протекает жизнь Ивана Тихоновича и его родовой. «Анисей-батюшка», «Анисеюшко», как его величают в рассказе, это река жизни, которая символизирует творящую силу бытия — дарует героев ни с чем не сравнимым счастьем земного существования и неотвратимо поглощает их в своих глубинах. Образ «Анисея» служит постоянным напоминанием о жестоком роке, в свете которого лад предстает как необходимая, естественная и единственная возможность разумного общежития всех людей на земле.

Но, вскрыв трагическую «подоснову» лада, представив воочию ту непомерную цену, которую платят хорошие люди за установление хоть ненадолго какого-никакого равновесия в социуме, писатель не мог не встать перед вопросом: отчего же в народном мире берется разлад, что его порождает? Об этом Астафьев раздумывает в «Печальном детективе». Сам автор назвал его романом, но роман этот необычен — его структура образована сплавом беллетристики и публицистики. Факты, а точнее — грубо натуралистические образы современной повседневности, здесь служат пищей для публицистических размышлений автора-повествователя, который старается заразить своим чувством читателя, вовлечь его в круг волнующих его проблем, сделать своим единомышленником. И действительно, текст «Печального детектива» сработан так, что читатель ввергается в неявный диалог с автором-повествователем. И анализ этого произведения приходится вести через вскрытие пред-

полагаемого («запроектированного» в тексте) диалога между Автором повествователем и потенциальным читателем.

«Криком изболевшейся души» назвал Василь Быков это произведение Астафьева. И действительно, факты жестокости, насилия, зверства, оголтелого хамства, наглого сумасбродства, подлого самодовольства, собранные главным героем романа, оперуполномоченным Леонидом Сошнинным, заставляют автора-повествователя, что называется, возопить:

«...Отчего русские люди извечно жалостливы к арестантам и зачастую равнодушны к себе, к соседу — инвалиду войны и труда? Готовы последний кусок отдать осужденному, костолому и кровопускателю, отобрать у милиции злостного, только что бушевавшего хулигана, коему заломили руки, и ненавидеть сокавартиранта за то, что он забывает выключить свет в туалете, дойти в битве за свет до той степени неприязни, что могут не подать воды ближнему, не торкнуться в его комнату...»

Хоть сам-то Астафьев ссылается на Ницше и Достоевского, полагая, что они еще столетие назад «почти достали до гнилой утробы человека», однако, по его мнению, смещение нравственных критериев произошло именно в то время, которое официально называлось «развитым социализмом»: «Беззаконие и закон для некоторых мудрецов размыли дамбу, воссоединились и хлынули единой волной на ошеломленных людей, растерянно и обреченно ждущих своей участи».

Вольно или невольно напрашивается вопрос: почему такое произошло в 1970–1980-е годы? Какие общественные процессы спровоцировали расшатывание моральных устоев?

На этот вопрос Астафьев, в общем-то никогда не уходящий от прямых публицистических ответов, если они у него есть, не дает прямого ответа. Может быть, ответ — в той атмосфере печали особого рода, печали, если можно так сказать «бытийной», окутывающей весь дискурс, вобравший в себя весь хлам уголовной хроники, весь мусор быта и нравов провинциального русского города Вейска. Это атмосфера, неназойливо заставляющая задумываться о коротком сроке человека на земле, о хрупкости его оболочки, о ранимости души, о необходимости сострадания и сочувствия. Словом, это та самая атмосфера, которая в рассказе «Жизнь прожить» была связана с образом Енисея. В «Печальном детективе» нет такого цельного образа-лейтмотива, но из отдельных подробностей, деталей, словно бы вскользь брошенных фраз складывается такая эмоциональная атмосфера, в которой все, что так или иначе посягает на человеческую жизнь, небрежничает ею, ее малыми и большими радостями, предстает нравственно и эстетически нелепым, а то и отвратительным, низменным, подлым.

В рассказе «Жизнь прожить» многочисленная Лелькина орава выстояла оттого, что в трудную годину все крепко схватились дружка за дружку. И в «Печальном детективе» та же, только по-иному реализованная идея: уж на что грешны, несуразны в поведении и поступках

тетя Граня и Лавря-казак, бабка Тутышиха и Чича-кочегар, а все же в них, в отличие от сытых провинциальных снобов Пестеревых или от умеющей жить милицейско-ресторанной четы Лободы, есть та частица лада, те осколки сердечной отзывчивости и остатки теплоты, которые хранятся с тех времен, «когда надо было не только держаться вместе, но вместе и исхитряться, чтоб выстоять».

Значит, — если следовать логике автора «Печального детектива» — идея лада родилась на почве горькой нужды? Как идея спасения человека от голода и холода посредством союза с другими столь же беспомощными перед лицом голодной смерти людьми? Союз этот мог держаться лишь на подавлении человеком в себе «зверя», на подчинении своих желаний законам взаимопомощи и сострадания. Совершенна или несовершенна была эта нравственная система — иной вопрос. Но как некая высокая, идеальная норма отношений человека и общества она была, конечно же, благотворна. А что же случилось с нею в относительно благополучные годы? Почему она зашаталась? Уж не потому ли, что страх голода, бездомья, разутости и раздетости, на котором держалась прежняя идея лада, постепенно растаял?

А в кого же превращается человек, с плеч которого спал вечный страх за завтрашний кусок хлеба, которого уже не связывает чувство долга перед теми, с кем в союзе и взаимопомощи удавалось перемотать нужду, который не нагружен никакими другими, столь же жизненно необходимыми обязанностями перед другими людьми?

В сытого хама он превращается — говорит Астафьев. Известно, что «зверь» в человеке просыпается, когда голодный желудок вырывается из-под узды рассудка. (Об этом страшном явлении напомнили в «Блокадной книге» А. Адамович и Д. Гранин.) Но вот почему проснулся «зверь» в тех четырех парнях, что изнасиловали старую тетю Граню, в добром молодце, который «заколол мимоходом трех человек», в том пэтэушнике, что упорно разбивал голову молодой беременной женщине, в пьяном «орле» с Крайнего Севера, который покатался на самосвале, утробив при этом молодую мать с ребенком и еще четверых подвернувшихся на пути людей? В этих фактах, приведенных в «Печальном детективе», потрясает бескорыстие содеянного. Страшно, дико звучит, но ведь правда! Ибо измывались и убивали не с голодухи, не от разутости-раздетости, не от несправедливости и унижений, а просто так.

«Зверина, — говорит Астафьев, — рождается чаще всего покорностью нашей, безответственностью, безалаберностью». И в самом деле, покорность и безответственность — две стороны одной медали, а безалаберность — их прямое следствие. Покорность порабощает душу, лишает ее воли. А освобождение от ответственности разлагает душу, приводит к атрофии совести. Так что и для старинного холопа, и для современного хама закон жизни один, тот, о котором с горечью напомнил В. Астафьев, — для них «жить, будто вниз по реке плыть!».

Но диалогизм публицистического дискурса направлен не только в одну сторону — от автора к читателю, у него обнаруживается и противоположный вектор — от читателя к автору. Ведь те картины, которые пластически воссозданы на страницах «Печального детектива», уже входят в память читателя, и тот начинает самостоятельно соотносить их со словом Автора. И порой у читателя может возникать несогласие с его рацеями. Так, из памяти читателя, которого Автор старался пронять своими очень душевными словами про мужа и жену, не могут исчезнуть сцены семейной жизни, в большом числе явленные на страницах «Печального детектива»: как Чича-кочегар с лопатой наперевес устраивал «физкультуру» тете Гране вокруг котельной, а железнодорожный обходчик Адам Зудин гонялся за своей благоприобретенной Евой «с ломом и путевым молотком», как добрейший Маркел Тихоныч в порядке воспитания батожком «вытянул по широкой спине» свою горластную Евстолию Сергеевну, как, наконец, оперуполномоченный Сошнин, гуманист и писатель, заученным болевым приемом усаживал на пол свою супругу Лерку, изливающую потоки брани. Как только читатель вспомнит это, так все душевные слова автора насчет семейного лада покажутся в лучшем случае декламацией. Тут куда более явственно выступает мысль о спасительной силе порядка, порядка любой ценой, без всяких там «интеллигентских штучек». Если даже в семье порядок порой устанавливается лишь посредством «батожка» или милицейского приема, то уж по отношению ко всяким там подонкам из-под лестницы или пьяным молодцам на «КамАЗах» управа нужна крутая. Такова объективная логика «Печального детектива».

И все же то, что «сказалось» в «Печальном детективе», несколько отличается от того, что публицистически декларирует автор. Да, в его прямом слове порой проскальзывает тоска по не очень забытому старому «порядку». А вот в его голосе, в интонациях, в эмоциональном накале столько душевной отзывчивости, столько сердечной боли, столько сердечной заботы о земле родной и людях на ней, слышится нечто иное, а именно чувство *новой ответственности* — ответственности человека, проникшегося самосознанием хранителя и защитника жизни.

Человек и хаос войны

Размышления Виктора Астафьева о добре и зле, об их немирном сосуществовании в одном земном пространстве, в одном обществе, а порой в душе одного человека — эти размышления очень своеобразно преломились в его постоянном интересе к теме войны. Русская литература о Великой Отечественной войне изначально была пронизана героическим пафосом. Астафьев тоже относится к этому времени трепетно. Но он несколько смещает традиционную оптику в подходе к этой

теме: для него и Отечественная война — это прежде всего война, то есть некое противоестественное состояние мира, концентрированное воплощение хаоса, наглядное воплощение тех сил и условий, которые противоположны человеческой натуре по определению и способны только разрушать душу.

Уже «Звездопад» (1961), первая повесть Астафьева о войне, отличалась по своему пафосу от типологически близких ей фронтовых лирических повестей Г. Бакланова, Ю. Бондарева, К. Воробьева. Батальных сцен нет. Глубокий тыл — госпиталь где-то на Кубани, потом запасной полк, пересылка. Есть традиционный для фронтовой повести сюжет первой любви и его трагическое решение. Но если у других авторов причиной трагедии становилась гибель одного из молодых героев там, на фронте, то у Астафьева трагедия погибшей любви начисто лишена героического ореола. Просто мама медсестры Лиды, которую полюбил Мишка Ерофеев, интеллигентная, умная женщина, деликатно просит его:

«Михаил, будьте умницей, поберегите Лиду. <...> Не ко времени все это у вас, Михаил! Еще неделя, ну, месяц, а потом что? Потом-то что? Разлука, слезы, горе! Предположим, любви без этого не бывает. Но ведь и горе горю рознь. Допустим, вы сохранитесь. Допустим, вас изувечат еще раз и несильно изувечат, и вы вернетесь. И что? Какое у вас образование?..»

И Мишка ее понимает. Он уходит в пересылку и оттуда с первым попавшимся «покупателем» отбывает на фронт. Он отверг свою первую, самую дорогую любовь. Сам отказался от, возможно, единственного за всю жизнь счастья. И отказался от любви Лиды именно из любви, из жалости и заботы о ее судьбе.

Соседи по пересылке, видя, как горюет Мишка, сочувственно дают ему окуроч:

«— Убили кого-нибудь? — спросил меня из темноты тот, что давал докурить. — Убили... — Когда только и конец этому будет? — вздохнул все тот же солдат. — Спи давай, парень, если можешь...» По Астафьеву, то, что произошло с Мишкой Ерофеевым, равноценно гибели. Такого разрешения любовной коллизии нет больше ни в одной книге об Отечественной войне.

В начале 1970-х годов увидело свет самое совершенное произведение Виктора Астафьева — повесть «Пастух и пастушка». В книжных публикациях автор поставил даты: 1967–1971. За этими датами не только годы напряженной работы, но и годы, потраченные на «проталкивание» повести в свет. Ее несколько лет «выдерживали» в журнале «Наш современник», где сам Астафьев был членом редколлегии. Все объяснялось непривычным для советской литературы изображением Отечественной войны. В «Пастухе и пастушке» война предстает как Апокалипсис — как некое вселенское зло, жертвами которого становятся все, русские и немцы, мужчины и женщины, юнцы и старцы.

Повесть Астафьева перенасыщена страшными натуралистическими сценами и подробностями, воссоздающими ужасный лик войны. Обгорелый водитель и его «отчаянный крик до неизвестно куда девавшегося неба». «Запах парной крови и взрывчатки», который остается от человека, подорвавшегося на mine. Трупы, вмерзшие в снег. Немец с оторванными ногами, протягивающий штампованные швейцарские часы с мольбою: «Хильфе!»... Некоторые натуралистические подробности превращаются у Астафьева в зловещие апокалипсические символы. Вот пример:

«Огромный человек, шевели громадной тенью и развевающимся за спиной факелом, двигался, нет, летел на огненных крыльях к окопу, круша все на своем пути железным ломом. <...> Тень его металась, то увеличиваясь, то исчезая, он сам, как выходец из преисподней, то разгорался, то темнел, проваливался в геенну огненную. Он дико выл, оскалив зубы, и чудились на нем густые волосы, лом уже был не ломом, а выданным с корнем дубьем. Руки длинные с когтями. Холодом, мраком, лешачьей древностью веяло от этого чудовища».

Буквально огненный ангел из Апокалипсиса или какой-то доисторический зверь — а ведь это просто-напросто автоматчик, на котором вспыхнула маскировочная простыня. Это характерный для батальной поэтики «Пастуха и пастушки» прием — перевод непосредственного изображения в мистический план. Страшное месиво, оставшееся на месте боя, вызывает здесь такую ассоциацию: «...Все разорвано, раздавлено, побито, все как после светопреставления». Или: «Как привидения, как нежити, появлялись из тьмы раздерганными группами заблудившиеся немцы». (В одной из редакций повести был эпизод — наш связной, что никак не может найти нужную ему часть, жалуется: «Он кружит нас... нечистый, что ли?») И довершает этот апокалипсический ряд традиционный в таком контексте зловещий образ воронья: «Воронье черными лохмами возникало и кружилось над оврагами, молчаливое, сосредоточенное...»

А что вообще делает война с душой человека? Она ее растлевает, утверждает писатель. Пример тому — образ старшины Мохнакова. Он великолепный вояка — воюет умело, толково, даже в горячке боя не теряет головы, профессионально научился убивать. Но именно он после боя мародерствует, обирая убитых, именно он по-хамски обращается с приютившей их хозяйкой. В нем все человеческое уже кончилось, и он признается Борису: «Я весь истратился на войну, все сердце истратил, не жаль мне никого». Гибель Мохнакова, что положил в заплечный мешок противотанковую мину и бросился с нею под танк, по всем литературным стандартам подвиг, но Астафьев видит здесь не только акт героического самопожертвования, но и отчаянный акт самоубийства: Мохнаков совершенно обдуманно покончил с собой, потому что не смог жить со своей испепеленной, ожесточившейся, обесчеловеченной душой.

И даже лейтенант Борис Костяев, главный герой повести, тоже на войне душевно истрачивается. Он истрачивается от крови и смертей, от постоянного лицемерия разрушения, от хаоса, который творят люди. В повести есть фраза, фиксирующая психологическое состояние лейтенанта: «Нести свою душу Борису сделалось еще тяжелее». Это очень глубокая формула: апокалипсические обстоятельства страшны даже не физическими мучениями и физической смертью, а смертью души — тем, что из нее выветриваются те понятия, которыми человек отделил себя от скота, — сострадание, любовь, доброта, сердечность, чуткость, бережливое отношение к жизни других людей. Не случайно у Астафьева очень странной выглядит смерть Бориса. Его ранило осколком мины в плечо, ранение, в сущности, не очень-то тяжелое, но он слабеет, гаснет и умирает в санитарном поезде. Лейтенант Костяев погиб на войне от усталости — он не смог дальше нести свою душу. Молох войны у Астафьева не щадит никого из костяевского взвода: гибнут кумовья-алтайцы Карышев и Малышев, тяжело ранен жалкий ябеда Пафнутьев, подрывается на mine Шкалик, совсем еще мальчик...

Такова война и таковы ее последствия.

Но с ужасом войны в повести Астафьева вступает в противоборство душевное, сердечное начало. Само заглавие произведения («Пастух и пастушка») и его жанровый подзаголовок («современная пастораль») уже ориентируют читателя на амбивалентное отношение к изображаемому.

Астафьев действительно восстанавливает память о пасторали, этом излюбленном жанре сентиментализма, через введение клишированных, легко узнаваемых образов, деталей, сюжетных ходов, стилистических оборотов. Но было бы большим упрощением видеть здесь пародирование. Между идеальным, а точнее, наивно-идиллическим миром пасторали и суровым, кровавым миром войны в повести Астафьева установлены многозначные отношения.

Достаточно вслушаться в мотив «пастуха и пастушки» — центральный мотив повести, чтоб уловить эту многозначность. История Бориса Костяева и Люси, нечаянно нашедших и потерявших друг друга в хаосе войны, рождает ассоциацию с пасторальной историей о пастухе и пастушке. Но сколько оттенков имеет эта ассоциация! Родители Бориса, школьные учителя из маленького сибирского городка, тоже «пастух и пастушка»: их любовь и нежность — это психологическая параллель к отношениям Бориса и Люси. Двое деревенских стариков, пастух и пастушка, убитые одним снарядом, — это возвышенно-эпическая параллель. А есть еще пастух и пастушка из балета, который Борис мальчиком видел в театре, и наивность этой театральной, придуманной идиллии отмечена стилистически («Лужайка зеленая. Овечки белые. Пастух и пастушка в шурах»). Наконец, есть жалкая пародия на идиллическую верность в образе «плюшевого» немецкого солдата, денщика, остающегося слугой даже при застрелившемся своем генерале.

Такая же многозначность отношений между современным, то есть реальным, и пасторальным, то есть идеальным и идиллическим, планами становится конструктивным принципом всех без исключения художественных элементов повести «Пастух и пастушка».

Сниженно-бытовое и идиллически высокое есть уже в первом портрете Люси: мазок сажи на носу и глаза, «вызревшие в форме овсяного зерна», в которых «не исчезало выражение вечной печали, какую умели увидеть и остановить на картинах древние художники». В стилистической организации повести очень существенна роль старомодного, связанного с поэтикой пасторали, слова и жеста:

«Мы рождены друг для друга, как писалось в старинных романах, — не сразу отозвалась Люся». «Старомодная у меня мать... И слог у нее старомодный», — говорит Борис. Или вот еще: «Подхватив Люсю в бедро, как сноп, он неловко стал носить ее по комнате. Люся чувствовала, что ему тяжело, несподручно это занятие, но раз начитался благородных романов — пусть носит женщину на руках...»

Герои стыдятся старомодности, а вместе с тем дорожат ею, не хотят растерять того чистого и доброго, что отложилось, спрессовалось в этих вроде бы устарелых словах, жестах, поступках.

И в самом сюжете автор сталкивает нежную пасторальную тему с жестокой, точнее — с жесточайшей прозой жизни. Общее сюжетное событие в повести строится на параллели двух несовместимых линий — описывается кровавая мясорубка войны, и рассказывается сентиментальная история встречи двух людей, словно рожденных друг для друга. Намеренно акцентируя оппозицию нежной пасторали и кровавой прозы войны, Астафьев расставляет по сюжету, как вешки, три очень показательные коллизии. Сначала Борис и Люся, перебивая друг друга, воображают, какой будет их встреча после войны: Борис — «Он приехал за нею, взял ее на руки, несет на станцию на глазах честного народа, три километра, все три тысячи шагов»; Люся — «Я сама примчусь на вокзал. Нарву большой букет роз. Белых. Снежных. Надену новое платье. Белое. Снежное. Будет музыка». Потом, уже расставшись, каждый из них мечтает о новой встрече: Борис — о том, что, как только их полк отведут в тыл на переформировку, он отпросится в отпуск, а Люся, выйдя из дому, видит его сидящим на скамейке под тополями, и — «так и не снявши сумку с локтя, она сползла к ногам лейтенанта и самым языческим манером припала к его обуви, исступленно целуя пыльные, разбитые в дороге сапоги». Наконец, сам безличный повествователь тоже втягивается в эту игру воображения: он рисует картину погребения умершего Бориса по всем человеческим установлениям — с домовиной, с преданием тела земле, с пирамидкой над холмиком. Но каждая из этих идиллических картин жестко обрывается: «Ничего этого не будет»... «Ничего этого не было и быть не могло»... «Но ничего этого также не было и быть не могло...». И напоследок вместо утопической картины

скромного, недостойного похоронного обряда идет натуралистическое повествование о том, как товарный вагон с телом Бориса Костяева был оставлен на каком-то безвестном полустанке, как начавший разлагаться труп случайно обнаружили, «завалили на багажную тележку, увезли за полустанок и сбросили в неглубоко вырытую яму».

И все же пастораль не исчезла в этом жестоком мире. И спустя тридцать лет после войны немолодая женщина «с уже отцветающими древними глазами» нашла могильный холмик посреди России и сказала тому, кто там лежит, старинные слова:

«Совсем скоро мы будем вместе... Там уж никто не в силах разлучить нас».

Астафьев усиливает пасторальную линию с помощью дополнительных, собственно архитектурных ходов. Уже в самих названиях основных частей повести есть определенная логика. Часть первая называется «Бой» — здесь представлена война как источник всех бед. Остальные три части образуют противовес первой. Но в их последовательности «материализуется» печальная цепь неминуемых утрат: часть вторая «Свидание» — часть третья «Прощание» — часть четвертая «Успение» («успление» — по православному канону есть уход человека из бренного мира).

Кроме того, Астафьев оснащает повесть продуманной системой эпиграфов. Эпиграф ко всей повести (из Теофиля Готье: «Любовь моя, в том мире давнем, / Где бездны, кущи, купола, — / Я птицей был, цветком и камнем, / И перлом — всем, чем ты была») задает пасторальную тему как эмоциональную доминанту. Эпиграф к первой части («Бой») таков: «Есть упоение в бою. Какие красивые и устарелые слова (Из разговора, услышанного на войне)», — повествователь даже перед авторитетом Пушкина не отступил и отверг его, ставший классическим, афоризм: для человека, видящего войну как апокалипсис, никакого упоения в бою нет и быть не может. Зато все эпиграфы к остальным частям развивают ту же пасторальную тему, что задана в четверостишии из Теофиля Готье. Вторая часть («Свидание»): «И ты пришла, заслышав ожиданье», — это из Смелякова. Часть третья («Прощание») — строки прощальной песни из лирики вагантов: «Горькие слезы застлали мой взор...» и т. д. Часть четвертая («Успение») — из Петрарки: «И жизни нет конца / И мукам — краю». Таким образом, эпиграфы в повести «Пастух и пастушка», кроме того что выполняют традиционную функцию эмоциональных камертонов, еще и дидактически акцентируют авторский замысел.

По Астафьеву выходит, что война принадлежит к тому ряду стихийных бедствий, которые время от времени сотрясают планету, что война — только одна из наиболее крайних форм проявления катастрофичности жизни, само пребывание человека на земле есть всегда существование среди хаоса, что человеку, пока он жив, приходится постоянно оберегать свою душу от растрепания. (В этом аспекте повесть

Астафьева перекликается с романом Пастернака «Доктора Живаго».) И единственное, что может противостоять этому всемогущему экзистенциальному Молоху, единственное, что может защищать душу от разрушения — утверждает автор «Пастуха и пастушки», — это внутреннее, душевное действие, производимое маленьким человеческим сердцем. И хотя беспощадный Молох бытия обескровливает и уничтожает в конце концов человека, единственное, что может быть оправданием его существования на земле, — это сердечное начало, это любовь как универсальный принцип подлинно человеческого, то есть одухотворенного бытия. «Пастух и пастушка» — очень горькая повесть, которая печально говорит человеку о трагизме его существования и увещевает, взывает до конца оставаться человеком.

Астафьев неоднократно говорил о том, что хочет написать большой роман об Отечественной войне, где покажет вовсе не ту войну, образ которой сложился в советской баталистике. И вот в 1992 году увидела свет первая книга этого давно обещанного романа. Уже самим названием он полемически соотнесен с предшествующими эпическими полотнами. Раньше были эпические оппозиции: у Симонова — «Живые и мертвые», у Гроссмана — «Жизнь и судьба». У Астафьева — апокалипсическое: «Прокляты и убиты». Здесь Астафьев создает свой миф об Отечественной войне, и не только о войне.

Первая книга имеет свое заглавие — «Чертова яма». Здесь еще нет ни фронта, ни бомбежек — события протекают в глубоком сибирском тылу в лагере, где формируются воинские части перед отправкой на фронт. По конструктивным параметрам перед нами роман-хроника. Но по характеру изображения и по эстетическому пафосу — это огромных размеров «физиологический лубок». Даже тот, кто знает про гитлеровские лагеря смерти или Колыму, «ужахнется», читая у Астафьева описание той «чертовой ямы», той казарменной преисподней, в которой физически изнуряют и морально опускают, доводят до скотского состояния парнишек призыва двадцать четвертого года рождения.

На чем же держится эта скрипучая и гнилая державная казарма? А на целом частоколе подпорок, среди которых главные — Великая Ложь и Великий Страх. Им «синхронны» в романе две самые выразительные массовые сцены.

Первая — сцена коллективного, всем полком, слушанья по радио доклада товарища Сталина 7 ноября сорок второго года. С каким горьким сарказмом описывает Астафьев волнение простодушных солдатиков, которым великий вождь в очередной раз вешает лапшу на уши, их сострадание отцу родному, который мается за них за всех, их умиленный коллективный плач.

И другая массовая сцена — показательный (!) расстрел братьев Снегиревых. Повод-то ерундовый: парнишки без спросу смотались в родную

деревню за провиантом и тут же вернулись. Но надо доложиться куда следует, потому что сталинский приказ № 227 уже действует, и восемнадцатилетние мальчики стали материалом для «высокоидейного воспитательного мероприятия». Это самая трагическая сцена в романе, его кульминация.

Астафьев показывает, как в атмосфере Великой Лжи расцветают самые отвратительные пороки, оформляется целое сословие паразитов и откровенных негодяев. Это всякие политбалаболки, вроде капитана Мельникова с его «казенными словами, засаленными, пустопорожними», эти «энкавэдэшники, смершевцы, трибунальщики», профессионалы сыска и палачества. Астафьев настолько их презирает, что ему порой отказывает чувство художника, он весь уходит в риторику — не показывает, не анализирует, а гвоздит: «Вся эта шушваль, угревшаяся за фронтом», «придворная хевра», «целая армия дармоедов» и т. д., и т. п. Но, кроме этих штатных слуг режима, в атмосфере лжи и страха набирает силу всякая пена, поднывавшаяся со дна народного мира: это сытая челядь, что угрелась при полковой кухне, это и удалой блатарь Зеленцов, что подчиняет воровским правилам запуганных новобранцев, тут и «кадровый симулянт» Петька Мусиков, который нагло использует боязнь своих прямых начальников выносить сор из избы. Так что слова апостола Павла: «Если же друг друга угрызете и съедите, берегитесь, чтобы вы не были истреблены друг другом», — поставленные эпиграфом к роману, приобретают значение не столько предупреждения, сколько укора.

И однако же как они выстояли? Как сумели победить Гитлера? Ведь что там ни говорите, а 9 мая 1945 года — самый счастливый и самый святой день в российской истории XX века.

И чтоб свести концы с концами, Астафьев в конце романа меняет жанровый регистр — на смену мрачному «физиологическому» лубку, в сущности, не имеющему сюжетной динамики, а значит — исхода, приходит идиллия. Каким-то случайным решением командования первый батальон, до отправки на фронт, «брошен на хлебоуборку». И оказались служивые в деревне Овсово, которую война вроде и не тронула, там и девки одна другой ядренее, и застолья обильные, с «горючкой», и мирный труд с энтузиазмом, прямо-таки как в «Кубанских казаках»... И вот в этих-то благодатных, человеческих условиях просыпается и концентрируется в служивых вроде то высокое, чистое, могучее, что делает их непобедимыми. Какие же перемены в основах, в духовном строе новобранцев обусловили столь разительный переход от одичания и разобщенности к одухотворенности и сплоченности?

Если коротко, то ответ сконцентрирован в двух образах-символах: один — это уже известный по прежним вещам Астафьева образ песни, а другой — это новый в системе ценностных координат писателя образ православного креста.

Песен в романе уйма, из них Астафьев создает своего рода «звуковую мозаику» народного сознания. Вот, в самом начале в романе зву-

чит «хриплый ор», переходящий в песню «Священная война». А в конце первой книги, «в последний вечер перед отправкой на фронт», солдаты, душевно успокоенные и просветленные деревенским ладом, дружной работой на русском поле, поют «Ревела буря, дождь шумел». И «всяк свой голос встраивал, будто ниточку в узор вплетал, всяк старался не загубить песенный строй», «и каждый ощущает в себе неизвестную силу, полнящуюся другой силой, которая, сливаясь с силой товарищей своих, не просто отдельная сила, но такая великая сила, такая сокрушительная громада, перед которой всякий враг, всякие нашествия, всякие беды, всякие испытания — ничто!»

Что же еще, кроме оживления «роевого чувства», возвысило замордованных новобранцев до сознания героической самоотверженности?

Это, как полагает Астафьев, пробуждение религиозного чувства. Романист утверждает: «Пусть он, народ, затаился с верой, боится, но богато в душе хранит», — и вот в годы войны религиозное чувство возобладавало над «мороком», крест стал тайным знаком возвращения народа к истинным ценностям.

В критике были предприняты попытки представить роман Астафьева христианским и еще конкретнее — православным романом о войне. Наиболее отчетливо эта концепция изложена в статье И. Есаулова «Сатанинские звезды и священная война»⁹. Правда, доказывая, что «роман Астафьева — может быть, первый роман об этой войне, написанный с православных позиций» и построенный на антитезе «патриотизма (в советском его варианте) и христианской совести», критик не замечает, что все приведенные им в защиту этой мысли цитаты взяты из авторских риторических комментариев, весьма далеких от пластического мира романа. А если все-таки обратиться к художественной реальности, воплощенной в персонажах, сюжетных коллизиях, предметном мире романа, и посмотреть: как она соотносится с религиозным пафосом, декларируемым в рассуждениях безличного повествователя и некоторых героев романа?

Если в предшествующих произведениях Астафьева общий стилиевой колорит определялся диалогическим равновесием между сентиментализмом и натурализмом, то в «Проклятых и убитых» сделан явный крен в сторону натурализма. Здесь Астафьев создал максимально телесный мир войны. Это мир страдающего, гибнущего, изувеченного народного тела. Лицом человека становятся в буквальном и переносном смысле его раны: Финифатьев с розовым пузырьком, пульсирующим под простреленной ключицей, майор Зарубин с запущенной раной, в которой, как сообщит небрежливый повествователь, «загнила костная крошка», у Шестакова «правый глаз вытек, из беловатой скользкой обертки его выплыла и засохла на липкой от крови щеке куриный помет напоминающая жижица».

⁹ Новый мир. — 1994. — № 3.

«Астафьевская телесность образно воплощает особое эпическое единство, единство внеличностное, возникающее на родовой, даже биологической основе — на крови, по слову поэта, не только текущей в жилах, но и вытекающей из жил. Это архаическое единство, рождающееся в биологической борьбе за выживание», — доказывает М. Н. Липовецкий¹⁰. Лейтмотив романа — страшные груды мертвых тел, заполнившие великую реку (напомним, что в «Царь-рыбе» река прямо символизировала жизнь, бытие):

«В реке густо плавали начавшие раскисать трупы с выклеванными глазами, с пенящимися, будто намыленными лицами, разорванные, разбитые снарядами, минами, изрешеченные пулями. Дурно пахло от реки, но приторно-сладкий дух жареного человеческого мяса слоем крыл всякие запахи, плавая под яром в устойчивом месте».

Собственно, и жизнь героев в «чертовой яме», та война, которую они здесь ведут, это борьба за выживание в самом первичном смысле: их постоянно мучит вопрос, как накормить тело, согреть, хлебнуть водки, выбить вшей, отогнать крыс, добыть курицу, облегчиться. Здесь «родство и землячество будут цениться превыше всех текущих явлений жизни, но паче всего, цепче всего они укрепятся и будут царить там, в неведомых еще, но неизбежных фронтовых даях». Такое единство, которое возникает между служивыми в «чертовой яме», — это, конечно, тоже эпическое единство, но единство внеличностное, возникающее на родовой, даже биологической основе, на крови, по слову поэта, не только текущей в жилах, но и вытекающей из жил. Это архаическое единство, рождающееся в биологической борьбе за выживание — ведь в куче выживать легче. Ну а врагом, противопоставленным этому союзному единству, не может не стать «чужак» — инородец или иноверец: нередко обе версии в одном лице — в образе прохиндея с нерусской фамилией, будь то особотделец Скорик, что подводит под расстрел в угоду приказу № 227 невинных братьев Снегиревых, или комиссар Мусенок с его «партийным словом» и «патриотическим воспитанием» — с того берега, куда не ложатся мины; или большой специалист по технике Одинец, предпочитающий вести руководство также с безопасного берега. Они, «чужаки», в тылу творят зло по отношению к бесправному солдату, а на фронте прячутся за его спину.

Однако натурализм Астафьева определяет такую важную черту романного дискурса, как беспощадная трезвость видения, часто опровергающая декларации автора. И если присмотреться к бытию солдатского

¹⁰ Липовецкий М. Н. Военная проза 90-х годов: тупики поэтики или кризис идеологии // Война и литература: 1941–1945. — Екатеринбург, 2000. — С. 51. Далее мы с позволения автора статьи излагаем некоторые его суждения о «телесности» в романе «Прокляты и убиты».

«союза», особенно в первой книге романа, то нетрудно увидеть, что нестерпимой его жизнь делают не только и даже не столько идеологические и этнические «чужаки». Кто обворовывает солдат? «Кухонные враги», отвечает Астафьев. Откуда ж они взялись? Из «нашего любимого крещеного народа», в котором, по наблюдениям романиста, случаются порой такие вот психологические странности: «Получив хоть на время какую-то, пусть самую ничтожную власть (дневального по казарме, дежурного по бане, старшего команды на работе, бригадира, десятника и, не дай бог, тюремного надзирателя или охранника), остервенело глумиться над своим же братом, истязать его». И кстати, тезис этот подтверждается наглядно, когда любимые астафьевские герои, попав в наряд по кухне, отъедаются за счет своего же брата-служивого, или же когда дружно наваливаются на «шамовку», украденную Булдаковым. Где? У кого? Либо все на той же кухне, либо из подполов у таких же голодных да беспомощных бабок из соседней деревни, чьи сыновья сейчас гибнут на фронте.

Имеет ли такое народное единство, эстетически восславленное в романе «Прокляты и убиты», что-то общее с христианской идеей? Очень сомнительно. Потому что это единство тел, борющихся за выживание, а не душ, охваченных единой верой или хотя бы единой духовной ориентацией. Это единство до-нравственное, до-идеологическое. Не случайно потому его лидерами становятся люмпены, не связанные никакими моральными нормами и принципами.

Подобное единство носит саморазрушительный и антицивилизационный характер; и потому так риторичны христианские проповеди автора, потому так неубедительны религиозные «прозрения» героев — возникающие лишь тогда, когда подводит надежда на «союзность», на выживание в стае (как после казни братьев Снегиревых). Но и желание Астафьева придать народной телесной общности (в сущности, глубоко языческой, племенной, первобытной) христианский, религиозный характер тоже не на пустом месте возникает. Астафьевская религиозность сродни его же телесной стихии прежде всего полным игнорированием личностных ценностей, в романе «Прокляты и убиты» выстраивается миф о народной общности вне личности, вне индивидуального самосознания — основанный на доличностных (телесность) или надличностных (вера) ценностях.

У философа и писателя Александра Зиновьева есть работа, которая называется «Почему мы рабы?» Здесь автор рассматривает то социально-психологическое явление, которое он назвал феноменом «коммунального сознания». Человек «коммунального сознания» — раб, раб по доброй воле, ибо он отказался от муки свободы выбора и бремени личной ответственности, отдал себя на волю общей, классовой стихии, обретя покой в чувстве однородности со всеми и покорности общей судьбе. А разве в конце романа «Прокляты и убиты» не получается тот же апофеоз «коммунального сознания»? Только не под большевистской звездой, а под православным крестом.

В рассказе «Жизнь прожить» Астафьев печалился нашим повседневным разладом, ужасался тому, что мы умеем одолевать его только отчаянной самоотверженностью, ценою больших мучений и потерь. Теперь же, в романе «Прокляты и убиты», тональность сменилась. Раскрыв весь ужас стадности по большевистским рецептам, Астафьев не сомневается в благостности «коммунального сознания» как такового. Пороки «коммунального сознания» оказались амортизированы ситуацией Отечественной войны. И оттого «бедовость» общенародного менталитета приобрела розовую, идиллическую окраску.

Противоречия, которые свойственны роману «Прокляты и убиты», в той или иной мере проявились и в последующих произведениях Астафьева — в повестях «Так хочется жить» (1996) и «Веселый солдат» (1998), также обращенных к памяти об Отечественной войне. В самых новых своих публикациях, увидевших свет в 2001 году, Астафьев остается верен принципам сентиментального натурализма. Только он как бы разъял свой бинарный (натуралистически-сентиментальный) мир на автономные «материки». В рассказах «Трофейная пушка» и «Жестокое романсы» («Знамя», 2001, № 1) Астафьев показал в жестоком натуралистическом свете два варианта нашей родимой дури. В первом — тип советского дурака с инициативой, из-за которого на фронте гибнут люди. В последнем — еще одну версию «песенного характера», сибирского егозливого парня Кольку-дзыка, что, не зная удержу, лихачил на фронте, по собственной глупости лишился ног, а оказавшись в тылу, в роли героя-инвалида, стал форменным бедствием для земляков, которые сами от него и избавились, утопив в реке. А в рассказе «Пролетный гусь» («Новый мир», 2001, № 1) писатель излагает душераздирающую историю гибели семьи молодого фронтовика (Данилы и Марины и их малыша Аркани), которую уже в мирное время стгноила бессердечность сытого обывателя, что всю войну «провоевал» в политотделах. (Рассказ «Пролетный гусь» перекликается с некоторыми фабульными линиями повести «Веселый солдат», но, в отличие от полифонического колорита повести, рассказ окрашен в тона слезной пасторали о послевоенных Тристане и Изольде.)

В рассказах, опубликованных в начале 2001 года, Астафьев как бы оголил каркас своего художественного мира, что привело, с одной стороны, к усилению дидактизма, а с другой — к некоторой схематизации и эстетическому упрощению картины жизни...

* *
*

Собрание сочинений Виктора Астафьева, выпускаемое в Красноярске, составляет пятнадцать томов. В них спрессован огромный труд души художника, остро переживающего все, что совершается в мире, мечу-

щегося мыслью, запальчивого в чувствах, но всегда искреннего в своих поисках истины. Это огромное количество произведений, не всегда ровных по степени совершенства, порой очень угловатых и даже колючих по мыслительному напору, раздражающе беспокойных по эмоциональному пафосу, все-таки представляет собой вполне узнаваемую художественную систему. Ее структурной осью выступает диалогическая оппозиция жестокого натурализма и открытой сентиментальности. Семантика этих полюсов у Астафьева устойчива: если натуралистический срез мира — это полюс хаоса, гибели души и жизни, то сентиментальный срез — это всегда полюс идеального, эстетически возвышенного.

Существенные особенности сентименталистской эстетики, как отмечал М. М. Бахтин, таковы: она «развенчивает примат грубой силы», отрицает официальное величие («слезы антиофициальные»), осуществляет переоценку существующих масштабов, в противовес им утверждает ценность «элементарной жизни». Астафьев в своих произведениях актуализирует память сентиментализма, вводя его семантику в живую современность. Более того, он открывает новые семантические ресурсы сентиментальной оптики и палитры. Вопреки утверждению Бахтина о том, что «сентиментально-гуманистический тип развеществления человека ограничен», что «сентиментальный аспект не может быть универсальным и космическим, он сужает мир, делает его маленьким и изолированным»¹¹, Астафьев охватывает сентиментальным пафосом, а конкретнее — жалостью и состраданием — и отдельного, «маленького человека», и целое воинство, и весь народ, и всю землю.

Однако модус сентиментального мировосприятия остается у Астафьева традиционно нормативным, то есть как бы «предзаданным» в исходной позиции автора. Нормативность всегда выражается в *организованности* художественного материала авторским замыслом. И если организованность *органична*, то это проявляется в эффекте саморазвития художественного мира, наглядно убеждающего в убедительности авторской концепции, какой бы «предзаданной» она ни была. В самых совершенных произведениях Астафьева (например, в «Пастухе и пастушке») возникает эстетическая согласованность между натуралистической достоверностью и сентиментальной нормативностью. Но в отдельных вещах писателя такой «баланс» не получался. Это происходило тогда, когда на полюсе идеала вместо сентиментальной модели мира — пасторальной ли, наивно-детской, утопически-деревенской или какой-то другой — выступала публицистическая риторика (наиболее явственно — в романах «Печальный детектив» и «Прокляты и убиты»). Риторика, конечно, носит нормативный характер, и в этом смысле она соприродна сентиментальному пафосу.

¹¹ См.: Бахтин М. М. Записи 1971–1975 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 345–346.

Однако нормативность, выраженная риторически (через автора-повествователя или через героя-резонера, вроде следователя Сошнина в «Печальном детективе»), оказывается неравным полюсом в диалоге с натуралистической картиной. Как ни накачивает Астафьев свое риторическое слово экспрессией, используя для этого самые сильнодействующие средства — от исступленных лирических медитаций до лихих ненормативных «заворотов», все равно — пластика натуралистических картин эстетически впечатляет куда больше.

И такой «дисбаланс» оборачивается художественными потерями — раз нет равноправного диалога между оппозиционными полюсами эстетической реальности, который является в системе Астафьева «мотором» саморазвития художественного мира, то эвристические способности такого произведения ослабевают, оно все больше начинает выполнять роль иллюстрации к авторской идее. Не лучший результат дает и замена диалогического единства полюсов их «автономным» изображением.

И все же... Астафьев настолько крупное явление в русской литературе второй половины XX века, что даже его художественные просчеты и даже то, что может вызывать решительное несогласие с ним, творчески значительно и примечательно для состояния художественного сознания его времени.

СТРАСТИ И ПРИСТРАСТИЯ

К спорам о романе Г.Владимова

«Генерал и его армия»

Финальные залпы войны ставят последнюю точку. Но года идут, и точка оборачивается многоточием, а то и мучительными вопросами, побуждая литературу — кого же еще? — искать новые ответы.

«Великая Отечественная перешагнет порог века, и в новом тысячелетии напишут книги о ней, рожденные после победы. Будут меняться взгляды на нее, вызревать новые концепции, по мере того как она будет открывать одни свои тайны и заманивать другими».

Этот прогноз, сделанный Г. Владимовым накануне 50-летия Победы, нелишне было бы дополнить. Новые книги почти неизбежно натолкнутся на противодействие, новые концепции, оспаривая прежние, будут конфликтовать с устоявшимися воззрениями и пристрастиями. Таков извечный порядок вещей в литературе. Хорошо бы в новых книгах не пострадала реальность войны, художническая интуиция не вступила в разлад со все более далекими фактами.

* *
*

Роман «Генерал и его армия» с непривычным для наших дней единодушием принят критиками разных направлений, несхожих взглядов. И встречен в штыки В. Богомоловым, еще некоторыми писателями, а также суетливо перестроившимися рецензентами. Ответить В. Богомолу необходимо: его авторитет военного прозаика заслуженно высок, объявленный им поход против лжи и подлогов в сочинениях о войне оправдан. Роману Г. Владимова посвящен пространный фрагмент из его книги «Срам имут и живые, и мертвые, и Россия...». Называется эта публикация в «Книжном обозрении»: «„Новое видение войны“, „новое осмысление“ или новая мифология?». Сноска уточняет, что в книге, «кроме романа и статьи Г. Владимова, рассматриваются также очерняющие Отечественную войну и десятки миллионов ее живых и мертвых участников еще четыре издания: два содержащих фальсификацию и прямые подлоги „документальных“ сборника, выпущенных в 1992 году, и пасквильные сочинения В. Б. Резуна (Суворова) и И. Л. Бунича».

Недоумение возникает с самого начала: почему в столь разношерстный ряд попал Г. Владимов — писатель с незапятнанной репутацией?

Почему «Генерал и его армия» — роман, чья жанровая принадлежность не подлежит сомнению, подвергается к книгам совершенно иного свойства и плана, подлежащим суду по иным законам?

Простейший ответ: включив в свой текст подлинные исторические явления и фигуры, автор обязан соблюдать историческую правду в большом и малом, быть достоверным в подробностях бытовых, армейско-структурных, субординационных, технических и т. п. Крыть нечем — обязан.

Естественно, на аппарате «Бодо» работали телеграфистки, а не телефонистки. В декабре 1941 года генералу Кобрисову не выделили бы двухгектарный надел для дачи возле Апрелевки. Главупрформ НКО не назывался Управлением резервов Генштаба... Большую часть подобных ляпов несложно было бы устранить, готова рукопись к печати. Скажу больше: Богомолов то ли из великодушия, то ли по другой причине выловил далеко не все «блохи». Вину за их обилие разделяет и редакция, зная, что автор, живя в германской «глубинке», лишен возможности получить серьезную консультацию, дотошно выверить текст.

Действительно, трудно понять, каким манером Светлооков за два месяца сподобился трех офицерских званий. Хотя случались и поныне случаются чудеса с наделением звездочками. Капитан запаса Жириновский вдруг проснулся то ли полковником, то ли подполковником...

Не оправдывая фактических ляпсусов, попытаюсь найти им какое-то объяснение. Не сказала ли возрастная разница двух прозаиков?

Сын солдата, не вернувшегося с войны (мать уекли в лагерь по 58-й статье), вчерашний суворовец Владимов пошел не на офицерские курсы, а в Ленинградский порт грузчиком. Свободный от фронтовой памяти, он свободнее в восприятии и трактовке фронтовых фактов. Это чревато своими минусами и плюсами. О минусах В. Богомолов пишет пространно, плюсы отрицает. Понять его легче, чем согласиться с ним. Для литераторов нефронтовых поколений война отличается от той, что на собственной шкуре пережили лейтенанты. Это началось еще с В. Войновича, «оклеветавшего» армию своим «Чонкиным», ощутимо у А. Азольского в его недавней повести «Окурки» и, конечно, в романе Г. Владимова, принявшем на себя долго копившееся раздражение могокан, уставших, помимо всего прочего, от спекуляций на войне. Между тем меняется не только взгляд художника. Соотношение между исходным фактом и документом тоже претерпевает изменения. Не поручусь, что всегда в пользу документа. Они от века пребывают в достаточно сложной взаимозависимости. В. Богомолов напоминает: Толстой закрывал книгу, обнаружив в ней фактические несообразности. Но он забыл про другое. Толстой изучал свидетельство о войне 1812 года, ездил на Бородинское поле. Однако роман «Война и мир» не избежал гневных и, главное, справедливых упреков в неточностях из уст инвалида Отечественной войны отставного генерала А. Норова. Страшно поду-

мать, каково бы пришлось Льву Николаевичу, что бы ему довелось услышать от иных наших критиков, прочитай они генеральскую отповедь. Называлась она тоже солидно: «Война и мир, 1805–1812 гг., с исторической точки зрения и по воспоминаниям современника».

Говорю это не в оправдание конкретных ошибок Г. Владимова. Но в защиту писательского права — далеко не безбрежного — на художественную версию событий, пусть и исторических, на свою интерпретацию характеров, людей, причастных к таким событиям.

Вопреки фактическим оплошностям владимовский роман насыщен тревожным воздухом войны, роковой неопределенностью. Абсурдность происходящего усугубляется и тем, что русские поднимают оружие против русских. Отечественная война грозит обрести черты войны гражданской. Не формулируя это прямо, Г. Владимов погружается в психологию людей, в какой-то мере причастных к трагическому повороту истории. В романе о войне нет ни батальных эпизодов, ни сцен в лагерях для военнопленных. Но их тяжесть незримо ложится на плечи героев и ощущается нами, читающими о генералах и их армиях. Художественная правда подтверждает правду историческую, которая в таком аспекте не рассматривалась нашей литературой.

Но и признавая новаторство Г. Владимова, «новое осмысление» (эти слова порядком затасканы и могут вызвать идиосинкразию), нельзя, однако, забывать и о претензиях автора книги «Срам имут...» и все сводить к спору о неточностях.

* *
*

Три генерала из романа категорически не устраивают В. Богомолова. Власов и Гудериан не отвечают его представлениям о них и архивно-документальным данным, Кобрисов — сам по себе как тип советского военачальника. Кроме того, Г. Владимов, полагает он, завысил всеислие светлооковых. Упрек небезосновательный. Но менее абсолютный, чем видится. Майор Светлооков, естественно, не распоряжался на Военном Совете. Но чувствовал за собой право позволять себе куда больше, чем хочет убедить нас В. Богомолов. И позволял. Со слов сослуживца оппонент Владимова рассказывает историю командарма генерала Г-ова. Едва тот услышал, что контрразведка проявляет к нему повышенный интерес, позвонил Верховному. Сталин в ответ заявил о своем полном доверии к командарму. Начальника армейской контрразведки и ретивого капитана-контрразведчика как ветром сдуло. Командарму присвоили звание генерал-полковника.

Бывают странные сближения. Генерал в таком же звании, в такой же фронтальной должности, тоже Г-ов по фамилии в дальнейшем был брошен в тюрьму, обвинение козыряло его подслушанными разговорами

и частными письмами. Генерал умер, не дотянув до шестидесяти, и удостоился посмертной реабилитации.

В. Богомолов ссылается на постановление СНК от 18.04.43, где по пунктам расписаны Сталиным задачи «СМЕРШа», и ни звука о контроле контрразведки за боевой деятельностью войск, т. е. о слежке за командирами.

Товарищ Сталин был большой ученый. Но все же не настолько, чтобы ему безоговорочно верить. Не верили и сами контрразведчики. Чуть выше В. Богомолов вспоминает о конфликте командира его полка Р-на с собиравшим на него «материальчик» смершевцем. Случилось это во второй половине ноября 1943-го, более чем через полгода после постановления, скрепленного подписью Сталина. Правда, как и в случае с генералом Г-овым, произошедшим, видимо, тоже после постановления, контрразведчик получил по носу. Но идти на конфликт со «СМЕРШем» отваживались единицы. И не генералу Кобрисову, который еще перед войной отдал на Лубянке следовательской линейки, качать права, приструнивать Светлоокова.

Разумеется, приняв на веру подписанное Сталиным постановление, роман «Генерал и его армия» писать не следовало. Вообще, если поверить Сталину, поверить в дальновидность его союза с Гитлером (демонтировали старую границу, не укрепили новую), в оправданность и целесообразность советско-финской войны, во внезапность нападения 22 июня, в то, что к 3 июля лучшие части фюрера были разбиты, и т. д. и т. п., надлежит признать, что В. Быков, Г. Бакланов, К. Воробьев, В. Некрасов, В. Кондратьев, В. Астафьев посвятили свою жизнь напрасному делу. Написанное ими опровергается при посредстве постановлений СНК, ГКО, приказов Верховного главнокомандующего.

Для В. Богомолова исполнение Кобрисовым в особых случаях цензорских обязанностей, вычитывание с карандашом армейской газетки — нелепость. Это «были функции инструктора или инспектора политотдела». Если мне не изменяет память, это было функцией офицера разведотдела. Но самые невероятные нелепости сопровождали путь армии. Один известнейший командарм, например, въедливо прочитывал каждый номер армейской многотиражки и правил стихи, благо был — и не только в душе — поэтом. Когда его дивизии залегли в оборону, вызвал из Москвы редакторшу — доку по поэтической части, приказал редактору газеты напечатать сборник генеральских виршей и всех участников подвига наградил боевыми орденами...

Если бы действия любого командира безотказно соответствовали «ригидно определенным функциям, правам и обязанностям каждого», фронт, надо полагать, не подкатил к окраинам Москвы и волжским откосам.

Я тоже долго служил в армии и встречал достойных офицеров и генералов, но, в отличие от В. Богомолова, не считаю, будто Великую Отечественную выиграли обладатели красных лампасов. Выиграли солдаты, купили собственной кровью. Генерал Кобрисов, отличаясь от многих,

неотступно думает о цене успеха и вовсе не выглядит «опущенным». Скорее — чудаком. Как и всякий, чем-либо непохожий на остальных. Неразумное путешествие в ночи по снегу к полковнику Свиридову вполне в его духе. Он отступал со Свиридовым от границы, ценит полковника, даже в дни отступления добившегося удачи и захватившего французский коньяк, которым, дурачась, теперь соблазняет Кобрисова.

Опровержения В. Богомолова выглядят более несуразно, чем поступок Кобрисова. Ему, мол, тяжело раненому сержанту, вливали в глотку по 30–40 граммов коньяку. Мне меньше подфартило — в таком же положении давали спирт либо водку.

Но это — факты нашей биографии и к делу не идут.

В. Богомолов пускается в рассуждения о добавочном пайке для начальства. Надо понимать, что постоянно получаемые деликатесы, марочный коньяк, шоколад отбили бы у генералов охоту брать хрущевские дары.

Но здесь зависимость скорее обратная. Такая избирательная щедрость в то время, как бойцы порой жили впроголодь, вряд ли морально укрепляла генералитет. Не от нехватки хлеба насущного иные армейские чины при первой возможности пошлют домой вагоны, «студебекеры» с трофейным добром.

Когда бы человек на войне — генерал или солдат — всецело подчинял свои побуждения и поступки уставу, команде, отличающимся высокой мудростью, литература годилась бы лишь для создания идиллических сценок о Козьме Крючкове и благостных отцах-командирах. Предпринимались попытки вгонять писательское творчество в такое русло. К успеху они не привели, однако ералаш в некоторых головах породили. И чрезмерные надежды на документ, архивную бумагу. Они, дескать, призваны противостоять бесконечным легендам, окружающим, а то и затемняющим едва ли не каждое фронтовое событие. Легенды эти возникли не в народном сознании, их специально сочиняли в корыстно-политических целях. Но и документ не стоит почитать за истину в конечной инстанции, забывая: он — дело рук человеческих, на нем лежит печать сиюминутности, субъективности. Если бы человеческая личность всегда адекватно и полно отражалась в архивных бумагах, то, прибегая к ним, удалось бы создавать художественный образ методом, каким изготавливается фоторобот.

Генерал Э. Кёстринг после беседы с А. Власовым заявил: «Это весьма неприятный, лицемерно-лживый, неприемлемый для нас человек. Любое сотрудничество с ним представляется бессмысленным». В официальном заключении Кёстринг добавляет: «И даже если нам когда-нибудь пришлось бы хвататься за какую-то фигуру из русских в качестве лидера, мы нашли бы другого».

Однако пришлось хвататься за Власова. Сергей Фрëлих, офицер германской разведки, приставленный к Власову, дает ему сходную характеристику: «Власов получил такое воспитание, что его второй на-

турой стала постоянная мимикрия: думать одно, говорить другое, а делать что-то третье».

Эти выдержки, приведенные В. Богомоловым, звучат достаточно убедительно. Хотя и не рисуют Власова большим оригиналом. Вранье — плод вполне определенного воспитания. В. Богомолову не хуже, чем мне, известно, сколько лгали в войну. Доходило, к примеру, до того, что Москва салютовала в честь освобожденного города, который еще только предстояло освободить. Но тогда уж это совершалось, не считаясь с любыми потерями. А какие горы лжи нагромождены вокруг берлинского сражения и взятия рейхстага!

Готовый поверить старательно подобранным аттестациям Власова, встречаю в литературе о нем сообщение оберфюрера доктора Э. Крёгера, бывшего последние полгода немецким представителем у командующего РОА. Крёгер воспринимает Власова как человека, «которому были отвратительны всякий обман и предательство», который обладал «прямым характером», «упорно шел к цели, не прибегая к обходным маневрам или каким-либо интригам, был настоящим солдатом». Кому верить?

Натыкаешься и на случаи вроде бы более простые.

В. Богомолов, настаивая на никак не первостепенной роли А. Власова в Московской битве, доказывает, что первостепенное место в сражении за столицу принадлежало К. Рокоссовскому, Д. Лелюшенко, Л. Говорову, удостоившимся ордена Ленина. А. Власов же вместе с генералами второго ряда получил орден Красного Знамени. Все верно. Если забыть, что «Известия» еще в феврале 1941 года сообщили о награждении Власова орденом Ленина. В ту пору два высших ордена за один год не принято было давать.

Невелик труд опровергнуть некоторые утверждения В. Богомолова, касающиеся оперативно-стратегических вопросов. Общевойсковые армии, дескать, «действовали по единому общему плану, и брать город или не брать, определялось не командующим армией, а Ставкой». Но такие планы зачастую менялись еще и потому, что противник тоже тайно планировал свои действия, вводя в заблуждение другую сторону. Сталин не разгадал гитлеровские планы на лето 1942 года, сосредоточил войска на Московском направлении, в центральной части, и мы получили Сталинград. А накануне летней кампании 1943 года его удалось убедить не начинать наступление на Курской дуге, уступить первенство вермахту, измотать его и потом перейти в контрнаступление. Менялись боевые задачи; построение войск, темп продвижения не всегда соответствовали запланированному. Не только командующие армиями — командиры дивизий и полков тоже вносили коррективы, иногда достаиваясь наград, иногда — подзатыльников. «Ди эрсте колонне маршширт, ди цвайте колонне маршширт...» — это никогда ни у кого не получалось. Два из трех наших фронтов в берлинской операции превысили запланированный темп наступления, без пощады и без резона кладя людей.

На совещании в канун штурма Предславля вполне правомерно возникла проблема Мырятина. Тем паче, что зам. Верховного Г. Жуков и командующий фронтом Н. Ватутин видели преимущества маневра, предложенного Кобрисовым, и обладали достаточной властью, чтобы его одобрить. Стремясь ответить на вопрос, почему не одобрили, Г. Владимов пристально исследует психологию каждого участника совещания, понимая, а зачастую принимая побуждения центральных действующих лиц.

Для одних бывших фронтовиков Жуков — спаситель Отечества, для других — «браконьер». Нынешняя поспешная канонизация маршала отдаст политиканством, способным оттолкнуть от него.

Г. Владимов предлагает свое понимание Жукова: «Тем и велик он был, полководец, который не удержался бы ни в какой другой армии, а для этой-то и был рожден, что для слова „жалко“ не имел он органа восприятия. Не ведал, что это такое. И, если бы ведал, не одержал бы своих побед. Если бы учился в академии, где приучали экономно планировать потери, тоже бы не одерживал. Назовут его величайшим из маршалов — и правильно назовут, другие в его ситуациях, имея подчас шести-семикратный перевес, проигрывали бездарно. Он выигрывал. И потому выигрывал, что не позволял себе слова „жалко“. Не то что не позволял — не слышал».

А тщедушный «командарм наступления» Терещенко — за него почему-то обиделся В. Богомолов — разбивал носы и губы, колотил по головам палкой, стимулируя наступательный порыв. Неужели В. Богомолов не встречал таких? Неужели забыл анекдот про ваньку-взводного, что поднимал в атаку бойцов прикладами, добавляя после каждого удара: «За Родину!..», «За Сталина!..», «За Родину!..» Неужели не видит, где истоки нынешней дедовщины?

Это в армии США генерал Паттон, оскорбив солдата, винился перед строем. У нас до такого не «опускались».

* *
*

Наименее мотивированное у В. Богомолова место для меня наиболее убедительно — о смертельном ранении генерала Чарнавского. «Наверно, вторую бы жизнь отдал Чарнавский, чтобы рана была в грудь...», — говорит у Г. Владимова.

В глаза не видел генерала Черняховского (прототип Чарнавского), не служил под его началом. Но бродила по окопам добрая слава о молодом, ладном командующем — лихо воюет, с головой, и к солдатам хорош.

Г. Владимов может ответить: «Идите-ка вы со своими апокрифами. Я пишу о Чарнавском, отважном генерале, оценившем замысел Кобрисова, но промолчавшем, когда ждали его „да“. Логика характера».

Не ответит. Дорожит, это заметно, рассказами фронтовиков, поймет: интуиция дала сбой.

Наши представления о военачальниках зыбки. Нет сколько-нибудь объективных критериев. Отгрохать монумент на Поклонной горе легче, чем выпустить научную историю Великой Отечественной войны, по справедливости воздать каждому полководцу, соотнеся его удачи и неудачи с потерями, насколько возможно, соотнеся с аналогичными операциями других военачальников. Поэтому — субъективизм, любимчики и не пользующиеся признанием.

В Богомолу кажется, что в романе Власов сверх меры героизирован. «Человеку с таким лицом можно было довериться безоглядно...» — воспроизводит он словесный портрет, данный Г. Владимовым. Но если не остановиться на флегматичном многоточии, портрет будет выглядеть иначе: «Человеку с таким лицом можно было довериться безоглядно, и разве что наблюдатель, особенно хваткий, с долгим житейским опытом, разглядел бы в нем ускользающую от других обманчивость».

Неаккуратное — выразимся так — цитирование бьет по оппоненту. Бьют по нему и последующие — на той же странице — рассуждения Г. Владимова о Власове. Дважды говорится о его страхе. Страхе, рожденном непониманием происходящего. О неутихающем страхе пленения. Это далеко от апологетики и уже потому более убедительно. Власов занимает в романе малую площадь. Но сказано о нем немало. Сказано и о том, что останется вне пределов повествования. И эта емкость авторской фразы заставляет оценить мастерство Г. Владимова.

Тенденциозность В. Богомолу в каких-то случаях мне ближе объективности (или стремления к ней) Г. Владимова, и я нелегко принимаю иные факты, на которые опирается последний.

«Запомнился 1940 год. Буквально дня не было, чтоб „Красная Звезда“ не писала о 99-й дивизии, которой командовал Власов <...> Вторично я услышал о Власове в ноябре 1941 года <...> Снова о нем говорили как о выдающемся военачальнике».

Это вспоминает генерал П. Григоренко. («В подполье можно встретить только крыс». Нью-Йорк, 1981. С. 216.)

«Красная Звезда» утверждала: «99-я дивизия заняла первое место в Красной Армии. Все поздравляют генерала Власова». Писали газеты и о заслугах Власова, командующего в начале войны 4-м механизированным корпусом, в боях за Киев — 37-й армией. Его назначают заместителем командующего Западным направлением. Командующим 20-й армией под Москвой, 2-й ударной под Лобанью, заместителем командующего Волховским фронтом. Эти назначения говорят сами за себя. Но не исключено, что Г. Владимов преувеличил заслуги Власова в Московской битве. Реплика: «Двадцатая армия наступает, власовцы!» режет слух.

Илья Эренбург — первая скрипка в оркестре советской пропаганды военных лет — писал в «Красной Звезде» 11 марта 1942 года о том, как

любовно и доверчиво смотрят бойцы на генерала Власова: «Имя Власова связано с наступлением — от Красной Поляны до Лудиной горы».

Судить о действиях 20-й трудно. Эту армию историки предпочитали не упоминать. На худой конец, утаивали имя командующего.

Но когда молчат историки, слово получают писатели. На исходе 60-х годов журнал «Москва» напечатал роман А. Васильева «В час дня, Ваше Превосходительство», избличающий Власова. Правда, романист более известен как общественный обвинитель на процессе Синявского и Даниэля. Однако кое-какие архивные документы, из числа использованных В. Богомолым, он, похоже, просматривал. Сквозь писательский замысел проступал четкий политический умысел, подавляющий все, не согласующееся с А. Васильевым.

Сколько десятилетий миновало, какие усилия понадобились, чтобы разобраться в гражданской войне. Увидеть искореженные судьбы, разломанные семьи. Трагедию соотечественников, обреченных на чужестранство, на клеймо «изменники», «белогвардейская сволочь».

Ради дальнейшего запудривания мозгов, норovia национальную ненависть приправить классовою — к «вашим превосходительствам», Сталин внушал: «Гитлеровский режим является копией того реакционного режима, который существовал в России при царизме».

Отечественная война, как и гражданская, как и всякая, вероятно, разделяла черно-белым восприятием мира. Мы, последние из «делавших Отечественную», до конца с ним не расстанемся. Только бы не ошибиться: от чего все-таки надо бы уйти, а на чем стоять до смертного часа.

Мой командир погиб в конце ноября 1941 года. Поднял голову, что-то выкрикнул. А когда я обернулся, лежал мертвый. Короткая очередь из пулемета немецкого танка, обтянутого маскировочным белым полотнищем.

Несчетно смертей я видел потом, но эту первую смерть, первый вражеский танк обречен помнить пожизненно, и когда слышу «Гудериан», вспоминается заснеженная поляна, лейтенант с алой вмятиной на лбу.

У Г. Владимова Гейнц Гудериан в Ясной Поляне читает «Войну и мир», вникая в толстовские рассуждения, поступки героев.

В. Богомолот отвергает саму вероятность такого факта: в мемуарах Гудериана не говорится о чтении Толстого. Но даже в строго документальной литературе помимо принципа «доказано, что было» признается и другой — «не доказано, что не было».

В. Богомолот полагает: Гудериан в романе Г. Владимова, читая «Войну и мир», сочиняя письмо жене, обнаруживает «удивительно высокий интеллектуальный и нравственный уровень». Это справедливо, если брать за точку отсчета карикатуры Б. Ефимова и Кукрыниксов. Пытаясь понять народ, против которого воюет, владимовский Гудериан часто попадает впросак. Так было и в Орле, когда он распорядился прилюдно извлечь из подвалов тела узников, расстрелянных тюремщиками

накануне бегства. Русский священник поставил его на место, прочертив границу между захватчиком и нашей болью, не подпуская к этой боли. Эпизод в Орле отнюдь не свидетельствует об «удивительно высоком» уме, незаурядном нравственном чувстве Гудериана. В сталинском обращении «Братья и сестры» он обнаружил сакральный смысл, но не заметил циничную демагогию, что сродни расчетливому заигрыванию с церковью. И с Гитлером в Борисове Гудериан соглашается, поступившись собственным мнением...

Он был генералом и служил фюреру. Но ставить его подле Шелленберга, Гиммлера, Бормана, Мюллера из «Семнадцати мгновений весны», по-моему, неверно. (В. Богомолов прав, напоминая, что этот телесериал положил начало эстетизации нацистской формы и нацистской символики в нашей стране, словно бы ввел их в бытовой обиход.)

Гейнц Гудериан — общепризнанный профессионал высокого класса. Это подтверждают и две его книги, что вышли у нас еще в 50-е годы, когда советским военачальникам оставалось только мечтать о мемуарах.

Г. Владимов пишет Гудериана не без пиетета, но и не без легкой иронии. И то и другое правомерно. Признавая храбрость немецких солдат и мастерство генералов, мы учитываем: тщательно планировать и обдуманно осуществлять каждую операцию вермахт вынуждала постоянная нехватка людских резервов. Но не все сводится к этому. Гудериана уважают солдаты, верят в него, готовы идти за ним. Без этого его танки вряд ли дошли бы до Ясной Поляны и нависли над Москвой.

Понять войну, ее характер, не поняв авторитет германского генералитета в войсках, немыслимо. Не признав единство — до поры до времени — вермахта, прочности успешно культивируемого «фронтового братства», согласия солдат и генералов в целях войны. «Гений и бог блицкрига» интересен Г. Владимову, но отнюдь не завораживает его. Не-встречу Гудериана с Власовым Г. Владимов объясняет генеральской ограниченностью того и другого. В. Богомолов — высокой офицерской честью Гудериана. Здесь с апологией выступает никак не Г. Владимов.

В. Богомоллова занимает преимущественно Гудериан не из романа, а из статьи Г. Владимова «Новое следствие, приговор старый». Он цитирует документы, напоминает деяния, ответственность за которые ложится на Гудериана. У всякой войны зверское лицо, — осознав это, мы все равно не оправдаем Гудериана. Однако писатель видит не только общие закономерности, но и психологически-индивидуальные, даже вводя в повествование военного преступника. В. Богомолов категорически с этим не согласен. Но, не соглашаясь, теряет элементарную объективность. «И об этом самом карателе и палаче Г. Владимов в своей статье умиленно пишет: „как христианин он не мог поднять руку на безоружного (?)“». Ничего подобного Г. Владимов не пишет, он лишь припоминает объяснения Гудериана, высказавшегося против покушения на Гитлера:

«Впоследствии он привел многие доводы против покушения, свои личные тоже: как христианин не мог бы поднять руку на безоружного».

Такое признание примечательно и тем, что дополнительно свидетельствует о вероятной близости Гудериана к «людям 20-го июля» и о расхождении с ними, говоря по-нашему, в вопросе об индивидуальном терроре. В. Богомолов такую близость исключает, подкрепляя это фактом участия Гудериана «в суде чести», учрежденном Гитлером для расправы с неугодными офицерами.

Но Гитлер не избрал пороха. Его коварство достаточно заурядно. Николай I ввел в состав Верховного уголовного суда над декабристами симпатизировавших им Н. Мордвинова и М. Сперанского. Судьями над Тухачевским, Якиром и другими Сталин назначил их соратников и приятелей.

Коль зашел разговор о судах, уточню: в адвокаты к Гудериану и Власову не набиваюсь. Но, в чем-то разделяя умонастроение В. Богомолова, одобрительно воспринимаю многосложный, преодолевающий бесчисленные преграды труд Г. Владимова. Талант и писательское мужество тоже обладают доказательной силой. Три его генерала почитаемы солдатами, но не относятся к незыблемым опорам государства. Власов нарушает присягу, Гудериан близок к заговорщикам, Кобрисов уже побывал на Лубянке и не зарекается от нового нежеланного путешествия к наследникам «железного Феликса». Похоже, Владимов придерживается старой истины: война — слишком серьезное дело, чтобы доверять его генералам.

В. Богомолов уверяет, что далек от мысли идеализировать советский генералитет, вспоминает о его слабостях: алкоголь, трофеи, женщины в погонах. Но чтобы смеялись над анекдотом про Рабиновича, принимали подарки, как туземцы с острова Пасхи... Такого он не допускает.

В общем, немецкому генералу не положено читать Толстого, советскому — рассказывать анекдоты. Такая вот, прошу прощения, концепция.

* *
*

Если точны слова Гитлера о Власове: «Он предал Сталина, предаст и нас!», то фюреру нельзя отказать в проницательности. Многие историки и мемуаристы, не преувеличивая масштабы личности Власова, сходятся на том, что сплетением обстоятельств он был поставлен между двумя тиранами. Но сам не всегда разбирался в этих обстоятельствах. Г. Владимов холодно бросает: «...Если действительно Андрей Власов возымел идею выступить против Сталина и Гитлера, используя германское нашествие, был ли он тем человеком, кто мог бы этот замысел мало-мальски осуществить? Я так не думаю. Это был человек момента. В нем были свойства, ценные для генерала, — находчивость,

дерзость, авантюризм, но он был человеком минуты, а не часа. Под влиянием момента принял он бремя руководителя „Третьей силы“, заведомо неподъемное для него».

Шальная мысль мелькнула у меня: не потому ли его не убрали наши, что «человек минуты» был для нас предпочтительнее «человека часа», возникни он откуда-нибудь? Убрать Власова — задача достижимая. Окружение его было прошпиговано нашими разведчиками, техника терактов отработана. За тридевять земель «достали» Третьего, в оккупированной Белоруссии — гауляйтера Кубе, в послевоенной Германии — Бандеру.

Спустя много лет после войны я услышал от отставника, некогда причастного к таким делам:

— Мне были известны кулинарные пристрастия Власова, — мой человек ходил у него в поварях.

Эти факты — бесспорные и предполагаемые — в какой-то степени обусловили своеобразное построение романа. В нем не нашлось места Власову по ту сторону фронта. Его «момент» уже миновал. «Момент» принятия подмосковного решения — «кулаком в рыло».

То, что могло бы терзать Власова, терзает Кобрисова. «Дурь дурью», но случился сокровенный разговор у командарма с Шестериковым об обрезках, каких не хватило отбиться от колхозов: «Ну, выпьем, чтоб в следующий раз хватило...». Шестериков тоже далеко зашел в своей ненависти к большевикам. Но не настолько, чтобы перебежать на сторону противника.

Кобрисов, отстаивая идею обхода Мырятина, спросит у Ватутина: «Что же мы за Россию будем платить Россией?» А командующий фронтом Ватутин лишь подтвердит: «Когда оно иначе было». Но и ему Кобрисов не открылся до конца. Среди оборонявших Мырятин — русские солдаты. Отступая, немцы бросят их на произвол судьбы и — очередная вакханалия «священной расплаты», что вершится с семнадцатого года.

У Кобрисова человеческая тоска, неизбывная боль, горечь собственной вины.

Три так и не встретившихся генерала причастны к «Третьей силе», о ней Г. Владимов рассуждает в статье. В романе лишь ее предпосылки — они могут реализоваться, подхлестнутые стечением фронтовых коллизий (Власов), могут остаться втуне (Кобрисов), могут не увенчаться определенным шагом (Гудериан).

Пускай Власов «человек момента», политик не слишком высокого полета (генеральские погоны — сомнительные крылья), но он приобщился к «Третьей силе», основал, вопреки Гитлеру и Сталину, Русскую освободительную армию. Связал с этой армией судьбу и надежды, когда участь третьего рейха была предрешена. (Ранее Гитлер не допускал ее создания.)

Спорить о количестве пленных, численности «восточных» легионов, «хи-ви» — русских добровольцев в службе германских частей

можно до окончания века. Разделяю негодование В. Богомолова, когда наших солдат выдают за «быдло», «овечье стадо». Но осмелюсь спросить: миллионы пленных, тысячи добровольцев на стороне противника — «быдло», «овечье стадо»?

Слабое это утешение — из плененных командующих армиями только Власов перешел на службу к немцам. Недостатка в пленных генералах, старших офицерах, желавших воевать против Красной Армии, не наблюдалось. Они слали обращения к германскому командованию, выдвигали проекты, предлагали планы формирования русских частей для действий в содружестве с вермахтом.

В. Богомолов определяет численность РОА в 50 тыс. человек, полностью была скомплектована только одна дивизия, да и та под занавес. Тем удивительнее, что, по его словам, на Западе лишь на русском языке вышло свыше 30 книг о Власове. С чего бы западным авторам сочинять книги о частном военном эпизоде?

Удивительно и другое — молва о РОА опередила ее затянувшееся рождение. Большинство из нас узнало о ней весной 1943 года. По утрам все поле покрывали листовки. Они не походили на прежние типа «Бей жида — политрука, рожа просит кирпича!». «Открытое письмо» Власова претендовало на доверительность, исповедальность. Генерал рассказывал о своем прошлом, делился планами: «Я зову... к светлому будущему, к борьбе за завершение национальной революции, к борьбе за создание Новой России — Родины великого народа. Я зову его на путь братства и единения с народами Европы и в первую очередь на путь сотрудничества с великим германским народом». Эта листовка резко отличалась от немецких, рассчитанных на «унтерменшей». Но те сбрасывали, когда Красная Армия отходила, эти — после Сталинграда, и добротная немецкая бумага, и призыв сотрудничать с «великим германским народом» не рождали отзвука в сердце.

Разумеется, я сужу об узком круге, — широко листовки не обсуждались.

Потом в военных газетах напечатали главпуровскую статью «Смерть презренному предателю Власову, подлому шпиону и агенту людоеда Гитлера». Оказывается, Власов — давний контрреволюционер, троцкист, он уже был разоблачен как враг народа, но обещал искупить вину. Теперь Главпур держал нас за «унтерменшей». Такова, видимо, была реакция Москвы на возможность появления «Третьей силы».

Наши представления о войне недостаточны, пока не попытаемся с этой силой разобраться. Хотя разобраться трудно, желательно такое удаление во времени, когда «Третья сила» не стреляет по тебе.

Но когда и годы ничему не учат, винить остается самих себя. Маршал К. Москаленко спустя почти три десятилетия пишет о бандеровской Украинской повстанческой армии: «...Мне также хорошо известно, что то была платная агентура гитлеровской разведки и что руководство ею осу-

шествлялось из Берлина. Членами банд являлись местные кулаки... и различное антисоветское отребье...» И далее в том же духе. (Москаленко К. «На Юго-западном направлении. 1943–1945». — М., 1972. — С. 421.)

После войны 38-я армия Москаленко в составе Прикарпатского военного округа вела бои с УПА. Славы они ей не прибавили и спустя годы аукнулись в Беловежской пуще...

В. Богомоллов не принадлежит к прозаикам пропагандистского толка. Но в романе «В августе сорок четвертого» в соответствии со старыми газетными клише изображает аковцев немецкой креатурой. Упуская из виду даже столь бьющий в глаза факт, как Варшавское восстание, поднятое Армией Крайовой 1 августа 1944 года. По этому поводу известный критик-русист профессор Анджей Дравич сокрушенно заметил: жаль, что пан Богомоллов проявил такую односторонность.

Оплошность не из пустяковых. Однако сошла с рук. И не успех ли романа — в общем-то оправданный — внушил автору сознание прямотаки наполеоновской непогрешимости.

В. Богомоллов не признает «Третьей силы», даже когда факты побуждают хотя бы задуматься о ней.

«В солдатские книжки власовцев, — пишет В. Богомоллов, — по недосмотру попало словосочетание «свободное отечество». Так уж и «по недосмотру»? Власову письменно строго указали, что «ни о каком свободном отечестве для русских и украинцев не может быть и речи». Выходит, перетягивание каната все-таки шло. Или другое утверждение В. Богомоллова: «...Военнослужащие РОА давали присягу на верность не только Власову, но в первую очередь — Адольфу Гитлеру...»

Присяга звучала так: «Я, верный сын своего отечества, добровольно вступаю в ряды войск Комитета по освобождению народов России. Перед лицом моих соотечественников торжественно клянусь честно сражаться под командованием генерала Власова до последней капли крови за благо моего народа, против большевизма».

О Гитлере и о союзе с Германией говорилось: «Эта борьба ведется всеми свободолюбивыми народами во главе с Адольфом Гитлером. Клянусь быть верным этому союзу». От присяги на верность лично Гитлеру удалось уклониться.

Власов гнул свою линию, стараясь публично не называть фюрера, национал-социализм, осторожно критикуя «восточную политику» рейха, а когда заявил в Гатчине немецким офицерам, что надеется вскоре принять их в Санкт-Петербурге как хозяин, Гитлер пришел в ярость и запретил Власову всякую политическую деятельность.

«Манифест Комитета освобождения народов России» от 14 ноября 1944 года, по наблюдению Р. Конквеста, «показывает, что Власов отнюдь не симпатизировал нацизму — его единственной целью была демократическая Россия». Автор «Большого террора» среди легковых не значится и умеет читать документы.

Стиснутая между двумя жерновами «Третья сила» чаще всего попадает в драматическое положение. Таков удел УПА, АК, РОА.

«Комитет освобождения...» заставил гитлеровскую верхушку чуть-чуть смягчить отношение к русским — в лагерях для пленных и в рабочих лагерях. Но колониально-истребительная политика оставалась неизменной. Категорический отказ Гитлера создать РОА еще в 1943 году подтверждает эту неизменность.

Союз Власова с Гитлером, пусть и вынужденный, не красил русского генерала. А союз Сталина с Гитлером в 1939 году, послуживший прологом ко Второй мировой войне, попутно обеспечивший хранилища Германии советским горючим, закрома — хлебом? А пораженческая позиция Ленина в Первой мировой войне и немецкие деньги на нужды революции?..

Как на Священное Писание, ссылается В. Богомолов на донесения гитлеровских соглядатаев, приставленных к Власову, но даже не упоминает П. Григоренко с его мыслями о Власове: «Мы превозносим большевиков, которые ради свержения царизма способствовали поражению страны, почему же тем, кто хочет свергнуть большевистское коммунистическое правительство, не предоставляется такое право?».

А. Солженицын, П. Григоренко, Г. Владимов сознают проблему Власова, власовцев, трагедию военнопленных, огульно зачисленных в изменники. В. Богомолов здесь не видит предмета для размышлений. Словно бы достаточно кремлевско-главпуровского клейма, приговора, вынесенного тайным судом, и художественного полотна А. Васильева.

В чем-то Власов оставался советским генералом с солидным партийным стажем. С гипертрофированными амбициями. Он уповал на большую самостоятельность, создание русского правительства. В этом направлении и пытался двигаться. При построении частей взвигался русский национальный флаг, исполнялся гимн «Коль славен наш Господь в Сионе»; пели песню «За землю, за волю, за лучшую долю» из оперы И. Держинского «Тихий Дон». Еще в июне 1942 года бывшие командиры РККА, взявшие сторону Гитлера, цепляли на немецкие френчи погоны, напоминающие те, что носили в дореволюционной русской армии. В Советской Армии погоны введут через полгода. Не единственное, впрочем, совпадение. Культ великих предков, учрежденный Сталиным, власовцы объявили спекуляцией. Лишь себя они признавали наследниками Суворова, Кутузова, дополняя сталинский список Петром I, Багратионом, Скобелевым, Брусиловым.

Когда союзник Гитлера (Сталина) уступал в силе, отношения строились по образцу отношений всадника с лошадыю. Власов на это шел, ожидая поражения Германии, рассчитывая на сотрудничество с англо-американцами и превращение РОА в независимое войско. Химер в этих замыслах не меньше, чем трезвого осознания вещей.

Генерал М. Лукин геройски командовал 16-й армией и всей вяземской группировкой, попавшей в окружение осенью 1941 года. Тяжело

раненый был взят в плен, «держал себя мужественно и достойно», — сказано в энциклопедии «Великая Отечественная война 1941–1945».

12 декабря сорок первого года М. Лукин от имени плененных советских генералов предложил главарям рейха создать русское контрправительство, дабы показать русскому народу и красноармейцам, что можно выступать «против ненавистной большевистской системы» и вместе с тем — за свою родину. «Народ окажется перед лицом необычайной ситуации: русские встали на сторону так называемого врага — значит, перейти к ним — не измена родине, а только отход от системы». Среди придерживавшихся того же мнения и другой командарм — генерал-лейтенант Ф. Ершаков. Взятый в плен позже командующий 3-й гвардейской армией генерал-майор И. Крупенников, поддерживая М. Лукина, резко осуждал немцев, видевших в жителях России неполноценные колониальные народы. Но Гитлер был слишком уверен в своей гениальности и расовом превосходстве немцев, чтобы внимать русским генералам.

Оппозиционность давала себя знать и в советском генералитете, и в немецком. У советских генералов она заявляла о себе в плену, у немецких — вылилась в антигитлеровский заговор.

М. Лукин предпочел барак для военнопленных, А. Власов, прямо названный у Г. Владимова изменником, — пост командующего РОА, не теряя зыбкой надежды на пост главы русского правительства демократической ориентации.

Об этой дилемме сказано у Николая Глазкова:

Господи! Вступися за Советы!
Сохрани страну от высших рас.
Потому что все твои заветы
Гитлер выполняет хуже нас.

* *
*

В. Богомолов вспоминает мрачные слова своего друга, инвалида войны: даже хорошо, что мы не доживем до 60-летия Победы, когда водрузят на божницы портрет Гитлера.

Это отчаяние нагнетается год от года и не отпускает многих из нас. Причина никак не во владимовском романе.

В войну перед нашей армией ставилась задача разгрома фашистской Германии. Сперва — уничтожить всех немцев, проникших с оружием на нашу территорию, освободить родину, потом — добить зверя в его логове. Задача разгрома нацизма как идеологии, по-своему соблазнительной разновидности общественного сознания, как стимула стадного единения, не возникала. Да и одной только армии она была не по плечу. Наши войска цементировала агитация, в принципе мало отличавшаяся от вражеской. Немцы изображали придурком «Ивана», мы — «Фрица». Ста-

лин охотно разглагольствовал о преимуществах советского общественного и государственного строя. Но «дружба народов» благополучно сочеталась с геноцидом, социалистическая демократия — с ГУЛАГом.

Антифашистские девизы звучали в войну слабее, чем антинемецкие. Внедрялась рискованная мысль: фашизм — продукт сугубо немецкого изготовления. Но это не значит, как сейчас повелось, походя утверждать, будто «Сережка с Малой Бронной и Витька с Моховой» бились за те же цели, что и Герхард с Унтер-ден-линден. Вчерашние школьники и студенты определеннее других придерживались антифашистских идей. Однако едва ли не все они унесли в братские могилы свои юношеские убеждения.

Будь Герхард антифашистом, он либо таился, либо должен был перейти на нашу сторону. Сережка и Витька не выглядели «белыми воротниками». Советская идеология военных лет была «безразмерной», список имен-символов включал Ленина и Нахимова, Маркса и Кутузова. Деятели Коминтерна, распущенного в 1943 году, читали лекции фронтовикам и вели агитацию среди немецких солдат.

Победа Советской Армии создала условия для искоренения фашистской заразы прежде всего в Германии. Этим и занимались преимущественно в западной ее части. Под давлением англо-американской администрации велись процессы денацификации, проверялось прошлое причастных к национал-социалистической партии, замаранные личности изгонялись из управленческих кадров. Была покаянно признана общенациональная вина народа. (Когда это признает только сосед, — совсем другой коленкор, другие последствия.) Состоялся исторический Нюрнбергский суд. Вошли в обычай акции искупления. Началось массовое перевоспитание. Разбирался до деталей дьявольский механизм губительного оболванивания людей. Обо всей этой растянувшейся на годы деятельности, охватывающей целую эпоху и отдельную личность, у нас самое приблизительное представление. Как и о цене, какую вынуждено платить общество за свои политические заблуждения. Нюрнбергский трибунал испытывал нажим советских представителей. Из стенографических отчетов изымались места, наводящие на мысль о сходстве творившегося в гитлеровской Германии с творящимся в Советском Союзе.

Руководители страны-победительницы испытывали страх перед людьми, которых война избавила от страха перед ними. Избавила, разумеется, не всех, не полностью. Но и это частичное вызволение, да и память о «Третьей силе» побудили верхи прибегнуть к драконовским мерам на широком фронте. Не без оглядки на опыт Гитлера разворачивалась партийно-государственная деятельность по всеобщему устрашению. В том смысле идеологических кампаний, солдафонского вторжения в литературу, кинематограф, театр, музыку. Смысл разгрома генетики, открывший путь в науку всевозможным шарлатанам. В том смысле титанической борьбы с космополитизмом, едва ли не всех громких процессов — от «ленинградского дела» до «дела врачей».

Досадно, что Г. Владимов в статье «Эта победа была нужнее нам, чем любому другому народу» («Московские новости», 1995, № 26), В. Богомолов в своих заметках сбрасывают со счетов настойчиво проводимую фашизацию сознания, явно усилившуюся после войны.

Идеология вгонялась в жестокое русло. Полузабытые на фронте понятия «партийность», «идейность» вколачивались в головы постановлениями ЦК, кулаками следователей. Само слово «антифашизм» выходило из употребления, напоминать о фашистских зверствах считалось дурным тоном. Запретили, например, выпуск «Черной книги» о Холокосте на оккупированных землях СССР и Польши. Зато сочинения с нацистским душком беспрепятственно выпускались в свет.

Победу, ее высокий смысл стремились вытравить из народной памяти.

Назревала война со вчерашними союзниками. Они кичились не только своей демократией, антифашизмом, но и ядерной мощью, не собираясь отказываться от сфер влияния, видя к тому же угрозы Сталина южным соседям, лихорадочные военные приготовления на Тихоокеанском побережье. Тоталитаризм без войны — еще более пустая фраза, чем социализм без почты и телеграфа. И война велась. Не только «холодная». Шли кровопролитные бои в Западной Украине и Прибалтике. Готовилось нечто более грандиозное. Армия сохраняла численность, превышавшую нормы мирного времени. Проводилась мобилизация офицеров запаса. На Дальнем Востоке сосредоточили три полнокровных военных округа. Тайно рылся тоннель под Татарским проливом, соединяющий Сахалин с материком («великая стройка коммунизма № 1»). Наши летчики сражались и гибли в небе Кореи — страны, предназначенной быть одним из плацдармов будущей войны. Однако от этого варианта пришлось отказаться сразу после смерти Сталина, холодным летом 1953-го. Но от военных авантур не отказывались ни Хрущев, ни Брежнев.

Задолго до того, как свастика украсит нарукавные повязки чернорубашечников, ныне дефилирующих по улицам, ее молча примет в сердце кое-кто из обитателей сановных кабинетов. Начнутся приглушенные разговоры, реабилитирующие фюрера, приятельски критикующие его за просчеты... Граница между политической элитой и политической шпаной давно была снесена. И не восстановлена до сих пор.

Не одно поколение сменилось в кабинетах власти и спецслужб, но число сидящих там сторонников нацизма, перемаргивающихся между собой, не шло на убыль. Годами создавалась атмосфера, благоприятствовавшая всем этим баркашовым, васильевым, жириновским, стерлиговым. К тому же — наша слепота, наше затянувшееся, быть может, возвращение с войны. Мы норовили ею мерить все и вся, даже когда возникла нужда в новых мерках. Не слишком ли мы были погружены во фронтовое прошлое, не желая, не умея видеть: его героика подчас небезотносительна к психологическим надломам, нравственным аномалиям, какие неотвратимо несет с собой массовое смертоубийство?

Насаждаемый культ державной силы помогал вычеркивать из памяти то, от чего хотелось избавиться. А такого накопилось предостаточно у каждого из нас, прошедших войну.

Рано или поздно, хочется кому-то или нет, литература, повинувшись своему долгу, постарается освоить этот материк на рубеже войны и мира, его причудливый рельеф, скрадывающий перепады высоты. Продолжит движение, некогда начатое А. Платоновым («Возвращение»), В. Некрасовым («В родном городе»), В. Кондратьевым («Встречи на Сретенке»). Они загадывали далеко вперед, но в их повестях подспудно бьется тревожное «что-то не так», «что-то не то»...

Разорительные реформы последних лет привели к обнищанию немалой части ветеранов, погрузили их в атмосферу безнадежности и разочарований, побудили идеализировать былое.

В своей статье о Победе Г. Владимов утверждает: фронтовики «спасли сталинский режим, потому что спасли мир. Но они же этот режим погубили, позволив всем нам взойти на такую ступень сознания, куда ему было за нами не поспеть, разве что тащить за собой в пропасть».

Редко кто наделяет наших людей, особенно старшие поколения, такой светозарной силой. Видит их былое величие и верит в ненужность страданий. Не обязательно во всем соглашаться с Г. Владимовым; его построения, бывает, не лишены умозрительности. Но непристойно приписывать ему выдуманную вину, шить дело. Свой антифашизм, свой антисталинизм он доказал, когда вступился за «литературного власовца» А. Солженицына, когда написал классическую повесть «Верный Руслан». От дорого оплаченной цели Г. Владимов не отступил в новом романе, где жизнь человека провозглашается главной ценностью, и на войне, не избавляющей генералов от ответственности за солдатскую кровь.

Принятие или непринятие литературного произведения — дело вкуса, личное дело. Но такой роман, как владимовский, не заслужил облыжных обвинений в посягательстве на святые понятия. По мне, это печальная, но не столь уж редкая ошибка из категории тех, что случались и в войну. О ней сказано у Александра Межирова — в далекие времена солдата Ленинградского фронта:

Мы под Колпино скопом стоим.

Артиллерия бьет по своим...

.....

...По своим артиллерия лупит.

Лес не рубят, а щепки летят.

Мало нас осталось. И совсем немного идет следом в стремлении открыть для себя, для грядущего нашу войну. Так что же, тратить последние годы и силы на зряшную пальбу, потешая тех, кто донимает вопросом: «Когда же вы передохнете?»

СЮЖЕТЫ ТРЕВОГИ

Маканин под знаком «новой жестокости»

...раздражает телевидение — рассказы об убийствах, расчлененки в подъездах, закованные в мусорных баках младенцы... бесчисленные алкоголики, сгоревшие в квартирном пожаре...

«Раздражает» все это сверхчувствительного персонажа повести «Долог наш путь», которую Маканин открыл 90-е годы: Илья Иванович (антипод толстовского Ивана Ильича — того проняла лишь собственная смерть), не выдержав череды подобных заурядных впечатлений, истаивает и гибнет в психиатрической больнице...

Трудней всего писателю — если он серьезен. По роду деятельности он обязан быть не менее отзывчивым, чем такой патологический страдатель, но, тут же, предельно стойким перед лицом неизменного (или нарастающего?) гнета жизни; ведь акт творчества — даже когда и не приводит к катарсису — это всегда «сублимация», возгонка любого ужаса в слово и образ, предполагающая в определенные моменты чуть ли не циничское хладнокровие.

Вдобавок для прозаиков, достигших зрелости полутора-двумя десятилетиями раньше, переход в новое российское время психологически близок к эмиграционному шоку; попадание в зону игры без правил, именуемую свободой, сходно с попаданием за бугор: «Сплошь и рядом, выдернув ногу из вязкой глины, ты опускаешь ее на зыбучий песок» (как удачно сказано А. Найманом по поводу географической эмиграции).

Пережил ли Маканин этот шок без потерь, станет яснее, когда мы прочтем новый его большой роман (мне известно о его существовании, но не о содержании); а пока он опубликовал в журналах 90-х годов цепочку повестей и рассказов, порой донельзя странных, порой и не претендующих на удачу, иногда же — пронзительно впечатляющих, но во всех случаях — не тех, что прежде. Под тремя обширными композициями, помеченными 1987 годом, — это «Один и одна» (недооцененный маканинский шедевр!), «Отставший» и «Утрата» — подведена черта; больше ни слова ни о «месте под солнцем», ни об уральских легендах, ни о барачной коммуне, ни о прагматиках, потеснивших увядающих идеалистов; другое время — другие песни. Примечательно, что Маканин, назвавший годы, когда слово «рынок» и шепотом не произносилось, а между тем покупалось и продавалось все — карьера и душа,

жена и любовница, «мебельным временем», сейчас и звука не проронит о «поре мерседесов» или «поре пирамид»: он знает, что не эти колеры ныне текущего времени — главные.

Писатель Маканин — из породы вестников. Употребляю это слово не в специально мистическом смысле, какой находим в «Розе Мира» Даниила Андреева; просто хочу сказать, что очень рациональный во всем, что касается «текстостроительства», Маканин, однако, первоначальный импульс улавливает из воздуха, из атмосферической ситуации, сгущающейся у него в галлюцинаторно-яркую картинку, картинку-зерно. Остальное — результат почти математической изобретательности; но «картинка»-то является ему сама, не спросившись. И в этом отношении умница Маканин — один из самых иррациональных, почти пифических истолкователей своего времени, медиум его токов. Может быть, о его переходных вещах истекающего десятилетия как о художественном факте говорить преждевременно: не все тут четко, ниточки спутаны, а кое-где и оборваны, — но спонтанное известие, которое сюда вложено, грех не расслышать сегодня же, независимо от того, какое место займет завтра «Лаз» или «Сюжет усреднения» в литературной биографии их автора.

Если бы нужно было одним словом, одним знаком описать то, что открылось Маканину в новом состоянии жизни, я бы сказала: о п л з е н ь. И пусть сам Маканин этим словом не воспользовался (нет, все-таки оно у него звучит — кажется, еще в «Утрате») — все равно, читая его, слышишь неостановимое сползание слоев жизнеобеспечения, пластов культуры в какую-то бездонную расщелину. В одном из рассказов цикла «сюр» говорится: лавина («предотвратить лавину...»). Но «лави́на» — это, так сказать, бурный финал оползня, до нее дело не дошло, пока ползет неприметно, легким шевелением — как суживался лаз, в который предстояло ввинтиться бедняге Ключареву.

Там, где другие увидели революционный разлом, внезапный обвал старой жизни (плохой, но предсказуемой), Маканин обнаружил одну из многих фаз векового подземного процесса, чья кульминация, должно быть, еще впереди.

Конец 80-х и начало 90-х годов ознаменовались у нас литературными презентациями антиутопий. Сначала были прочитаны или перечитаны классические — не втихомолку, как прежде, а растиражированные ведущими журналами. Потом — написаны свои, опрокинутые как в проклятое прошлое, так и в рисующееся неутешительным будущее: «Записки экстремиста» А. Курчаткина, «Невозвращенец» А. Кабакова, «Новые робинзоны» Л. Петрушевской, «Омон Ра» В. Пелевина. Маканинский «Лаз» (1991) как будто сам собой встраивается в эту компанию; даже шел спор о сюжетных приоритетах, о сравнительных достоинствах параллельных сочинений. (Ясно, что Петрушевская дает никак не менее высокий литературный образец, нежели Маканин, но не в том

дело.) А между тем посыл «Лаза» отличен от всего, что можно прочесть у рядом стоящих авторов.

У «соседей» Маканина бедствия, составляющие основу любого антиутопического сюжета, происходят от давления системы, вооруженной ложной идеей, или от ее катастрофического развала. Это наша вчерашняя система («тоталитарная»), и это наш сегодняшний ее развал. Человек задавлен бездушным монолитом, засыпан его обломками — в обоих случаях с ним приключилось некое (знакомое по опыту) событие социально-системного свойства. Ничего похожего в «Лазе» вы не найдете.

Погруженный в сумерки угрюмый город (наша Москва?) и райски-светлый подземный град, где так не хватает кислорода (она же?), не могли бы отторгнуться друг от друга в результате какого-то достопамятного политического катаклизма. Это медленное-медленное, из глубины времени идущее расползание по шву некогда единого народного тела. И это, конечно, философская аллегория, хоть и выполненная на уровне физической осязаемости, наоборотно подобная той, какую найдем в «Машине времени» Герберта Уэллса.

Не знаю, точно ли припоминал Маканин Уэллса, но он его окликнул. Там — беззаботно-изнеженные элои в наземных хоромах и канныбалы-морлоки в мрачных подземельях: биологический предел классового раскола общества, как виделось в преддверии нашего века английскому фантасту (еще не задумавшемуся тогда над *у с р е д н е н и е м*, которое уничтожило классы в привычном смысле). Здесь — безнадзорная, бесструктурная, безуправная толпа на одичавшей и оскудевшей поверхности, — а под «высоким небом потолков» залитый сиянием великолепных светильников, подземный оазис цивилизации, где просвещенные люди слушают стихи и спорят о смысле жизни. Вот ответ конца XX века его началу: элои и морлоки поменялись местами; жизнь духа вытеснена под землю, где искусственный свет и удушье делают ее иллюзорной и обреченной, а масса (быть может, спасаясь от нее, и перебрались в свои катакомбы все эти светочи мысли) обезумела наверху, лишившись идейной закваски и какого бы то ни было целеполагания. Словно все тот же *о п о л з е н ь*, надвигается на улицы и площади наземного города вечерняя мгла, все смеркается и смеркается («наземные» сцены «Лаза» сплошь пронизаны напоминаниями о раз за разом сгущающихся сумерках), и никак не наступит ночь — уж лучше бы наступила: в эсхатологии, во встрече конца времен есть свое утешение и освобождение! Словно все та же *л а в и н а*, накатывает толпа: «набегут и затопчут». Она катится невесть откуда и невесть за-чем: «В совершеннейшей тишине откуда-то издали... возникает в воздухе шероховато плывущий звук. Этот звук ни с чем не сравним (хотя и принято сравнивать его со звуком набегающих волн, но схожести мало...). Звук особый. Звуки ударные и звуки врасяг, сливающиеся в единый скрежет и шорох, вполне узнаваемый всяким человеческим

ухом издалека: толпа. Шарканье тысяч ног с каждой минутой приближается... Топот тысяч и тысяч ног заполняет, забивает уши... На них набегают... Толпа густеет, их начинает сминать, тащить... Лицо в лицо жаркое дыхание людей. Затмило. Вокруг головы, плечи, пиджаки... Рев и гул вокруг». (Случайно — и почти безвыходно — влившись в такую толпу на Садовом кольце в один из дней «прощания со Сталиным», я могу засвидетельствовать, насколько безупречно у Маканина описание того, чего, возможно, он никогда не видел и не испытал.)

Как — литературно — отреагировал Маканин на наши политические бури конца 80-х — начала 90-х? Рельефней всего — «сюрреалистическим» рассказом «Нешумные» (одна из тех мучительных «картинок», прямо-таки «глюков», что, подобно образу набегающей толпы, не выдумываются, а приходят сами). «„Голосовать! Голосовать!“ — требует зал, накаляясь... и вновь к линейно светящемуся вверху табло с цифрами прикованы взгляды всех (и вытянутые шеи всех)». Политический азарт как бы сообща движет историю, создает видимость деяния. Но это обманчиво. Судьбы людские, наши судьбы, решаются не на светящемся табло, к телевизионному двойнику которого столько раз были прикованы глаза каждого из нас, — они решаются по чьей-то (но чьей?) указке некими затрапезными «лемурами» (вспомнился финал «Фауста»), мастерами смерти, которые беззлобно и деловито отбирают из политического стада, изолируют, умерщвляют и расчленяют намеченную жертву. (Расчленяют, чтобы свежие органы не достались медикам, уточняет автор, демонстрируя свою окончательную безжалостность к читателю.) Ясно, что тут исключен намек на «коридоры власти», где якобы вершатся главные, подковерные события политической истории, или на мафию, которая «бессмертна». Рассказ не без вызова повернут спиной к политической конкретике и лицом обращен к метафизике жизни, сутью коей, видимо, в том, что не мы ее, этой жизни, хозяева. Во всяком случае — не толпа, которой стало чудиться, что она у руля.

Впрочем, Маканина как раз занимает произвольное «творчество» толпы, современной толпы, — и он пытается на сей счет объясниться в пространном эссе «Квази» (1993). Что писатель прочитал Френсиса Фукуяму с его «концом истории» и Ортегу-и-Гассета с его «восстанием масс» — это само собой. Что вслед за ними или независимо-параллельно разглядел в нашем столетии «повсеместное шествие срединности» — тоже не ново (еще Леонтьев...). За несомноочевидную и точную мысль: «Обилие кумиров — вот главная примета прихода масс в XX веке», — спасибо, она взывает к развитию. А вот то, с какой уверенностью выводит его рука: «...эти свершения срединного человека, эти ужасающие нас тоталитарные режимы XX века...» — заставляет вздрогнуть. Не то чтобы до него никто не писал об «обыденности», посредственности тоталитарного зла (писали многие, от Ханны Арендт до Генриха Бёлля и Станислава Лема), не то чтобы никто не отмечал

поддержки тоталитаризма обывательской массой (куча социологических исследований; есть даже формула, обещающая снова стать актуальной: «плебисцитарный тоталитаризм», — поклон Белоруссии). Но у Маканина бьет по нервам однозначная жесткая связь между причиной и следствием, связь, в которой он ни секунды не сомневается¹. Раз причина никуда не делась (а куда она денется, «усредненная» масса?), то и следствие... Следствие, то есть те самые «режимы XX века», «были не тупиками, а попытками»: «*попытку повторяют*». Напророчил. А в самом деле, если задействована «пошлость», если — «заурядность», пусть и нелюдски жестокие, то как можно рассчитывать на их эпизодическую исключительность? Ведь они — по определению — скорее установившееся общее правило.

И далее следуют слова, удивляющие решимостью на отчаяние (у нас обычно на такое не отваживаются лица, имеющие «паблисити» и тем самым как бы обязавшиеся внушать людям надежду): «Тихая радость, что мы как-никак смертны и что, слава богу, увидим не всю новизну очередного века, — вот что венчает чувства человека, заканчивающего жизнь на естественном изломе тысячелетия».

Впрочем, Маканин — художник, и «картинки» у него всегда страшнее самых страшных слов. В «Квази» (название от «квазирелигий» — того, что придумали усреднившиеся массы взамен религий мировых; мысль тоже давняя), — так вот, в «Квази» есть и картинки, «...весь XX век — это наше утро!» — возглашают массы; и, пожалуйста, — картинка под тем же заглавием: «Наше утро». Жуткий очерк из жизни общежитской лимиты, написанный со знакомым маканинским блеском и удвоенной против прежнего бестрепетной откровенностью. Хозяин этого скопища людей — пьяный колченогий монстр Стрекалов, бывший охранник. Вместо утренней зарядки — как бы это поаккуратней сказать? — сексуальная эксплуатация лимитчиц (потрудились-таки тут маканинское деловитое перо, запоминается!). «Стрекалов — не аллегория, живой человек», — упреждает автор. Конечно, живой человек, живая сценка, нынешняя, — так сказать, тоталитаризм в одной отдельно взятой общаге. Но если спроецировать на «всю новизну очередного века», то выйдет, что и аллегория. Если таково утро, то каков же день?

«...может быть, не слишком прицельны (и, в сущности, предварительны) были... усилия наших пророков, Замятина, скажем, и Оруэлла, которые при всей своей прямолинейной прозорливости и мощи никак не успевали предположить, что и без усилий системы люди могут хотеть усредняться, растворяться, прятаться в массе — и тем быть сча-

¹ Встречный процесс «восстания масс» и «осеменения» их тотальными идеологиями несколько иначе описан Р.А. Гальцевой и мною в одной из глав работы «*Summa ideologiae*», вышедшей под грифом «для служебного пользования» более десяти лет назад, а сейчас как будто готовящейся к печати.

стливы. Замятин и Оруэлл видели в наступавшем повсюду жестком усреднении «обман массы», — пишет в «Сюжете усреднения» (1992) Маканин, сознательно, как видим, противопоставляя знаменитым антиутопиям собственный прицел.

Все губительное для героя повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» расправляется с ним именно что «б е з у с и л и й с и с т е м ы». Боюсь, что прозаик получил Букера за эту вещь² как раз потому, что жюри было уверено в обратном: «власть стола» наводила на мысль о проглядывающем тут сходстве с метафизической бюрократией романов Кафки, а испытанное нами недавнее всеислие «троек» и «треугольников» поворачивало взор опять же в сторону рухнувшего «административно-командного» режима. Между тем «стол» у Маканина — не символ организации масс, системной узды и направляющей воли, а напротив — знак их, масс, бесструктурности, случайного рокового уплотнения, что-то вроде завалинки, где ведь тоже рушатся репутации, со всеми тягостными последствиями. Восседающая за «спросным» столом «комиссия» — это толпа, персонифицированная в усредненных типах («социально яростный», «седающая в очках», «молодые волки», «вернувшийся» и т. д.); людей «стола» ничего не объединяет, кроме доставшейся им жертвы судьбы, подноготная, интересы — все у них врозь. Это при ре ж и м е — подвалы, где пытали, психушки, где травили. Теперь иная мука, суть которой сформулирована в другой маканинской вещи: считывание толпой кода личности. И это тоже смертельно — как убить человека «коллективно и под коллективную ответственность», по принципу «пятерок» Нечаева.

Автор «Стола с графином» то и дело напоминает, что речь идет не о прошлом, а о долговременно актуальном: и «партиец» у него «бывший», начавший терять влияние еще в брежневскую (то есть позапрошлую) эпоху; и «честный, но групповой» интеллигент (знаем таких) — именно в наше время вернулся после опалы. Не менее важно, что за «столом» представлены все слои, прослойки и поколения, даже и с некоторым этническим разнообразием. Это не образ государственного «слова и дела» (скорее так, наугад, отбирают присяжных, но этих, разгулявшихся, забыли подвести к высокой присяге); это модель массового общества как такового, горизонтального социума, вбирающего в свою компетенцию всё и уловляющего душу. Тоска по иному измерению жизни, которое принесло бы избавление от социальной облавы, только угадывается, не осознаваясь, — слова о том, что суд небесный подменен теперь судом земным, сами по себе труднооспоримые, слишком декларативны, чтобы брать их всерьез. Но, может быть, потому так прав-

² Я дала бы премию все-таки за «Лаз». Надеюсь, это признание не будет понято как новомировский выпад против «Знамени», напечатавшего «букеровскую» вещь; здесь мое личное, чисто художественное предпочтение.

дива ночная маета героя — с завариванием валерианового корня, босонгим шлепаньем по коридору, меряньем давления и подсчетом ударов пульса, стыдом перед близкими, обманчивой бодростью под утро и физической катастрофой под конец. Будто все наши фобии, беспричинные страхи, дурные предчувствия, метания в поисках защиты от неведомых угроз сгустились внутри некрепкой телесной оболочки этого маканинского персонажа. Как понятна, как близка его безымянная тревога, сколько личного опыта, должно быть, вложено в ее почти медицинскую фиксацию!

Самое время вспомнить ведущих, «авторских» героев Маканина, ибо они имеют прямое отношение к вопросу о толпе. Этих лиц, уже десятилетиями привлекаемых Маканиным к работе, двое: скромный сотрудник технического НИИ Ключарев и скромный литератор Игорь Петрович. Повествовательные их роли разнятся. Ключарев — персонаж действующий, центральный субъект сюжетных перипетий и психологических перепадов; это он когда-то, робея, смущаемый совестью, протискивался к «месту под солнцем», это он в новых обстоятельствах ищет душевного приюта под искусственными солнцами интеллигентного андерграунда или укрытия в персонально-семейной норе, это ему лезет в душу застольное судилище. Игорь Петрович — не действитель, а собиратель жизненного материала, дабы обратить его в литературную летопись, так сказать, исследователь чужих жизней; его мы встречаем в «Портрете и вокруг», в «Одном и одной», где его роль особенно велика, а теперь вот — с несколько неожиданной стороны — в «Сюжете усреднения». Две эти курсивом выделенные личности, от сознания и взгляда которых так или иначе зависит то, что предложено к прочтению, — на какое место поставлены они среди множества других человеческих особей?

Очевидно, что романтическое противостояние «личность — толпа», тем более «художник — толпа», совершенно не в духе Маканина. Но не будем торопиться и с выводом о заурядности лиц, обеспечивающих повествование. У них есть некоторые привилегии или по крайней мере некий промежуточный статус.

Ключарев, видимо, интеллигент в первом поколении, вынужденный полагаться на свою житейскую сноровку и бытовую умелость, прикованный жизнью к поверхности земли, но пытающийся ввинтиться в люк, отверстый в другую жизнь, углубиться (и это когда «глубина духовной жизни невозвратно утрачена» — «Квази»); дерзающий укрыть от Аргуса-коллектива что-то свое. Осуществляя в «Лазе» челночные рейсы между руинированным городом и его рафинированным подпольем, прихватывая из-под земли вещи сугубо материальные, нужные в примитивном обустройстве, он заодно на минуту приобщается там к материям невещественным, духовно питательным, и эту атмосферу

«высших запросов» ощущает как родную себе. Иными словами, он — связной. Связной между толпой, занятой таким же унылым, бесцельным приспособлением к жизни, и той глубиной, которая раньше эту жизнь питала. Один из толпы, но не весь — ее.

Игорь Петрович — еще более тонкая штучка. Татьяна Касаткина в статье «В поисках утраченной реальности» (предыдущий номер нашего журнала), анализируя позицию этого маканинского повествователя, приходит к выводу, что персонажи, чьи «досье» он собирает, с кем беседует, о ком вызнает то да се, кому, наконец, помогает, — не более чем плоды его воображения: он возвышается над ними в качестве самоуправного творца, вертит ими как хочет, рядопологает равноправные версии их биографий, ни одну не метя как доподлинно реальную. Думается, если бы дело было так, Маканину незачем было бы передоверять повествование этому странному полудвойнику, претерпевающему, кстати, собственные жизненные казусы и невзгоды. (Ведь одиночество своих знакомцев — Одного и Одной — он то и дело примеряет на себя и, действительно, в рассказе «Там была пара...» оказывается столь же одиноким среди новой поросли, как те, «шестидесятники», — среди следующих за ними.) В общем, Маканин мог бы представить нам какие угодно жизнеописания, не прибегая к посреднику и предаваясь пербору воображаемых вариантов от собственного имени.

Все дело, однако, в том, что в лице литературного труженика Игоря Маканин осуществил достаточно новую, неопробованную версию взаимоотношений автора и его героев — версию, структурно соответствующую «эпохе масс». Изобретенный им повествователь отличен и от рассказчика (тот доносит лишь доступные ему ограниченные сведения), и от «объективной» авторской инстанции (когда автору ведомо все, как Господу Богу). Он знает о предмете изображения куда больше, чем это можно мотивировать его житейской ролью, но он над этим предметом не возвышается, он все время рядом с теми, кого живописует, он на сцене, а не за сценой, покорный общей суете, лишенный даже формальных преимуществ исключительности. (Быть может, какая-то предвосхищающая аналогия тут найдется в сложнейшей персоне Хроникера из «Бесов» Достоевского.)

«В толпе всё кто-нибудь поет», — сказано Блоком о новом положении творца в век омассовления. Игорь Петрович — один из толпы, но и отличный от нее, поскольку «поет». Опять-таки связной — между толпой и творческим началом, инородным ей. В «Сюжете усреднения» эта диспозиция обнажается вполне. Игорь Петрович стоит в очереди за постным маслом. Очередь — идеальная, почти идиллическая модель «усреднения»: терпеливое равенство, общая на всех справедливость, единоклубная устремленность к результату и соборное разрешение склок. Игорь Петрович топчется и продвигается вместе со всеми, сообщица переживая заторы и приостановки в подаче продукта. Между тем

он, подобно герою «Стола с графином», испытывает «страх обнаружения», страх своего расподобления с другими. Потому что, пока его тело, да и душа, вожделеющая дефицитного масла, живет в унисон с прочими частями составного тела очереди, его литературный интеллект предается размышлению и воображению — занятиям, за которыми его могут поймать как втершегося в доверие чужака. А ведь он — мысль этой очереди, он не витает в эмпириях, не пренебрегает тем, что вокруг, он творит на подножном сырье, приподнимая ситуацию до обобщения и художества. Он обдумывает философический сюжет о том, как герой русской литературы, этот «скиталец», в прошлом веке стремился слиться с народной общностью («уехать на Кавказ», «жениться на крестьянке») и как в веке нынешнем у его наследников одна забота, обратная, — как-то отстоять свое «я» в гуще коллективного «мы». Игорь обозначает для себя эту историческую кривую как подъем в гору и спуск с горы и в воображении переживает ее даже двигательно, так что одна моторика (в ползущей очереди) накладывается на другую — двойная жизнь. Отвечается тут же и будущий сюжет «Кавказского пленного», верней, намек: горы, бивуак, армейская спайка.

Но гораздо ярче, чем философема (недодуманная, неохватная мысль о превращении общности в толпу — многовековом оползне), вспыхивает «картинка». К очереди подходит слабоумный «убогий юноша», и бойкая деваха из здешних мест апеллирует к общему чувству справедливости: пропустите, видите, какой он! — парня пускают к прилавку. Наш чужак-соглядатай тут же, вслед удаляющимся из очереди юноше и его заступнице, дорисовывает то, что могло случиться после (притом переход от «жизни» к «вымыслу» в тексте «Сюжета усреднения» ничем не обозначен — как и в прочих сюжетах с Игорем Петровичем, где ему тоже поручено не только «собрание материала», но и «до-воображение» его). На глазах рождается одна из новейших ярких маканинских новелл — жестокая, циничная, трогательная. И масло Игорем куплено, и дух втихомолку распотешен.

«Сюжет усреднения» — вещь почти лабораторная, с обширными пустошами теоретизирования, сочлененная на скорую руку. Но зато очерчена природа художественного акта в новых условиях — когда творец отождествляет себя с человеком массы и одновременно дистанцируется от него, озвучивает его голос и в то же время оберегает собственный неслиянный звук, тоскует по «тихой ноте общности» и сжимается в комок перед перспективой «усреднения». Встречает раздвоенной закатной жизнью утро толпы. Новелла с «убогим» венчает всю эту многосоставную, сборную вещь. Она в финале, в итоге. И это важно заметить. Потому что в прозе Маканина рядом с авторскими представителями — рядом с Ключаревым и Игорем Петровичем — выразительно обозначается еще одно переходящее из сюжета в сюжет лицо: юродивый, умственно отсталый, а вернее и точнее — умственно не-

винный. Трудно назвать сочинение «позднего» Маканина, где бы не присутствовало такое существо: и в «Отставшем» — золотоискатель Леша, и в повести «Долог наш путь» — наивная и стыдливая молодая коровница, чем-то переболевшая и остановившаяся в развитии, и в «Лазе» — сын Ключаревых, мужающий подросток с умом четырехлетнего ребенка, и вот здесь, в «Сюжете усреднения», — слабоумный, посланный дачницей-матерью за простейшими покупками (и даже мимоходом, в «Одном и одной», не упущен быть помянутым «тучный мальчик-дебил»).

«Будьте, как дети». Но это не дети, это большие дети, райски-невинные даже в моменты — бессознательного, сонного — совокупления. Они резко выделяются из толпы, не могут в ней раствориться, но и не ведают «страха обнаружения». Им и не нужно прятаться. Толпа сама расступается перед ними, беспрепятственно выпускает их из своих объятий. Даже от заседающих за пресловутым «столом» они «уходят по сути нераспрошенными». Те, за столом, все же «знают, что до Бога им далеко. И потому, суеверно боясь накликать беду на свои головы... отпускают несчастных с миром, оставляя у б о г и х — у Б о г а: ему их оставляют, мол, это не наши...». Толпа чует: «убогие» несут в себе некую тайну — тайну свободы от мирового зла. И склоняет перед этой тайной голову, храня единственную, быть может, из народных традиций, утеранных по миновении той поры, когда народ был общностью...

«Новая жестокость» — нова ли она? Маканин — писатель с жестоким пером. Однако, когда я раздумывала над его прозой десять лет назад («Незнакомые знакомцы» — «Новый мир», 1986, № 8), я сопоставляла его способность рассказывать «недрогнувшим голосом о страшном» со знаньевцами, с Андреем Платоновым. То есть с прошлым. Впрочем, в том прошлом, в те десятилетия, тоже вышло на освещенную поверхность нечто, прежде прятавшееся в недрах человеческой психики, человеческой истории.

Увеличилась ли жестокость жизни, «отражаемая» и нашей нынешней литературой? Несмотря на все газетные и телевизионные репортажи, от которых действительно кровь стынет в жилах, думаю, что мера ее, жестокости, в историческом человечестве всегда одна и та же. (Недавно услышала от телеведущего: артист Геловани, незаменимый исполнитель киноролей Сталина, боялся, что его убьют, чтобы положить в мавзолей вместо начавшего портиться тела вождя! — и вполне могли бы. Чем не сюжет из минувшего для какой-нибудь мини-«Палисандрии»?) А все-таки что-то стронулось, поползло.

Можно, конечно, многое в новой жути приписать утвердившейся свободе высказываний, в том числе литературных. Изображение страшного, бесстыдного, отвратного, губительного больше не наталкивается ни на какую внешнюю препону, будь то разновидность цензуры или мо-

ральный вкус читающего общества. Констатирую это в самой общей безоценочной форме, поскольку как читатель и критик очень неодинаково отношусь к различным сочинениям, принадлежащим к расширяющемуся ареалу ж е с т о к о п и с а н и я.

На рынке литературных кошмаров³ нетрудно обнаружить отдельные, так сказать, шопы, каждый со своим контингентом посетителей. Одно дело — бутафорские гиньоли В. Сорокина и Вик. Ерофеева, претендующие на филологичность и на чуть ли не моралистический вызов, а де-факто являющие тупое бесчувствие как производителя, так и предполагаемого потребителя. Иное дело — триллеры и мелодрамы с кровосмесительством, бойкой стрельбой, горами трупов, коих не жалко, и/или под конец — с одним каким-нибудь трупиком, выжимающим слезу: «Цепной щенок» А. Бородыни, «Мы можем всё» А. Черницкого, «Борисоглеб» М. Чулаки; им место под глянцевыми обложками, где они и были бы прочитаны с соответствующим настроением на нехитрый кайф, но печатают их солидные журналы, боясь «отстать». Еще иное дело — «мультипроза» (талантливая у Зуфара Гареева, куда менее талантливая, к сожалению, у щедро одаренного Валерия Попова — «Лучший из худших»), где заводные болванчики, ваньки-встаньки, слипаются и разлипаются, умирают и воскресают на потеху читателю, приглашаемого наплевать и на жизнь, и на смерть; это невинные наши комиксы, модернизация зазывной грубости балагана. Наконец, совсем, совсем другое дело — мучительная оголенность жизни в прозе Л. Петрушевской, рядом с которой и поставить некого: житье с содранной даже не кожей, а эпидермой, так что не трагедийная кровь течет, а выступает и сочится сукровица, понемногу, неостановимо. Это действительно образ сегодняшнего дня, и то, что еще вчера, ежась, именовали «чернухой», вполне заслужило старое название «реализм», с какими угодно довесками и оговорками. Однако и Петрушевская, это заметно, не только натывает на болезненное и шокирующее, но и настойчиво ищет его. Скажем, пишет рассказ о девушке-гермафродите — спору нет, пишет, являя такт, человеколюбивую поэзию и скорбь; а все же стремление и в этот угол заглянуть сопряжено с тем новым беспредельным любопытством, коего раньше себе не позволяли не из лицемерия, а из бессознательного уважения к жизненной норме.

Но литература, какая ни есть, не может в одиночку расплачиваться за эскалацию мрака; все-таки она и сигнальное устройство, не только возбудитель душевных сотрясений.

У Маканина в «Квази» есть рассказик с характерным названием «А жизнь между тем идет...» — д р у г и м с т р а х о м пугающий, нежели «Наше утро», где хозяйничает бытовой изверг Стрекалов. Смысл

³ Коль введены у нас литературные премии «Братья Карамазовы» и «Три сестры», почему бы не учредить и премию «Бобок»?

его едва мерцает. После утраты ребенка любящими супругами и полосы тихого гореванья муж внезапно сходит с ума, убивает жену. Но умом трогается и случайный свидетель этого жуткого происшествия (некто, ощущающий достойной сострадания жертвой прежде всего себя, попавшего в чужую беду как кур в ощип). Торопливо, хоть и не без макаинской приметливости, поведанная история — из тех, что рассказывают в очередях, в вагонах или в ожидалках районных поликлиник. В «Песнях восточных славян» Петрушевская такого рода побасенки искусно стилизовала и ввела в жанровый репертуар серьезной литературы. Но у Маканина тут, видимо, другая забота, недаром рассказ обрел место среди мыслительных упражнений вокруг проблемы массового человека.

Что же поразило автора «Квази», преподнесшего нам этот случай? Думаю, нынешняя безопорность психики. Человек не выдержал тяжелой потери; он пытался опереться на близкое существо — на жену, но понапрасну: та беспричинно раздражала его, усилия выжить вдвоем провалились в пустоту и кончились истреблением другой жизни. Психологически это еще объяснимо «по старинке», хотя уже замечательно. Между тем долговременная неспособность справиться с шоком, выявившаяся у еще одного лица, на полтора часа втянутого в драму, — это нечто сегодняшнее. Ужас и горечь жизни были всегда. Но не всегда их встречали настолько разоружившись. Уместно будет диагностировать не рост Зла, а дефицит мужества, питаемого знанием Добра.

«Перед ним возникла металлическая дверь, открытая во внутренность храма, и у бедняги подогнулись колени от ужаса перед тем, что он увидел. Две седые старухи, полуголые, косматые, с отвислыми грудями и сосками длиною в палец, мерзостно возились среди пылающих жаровен. Над большой чашей они разрывали младенца, в неистовой тишине разрывали его руками... и пожирали куски, так что ломкие косточки хрустели у них на зубах и кровь стекала с иссохших губ».

Эти строки написаны еще не в конце тысячелетия, хотя уже после Первой мировой войны. При всей «живописности» безобразной сцены чувствуется, что это — пока! — аллегория (храм, старухи, отсылающие мысль куда-то к античным мойрам); современный писатель, даже не теряя из вида иносказание, представил бы нечто подобное как случай в соседней квартире... Прочитирован знаменитый сон Ганса Касторпа из «Волшебной горы» Томаса Манна. Герой, проходящий ряд фаз жизненного и философского воспитания, в сновидении уносится в прекрасную область «солнечных людей», на как бы перерожденный новой небывалой гармонией греческий архипелаг, где обитает племя, полное силы, грации, изящества и нравственного благородства. Но в подземном основании всех пленительных совершенств лежит, оказывается,

предельное зло — истязание и убийство младенца. Заметим разницу между «Сном смешного человека» и этим видением — разницу, знаменующую сдвиг от девятнадцатого века к двадцатому. Достоевский еще верит, что Зло — это падение, привнесенное извне в прекрасно-невинную жизнь и низвергающее ее. У Т. Манна Зло образует подпочву гармонической жизни, ее последнюю, постыдную тайну. Вот оно, начало разоружения, реставрация мифа об античном роке.

Свою повесть, написанную на пороге 90-х (речь о ней уже шла), Маканин назвал «Долог наш путь». Вероятно, он хотел этим сказать, что человечеству предстоит долгий-долгий путь избавления от зла. Но он или слукавил с нами, или обманул себя. Потому что, как и в сновидении из «Волшебной горы», речь у него идет о зле неустрашимом и, значит, поневоле терпимом, удобно запрятанном в подпочвенный пласт процветающего мира. Речь идет о нахождении модуса вивенди со злом, от чего избавлены только убогие и что отвергают только безумные.

Простая, наглядная фабула, просто рассказанная. Предположим, что лет через двести не будет войн, убийств, всяческого взаимоистребления людей. Но кровь все равно будет литься, хотя мы и отвыкнем от ее запаха. Тщательно засекреченные боины будут снабжать кровавым продуктом население, которое охотно даст себя обманывать рассказами об идеально синтезируемых животных белках, избавляющих род людской от убиения живых существ. Все будут довольны. Молодой изобретатель, неосторожно проникший в тайну одной такой гигиенической супербойни, «узнавший зло», проглатывает новый опыт не поперхнувшись: делать-то нечего. Конечно, Маканин не обошелся умозрительной фабулой, одарил-таки нас и «картинкой». Командированный изобретатель, при исполнении обязанностей, прокручивает отснятый на пленку технологический процесс от конца к началу: приготовленные к употреблению бифштексы превращаются в куски разделанных туш, куски срастаются, одеваются шкурами, венчаются рогами, встают — и вот уже буренки щиплют траву, поглядывая с экрана своими кроткими глазами. Такое и Гансу Касторпу не приснится.

Это необременительное воскрешение забываемых и поедаемых Маканин без обиняков сравнивает с тем, что от века вершится искусством: «И Рафаэль занимался этим» — загадочный, но тут же получающий разгадку слоган на стене одного из тамошних помещений. Искусство замалевывает злую тайну бытия, наносит на лицо жизни грим, именуемый гармонией. Старое обвинение, которое бросали искусству все левые культур-идеологи на протяжении истекшего века. Но у Маканина оно звучит честней и весомей, потому что этим укором он не стремится обеспечить себе мандат на изничтожение художественных шедевров и сокрушение художественных форм; не анархист он и не разрушитель, ему самому страшно.

Но, Боже мой, что еще напомнила маканинская «картинка с бойни»?

И чудо в пустыне тогда совершилось:
Минувшее в новой красе оживилось...
.....
И ветхие кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают...

Пародируется — невольно, но логично — уже не чудо искусства, а чудо возрождения, восстание из мертвых («И Пушкин занимался этим»). Раз воскресение иллюзорно — значит, зло неизбывно.

Сюжет из будущего, с законспирированными очагами убийства, вплетен — так сказать, на правах пробной реальности — в другой: о человеке, не выносящем картины чужих мучений, будь то даже случайно раздавленный машиной голубь. Те, кто отводит глаза от зла (как безмятежные поглотители мнимосинтетических отбивных), и те, чей взгляд гипнотически к нему прикован (как уже представленный выше Илья Иванович), — равно разоружены, хотя вторые привлекательнее первых. Илья Иванович пытается укрыться от вездесущего зла в безгреховном оазисе, где невинность покупается слишком дорогой ценой, — в психиатрической больнице, «перепрофилированной из бывшего монастыря». Но, видно, смена профиля не пошла «хорошо огражденному заведению» на пользу: Илья Иванович умирает, побежденный внутренней тревогой.

Я не берусь объяснить, почему в прозе Маканина снова и снова тревожат земное чрево, откуда столько подкопов, прокопов, лазов, ям, каверн. Уральский ли это след, с мест горнодобычи? Может быть. Но у писателя этого ранга внешнее впечатление — лишь повод для пробуждения новых смыслов из глубины художественной психики.

Вспомним: врастает в землю знахарь-«предтеча», вскрывают земные жилы легендарные артельщики из «Отставшего»; осуществляет достославно-бессмысленный подкоп под речное дно герой еще одной легенды, Пекалов, и в той же «Утрате» блуждает по подземному лабиринту, попадая в иное время и пространство, повествователь в своем посленаркозном визионерском бреду; Ключарев проникает вглубь к своим, «социально близким», сквозь все суживающийся лаз, до крови обдирая бока, а в «Столе с графином» — уносится воображением в пыточный подвал, в политическую преисподнюю. Всего и не перечислишь. Но эта преобладающая у Маканина вертикаль — в глубину, вниз, в зону каких-то не освещаемых солнцем переходов и переборок — приковывает внимание.

Инна Соловьева в прекрасной статье «Натюрморт с книгой и зеркалом» (послесловии к сборнику «Повестей» Владимира Маканина — (М., 1988)) истолковала этот устойчивый мотив как знак «вне-

запной проницаемости мембран» между человеческими существованиями, увидела здесь «образ мира как системы сообщающихся сосудов», с «неизъяснимой возможностью переходов» в нем. Наблюдение это оспаривать не стану — разумеется, оно отвечает маканинскому миропредставлению. Однако «новый» Маканин побуждает заметить тут другую грань, прочесть с иным экзистенциальным оттенком вот эту, например, фразу, в которой речь идет о проникновении повествователя «Утраты» в область пекаловских подземных работ: «Я так назывался, что в темноте оставалось одно: копать, копать куда придется».

Думаю, значение таких экскурсий становится все более сейсмологическим; напомним о предложенном мною с самого начала образе «оползня» и — в подтверждение — об осыпях и завалах в пекаловском туннеле, о смещающихся пластах земли вокруг ключаревского лаза. Откуда-то из глубины, *de profundis*, доносятся необъяснимо беспокоящие вибрации, и писатель, наподобие Ключарева «извиваясь», протискивается им навстречу, чтобы выяснить источник тревоги. Где-то там роет свои ходы пресловутый крот истории. Она вершится не сверху вниз (как напрасно, выходит, полагали Замятин и Оруэлл), а снизу вверх, в виде протуберанцев, вырывающихся из бессознательной толщи толп. Путь постижения, расшифровки тревожных сигналов — это путь спуска; так — для писателя, какими бы побуждениями ни руководствовались его «землеройные» персонажи.

При чтении «нового» Маканина для меня неожиданным образом — как электризующий проводник тревоги — повернулась еще одна, устойчиво типичная у него, особенность. А именно то, что в статье десятилетней давности я называла собиранием «досье», накоплением дополнительных «штришков», рассредоточенных по всему фронту повествования, — Соловьева же определяет как закон «возвратов-колебаний», когда Маканин переписывает ту или иную ситуацию в пределах одной вещи по несколько раз, слегка меняя подробности и ракурс, то расширяя, то сжимая пересказ.

Говоря общо, «серийность» из изобразительного искусства, где она утвердилась достаточно давно, не могла не проникнуть в литературу — слишком проницаемы в XX веке границы между владениями разных муз; и Маканин здесь не единственный. Вопрос, разумеется, в наполнении «приема» (эксплуатировать его просто как новинку станет только с посредственностью). Можно, вслед за Соловьевой, нащупать здесь некий синдром навязчивых состояний, попадание вновь и вновь в разбереженную болевую точку; действительно, в вышеупомянутой главке-новелле из «Квази» потерпевший свидетель чужого несчастья все возвращается мыслью и словом к своему жуткому приключению, и возвраты эти воспроизведены в духе маканинской «серийности». Но это только частный случай и частное объяснение.

В «Кавказском пленном» (1994) этот знакомый прием редуцирован почти до неузнаваемости, но тем ярче выступает его обновленный смысл. Рассказ, в силу его темы и «объективной» формы повествования, был прочитан как хладнокровная вариация на классический лад, чуть ли не как «римейк» (помнится, рецензия П. Басинского так и называлась «Игра в классики на чужой крови»). Между тем для начала бросается в глаза неклассическая графика текста: «Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо — она пугала», «...оба солдата... добираются до вырытой наполовину (и давно заброшенной) траншеи газопровода...», «...наскоро слепив над ним холмик земли (приметный насыпной холм), солдаты идут дальше», «И так радостно перекликаются в небе (над деревьями, над обоими солдатами) птицы». К чему бы это обилие скобок — там, где они, следуя грамматической логике, и не нужны вовсе? (Все примеры — на одной странице, далеко там не единственные, и все страницы — таковы.) Да ведь в этом пунктуационно закрепленном жесте — маканинский закон «возвратов-колебаний», повторный взгляд в одну и ту же точку: сначала словно бы безмятежно-вскользь, а потом — встрепетавшись и насторожившись, с зорким, подозрительным прищуром. Тревога заставляет вглядываться, а когда вглядишься — становится еще тревожней. Это соответствует не только сюжету рассказа, это соответствует его философии.

Конечно, рассказ связан со всем «кавказским наследством» русской прозы, над которым Маканин думал еще в «Сюжете усреднения»: старослужащий в горах, рутинные стычки воюющих сторон, невзначай, но обильно проливаемая кровь, гордость горцев и соблазны Востока, — опираясь на литературу, Маканин обобщил ситуацию до того, как ее по-новому конкретизировала злосчастная чеченская кампания. Но прочитать «Кавказского пленного» все же следовало бы не в контексте Пушкина — Лермонтова — Толстого, а в контексте Маканина 90-х.

Человек массы — и Красота. Сохранил ли он к ней былую чувствительность, тот эстетизм, который отличал в (затянувшиеся для России) средние века обиход и простолюдина, и аристократа? Откликается ли на ее зов? Да, сохранил, да, откликается — как кто, конечно. Вовка-стрелок — тот равнодушен; чувство красоты замещено у него ощущением своей умелости, как говорят на Западе, «эффективности». Его снайперские развлечения с оружием хочется назвать изысканными, но тем грубее он в остальном. Не то Рубахин («рубаха», простец, натура более «почвенная»); он мучительно робеет и теряется перед непонятной, но очевидной для него силой. Он — реагирует, и реакция его, произвольно физиологическая, со стороны души — разрушительна: невыносимо нарастающая тревога. Возникает уверенность: прекрасный пленник должен быть убит — независимо от того, опасен он для двух русских солдат или нет, — потому что такую тревогу долго терпеть не с руки.

«...Как красота — ненужная в семье», «Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать», — недаром поэтами сказано такое в веке двадцатом. Красота — не примирительный елей, изливаемый на волнения мира, а назойливое напоминание об излишнем и ненужном для беспрепятственного «шестивия срединности»; раздражитель рядового человека, она выпускает на волю фурий. Этой тревогой, исходящей от красоты, резонирующей в рядовых мира сего и сторицей возвращаемой ими в повседневность, проникнуты в «Кавказском пленном» каждая обывательная мелочь, каждый знак препинания. История, написанная на фоне светоносного горного ландшафта, вливается в русло «подземной» маканинской прозы с ее гнетущим инфракрасным излучением.

Один из ключиков к «Лазу», да и ко всей этой прозе — сцена подземельного опроса об отношении к будущему (разрядка в данном случае — Маканина). «Опрос до чрезвычайности прост. Если ты веришь в будущее своих полутемных улиц, ты берешь в учетном оконце билет и уносишь с собой. Если не веришь — билет возвращаешь. (Это очень зримо. Возвращенный билет бросают прямо на пол.)» Простим Маканину заимствование у Ивана Карамазова и посмотрим, что же «зримо» получилось. «Люди в кафе нет-нет и поглядывают, как растет холм возвращенных билетов. Холм уже высок... Один из комиссии... страстно кричит уходящим: «Опомнитесь!.. Будущее — это будущее!» ...Но они бросают и бросают свои листки, возвращают свои билеты. Холм уже в человеческий рост».

Неверие в будущее — вот диагноз болезни конца тысячелетия, диагноз, кажется, универсальный, хотя он будет не менее удручающ, если ограничиться лишь собственной страной. Нечего говорить, как тесно это связано с дефицитом мужества, уже обнаруженным нами. Человечеству, во всяком случае — российскому человечеству, как Геннадию Павловичу Голошкекову из «Одного и одной», «тяжело уже жизнь жить», оно устало от крови и слез, не знает, чем искупить и оправдать их в этом треклятом будущем. «Лаз» опубликован в начале текущего десятилетия, сейчас оно близится к концу, и уже можно сказать, что ни одно из «антиутопических» предсказаний не осуществилось с такой очевидностью, как это. Ужасы «Невозвращенца», оскудение «Новых робинзонов» — не сбылись или сбылись лишь отчасти, местами, с надеждой на исправление. Усталый отворот от будущего — это сбывается. Какие там инвестиции, если «тяжело жизнь жить», если сломлен дух.

Завершение тысячелетия, истечение миллениума — срок, рисующийся слегка мистическим и самому несуетверному сознанию. В конце первой тысячи лет по Р. Х. люди, европейцы, ожидали второго пришествия, конца времен (того самого: «времени уже больше не будет», — что обещано Апокалипсисом Иоанна Богослова). Медиевисты знают, как серьезны были эти ожидания, как определяли они коллективное поведение целых обществ, стран — подчас разрушительным образом. И однако

же: то была вера в будущее — в «жизнь будущего века», простирающуюся за гранью исторического времени. Как свидетельствует исполненный тревоги русский писатель, сейчас от будущего не ждут даже того, что оно кончится, — даже эсхатологического финала.

Разумеется, диагноз Маканина — относителен, разумеется — неокончателен, как не окончена вся эта линия его новой прозы. Но Маканин из тех, кто первым берет след. И что он, зондируя иррациональный пласт коллективного умонастроения, верно считывает показания своего прибора — сомнению не подлежит. Сейчас газетчики много и охотно пишут о «технологиях XXI века», о «лекарствах XXI века», об Интернете, меняющем (действительно) на пороге XXI века глобальное межчеловеческое пространство, — а людские сердца тоскуют по прошлому, по «старым песням о главном». И не в том вся беда, что это взыскиваемое массой прошлое было у нас коммунистическим, — тут еще малая опасность; самая большая — потеря интереса к творчеству жизни, вялое пережевывание прошлого как готового и проверенного продукта — без порыва создать что-нибудь лучшее, сделать шаг к идеалу (своего рода постмодернизм толпы — пародийный «конец истории»).

Да не будет так!

Маканин чаще склонен внедряться в земную глубину и редко поднимает взгляд вверх — разве что припоминается плавная певучая линия, «где сходится небо с холмами». И все же есть — в самой мрачной его вещи — одна сцена, в которой чудится апология человека как существа, обращенного ввысь и питающегося надеждой. Это финал повести «Долог наш путь» — после деловитых кошмаров скотобойни и после кончины Ильи Ивановича в психушке.

Молодой изобретатель задумывает тайком покинуть упрятанный на безлюдной территории мясокомбинат — место своего заточения (ведь ему, постигшему секрет зла, заказан путь назад, к тем, кто пребывает в неведении). Он пробирается в ночную степь и зажигает там костер, чтобы подать о себе знак какому-нибудь пролетающему мимо вертолету. И вот, оказывается, такие же ночные костры жгут по соседству с нашим героем едва ли не все обитатели заклятого места: стар и млад, новички и ветераны, чернорабочие и начальники, простодушная коровница и идеолог убойного производства, главный инженер «Батяня». У каждой живой души свой костерик, своя свеча, и все всматриваются в ночное небо в напрасном — а вдруг не напрасном? — ожидании легендарного вертолета, в надежде на спасителя, Спасителя.

Не торжество ли это поэзии (и правды) над жутким сюжетом существования? Может, и впрямь наш путь хоть и долог, но не пресекается.

СЛУЧАЙ МАКАНИНА

Проще всего было обмануться — вязаными шапочками петушком, тусклыми лампочками в вонючих подъездах, хлопающими дверьми, от-тепельно-грязными лужами. Чувствуя, что попадает впросак, просто-душная критика морщила лоб: если не быт, не пейзаж, что — модель? теорема? формула, где понятия названы для наивных читателей имена-ми и фамилиями?

Пристрастие автора к навязчивым, зеркально-симметричным сюжетам и мотивам, к эмблематичности и повторяемости ситуаций отталки-вало — как свидетельство особого, внехудожественного расчета. Если не расчетливости авторской. И одновременно притягивало, как к шах-матной задаче, решение которой неясно, но, конечно же, существует. Если бы Маканин не начал задолго до компьютеризации, именно его прозу критики поименовали бы компьютерной.

«Свой круг», скажем словами Петрушевской, персонажей, мучимых сходным — или симметрично, повторяю, противостоящим, но безус-ловно находящимся в неразрывных отношениях с другим — сюжетом. Персонажей, пытающихся либо выстроить, отгородить, отвоевать («по-лучить»), либо обменять свою территорию жизни, свое место под сол-нцем. Закрепиться в своем месте, доме — в послевоенном бараке, в убо-гой коммуналке, в хрущобе, сквозь стены которой звук проходит так, что возникает общая среда с соседями, странная жизнь, жизнеобмен. Или мучительно, обдираясь в кровь, вновь и вновь искать свое мес-то — через узкий, зарастающий «лаз» между двумя мирами, ни в одном из которых маканинский герой не чувствует себя в безопасности.

Персонажи переходят из рассказа в рассказ, из повести в повесть. Один из постоянных (ключевых?) носит фамилию Ключарев. Он же — несчастливый счастливчик, чья удача прирастает неудачами некоего Алимущкина (рассказ, в котором он, кажется, впервые появляется, — «Ключарев и Алимущкин»).

В статье о прозе Маканина, напечатанной осенью 96-го в «Нью-Йорк таймс» в связи с выходом в США его первой переводной книги, вклю-чившей две повести одного (1991) года, отмечено: послечеховские ге-рои поселяются в художественном пространстве Сальвадора Дали.

Один из рассказов позднего Маканина так и называется — «Сюр в Пролетарском районе».

Чужеземная приставка, ставшая у нас словечком, «сюр», придет к Маканину гораздо позже, чем упрямая суть его в высшей степени определенной манеры.

По году рождения Маканина можно было бы причислить к шестидесятникам. По возрасту, но не по литературному происхождению: он не из московского или питерского круга (или кружка). Его первые опыты не были предъявлены благожелательным мэтрам, не появились в катаевской «Юности». Молодость шестидесятников была прекрасна и соблазнительна, несмотря на партийно-государственные окрики и разборки. Чем резче были окрики, тем отчетливее слава. Маканину всего этого не досталось.

«Отставший» — так названа маканинская повесть середины 80-х о юноше, обладающем особой одаренностью. Он — воплощенное чувствилище — каким-то внутренним слухом слышит и ощущает то, что другим недоступно. И — по-своему, конечно, — отстает от них. Но и по-своему опережает, отставая. Так и Маканин: «отставший» от шестидесятников. Но и оставшийся актуальным именно тогда, когда шестидесятников подвергли поколенческой «экспертизе». Впрочем, и в случае с экспертизой «отставший», можно сказать, всех опередил.

Еще в 1985-м «Октябрь» печатает повесть «Один и одна», вызвавшую, пожалуй, самую жаркую вокругмаканинскую дискуссию. Именно в этой повести Маканин покусился — не столько на самих шестидесятников, сколько на миф.

Герой — по некоторым биографическим деталям, включавшим ссылку-распределение москвича в Кострому, — напоминал покойного ныне Игоря Дедкова. Помню, как расшифровывалась мною эта маканинская повесть, помню живое чувство протеста — появилась она накануне «гласности и перестройки», давшим шестидесятникам еще один исторический шанс. Тогда же мне казалось, что нелепой гибелью — да и никчемностью своих героев — Маканин несправедливо перечеркнул поколение.

Теперь уже — после нашего бешеного по темпам изменений десятилетия (1986–1996) — стала очевидна не *правота* Маканина, — нет, я в этой правоте сомневаюсь и сейчас, — сколько *право* его на жесткий взгляд.

Тем более, как я уже сказала, — и он сам родом оттуда, из 60-х. Не чужой. И критика его — отчасти самокритика, ибо он сам начал с вполне шестидесятнической «Прямой линии».

Маканин приехал в Москву с Урала. Образование получил не гуманитарное, а математическое, и первая книжка его — математическая. Впоследствии он закончит Высшие сценарные курсы, иронически откомментированные, с узнаваемыми, идентифицируемыми персонажами, в романе «Портрет и вокруг». Провинциальное происхождение (город Златоуст) могло бы дать совсем иные литературные результаты: мучительным образом воспеть свою «малую родину» и гневно осуждать тех, которые привносят в пределы этой «материнской» цивилизации цивилизацию городскую. Разрушительную. Маканин этого искушения — как и искушения стать шестидесятником — избежал. Более

того: он написал свою барачную провинцию с той степенью нежной жесткости, которая и определялась отторжением. В стратегии своего поведения, идущей наперекор предложенным обстоятельствам, Маканин выбрал дистанцирование.

Выбрал — не сразу, конечно — литературное одиночество, осознанную независимость.

И, может быть, именно поэтому — когда и «время», и «место» исчезли — Маканин логично продолжает свою стратегию.

Это все к вопросу об Ахилле и черепахе. К вопросу об «отставшем».

Отставший — потому что опоздал к Твардовскому в «Новый мир», потому что книга в «Ардисе» выйдет тогда, когда все «соседи по времени» через «Ардис» уже давно прошли. Но те, кто опередил, сошли (или сходят) с дистанции. Отставший, опоздавший — приходит к промежуточному финишу как раз в форме. Маканин — стайер, а не спринтер. Групповое соучастие для него было невозможным. В группе всегда есть «лидер», и всегда есть «человек свиты». И то, и другое — не маканинский вариант.

«Человек свиты» — рассказ из ряда маканинской галереи людей 70-х: к ним относятся и «Гражданин убегающий», и «Антилидер» (три стратегии поведения, четко обозначенные в названиях).

«Человек свиты», на первый взгляд, привязан ко времени — из таких «человеков свиты» именно в 70-е, с их ритуальными отношениями между «начальством» и «коллективом», в общем-то, и выстраивалась пирамида общественных отношений.

На первый взгляд, повторяю, рассказ носит отчетливо социальный, если не социологический характер. Да, крайне неприятное, абсолютно «советское» приближение, вхождение в круг, допущение до высоких чаепитий в приемной директора, а затем неожиданное, немотивированное — в любой момент — исключение из круга, отторжение, забвение, воспринимаемое «человеком свиты» как трагедия.

«Представляешь, она отделалась милой улыбочкой, сидит холеная, перстни выставила и мурлычет: «Все на свете, милая Вика, однажды требует смены, свита тоже...» Я говорю: «И мебель в приемной тоже?» Она отвечает: «И мебель». Но...

Отношение «человека свиты» к своему «предмету» экзистенциально. Пьяненький, вернее, напившийся от отчаяния, отставленный Митя в конце концов проговаривается случайной собеседнице: «М-меня любили, а теперь не любят». Уволенный фаворит — при капризной «императрице»-секретарше (а Маканин подчеркивает ее екатеринообразность), которая предпочла более молодого и сильного, «нового человека», — страдает, как брошенный любовник. Маканин именно что исследует этот феномен, как бы накалывая на булавку и поворачивая, рассматривая его досконально. Авторская холодность, отчужденность,

остраненность, парадоксальное ироническое «сочувствие» вошли в критический обиход. Небрезгливость — вне оценки. Маканин не осуждает и не симпатизирует. Избыточная детализировка — при отчетливо аналитической, абсолютно незатейливой, нарочито лишенной стилистических ухищрений, голой авторской речи. Без эпитетов — если они есть, то носят рабочий, прагматический характер. Если сравнения — то исключительно для более четкого и ясного понимания общей картины. Описывается реестр, прейскурант человека — и всех вещей вокруг этого человека, никогда не случайных. В эпитете, в сравнении Маканину необходима лишь точность — не менее, но и не более того. Да и само название найдено в поисках гиперточности: «Человек свиты», «Гражданин убегающий», «Антилидер».

«Антилидер» — повествование о феномене личности, испытывающей ненависть ко всему, что выделяется из ряда. Конечно же, можно расслышать в этом комплексе антилидерства и чисто русскую, чисто российскую ноту. Социальную, историческую, национальную — какую хотите. Горы ученых статей и книг посвящены саморазрушительным тенденциям в русском характере, и Куренков в определенной мере подтверждает эти сокрушительные для нас ученые наблюдения. Никак не может устоять-выстоять национальный герой, вечный, на самом-то деле, антигерой, вечный (вечная) разрушитель(ница): от Онегина и Печорина до Анны Карениной и Настасьи Филипповны... Почему-то именно этим героям наркотически привержена русская словесность — а вовсе не удачникам, не «успешным людям», не «строителям». Заколдованный круг, страна (привет Пьецуху), заколдованная настойчивыми в своей деструктивности персонажами. Эта разрушительность — вне воли персонажа, она столь же экзистенциальна, как и нахождение в «свите». Куренков ничего не может с собой поделать, он не в силах себя остановить — заложная в нем агрессивность сильнее его. Агрессивность проявляется, как фотопленка — от наплывающей агрессивности темнеет не только лицом, но всем телом, что и отмечает любящая жена, безуспешно пытающаяся его остановить.

Только поначалу может показаться, что эта ненависть социальна — и вектор ее направлен от «пролетария» (Куренков — сантехник) в сторону «интеллигенции» (в «Отставшем» один из персонажей, бывший зек, саркастически бросает: «Интеллектуалы!»). Нет, она, эта ненависть, в Куренкове копится по отношению к любому превосходящему его либо деньгами, либо умом, либо силой — вплоть до могучего физически уголовника, которого он жаждет уничтожить, уже отбывая рядом свой срок. Куренков прикован к своей агрессивности, как Сизиф к известному камню, и каждый раз, встречаясь с кем-то, в чем-то его превосходящим, он готов к разрушению.

В этом экзистенциальном характере прозы и заключалось принципиальное отличие Маканина от других, печатающихся и непечатающихся

ся. Он не был ни советским, ни антисоветским писателем — он был сам по себе, этой непохожестью, несводимостью к определенной категории (будь то шестидесятники, сорокалетние, «почвенники», «городские» писатели, диссиденты), отдельностью сильно смущая литературно-критические умы.

Не только персонажи, но и главные — по-маканински музыкальные — темы и мотивы тоже перетекают из повествования в повествование, разрабатываясь по-новому — в вариациях. Перед «Антилидером» Маканин закончит «Гражданина убегающего»: «... всю свою жизнь он, Павел Алексеевич Костюков, был разрушителем». Композиция та же: в центре повествования — и авторского внимания — феномен разрушителя, а динамика повествования, все убыстряясь, устремляясь к финалу, к смерти, как к последней точке догнавшего разрушителя разрушения, обернувшегося, накинувшегося на него самого в виде смертельной быстротечной болезни — динамика эта прослежена через все стадии существования Костюкова, разрушителя природы, то есть самой жизни. В Костюкове, несмотря на как бы подчеркнутую автором «человечность» («В конце концов, он — один из людей»), со второго абзаца акцентированно заявлено и дьявольское: характеристика дьявола — хромота («Прихрамывая, он шел, шел вдоль ручья...»), пес, мгновенно возникающий при этой хромоте («Ко мне! — крикнул он псу»). Отношения с природой, с окружающим миром, с женщинами (вот она, проверка русского человека — рандеву) у Костюкова столь же амбивалентны, как и его дьявольско-человеческая двойственность: «Если бы Костюкову, хотя бы и в шутку, сказали, что человечество в целом устроено таким образом, что разрушает оно именно то, что любит, и что в разрушении-то и состоит подчас итог любви, — ...он бы, пожалуй, поверил и даже принял на свой счет как понятное».

Первое: прихрамывающий разрушитель представляет за все человечество.

Второе: парадоксалист Маканин выносит итог («вывод», мораль и т. п.) до начала собственно действия. Предваряет — как бы переворачивая известную конструкцию. Сначала — мораль, басня потом. Еще одна мораль следует чуть дальше по тексту: люди не желают видеть, «что они тут наворочали, и спешат туда, где можно (будто бы!) начать сначала. В этом вся их мудрость: если, мол, мы уйдем и забудем прошлое, глядишь, и прошлое отойдет в сторону и забудет нас. Ан нет. Не получается».

Два этих предваряющих действие умозаключения связывают воедино пространство и время, передвижения по территории — и прошлое. Уезжать, убегать, исчезать можно и из определенного пункта, и — освобождаясь вроде бы — из прожитого периода времени. Авторской оценки, кстати, в этих «моралите» нет. Вернее, почти нет — она заключена в скобках, в насмешливом «будто бы!» — и все. Умозаключения при-

надлежат вовсе даже не автору, а какому-то «умнику у костра» («если бы тот умник у костра») и самому Костюкову.

Рассказ же, после этой «обманки» с умозаключениями, не то что подтверждает или опровергает их, а выводит к сущностям, где любые выводы будут несостоятельны. И даже бессмысленны.

Какие «выводы» и нравоучения могут быть сделаны по поводу поведения Клитемнестры? Или Менелая? Или Ореста?

Интерес Маканина — не столько к «человеку» (и тем более не к «людям»), сколько к сущностям. Автор как бы выпаривает суть до квинтэссенции, возводя ее чуть ли не к мании своего персонажа. В повести «Где сходилась небо с холмами» он воображает, скажем, сообщающимися сосудами (по принципу «Ключарева и Алимушкина») уже и не людей, а сами сущности культуры (музыку авторскую и песенный фольклор). Чем успешнее работает композитор, родившийся в уральском поселке, чем сильнее становится его, авторская, музыка, — тем беднее уральская песня, высыхая, замещаясь убогим примитивом (а именно она питала — да и питает сейчас, постепенно иссыхая — его, автора, сочинения). Даже смерть родителей, катастрофы, пожары, гибель людей, все это вместе, уничтожающее жизнь, а не только фольклор, вымываемый городской цивилизацией, — все это зловеще подпитывает авторскую музыку. И — платит за нее.

«Где сходилась небо с холмами» — вещь для Маканина пороговая, определившая переход от экзистенции человека к экзистенции массы.

Можно ли сказать, что в 90-х Маканин изменяет своему постоянству (времени, места, героев, мотивов, конструкции) 70-х — начала 80-х?

Отчасти — да. Но только отчасти.

Если в рассказах конца 70-х — начала 80-х Маканин, как бы разыгрывая партию, решал определенную задачу, исходя из определенных обстоятельств, в которые он математически выверенно погружал своих героев, доказывал теорему, то теперь они — т. е. герои — порою вообще оставляются им за ненадобностью. Или возникают в качестве иллюстративного материала — к тезисам, размышлениям автора, как в рассказе (или все-таки эссе? нет, рассказе) «Нешумные», где подробное, очень маканинское описание «феномена собрания» переходит в описание скучной повседневной работы профессиональных, наемных убийц (нет, не новорусских киллеров, а именно что профессионалов из организации), отнюдь не лишенных трогательных, чисто человеческих привязанностей — вроде любви к собственному потомству. Интонация не меняется на протяжении всего рассказа — это качество сохраняется и в «Сюре в Пролетарском районе», где рядом с сугубо человеческими приметами (и масштабами) обычной жизни (у Колиной подружки Клавы была здоровая привычка спать с открытым настежь окном, потому что Клава, повар по профессии, проводит много часов у плиты и ей

даже ночью душно) возникают сюрреалистические фантазмы (вроде огромной руки, которая этого самого Колло через это самое окно — вся, целиком, пролезть не может, но два нашаривающих пальца прошли — ловит). Или — в нарезанном на фрагменты (от одного до нескольких абзацев, впрочем, может быть и одна — всего-навсего — фраза) повествовании «Там была пара...», где рассказчик занимает «возрастную нишу человека, греющегося возле молодости».

Между мыслью, опережающей появление персонажа, и самим персонажным «действием» кроится — композиционно — текст.

Что же касается того, какова по сути эта мысль, — Маканин делает все возможное для того, чтобы по своей многозначности она приблизилась к метафоре.

«Лаз» был прочитан критикой как антиутопия. (Тем более, что к 1991 году, когда «Лаз» был опубликован в «Новом мире», антиутопии пошли в печать косяком — как из прежних запасов, т. е. «1984» и «Скотный двор» Дж. Оруэлла, «Слепящая тьма» А. Кестлера, не говоря уж о Замятине и Платонове, — так и вполне новенькие — от А. Кабакова до Вяч. Рыбакова.) Или как развернутая метафора отношений эмиграции и метрополии. Или как определение изначальной расколотости, раздвоенности творческого сознания. Или как поиски новой идентичности прежним — бывшим? — советским человеком. В общем, интерпретаций — хватало.

Каждая имела право на существование — и в каждой была недостаточность.

Чем ближе к нашему времени, тем сильнее преследует Маканина не свойственное ему ранее (за исключением, может быть, повести «Голоса») стремление сделать процесс мысли сюжетным, — что особенно сказалось в получившем Букеровскую премию повествовании «Стол, накрытый сукном и с графином посередине» и «Квази».

Мотивировка первоначальная — еще с «Голосами» связанная — была, на мой взгляд, самокритичной: уйти от «модели», от жесткой конструкции, от лекал, по которым кроилась вещь. Стать свободным — в том числе от самого себя, уйти от своего собственного отягощающего наследия. От непрременной сюжетности. От персонажности. От «масок» рассказчика-повествователя-автора. Рискнуть проявиться.

«Стол» был проще, а «Квази» — скучнее и по мысли банальнее, чем сюжетно-персонажная маканинская проза.

Ну да, ну правильно: бедный советский человек как бы постоянно проходил через это осуждение / обсуждение реального (и воображаемого) официозного «стола». Маканин совершенно прав — и, увы, прямолинеен. Почти каждый ход угадывается заранее. Да, за таким «столом» собираются «социально-яростный», «секретарек-протоколист», «красивая женщина», «молодой волк из опасных», «бывший партиец», «женщина, похожая на учительницу»... Да, вопросы задают и «че-

стный интеллигент», и «седая в очках», и «волк неопасный»... Маканин умеет квалифицировать? Снабдить биографией? Да кто и когда в этом сомневался!

Лучшее, что в повести есть, — это попытка подсудимого согреться у плохо греющей газовой горелки — на кухне, в накинутах стареньком плащике. Тоска. Замерзание. Депрессия. Пустота. Усталость. Опустошенность.

Та же история — с «Квази». Да, мифотворчество масс (ММ), а еще масс-медиа, лепка харизматиков, творчество толпы в XX веке, мифологическое мышление (опять ММ), выработка толпоу знака, иероглифа, имени... Квазирелигия, создаваемая массами — и быстренько — по историческим масштабам — сокрушенная, рассыпавшаяся... Феномен тоталитаризма. Ортега-и-Гассет. «Российская квазирелигия сотрясла мир, совершилась, но по большому счету не состоялась».

И это — все?

Конечно же, Маканин не ограничивается банальностями.

Глаз, легко пробегающий через «тоталитаризм» (хотя, замечу, Маканин выговаривал все это пять лет тому назад, а не сегодня), задерживается на оттенках мысли, мыслях-наблюдениях, которые остры и неожиданны.

Например — о Маяковском и Пастернаке: «Оба великих поэта были влюблены в эту молоденькую женщину, с несколько вычурным и вполне новаторским именем *Квази*. Маяковский покончил с собой, не стерпев «первых морщин» нашей *Квази*, начала ее старения. Пастернак — успел понять, что *Квази* тоже смертна. «Она пережила его», но «он уже знал, что она умрет». «Он смотрел на нее, как старик на старуху. Он ее уже не любил».

Но, кроме этих рассыпанных по «Квази» парадоксов, еще и... вдруг, в конце, — «А жизнь между тем идет...»: возникает странная и страшная мелодия немотивированного убийства самого близкого существа; и вдруг — поразительная «Тризна» о немотивированном убийстве едва знакомого соседа, и вдруг — «Наше утро», о власти коменданта общежития над лимитой, и вдруг фраза: «А луч уже до тепла прогревает спину», спину этого самого монстра. Вот — Маканин.

Так же — как и в «Кавказском пленном».

Рассказ написан до войны в Чечне, а напечатан уже во время, что дало аргумент в руки тех, кто заявил о конъюнктурности вещи (еще о конъюнктурности было сказано в связи с голубоватым оттенком отношения русского солдата к пленному кавказцу чуть ли не девичьей красоты).

Маканин, пожалуй, всегда брезгливо сторонился открыто-политической проблематики, только в «Квази» коснулся своей прямой речью и Горби, и Ельцина.

В «Кавказском пленном» не политика и не война явились спусковым крючком сюжета — повествование на самом деле не столько «актуально», сколько опять-таки экзистенциально. Контрапунктом разрабатывается амбивалентное противостояние / тяготение «своего» /

«чужого», и кавказский пленный связан с русским так же, как Ключарев с Алимущкиным — если один будет жить, то у другого жизнь отнимется. Агрессивность разлита в мире и вырывается наружу войной и убийствами. Но рассказ ведь и не только об этом — рассказ о красоте, которая, по Достоевскому, должна спасти мир (а красота на Кавказе — красота местности — невероятная, фантастическая, райская). С этого, с этих слов — о «красоте», которая «спасет мир», — и начинается рассказ о смертях и убийствах, о насилии и агрессии, — а заканчивается вопросом «...но что, собственно, красота их [гор. — *Н. И.*] хотела ему сказать? зачем окликала?» Повторяю — не утверждением, не отрицанием, а — недоуменным вопросом.

Споры с классикой (и вокруг классики) к середине 90-х заместились совсем иными с классикой отношениями: повсеместным торжеством римейка, переделки-перекрылки классических сюжетов с переменнно-современными персонажами. Наряду с римейком стало чрезвычайно модным относить на счет классики русской и все наши, XX века, грехи, вплоть до революционного (не говоря уж о «страшном грехе» гуманизма). Случай с Маканиным не из их числа. Здесь — действительно полемика, для Маканина даже странная в своей очевидности, давно наболевшая, и в названии — с традицией ВРЛ, «Пушкин–Лермонтов–Толстой», а уж в начале-конце «Кавказского пленного» и подавно.

Так же, как от искушения идентификацией с поколением (шестидесятники), с группой («почвенники»), с идеологией (диссиденты), Маканин остался в стороне и от модного искушения сначала перестроечной «чернухой», потом постмодернизмом. И вот уже постмодернизм отечественной выделки, столь бойкий поначалу, собственно говоря, переводит дух, исчерпав советские мотивы в своих «старых песнях о главном», а отставший — соответственно — от всего вышеперечисленного Маканин — и, соответственно, переживший — перегнавший — следует своей стратегии, выработанным правилам своего собственного творческого поведения, выдерживая паузу и никуда опять не торопясь.

Чрезвычайно взвешенный, сдержанно-осторожный, Маканин не высказывается на газетной полосе, почти никогда не дает интервью, избегает публичности. Он распоряжается своей энергией вполне разумно, если не сказать рассудочно. Он планирует свои дела, не допуская — или ограничивая по мере сил — вторжение неожиданного. Стихия разрушительна и опасна: пожар, буря, болезнь, катастрофа. Избежать контакта с ней невозможно — но и подчиниться ей (так же, как и прохаживаться по общей, безопасной, нахоженной дороге, если не по подиуму) у Маканина нет никакого желания. Он лучше замкнет — нет, не стихию, а ее знак — в свой (см. начало) компьютер.

Стратегия по-своему замечательная, а главное, сама по себе художественная. На самом деле Владимир Маканин, «избежавший» и «отставший», похож на сказочного героя, тоже избежавшего многих,

встреченных им по дороге жизни, опасностей. И все же того, как помним, в конце сказки постигла неприятность. Неприятность стремительно приближается к расчетливо одинокому Маканину со стороны идущих сзади — так же, как и он, «не состоявших» и «не участвующих», не дающих интервью и не печатающих своих портретов. Осваивающие литературное пространство нарочито замедляют темп, приближаясь к маканинской территории. Чтобы подождать. Чтобы, воспользовавшись уроками его стратегии, преобразить намеренное отставание в опережение. Но Маканин и в этой ситуации оказывается хитроумнее прочих — он выдерживает, точнее, задерживает уже готовый к печати роман, — может быть, еще и для того, чтобы в этой — паузе? задержке? — заставить нас перечитать уже напечатанное.

КОГДА? ГДЕ? КТО? О романе Владимира Маканина: опыт краткого путеводителя

С первых же страниц роман Маканина¹ производит впечатление сочинения особо значимого (по крайней мере — для автора), подводящего смысловую черту под многолетними «поисками абсолюта», итогового в самом точном смысле слова. Сразу слышна властно-презрительная интонация героя (она будет выдержана на протяжении всего текста), как нельзя лучше сочетающаяся с прямолинейно цитатным названием, повергающим в прах все так называемые литературные приличия.

Присваивая второй части «Пушкинского дома» лермонтовское имя (и соответственно статус Печорина бедному Левушке Одоевцеву), Андрей Битов исходился судорожно-ироническими курсивными оговорками. «Мы вывели крупно на отдельной, пустой странице название второй части и вздрогнули: все-таки наглость... все-таки Лермонтов... надо знать свое место», — и так далее на две с лишним страницы. Не то у Маканина. Внешне полное отсутствие опосредований и рефлексий: оглушил читателя общеизвестной, давно ставшей фразеологизмом, лермонтовской формулой, добил цитатой из классического предисловия (по его канве Битов выводил свои хитромудрые узоры) — и к делу. Такой вот будет вам герой — на другого не рассчитывайте. Такой вот будет вам роман — в линию классику.

За хозяйской самодостаточностью героя, кажущегося поначалу победительным и всепознавшим, — самодостаточность автора, имеющего право на большое и окончательное слово. «Сбросил обувь, босой по коврам. Кресло ждет: кто бы из русских читал Хайдеггера, если бы не перевод Библихина! Но только-то замер, можно сказать, притих душой на очередном *здесь и сейчас*, как кто-то уже перетаптывается у двери».

То-то и оно, что кто-то обязательно в дверь войдет — и тем самым разрушит иллюзию воспарения над бытием, абсолютной и холодной свободы, вроде бы достигнутой таинственным созерцателем. И кресло окажется чужим, и ковры, а головоломный немец и прежде своим не был — свои у двери перетаптываются, свои — те, кто не читает Хайдеггера даже при наличии перевода Библихина. Вопреки интонационному напору герой с первого абзаца начинает двоиться, текст — вибрировать. Установка на торжественную окончательность высказывания

¹ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени // Знамя. — 1998. — № 1–4.

приходит в противоречие с постоянным смысловым мерцанием. (Нечто подобное маканинский герой прозревает в «Черном квадрате» Малевича.) Кажется, именно эта внутренняя поляризованность авторского сознания и подводит Маканина к жанровому выбору: не так-то легко сейчас вывести слово «роман», того труднее — приняться за возведение собственно романного текста. В русской традиции это, кроме прочего, подразумевает немалый объем².

Маканин, все главные достижения которого были связаны с компактными (и семантически перенасыщенными) повествованиями, написал «большую прозу». Написал, одолевая себя и «общие тенденции». («Предтечу» и «Лаз» писатель чуть иного склада непременно счел бы должным разворачивать; в «Столе, покрытом сукном и с графином посередине» (вещи, на мой взгляд, наиболее близкой к нынешнему роману и принципиальной для эволюции Маканина) конспективность «рваного» письма и беспощадное сжатие «всей жизни» (прошлой и, возможно, будущей) в символическую ночь маскировали внутреннюю экстенсивность — «малый (экспериментальный) роман» казался перегруженным рассказом, а суетливо-номенклатурное решение второго букеровского жюри невольно мешало адекватному прочтению текста.

Что до «общих тенденций», то, если оставить в стороне живущую по своим законам массовую словесность, на романы у нас явный недород. Вопреки постоянной околобукеровской трехкопеечной демагогии премия британского происхождения стимулировала на русской почве не столько романистику, сколько безответственное обращение со словом «роман»³. «Большие формы» у нас все чаще образуются путем механического соединения «форм малых», при откровенном игнорировании самого понятия о форме. Писатель всю жизнь пишет один текст, в котором все одинаково важно или не важно. Сколь ни различны творческие манеры, скажем, «поздних» Битова, Войновича и Искандера, но тенденция эта здесь вполне отчетлива. Отселе характерные чудеса: благодаря последней Государственной премии РФ мы, к примеру, узнали, что три ни в чем не схожие (а, на мой взгляд, и на разном уровне писан-

² Бывают, разумеется, и исключения. Наиболее значимое — в принципе чурающий-ся большой формы Тургенев, однако даже у него зримый проблемный, композиционный и стилистический антагонизм повести и романа все же поддержан «форматно» (чем далее, тем более отчетливо).

³ Я имею в виду не бликующую антитезу «роман/повесть», вполне покрываемую одним английским литературоведческим термином и, в сущности, не столь уж значимую (с этой точки зрения маканинский «Стол...» был награжден вполне корректно, хотя и не адекватно реальной литературной ситуации 1992 года). Речь идет о записках, мемуарах, эссе, сценариях и даже стихах, регулярно выдвигаемых на престижную награду, а иногда ее и достигающих. Можно, конечно, считать, что «роман умер», но тогда логично было бы предоставить мертвым хоронить своих мертвецов, то есть игнорировать «консервативную» премию. Но это, понятное дело, было бы совсем не по-нашенски.

ные) повести Михаила Кураева есть не что-нибудь, а трилогия. Параллельно работает другая тенденция (ей, как сказано выше, много лет отдавал дань Маканин) — отторжение «большой формы» как таковой. Социopsихологические корни этого культурного феномена многократно обследованы с подобающими идеологическими (антитоталитарными-антироманными) оргвыводами. Большая вещь под подозрением — и трижды под подозрением, коли в ней ощутима установка на «полное» слово о современном мире⁴.

Внимательный читатель маканинского романа заметит, как часто мелькают в нем мотивы, сюжетные ситуации, социальные и психологические наблюдения, а то и просто приметные слова и словечки, хорошо знакомые по предшествующей прозе мастера. К примеру, линия непризнанного (опоздавшего) литератора брежневской эпохи памятна по «Отставшему», «Голосам», повести «Один и одна», несколько сложнее ее взаимодействие со старым (и помнящимся хуже) романом «Портрет и вокруг». Целительно-экстрасенсорные мотивы пришли на периферию «Андеграунда» из «Предтечи». «Стол, покрытый сукном...» возникает в сюжете о Лесе Дмитриевне. Связь «спроса» и принудительной психиатрии была вполне выявлена в той же повести. Безумцы и люди, навсегда испуганные жизнью, тоже Маканину не в новинку. Стареющий литератор на пирах чужого младого племени перекочевал из рассказа «Там была пара». Не говорю уж о «подземельной» мифологии, столь пристально разрабатывавшейся в «Утрате» и «Лазе». Или об усталой и горькой маканинской мифо(культуро?)логии тихой катастрофы, что пропитала собой «Сюжет усреднения» и, на мой взгляд, отравила «Квази».

Все вроде бы уже сказано. А Маканин пишет роман. Не договаривая сказанное прежде, не эксплуатируя наработанное, не перетряхивая архив, короче — не барахтаясь в прошлом, но сводя в грандиозное и жестко структурированное построение то, что казалось отдельным и не предполагающим общего знаменателя. Пишет «здесь и сейчас», вероятно, для того и подсунув герою в момент его знакомства с читателем модное и приподдавшее (типичная маканинская ситуация) сочинение Хайдеггера.

Знаковая формула сумрачного германца — обобщенно-абстрактная проекция двойного названия маканинского романа. Семантическая нагруженность обстоятельств места и времени заявляется весьма настой-

⁴ Потому так важна «борьба за роман», которую на протяжении последних лет с переменным успехом (и неизбежными отступлениями, например, в модную квазимемуаристику или на поле масскульта) вели относительно молодые прозаики; говоря обобщенно (жертвуя биографическими нюансами) — дебютанты конца 80-х–90-х, относительно свободные от диктата общих (и обратных общих) мест. Я имею в виду очень несхожих Ирину Полянскую (впрочем, она-то была мастером и в ранние 80-е), Ольгу Славникову, Петра Алешковского, Олега Ермакова, Валерия Володина, Валерия Исакова, Олега Павлова, Алексея Слаповского, Сергея Солоуха.

чиво. Герой — тот, кто обретает себя «здесь и сейчас», в «нашем времени» и «подполье». (Таково исконно русское обличье якобы «нового», «западного», «пришлого» слова «андеграунд»; тени Достоевского и Лермонтова присутствуют в романе на равных правах.) А потому перед тем, как выносить суждение об этом самом герое, перед тем, как сопоставлять его с Печориным и подпольным парадоксалистом, не худо бы выяснить, что скрывается за многозначными и внутренне противоречивыми заглавными символами. Если мы хотим всерьез ответить на вопрос «кто?» (издевательски простой ответ предложен лермонтовским эпиграфом), нам надлежит — перевернув известный телеряд — прежде разобраться с «когда» и «где», «временем» и «местом».

Первое чувство при столкновении с маканинским хроносом — недоумение. Время — вопреки авторскому указанию — явно не «наше». Роман завершён в 1997 году, а текст его пестрит подзабытыми реалиями: очереди, демократы первого призыва, ликующая демонстрация, потесненные с авансены и покамест тихо готовящиеся к реваншу коммунаки, приватизация жилплощади, «смешные» цены (вроде мелкого штрафа в триста рублей). Конечно, без мелких анахронизмов никто не обходится, но здесь — иное. Перед нами не огрехи и оговорки, но система. Плывающая, зыбкая, бравадирующая своей приблизительностью картина эпохи явно и демонстративно не совпадает с днем сегодняшним. Маканин пишет «вчера» — изменения российской жизни, окрасившие последнее семилетие, слишком очевидны, чтобы быть упущенными случайно. Их можно лишь сознательно проигнорировать. То есть опять-таки сознательно «вчера» и «сегодня» отождествить. История — с ее неповторимым вкусом и ароматом — Маканина не интересует. Ну, исчезли в какой-то момент очереди, ну, объявились новые русские, ну, стало можно — при наличии должного количества дензнаков — девушек в гостиничный номер вызывать... Все это поверхностные черты, пусть яркие, пусть заставляющие с непривычки хмыкнуть, но в общем-то «маскировочные», не затрагивающие сути. Нет никакой истории. Или все же есть? Или Маканин (вкуче со своим героем-повествователем) только старается убедить нас (себя?) в фиктивности всех перемен, старательно пряча свое слишком горькое знание о происходившем и происходящем?

Вопреки афишируемому антиисторизму (ему немало способствует отказ от линейного повествования) действие романа поддается довольно точному датированию. В первой главе мы узнаем о возрасте героя (заметим подчеркнутую «некруглость» цифры, она нам еще понадобится): «„Сколько ж тебе лет? Полста?“ — „Полста четыре“». В конце четвертой части (герой вышел из психушки) Петровичу уже пятьдесят пять лет — заметим, что это возрастное свидетельство вмонтировано в ретроспективную главу «Другой», что строится на почти автобиографическом материале. Многозначительный титул явно подарен герою автором, «другой» — едва ли не обязательное определение Маканина

в самых разных критических работах, важнейшая составляющая маканинского мифа.) Простой расчет подсказывает: романное действие тянется меньше двух лет. Но больше года, о чем свидетельствуют указания на смены сезонов, к которым мы сейчас и приглядимся.

«Ночь летняя, теплая, четыре утра» — это глава «Коридоры...», шашни с фельдшерницей Татьяной Савельевной, житье в богатой квартире Соболевых, где мы и застаем впервые героя. Весенне-летняя атмосфера обволакивает почти полностью три части романа: летней лунной ночью происходит иллюзорно легкое убийство кавказца, жарко на попойке у бизнесмена Дулова, в пору тополиного пуха приходит в общагу Леся Дмитриевна. Время года сменяется перед вторым убийством и изгнанием из общаги; в скобках введена значимая ремарка: «Осень, читаю из Тютчева». Сезон — голодный («вдруг появился в магазинах адыгейский, недорогой» сыр), но, как явствует из истории бывшей андеграундной поэтессы Веронички, «демократы» уже у власти. Точнее, при власти. Они вошли в «структуры», но зовут с телеэкрана на оппозиционные митинги («надо же показать властям, что мы и хотим, и можем»). После августа 1991-го так уже не говорили. Демократические демонстрации в пору противостояния Ельцина и хасбулатовского Верховного Совета бывали весьма многочисленны, но ходили на них из чувства долга, «как на работу». Вероничка зовет (а герой отправляется) на совсем другую демонстрацию — на ту, что была праздником.

Так она Маканиным и описана. «Воздух был перенасыщен возбуждением. Кричали. В голове у меня звенело, словно я задаром, в гостях набрался, чашка за чашкой, высокосортного кофе. Самолюбивое „я“, даже оно посмирнело, умалилось, ушло, пребывая где-то в самых моих подошвах, в пятках, и шаркало по асфальту вместе с тысячью ног. *Приобщились*, вот уж прорыв духа! Нас всех захватило. Молния правит миром! — повторял я, совершенно в те минуты счастливый (как и вся бурлящая толпа)». Правда, следующая фраза: «Когда я оглянулся — кругом незнакомые лица». Правда, именно этот поток выносит героя в подворотню у пустыющих «Российских вин», и сперва он рассказывает именно об этом зигзаге, обусловившем встречу с Лесей Дмитриевной, что оказалось важнее лихорадочного экстаза свободы. Правда, на демонстрацию пришли и эта гонимая «номенклатурщица», и стукач Чубисов. Более того — именно он выкрикивает заветное слово «Свобо-о-ода!..», с восторгом подхватываемое компанией, где все знают, кто Чубисов такой («Работа это работа, а свобода это свобода»). Все эти показательные (задним числом введенные) оговорки, равно как и композиционные ходы (разрыв в описании демонстрации, оттягивание «ликующего» момента к концу «летне-осеннего» повествования), не отменяют, но усиливают историческую точность. Речь идет о хмельной весне 1991 года.

И здесь нас ждет язвительная двусмысленность. Коли все так, коли роман Петровича с бывшей холеной красавицей, а ныне гонимой полу-

старухой Лесей (двадцать семь лет назад выпихнувшей героя из НИИ в андеграунд и /или литературу) приходится на то самое лето, то и инсульт (Маканин не забудет помянуть старое название недуга, столь значимое для всего романа, — удар) настиг Лесю не когда-нибудь, а в славные августовские дни. «Не помню час, уже стемнело — я услышал грохот и скрежет, по улице шли танки». Танки в столицу входили дважды — в августе 1991-го и ноябре 1993-го. «Утром врач не пришел, пришел только после обеда, когда стрельба на улицах, начавшаяся еще с ночи, закончилась. Врача больше беспокоила кровь на улицах. Он рассказал про раненых. Сравнительно с улицами кровь Л. Д. была мелочью. (Я так не думал.)». Не только эмоциональная атмосфера, но и фактура отсылают к ноябрю 1993-го (тогда была ночная и утренняя стрельба; тогда всю говорили о жертвах — в 1991-м скорбели о трех погибших). А сюжетная хронология исподволь настаивает: август, Преображенская революция.

При этом автор словно бы не хочет, чтоб его поняли. Несколько раньше поворотные дни 1991 года упомянуты прямо. Михаил (еще один писатель андеграунда) слетал в Израиль и там рассказывал брату, «как он вместе с другими во время августовского путча строил заграждения у Белого дома и спешил защищать шаткую демократию». Этот очень важный эпизод (брат спрашивает Михаила: «Когда вы наконец оставите эту несчастную страну в покое?», а Петрович, раззадоренный рассказом Михаила, формулирует: «Мы — подсознание России») следует непосредственно за сценой, в которой художники (и стукач Чубисов) собираются на демонстрацию. Дальше же речь идет о встрече с вышедшим из андеграунда литератором Смоликовым, «одним из перелицованных секретарей перелицованного Союза писателей». Никаких перелицовок в СП до августа 1991 года не было, хотя превращение андеграунда в истеблишмент шло полным ходом. Мелкие оговорки размывают временной контур; место «истории» занимает аморфное смысловое пятно. Да так ли важно, когда именно на этом театре давалось то или иное представление? — кажется, Маканин и его герой-повествователь к такой позиции близки, но это только кажется. Спрятанные даты можно угадать, их символическая весомость еще не забыта. Специфическое, резко окрашенное историей время разом и фиктивно, и суще.

Главный герой и его многочисленные собеседники постоянно говорят о смене эпох. Отчетливее (и примитивнее) всех мысль эту проводит бизнесмен Ловяников, противопоставляя литературное поколение поколению политиков и бизнесменов. Но ловяниковская банальность (столько раз прокрученная нашей интеллектуальной журналистикой) подрывается изнутри. Молодые бизнесмены идут завоевывать столицу точно так же, как шли некогда молодые литераторы, так же верят в себя, так же размахивают руками. *Солдаты литературы, армия* — говорит о проигравшей генерации Ловяников, и его формулировку Петрович

повторяет при рассказе о толпе старых гениев-графоманов, дежурящих в предбаннике НОВОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА. Но если в пух и прах расколочена армия первая, а вторая отличается от нее лишь экипировкой (в глазах молодых бизнесменов восторг, достойный литераторов), то и ее финал вполне предсказуем. Кто-то, конечно, прорвется (но ведь иные из некогда восторженных литераторов тоже снискали успех), кто-то ухнет в андеграунд бизнеса. Ловяников именуется «героем Вашего времени», и этот иронический ход не столько разводит «зоны» (так понимает дело сам Ловяников), сколько открывает в удачливом жулике очередного двойника героя подлинного. (Даром, что ли, углядела общага в Петровиче страшного приватизатора? Даром ли именно его ввел в свою квартирную игру Ловяников?)

Все нынешние проблемы героя коренятся в прошлом; его сегодняшние злоключения не только мотивированы судьбой брата, художника, попавшего в советскую психушку и одновременно превратившегося в легенду (гений без «материальных подтверждений», нет картин и рисунков, те, что есть, дубиальны, но оттого миф становится достоверней), но и — с понятными искажениями — их попросту повторяют. Все почти так же. Вопрос в том, где поставить ударение. А вот этого-то от Маканина и не добьешься. Признаешь тождественность эпох, поддашься логике «вечного возвращения» (в нашем случае это возвращение в мягкие начальственные кресла старой номенклатурной дряни, дружков Леси Дмитриевны) — а Маканин всучит тебе бесспорный контраргумент, тихое размышление Петровича о бывшем начальничке, что остался без спецдиеты и потому обречен сортирному мучению. «А я... подумал, что прошу, пожалуй, демократам их неталантливость во власти, их суетность, даже их милые и несколько неожиданные игры с недвижимостью — прошу не только за первый чистый глоток свободы, но еще и за то, что не дали так сразу облегчиться этому господину». Поверишь, что времена контрастны, что Петрович — человек прошлого, что со Словом в России покончено, — упрешься в ловяниковскую пошлость.

Кольцевое построение романа, наглядно ориентированное на лермонтовский прообраз, вроде бы сомнению не подлежит. Бедствия (изгнание из общаги, психушка) в середине; в начале и конце повествования Петрович дома. Возвращение в казалось бы навсегда потерянную общагу происходит необычайно легко, словно во сне («Но вдруг... я лечу»). Пьяные приятели буквально вносят измочаленного недугом, абсолютно пассивного героя в заветную крепость: «Мы идем к сестрам — к Анастасии и Маше. В гости. А он (я) — он к себе домой! Не узнал, что ли, служивый?» Без денежки, конечно, не обошлось, но не из-за Петровича пришлось гостям раскошелиться, хруст невидимой купюры оркеструет другой мотив: «Не знаешь, к каким сестрам?.. Ну, ты, салага, даешь!» Общажники — включая злейших гонителей Петровича — забыли, как и за что вышвырнули его в свою пору на улицу. («Попался

Акулов, кивнул мне на бегу. Замятов, он тоже кивнул... Люди и есть люди, они забывают»)⁵. Точно так же, хоть и по несколько иным причинам, в больнице, где из Петровича пытались вынуть душу, забыли, что он был пациентом, теперь он снова лишь брат тихого Вени. Правда, принимает теперь Петровича не взорливый Иван Емельянович, а севший на его место Холин-Волин: «И конфету к чаю мне дали в точности так же, как в давние визиты, одну, но дали. Возможно, инерция: мол, повелось еще при Иване — при прошлом царе, чай, беседа с писателем...», а когда Петрович пытается напомнить врачу о своем пребывании под его властью, тот не уходит от разговора (как поперву кажется герою), а просто не понимает о чем речь.

Сюжет (изгнание — психушка — освобождение, то есть прохожде-ние инициации, временная смерть) для всех его участников (кроме Петровича, о чем ниже) не существует. На эту (обманывающую читателя) концепцию работает и симметрия нескольких обрамляющих основное происшествие эпизодов. Встреча в ЦДЛ с преуспевающим писателем Смоликовым отзывается в свидании с, кажется, еще более преуспевающим Зыковым; неудачный контакт с новорусским бизнесменом Дуловым — более изысканным, но оттого не менее проигрышным контактом с Ловянниковым. Первая пара эпизодов варьирует тему невозможности (для Петровича) выхода из андеграунда. «Поднявшиеся» собратья по подполью тщетно просят Петровича перейти в их стан, напечататься. Вторая — тему квартирного соблазна. «Новые русские» мнят жильем, а затем отказываются выполнить свои «обещания»; при этом — в обоих случаях — оставшийся на бобах Петрович избегает возможной гибели (страж дуловской дачи, нанятый вместо героя и занявший вожделенную квартиру, через месяц был застрелен; в ловяниковской эпопее Петрович отделался дракой и печалью по собаке, отравленной врагами «банкира»). Все так же, только Зыков и Ловяников посерьезнее Смоликова и Дулова. И, вероятно, потому ближе истинному герою. О скрытом двойничестве Петровича и Ловяникова говорено выше. Глава о Зыкове называется «Двойник», что с избытком подтверждается ее содержанием: сходство писательских манер («Злые языки говорили, что мы с Зыковым как прозаики стоим друг друга и что вся разница наших судеб в случайности признания и непризнания»); история писем Зыкова влиятельным литераторам («Я писал те его письма, и можно сказать, мы писали, потому что, руку на сердце, я тоже надеялся, что, хотя бы рикошетом, один из них ему (нам) ответит»); гэбэшную грязь, навсегда прилипшую к безвинному Зыкову, Петрович закрасил кровью стукача Чубисова.

⁵ Люди забыли, ибо «поуспокоились на теперь уже *своих* кв. метрах». Все-таки, толкуя об извечной нашей теме жилплощади, никто не минует классической сентенции Воланда: «...люди как люди... квартирный вопрос только испортил их...».

«Неточная рифмовка» эпизодов может оформляться и несколько иначе. Так, глава «Квадрат Малевича» с ее темой отказа от будущего (и/или творчества), «грандиозного торможения», растворения в толпе и/или бытии (которое герой сперва пытается разрушить «ударом», а после — за решеткой ментовки, когда новый «удар» оказался невозможным, — признает как высшую ценность⁶) становится вполне понятной лишь в финальной части, где Петрович вспоминает, как он с ныне умершим другом некогда ходил на выставку великого авангардиста. «Смотреть, как Михаил встает с постели, — комедия. Ворчит: ему, мол, не хочется вставать, ему надоело ставить чайник на огонь! Ему не хочется чистить зубы (всю жизнь чищу, сколько можно!), ему не хочется есть, пить, ему не хочется жить — ему хочется только посмотреть Малевича и опять упасть в постель». И хотя поход на выставку происходит (сколько можно понять) после главных событий, лишь «грандиозное торможение» почти мертвого (о его смерти сообщено страницей выше) Михаила расшифровывает откровение, наступившее Петровича в милицейском обезьяннике.

Проблема двойственности времени (фиктивность/реальность) и соответственно отношения к истории особенно остро встает в финале. С одной стороны, вновь работает закольцованность: в первой главе у Курнеевых справляют свадьбу дочери, в последней — новоселье: словно бы одна и та же гулянка, пьет-веселится та же публика, допущен к торжествам не слишком приятный хозяйке Петрович. Но есть и микроскопические сдвиги

⁶ «Я не раз думал об обаянии полотна. Черное пятно в раме — вовсе не бархатная и не тихо (тихонько) приоткрытая трезвому глазу беззвездная ночь. Нет там бархата. Нет мрака. Но зато есть тонкие невидимые паутинки-нити. Глянцевые прожилки. (Я бы сказал, *паутина света*, если бы нити на черном хоть чуть реально светились.) И несомненно, что где-то за кадром луна. В отсутствии луны [названной, то есть присутствующей. — А. Н.] весь эффект. В этом и сила, и страсть ночи, столь выпукло выпирающей к нам из квадратного черного полотна». Малевич, конечно, Малевичем, но у этого пассажи есть еще один источник, едва ли случайный в романе с лермонтовским названием. Источник, разумеется, трансформирован в двадцативечном духе — скрытая семантика становится явной, а «упаковочные» детали убираются (присутствие отсутствующей луны). «Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее [скоро он исчезнет. — А. Н.], далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно *паутине* [курсив в данном случае мой; желавшие могут найти в романе Маканина еще несколько упоминаний все той «паутины». — А. Н.], неподвижно рисовались на бледной черте небосклона». Эта мимолетная отсылка к «Тамани» взаимодействует и с «кавказским следом» (в сцене убийства чечена чувствуются мотивы «Фаталиста»), и с «печоринской» мечтой Петровича о недостижимом безрассудном бытии, и со стихами Вероники о «пузырях на лужах», читаемых под аккомпанемент закипающей в граненых стаканах воды (ср. лермонтовский «холодный кипяток нарзана»), и с заглавной двойственностью героя, и с композиционно-хронологическими играми. Как представляется, Лермонтов всегда был для Маканина особо значимым писателем. Некоторые соображения на сей счет высказаны мной в другом месте; см.: *Немзер А. Голос в горах // Маканин В. Лаз. — М., 1998. — С. 5–14.*

ги: в слове «новоселье» ясно слышится «новь», «за перемены» провозглашает тост Петрович, и — самое важное — он вообще говорит, говорит тем, кого в начале романа слушает. Его тост (ответ на бесчисленные исповеди) разрушает мнимую симметрию. Как разрушает ее и реализовавшаяся мечта: день, который пророчил перед походом на демонстрацию художник Василек Пятов (заметим, что это, видимо, самая ранняя, если не считать глубоких ретроспекций в 60–70-е годы, точка романа), «День художника», «День твоего брата Вени», день этот все-таки пришел — «Один день Венедикта Петровича». Удалось то, что не случилось в день демонстрации и в день, окончившийся убийством стукача. Приплелся в общагу великий эксперт Уманский. Явились в немецком альбоме репродукции *полтора* Вениных картин («вторая не наверняка принадлежала его кисти»). И сам гений был извлечен из психушки. И его триумф совпал с торжеством общаги — подгадал хитрый братец. Но тут-то и рушится оптимистическая концепция. Веня получил все: братскую любовь, слияние с демосом, filmy жизни, славу (чужие альбомы — тоже твои), женщину. И все (или почти все) было фикцией. (Недаром Петрович сравнивает себя с Котом в сапогах.) И кончается день возвращением в больницу, истерическим припадком, таблеткой, вызывающей дефекацию. Как в те времена, когда следователь пообещал, что будет улыбочивый студентиска «ронять говно», пообещал — и добился; как в те дни «палаты номер раз», когда работа нейролептика почти превратила старшего Вениного брата и двойника, нашего Петровича, в «бесформенную амебную человеческую кашу». И даже выпрямившийся на входе в больницу Веня («дойду, я сам» — последние слова романа) повторяет себя молодого, впервые побитого (в машине) ретивыми гэбэшниками.

Значит, все-таки кольцо. Лабиринт без выхода (коридоры общаги Петровича и беззаконные коридоры психушек). Венедикту Петровичу беспросветней, чем Ивану Денисовичу, — у того «дней» было отмеренное количество. Венедикт Петрович в положении своего тезки, чье путешествие в блаженные Петушки завершается московской гибелью, жизнь в пространстве смерти (словно и не выходил из подъезда близ Савеловского вокзала⁷).

⁷ Разумеется, Маканин сознательно дает затравленному системой художнику имя самого мифологического героя нашего литературного андеграунда. Здесь важны корреспонденции и с текстами Венедикта Ерофеева, и с неотрывной от них легендой (в частности, с популярным сюжетом об утраченном романе). Заметим, что роковые для Петровича события (стычка с врачами, повергающая его в «палату номер раз», что предполагает в дальнейшем нисхождение до уровня залеченного брата) происходят в майские праздники. Это значимая отсылка к пьесе Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора», кошмарные события которой происходят в том же месте (дурдом) и в то же, как явствует из названия, время года. Любопытно и то, что в крайне скудной московской топографии маканинского романа маркированы два ерофеевских локуса — Савеловский и Курский вокзалы.

А каково Венедикту Петровичу, таково и его старшему брату. Их-то тождество подсказано дважды. Сперва притчей Петровича о двух братьях, что один за другим (младший после гибели старшего) лезут вверх по этажам общаги: «Но, скорее всего, в той притче и не было двух братьев — и не невольное отражение нас с Веней, а выявилась обычная человеческая (не подозреваемая мной вполне) возрастная многошаговость. То есть я был и старшим братом, который погиб; был и младшим [„в реальности“ будучи старшим. — А. Н.], который начинал снова». Второй раз полное слияние братьев происходит (при энергичных протестах главного героя) в сознании Михаила, плененного рассказами Петровича о детстве:

«Ты каждый день переходил из Европы в Азию — и обратно... Я вижу метель. Снег летит. [Не тот ли, что засыпает всех мучеников андеграунда? Один из лейтмотивов романа. — А. Н.] Мост. Мост через Урал. И мальчишка торопится в школу...

— Двое мальчишек. С братом Веней.

— Я вижу одного. Не важно».

Еще как важно! Признать логику притчи, мифа, красивого видения, вне-временности, закольцованности — значит уничтожить Веню. А на это наш повествователь-герой никогда не согласится. Как не согласится счесть небылью свое изгнание и свою психушку — для Петровича, страстно желающего отторгнуть время, историю, современность (одного без другого нет и быть не может), они все равно сущи. Болезненно сущи. Настолько, что согласишься с Ловяниковым, «поэтом», которого в очередной раз далеко завела речь⁸, когда он провозглашает здравицу (словно предсказывая тост героя в последней главе): «За вас, Петрович, вы — само Время!» Не представитель поколения, но Время как таковое, «наше» и «не наше» разом, себе не равное, одновременно направленное (значимость хронологии) и циклическое (мотивные соответствия), открытое истории и сворачивающееся в миф, отрицающее в себе качественную новизну и тем самым ее утверждающее⁹.

Подобно вопросу «когда?», вопрос «где?» предполагает мерцающий (паутинки в темноте при спрятавшейся луне) ответ и в конечном итоге

⁸ Слой цветаевских реминисценций в романе заслуживает отдельного подробного разговора. Кроме того, что ткачихи, у которых прощается с Россией развеселый костромской отъезжант, зовутся Анастасией и Машей (фирменно маканинское «почти как»), стоит упоминания соседство Натинной флейты и крыс в бомжатнике близ Савеловского вокзала.

⁹ В этом отношении поэтика маканинского романа теснейшим образом связана с общим литературным (и, как кажется, социокультурным) контекстом 90-х годов. То же относится и к образу маканинской Москвы — города зловещего и влекущего, враждебного остальной России и ее воплощающего, символически величественного и утратившего собственно московские черты, московское обаяние. Об этих сюжетах я недавно высказался достаточно подробно; см.: *Немзер А.* В каком году — рассчитывай... (Заметки к вечному сюжету «Литература и современность») // Знамя. — 1998. — № 5. — С. 200–211; *Немзер А.* Московская статья // Волга. — 1998. — № 1. — С. 157–166.

выводит к сакраментальному «кто?». Только путь здесь короче: не инквизиторская изошренность композиционных соответствий и/или противоречий, а предсказуемый разбег поэтических ассоциаций. Андеграунд (подполье) — это не только литературско-художественная квазиобщность, но и общага, куда уходит из правильного мира Петрович (мифология сторожей и истопников, столь важная для всего подсоветского неофициального искусства), и метро (подземка; здесь только чувствует себя уверенно Петрович, здесь он еще сохраняет способность читать чужую прозу)¹⁰, и Москва как город метро и общаг, город свой, ибо чужой (подчеркнута провинциальность большинства персонажей), и подсознание. Из этого пункта, в свою очередь, можно двигаться в разные стороны: истинное искусство как подсознание общества; Москва как подсознание России, — впрочем, текст романа позволяет выдвинуть и прямо противоположную трактовку; Россия как страна подсознания — этот мотив связан по преимуществу с желающим непременно умереть в России евреем Михаилом (негатив его — русский провинциал, делающий обрезание, отбывающий в Израиль и напоследок тешащий себя русско-московской экзотикой).

Антитезы здесь условны: чем выше подымается герой по этажам общаги, тем глубже он опускается в подземелье. «Московскость» предполагает ощущение общероссийской бескрайности. Отрыв от «корней» (мотив этот в маканинской прозе присутствует постоянно и рассмотрен при помощи всех критических микро- и телескопов) никогда не может стать окончательным. Личностное чреватое коллективным, неприязнь — повязанностью (тут писатель Петрович равен бизнесмену Ловяникову, и если исполненный общажного духа банкир все же обманул «чужой родной дом», то это лишь дело случая), изгнание — возвращением, анафема — осанной. Наградой за все мытарства (спасение своего бесценного «я») становится очередная общажная бабища, каковых, впрочем, можно обрести и в других пространствах. Ненавистная, вроде бы решительно отделенная от «подполья» сфера «верхов» (столов с графинами, месткомов, редакций) на поверку оказывается той же общагой: изгнание Петровича творится ничьей и общей волей — так же его изгнали когда-то из НИИ; здесь улыбались бывшие и будущие партнерши по постели, там — не менее габаритная Леся Дмитриевна, которой тоже в свой час придется пройти сквозь унижение-спасение общажной грязью (Петровичем). Чужие (свои) те и другие. И все же разница есть.

¹⁰ В «метрошной» огласовке заглавного мотива, кроме прочего, слышится отсылка к громокипящему альманаху с полисемичным названием (метро—столица—литературное подполье). Заметим, что именно этот разгромленный и прославленный сборник был нацелен на будущее превращение андеграунда в истеблишмент, с успехом свершившееся в перестройку-постперестройку (не только в романе) и абсолютное неприемлемое для маканинского героя.

Всякую умершую собаку жалко — но издыхающая у выхода из метро брошенная псина трогает больше, чем пусть безвинно погибший, пусть герою со щенячьих недель знакомый, но холеный породистый Марс. Леся Дмитриевна — персонаж в жизни героя временный. Швее Зинаида — постоянный. Отождествиться с властью Петрович не сможет никогда. На этом и строится основной сюжет: не отдать свое, пусть преступное, «я» наследнику палача — психиатру. Отождествиться с общагой, то есть со стоящими за общагой полчищами и поколениями мужиков, усталых, изможденных, одинаково «без желания жизни» тянущихся что к троллейбусной остановке, что к Тихому океану, тех, из кого выпили всю кровь и всю душу русский простор и русская история, Петрович вроде бы тоже не желает. «Меня не втиснуть в тот утренний троллейбус. И уже не вызвать сострадательного желания раствориться навсегда, навеки в тех, стоящих на остановке троллейбуса и курящих одна за одной, — в тех, кто лезет в потрескивающие троллейбусные двери и никак, с натугой, не может влезть».

Вот и Горький¹¹. Даром, что ли, маканинский персонаж реминисцентно растягивает фамилию г-на Дулова? Цитированный фрагмент — из «его» главы, а называется она «Дулычов и другие». Расслышать зачин «Матери» легко, легко и в Петровиче распознать Сатина (вполне законного потомка Печорина). Общажники-то на работу тянутся. Запомнила Петровича в этой позиции одна из его будущих пассий: «А раз вижу: все бегут к троллейбусу, торопятся. А ты сидишь на скамейке. Смотришь куда-то в сторону булочной — и куришь, ку-уришь!» Да, в троллейбус Петрович не лезет, но курит-то так же, как те, кому «работать трудно; жить трудно; курить трудно». Отталкиваться можно сколько угодно, но герой знает, что он плоть от плоти клятой общаги. Общага и андеграунд — проекции одного и того же невыговариваемого смыслового комплекса, того, что остается после всех трудов большого пространства и большого времени, того, что некогда сделал Петровича писателем.

Литераторский статус главного героя несколько раз ставится под сомнение. Общажники (свой-чужой социум) и врачи-психиатры (власть) временами (только временами! только ситуационно! то есть не веря собственным заклинаниям, демонстрируя не «знание», но озлобление) не хотят видеть в Петровиче писателя, утверждают, что он — всего лишь старый бомж. Тем самым как раз доказывая обратное, ибо для Петровича (и почтенной традиции, в которую он включен) только «бомж» (разбойник, изгой, преступник) и может быть писателем. Однако и сам Петрович постоянно твердит, что он не писатель: отвергнутые повести погребены в редакциях, искус пуб-

¹¹ То, что роман должен быть не только энциклопсидией русской жизни, но и литературной энциклопедией, Маканин знает твердо. И он прав. Потому и в герои берет писателя.

ликаций преодолен навсегда, сочинительство не только оставлено (кстати, именно в этот момент Петрович для общаги становится «писателем») — автор его перерос. Даже дважды. Сначала — в старые еще времена, когда впервые радикально не поверил редакторскому вранью: «Не стоило и носить рукописи — ни эту, ни другие. К каждому человеку однажды приходит понимание бессмысленности тех или иных *оценок*, как формы признания. Мир оценок прекратил свое существование. Как просветление. Как час ликования. Душа вдруг запела... Следовало знать и верить, что жизнь моя *не* неудачна. Следовало *поверить*, что для каких-то особых целей и высшего замысла необходимо, чтобы сейчас (в это время и в этой России) жили такие, как я, вне признания, вне имени и с умением творить тексты. Андеграунд. Попробовать жить без Слова, живут же другие, риск или не риск жить молчащим, вот в чем вопрос, и я — один из первых. Я увидел свое непризнание не как поражение, не как даже ничью — как победу. Как факт, что мое „я“ переросло тексты. Я шагнул дальше». Хотя говорится здесь только об отказе от печатанья, в нем уже скрыт отказ от творчества. «Я» переросло тексты. Окончательно оно их перерастает в ментовке при созерцании «черного квадрата» (ох, не зря снимает Петрович «паутинки» с заветной папки, таящей никому в редакции не нужную повесть, — «паутинки» те самые, лермонтовско-малевичевские): «Святая минута. Ночь, жесткий настил и камера в клетку уже ничего не значили — значила бытийность... Мое „я“ совпало с я. Это я в ту минуту лежал посреди камеры, на боку, навалившись на свою левую руку. Лежал, помалу засыпая — с тем счастливейшим ощущением, когда знаешь, что живешь заново и что повторная твоя жизнь на этот раз бесконечна. Как бы вчера отошли в прошлое мои повести и рассказы. Двадцать с лишним лет я писал тексты, и в двадцать минут засыпания я вновь перерос их, как перерастают детское агу-агу. (Они свое сделали. Я их не похерил. Они во мне. Я просто шагнул дальше.)». Этот фрагмент зарифмован не только с уходом из редакции, но и с финальным распрямлением «русского гения» Вени. Особенно если присовокупить к цитированному выше (предварительному) описанию откровения в ментовке описание окончательное, появляющееся через десять страниц: «Я спал. Сама бытийность, спеленутая с уговаривающим сладким звуком, покачивала меня. Спал... На миг проснувшись, я разглядел во тьме пьяндыгу, что обмочился со страху и теперь каким-то сложным образом „менял“ белье — зябкий несчастный вид человека, пританцовывающего на одной ноге, а другой целящегося в брючину... Тьма, царила великолепная густая тьма. Засыпая, я продолжал чувствовать черный квадрат окна. И луну: ее не было. Но и невидная, она величаво висела в небе, где-то над крышей — высоко над зданием». Да, чужой «пьяндыга» не равен «я» (героя или его брата), да, «мочеиспускание» не равно «дефекации», да, выход в бытийность («черный квадрат») —

это совсем не превращение в аморфную безвольную массу. И с «ударом» дело обстоит совсем не просто. Слово это клубится многочисленными ассоциациями. Так, выражение «удар — это наше все!», перифразирующее общеизвестный афоризм Аполлона Григорьева, соотносится с выстрелом смертельно раненного Пушкина (и важной для романа и всей российской словесности темой невозможности совпасть с Пушкиным); удар — Гераклитова молния, правящая миром, — вспыхивает в описании «глотка свободы» на демонстрации; удар, который Петрович наносит Лесе Дмитриевне, отзывается ее инсультами и кровью на улицах (см. выше); наконец, «удар» как откровение («Когда прозревает последний — самый распоследний и пришибленный») отрицает удар-действие (на это и намекает безумный прозорливец Веня своей — задевающей брата — остротой: «Господин-удар»; «Недоговорил, а ведь, по сути, он сказал еще жестче: *рукосуй*. О моей жизни»).

Все так, но поэтические связи берут верх над логическими. Растворение в черноте оборачивается высшей защитой «я»; отказ от «рукосуйства» готовит неметафорический удар ножом (защита своего эго и тех текстов, что якобы навсегда сгнули, что несоизмеримо меньше якобы переросшего их автора), а постоянно повторяемые Петровичем заверения о его «неписательстве» чем дальше, тем больше кажутся сомнительными.

Ладно, стукача Петрович зарезал «по старой памяти», по сентиментальной привязанности к где-то пылящимся текстам. Все «оценки» перерос, а суд потомства, стало быть, ценит: вдруг увидят в нем очередного «Зыкова». Странно, не вяжется с обдуманностью преступления и его жуткими последствиями¹², но поверим. И за машинкой

¹² Сноска, вероятно, лишняя, ибо далее последуют трюизмы, коим не место по крайней мере в основном тексте. Но что поделаешь, если доводилось уже слышать то ли удивленные, то ли возмущенные сентенции о том, что, во-первых, Петрович убивает и не кается, а во-вторых, что убийства проходят для него бесследно, читатель, дескать, к финалу о двух трупах забывает. По первому пункту замечу, что не один Раскольников в русской словесности грех на душу взял; Печорин тоже с Грушницким обошелся круто. Если «герой нашего времени» не может каяться перед теми, кто сделал его убийцей (тождество психиатров и чекистов, намеченное в «Столе», растолковано в новом романе более чем подробно), если ему не дано выговориться перед современной Сонечкой (Натой; кстати, исповедавшись Сонечке, Раскольников от своего преступления не освобождается, не исцелила его, заметим, и явка с повинной), если его покаяние осуществляется по-другому (о чем ниже), то тут не писателя виноватить должно. Что же касается до читательской забывчивости, то вольно попадать в мажоринскую ловушку. Именно убийства (страстное нежелание убивать) бросили Петровича в психушку, а освобождение оттуда было следствием пробуждения в раздавленном «организме» способности к состраданию боли другого человека. Подано оно иронически, нарочито занижено, как «своекорыстное» деяние, но факт сочувствия остается фактом. Как и последовавшая за сочувствием чудесная награда — избиение, травмы, перевод в другую больницу, выход из цепкого психиатро-государственного поля.

к вьетнамцам побежал тоже «по старой памяти». И «писателем» себя именует из той же сентиментальности. Ерунда какая-то. Уж больно доверчивы мы стали. Кто нам сообщил, что Петрович ничего не пишет? Как же, сам и сказал. А каким, извините, образом? Что мы с вами читаем?

Мы читаем написанный от первого лица текст, постоянно сигнализирующий о своей литературной природе (разбиение на части и главки, головокружительная композиция, россыпь аллюзий и реминисценций). Это письменное сочинение, а не подслушанный внутренний монолог (сравните с «Кроткой»). Правда, Маканин не подслушал нам романтическую наводку: случайно найденная на чердаке рукопись неуместна в книге, где все стоящие тексты исчезают (пропавшая сумка сбитого машиной Вик Викыча; исчезнувшие бумаги Оболкина). Петрович может сколько угодно повторять свое «ни дня со строчкой», но исповедь его мы слышим. Мы, а не Ната, психиатр Иван, милиция. Исчезнувшее Слово (отмененное тем, что напрасно мнит себя временем) оказалось произнесенным. Как луна, которая есть, потому что ее нет.

И здесь, поймав Петровича на вранье, без которого не бывает литературы, мы должны задаться вопросом, а правда ли все, что наш бомж-гений (помните, как еще живые Вик Викыч с Михаилом скандировали: «Пушкин и Петрович — гении-братья...») о себе рассказывает? Зададимся вопросом — и тут же его снимем. Все правда. Не потому, что реальность стала в современной литературе иллюзией, а потому что помыслы, мечты, фантазии всегда упираются в реальность. Для маканинского персонажа (и маканинского текста) нет границы между желанием убить и убийством — платит Петрович по полному счету. Для маканинского персонажа (и текста) нет границы между своим и чужим ощущением, состоянием, поступком — платит Петрович за всех. То, что кажется словесной игрой (слияние Петровича с сожителем фельдшерицы), наливается свинцовой тяжестью: «Поутру у меня болят руки от его тяжелой автомобильной баранки. (Никакого переносного смысла — по-настоящему ломит руки, тянет.) Ночью снилась полуосвещенная ночная дорога». И не в том дело, что Петрович спит с фельдшерицей, — в его мире Слова скорее справедлива обратная зависимость: отождествившись с шофером, он обречен наслаждаться его бабищей, наслушавшись его историй о разборках с сынами юга, обречен увидеть из шоферова окна труп застреленного кавказца, а потом и убить на «дуэли» своего чечена. Впрочем, тут были и другие составляющие — опыт испуганного инженера Гурьева, опыт «маленького человека Тетелина», давящие на Петровича и одолаваемые им изнутри. Все вокруг двойники главного героя не потому, что он только себя видит, а потому, что втягивает чужие судьбы, настроения, души. Не может не втягивать. Не может не превращать в текст, напи-

санный от первого лица. В старой замечательной повести «Где сходилась небо с холмами» композитор выпивал (и выпевал) скудеющий оттого народный мелос. Так, Петрович, бесконечно слушающий общажные исповеди, превращает их в свое повествование, в свою жизнь, в себя («Ты теперь и есть текст»; тот самый миг «удара-откровения», «черного квадрата»).

Потому не притворство или игра звучит в восхитившем общажную публику тосте, где равно славятся гений без текстов (Веня) и толпа без языка, где — вопреки «очевидности» — им даровано счастье единения, неотделимое от надежды на будущее. «Никто нам лучше не сказал, Петрович! (Как мало вам говорили)... Однако меня уже раздражали мои же слова. И, как бывает ближе к вечеру, на спаде, неприятно кольнуло, а ну как и впрямь это лучшее, что я за свою долгую жизнь им, то бишь *нам*, сказал».

Так и есть. Только в «сказал», в «Слово» помещаются и все оговорки, включая приведенную только что, которыми уснастил свою (и общую) исповедь герой, чей портрет составлен «из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии», человек, вопреки собственным заверениям сохранивший Слово, ставший текстом и утративший имя.

Имя, кстати, угадать можно. «Старая, я почти с удовольствием утратил, а затем и подзабыл свое имя. (Напрасно! Самый раз для поэта-декадента! — смеялась Вероничка)». Вспомним поэта-декадента, чье имя навсегда слиплось с двусмысленным (ироничным и торжествующим — на устах самого поэта и его поклонников, безусловно саркастичным — на устах его недругов) приложением «гений». Вспомним о побратимстве в гениальности Петровича и Пушкина, об активности высокого слова в андеграундном лексиконе. Вспомним, наконец, как зовется герой многочисленных сочинений Маканина, писатель (семейный, не из андеграунда, в 1991 году — смотри «Сюжет усреднения» — обитавший отнюдь не в общаге), тихий alter ego своего творца. Все сходится — Игорь Петрович. Он-то роман и написал. О том, что было бы, если бы он пошел по другой дороге.

Но ведь Игорь Петрович такая же фикция, как Петрович-без-имени. И кто написал ныне опубликованный (долго нами жданный) роман, мы тоже знаем. Посылая нас по следу Игоря Петровича, Маканин ведет тонкую (но подлежащую разгадке) игру. Лишняя маска не мешает, но помогает распознать лицо. Для недогадливых по тексту рассыпаны опознавательные приметы: настойчиво поминаются седые усы и высокий рост, значимо введен «некруглый» возраст героя (Маканину в 1991 году было аккурат «полста четыре»), автобиографизм главы «Другой» виден невооруженным глазом, автореминисценций не меньше, чем отсылки к русской классике. Маканин говорит: «Петрович — это я!», но не как Флобер об Эмме Бовари, а как Лермонтов

о Печорине. Я то есть не я. Я то есть все мы. Только потеряв имя, становишься текстом. Только растворившись в «толпе» (где все равно никогда до конца «своим» не станешь; до конца «чужим», впрочем, тоже), сохранишь свой голос. Вбирающий в себя голоса, судьбы, надежды и, увы, пороки и преступления всей нашей российской общаги, Маканин спустился под землю, дабы сказать за всех, выговорить наше «здесь и сейчас». Тяжелое путешествие с горчайшим конечным пунктом. Но тут, с одной стороны, неча на зеркало пенять... С другой же: «распрявился, гордый, на один этот миг — российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду, *Я сам*». Это ведь тоже сказано — и не только про Венедикта Петровича.

ИНТЕЛЛИГЕНТ-УБИЙЦА: ХРОНИКА ПОДПОЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Заметки о романе Владимира Маканина

Роман длинный, местами муторный, развивающийся тягуче, медленно и неуклонно, как фильм ужасов Хичкока или Романа Поланского. Роман трагический и философский, натурализм которого скрывает глубокие символические пласты, раскрывающие «Россию, грязью умытую». Ассоциации с Лермонтовым, с «Записками из подполья» и «Преступлением и наказанием», с «Вальпургиевой ночью» Венедикта Ерофеева... Много событий, текст неоднороден: мертвенные и статичные описания неожиданно сменяются несущимся вскачь сюжетом, который в любой момент может замереть.

Выбрав лермонтовские название и эпитафию, Маканин сразу пустил читателя по ложному следу. Да, в центре сочинения персонаж, которого без натяжки можно назвать «лишним человеком», но главная проблема в ином: не в неумении / нежелании героя (кстати, он безымянен, осталось только отчество — *Петрович*, буду называть его по социальной роли — Интеллигент) адаптироваться к новой жизни, вписаться о социальную реальность (чего интеллигенции всегда желала русская литература с ее гуманистическим пафосом и приклеенным к фасаду народолюбцем), а наоборот, сохранить в неприкосновенности себя, свое «Я», отстоять его от искушений и покушений, от любых внешних посягательств. Такая эгоистическая и нетрадиционная, можно сказать, программа — остаться лишним, чтобы сохраниться. Интеллигент, которому ничто сверхчеловеческое не чуждо, даже совершает два убийства (!) — первый раз кавказца, пожелавшего унижить и отнять деньги («Я защищал. Не те малые деньги, которые он отнял... — я защищал «я». Он бы ушел, отнявший и довольный собой, а я после пережитой униженности не находил бы себе места: я бы болел!»), второй раз — гэбэшного стукача Чубисова. Нож в руке Интеллигента колет легко и сноровисто — прямо в сердце. Второе убийство — символическая месть за изничтоженного в психушке брата Венедикта. Как писал Пастернак, «благо гибельного шага».

Совершающий убийства Интеллигент из андеграунда, на досуге (а вся жизнь и есть досуг) почитывающий библихинский перевод Хайдеггера, — не слишком понятная и привычная фигура, скорее символическая, чем реальная (принимать это произведение за «реалистическое» так же верно, как истории про Винни Пуха — за описания настоящих

медведей). К тому же налицо нарушение «гуманистических традиций», которое Маканин осуществил, к слову сказать, еще в «Кавказском пленном» («Новый мир», 1995, № 4). Зачем на этот раз?

Затем, что именно ПРОБЛЕМА САМОСОХРАНЕНИЯ любой ценой (в классической постановке: «быть или не быть?», т. е. смириться и адаптироваться или сопротивляться и ценой страшных усилий сохранить себя в неизменности) очень остро встала в последние годы. В основном, конечно, перед интеллигенцией. Либо выжить *любой ценой* (как правило, это интеллектуальное обслуживание *главна* — начальства или денежных мешков), либо сохранить свою идентичность, не изолгаться, не стать «шестеркой» при каком-то политическом деятеле, не приучиться продавать свои профессиональные умения в отрыве от убеждений, не отлучить самого себя (в погоне за деньгами, благами, властью, демократическими или либеральными миражами, благосклонностью красно- и толстомордых градоначальников и спонсоров, возможностью мелькать на телевидении, в передаче какого-нибудь вальяжного Комптова, на презентациях, и посредством этого ощущать себя *в элите*) от прежнего образа жизни, от прежней духовной независимости. Многие нынче не узнали бы сегодня себя прежних, не снизошли бы, руки бы не подали, облили бы презрением, высмеяли за наивность... «Теперь пряник занимает весь его рот, пряник торчит, и Смоликов бегаёт с ним, как верная собака с потаской — *служба Славы*», — сколько здесь маканинского презрения, как это узнаваемо и как легко «офамиливаемо».

Проблема, острота и боль которой понятна абсолютному меньшинству нашего общества, — вот об этом и написан роман. *Роман о проблемах интеллигенции*, если классифицировать его по библиотечной рубрикации времен социализма. Можно сказать, что Маканин взялся за старое: опять рассуждает на тему о том, что значит состояться, каковы параметры жизненного успеха, что есть «я». Так сказать, *старые песни о главном* в эпоху, когда появились люди, неспособные испытать унижение, — высшая, по мнению Интеллигента (и моему тоже), степень распада личности. Но посмотрите на телеэкран: там ежеминутно утверждается и воспевается образ человека, который к победе / поражению не прилагает моральных оценок. Проиграл, победил, не важно — главное, что все время в игре.

Никто в нашей литературе в эту неприятную проблематику углубляться не захотел (я уже лет пять жду) — только Маканин, далекий от тусовок и искательности, решил на медосмотр «скелета в шкафу». И создал необычного, химерического героя — Интеллигента, писателя-агэшника (АГ — андеграунд), который и убивает ради сохранения «я» и во имя мести, и даже перестает писать — только чтобы не изолгаться, чтобы не стать пешкой на чьей-то доске, чтобы не быть *употребленным* (почему-то вдруг вспомнился Анатолий Стреляный, агитировавший голосовать за Мавроди на выборах депутата Думы).

«При любом здесь раскладе (при подломе или даже самом светлом) нас будут гнать пинками, а мы будем тыкаться из двери в дверь и восторгаться длиной коридора! Будем слоняться с нашими дешевыми пластмассовыми машинками в надежде, что и нам отыщется комнатка в бесконечном коридоре гигантской российской общаги». Это не ламентация, это жизненная установка, императив-для-себя.

Ясно, что претендовать всерьез на то, чтобы быть «героем времени», т. е. его «типичным представителем», Интеллигент не в состоянии. В действительности-то героем нашего времени стал человек как раз противоположных принципов, если не *прикремленный* (это в идеале), то при каком-нибудь боссе и/или в какой-нибудь *королевской рати* состоящий. В романе такой, кстати, показан — бывший агэшник и недавний алкаш Зыков (реальных фамилий можно подставить множество), которого волею обстоятельств вынесло наверх, в обойму, в «публичность», в стихию интервью, мелькания на ТВ и популярности на Западе.

Маканин описывает такой момент, когда старая культура (официально одобрявшаяся советская культура вместе со структурой противостояния ей, в частности, тогдашним андеграундом) не уничтожается и не отменяется, а встраивается в новую конструкцию. Забытый ныне Ефим Зозуля в конце 1910-х создал интереснейший рассказ — «Гибель Главного Города». Сюжет такой: завоеватели покоряют Главный Город (ГГ), но не разрушают его, насилуя женщин и убивая мужчин (чего все ожидали), а решают сохранить ГГ, выстроив над ним новый город. Конечно, в ГГ никогда уже не будет видно неба, придется пользоваться электричеством, дышать тем, что останется от победителей... Вход жителям ГГ в верхний город будет категорически запрещен... «...Жители Главного Города не будут нас видеть и не будут встречаться с нами. Только первые десять лет, пока не закончатся работы внизу, — а затем вы нас не будете видеть... Неужели вы думаете, что мы пощадили бы вас, если б не забота о сохранении вашей культуры?.. Мы считаем вас отжившим народом, но культуру вашу ценим, и свой город мы построим над вашим только потому, что хотим иметь и сохранить ваши здания, ваши прекрасные музеи, ваши библиотеки и ваши храмы... Мы хотим иметь вашу старую, прекрасную культуру у себя, так сказать, в погребе, и выдерживать ее, как вино...»

Старый ГГ обречен, таким образом, стать подпольным, андеграундным. Сходный процесс протекает сейчас в нашей культуре, и потому образ андеграунда, который создает Маканин, приобретает расширенное значение. Музеефицированный погреб, поглощающий всю старую жизнь, — вот что Маканин имеет в виду.

Главное в романе — острое ощущение обустривающегося, благополучного верха и низа, прощающегося с небом и солнцем. С одной стороны, победители-бизнесмены, люди будущего (Дулов, Ловяников),

с другой стороны, неудачливые демократики (Двориков, Вероника), обреченные на компрометацию и скорый уход из власти. А между ними — обитатели двух главных топосов социализма — *общаги* и *дурдома*. Если *шарашка* и *колхоз* были двумя типовыми местами социалистической трудовой деятельности, то *общежитие* (символ коллективизма и равенства в нищете; в ранней маканинской прозе присутствовал вариант этого топоса — *барак*) и *сумасшедший дом* были образцовыми моделями проживания «простых советских людей».

Интеллигент за ничтожную плату сторожит квартиры обитателей гигантского общежития; его брат, Венедикт Петрович (имя «занято» Венедиктом Ерофеевым — Маканин это, конечно, учел), сидит в дурдоме, куда по воле следователя, *без медицинских показаний*, а только для того, чтобы *сломить гордость*, был посажен еще при социализме и где из него с помощью нейролептиков сделали идиота, — таковы две основные сценические площадки. Потом в этот же дурдом волею прихотливого сюжета попадает и наш Интеллигент. Естественно, выясняется, что врачи-садисты (Иван Емельянович) и репрессивная психиатрия андроповского разлива *после социализма* остались такими же, какими были *при социализме*. То же желание отнять «Я», подавить личность, выпотрошить сознание, добиться признания в вине. Химическая обработка сознания в психушке, в зловещей *первой палате*, описана Маканиным с садистской обстоятельностью.

«...Больные знали, что препараты нацелены и подталкивают каждого из нас к раскаянию. К разговору со сладкой слезой. К тому, чтобы рассказать все как было и тем самым переложить хоть на кого-то (на врачешку Пыляева, на Ивана, на медбратьев) свою раздувшуюся боль и вину. Но своя ли боль стучалась и просилась наружу? Что было и что не было в нас своим, если химия в крови подменяла чувства, затем мысли, а с какого-то необъявленного момента и самого тебя — свое „я“? Зато врачам воочию, как бы божьим перстом показывалась та сторона твоей души, которой они (и ты сам тоже) не видели и не знали...»

В первую палату сажают не для лечения — для получения признания: сидящих тут, в основном не больных, а уголовников, накачивают «психическими слабительными», которые заставляют человека ощущать вину, плакать и каяться перед врачами (впрочем, раскаяние сопровождается усиленной дефекацией, каковая подробно и неоднократно тоже описана). А врачи сразу сообщают «органам», а «органы» уже сажают. Такое своеобразное *ускорение пути*, которым прошел Раскольников, с помощью химической накачки нейролептиками. Интеллигент какими-то неосторожными выкриками дает опытному врачу из психушки Ивану Емельяновичу повод подозревать себя в убийстве, которое он, действительно, совершил. И Иван решает Интеллигента *расколоть* — не для ментов, а так, для собственной забавы, для демонстрации собственной воли и полного человеческого ничтожества Интеллигента.

Поединок угасающего сознания Интеллекта, движимого лишь волей к сохранению «я», с советскими врачами-садистами — самая напряженная часть романа. Ясно, что Интеллект выходит победителем, сломать его не удалось. В отличие от своего брата, «я» которого бесследно растворили нейролептическими инъекциями. Инъекции эти — на символическом уровне — точно соответствуют тем процедурам, которые сегодня проделывает над интеллигенцией эпоха первоначального накопления.

Финальная фраза романа, описание брата Венедикта, уводимого по коридору двумя санитарями, не оставляет сомнений и надежд: «...Российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду, я *сам!*». Действительно, *сам* дойдет туда, куда пи-хают санитары.

ПЕЙЗАЖ ЗАЗЕРКАЛЯ

Андрей Битов

Андрей Битов перешагнул рубеж, отделяющий постсоветскую литературу от советской, так легко, как будто его и не было. Это, конечно, не так. Власть не могла не влиять на писателя. В книге статей и эссе «Новый Гулливер» Битов пишет: «Тот предельный опыт взаимоотношений с властью, который мы все, люди советского периода, включая художников, включая писателей, приобрели за свою жизнь, настолько ни с чем не сравним, что его и опытом не назовешь, да и взаимоотношениями тоже. Что тут взаимного? Сначала попытка оправдаться перед властью, попытка оправдать ее, потом попытка расправиться с ней; наступает, наконец, попытка оправдаться перед собой. И только она, последняя, отчасти дышит свободой, то есть может стать темой для художника».

Под давлением власти литература приобретала капризные, причудливые, фантасмагорические и — по крайней мере, с точки зрения эстетики — далеко не всегда уродливые очертания. Во всяком случае, отношения Битова с властью сплетались в сложный и даже красивый узор. В своем письме он ее не замечал, но учитывал, как невидимую гравитационную ловушку, искривляющую вокруг себя пространство. Вынужденный принимать в расчет влияние ее силовых линий, он научился строить повествование вдоль них — так, что они скорее помогали, чем мешали разворачиванию текста.

Очевидцы рассказывают, что советский комедиограф Эрдман не только писал смешные скетчи, но и прекрасно читал их со сцены, несмотря на то что отчаянно заикался. Эрдман научился совмещать заикание с долгими паузами, которые делали его выступления особенно эффектными.

Для Битова давление власти было дефектом речи, который жить ему мешал больше, чем писать. Так, известный в литературской среде умом и прозорливостью, Битов считал коммунизм последней попыткой удержать империю. Отсюда он сделал практический вывод: занялся художественным освоением ее окраин, пока они сами не стали метрополией. Знаменитые «Уроки Армении» — лишь один из плодов этой писательской расчетливости.

Однажды Битов сказал, что Набоков — это образ той русской литературы, какой она бы стала, не будь Октябрьской революции. Отгаливаясь от этого замечания, можно сказать, что Битов советскую литературу не пережил, а аккуратно обошел по периметру, причем с внешней стороны. Поэтому даже в самые тяжелые времена он умел придавать

вынужденному молчанию сибаритскую форму праздных размышлений. В предисловии к тому же «Новому Гулливеру» Битов пишет, что на эпоху безвременья он откликнулся проектом целой литературы, переведенной в сослагательное наклонение: «В пору безгласности меня занимало, праздно, что бы могли написать наши классики в наших условиях. Как бы выглядел Чехов, доживи он до 37-го, или Блок, доживи он до 41-го <...> Я хотел бы написать о Леониде Добычине как о советском Джойсе, о Варламе Шаламове как о Чехове, о Солженицыне как о Таците, о традициях древней восточной прозы в творчестве Зошенко и о пещерах раннего христианства — у Платонова <...> мне не хватило безвременья».

Молчание безгласности выталкивало Битова на просторы виртуальной, альтернативной вселенной. Окружающая реальность, губившая одних и развращавшая других, вынудила Битова освоить вымышленный мир, где он был хозяином положения. Так, выворачиваясь из-под ига власти, он угодил в новейшую мировую литературу, занятую теми же темными отношениями искусственного с естественным.

У Битова этот конфликт связан с проблемой отражения, которой посвящена одна из его самых замысловатых и самых удачных книг — «Преподаватель симметрии». Предмет ее — отраженная реальность, представленная зеркалами, фотографиями, картинами, энциклопедиями.

Так, один из составляющих книгу этюдов рассказывает о писателе, ставшем жертвой дьявольского искушения: он отказался от реальной земной любви ради вымышленного художественного суррогата. Писатель влюбляется в фотографию женщины, тратит жизнь на то, чтобы найти ее оригинал, и, найдя, понимает, чем он пожертвовал, приняв отражение — фотографию — за реальность. Этот «урок» учит тому, что симметрия — не тождество, а подобие. Человек больше своего отражения. Герой впервые увидел женщину в парикмахерских зеркалах. Описывая этот эпизод, он говорит: «Стоило бы мне повернуть голову направо — и я бы увидел ее живую». Текст умышленно проговаривается: «живая» и отраженная женщина — совсем не одно и то же. (Такое же открытие совершила Алиса в Зазеркалье.)

Противоречие между предметом и его отражением — конфликт человека и писателя. Создавая химеры, автор живет в искусственном, им же сочиненном мире. Более того, и сам писатель — химера: «Все, кого мы читаем и чтим, сумели выдумать из себя того, кто писал за них. А кто же тогда они сами, помимо того, кто пишет?»

Пишущие и читающие живут в разных вселенных. Похожих — зеркально похожих! — но различных. Зеркало выворачивает предмет наизнанку, лишает мир глубины и реальной тяжести: «Обнимешь живую женщину — а это образ, потянешься к Богу — а это слова, припадешь к земле — а это родина <...> Я всегда мечтал только об одном: бросить писать, начать жить».

Впрочем, и эти горькие слова произносит не автор, а его герой — еще одно отражение. Сам же Битов ищет обходной маневр: чтобы не заблудиться в лабиринте зеркал, надо их разбить, но так, чтобы не уничтожить зазеркальную вселенную. Объединить вымышленный мир с подлинным, вторичную — культурную — реальность с первичной, жить одновременно в двух мирах — вот задача, которую перед нами ставит эпоха, потерявшая «сырую» действительность в игре культурных отражений.

Западный читатель воспринимает Битова как типично русского писателя, а значит, как автора, от которого ждут сложной, многословной, обильной деталями, богатой нюансами, обремененной самоанализом психологической прозы. То есть нечто среднее между Толстым и Достоевским. Между тем Битов отнюдь не безропотно воспринимает навязываемую ему роль продолжателя отечественной классики. Он не только блюдет ее традиции, но и опровергает их. «Больше половины своего творчества, — признается Битов, — я потратил на борьбу со школьным курсом литературы».

Эту, мятежную, сторону его таланта помогает раскрыть мой любимый персонаж Битова, с которым и он никак не может расстаться. Впервые этот герой появился в повести «Человек в пейзаже»: реставратор, художник-дилетант, философ и гений от алкоголизма Павел Петрович. Иронией тут и не пахнет. Жестокое, со знанием дела описанное пьянство — важнейшее условие напряженного интеллектуального монолога, который составляет содержание повести. Вслед за Веничкой Ерофеевым Битов рассматривает пьяное рассуждение как освобожденную от тела мысль. Алкогольный гений Павел Петрович превращает его в чистейшую мыслительную функцию. Он — рупор идеи, отвлеченной от каких-либо низменных забот (не считая, естественно, проблемы закрытых магазинов). Битов очень точно изображает алкогольный разрыв между духом и телом: «Голос Павла Петровича звучал отчаянно, словно он уже не догонял мысль, а убежал от нее, и она его нагоняла».

В повести Битова оторванная очередным стаканом портвейна мысль живет своей жизнью, как нос майора Ковалева. Связь героя с высказанным им суждением слабеет, превращается в еле заметную зависимость, в театральную условность. И вот мы вступаем в мир чистых, не осложненных психологическими мотивами идей. Прежде всего Битов стремительно очерчивает центральный конфликт своего творчества: человек и пейзаж. Немой мир состоит из отдельных предметов — камней, деревьев, облаков, не осознающих, что они часть общности, часть «пейзажа». Только под взглядом человека отдельное становится единым, хаос — гармонией. В повести Битова — это центральная мысль, которая не дает покоя ни автору, ни герою. Если камни и деревья не знают о соседстве друг друга и становятся пейзажем лишь в наших глазах,

то человек является если не автором, то соавтором пейзажа. Отсюда следует, что взгляд — есть творческий акт. Реальность — плод коллективного воображения. Всякий прохожий может стать свидетелем таинства рождения. Перед каждым из них — нас — стоит задача: составить из мириад фактов картину, выстроить отдельные, вроде бы и не связанные между собой элементы в сюжет. Мир отражается в нашем на него взгляде. Более того, он существует только тогда, когда мы на него смотрим. Взаимоотношение человека с пейзажем — это диалог творца с его творением. Поэтому Павел Петрович считает Бога коллегой, художником, который ждет нашей оценки Его творения: «Не то, что мы похвалим, а то, что — поймем! Понимание, одиночество — в этом смысл творения, как и художественного создания».

Чтобы правильно понять, нужно выбрать верную точку зрения. Это и есть творчество. Битов бегло напоминает: «Живопись, по-моему, это окно. Или зеркало. Зеркало — это ведь тоже окно. Окно сквозь стену — в мир <...> Холст, формат, перспектива, взгляд. Рамка видоискателя <...> Выбор точки».

Вместе с автором Павел Петрович мечется в поисках этой точки, в которой смыкаются немой и говорящий миры.

Так Битов выстраивает последовательный ряд тождеств: жизнь есть искусство, искусство есть понимание, понимание есть божественный замысел о человеке. При этом он категорически утверждает: «То, чему можно научиться, не есть искусство». Поэтому, как бы грандиозны ни были теоретические построения Павла Петровича, картины его бездарны. Нужную точку зрения он не нашел. Пейзаж остался без человека.

Изображая плутание художника по лабиринту химер, Битов стремится нащупать некий стержень, некую красную нить, которая может оказаться путеводной. В финале «Человека в пейзаже» автор с временным облегчением растворяет лукавое мудрствование своей повести в умилении от живого тепла. К нему, пишущему последние строчки книги на кухне деревенского дома, на ноги забираются погреться цыплята: «Кто мне сейчас скажет, что я не жив, если на мне, живом, согреваются цыплята, и мы все втроем сейчас живы, живы и выживаем, борясь пусть с разным, но все — с холодом?»

Битов закончил повесть «с цыпленком на правой ноге», указывающим на ключ к повести. Разъятый анализом мир может объединить только живое, ибо его-то разъять никак нельзя. Вернее, можно, но тогда это уже не живой цыпленок, а мертвый — скажем, цыпленок табака.

Органика, хранящая тайну всего живого, — прообраз целостности. В эссе «2500 лет философии» Битов пишет: «Специализация <...> поссорила человека с миром, раздробив его, отделив человека от природы. Этот торжествующий от имени человека союз „И“ тому дока-

зательство: человек и природа, человек и космос, человек и закон, человек и общество, человек — и все остальное, — союз этот из соединительного давно стал разъединительным. Потребность обобщающего, культурного и философского взгляда на жизнь стала насущной для человека».

В поисках экологической целостности Битов придает самой своей прозе органический характер. Его текст, как куст кораллов: из каждой повествовательной веточки рождается новое ответвление. Каждая идея пускает отростки. Литература превращается в живой организм. Свидетельство его жизнеспособности — способность к росту, а значит, принципиальная незавершенность. Не зря Битов «Человека в пейзаже» закончил знаменательным образом: из последнего предложения он убрал точку, выпустив вышеупомянутого цыпленка на синтаксическую свободу.

НЕОПАЛИМЫЙ ГОЛУБОК «Пошлость» как эстетический феномен

Маленькая героиня рассказа Татьяны Толстой «Любишь — не любишь» идет с отцом на барахолку. По контрасту с бедностью послевоенной жизни детское воображение поражает то, что было и будет многократно осмеяно как в официальной, так и в неофициальной советской культуре — очевидная пошлость. «Мелькали изумительные клеенчатые картины: Лермонтов на сером волке умыкает обалдевшую красавицу: он же в кафтане целится из-за кустов в лебедей с золотыми коронами; он же что-то выделяет с конем...» Девочке хочется «всего-всего: и вазочек, и блюдец, и цветастых платков, и свиных чул, и фарфоровых свиней, и ленточных ковриков!» Но неумолимый отец покупает только то, что необходимо, — абажур. «Теперь он наш, он свой, мы его полюбим».

Абажур, и коврик с лебедями, и фарфоровая зверюшка, и кошккопилка, и бумажные цветы — на все это было поставлено клеймо пошлости, идеологического неприятия как со стороны тех, кто пропагандировал «социалистический» образ жизни, так и со стороны либеральствующей интеллигенции. Этот ряд вещей и обустроенный ими стиль жизни воплощал мещанство, мелкобуржуазный быт, плохой вкус.

В разряд вещей, идеологически клишированных как «мещанская пошлость», входили отнюдь не только коврики и копилки (или герань на окошках). Сюда начали втискивать все то, что определяло «до катастрофы» и нормальный обиход: крахмальные салфетки и скатерки, столовое серебро и фарфор, разделение комнат в квартире по их функциям. Советский человек должен был демонстрировать свой вынужденный аскетизм как принцип, спать там же, где есть, а есть — там, где работать.

Борьба с «дурным вкусом», с «пошлостью» и «мещанством» продолжалась в советской литературе практически беспрестанно и велась, подчеркиваю, как бы с разных («пролетарски-советской» и «оппозиционно-интеллигентской»), но с единой по сути — не только нравственной, но и классовой (антибуржуазной) позиции.

В статье «Литература и революция»¹ Луначарский обрушил пафос своего выступления против буржуазии и ее культуры («загадила, насколько могла» все то, что дала ей французская революция). Буржуазная культура объявляется «безвкусной» и «ярмарочной» (вот с чем аукается барахолка Татьяны Толстой). Луначарский воюет более всего против «безвкусиа»

¹ Впервые напечатана в журнале «Художественное слово» (1920. — Кн. 1.).

буржуазной жизни, приравнивая к нему «терпкое... разложение анархобогемской культуры западных кабачков с ее своеобразными гениями декаданса», и заключает: «пышность эстетизирующей интеллигенции есть только зелено-золотые разводы на застоявшемся пруду».

Этим «разводам» противопоставляются «бедность пролетариата», «обнаженность весенней почвы», на которой начнут звучать вскоре «все инструменты человеческого духа».

Отрицание «безвкусыя» и «пошлости» носило характер идейно-эстетической установки. «Законы быта да сменятся Уравнениями рока», — заявлял Велимир Хлебников в «Воззвании Председателей земного шара» (апрель 1917 года).

И они сменялись.

Эту смену запечатлел Александр Блок в статье «Русские дэнди» (май 1918 года). Быт — в традиционном его понимании — просто-напросто прекратил свое существование. Таксомотор, «совершенно уже развалившийся под ударами петербургской революционной зимы и доброго десятка реквизиций, нырял, как утка, по холмистым сугробам». За время выступления таксомотор уже «реквизировали» — поэту пришлось возвращаться по зимнему Питеру пешком. Молодой человек «на быстром шагу против ветра» читает Блоку свои стихи. Блок поражен — неужели его не интересует ничего, кроме стихов? И вдруг слышит в ответ: «Мне сегодня негде ночевать...» Вину за свое опустошенное состояние молодые возлагают на символистов; и, размышляя об этом, Блок приходит к мысли о «великом соблазне — соблазне „антимещанства“, насаждавшемся, среди прочих, и им самим.

В ответе на анкету «Что сейчас делать?» (датированном тем же голодным маем 1918-го) Блок предугадывает розановское апокалиптическое видение России — тоже, заметим, бытовое.

Сначала — Розанов: над Россией с лязгом опускается железный занавес; представление окончено. Зрители встали, чтобы идти домой — «но ни шапок, ни шуб не оказалось».

А теперь — Блок: «Художнику надлежит знать, что той России, которая была, — нет и никогда уже не будет... Та цивилизация, та государственность, та религия — умерли. ...Они утратили бытие...» Они утратили и быт.

В мае 1918-го Блок говорит о гибели старой цивилизации и европейской культуры с пафосом обреченного восторга в статье «Катилина», приветствующей революционный «ветер», сметающий старый быт, ветер, который «поднимается не по воле отдельных людей». Но в заметке от 21 марта 1920 года «О Мережковском» Блок трагически переосмысливает свою подхваченность этим ветром: «Заразительно и обаятельно — вновь и вновь — действовала на меня эта насыщенная атмосфера строгой литературности, большого вкуса; Европой пахнет». И продолжает ностальгически: «Культура есть культу-

ра — ее, как «обветшалое» или «вовсе не нужное сегодня», не выкинешь. Культуру убить нельзя...»

Хлебников с железной и неуклонной последовательностью соединяет «modus vivendi» и «modus scribendi». Преодолевая мирозерцание символистов и их поэтику, Хлебников «преодолевал» и их образ жизни — долгие вечерние встречи, чтение стихов, манеру одеваться. Изысканной речи и знаковости манер символистов футуристы противопоставляли лубок, рекламу, плакат, городской фольклор: разрушали границу между «искусством» и «жизнью» до тех пор, пока и сама жизнь не была разрушена. Безытный Хлебников, не имевший (и не желавший иметь) места, где преклонить голову, носил стихи в наволочке. В воззвании «Всем! Всем! Всем!», датированном 1920 годом, Хлебников воскликнет: «Какие порочные обычаи прошлого!», а в заметках «О современной поэзии» (май — июнь 1919) напишет о стихах Алексея Гастева как о «заводском гудке, протягивающем руку из пламени, чтобы снять венок с головы усталого Пушкина — чугунные листья, расплавленные в огненной реке». Широко известны ниспровергающие будетлянские призывы «сбросить Пушкина с корабля современности» — слова об «усталом Пушкине» известны гораздо меньше...

Борьба с традицией стала для Хлебникова и Маяковского и борьбой с бытом, закрепляющим традицию в обыденной жизни как ритуал; борьбой с клише, с тривиализацией традиции. То есть с традицией, ставшей тривиальностью, выродившейся в вульгарность и пошлятину. Борьбой с высокопарностью обожествления «высокой культуры» — в отсутствии иронии и тем паче самоиронии.

Отсюда — борьба с памятником.

Усталый Пушкин, с головы которого надо снять расплавленный лавровый венок, — это опекушинский памятник Пушкину. Юрий Тынянов в заметке «О Маяковском. Памяти поэта» скажет: «Он вел борьбу с элегией...». Вот в чем было дело: в вековой органичности развития культуры, объявляемой «буржуазной». Именно поэтому преодолевать и «ломать» надо было все — от стиха до дизайнера, от одежды до чувства. «Ямб картовый», конечно же, придется бросить, отказаться от «онегинской любви» — то есть отказаться от поэтики и традиционной проблематики русской культуры.

Сбросившему груз вековой усталости Пушкину доверяется почетная работа в новой иерархии жанров: агитки и реклама. Пушкин адаптируется, приспосабливается Маяковским к советской жизни, волевым усилием отрезанной от вековой культуры («барахолки», «буржуйских обносков»).

Эстетика конструктивизма 20-х отталкивалась от двух разновидностей «пошлости»: пошлости мелкобуржуазной, «выродившейся» дворянской культуры (здесь смешивалось все: и тривиализированный Пушкин, и романы Чарской; и быт дворянских гнезд, и декадентская

поэзия) — и пошлятины «совбуров», или «совмещанства». Идеалом представлялась без-бытность, вне-бытность; разрушение традиционного уклада жизни — и даже языка.

Герои замятинского «Мы» существуют без имен, под номерами. Быт заменен антибытом. Индивидуальное вытесняется коллективным, религиозное — технологическим.

«Радио решило задачу, которую не решил храм как таковой» (В. Хлебников. «Радио будущего»).

И даже Пастернак, который в будущем еще напишет «Рождественскую звезду» и «Магдалину», в другие годы скажет о расписании поездов: «Оно грандиозней Святого Писанья».

С полотен Казимира Малевича исчезнут округлые, налитые жизнью, здоровьем многоцветные, драгоценные по фактуре фигуры. Постепенно сливаются отличия — кто это, мужчина или женщина, неизвестно, да и не важно. «Черный квадрат» уже в 1913 году ознаменует наступление безбытности. В интерьере выставки «Черный квадрат» будет специально повешен в «красном углу», как икона.

* *
*

«Безбытность» человека, лишённого всех человеческих прав, даже права на достойное человека погребение, была определена Мандельштамом еще в начале 20-х как ближайшая историческая перспектива «распыления биографии». В «Стихах о неизвестном солдате» эта «безбытность» будет уже сведена к бирке на пальце безымянной жертвы.

Об этой же «безбытности» и о яростном сопротивлении ей человека свидетельствуют «Колымские рассказы» Шаламова. Заключение стремится оставить при себе хоть какой-нибудь скарб — иголка в зоне считается невероятным богатством. Первое, что делают при аресте, — отбирают ремень и шнурки, то есть разрушают нормальный облик, а затем старательно избавляют от «быта» дальше, стремясь превратить человека в полуживотное.

Об этом же пишет Солженицын. Иван Денисович проявляет поистине фантастическую находчивость, чтобы обрасти маленьким, спасительным бытом, идет ради его сохранения и приумножения на действия, которые могут показаться унижительными. Но высокомерные презиратели унижений, увы, быстрее всего становятся доходягами; а опрятный и заправивший герой Солженицына, которого в тяжелейших условиях не покидает практическая сметка (вспомним хотя бы его рассуждения по поводу крашения ковров), спасает не только свое тело, но и свою душу.

Однако мы забыли вперед — вернемся в 20-е годы.

В новом космосе советского мифа новому советскому человеку должен был соответствовать и новый быт. В сборнике «Быт и молодежь»

(1923 год) к числу буржуазных предрассудков относились любовь («Между тем, любви нет, а есть физиологическое явление природы»), танцы («это недопустимое явление... ведет к мещанской психологии»), женственная одежда («Вы не мещаньтесь... Тоже, нарядились, а вот загнийте подолы и вымойте пол в клубе»). Крушились старые обычаи, изобретались новые («октябрины», или «красные крестины», на которых «кумом» был пролетариат, а «кумой» — партия). В перечне имен, присваивавшихся советским детям, — Вагранка, Декрета, Догнат-Пергнат, Кувалда, Ревдит и даже Трактор.

«Борьбой с мещанством» были заняты и профессиональные литературные критики, и идеологи. Н. Крупская в статье «О „Крокодиле“ К. Чуковского» писала: «Вторая часть „Крокодила“ изображает мещанскую домашнюю обстановку крокодильего семейства, причем смех по поводу того, что крокодил от страха проглотил салфетку и пр., заслоняет собой изображаемую пошлость, причуяет эту пошлость не замечать» («Правда», 1928, 1 февраля). Н. Крупскую — после публикации защитившего Чуковского письма М. Горького — горячо поддержала К. Свердлова: «„Хождение в ребенка“, культ тем личного детства,.. мещански-интеллигентской детской,.. желание какой угодно ценой во что бы то ни стало сохранить, удержать на поверхности жизни отмирающие и отживающие формы быта... Мы должны взять под обстрел Чуковского и его группу потому, что они проводят идеологию мещанства» («О „Чуковщине“»)².

В массовом сознании утверждался, в том числе и Маяковским, приоритет «нового быта». Эта «совцивилизация» вводилась, например, при помощи плакатов, авторство которых принадлежит Маяковскому:

Товарищи люди,
Будьте культурны!
на пол не плюйте,
а плюйте
в урны.

В сравнении с толпой, не нашедшей ничего лучшего, как нагадить в драгоценные фарфоровые вазы Зимнего дворца, эти плакаты можно рассматривать как своего рода «прогресс». Но характерно само с м е щ е н и е понятия «культура». Культура теперь сводится к правилам бытового поведения.

Плакаты Маяковского грозно предупреждают о наступлении «совбу-ров», «совмещанства» вместе с его «бытом». Среди них есть и те, кто при помощи советского маскарада прикидывается истинным пролетарием: «Не предаваясь большевицким бредням, жил себе Шариков буржуйчиком средним. Но дернули мелкобуржуазную репку, и Шари-

² См.: Горизонт. — 1991. — № 3. Публикация Е. Ц. Чуковской.

ков шляпу сменил на кепку. В кепке у Шарикова — умная головка. Шариков к партии примазался ловко». Далее повествуется о том, как Шариков ворочал в тресте делами; как ловко пристроил к кормушкам своих родных; как «связал» весь район; а потом «РКК смела в два счета Шарикова-паука».

Известно, что Маяковский более чем не «принимал» творчества Булгакова. Булгаков, отвечавший ему тем же, работавший фельетонистом в «Гудке», читал (или хотя бы просматривал) конкурирующие сатирические издания, где печатались «Маяковские» плакаты, в том числе и плакат о Шарикове.

Но до «Собачьего сердца» была еще «Дьяволиада», законченная в 1923 году. Образ жизни, Атлантидой погружавшейся под воды истории, выстраивается из характернейших для Булгакова культурных знаков. К ним принадлежат: классическая музыка, матовое либо хрустальное освещение, а также зеленая настольная лампа, освещающая бок рояля; комфортная обстановка квартиры. Главный герой «Дьяволиады», Коротков, которого по привычке бывший швейцар, проговариваясь, именует не «товарищем», а «господином», насвистывает увертюру из «Кармен» (профессор Преображенский будет насвистывать «Аиду» и посещать оперу в Большом). Действие повести происходит в бывшем пансионате «Альпийская роза», где ныне располагается Главцентрбазспимат.

Булгаков относит к культуре и то, что будет названо «мещанством», или «дурным вкусом», или «пошлостью». Вся эта «пошлость» для него ценна именно своей глубокой человечностью. Любимая пошлость, которую беспощадно уничтожает советский стиль, притягательна и разнообразна: мелодичный бой часов «Альпийской розы», «пыльный хрустальный зал», надпись золотом по зеленому «Дортуарь пепиньерок»; «светлые, мелкозубые женщины»; женщина, «пробегавшая с зеркальцем», «маленькая белая ручка с блестящими красными ногтями», «томная красавица с блестящими камнями в волосах», «золотистая женщина», которая «тихо мурлычет песенку, подперев щеку кулаком».

Всей этой «пошлости» противостоит в повести советский стиль: спички, которые не горят, но которыми в отсутствие денег выдают жалованье; черным по белому — «Начканцуправделснаб»: обращение «товарищ», лозунг «Рукопожатия отменяются!» и т. д.

В глубине душ еще гнездятся старые культурно-бытовые рефлексy. Если старинный орган случайно заиграет «Шумел, гремел пожар московский», то вахтер Пантелеймон, строго приказавший Короткову — «Нельзя, товарищ!», сомнамбулически преобразится: «В черном квадрате двери внезапно появилось бледное лицо Пантелеймона. Миг — и с ним произошла метаморфоза. Глазки его засверкали победным блеском, он вытянулся, хлестнул правой рукой через левую, как будто перекинул неведомую салфетку, сорвался с места и боком, косо,

как пристяжная, покатила по лестнице, округлив руки так, словно в них был поднос с чашками». [Разрядка моя. — Н. И.]

Безнадежная попытка Короткова приспособиться к новому советскому стилю заканчивается самоубийством.

В «Собачьем сердце» мы найдем в еще более детализированной форме все те же знаки нормального быта (культуры плюс цивилизации, плюс то, что пренебрежительно названо Маяковским «мещанством»), а Луначарским — «пошлостью»). Профессор Преображенский появляется в «чернобурых лисах», ковры в квартире «персидские», да и сама квартира состоит из семи комнат: в столовой — обедают, в спальне — спят, в кабинете — работают, в операционной — оперируют. Апофеозом «бытности» является описание обеда, подаваемого на разрисованных райскими цветами тарелках. Рефреном звучат слова профессора, — «Пропал Калабуховский дом!», и именно дом становится местом борьбы культуры с антикультурой, быта — с антибытом. Пока горит «зеленая лампа на столе», пока калоши можно оставить в подъезде, а лестница будет устлана дорожкой, — до тех пор будут лежать на столе «какие-то тяжелые книги с пестрыми картинками» и золотиться «внутренность Большого театра». Высокая культура у Булгакова не только неотъемлема от культуры бытовой, но связана с нею прочнейшими нитями: погибнет одна — исчезнет и другая.

Знаком уходящей культуры является и настоящая женственность (недаром столь подчеркнутая писателем и в фантастических повестях, и в «Мастере и Маргарите»). Бесполость диктуется идеологизированностью:

«— Во-первых, мы не господа, — молвил наконец самый юный из четверых — персикового вида.

— Во-первых, — перебил и его Филипп Филиппович, — вы мужчина или женщина?

— ...Какая разница, товарищ?»

Для булгаковской женственности не существует границ пошлости — и шелковые платья, и фильдеперсовые чулки, и знаменитый крем, и духи, и цветы, и романсы образуют живую, переливающуюся ауру булгаковских красавиц, героически противостоящих пролетарскому антибыту.

«Маяковский» Шариков свое преображение начал с переодевания — «шляпу сменил на кепку». Булгаковский Шариков появляется на свет в результате фантастической операции — и «кепка с утиным носом» свидетельствует о классовом превосходстве Полиграфа Полиграфовича, особую неприязнь которого вызывали крахмальные салфетки.

* *
*

Пришла пора объясниться.

Ведь именно Полиграф Полиграфович и пошел по-настоящему, возразит читатель. И будет, конечно, совершенно прав.

Есть пошлость — и пошлость.

Пошлость номер один — это пошлятина советского образа жизни, уродливого «нового» и «здорового» быта, пошлятина антидуховности и антикультуры. По словарю Даля — вульгарность, избитость, общеизвестность. Пошлый — «неприличный, почитаемый грубым, простым, низким, подлым, площадным». А пошлость номер два — это, по Далю же, «давний, стародавний, что истари ведется; старинный, древний, испоконный».

Отказываясь, отрекаясь от буржуазной «пошлости», культура отказывалась от себя самой — от той повторяемости, рутинности и ритуальности, которая ее постоянно, как почва, подпитывала.

Пушкин в конце жизни не случайно сформулировал свой идеал жизни как апофеоз пошлости: «Мой идеал теперь — хозяйка. Мои желанья — покой, Да шей горшок, Да сам большой». Гоголь, изобразивший пошлость пошлого человека в «Мертвых душах», создал поэзию пошлости в «Старосветских помещиках». Пошлого стихотворца Лебядкина недаром числили в своих предшественниках обэриуты. «Я ввел в литературу самое мелочное, мимолетное, невидимые движения души, паутинки быта», — гордился В. Розанов. Романтическая установка революционных демократов, постоянно воевавших с пошлостью в прозе и поэзии, видевших в ней своего второго — после «угнетения народа» — врага, была им посрамлена. И посрамлена при помощи наипошлейшего, можно сказать, примера — из низкого быта. «— Что делать? — спросил нетерпеливый петербургский юноша. — Как что делать; если это лето — чистить ягоды и варить варенье, если зима — пить с этим вареньем чай». Получалось, что именно в борьбе с пошлостью, во «всемирных» вопросах, в романтических призывах (к свержениям и свершениям) главная-то пошлость и гнездится. А то, что от Белинского до Чернышевского называлось «пошлостью» (и, замечу, продолжает по дурной традиции называться и сегодня), является нормой жизни. Истинно же пошлым предстает черт в «Братьях Карамазовых», его наследник Коровьев в «Мастере и Маргарите». Пошлым предстает и Понтий Пилат, которому в эпилоге романа опять кривит рот снобистская надменность: «Боги, боги... какая пошлая казнь!», — а вовсе не Иешуа, который говорит ему гениальные банальности.

Слова «мещанство», «вульгарность», «образцы ложного вкуса» (последнее изречение принадлежит Белинскому) действуют на нашу науку, как удав на кролика: сознание ученого оцепеневает и производит уже заранее отрицательную реакцию. Именно этим можно объяснить ту «неожиданность» (на самом деле — закономерность), которой для Л. Я. Гинзбург явился «интерес Заболоцкого к некоторым стихотворениям Бенедиктова». «Так, в 1933 году Заболоцкий отвергал Пастернака, Мандельштама» — откуда же возникла симпатия к «пошлomu» Бенедиктову? В этих же заметках Л. Я. Гинзбург пишет:

«Антимещанская тема особенно сближала Олейникова с ранним Заболоцким». Между тем в контексте безоценочного отношения к пошлости, мещанству и дурновкусию Бенедиктова (или капитана Лебядкина) этот интерес закономерен.

Отношение Олейникова, раннего Заболоцкого, Хармса к тому, что обозначается как пошлость и банальность, было творческим, впитывающим, изобразительным. Обэриуты «снимали» пошлятину с пошлости, не только острая ее, но даже — любясь ей. То, что Л. Я. Гинзбург называет у них «обличением и сатирой», стихией «галантерейного языка», «языка подложной эротики, бутафорского эстетизма», было гротескным возрождением презираемого идеологически «низа» жизни и культуры, принципиальным отказом от котурнов советской «высокой» культуры.

Реакция Заболоцкого и других обэриутов против сведения художественного — к высокому была попыткой отстоять автономию искусства от идеологии. «Низовая» культура выставлялась за двери «хорошего» общества, но она возвращалась в культуру через обэриутов, высмеивающих лицемерие новой «высокой» культуры — укреплявшегося соцреализма, создавшего свои собственные клише, свой канон.

* *
*

Советская пошлость имела установку на грандиозность и монументальность, героичку и монолитность.

Эмпирическая жизнь «единицы» уходила за грань соцреалистической концепции коллектива. Оппозиция «маленькое» — «большое» равнялась оппозиции «ничтожное — грандиозное».

Всему маленькому, подробному, детальному (как идеологически подозрительному, если не порочному) противопоставлялось крупное, массивное. В 1954 году, на втором съезде Союза писателей СССР, в выступлении В. Ермилова «великая мировая дорога», «единственная в жизни», противопоставлялась «маленькому счастью легких дорог».

Эта оппозиция, возникшая еще в 20-е годы, надолго оставалась главенствующей эстетической доктриной — вплоть до дискуссий «Литгазеты» конца 70-х годов о «быте и бытии» в современной прозе: и через идеологическую муштру проходил Юрий Трифонов, который на шестом съезде услышал в докладе В. Озерова: «И вдруг появился ряд повестей, которые критика окрестила «мещанскими» (точнее было бы сказать: «антимещанские»)». Из повести в повесть мечутся среди чужих семей и квартир люди, действующие в каком-то духовном вакууме, герметически запечатые в рамках своего окружения. Автор намеренно стоит в стороне, даже вуалирует свою позицию». Этот тезис-клише вызвал энергичную реакцию разъяренного Трифонова: «В русском языке нет,

пожалуй, более загадочного, многомерного и непонятного слова. Ну что такое быт? То ли это какие-то будни, какая-то домашняя повседневность, какая-то колготня у плиты, по магазинам, по прачечным. ... Но и семейная жизнь — тоже быт... И рождение человека, и смерть стариков, и болезни, и свадьбы — тоже быт. И взаимоотношения друзей, товарищей по работе, любовь, ссоры, ревность, зависть — все это тоже быт. Но ведь из этого и состоит жизнь!»

«Тут непонятно, все в кучу: мещанские, antimещанские... Как в анекдоте: или он украл, или у него украли... Словом, что-то вокруг мещанства... Мещанство, как и быт, признается предметом, пригодным для литературы, но как бы второго сорта».

В поэтике Трифонова «мелочи жизни» вплетались в общий психологический рисунок героя и портрет времени. В прозе так называемой «московской школы», давно уж разошедшейся по противоположным углам, а в начале 80-х предпринимавшей попытки «манифестироваться» в сознании критики и читателей, поэтика быта порой низводилась до бытописательства, вызвавшего в 1981 году реакцию отторжения — полемическую статью И. Дедкова «Когда рассеялся лирический туман». При всех справедливых, точных, язвительных наблюдениях статья страдала явным упущением: автор не принимал в расчет тяжелой истории «быта» (идеологического отрицания, сведения к «мещанству», пошлости, «дурному вкусу») в официальной литературе советского периода, литературе, устремленной к «счастью больших дорог».

За последние годы читатель, по-моему, слегка «переел» на празднике возвращенной литературы. Возвращенной — а ранее запрещенной. Мотивы запрета были политическими. Но среди полузапретных имен было и имя Людмилы Петрушевской.

Проза и драматургия Петрушевской прошли свой круг запретов не по политическим причинам: в них не обнаружишь ни «лагерной жизни», ни борьбы со сталинизмом и ленинизмом, ни переосмысления уроков революции или эмиграции.

Почти одновременно с прозой Людмилы Петрушевской в журналах стали появляться рассказы Татьяны Толстой. Ей повезло больше — она принадлежит к поколению, «следующему» за Петрушевской: то, на что у Петрушевской уходило десятилетия, у Толстой заняло всего несколько лет.

Материалом, который обе писательницы упорно месят своими руками, является быт (пошлость, «мещанство» и т. д.). Поставленный, правда, каждой из них под свою определенную оптику. Однако именно эта оптика не принималась во внимание читателями, яростно протестовавшими против «нагнетания ужасов» и «чернухи» у Петрушевской.

«Да, такие матери-уродки бывают, но зачем обобщать?» — таков был один из основных риторических читательских вопросов.

«Пошлость» жизни, изображаемая Петрушевской, расценивалась как пошлость прозы. Мысль о «дурновкусии» Толстой распространялась критикой «Нашего современника» после выхода ее книжки, — публикации в «Новом мире» этот журнал трогать остерегался, боясь, по-видимому, нарушить негласно витающий в облаках договор о ненападении.

Оптикой, поставленной перед «пошлостью» быта и у Петрушевской, и у Толстой был — и остается — гротеск. Только отнюдь не гротеск саркастический, оценивающий и уничтожающий смех-насмешка. Нет, этот гротеск совсем иного происхождения. Или, вернее, так: отношение к «пошлости» жизни стало амбивалентным — отрицание соединялось с любованием, насмешка с восхищением, уничтожение с возрождением.

Гротеск постсоциалистической литературы можно проиллюстрировать — образно, конечно, — двумя фразами из рассказа Петрушевской «Поэзия в жизни». «Девушка, помогите мне, моей маме сегодня сделали операцию рак груди, погуляйте со мной». И вот уже в одной комнате ночует прооперированная мама и бывшая девушка: «Кровать к кровати, можно сказать, проходила эта упорная свалка двух сердец». Смерть и совокупление, конец одной жизни и зачатие другой, страх и смех в гротеске сосуществуют, стоят «кровать к кровати». Одним из главных параметров гротеска является беспредельная свобода, основанная на «карнавальная правда», особая вольность мысли и воображения; разрушение официальной серьезности и официальных запретов. Смерть входит в целое жизни как ее необходимый момент, как условие ее постоянного обновления и омоложения. На высотах гротескного реализма, как замечал М. М. Бахтин, «никогда не остается труп» — из него произрастает новая жизнь.

Самая серьезная в мире официальная советская литература (эта серьезность, увы, передалась по наследству и значительной части неофициальной литературы, неприязненно относящейся к любой попытке выхода за пределы строго регламентированного, почти ритуализированного отношения к сакрализованным фигурам — будь то Пушкин, Гоголь — или сакрализованным понятиям) боится, избегает и сторонится смеха.

Гротеск в творчестве Петрушевской и Толстой, «куртуазных маньеристов», поэтов и художников-концептуалистов, в кинематографе Киры Муратовой разрушает эту серьезно-напыщенную, помпезную картину мира. А начинается это разрушение с возвращения в культуру того, что пренебрежительно именовалось официозной критикой «пошлостью» и «мещанством».

На самом же деле агрессивная пошлость обрушилась на страну совсем с другого края — ее «пророками» были Глазунов и Шилов в живописи, Пикаль, Ан. Иванов, П. Проскурин в литературе: с утилизации фольклора в так называемой «патриотической» поэзии, то есть с продолжения в новых исторических условиях тоталитарного искусства.

В субъективном гротеске сопряглось безысходное отчаяние и экзистенциальная надежда. И в то же время этот гротеск был органически связан с ощущением праздника жизни, ее неисчерпаемого богатства, ее феерической сказочности. Недаром Петрушевская назвала один из своих лучших сценариев «Сказкой сказок», а первую книгу прозы — «Бессмертная любовь». Недаром в рассказе Толстой «Сомнамбула в тумане» героя запирают на ночь в ресторане «Сказка», где ему снятся, само собой разумеется, фантастические сны. Чисто сказочного происхождения — симбиоз человеческого и животного начал. Отсюда желание героини иметь «толстый пушистый хвост, можно полосатый». Герой жаждет превратиться в медведя: «медведем забиться в нору, зарыться в снега, зажмуриться, оглохнуть, уйти в сон, пройти мертвым городом вдоль крепостной стены». Ноги дам превращаются в «серебряные хвосты и лакированные копытца». В этом сказочно-гротескном мире Лермонтов на сером волке умыкает обалдевшую красотку; таинственная соседка — заколдованная красавица («и гибель Атлантиды видела...»), ее и «на костре хотели сжечь, за колдовство». Все вышло из сказки или причастностей.

В рассказе «Факир» Татьяна Толстая дает гротескную модель, зримо воплощающую саму идею тоталитарного искусства. Прообразом послужил высотный дом на площади Восстания. «Посреди столицы угнездился дворец... розовая гора, украшенная семо и овамо разнообразнейше — со всякими зодческими эдакостями, штуkenциями и финтибрясами: на доколях — башни, на башнях — зубцы, промеж зубцов — ленты да венки, а из лавровых гирлянд лезет книга — источник знаний, или высовывает педагогическую ножку циркуль, а то, глядишь, посередке вспучился обелиск, а на нем плотно стоит, обнявши сноп, плотная гипсовая жена, с пресветлым взглядом, отрицающим метели и ночь, с непорочными косами, с невинным подбородком... Так и чудится, что сейчас протрубят какие-то трубы, где-то ударят в тарелки, и барабаны сыграют что-нибудь государственное, героическое». Застывшая иерархическая структура еще держится — но недаром Толстая здесь пишет о «черном провале» первых этажей, а также о том, как по кольцу Москву окружает «бездна тьмы», на краю которой живут ее бедные герои, приманенные яркими огнями фальшивого фасада, фальшивого уюта и фальшивого «хозяина» квартиры в этом доме.

Город с высоты окон дома «сияет вязанками золотых огней, радужными морозными кольцами, разноцветным скрипучим снегом», а в квартире царит псевдохозяин в малиновом халате и домашних туфлях с загнутыми носами — хозяин-карлик, явно карнавальная фигура. Мы видим его же — но в совершенно другом облике — в подземелье московского метро, когда он, столь привлекавший героиню своей необычностью, «идет как обычный человек, маленькие ноги его, привыкшие к вощеным паркетам, избалованные бархатными тапками, ступают по зашарканному

банному кафелю перехода». Толстая переворачивает ситуацию, оценка героя резко снижается: из недоступного романтического разрушителя женских сердец он превращается в зауряднейшего человечка. Теперь — вместо окладистой серебряной с чернью бороды — акцентируется ничтожество его физического облика: «маленькие кулачки шарят в карманах, нашли носовой платок, пнули — буф, буф — по носу — и снова в карман; вот он встряхнулся, как собака, поправил шарф...»

Характерное для гротеска резкое снижение происходит и непосредственно с героем, и с интерьером (таинственная арка в квартире пародируется «аркой с чахлой золотой мозаикой», под которой он исчезает из поля зрения героини в метро).

Описание приема гостей в рассказе пародирует «тайную вечерю»: здесь и преломление хлеба, и необыкновенные напитки, чистая скатерть, зажженные свечи, избранные и «званные», особо приближенные люди, которым «шут-король» читает свою проповедь (рассказывает анекдоты и гротескно-фантастические байки). Герой носит птичью фамилию — Филин, и в его вставных новеллах фигурирует балерина — «Собакина» в девичестве, «Кошкина» по первому мужу, «Мышкина» — по второму; в качестве одного из персонажей появляется некто Валтасаров, умеющий звукоподражать животным, а волк на окраине города вполне по-человечески выходит на бугор «в жестком шерстяном пальтишке», его «зубы стиснуты в печали, и мерзлая слеза вонючей бусинкой висит на шерстяной щеке».

Героев рассказа в определенной мере можно назвать, пользуясь словами Бахтина, «карнавальными чучелами», для которых характерна смешная претенциозность и тяготение к снижающему бараклу, загромождающему их карнавальным рай. Этот псевдорай высотной башни Филина на самом деле оказывается утопическим царством материально-телесного избытка (невероятные слоеные пирожки, последние на земле, рецепт изготовления которых исчезает навеки; веджвудский фарфор, в прямом смысле слова спустившийся с небес, и т. д.), исчезающим как дым и туман при свете жестокой реальности. Этот гротеск — горькая насмешка автора над иерархической моделью советской жизни, якобы ведущей «по делам твоим» с бедной земли на утопически богатое «небо».

Эта жизнь иллюзорна — «лишь фейерверк в ночи, минутный бег цветного ветра, истерика огненных роз во тьме над нашими волосами». В итоге, как пишет Толстая, «и бог наш мертв, и храм его пуст».

Гротеск Петрушевской космичен. В коротком рассказе «Через поля», могущем послужить своего рода эпиграфом ко всему ее творчеству, Петрушевская прямо обращается к стихиям, проводя их через «тела» и души своих героев. Бытовой сюжет рассказа прост: два молодых человека идут от железнодорожной станции к дому, где их ждут друзья: «идти надо было километра четыре по лесу, а потом по голому полю».

Открытое природно-историческое пространство уподобляется жизненному пути человека и человечества: через «голую, абсолютно голую разбитую землю, ливень и молнии». В эту землю что-то когда-то было посажено, но «не выросло пока что ничего».

Встреча с природой и историей, с жизнесмертью испытывает все силы человека. В этом испытании обнажается естество, которого он, человек цивилизации XX века, стесняется («я стеснялась тогда всяких проявлений естества и больше всего своих босых ног»).

В конце рассказа героев ждет «теплый дом», где сидят за столом друзья («пиршественный» образ, характерный для всего творчества Петрушевской). Тепло еды и питья, тепло дома и друзей «греет душу после долгого и трудного пути». Автор-героиня сознает, что «завтра и даже сегодня меня оторвут от тепла и света и швырнут опять одну идти по глинистому полю под дождем».

Герои и героини Петрушевской постоянно стремятся войти в дом, в квартиру, закрепиться в ней, выжить, «получить прописку». Дом, квартира, комната для них — синоним спасения, выживания. Их жизнь протекает на пороге. Квартира становится своего рода священным местом. В пьесе «Сырая нога, или Встреча друзей» в «своем кругу» (постоянный «хронотоп» Петрушевской) вдруг, в разгар пирушки друзей, появляется некто со стороны — человек, которому негде ночевать («из Воркуты, проездом в Дрезну»), мечтающий остановиться в этой квартире. Конфликт проистекает именно из этого желания — героя сначала агрессивно выкидывают на лестницу, потом, так же неожиданно, оставляют и даже приглашают выпить, обнаруживая общих знакомых (принимая в «свой круг»).

В пьесе «Три девушки в голубом» подспудный конфликт разворачивается из-за старой полуразрушенной дачи, на проживание в которой претендуют три сестры, первоначально не признающие своего далекого родства. Особой сюжетной значительностью в пьесе наделяется дачная уборная — «скворечник», построенный жаждущим близости кавалером.

Пространство пустой комнаты («два стула, подобранных на свалке, садовая скамейка, ящик из-под конфет») организует «духовную» жизнь трех героев пьесы «Чинзано».

«День рождения Смирновой» происходит в комнате «за столом».

Пьеса «Квартира Коломбины» открывается репликами (тоже — «за столом»):

К о л о м б и н а. Вы извините, что у нас не убрано.

П ь е р о. Что вы, что вы. Мы люди искусства...

К о л о м б и н а. Кровать как шарикова нора...

Дом защищает от агрессивности открытого пространства, чреватого болезнью, заразой и смертью, пространства, покушающегося на человеческую жизнь и свободу. Персонажи, населяющие дом (квартиры) и сталкивающиеся на лестнице, проходят свой путь жизнесмерти.

В рассказе «Свой круг» слепнущая от болезни почек героиня (только она сама знает, что скоро умрет) жестоко избивает после пирушки-застолья (где перемешались все пары, и ее бывший муж женат на бывшей жене одного из сотрапезников) своего маленького сына, как бы выталкивая его, спасая для жизни, ибо, потрясенный ее жестокостью, отец заберет сына к себе. Пирушка (тайная вечеря) происходит во время Пасхи. Героиня готовит пиршественный стол с особой тщательностью, а также навещает в этот день — вместе с сыном — могилу своей матери. Через весь рассказ проходит образ смерти, чреватой жизнью: «Алеша, я думаю, приедет ко мне [уже после смерти. — Н. И.] в первый день пасхи, я с ним так мысленно договорилась, показала ему дорожку и день, я думаю, он догадается, он очень сообразительный мальчик, и там, среди крашенных яиц, среди пластмассовых венков и помятой, пьяной и доброй толпы, он меня простит, что я не дала ему попрощаться, а ударила его по лицу вместо благословения». Пощечина вместо благословения — карнавальный жест в гротескном мире рассказа, где за пасхальным столом усаживаются и верный друг, и предатель, и блудница.

Слова-оценки «совесть мира» и «проститутка она профессиональная» в рассказе «Такая девочка» относятся к одной и той же героине, сказаны в одной и той же фразе. «Идейное» за счет гротескного соседства с материально-телесным низом осмеивается, а естественно-человеческое — освящается.

В рассказе «Темная судьба» тридцатилетняя «старая дева» приводит к себе на ночь знакомого мужчину, дабы расстаться с опостылевшей невинностью. Петрушевская подчеркивает в мужском персонаже невероятное обжорство («непреходящая жажда еды»), огромный живот («живот не пускал»), «звериность» поведения («съел, облизал щепоть языком, как собака»), инфантилизм («толстый ребенок»). Героиня испытывает к «нему» двуединое отношение, «слезы счастья» и «позор» сосуществуют: «суженый был прозрачен — глуп, не тонок, а ее впереди ждала судьба, а в глазах стояли слезы счастья».

Пожилая Паня («Бедное сердце Пани») больна сама, инвалид — ее муж, трое детей на руках; действие рассказа происходит в женской больнице, в отделении патологии. Все сословные — и интеллектуально-культурные — перегородки в этом мире «брюхатых, стонущих баб» порушены, не существует никакой иерархии, все — равны. Паня, которая может при своем больном сердце умереть родами и оставить своих троих детей сиротами, хочет одного — сделать аборт, однако врач, по всей видимости, все-таки вынимает из ее старого, большого чрева плод: недоношенного ребенка, девочку с прелестным лицом величиной с яблоко. Таков у Петрушевской «мир наизнанку» — болезнь и смерть («убийцей» называют Паню), порождающие жизнь.

Нужно особо сказать о языковом гротеске у Петрушевской. Она сочиняет и в жанре нарочитой словесной бессмыслицы, соединяющей звуки в слова, а слова — во фразы тоже по принципу гротеска.

Размышляя о родстве идей Бахтина (о гротеске и смеховой культуре) и творчества Петрушевской и Толстой, я далека от вывода, что на них «повлиял» Бахтин. Эпоха освобождения человека может политически завершиться неудачей, новыми идеологическими, экономическими заморозками или даже крахом. Освободиться от страха стала и литература, трагическим реквиемом сопровождая тени погибших в самой зловещей и страшной катастрофе XX века — советской. Однако настоящее освобождение приходит тогда, когда оживают, казалось, навсегда замерзшие почки культуры, приговоренной к заключению не только по политическим, но и по эстетическим мотивам. Михаил Бахтин знал это лучше всех — и поэтому он своей теорией гротеска как бы предсказал появление прозы, названной А. Синявским «утрированной», и таких талантов, как Петрушевская и Толстая.

Пьесы Петрушевской собраны в книгу драматургии «Песни XX века», а цикл ее рассказов недавно появился в журнале «Новый мир» под названием «Песни восточных славян». Предваряя цикл подзаголовком «Московские случаи», Петрушевская пишет: «Случай — это особенный жанр городского фольклора, начинающийся обычно словами: „Вот был такой случай“. Случаи рассказываются в пионерских лагерях, в больницах, в транспорте — там, где у человека есть пока время».

Петрушевская сознательно выбирает самый что ни на есть низкий, вульгарный, наипошлейший жанр, — да и кому он, этот городской устный рассказ-случай, казался вообще жанром! Этот жанр чрезвычайно близок к широко распространенному ранее жестокому романсу. (Я думаю, что «песня», скрещенная со «случаем», и есть на самом деле современная эманация жанра жестокого романса.) Жестокий романс возник в низовой городской культуре на грани XIX—XX веков, а затем с новой энергией появился в послевоенное время (песни, распеваемые инвалидами в электричках). Видимо, не случайно действие большинства из «московских случаев» Петрушевская отнесла к послевоенному времени.

Для жанра жестокого романса всегда характерны контрастное сочетание низкого и высокого социального статуса героев (вор, проститутка, женщина-убийца, мужик — и летчик, инженер, генерал), авантурный сюжет (преступление), высокая моральность (наказание), присутствие фантастических сил (тайна), изложенные вульгарно-городским просторечием («мещанский», «галантерейный» язык). Новый расцвет жестокого романса в послевоенное время был обусловлен, во-первых, нормальной народной реакцией на ложь и пошлость официального искусства, опять принявшегося насаждать мифологию «высокого»,

«светлого» и «широкого». Во-вторых, в этом жанре запечатлелась мечта людей о «неидеологизированной» жизни, в которой обязательно восторжествует справедливость, добро победит зло, которое само себя обнаружит. В-третьих, «галантерейный» язык, по-своему, конечно, но противостоял советскому канцеляриту, «новоязу», а также псевдонародному языку, на котором были написаны так называемые «народные» песни и поддельные частушки. В-четвертых, — и, может быть, это было самое главное — в жестоких романах пелось о концентрированных человеческих чувствах, намертво игнорируемых советской литературой: ревности, мести, бессмертной любви. Здесь не было никакого «производства», никакой «битвы за урожай», никаких жизнерадостных «гимнастерок». Была реальная жизнь — с преступлениями, грязью, смертью, любовью, иступленными чувствами. Жестокий романс заменял людям «современного» Достоевского.

Как и зачем «оживляет» этот жанр Петрушевская?

Сначала — «как».

«Один молодой человек Олег остался без отца и без матери, когда умерла мать» («Материнский привет»).

«Один человек похоронил жену и остался один с дочкой и старухой матерью» («Жена»).

«Одна женщина ненавидела свою соседку, одинокую мать с ребенком» («Мечь»).

Петрушевская, как и принято в жестоком романсе, акцентирует в своих героях сущностно человеческое: одна женщина, один мужчина; муж, жена, ребенок; мать и сын, сестра и брат (а не профессиональное, что преобладало как в официальной, так и в той литературе, которая, несмотря на то, что противостояла «официозу», оставалась подчеркнуто социологической).

Язык «случаев» намеренно, специфически обеднен, оголен, лексический состав сведен до минимума. «Жила одна женщина» непосредственно соседствует с «жили они неплохо», «ездила» — с «приехала», «завтра будут похороны» — и «Лида была на похоронах». В эту нарочитую бедность вкраплены монструозные синтаксические конструкции, пародирующие письменный канцелярский советский стиль: «найден документ, а именно письмо», «была изображена на разных стадиях раздевания, в том числе и голой», «С Олегом поступили хорошо, его признали временно невменяемым», «буквально, что называется, с голым задом», «она буквально вернула мне жизнь», «его заставили жениться, вплоть до исключения из института»... Гротеск, о котором речь шла выше, существует у Петрушевской на всех уровнях: композиционном, сюжетном, построении образа героя; а «ген» гротеска таится в самом языке, которым говорят ее персонажи.

«И р а: Но корнуольский язык почти мертвый.

Н и к о л а й И в а н о в и ч: Ничего, примем меру!» («Три девушки...»).

Николай Иванович называет тещины посылки с соседкой «вечерней летучкой», говорит «таким образом мы с тещей поехали вчера за клубничкой. И таким образом в электричке вы на меня наткнулись!», «Ну как, читали прессу?», «Нет, ты тоже в вопросе замка займи принципиальную, я считаю, позицию», «Апробировала уже?» (об уборной).

Петрушевская внимательна к еще одному уровню языка: фонетическому. Герой говорит — «типа плед», а Петрушевская в скобках поясняет: «произносит плэд», «консервы» поясняется — «консэрвы», «консерванты» он произносит как «консэрванты». Другой персонаж вместо «вообще» постоянно произносит «ваше».

Специфическая речь звучит и в «московских случаях», как бы не сочиненных, а записанных, звучащих от лица некоего рассказчика, по всей видимости, рассказчицы. Установка на устное, произнесенное (спетое — «Песни» ведь!) слово — одна из важнейших, основополагающих черт этой прозы. Что же это за рассказчица? Это жительница московской окраины — Черкизова, Сокольников, Бабушкина, — не коренная москвичка; судя по языку, приехавшая в Москву, видимо, в 30-е годы, поднаторевшая в столичной жизни, но навсегда оставшаяся провинциалкой; внерегиональная, но заместившая веру истинную — верой в чудеса и тайны; отчаянно жадная до слухов, заменяющих ей лживую газетную продукцию; упорно отстаивающая идею справедливого возмездия.

По всем канонам «большого» советского стиля рассказчица (и соответственно случаи, о которых она повествует) представляют пресловутое «мещанство», «пошлость», воплощение «плохого вкуса», с которыми этот стиль столь настойчиво боролся, являя собой апофеоз вульгарности.

На самом же деле Петрушевская в условиях господства эклектики в современной культуре ведет поиск новой цельности, возникающей на эстетическом развале имперского стиля, или, как еще его называли, «стиля вампир». Вместо «производственного» сюжета (благополучно приноровившегося к новым условиям в так называемой «чернухе»), вместо благородных героев и героинь (как «советской», так и «антисоветской» литератур) Петрушевская концентрирует «сырую», «пошлую», «вульгарную» действительность, рассматривая ее как эстетический феномен, производя коллекционную и культурологическую работу. Можно ли сказать, что Петрушевская «реабilitирует мещанство»?

Дело не в выставляемых нами по традиции оценках, не в «хорошо» или «плохо», а в том, что Петрушевская возвращает в литературу пласты жизни, ею, литературой, ханжески презираемые. Вспомним еще раз Трифонова: и жизнь, и смерть, и рождение человека — пресловутый «быт»... И недаром в столь «пошлые» по материалу «случаи» и пьесы совершенно неожиданно, но для Петрушевской абсолютно закономерно вплетается чистый голосок ребенка — ангела,

сидящего на горшке. И недаром почти каждый из «случаев» завершается образом примиряющей смерти, раскаяния: «у края могилы заброшенной и заросшей, и сорная трава, сильно поднявшаяся за лето, касалась их колен, пока они не ушли».

На наше сознание, которому было привито высокомерное чувство причастности к «высокой культуре», единственными наследниками и продолжателями которой мы себя ощущали, феномен реабилитации вульгарного в литературе действует как эстетический шок. «Чистенькое» сознание способно горячо откликнуться на крестьянскую культуру (всегда характеризуемую «хорошим вкусом» — народная культура безвкусной не бывает), но неспособно заинтересоваться поэтикой этого феномена, эволюцией моральных и художественных клише в универсуме обыденного сознания. «Чистенькое» идеологизированное сознание вообще не в силах признать эстетическую ценность этого феномена.

В рассказе Т. Толстой «Любишь — не любишь» сопровождающая детей на прогулки ленинградская послевоенная «бонна» Марьиванна ими, детьми, ненавидима и презираема за все, что кажется им вульгарным — в ее облике, речи, поведении. Если бы дети могли формулировать, то они, пожалуй, сказали бы, что ненавидят ее «мещанство», то, что Белинский определил как «образцы ложного вкуса»: «шляпку с вуалькой», «дырчатые перчатки», пирожное «кольцо», старинные фотографии — «она и дядя прислонились к роялю, а сзади — водопад», язык — «Вот эти жемчуга — здесь плохо видно — это его подарок. Он безумно, безумно меня любил», а пуще всего — ее любовную историю и стихи ее покойного жениха («такой романтичный, немного мистик»):

Принцесса-роза жить устала
И на закате опочила.
Вином из смертного фиала
Печально губы омочила.

Весь канон дурновкусия: здесь и прекрасные «туземки», и «меланхолические улыбки», и «нарциссы», венчанье с мертвецом. Эстетике Марьиванны противостоит народная эстетика любимой няни Груши, хранящей тысячу рассказов «о говорящих медведях, о синих змеях, которые по ночам лечат чахоточных людей, заползая через печную трубу, о Пушкине и Лермонтове», давно ставших героями фольклора. Но на самом деле это противостояние — ложное; Марьиванна реликт исчезнувшей городской культуры, а няня Груша — исчезнувшей деревенской, и они не враждуют, а дополняют друг друга: недаром после ухода Марьиванны в рассказе возникает шемящая пустота. Осмеянная злыми детьми, Марьиванна олицетворяет непонятую, нерасслышанную человечность городской «романсовой»

культуры, неистребимой до тех пор, пока не будут окончательно и бесспоротно истреблены человеческие чувства.

Героиня рассказа «Река Оккервиль» — в прошлом «томная наяда», исполнительница романсов Вера Васильевна. В воображении Симеонова, ненавидящего свой быт — плавленные сырки, дешевые носки, жареную картошку, некую Тамару, все подступавшую с постирушками и пестренькими занавесочками на окнах, — певица идет, как в начале века, «натягивая длинную перчатку, по брусчатой мостовой, узко ставя ноги, узко переступая черными тупоносими туфлями с круглыми, как яблоко, каблуками, в маленькой круглой шляпке с вуалькой». То, что в глазах «злых детей» представало мерзкой пародией и «мещанством», для Симеонова полно ностальгирующего очарования. В действительности же Вера Васильевна оказывается огромной, наруганной, густобрововой старухой с раскатистым смехом. И все же, несмотря на все эти разоблачения (даже в прямом смысле этого слова — ибо Вера Васильевна приезжает к Симеонову — но не для «любовного свидания с наядой», а чтобы принять ванну), — в конце концов надо всей этой «пошлостью» («безнадежное, окраинное, пошлостное») возникает и царит «дивный, нарастающий, грозовой голос, восстающий из глубин, расправляющий крылья, взмывающий над миром». Этот чудный, дивный — но и пошлый — голос исполнительницы романсов, трогающий до слез и всех «чистеньких», увлекает за собой ввысь (и я бы сказала — искупает, если эта жизнь нуждается в искуплении) так же, как прощающе трогает ноги живых могильная трава в рассказе Петрушевской.

Если у Петрушевской надо было процитировать «начала», чтобы показать особенности поэтики ее «случаев», то в поэтике Толстой чрезвычайно характерны «концы».

«Чумные кладбища засыпаны известью, степные маки навевают сладкие сны, верблюды заперты в зоопарках, теплые листья шелестят над твоей головой — о чем?» («Спи спокойно, сынок»).

«И Александра Эрнестовна, милая Шура, реальная, как мираж, увенчанная деревянными фруктами и картонными цветами, плывет, улыбаясь, по дрожащему переулку на угол, на юг, на немисливо далекий сияющий юг, на затерянный перрон, плывет, тает и растворяется в горячем полдне» («Милая Шура»).

Голос Веры Васильевны в финале рассказа «Река Оккервиль» несет «над всем, чему нельзя помочь, над подступающим закатом, над собирающимся дождем, над ветром, над безымянными реками, текущими вспять, выходящими из берегов, бушующими и затопляющими город, как умеют делать только реки».

Романсовая мелодия почти обязательно возникнет в финале. Если Петрушевская транспонирует поэтику жестокого романа, то Толстая — традиционного русского романа. Цитаты «прослаивают» ее текст, в ко-

тором романсная пошлость прошлого (засохшие, выцветшие цветы, письма, шляпки с вуальками, фотографии, полуразбитые пластинки, граммофоны), хотя растаптывается убудочной пошлятиной настоящего, но, словно заново родившись, «взмывает» в финале. Если в поэтике Петрушевской бытовая лексика минимализируется — то у Толстой, напротив, она избыточна: так, к определению звучания голоса Веры Васильевны перебираются, наслаиваясь друг на друга, семь — один другого роскошнее — эпитетов. Как на «блошином» рынке. Толстая не может оторваться от любования вещью, в которой отпечатан ушедший, забытый, истоптанный, отброшенный взрывной волной настоящего быт.

Самыми слабыми рассказами у Толстой являются те, где она, словно спохватываясь, выстраивает морализирующую схему («Охота на мамонта»), а самыми сильными — те, где, не заботясь о «поучении» и «нравственном итоге», она пытается задержать, остановить, вытащить, отмыть, встряхнуть, возродить вещь, непонятными, но крепчайшими узами связанную с отлетающей жизнью.

В рассказе «Соня» некрасивая героиня, одевающаяся подчеркнuto безобразно, не расстается с брошкой — эмалевым голубком, наипошлейшей, можно сказать, пошлостью. «В конце концов, эти ее банты, и эмалевый голубок, и чужие, всегда сентиментальные стихи, не вовремя срывавшиеся с губ, как бы выплунутые длинной верхней губой, приоткрывавшей длинные костяного цвета зубы, и любовь к детям, — причем к любим, — все это характеризует ее вполне однозначно». Красавица Ада (заметим еще один «след» поэтики романа в прозе Толстой: обязательные экзотические, «красивые» имена — Ада, Изольда, Тамила) придумывает для бедняжки Сони загадочного воздыхателя, «безумно влюбленного», и переписку, в которой тот предлагал «в назначенный час поднять взоры к одной и той же звезде».

И Соня посылает существующему «ему» в ответ свою единственную и главную ценность — белый эмалевый голубок. Соня умирает в блокаду, и ничего не остается от ее жизни, — как и от жизни других, щедро тративших себя, даривших свою фантазию другим героинь. «Так, одни угольки», горстка праха, или, по названию одного из рассказов, «огонь и пыль». Все сожжено. «Пусть так. Вот только белого голубка, я думаю, она [Ада. — *Н. И.*] должна была оттуда вынуть. Ведь голубков огонь не берет».

Прямая, открытая параллель с булгаковским — «Рукописи не горят» — отмеченная культурологом Светланой Бойм (Гарвард) на советско-американской конференции в Нью-Йорке (март 1991-го). Да полноте, — можно ли сравнивать какую-то старую романтическую дуру с голубком — и Мастера с его бессмертным романом?

Оказывается, можно.

Потому что наипошлейший Сонин голубок концентрирует в себе энергию любви и сострадания, на высших весах перевешивая гремя-

щую фанфарами «поэзию труда и подвига», на которую обрекала человека и власть, и прислуживавшая ей литература.

* *
*

«Рукописи не горят»...

Вот и вернулись мы туда, откуда начали, — в надлом человечности, выразившийся в неприятии «пошлости» и «банальности» в революционное и постреволюционное время.

А теперь о том, с чего началась эта статья.

Во-первых, с того обстоятельства, что нормальный быт из нашей жизни окончательно утекает, убегает, исчезает — чему свидетельство не только пустые полки магазинов, но невероятное общее оголение, обеднение беспредельно политизированной действительности. Во-вторых, появление искусства, «мстящего лицемерам», — неожиданное возникновение внутри «высокой» культуры «низовой», пробивающей себе дорогу отнюдь не только в разгуле «масскульта», но и в поэтике, построенной на игре с китчем (кинематограф Киры Муратовой, живопись Л. Звездочетовой, В. Комара и Л. Меламида, поэзия Д. Пригова, Т. Кибирова; возникновение группы «куртуазных маньеристов»...). Советская культура всегда пыталась выставить «низовую» за дверь — но она упрямо влетала в окно, занимая души и сердца миллионов наших сограждан, украшающих свои бедные жилища не плакатами с усами рабочими и партийными функционерами, а картинками с котятками, фарфоровыми собачками, ковриками с бровастыми оленями и свиношками-копилками. И сегодня эту «низовую» культуру — жестоких и цыганских романсов, картинок из-под конфет с бумажными кружевами, зайчиков и плюшевых мишек — новая поэтика внимательно рассматривает, ища в ней не столько новую эстетику, сколько изуродованную, но выжившую человечность. В фильме К. Муратовой «Астенический синдром» толстая мамаша в цветастом байковом халате, съев тарелку щей, вынимает золотой саксофон и играет на нем прекрасную мелодию (звучащую поистине странно — в комнате, завешенной кричащими ковриками, тесно заставленной пошлой мебелью). И мелодия взмывает к небу — так же, как мелодии романсов в прозе Татьяны Толстой.

Прозу Л. Петрушевской и Т. Толстой наша литературная критика, упорно тяготеющая к поискам «культурных гнезд», зачислила по ведомству «другой литературы» — вкупе с прозой Вен. Ерофеева, Е. Попова, В. Пьецуха или С. Каледина (у каждого из критиков список варьируется). Я полагаю, что от «другой» прозы эта проза качественно отличается своим пессимистическим артистизмом (или — артистическим пессимизмом, можно и так).

Это не «чернуха» С. Каледина, Л. Габышева или А. Терехова — центральный жанр авторов «перестроечной» прозы, простодушно полагающих, что выразительность самой нашей действительности не нуждается в добавочных эстетических приемах.

Это не «жанр маразма» — рассказов и повестей Е. Попова и В. Пьецуха, с их «героями-мудаками», по верному определению М. Эпштейна; писателей, тяготеющих скорее к сюрреализму, иронически использующих «цитаты» хрущевско-брежневского периода как некий общий китчевый «совковый» текст.

Это не соединение нашей повседневности с космическими процессами, не поиски глобальной, мистической зависимости, — идущие еще от А. Платонова («Над Россией стояла глубокая революционная ночь» — «Чевенгур»).

Главной темой прозы Л. Петрушевской и Т. Толстой становится смерть: не случайно один из последних циклов, опубликованных в «Литературной газете», Петрушевская назовет «Реквиемы», и не случайно погибают, умирают, вымирают в финале почти все герои (героини) Толстой. Вымирают — или спят, дремлют наяву, впадают в летаргию (мотив снов и сновидений — один из центральных у Толстой).

Кинокритик Д. Попов в разборе фильма К. Муратовой («Искусство кино», 1990, № 3) определил состояние социальной агонии общества, изображенного в «Астеническом синдроме», как «клиническую смерть». «Эсхатология Муратовой... карнавальна, абсурдистски вывернута, — замечает критик. — ...Выморочный быт становится страшнее смерти».

И у Петрушевской — особенно в пьесе-рассказе «Изолированный бокс», где по очереди выговаривают себя две раковые больные, — быт тоже страшнее смерти: «Тридцать пять лет только дают лежать на кладбище, потом ликвидируют. Только Марусю к нам вложат, опять перетасовка. Бульдозером сровняют с лицом земли. Новостройку построят, храм Спаса на костях».

На каком языке это может быть выражено, кроме языка китча?

* *
*

И, наконец, последнее, и, может быть, самое главное.

В дневнике К. Чуковского (за 1921 год) описано посещение крематория. Посещение не в связи с кончиной близкого человека, — оно предложено для общего интереса и даже... «развлечения» (вспоминается «Бобок» Достоевского — «хотел развлечься, попал на похороны»). «— А покойники есть? — спросил кто-то. ...Созвонились с крематорием, и оказалось, что, на наше счастье, есть девять покойников».

Неотделанное здание с «колоссальными претензиями», мрамор вперемежку с кирпичом, арки из... дерева (тоже — гротеск, хотя и архитектур-

турный). Печь. Газ. «Мы смеемся, никакого пиетета. Торжественности ни малейшей. Все голо и откровенно. Ни религия, ни поэзия, ни даже простая учтивость не скрашивает места сожжения. Революция отняла прежние обряды и декорумы и не дала своих. Все в шапках, курят, говорят о трупах, как о псах».

На ноге голого трупа белеет записка — «Попов, умер тогда-то». — «Странно, что записка! — говорил впоследствии Каплун. — Обычно делают проще: плюнут на пятку и пишут чернильным карандашом фамилию».

Гробов и урн не хватает — в углу свалка человеческих костей. «Летом мы устроим удобрение!» — потирал инженер руки».

Чуковский записывает: «У меня все время было чувство, что церемоний вообще никаких не осталось, все начистоту, откровенно».

Уничтожение церемониальности, ритуальности, банальности, «пошлости» обернулось посягательством на самую суть жизни.

В. Розанов: «Ни пальто, ни шуб не оказалось».

Пусть так.

Но ведь голубков огонь не берет...

ПЕТРУШЕВСКАЯ И ПУСТОТА

Если критик, налегая плечом, пытается пошатнуть устойчивую писательскую известность, это воспринимается как его нормальная работа. Критик в этом случае имеет право на частичную безличность, поскольку позиция его — хотя бы в теории — объективна. Если же против литературного успеха выступает другой писатель, то он в своем критическом тексте бывает, как правило, виден насквозь. Все его тайное душевное строение. С темнотами неудовлетворенных амбиций и скелетом творческого «я» высвечивается будто на рентгене — и, как всякий человек на рентгеновском снимке, писатель становится несколько похож на насекомое. Далеко не все литераторы осознают опасность, поэтому в периодике появляются очень смешные тексты, снабженные печальным прогнозом насчет грядущего творческого кризиса и целым букетом сочувствий в адрес чересчур успешного коллеги. В свою очередь адресат, если он, например, прочитал статью, узнает о ближнем немало нового и любопытного.

Анализируя творчество Людмилы Петрушевской, я иду на литературный рентген совершенно сознательно. Мне представляется, что сегодня многие пишущие (во всяком случае, пишущие давно) страдают одной и той же застарелой болезнью. Противодействие бодрой идеологии «совка» привело к тому, что самой достойной темой стала казаться частная жизнь, причем в наиболее «чернушных» ее проявлениях. Пока еще длилось противостояние режиму, маленький человек казался необходимой альтернативой плакатным фигурам, худо-бедно прикрывавшим на запаршивевших строениях признаки отсутствия ремонта. Теперь рабочий, колхозница и члены Политбюро заменены на «лица» серьезных западных фирм, а обыватель оказался ввергнут в хаос броуновского движения, характерный взаимозаменяемостью безличных участников. Тем не менее маленький, сугубо о т д е л ь н ы й человек к литературе прилип. Естественно, он взыскует собственной правды и оправдания своей невеликой жизни (хоть, может, и не читает ничего, кроме бесплатной рекламной газетки с программой телевидения). Писатели по-разному отвечают на этот подспудно ощущаемый запрос. Марк Харитонов создает провинциального философа Милашевича, отыскавшего в российской глубинке гармонию малого с большим. Юрий Мамлеев мастерски лепит монстриков, интересных тем, что каждый из них, пока еще живой, со временем превратится в труп. Виктор Пелевин, главный инженер новейшей российской словесности, посвящает «Омона-Ра» «Героям Советского Космоса» — возможно, имея в виду

и то, что в жизни советских людей всегда было место чужому подвигу, реальному либо виртуальному, который и оправдывал ударное обслуживание устаревшего станка.

Однако среди разнообразных пишущих есть люди удивительно «упертые», подобные партизану из анекдота, который, не зная или не желая знать об окончании войны, продолжает пускать под откос «фашистские» поезда. Можно предположить, что технически новые виды поездов воспринимаются таким партизаном как иностранные, то есть, безусловно, вражеские. Для «упертых» писателей нынешнее время целиком «иностранно», и они продолжают делать то, что когда-то делали хорошо (впрочем, и представители позднейших операций, побывавшие в моде и в фаворе, а ныне из моды несколько вышедшие, тоже не желают расставаться со своим комсомолом). Идейный интерес к частному и к частностям, склонность всегда носить черное и создавать виртуозные вариации на собственные темы потихоньку начинают раздражать даже самые значительные таланты. Тексты, еще совсем недавно вызывавшие восхищение, вдруг видятся не такими гениальными. Писатель, только что бывший чуть ли не родным, признается «голым королем». Жертвой лично моей читательской несправедливости и неблагодарности стала долго любимая мною Людмила Петрушевская.

* *
*

Прежде всего отметим, что сам способ вхождения Петрушевской в литературный оборот может сегодня породить у недоброжелателей соблазн объявить ее «голой королевой». Для Петрушевской, как и для многих других литераторов ее поколения, коммунистическая цензура сыграла роль молодильного фрукта. Долго оставаясь «молодыми» безотносительно физического возраста, эти таинственные дети подземелья появились вдруг, и, хотя литературные люди окольными путями имели понятие об их «андеграундном» творчестве, общее впечатление было феерическим. Людмила Петрушевская предстала «молодой писательницей» тогда, когда была уже, по сути, состоявшимся и опытным мастером (не забудем, что истинную литературную молодость у Петрушевской отняли). Ее поклонникам тогда казалось, что эта «дебютантка», только-только из сборников типа «Молодая женская проза», может все. И чем дальше, тем сможет больше.

Таким образом, слава Петрушевской с самого начала строилась на иллюзии: зрелые произведения были приняты за «подающие надежды». Сразу журналы и издательства открыли Людмиле Петрушевской «зеленую улицу»: печаталось все, только подавай. Для нее оказалось приготовлено большое место в литературе — и это место следовало заполнить если не новыми сюжетами, то по крайней мере новыми тек-

стами. Писательская работа Петрушевской на глазах превратилась в борьбу с пустотой. Это зияние (не писательницей созданное) надлежало кормить, иначе у творческого разума создавалось ощущение, будто он сам окружен и поглощен пустым пространством ненаписанного. В принципе каждого литератора на определенном этапе развития караулит ловушка пустоты. Это потому, что он всегда чего-то еще не написал и объем ненаписанного (накопленного за жизнь параллельно с написанным объемом) вдруг начинает делать глотательные движения. Но, должно быть, у Петрушевской естественная творческая ситуация оказалась смоделирована и спровоцирована извне. Между тем и прежние произведения, обильно издаваемые, перестали, как мне кажется, выдерживать тиражи. Не в том смысле, что книги Петрушевской оседают на складах (охотно допускаю, что этого как раз не происходит). Просто тиражирование — тоже род повторения: в каждом (не вполне бессмертном) тексте заложен запас свежести, оригинальных смыслов, и когда он оказывается исчерпан (просто за счет того, что многочисленные экземпляры физически существуют), текст начинает восприниматься как банальный.

В целом ситуация по отношению к Петрушевской была изначально нечестной и провокационной. Но воздержимся от фальшивого сочувствия: все-таки уровень писательницы таких ядовитых «цветочков» не допускает. Зайдем с другой стороны. Чтобы понять, почему не любишь теперь, надо вспомнить, чем питалась прежняя любовь: это верно как в жизни, так и в литературе. Надо заметить, что произведения Петрушевской на поверхностный взгляд не выбивались из потока той самой «молодой женской прозы», что исследовала отношения интеллигентной женщины и «совка» — не общественного строя, а совокупного убожества нашего материального и духовного существования. Типичная героиня этих произведений в молодости лелеяла иллюзии насчет любви, семьи и перспектив (мол, у нее-то непременно все сложится по наилучшему сценарию) — и вдруг оказывалась перед фактом, что жизнь подходит к концу. Момент осознания, что жизнь еще не состоялась и уже прошла, запечатлела несколькими вспышками магниевого таланта Татьяна Толстая. Экзальтированные девушки-оборванки, неизвестно как и на что живущие, обитающие на каких-то баснословных, не достигаемых водопроводом и канализацией городских окраинах, также присутствовали как у Толстой, так и у Петрушевской. Дурные бесконечности Нины Садур превращали жизнь неприкаянной героини в страшноватую фантазмагорию. Пермячка Нина Горланова, подлинная мать-героиня конца тысячелетия, отдала свою жизнь, свой быт, свою семью, друзей и врагов на растерзание творчеству, то есть собственной пустоте, не обусловленной в ее оригинальном случае ожиданиями издателей и общественности, возникшей скорее из огромности просторов между Уралом и столицей, единственно способной усилить и транслировать читателям писательский голос. Но та-

кая пустота тем более ненасытна: требуется кидать в эту прорву рукопись за рукописью, употреблять в писательское дело весь пригодный материал, чтобы хоть что-то наконец отозвалось.

«Женская проза», при всей ее бытовой приземленности или же, наоборот, стародевической тяге к поэтизмам (эти крайности присутствовали почти во всех золотых серединах), запечатлела ситуацию человеческого одиночества в «совке». Мы уже стали забывать, что жизнь тогда была принципиально одноместной — вроде гроба. Квартиры давали, но без расчета на будущее — например, на детей или, не приведи Господи, внуков. Зарплата трудящегося (не номенклатурной единицы) была стандартного, одноместного размера и напоминала комплект армейской или лагерной одежды: если есть необходимость с кем-то делиться — сам ходи без верха либо без штанов. Человек был зафиксирован стандартной прожиточной нормой как отдельная, одинокая единица; ему, по сути, было отказано в будущем. Героиня после развода (неизбежного в художественной системе «женской прозы») принимала на себя груз нараставшего, никому, кроме нее, не нужного будущего, то есть детей. Рожая, она заканчивалась сама, фактически умирала; единственное, на что она была еще нужна, — это стать кормом для потомства, как это происходит у некоторых видов насекомых. Все ее попытки (словно бы как ни в чем не бывало) продолжать человеческую и женскую (тем более общественную и творческую) жизнь были неестественны и жалки, были претензией на то, на что она не имела реального права. На эту жалкость и претензии многие писательницы, и Петрушевская из них не последняя, не пожалели слов. Так маленький человек современной литературы оказался женского рода: не случайно читатели-мужчины ощутили на исходе перестройки нечто вроде изжоги, которую даже Виктор Пелевин, открывший эпоху поисков «внутреннего Буратино», не смог до конца излечить.

Все-таки Людмила Петрушевская, оставаясь как бы в пределах общей темы, приоткрыла читателю (скорее, впрочем, читательнице) некую жутковатую глубину, нечто запредельное по отношению к одной, отдельно взятой одноместной жизни. Первое, что видно: Петрушевская совершенно бесстрашна и совершенно беспощадна. В этом она за пределами нормы. Если «нормальная» писательница, может быть, только раз в жизни решится, соберется с духом показать на своих страницах детскую смерть или сиротство больного ребенка, то Петрушевская делает такие вещи постоянно, едва ли не в каждом тексте. В этом она даже как-то механистична. Чувствуется, что Петрушевская умеет обходиться без тех психических затрат, какие, независимо от таланта, требуются от писательницы (да что там — и от писателя тоже), чтобы творчески пережить такое, чего не дай Бог никому пережить наяву. Вот противоречие: тематически у Петрушевской — ну совершенно все написано о женщинах, совершенное как бы бабство в литературе. По под-

ходу, по методу — в помине нет той осторожности ранящего слова, той системы обводных метафор, того стремления поэтически либо иронически «снять» нормально возникающую боль, что характерны для женского творчества. Петрушевская всегда «говорит прозой», демонстративно называет вещи своими именами. Ее произведения — каталоги всяческих болезней, бедствий, вопиющих несправедливостей. Наркоз словесной, метафорической художественности (лучший на сегодня анестезиолог — Татьяна Толстая) Петрушевской, похоже, претит.

Оговоримся: нынче многим одаренным женщинам нравится писать жестко, предьявлять читателю те «свинцовые мерзости жизни», которыми эта самая жизнь повседневно изобилует. Общее направление: «Я не собираюсь делать вам красиво!» Та же Нина Горланова не скупится на подробности веселого пермского житья, вечного провинциального диссидентства при отсутствии границ окружающего безобразия, ибо если Москва в России подобна лягушке в луже, то Пермь, не отличая себя от прочего пространства, не чует страны в ее конечных берегах. Отсюда — типично горлановское ощущение: то, что происходит здесь и со мной, происходит со всеми и везде. Однако жесткость Петрушевской сильнее, потому что лишена вот этого «я» и «со мной» — несмотря на то, что многие ее произведения имитируют личное свидетельство, личное знакомство с персонажами. Петрушевская держит дистанцию между собой и тем, о чем повествует, и качество этой дистанции таково, что читатель ощущает себя подвергнутым научному опыту. Петрушевская для читателя — запредельна. Ее позицию можно выразить словами Иосифа Бродского: «Причин на свете нет, есть только следствия. И люди жертвы следствий». Человек вне причинно-следственных цепочек одинок еще и потому, что не имеет, в сущности, причины родиться и жить на свете. Ведь причинно-следственные связи — это и связи родственные, отношения родителей с детьми. В произведениях Людмилы Петрушевской дети и внуки — подкидыши хаоса, случайно взявшиеся ниоткуда: ни любовь между мужчиной и женщиной, ни даже сознательное намерение продолжить род не были основанием для появления на свет нового поколения человеческих существ. Поэтому молодые для старших — всегда вымогатели и захватчики, всегда чужаки. Постоянная тема Петрушевской — антагонизм поколений, но не в классическом тургеневском смысле, а в смысле почти биологическом. Стремление к жестокой правде порождает то, что многие охотно назвали бы ложью. Весь позитив человеческих чувств — любви, доверия, жалости, стремления помочь — Петрушевская рассматривает как иллюзию. В лучшем случае эта иллюзия бескорыстна, в худшем — служит средством давления на ближнего, орудием психологического шантажа. Большинство героев Петрушевской — духовные калеки, требования любви для них невыполнимы из-за отсутствия материальных к тому возможностей, а сентиментальность, многими принимаемая за любовь, порождает одни

страдания. Разнообразие текстов Петрушевской во многом обусловлено кунсткамерным разнообразием протезов, заменяющих любовь.

* *
*

Естественная, нормальная любовь в произведениях Петрушевской попросту невозможна. И более всего она невозможна там, где, казалось бы, ее предусмотрела сама природа. Родственные чувства, по нормальному разумению, обязательно возникающие между близкими людьми, из-за обязательности и близости (страшной близости в пределах перегруженных квадратных метров и мизерных денежных средств) превращаются в свою противоположность. «Дочки-матери» — излюбленная и самая жестокая игра Людмилы Петрушевской. Здесь отсутствие любви осознается обеими сторонами как нравственное преступление. Всякое преступление должно быть замаскировано и скрыто: мать, как более ответственный человек, иногда создает для знакомых видимость благополучия — но тем больше страдает сама от того, что ей представляется правдой. Как будто даже и имелся в этих отношениях некий начальный капитал: когда ребенок был еще маленький, мать любила его тем чувством, которое Людмила Петрушевская точно называет «плотской любовью»: «Греховная любовь, доложу я вам, ребенок от нее только черствеет и распоясывается, как будто понимает, что дело нечисто». Тем не менее, когда дочь становится большой (взрослой в материнских глазах она не становится никогда), мать понимает дальнейшие отношения только как возврат вложенных средств, то есть, извините, чувств. То, что она продолжает делать для дочери и особенно для внуков, считается прибавлением к прежнему долгу, облагаемому более высоким процентом, — и каким-то образом вложения и возвраты (скорее невозвраты) душевных кредитов спутываются в сознании старшей героини с чисто денежными отношениями сторон. Напрасно дочь пытается привлечь внимание матери к своим житейским несчастьям: поскольку мать ожидает, что движение доброты и внимания обязано быть односторонним (только теперь она и дочь должны поменяться местами), она в свои «за тридцать» безнадежно инфантильна. Стало быть, небольшие первоначальные вложения любви оказываются утрачены, промотаны, растворены в темнеющем прошлом. Где именно, что это за пропасть, куда все кануло, ни одна из героинь додуматься не может, при том, что не может и не думать об этом, расчесывая обиды и выставляя напоказ кровоточащие язвы.

У Людмилы Петрушевской, кажется, нет ни одной мудрой и даже просто умной героини. Возможно, писательница испытывает нечто вроде целомудренного стыда перед «положительным» образом, создание которого представляется ей грехом — и не против правды жизни, а скорее против избранного типа литературы. То, что улавливается искус-

ством Петрушевской, содержится как бы не в персонажах (не в их так называемом «внутреннем мире»), а между ними, то есть буквально носится в воздухе. Поэтому иные наблюдения писательницы кажутся убийственно точными. «...Все кричащие женщины, кстати, становятся похожи на своих матерей, так как стареют прямо на глазах», — замечает, например, Петрушевская. Не человеческие атомы, но связи между ними, способы их взаимодействия — вот что становится главным предметом интереса. Протезы чувств, которые не есть сам человек и которые в принципе «отстегиваются» и заменяются чем-то иным, тоже находятся там, в не-человеческом пространстве перенаселенного мирка. Если взглянуть с обозначенной позиции, то игра «дочки-матери» оказывается, может быть, наиболее сложной (стало быть, творчески интересной). Мать и дочь — очень близкие существа, иногда практически одно существо, между ними не так-то просто «втиснуться». Но, по Петрушевской, именно в этом промежутке пролегает не видимая глазом, невероятно тонкая граница: между тем и этим светом, между живым и мертвым.

В романе «Время ночь» тема «дочки-матери» достигает максимальной концентрации — хотя бы потому, что продублирована двумя (по крайней мере) поколениями женщин. Главная героиня Анна Андриановна — совершенно типичная «мать», но в недавнем прошлом и в своих постоянных воспоминаниях — столь же типичная «дочь». В свое время с ней происходило совершенно то же, что теперь (в настоящем времени текста) происходит с ее «дурой» Аленкой: нищета, рождение на голову себе и домочадцам излишних детей, предательство мужчин, даже не предательство, а какой-то естественный, животной-самцовый уход от ответственности за будущее. Характерно, что героиня абсолютно не осознает этого подобия, которое писательница всячески подчеркивает: «И я пишу это и для нее, чтобы она сама все поняла, чья жизнь какая!» (Тут надо заметить, что роман представляет собой как бы записи Анны Андриановны, причем сообщается, что она находит, читает и перепрыгивает в свое потайное место интимнейший дочкин дневник.) Главная героиня все время утверждает в своем превосходстве над дочерью; в ее сознании будто стоит какая-то стенка, мешающая ей сопоставить факты и увидеть истину. Возможно, эта стенка как раз отражает непреходимую черту между женскими поколениями, выявленную Людмилой Петрушевской.

В романе, как во многих других произведениях писательницы, нормальная советская нищета доведена до полного, безысходного ужаса. Главная героиня отягощена несуразной профессией: она поэтесса (Анна — как Анна Ахматова). Кормится поэтесса выступлениями и ответами на графоманские письма, которые ей дают, чтобы поддержать ее никому не нужное, но и неотвязное существование, в каком-то литературном журнале. Тем не менее она — «несущая конструкция» семьи, представляющей собой одну большую беду. Сын недавно вы-

шел из тюрьмы и требует денег за то, что не живет в квартире и как бы сдает матери свои законные метры. Дочь оставила поэтессе сына Тимочку, сама бедствует с младшими неизвестно где. Старая бабка, выжившая из ума, пребывает на временно-вечном поселении в какой-то окраинной больнице. Конечно, в жизни это все бывает по отдельности, бывает и все вместе, — но, по Людмиле Петрушевской, только так и бывает. За счет безвыходности за пределы ситуации для любого из персонажей и достигается главный эффект.

Четыре поколения семейства буквально физически вытесняют друг друга из двухкомнатного жизненного пространства. Квартира в романе — почти природное образование, дощатый плот или скорее рукотворный остров: клочок деревянной суши, данный семейству раз и навсегда. За пределами острова плещется смертельная жизнь, где вытесненные бедолаги выбрасываются из чужих окон и подбираются по помойкам. Больница, куда отправили беспомощную бабку, — это уже почти потусторонний мир, где, правда, можно и должно (вопреки законам природы) навещать усопших. Переселение старухи из больницы в дом престарелых (страшное испытание для Анны Андриановны, поскольку теперь она перестанет получать на руки бабкину пенсию) есть еще одно умирание, смерть внутри смерти; тот свет обретает странную структуру, пространственную перспективу, причем пространство занимает у города, по которому едет легко груженная старухой больничная «перевозка». Получается — стоя на земле, никогда не знаешь и не можешь ручаться, на том или на этом свете ты находишься. Мука заключается в том, что перемещение в интернат не есть окончательный уход: и там, в интернате (самая удаленность которого, труднодоступность его на общественном транспорте есть способ уменьшения жизни нашей Анны), бабкин полутруп по-прежнему будет доступен. Он будет там как в открытой могиле — и при этом продолжит питаться и испражняться. Анна Андриановна, конечно, может предотвратить повторный материнский уход, то есть забрать старуху домой. Но тогда умирание распространится и захватит остров, и выразится это предельно грубо и вещественно: моча, кал, запах и негде повернуться. Главная героиня, повинувшись мощному инстинкту, свой остров бережет.

Впечатление, что персонажи этой истории (для Петрушевской она универсальна) слишком долго живут. Анна Андриановна, хоть и считает себя всеобщей кормилицей и страдальницей за всех, постоянно пребывает в надрыве неправого человека. Она виновата в том, что тоже зажилась, что все еще находится здесь, на острове. Несмотря на жертвы во имя матери, детей и внука, она в глубине души понимает, что ничем не искупит вины неестественного долгожительства. Что бы она ни делала, сколько бы от себя ни отрывала, — все будет недостаточ-но. Потому что единственное благо, которое она может совершить для

своего потомства, — побыстрее умереть. Давным-давно пора освободить жилое место Алене, нарожавшей троих детей от разных отцов. Потому что, пока мать не умерла, естественная женская жизнь Алены превращается в блуд. Старая поэтесса только так и может к этому относиться: так отражается в ее сумбурном уме ненормальность происходящего. Мать презирает Алену за «женскую слабость и способность раз и хлопнуться на спину от счастья». Она обороняется от осознания собственной трупности. Но сосуществование нескольких поколений все равно приводит к тому, что мир мертвых внедряется в мир живых. Тот свет и этот не разделены преградой невозвратного перехода, но имеются вместе, совершенно обыденно, как имеются вместе реальные предметы и пустота между ними. Эта пустота — сталактиты неба, данного нам буквально около нас, — принимает порой причудливые и страшноватые формы, которые люди повседневно не замечают. Петрушевская, исследующая пустоты между людьми, сумела увидеть это вторжение, внедрение неживого — что для «женской прозы» о маленьком человеке женского пола не только не характерно, но и чаще всего недоступно.

Произведения Петрушевской мерцательны: вовсе не понятно, кто из персонажей живой, а кто мертвый. Любой — даже молодой человек или ребенок — может внезапно впасть в трупность. Как ни странно, знаком мертвого становится такой, казалось бы, сугубо жизненный процесс, как питание. «Весь слепленный из моей пищи», — говорит поэтесса о сыне Андрее, безобразно пожирающем ее припасы после тюремной диеты. Пища — это неживой пластилин, слепленный из нее организм может быть только трупом или даже муляжом. Тут, видимо, есть некая тонкость, подмеченная, например, и Юрием Мамлеевым. Персонажи его рассказов постоянно едят — поглощают мертвое и от этого мертвеют. Большинство женщин у Мамлеева жирные, то есть имеющие в себе переизбыток неживого. Вампиры питаются и испражняются, пребывая в некоей полужизни, где сознание перестает нуждаться в человеческой речи, а все видимое и в прошлом даже родное отдает небытием. «Как труп, брел он по опустошенному и выхолощенному миру», — пишет Мамлеев о своем неживом герое. Здесь, как и у Петрушевской, собственное небытие проецируется на внешнее пространство, тоже словно подернутое жирком и осоловшее. Интересно, что вампиры Мамлеева спокойно гуляют по городу среди бела дня и прежние знакомые усопшего, не знающие о прискорбном событии, иногда здороваются с его бредущим трупом. Труп передвигается, как труп: тавтология эта есть художественная находка, которую сложно комментировать, можно только воспринять и порадоваться. У Петрушевской трупная тавтологичность сделана даже более виртуозно: тавтологичны судьбы мертво-живых героинь, «дочек-матерей». Очевидно, что эти два художника с разных сторон

разрабатывают одно и то же месторождение, достаточно богатое, чтобы стать полем деятельности для многих литераторов.

* *
*

И все-таки произведения Людмилы Петрушевской с течением лет странным образом утрачивают достоверность. Они как будто растворяются в собственных тиражах. С пьесами проще, чем с прозой: там вера обеспечивается хотя бы простым физическим наличием актеров перед зрителем, наличием действия в реальном времени и пространстве (хотя, возможно, существенная часть драматургии Петрушевской предназначена больше для чтения). Но в случае играемой пьесы х о т я бы что-то есть. Небытие прозаических текстов порой становится поразительным. В чем причина? Не в том ли, что сами реалии «совковой» жизни отошли в безвозвратное прошлое? Ведь и действительно, нынешняя проза, перевалив через антиутопии в духе кабаковского «Самозванца» и петрушевских «Новых Робинзонов», словно утратила предмет разговора. Слово после перестройки и в самом деле все умерло. Что касается женской темы — нишу заняли Александра Маринина и несколько марининых поменьше, вроде Полины Дашковой и Татьяны Поляковой. Впечатление, будто «литературная литература», особенно создаваемая дамскими перьями, вместо нынешней грязнокипящей жизни видит голую пустыню. Что-то случилось со зрением литературы: может быть, болезнь дальновзоркости, затуманившая сегодняшние и без того смутные дни.

Людмила Петрушевская ударилась писать сказки. «Песни восточных славян» уже были сказками, обработкой городских фольклорных «страшилок». В них присутствовала, конечно, своя достоверность, своя убедительность. «В начале войны в Москве жила одна женщина». «Одному полковнику во время войны жена прислала письмо»... Такое представление героев, несмотря, а скорее благодаря отсутствию имен (непреренно выдуманных автором), обеспечивает им своеобразную «документальность», говорит о реальности их существования. Музыкальный слух на устное слово (здесь Петрушевская даже превосходит неустанного транслятора «подлинной речи» Нину Горланову, на чем Горланова и стоит) позволил бытательнице создать несколько отличных стилизаций. Но в этих как бы страшных сказках все совсем не так страшно, как в «несказочной» прозе. Умершая жена может прийти к мужу бездомной кошкой. Но гораздо пронзительней, если бабка-полутруп лежит в больничной палате и ее надо обихаживать и кормить.

Сказки Петрушевской, конечно, не развлекательные и не детские — именно потому, что во многом построены на детских кошмарах, благо-

получно забываемых взрослым человеком. Злой колдун подсылает к принцессе своего слугу, который говорит по телефону: «Мой хозяин хочет жениться на тебе... А если ты не выйдешь за него, твой отец с матерью умрут. Отец сегодня, а мать завтра». Главные детские страхи — смерть отца и матери — включают какие-то механизмы подсознания, и сказка воспринимается как собственный давний сон. В сказочном ключе Петрушевская решает наконец проблему «положительной героини»: ей становится кукла Барби, с помощью собственного Барбиного волшебства согревающая и обустроивающая старость нищего деда Ивана. В какой-то мере сказки про Барби — тоже поиски «внутреннего Буратино», потому что именно роль Буратино и играет при русском папе Карло удочеренная куколка. В то же время структура сказки дает понять, что все это не взаправду, что Барби, с ее золотыми волосами, серебряными туфельками и любовью к кукольному комфорту, на самом деле не существует. Несуществование положительной героини обращает читателя вспять, к той «несказочной» прозе, где единственно счастливыми людьми были мать-проститутка и дочь-проститутка, отказавшиеся от будущего и каким-то образом сохраняющие не только свои нормальные отношения, но и достоинство приходящих к ним мужчин.

Сказки Людмилы Петрушевской, разумеется, не заполнили пустоту отведенного писательнице места в литературе. Сказки (особенно «дикие животные», характерные набором все тех же знакомых бытовых персонажей) стали как бы уменьшенными — пусть где-то и более концентрированными за счет лаконичной сказочной пластики — вариантами прежних прозаических вещей. Эти малые тексты складываются как бы в игрушечный домик, в симпатичный макет большого здания, погруженного в прошлое. Но и этот дом (тот и этот свет одновременно) уже не жилой. Почему же все-таки так произошло. В романе Владимира Набокова «Приглашение на казнь», когда Цинцинната Ц. везут на плаху, он, еще как будто живой и целый, наблюдает распад окружающего: «Через все небо подвигались толчками белые облака, — по-моему, они повторяются, по-моему, их только три типа, по-моему, все это сетчато и с подозрительной прозеленью...» Облака, нечто совершенно произвольное и в то же время имеющее свой особый графический язык, чтобы представить человеку множество знакомых, вещественных вещей, облака как постоянный повод для творчества зрения, становятся конечны и косноязычны. То, что их только три типа, служит поразительным признаком распада мира. Так и герои Петрушевской: «мать», «дочь», ну, еще, пожалуй, некая туманная девушка, уточкой ныряющая в жизненных волнах, обладающая маленькой-маленькой загадкой, которую кое-кто принимает за большую... Мужчины не в счет: они неистребимо витальны благодаря своей животности («Кобель лезет, его какое дело»), они и не люди, а скорее чудеса живой природы — тоже, впрочем, вполне однообразные. Произведения Людмилы Петрушевской выразили распад окружаю-

щей действительности — и сами заразились этим распадом, продолжавшимся во все время печатания и продажи тиражей.

* *
*

Однако же Петрушевская сумела как будто превратить свою траекторию скольжения по пустоте в своеобразную «ленту Мебиуса». Небытие, исчерпанность прежних текстов стали, похоже, предметом творческого осознания, потому что женский мир произведений Петрушевской пополнился новым образом: образом творца пустоты. Казалось, борьба с пустотой была уже проиграна: маленький человечек, поселившись в игрушечном сказочном доме, превратился в куклу и сделался бесперспективен. Но в повести «Маленькая Грозная» («Знамя», 1998, № 2) у Петрушевской появилась принципиально новая героиня: Кашей Бессмертный в юбке и с партбилетом. При этом смерть ее на конце иглы — вернее, на кончике авторского пера — оказалась, в отличие от имитирующих форм, измышленных в предыдущей прозе, самой настоящей.

Несмотря на то, что в основе сюжета лежит, как и прежде, сугубо частная жизнь (борьба внутри семейства все за те же квадратные метры квартиры), железная женщина по фамилии Грозная — образ исторический, и не в смысле подлинности прототипа, а в смысле наконец-то взятого автором масштаба. Дело даже не в том, что героиня — жена высокопоставленного советского функционера, хотя и это важно. Дело в том, что судьба героини по-своему отразила исторические процессы — не как зеркало, равноправное реальности, отражаемой в натуральную величину, но именно как капля воды, которая становится линзой. Квартирищу министерскому семейству Грозных дали во времена репрессий, то есть пришлое семейство Грозных заняло вымерший остров; затем, после смерти Сталина, маленькой Грозной пришлось идти работать, преподавать научный коммунизм; затем последовали перемены в спецраспределении пайков; и даже муж у Грозной умер в аккурат одновременно с Брежневым, — как будто в людях этой породы (мужчинках при кобуре) изначально заложена принадлежность к определенным эпохам, некая конечность целого числа. Маленькая Грозная, будучи женщиной, оказалась в этом смысле менее запрограммированной. Ее принадлежность к эпохе выразилась скорее в некоторых основных красках, позволяющих героине слиться с фоном, сделаться законной частью общей картины жизни. Смешанная кровь с преобладанием сталинского Кавказа (одновременный отсыл к кавказскому долгожительству и к сакральному бессмертию); неприятие частной собственности; готовность полностью съесть положенный партийный паек; некрасивость и чистота как универсальный принцип, выразившийся и в обстановке квартирищи, похожей на общежитие; моральная чистота, при этом

муж абсолютно не в счет; отношение к партийности как к религии, дающей по отношению к «мирянам» очень многие права. В общем, образ получился даже где-то героический, с патетикой, — во всяком случае, маленькая Грозная воспринимала себя именно так.

«Кашейство» маленькой Грозной подтверждается в повести не только костяной ногой (в детстве повредила пяту), но и множеством злодейств, совершенных против собственных несчастных сыновей, против невесток и внуков, против кавказской родни и чужих прибранных сирот. И все ради того, чтобы никого не пустить в квартирицу, чтобы выгнать всех и остаться жить одной. Маленькая Грозная, в отличие от Анны Андриановны, сумела сохранить домашний очаг. Но единственный способ, который она нашла и который ей вообще оставался, — сделать очаг пустым. Пустота изначально была стихией этой героини, всегда была лучшей и главной обстановкой квартирицы площадью в 150 кв. метров. У маленькой Грозной, как и у Кашея, смерть хранилась в тайнике — а именно под землей, на участке номенклатурного Ново-Архангельского кладбища, рядом с могилой мужа, каковой участок Грозная отмерила себе бесстрашными шажочками прямо во время похорон. Но фокус в том, что под землей не было никакого сундука, то есть гроба с содержимым, и потому собственная смерть представлялась героине чем-то совершенно нереальным — впрочем, как она представляется и большинству живущих. Пугающая реальность ухода туда — вот что удалось показать Людмиле Петрушевской в новой повести, ставшей, как мне кажется, синтезом написанного прежде.

Может быть, рано радоваться, может, и «Маленькая Грозная» легко уйдет в небытие. Все-таки думается, что эта работа включила в себя многие предыдущие опыты петрушевской прозы, — так в науке новооткрытый закон включает как частные случаи разрозненные эмпирические истины. Главное в том, что «совок», этот партизанский лесок, предлагающий заблудиться в трех, на выбор, соснах, это безвременное царство частностей, тонущее в самом себе, проваливающееся в себя, — «совок» оказался поставлен в исторический, временной контекст и тем ограничен. Теперь он имеет шанс обрести определенную и, может, даже неожиданную форму. Все-таки Людмила Петрушевская — большой художник, который сам себе перегной, то есть почва, то есть страна. На своем промежуточном финише она имеет право засчитать себе как минимум то, что антагонизм поколений, бывший одной из существенных «совковых» характеристик, увиден именно ее глазами, описан именно ее, Петрушевской, фирменным пером. Но прошлое нельзя исчерпать повторениями, и мне кажется, что Петрушевская — из тех писателей, для которых движение вспять наиболее невозможно. Сумеет ли она ощутить свою пустоту как возможность новой свободы — большой вопрос. Но вопрос, во всяком случае, открытый.

г. Екатеринбург

КОНТЕКСТ: МИФОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА

Татьяна Толстая

Уже в первых откликах на прозу «новой волны» отмечалось, что центральным персонажем здесь становится сам автор. П. Вайль и А. Генис писали: «Существенно другое свойство этой прозы: установка на достоверность авторского персонажа. Наиболее достоверен для автора — он сам. То есть писатель. Таким образом, важна не социальная, а художественная характеристика: ведущий персонаж — писатель»¹. Это смещение «ценностного центра» критики объясняли «скепсисом по отношению к самой возможности общественного идеала», особого рода эскапизмом в пространство художественности. Вторил им и В. Потапов, подчеркивающий, что «другая проза» (термин, предложенный С. Чуприниным и сразу подхваченный многими, если не всеми) — «литература, осознающая и признающая себя только и всего лишь феноменом языка», причем «собственное „я“, „это“ <автора> ставится в центр мировосприятия для того, чтобы не потерять окончательно самого себя, „душу живу“, не стать игрушкой чужой воли, слов, оценок, суждений»².

Только на фоне литературы «позднего застоя» эти черты поэтики могли произвести впечатление радикальной новизны. Акцентированность образа автора, демонстративность процесса творчества, обнажающая игровую природу художественной реальности, — все это свидетельствовало о том, что на самом деле в прозе «новой волны» явственно оживали черты метапрозы 1920–1930-х годов. Однако совершенно очевидно, что метапроза 80-х не могла не быть иной, чем метапроза 30-х или даже конца 60-х годов (Битов, Катаев). Все те культурологические факторы (делегитимация идеологического и, шире, утопического дискурса; кризис иерархической системы миропонимания; осознание симулятивности «общественного бытия» в целом), которые дали толчок для рождения русского постмодернизма, в 80-е годы достигают своего апогея: озарения одиноких постмодернистов 60-х годов в 80-е годы становятся «общими местами» ментальности целой литературной генерации, «задержанного поколения», «поколения дворников и сторожей», «тридцатилетних», а точнее, младших «семидесятников» (старшие — «поколение сорокалетних»). В прозе эта генерация была представлена Татьяной Толстой и Вячеславом Пьецухом, Евгением Поповым и Виктором Ерофеевым. Валерией Нарбиковой и Александром Иванченко;

¹ Вайль П., Генис А. Принцип матрешки // Новый мир. — 1989. — № 10. — С. 248.

² Потапов В. На выходе из «андерграунда» // Там же. — С. 252, 254.

позднее появились публикации других прозаиков близкой культурно-эстетической ориентации: Владимира Сорокина, Анатолия Гаврилова, Михаила Берга, Зуфара Гареева, Дмитрия Галковского, Владимира Шарова, Ирины Полянской, Татьяны Щербины, Виктора Пелевина, Алексея Слаповского, Анатолия Королева и многих других (называю лишь наиболее яркие имена). Логично было бы предположить, что именно *переосмысление* поэтики метапрозы и лежащей в ее основе модернистской мифологии творца, демиурга субъективного универсума абсолютной и в то же время хрупкой свободы — определяет специфику артистизма прозы «новой волны».

Особенно показательным значимым представляется опыт Татьяны Толстой³, чья проза почти сразу после своего появления оказалась в центре внимания не только отечественной и эмигрантской критики (о ней писали Л. Бахнов, П. Вайль и А. Генис, А. Василевский, М. Золотоносов, И. Муравьева, Е. Невзглядова, В. Пискунов и С. Пискунова, и другие), но и западных исследователей (прежде всего Хелены Гошило, опубликовавшей о Толстой не менее шести глубоких аналитических статей).

Обращает на себя внимание демонстративная сказочность прозы Толстой. Эта черта поэтики особенно заметна в рассказах о детстве, таких, как «Любишь — не любишь», «На золотом крыльце сидели», «Свидание с птицей». Для детей в ее рассказах лицо сказки и есть лицо жизни, никакого зазора между фантазией и реальностью не возникает. К сказке причастны все: и затюканный сосед дядя Паша, «халиф на час, заколдованный принц, звездный юноша» (46)⁴, предстающий в глазах детей хранителем сокровищницы, не уступающей по богатству Алладиновой; и тарелка манной каши («в голубой тарелке, на дне, гуси-лебеди вот-вот схватят бегущих детей, а руки у девочки облупились, и ей нечем прикрыть голову, нечем удержать братика» — 13), и даже человеческая смерть («Птица Сирип задушила дедушку» — 24). Сказка не скрадывает драматизм — она дает для него язык, делает его выразимым, и внутренний вопль ребенка о том,

³ Интересно, что сама Толстая, говоря о своей прозе, помещает ее в контекст артистической поэтики 20-х годов. А вот проза двадцатых годов дает ощущение полупустого зала. Это принципиально новая проза — стиль, лексика, метафорика, синтаксис, сюжет, построение — все другое, все меняется, появляются сотни возможностей, и лишь малая часть их осуществляется. Вот к этой литературе, к этой только начавшейся развиваться традиции у меня лежит сердце. Там, в развалинах этой недостроенной поэтики, могут таиться клады <...> И как-то очень легко представить себе, что был в это время еще один писатель, о котором никто ничего не знает, который ни строчки не напечатал, а потом он умер, и все, кто знал его, тоже умерли, и дело его осталось несделанным. Считайте, что я за него» (Литературная газета. — 1986. — 23 июля. — С. 7).

⁴ Все цитаты из рассказов Т. Толстой приводятся по изданию: *Толстая Т.* На золотом крыльце сидели... — М., 1987. Страницы указываются в основном тексте в скобках после цитаты.

«как страшен и враждебен мир» (12), разрешается сказкой про Аленушку и гусей-лебедей, а сказка про птицу Сирина дает ключ к осознанию собственной смертности («Никто не уберется от судьбы. Все — правда, мальчик. Все так и есть» — 124). Если, например, в «Школе для дураков» Соколова ребенок смотрит на мир сквозь кристалл мифа — векового, неотменимого и именно оттого прекрасного, то у Толстой сказочность прежде всего непрерывно *эстетизирует* детские впечатления, подчиняя все, даже страшное и непонятное, эстетической доминанте. Важно отметить, что именно сказочность придает стилю Толстой особого рода праздничность, выражающуюся прежде всего в неожиданных сравнениях и метафорах: «казавшаяся гречневая каша, которая сама себя хвалит» (12), «белый творожистый лик одиночества» (16), «ветер пешком пришел с юга, веет морем и розами, обещает дорогу по легким лестницам в райские голубые страны» (29), «шлейф валидола» (30), «пыльные веретена кукурузных обглодышей» (34), «синий труп, за которым, едва поспевая, летит маленький огорченный ангел, крепко прижав к своей птичьей грудке исстрадавшуюся, освобожденную, спеленутую, как куклу, душу» (50), «Изольда ничего не просила у Василия Михайловича: ни туалета хрустального, ни цветного кушака царицы шемаханской; все бы ей сидеть у его изголовья, все бы ей гореть венчальной свечой...» (67)⁵.

Уже в рассказах о детстве выясняется, что сказочность у Толстой гораздо шире собственно сказочной образности. Так, например, в рассказе «Любишь — не любишь» в сказочный контекст попадают знаки «высокой классики»: «Мелькали изумительные клеенчатые картины: Лермонтов на сером волке умыкает обалдевшую красавицу; он же в кафтане целится из-за кустов в лебедей с золотыми коронами; он же что-то выделывает с конем<...>, но папа тащит меня дальше, дальше, мимо инвалидов с леденцами, в абажурный ряд» (8), и даже мотивы советского дискурса: «И когда ей <няне> было пять лет — как мне — царь послал ее с секретным пакетом к Ленину в Смольный. В пакете была записка: «Сдавайся!» А Ленин ответил: «Ни за что!» И выстрелил из пушки» (9). Больше того, оказывается, что и антагонист ребенка — ненавистная няня Марьяванна тоже живет в мире сказки. Во всяком случае, те три стихотворения дяди Марьяванны, которые целиком приведены в рассказе, не только несут на себе отчетливую печать романтической традиции с присущей ей обращенностью к «другой», принципиально нереальной,

⁵ Не вполне точным представляется в этом плане мнение П. Вайля и А. Гениса о том, что «метафоры Толстой, каждая из которых — свернутая в тугой клубок сказка на манер Андерсена» (Вайль П., Генис А. Указ. соч. — С. 250), окружают прежде всего мир вещей, воплощая неодолеваемую вечность, противостоящую разрушительной власти времени над человеческими жизнями. Сказочность, как представляется, выражает у Толстой именно праздничный эстетизм абсолютно всего, что входит в орбиту человеческого существования — в том числе и вещей, но, разумеется, не только их.

но обязательно прекрасной реальности (последнее стихотворение кроме того, отмечено и сказочными мотивами в духе неоромантизма) — но и, как мы (читатели, а не маленькая героиня) понимаем, точно так же одухотворяют и упорядочивают для Марьиванны страшный и враждебный мир вокруг, как и сказочные фантазии ребенка. Парадокс рассказа в том и состоит, что антагонистами выступают не ребенок и взрослый, а, в сущности, два ребенка, два варианта сказочности. Как убеждает Толстая, сказки детства во многом адекватны *сказкам культуры* — вроде тех, которыми живет Марьиванна, или Симеонов из рассказа «Река Оккервиль», или Соня, или Милая Шура, или Петерс из одноименных рассказов. Сказочное мироотношение предстает, таким образом, как *универсальная* модель эстетического созидания индивидуального художественного мира, — в котором единственно и можно жить, спасаясь от одиночества, житейской неустроенности, кошмара коммуналок и т. д., и т. п.

Что у Толстой противостоит сказочному осмыслению жизни?

Смерть? Сознание конечности бытия? Но нет, свидание ребенка с птицей смерти не перечеркивает сказку. Сказка лишь становится мудрее и горше: праздник жизни обесценивается, если не знает о близком соседстве мрака небытия. К тому же познание смерти, путешествие в смерть генетически заложено в сказочной «памяти жанра».

Не исход противостоит сказке, а безысходность. *Круг*. «Мир конечен, мир искривлен, мир закрыт, и замкнут он на Василии Михайловиче» (61), «День был темный, пустой, короткий, вечер родился уже на рассвете» (62), «...он попросту нашарил впотьмах обычное очередное колесо судьбы и, перехватывая обод обеими руками, по дуге, по кругу добрался бы, в конце концов, до себя самого — с другой стороны» (64). Это цитаты из рассказа, который так и называется — «Круг». Но разве не тот же круг сдавливает жизнь Игнатъева из «Чистого листа», не из него он мечтает вырваться любой ценой, даже изъев из груди душу? А разве не этот же круг, только в большом масштабе, ощущает вокруг себя Сережа из рассказа «Спи спокойно, сынок», когда понимает, что чужая вина за украденную «трофейную» шубу, за бедную оклеветанную прислугу Паню, за фальшь ушедшей жизни — ложится на него? И разве не этот же круг, материализуясь в образах «бытовой судьбы» (М. Золотоносов), множится в пространственных образах «Факира»: «За домом обручем мрака лежала окружная дорога...» (148) — или в темпоральных образах рассказа «Огонь и пыль».

Древний культурный архетип — колесо Фортуны — здесь как бы опрокинут навзничь, и заново рождается в новом, сугубо будничном контексте, в новых предметных очертаниях. Но возникает и обратный эффект: драмы и трагикомедии сегодняшних людей освещаются как вечные и всеобщие. Толстая нередко открыто играет этой двойственностью образа: «За углом, на асфальтовом пяточке, в мусорных баках кончаются *спирали земного существования* [курсив мой. — М.Л.]. А вы думали — где? За облаками, что ли? Вот они эти спирали, торчат пружинами из гнилого развер-

стого дивана» (38). Аналогичная семантическая двунаправленность бытовых образов встречалась уже в артистической прозе 20-х годов. Так, например, Н. Я. Берковский писал о прозе Мандельштама: «„Монета“ образа изготавливается как постоянный эквивалент. Образ-обобщение дается не для данной только стадии, но как бы навсегда»⁶. Сходство не случайное. Ведь бытовой круг у Толстой, как и историческая реальность в русской метапрозе 20–30-х годов, предстают как особого рода декорация, система вечных, в сущности, знаков, лишь театрально загримированных под «настоящую» жизнь. Вот почему реальнее всего оказываются самые дикие фантазии, обольщения, глупости. «Реальна, как мираж» (39) — вот формула Толстой, наглядно подтверждаемая сюжетами таких ее рассказов, как «Огонь и пыль», «Милая Шура», «Соня».

Хелена Гоцило показала в своих исследованиях, что художественный мир Толстой весь пронизан мифологическими мотивами. Мифологичен и мотив круга, восходящий к циклическим моделям архаических культур⁷. Именно мифологические архетипы в конечном счете и проступают под разномастными одеждами бытовой судьбы и культурной определенности. Мифологические архетипы просвечивают и под сказками героев Толстой. Так, например, — опять же опираемся на наблюдения Х. Гоцило — в рассказах о детстве огромное значение получают образы, восходящие к архетипам Рая и Падения⁸.

Однако, как известно, разница между мифом и сказкой носит не структурный, а ценностный характер. Миф основан на вере в подлинность знаковых комплексов, сказка — на демонстративно несерьезной игре с ними. Как правило, в рассказах Толстой присутствуют оба этих типа оценки. В принципе, и конфликт ее рассказов — это конфликт между сказочным и мифологическим мироотношением.

Воплощается же такая двойная модальность⁹ прежде всего через повествовательное многоголосие прозы Толстой¹⁰. Рассказы о детстве

⁶ Берковский Н. О прозе Мандельштама // Звезда. — 1929. — № 5. — С. 165.

⁷ См.: Gosciolo H. Tolstain Times: Traversals and Transfers // New Directions in Soviet Literature. — New York, 1992. — P. 36–62.

⁸ О мифологичности образа детства у Толстой см.: Gosciolo H. Paradise, Purgatory, and Post-Mortems in the World of Tat'jana Tolstaja. Indiana Slavic Studies. — 1990. — № 5. — P. 97–114.

⁹ Надо отметить, что «двойная модальность», сочетание веры и неверия вполне характерно и для волшебной сказки в фольклоре. Если присказка, зачин и особенно концовка воплощают игровое отношение к сказочному сюжету, то внутри сказочного повествования создается атмосфера доверительности, исключая сомнение в правдивости самых невероятных событий. О «двух аспектах сказочной модальности» см.: Мейриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. — Саратов. — 1982.

¹⁰ Полифоническая структура прозы Толстой впервые была проанализирована Еленой Невзглядовой. См.: Невзглядова Е. Эта прекрасная жизнь: О рассказах Татьяны Толстой // Аврора. — 1986. — № 10. — С. 111–120.

в этом смысле — самый простой вариант. Здесь мифологическое отношение связано с зоной героя (-повествователя) — ребенка, живущего внутри сотворенного им мира, абсолютно верящего в его истинность и потому абсолютно нетерпимого к другим, пускай даже схожим, типам мироотношения. А оценка этого же мира как мира сказки, несерьезной и чудесной игры, реализована через взрослую точку зрения того же самого героя (как, например, в рассказе «На золотом крыльце сидели...») или же безличного повествователя.

В других рассказах конфликт сказки и вечного / кругового мифа осуществляется гораздо более изощренно. Для примера рассмотрим рассказ «Факир» (1986) — тем более, что это один из «программных» текстов Толстой.

Исследователями уже анализировалась система антитез, пронизывающих художественную структуру рассказа¹¹. Но важно, что антитезы в этом рассказе не формируют двоемирия, а образуют парадоксально целостный миробраз. Так, наиболее заметно контрастное сопоставление образов утонченной культуры и цивилизации, составляющих мир Филина, и образов дикости, энтропии, окружающих Галю и Юру. С одной стороны, «мефистофельские глаза», «бородка сухая, серебряная с шорохом» (147), коллекционные чашки, табакерки, старинные монеты в оправе («какой-нибудь, прости господи, Антиох, а то поднимай выше...» — 147), «журчащий откуда-то сверху Моцарт» (148), пирожки-тарталетки, точно такие же, как те, которых роковым образом не попробовал перед дуэлью сам Пушкин; «кудрявый дворец», украшенный всевозможными символами наук и искусств, над которым стоит «настоящее московское театрално-концертное небо» (157)... А с другой — мир за пределами «окружной дороги», «вязкий докембрий окраин» (164), «густая маслянисто-морозная тьма», «красные квадратики сияются растолкать полярный мрак» (157), «кладбищенски страшный» (148) мир, «та степень одичания, до которой им с Юрой рукой подать, через окружную, за канаву, на ту сторону» (158); предполагаемое соседство «несчастливого волка», который «в своем жестком шерстяном пальтишке, пахнет можжевельником и кровью, дикостью, бедой <...> и всякий-то ему враг, и всякий убийца» (157–158). Бестиальные образы вообще образуют один из самых разветвленных лейтмотивов «Факира»: «Галя, змеей влезая в колготки, инструктировала дочь» (148), «на нашей-то окраине коровы среди бела дня шляются» (151), «желтые жуки чьих-то фар» (157), «хочешь — затаись и тихо зверей, накапливая в зубах порции холодного яда» (161), «Галя и Юра остались там, где были. И волки хохотали в лесу. Ибо сказано: кому велено чирикать —

¹¹ См.: *Goscilo H. Perspective in Tatyana Tolstaya's Wonderland of Art // World Literature Today: Russian Literature at a Crossroad. A Literary Quarterly of the University of Oklahoma.* — Vol. 87. — № 1 (Winter 1993). — P. 80–90.

не мурлыкайте, кому велено мурлыкать — не чирикайте» (162)... Характерно, например, что если Филин рассказывает историю про собаку, которая сервирует стол и подогревает еду к приходу хозяев — то есть собака как бы представляет цивилизованность и культуру, то Галя, наоборот, вспоминает о том, как их собака Джулька не давала петть приглашенному (по примеру Филина) барду Власову. Более того, даже поход в Большой театр — цитадель культуры — оборачивается для Гали скандалом с «какой-то жабой» (163); после чего, разглядывая танец маленьких лебедей, Галя воображает, как после спектакля эти лебеди должны возвращаться «в ледяное Зюзино, в жидкое *Коровино*, а то и на самую страшную окружную дорогу, где по ночам *молча воет* Галя, в ту непролазную жуть, где *человеку и жить бы не надо, где бы только хищной нелюди рыскать да каркать воронью*» (163–64).

В сущности, так моделируется мифологическая картина мира, где периферия граничит с природным хаосом, а центр воплощает культурный логос. Образ мира «окружной дороги» в принципе вырастает из архетипа «край света»: «за последней слабой полосой жизни <...> невидимое небо сползло и упирается тяжелым краем в свекольные поля» (157). С другой стороны, именно «*посреди столицы*» (своего рода двойной центр) угнездился «дворец Филина, розовая гора, украшенная семя и овамо разнообразнейше» (156). Сам же Филин постоянно сравнивается с королем, султаном, всесильным повелителем, магом, даже богом («Ведь когда-то и боги спускались на землю» (151), «владельцем золотых плодов» и даже «гигантом, ифритом с пугающе черным взглядом» (164), то есть, иначе говоря, отождествляется с абсолютным магическим центром мифомира. Единственное, но очень важное уточнение: весь этот мифомир не объективен, он полностью локализован в зоне сознания и речи Гали: это *ее миф о Филине*. Так выражается целостная связь «страны чудес» Филина и хронотопа «окружной дороги». Впрочем, развитие сюжета принципиально изменяет характер этой связи.

Симптоматично, что по контрасту с мифологизмом Галиного восприятия байки, которые рассказывает сам Филин, носят отчетливо сказочный характер. Все эти истории, во-первых, явственно пародийны — уже в этом проявляется их игровой характер: в них, как правило, обыгрываются элементы советского масскульта (добывание секретов с помощью политического шантажа, погоня за сокровищами, проглоченными попугаем, чтобы в конце концов отдать их народу: партизанские подвиги в духе Василия Теркина, эпизод из «жизни замечательных людей»). Причем фактически в каждой истории возникает своего рода постмодернистский коллаж, позволяющий, допустим, о Гете рассказывать языком хармсовских анекдотов про писателей: «Так дети сидят, так — внуки. Гете крылышко поковырял — бросил. Не идет кусок. Горшок уж тем более. Внуки ему: деда, ты чего? Он так это встал, стулом шурнул и с горечью: раз в неделю, говорит, рыба. Заплакал и вы-

шел» (167); а рядом, здесь же, цитируется строчка из популярной советской песни: «Как говорится, прощай, Антонина Петровна, неспетая песня моя» (167). Во-вторых, они, эти истории, почти обязательно строятся на совершенно фантастических допущениях — вроде того, что балерина тренированной ногой останавливает пароход, фарфоровый сервиз в целости извлекается из сбитого *одной пулей* немецкого самолета, а недоеденная Гете дичь хранится до тридцать второго года в Веймарском музее. Причем фантастичность этих допущений как бы одновременно осознается и не осознается рассказчиком. Так, например, история о партизане вызывает реакцию Юры: «Врет ваш партизан! — восхитился Юра <...> — Ну как же врет! Фантастика!» (155). На что Филин возражает: «Конечно, я не исключаю, что он не партизан, а просто вульгарный воришка, но, знаете... как-то я предпочитаю верить» (155).

Интересно, что истории Филина определенным образом рифмуются с воспоминаниями Гали и сюжетом рассказа в целом. Если все воспоминания Гали так или иначе варьируют невозможность преодоления границы между мифологической периферией окраин и сакральным центром культуры, то все истории Филина, наоборот, демонстрируют комическую условность каких бы то ни было *иерархических* границ культуры как таковой: Пушкин погибает на дуэли из-за запоя кондитера Кузьмы, деревенский мужик выносит молока в чашке настоящего Веджвуда, балерина Дольцева-Еланская на самом деле оказывается Собакиной-Кошкиной-Мышкиной (что существенно в контексте бестиальных образов «Факира»), олимпийца Гете по-хамски, как в советском магазине, облаивают из форточки («Старый, мол, а туда же. Фауст выискался. Рыбы больше надо есть — в ней фосфор, чтоб голова варила» — 166).

Филин, в сущности, оказывается образцовым постмодернистом, воспринимающим культуру как бесконечный ряд симулякров и непрерывно обыгрывающим их условность. Причем именно игровое сознание определяет особую свободу Филина. Эта свобода явственно проявляется в том, что разоблачение Филина поражает Галю, но не самого Филина. В финале рассказа разоблачение Филина рисуется по-прежнему с точки зрения Гали как крушение ее *мифа*. В контексте Галиного мифа о Филине значимой оказывается каждая деталь: и то, что ифрит, божество превращается в «жалкого карлика, клоуна в халате падишаха» (129) (сакральность подменяется игрой), и то, что Филин, оказывается, прописан не в Москве, а в Домодедове (то есть принадлежит к тому же, что и Галя, пространству культурной периферии: «он ничем не лучше их, он такой же»), и то, что рядом с его дверью «даже с площадки слышно, что у кого-то сварена рыба» (165), и то, что сам Филин «выглядел плохо, хуже [собаки. — М. Л.] Джульки» (165) (бестиальные ассоциации). Изменяется даже видение «кудрявого дворца», высящегося посреди столицы: «магазин, что подточил, как *прозрачный червь*, ногу дворца»,

«у невеселых прилавков — *говяжьи кости*» (165) (а были легендарные тарталетки). Иерархическая конструкция мифа ломается: периферия проникает в центр, разрушая его изнутри.

Но Филин абсолютно неуязвим для этих катастроф. Потому что сам обитает вне мифа. Его область — игра с мифом, то есть (в данном случае) сказка. Вот почему в финале Галя застаёт Филина за тем, как он, без всякой аудитории, под музыку Брамса и за столом с белыми гвоздиками ест обычную треску, торжественно именуя ее «судаком орли», и на Галины упреки, ничуть не смущаясь, отвечает невероятными байками», про отпавшие уши полярника и про обиженного Гете. Он верен себе, верен своей стратегии. Причем отличие этих новелл Филина от всех остальных его сочинений состоит в том, что они создаются прямо здесь, как импровизационная реакция на конкретную ситуацию (полярник — хозяин квартиры, рыбный обед, неудача с браком). В этом эпизоде обнаруживается еще одна существенная, но прежде незаметная черта Филинова «театра для себя»; он создает свои фантастические сказки из руин собственной жизни, саму эту, по-видимому, не слишком удачливую, жизнь превращая в *контекст* для сказок.

И вот именно тут в «чистом» виде возникает голос Автора (естественно, как особого внутритекстового образа). Он сначала звучит в унисон с Галиным сознанием — что подчеркивается сменой формы повествования: безличное повествование с очень сильным рассеянным разноречием переходит в обобщенно-личную форму («Мы стояли с проткнутой рукой — перед кем? Чем ты нас одарил?» — 167). Затем, в последнем абзаце, перед нами собственно монолог Автора. Если сначала Автор переводит на язык высокой, хотя и подчеркнута вычурной, поэзии Галины смятенные чувства:

«Твое дерево с золотыми плодами засохло, и речи твои — лишь фейерверк в ночи, минутой бег цветного ветра, истерика огненных звезд во тьме над нашими волосами <...> Что ж, сотрем пальцем слезы, размажем по щекам, заплчем лампы: и бог наш мертв, храм его пуст¹². Прощай» (167–168), —

то в концовке новеллы поэтический эффект, акцентированный ритмизацией прозы, извлекается из того самого кошмарного, антикультурного хаоса, который был воплощен в хронотопе «окружной дороги»:

«А теперь — домой. Путь не близкий. Впереди — новая зима, новые надежды, новые песни. Что ж, воспоем окраины, дожди, посеревшие дома, долгие вечера на пороге тьмы. Воспоем пустыри, бурые травы, холод земляных пластов под боязли-

¹² Точно по отношению к цитированному отрывку представляется найденная Х. Гоцило ассоциация со стихами Лермонтова: «Так храм оставленный — все храм. Кумир поверженный — все бог!» (см.: *Goscilo H. Perspective in Tatyana Tolstaya's Wonderland of Art.* — P. 90). Трудно сказать, сознательно ли обыгрывается у Толстой эта цитата, но она безусловно выражает внутреннюю интенцию «Факира» в целом.

вою ногой, воспоем медленную осеннюю зарю, собачий лай среди осинового ствола, хрупкую золотую паутину и первый лед, первый синеватый лед в глубоком отпечатке чужого следа» (168).

Если образы окраины, слякоти, страха («под боязливую ногой»), тьмы, собачьего лая восходят к прежним описаниям «кольцевой дороги», то «хрупкая золотая паутинка», рождающаяся как кода всего пассажа, явственно перекликается с «золотыми плодами» Филина.

В сущности, здесь Автор, во-первых, наследует художественно-философскую стратегию Филина, во-вторых, обнажает ее внутренний механизм. Коротко говоря, в трех последних абзацах «Факира», как и во всем рассказе в целом, последовательно осуществляется *демифологизация мифа Культуры и ремифологизация его осколков*. Новый миф, рождающийся в результате этой операции, знает о своей условности и необязательности, о своей сотворенности («Воспоем...») — и отсюда хрупкости. Это уже не миф, а сказка: гармония мифологического мироустройства здесь релятивизируется и заменяется сугубо эстетическим отношением к тому, что в контексте мифа представлялось отрицанием порядка, минус-гармонией. На первый план выходит «творческий хронотоп» Автора, поглощающий антитезу хронотопов «кудрявого дворца» и «окружной дороги», размывающий их границы, превращающий их в обратимые элементы единого процесса волшебных метаморфоз.

Принцип метаморфоз как способ диалога с хаосом уже знаком нам по «Школе для дураков» Соколова. Специфика этого принципа в поэтике Толстой видится в том, что у нее постоянно происходят *оптические метаморфозы*. Превращаются, переливаются друг в друга различные «оптики» мировосприятия, хранящие в себе «память» далеких культурно-художественных контекстов. Взаимные метаморфозы мифологий и сказок культуры — вот тема новеллистики Толстой. Важно при этом отметить, что и мифологии, и сказки культуры предстают как в *равной степени* неадекватные попытки человека защититься, заслониться от дурной бесконечности «круга», от жестокой бессмысленности «бытовой судьбы». Но при этом сказки, и в том числе сказки культуры, — в отличие от мифов — не опровергают друг друга, ибо не претендуют на единственно возможную истинность. И здесь существенное расхождение между оптикой Автора и большинства героев Толстой (исключение составляют герои «авторского склада», подобные Филину — Светка-Пипка, Соня, Коробейников). Для героев же типа Гали крушение мифа культуры равнозначно катастрофе, хотя для Автора — здесь лишь начало бесконечного потока сказок культуры.

Как правило, у Толстой именно в концовке новеллы обнаруживается это расхождение между Автором и любимым героем. Помимо «Факира» такие финалы можно найти в «Петерсе», «Реке Оккервиль», «Круге», «Милой Шуре», «Пламени небесном», «Сомнамбуле в тумане». Концовка всегда очень показательна для формы художественной цело-

стности, избранной автором. Приверженность Толстой именно этим приемам в финалах рассказов можно объяснить стремлением автора отменить безысходную ситуацию жизни чисто литературными средствами (эту мысль наиболее последовательно развивает М. Золотоносов¹³). Нам же здесь видится иная логика. Поскольку каждый из героев Толстой живет в сотворенной им реальности (все равно, мифологической или сказочной по своей семантике), то «творческий хронотоп» Автора оказывается *соприродным* хронотопам героев. Концовки, в которых «творческий хронотоп» Автора выходит на первый план, — не противостоят хронотопам героев, а как бы вбирают их в себя, как некая общая философия творчества вбирает в себя его частные случаи, обогащаясь и усложняясь благодаря этим частностям. Финалы рассказов Толстой, в которых до света, в сущности, добирается один лишь автор, превращают сами эти рассказы в особого рода *исповедальные диалоги* автора с самим собой — через героев, через метафоры, аккумулирующие культурный опыт, — о том, как же все-таки не сломаться, внутренне одолеть экзистенциальную беспросветность жизни.

Причем существенно, что «творческий хронотоп» Автора возникает у Толстой не вдруг — он незаметно проходит через весь текст рассказа, реализуя себя прежде всего в системе метафор, которые в свою очередь диалогически соотносятся с «зонами» героев.

Прежде всего метафоры Толстой *одушевляют* все вокруг. Внешний мир — мертвый и враждебный героям — оказывается, живет, шумит, дышит. Листья за окном — «сговаривались о чем-то, сбившись в зеленую, переплетенную кучу, хихикали, подсказывали друг другу, уславливались: а давайте так? а еще можно вот что; ловко придумано; ну все, значит, договорились, это наш секрет, ладно? смотрите, не выдавать!» (87) Осень — «вошла к дяде Паше и ударила его по лицу» (47); скатерть — «цветущий клевер хлопчатобумажных просторов» (64), а на ней — «чудовищный белый нерв хрена» (66). В одном только «Петерсе»: «жизнь вставала на цыпочки, удивленно заглядывала в окно: почему Петерс спит, почему не выходит играть с ней в ее жестокие игры» (185); галоши — «мякотью цветущей фуксии было выстлано их нутро» (176), бесполезные объявления — «провисели все лето, шевеля ложноножками» (177), шпиль Петропавловки — «мутно поднимал восклидательный палец» (178), лето — «вольно шаталось по садам, садилось на скамейки, болтало ногами» (185). А ведь еще есть «мертвая желтая вермишель, старческое коричневое мыло» (185) и, конечно же, «холодный куриный юноша, не познавший ни любви, ни воли, — ни зеленой муравы, ни веселого круглого глаза подруги» (185), которому Петерс под присмотром своей жены «должен был сам ножом и топором вспороть грудь <...> и вырвать ускользящее бурое сердце, алые

¹³ См.: Золотоносов М. Татьяна день // Молодые о молодых. — М., 1988. — С. 105–118.

розы легких и голубой дыхательный стебель, чтобы стерлась в веках память о том, кто родился и надеялся, шевелил молодыми крыльями и мечтал о зеленом королевском хвосте, о жемчужном зерне, о разливе золотой зари над просыпающимся миром» (186). Не только в «Петерсе», но и во всей прозе Толстой абстрактные понятия, примелькавшиеся вещи, детали небогатого городского пейзажа, так вольно одухотворенные автором, непременно попадают в *унисон* с внутренним состоянием персонажа. Эти ожившие картины, напоминая барочные аллегории, говорят о герое даже больше, чем всезнающий автор, они становятся инобытием человеческой души, они как бы кричат: мы — это тоже ты!

Значит человек с его сказками, обольщениями, слабостями и поражениями *тождествен мирозданию*? Да, и этот древний образ человека-вселенной, человека-космоса также входит в «творческий хронотоп» ее прозы. Правда, архетип человеческого макрокосма неизменно прозаизируется, резко снижается в ее поэтике: «...*нестарые годы* вокруг лица и дешевые носки *далеко внизу, на границе существования...*» (16), «Зато шляпа! <...> *Четыре времени года* — бульденежи, ландыши, черешня, барбарис — свились на соломенном блюде, пришипленном к остаткам волос вот такушей булавкой» (29). А чуть ниже к этому портрету милой Шуры добавится упоминание о ее «дореволюционных ногах» (29). В «Чистом листе» метафоры сменяются прямым, развернутым, откровенно стилизованным описанием: «рука в руке с тоской молчал Игнатьев: *запертые в его груди ворочались сады, моря, города, хозяином их был Игнатьев...*» (74). Да, ирония, да макрокосм в руинах — но старый образ сделал свое дело, и за непозитичным образом Шуры или Петерса, Сони или Игнатьева все-таки высветилась память о космической целостности. Бытие в миниатюре, а не горстка праха, не марионетка круговой гонки.

Но раз мир живет в унисон с несчастными героями, и каждый из этих героев есть модель мироздания — значит, их выдуманные версии жизни, их сказки обладают *онтологической ценностью*. Соответственно, онтологичен и субъективный «творческий хронотоп» Автора, снимающий ограниченность «творческих хронотопов» персонажей. Именно он наиболее полно передает художественную философию бытия, материализованную в поэтике Толстой: *мир как бесконечное множество разноречивых сказок о мире, условных, знающих о своей условности, всегда фантастических и поэтичных. Относительную целостность этой дискретной картине придают языки культуры, — тоже разные и противоречивые, но тем не менее основанные на некоей единой логике творчества — с помощью которых эти сказки непрерывно создаются и воспроизводятся каждым человеком, в каждый миг его жизни.* Красота диалогических превращений и переливов этих сказок и позволяет благодарно улыбнуться жизни — «бегущей мимо, равнодушной, небла-

годарной, обманной, насмешливой, бессмысленной, чужой — прекрасной, прекрасной, прекрасной» (186).

Такая философия снимает модернистское противопоставление одинокого творца живых индивидуальных реальностей толпе, живущей безличными, а потому мертвыми, стереотипами. Разумеется, истоки этой трансформации в поздних версиях модернизма и, в особенности, модернистской метапрозы. Но даже в «Лолите» Набокова при столкновении мира высокой поэзии (условно — мира Гумберта) и мира массовой культуры (условно — мира Лолиты) выясняется, что каждый из них претендует на роль единственно возможной мифологии, и потому они непроницаемы друг для друга, несмотря на внутреннее сходство, и потому неизбежно разрушительны по отношению к другим мирам и прежде всего по отношению к себе. Происходящая в прозе Толстой метаморфоза культурных мифов в сказки культуры не только деиерархизирует модернистский дискурс, но и снимает его трагизм. Трагизм непонимания, разделяющего творца гармонических порядков, и мир, пребывающий в состоянии хаоса и стремящийся подчинить творца своему бессмысленному закону, сменяется самоироничным сознанием, с одной стороны, сказочной условности всяких попыток гармонизации, а с другой — того, что и сам хаос образован броуновским движением не понимающих друг друга, накладывающихся друг на друга призрачных порядков.

В сущности, сказочность Толстой — это типичный пример постмодернистской иронии. «Постмодернизм (и в особенности постмодернистская ирония) одновременно характеризуется большей и меньшей надеждой [в сравнении с модернизмом. — М. Л.]. Осторожный по поводу исчерпывающих решений, сомневающийся в собственной правоте, постмодернизм противопоставит миру более хаотическому (если у хаоса есть градации), чем миры, изображенные его предшественниками, и, отвергая модернистскую диалектику <...> он открывается для случайности и неупорядоченности непосредственного опыта. Или, по крайней мере, стремится к этому, — пишет Алан Уайльд в книге о модернистской и постмодернистской иронии, — <...> определяющей чертой модернизма является ироническое видение разорванности и разобщенности мира; постмодернизм, более радикальный в своем восприятии, вместо этого приходит к видению случайности, множественности и принципиальной неупорядоченности, коротко говоря, мир, который нуждается в штопке, подменяется миром, не подлежащим ремонту»¹⁴. Поэтика постмодернизма, как полагает исследователь, передает эту философию через особую форму «подвешенной» (Suspensive) иронии, которая предполагает «восприятие и приятие мира, беспоря-

¹⁴ Wilde A. Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination. — Baltimore; London, 1981. — P. 129, 131.

дочность которого превышает и отвергает какое бы то ни было решение <...> а для тех, кто не может принять хаос, предлагает порядки, гораздо более ограниченные и локальные, чем те, которые изображались модернистами»¹⁵. Уместным представляется замечание А. Гениса о том, что в поэтике постмодернизма реализовано формалистическое понимание иронии «не как „насмешки“, а как приема одновременного восприятия двух разноречивых явлений или как одновременного отношения одного и того же явления к двум семантическим рядам»¹⁶. Причем — уточним — специфика постмодернистской иронии в том и состоит, что она как бы укрупнена в силу того, что семантические ряды, к которым она одновременно относит одно и то же явление, это, как правило, или целые мирообразы (хаос и космос), или образы таких языков художественного миромоделирования, чей возраст фактически равен возрасту всей мировой культуры (сказка и миф).

Все эти черты в полной мере присутствуют в поэтике Толстой. Концептуальное расхождение между ее Автором и Героем как раз и определяется способностью / неспособностью принимать хаос, не поддающийся укрощению порядком; персонажи, типа Филина, занимают промежуточное положение: увлеченно создавая «локальные», замкнутые, а потому и сказочно-фантастические, иллюзорные порядки, они моделируют Авторское мироотношение. Двигаясь от одного жизненного поражения к другому, они сближаются с традиционным героем-неудачником.

Итак, стилевой артистизм Татьяны Толстой основан на *парадоксальном сочетании демонстративной выдуманности, условности (сказочности) любого, в том числе и прежде всего авторского, «творческого хронотопа», и открывающейся онтологической значимостью самой этой условности*. Можно предположить, что таков «стилевой закон» всей той постмодернистской прозы, что ориентирована на игру с модернистическими мифологиями творчества. Эта игра может носить более или менее радикальный характер, но всегда это будет игра, подчиняющаяся логике постмодернистской иронии. В то же время в этой прозе продолжают важнейшие темы русской метапрозы, по крайней мере, объектом игры остаются свойства творящего сознания в его отношениях с «нетворческой», хаотичной реальностью.

В целом же, во всех этих и многих других текстах «новой волны», действительно, происходит нечто подобное «смерти автора», о которой когда-то писал Р. Барт. Это смерть — модернистского автора, точнее,

¹⁵ Wilde A. Horizons of Assent. — P. 133, 146.

¹⁶ Генис А. Треугольник (Авангард, соцреализм, постмодернизм) // Иностранная литература. — 1994. — № 9. — С. 245. Цитируется: Шкловский В. Сентиментальное путешествие. — М., 1990. — С. 242.

автора-творца, воплощавшего единственную подлинность среди мира иллюзий и разрушительных диссонансов. Как уже говорилось, в модернизме именно творческая, глубоко субъективистская, активность автора-творца наделялась мифологическими качествами — прежде всего универсализмом и абсолютной адетерминированностью. В рассмотренных произведениях Толстой (равно, как у А. Иванченко и Саши Соколова) эти качества одновременно и воспроизводятся, и радикально трансформируются. С одной стороны, во всех этих произведениях так или иначе появляется фигура, синонимичная Автору-творцу (и отнюдь не сводимая к функциям повествователя). Подчеркиваемая этой фигурой демонстративная сочиненность, сотворенность художественного мира не отменяет между тем глубочайшей *зависимости* Автора от созданной им же самой реальности. Здесь особо показательны ситуации «подражания» Автора персонажам, и отмеченное выше превращение текста как такового в *онтологический жест Автора*.

С другой стороны, «творческие хронотопы» каждого, фактически, персонажа не противостоят, но соседствуют с «творческим хронотопом» Автора. Примечательно, что в отличие от модернистской метапрозы (Вагинов, Мандельштам, Набоков), в прозе Толстой или Соколова хронотопы Автора и персонажей, в сущности, оказываются однокачественными: они соотносены друг с другом, отзываются друг в друге, пронизаны единой системой мотивов. Все они в совокупности и создают образ культуры и бытия как игры предельно неустойчивых, ускользающих, иллюзорных состояний, которые, к тому же, непрерывно друг в друга превращаются. Так через бесконечное «размножение» изначально уникальных и, следовательно, ни с чем и ни с кем не соотносимых, творческих миров преобразуется модернистская традиция — внешний контекст художественной игры.

Художественная игра тем самым наделяется универсальным смыслом: не находится ничего, что было бы ей внеположно. Сближение «творческого хронотопа» со смертью окончательно придает этой игре мифологическое измерение, вбирающее в себя не только все возможные формы бытия, но и небытие. *Но мифологизируется в данном случае не новый вариант порядка, а принципиальная невозможность его установления.* Такая интерпретация мирообраза хаоса парадоксальным образом разрешает модернистскую антитезу между творцом иллюзорных гармоний и хаосом объективного мироустройства. Если хаос адекватен калейдоскопической игре разрушающихся и заново рождающихся из руин творческих хронотопов, то Автор-творец не отчужден от этого хаоса, а *вовлечен* в игру, не имеющую окончания. Это, разумеется, не гармония, но это и не крик отчаяния.

Онтологизация калейдоскопической изменчивости, мифологизация самого процесса перебирания осколков былых целостностей (культурных в первую очередь) — это уже не анти-, а *постутопическая* модель

художественного сознания, исключая не только саму идею линейного развития (неважно, прогрессивного или регрессивного), но и предположение о стабильной природе мироустройства.

Игра как миф. Калейдоскоп культурных осколков как устойчивая структура. Творчество не просто как элемент, но как «вещество» хаоса. Таковы параметры этой парадоксальной художественной модели, в которой — в конечном счете — глубочайшую трансформацию претерпевает модернистский идеал свободы. В постмодернистской метапрозе поиски большей, по сравнению с модернистской утопией, творческой свободы парадоксально оборачиваются большей степенью зависимости творца. Зависимости от собственной игры, а не от ее правил (как у «шестидесятников»): правила этой игры постоянно деформируются при переходах от персонажа к персонажу, а от них автору, и обратно. Но отождествление самого творчества со смертью вот высшее проявление зависимости творца от самого не завершаемого даже концом жизни процесса творческой игры. Эта зависимость предстает как единственная возможная форма диалога с другими многообразными играми, лежащими в основе многих прочих «творческих хронотопов», из которых в свою очередь и складывается мир как хаос. В рассмотренных текстах эта зависимость еще не выходит на первый план, еще не поражает автора. Но именно здесь формируется один из эстетических механизмов, подрывающих постмодернистскую парадигму художественности изнутри.

РИТМЫ ВЕЧНОСТИ

Роман Людмилы Улицкой

«Медея и ее дети»

Я получил блаженное наследство:
Чужих пиров блуждающие сны...

Осип Манделштам

1. Современный роман как носитель целостного мирозерцания

1.1. Построение гармоничной картины мира в апокалиптической атмосфере конца XX века — достаточно редкое устремление, особенно если речь идет не о спонтанном высказывании в публицистическом азарте, а о воплощении идеи мира средствами искусства. Решение подобной задачи тем более представляется почти донкихотством, если писатель избирает старый, как сам этот мир, и беспощадно критикуемый современным миром жанр традиционного романа. И тем не менее: на «рыночном небосклоне» современной русской литературы подлинная художественная сенсация — роман Людмилы Улицкой «Медея и ее дети».

1.2. Трудно созидать гармонию мира, находясь в эпицентре извергающегося вулкана. Все толкает художника к переносу на полотно огня, пламени, текущей испепеляющей лавы. Отражение катастрофизма мира в многообразии его форм стало главной приметой текущего процесса в русской литературе. Тем важнее оказывается поиск опор, выявление вечных истин, непреходящих ценностей. Эта тенденция сближает писателей начала и конца XX века: те и другие оказались свидетелями крушения культуры, разрушения основ человеческого бытия, тектонических сдвигов сознания, сотрясающих Россию.

1.3. Писательской личности Л. Улицкой свойственны проявления глубинного интереса к эволюционным процессам, историзм мышления, переосмысление историко-культурных мотивов и стихии современности. При всем отличии поэтических индивидуальностей Л. Улицкой и Анны Ахматовой есть большой соблазн обнаружить их эстетическое сближение на системном уровне: «Претворение мгновенного и эфемерного в вечное и нетленное. Эфемерность, хрупкость дорогих объектов, мимолетность впечатлений, редкость и краткость счастливых мгновений жизни, их невозвратимость квазикомпенсируются переходом в духовное измерение, где все преходящее и летучее

запечатлевается навечно и как бы измывается из-под юрисдикции времени, житейских невзгод и т. д.»¹.

2. Строительство модели Мира

2.1. Через «низкую», взрывоопасную обыденность современной жизни выйти и передать в тексте романа ощущение вечности бытия, его гармоническую стройность и величие постоянства, расслышать в шуме времени музыку веков — задача столь же возвышенная, сколь и дерзкая. Рутинная ткань прозы, казалось бы, в этом не лучший помощник писателя. Тем не менее в лице нашей современницы литература обрела истинную хранилищу вечности и преемственности культур. К философии мировой гармонии она идет уверенно, истово, убеждая в том, что эта дорога ведет к Храму.

2.2. Построение поэтической модели мира в романе «Медея и ее дети» предстает в различных инвариантах. Взяв за основу повествования традиционный жанр семейного романа и избрав структурной и сюжетной опорой историю семьи Медеи Синопли, писательница модифицирует само понятие семьи. Единение не только по крови, но по законам нравственной близости в ситуации экстремальной эпохи, когда расплывающиеся центробежные силы направлены против самой сути родового, кланового, — обретает в романе новое понимание идеи общности людей.

2.3. История семьи Синопли, греческих потомков поселенцев в Крыму, на родственных Элладе Таврических берегах, из которой произошла Медея, ее долгая, длинной в роман, жизнь, и жизнь тех, кто в романе именуется ее Детьми, попадает в контекст большого исторического пространства, которое, сохраняя черты исторической конкретики, начинает жить в романе согласно законам художественного творчества, сотворяя новую эстетическую картину мира.

... место, на котором она стояла, показалось ей вдруг тем неподвижным центром, вокруг которого и происходит движение миров, звезд, облаков и овечьих отар².

Отсюда открывался вид, почти непереносимый для глаза. Не так уж высока была эта горка, на которой когда-то устроилась татарская деревушка, но... в том месте ландшафт отказывался от обязательного следования оптимистическим законам и раскладывался выпукло, обширно, держась на последней грани перехода плоского в объем и соединяя прямую и обратную перспективу. Плавным круговым движением сюда было вписано все: террасированные горки, засаженные

¹ Щеглов Ю. К. Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. — М., 1996. — С. 285–286.

² Здесь и далее цитируется по тексту: Улицкая Л. Медея и ее дети. — М., 1996. — С. 42.

когда-то сплошь виноградниками, а теперь сохранившие их лишь на самых макушках, столовые горы за ними, блеклые, в мелких лишайниках пасущихся отар, а выше и дальше — древнейший горный массив, с кудрявыми лесами у подножья, с проплешинами старых обвалов и голыми причудливыми скальными фигурами... и невозможно было понять то ли каменная корка гор плавает в синей чаше моря, охватывающего полгоризонта, то ли огромное кольцо гор, вместимое глазом, хранит в себе продолговатую каплю Черного моря (68).

2.4. Сохраняя верность историческим реалиям, а события охватывают самые напряженные моменты истории России: революция, гражданская и отечественная войны, сталинский террор, выселение народов (в том числе с земель Крыма, места действия романа), делая героев свидетелями и участниками убоиц, голода, войн, репрессий, — писательница наделяет своих героев свободным чувственным отношением к самим основам этого мира, высочайшей степенью свободы в несвободном мире.

Медея и Самуил попали сюда осенью тридцать первого года. Сидя здесь, на поросшей каперсами и серой полынью поляне, оба они ощутили, что находятся в центре Земли, что плавное движение гор, ритмические вздохи моря, протекание облаков, быстрых, полупрозрачных и более плотных, замедленных, и обширное внятное течение теплого воздуха от гор, направленное вкруговую, все рождает совершенный покой (69).

2.5. В тексте романа в единый космос воссоединяется пестрая мозаика жизни многочисленных героев, большой Семьи Медеи. Здесь соседствуют быт и вечность, простота и величие обыденного.

Неделимая и непреходящая жизнь предстает в поэтике романа Улицкой как красота и очарование человека: в чувственной теплоте общения, трагедии и безумствах любви, прелести рождения, возвышенности и таинстве смерти, величии бескорыстия. В церкви, вписывая на четвертушки бумаги родные имена своих близких «об успокоении» и «о здравии», Медея всегда переживала одно и то же состояние:

... как будто она плывет по реке, а впереди нее, разлетающимся треугольником ее братья и сестры, их маленькие дети, а позади, таким же веером, но гораздо более длинным, исчезающим в легкой ряби воды, ее умершие родители, деды, — словом, все предки, имена которых она знала, и те, чьи имена рассеялись в ушедшем времени. И ей нисколько не трудно было держать в себе всю эту тьму народа, живого и мертвого, и каждое имя она писала со вниманием, вызывала в памяти лицо, облик, если так можно выразиться, вкус этого человека (204). Братьев своих, убитых на гражданской войне, одного красными другого белыми, всю жизнь Медея писала в одну строку в поминальной записке (39).

3. Крым — Киммерия

3.1. В 20-е годы восстал из пепла на бесстрашных и трагических страницах поэзии Максимилиана Волошина. Древний образ этой земли в годы казни, совершаемой над Россией, выполнял роль хранителя жизни.

...Ветшают дни, проходит человек. / Но небо и земля — извечно те же... / Будь прост, как ветер, неистощим, как море. / И памятью насыщен, как земля. / Люби далекий парус корабля / И песню волн, шумящих на просторе. / Весь трепет жизни всех веков и рас / Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас (*Дом поэта*).

Выбор восточного Крыма как места действия романа поражает своей поэтической целесообразностью. Крым — осколок древних цивилизаций и неповторимо прекрасная реальность, так же неизбежен в тексте этого произведения, как органична связь с этим краем людей, рожденных и выросших здесь:

Год от года высыхали источники, вымидали виноградники, приходила в упадок земля, которую он исходил еще мальчиком, и только профили гор держали каркас этого края, и Георгий любил их, как можно любить лицо матери или тело жены, — наизусть, с закрытыми глазами, навсегда (23).

3.2. Крым, «тусклая почва этой скромной сценической площадки всемирной истории» (10), — герой романа Улицкой, столь символична и важна его роль в концепции произведения. Он выписан тщательно, живописно. Его скалы и утесы, древние тропы, каменистое дно каньонов, полынные нагорья, распадки, плоские лужайки, поросшие можжевельником, суровая нагота земли с горными причудами, третичными отложениями, розовые разломы Карабаха — это настоящее пиршество звуков, красок, движения воздушных масс, особых запахов («можжевеловый дых с запахом водорослей, морской соли и рыбы»). Крымские пейзажи в тексте романа — подлинные живописные полотна, в них мастерски гармонирует цветовая, предметная символика. В то же время для общего замысла романа — это великолепная рама, величественная, потрескавшаяся от времени веков, обрамляющая нечто важное и высокое, достойное такой рамы. Конечно же, Волошинские акварели, его Крымские циклы замечательно сопрягаются с прозой Улицкой.

Дверь отперта. Переступи порог. / Мои дом раскрыт навстречу всех дорог. / В прохладных кельях, беленных известкой, / Вдыхает ветер, живет глухой раскат / Волны, взмывающей на берег плоский, / Полынный дух и жесткий треск цикад... / И та же страсть, и тот же мрачный гений / В борьбе племен и смене поколений. И мертвых кличет голос Одиссея. / И киммерийская глухая мгла / На всех путях и долах залегла (*Дом поэта*. 1926).

3.3. Пространство повествования, сохраняя неповторимые свои приметы, оказывается вдвинутым в вечность, неся на себе материализованные приметы вечного: пейзажи копируют дно высохшего моря, почва лунную поверхность, изрытую морщинами и складками невысоких гор. Волошинскую Киммерию (такое имя поэт дал восточному Крыму) некогда называли универсальной парадигмой бытия. Похожего универсализма Улицка достигает, в частности, таким приемом, как смена самих «точек видения». В ее словесной живописи чередуются, с одной стороны, масштабные, крупные планы изображения с отстраненными,

удаленными или как бы увиденными с высоты, как из космоса: «столовые горы, аккуратные, с отсеченными вершинами, вытянувшиеся одна за другой, как послушные животные» (43), «продолговатая капля Черного моря». С другой стороны, в поле зрения попадают моллюски, выброшенные морем и маленькие, с детские ладони, морские звезды.

Нора заморожено смотрела в ту сторону, где сходились балка, горушка, завивалась какая-то длинная складка земли, и там, в паху, стоял дом с черепичной крышей и звенел промытыми окнами навстречу трем фигурам — черной, белой, красной... (в черном Медея, Георгий в мятой белой рубашке и Артем в красной майке). Она любовалась устройством пейзажа и думала с благодарной грустью: «Написать бы такое... Нет, не справиться мне...» (19).

Так рождается загадочное очарование и глубокая значимость эстетического пространства, на фоне которого реальные, во плоти персонажи романа обретают мифологизированную символику, а их жизни принадлежат вечности. В наше время, беззащитное перед натиском вандализма, опора на культурно-историческую традицию подчас становится едва ли не единственным доводом в защиту гуманизма. Поэтика романа Улицкой удивительно созвучна аргументации, которой пользуются ученые конца XX века, апеллируя к защите «человеческого общества, задуманного как сложный и дремучий архитектурный лес, где все целесообразно, индивидуально, где каждая частность аukaется с громадой»³.

3.4. Ход времени в рамках реализуемой поэтики текста отмеряется природными циклами, временами года, сбором и созревaniem фруктов, цветением.

Медея до того времени провела всю свою жизнь безотлучно в одних и тех же местах, и эта безотлучная жизнь, которая сама по себе стремительно и бурно менялась: революции, смена правительств, красные, белые, немцы, румыны, одних выселяли, других — пришлых, безродных — вселяли, — придала в конце концов Медее прочность дерева, вплетшего корни в каменистую почву, под неизменным солнцем, совершающим свое ежедневное и ежегодное движение, да неизменным ветром с его сезонными запахами то высыхающих на берегу недорослей, то вянуших под солнцем фруктов, то горькой полыни (181).

Сезонными наплывами родни Медея не тяготилась, как не тяготилась и своим осенне-зимним одиночеством. Первые племянники приезжали обыкновенно в конце апреля, когда после февральских дождей и мартовских ветров появилась из-под земли крымская весна в лиловом цветении глициний, розовых тamarисков и китайски желтого брока (13).

Движение жизни отсчитывается здесь не политическими катаклизмами, хотя они все исправно уносили родных и близких, лишали крова и социальной защиты.

³ Аверинцев С. С. Гуманизм и современность // Аверинцев С. С. Поэты. — М., 1996. — С. 246.

...в сорок седьмом, в половине августа, пришло повеление вырубить здешние ореховые рощи, татарами посаженные. Как мы ни умоляли, пришли будни и срубили чудесные деревья, не дав урожая снять. Так и лежали эти убитые деревья, все ветви в незрелых плодах. Вдоль дороги. А потом пришел приказ их пожечь, и мы сидели и плакали, глядя на этот варварский костер.

Медея наблюдает, как с десятилетиями (!) меняется зеленая одежда гор, чахнут виноградники, гибнут лечебные травы.

Рождение детей, смерть близких, любовные потрясения, судьбоносные встречи-невстречи — ходу *этих* часов подчинены судьбы людей. Даже то, что при жизни простой медицинской сестры, гречанки Медеи, всю жизнь прожившей в этих местах, бухточки и морские скалы в последние десятилетия все чаще называли Медеиными, не удивляет и тех, кто никогда не слышал об этой женщине, а слышал о другой, мифической. Времена сплотились.

С ранней юности она привыкла к политическим переменам относиться, как к погоде — с готовностью все перетерпеть: зимой мерзнуть, летом потеть... Однако ко всякому сезону она готовилась загодя, к зиме хворостом, к лету — сахаром для варенья, если таковой в природе присутствовал. От властей же она хорошего никогда не ждала, остерегалась и держалась подальше от людей, к власти причастных (189).

Размеренный ход времени организует ритмический рисунок текста романа. Иногда, в напряженные моменты романа, часы времени почти останавливаются. Ночью Медея скрывает в своем доме преследуемого гэбэшниками юношу-татарина Равиля и выслушивает трагическую историю преследований его семьи, а под окном стоит машина, которая увезет его, а может быть, и ее в тюрьму в ссылку.

Достала я бутылку вина, и спать мы уже не ложились, беседовали. Потом пили кофе, а когда рассвело, я ему испекла лепешку... Проводила его до калитки... Дождь кончился, так хорошо...

Момент катарсиса, очищения прозаически скуп, неспешен и лаконичен. А в конце романа родные не могли понять, какому же человеку по имени Равиль Медея завещала свой дом. Завещала не богатство, которого и не было, завещала отобранное несправедливо право жить на этой земле. Вся художественная система романа работает на создание обобщающей символики, воссоздающей биение ритма вечности, который заглушает все преходящее, сколь бы ни был зависим от него современный человек. Библейское постоянство мира во всем доказательном спектре мифопоэтических ассоциаций противостоит суетности, жестокости, неверию, всем видам дисгармонии и агрессивности жизни.

Переключка мировых культур, открытость жизни «шуму времени» ведет к иному пониманию смысла и течения жизни.

Сердито лепятся капризные медузы / Как плуги брошены, ржавеют якоря. / И вот разорваны трех измерений узы, / И открываются всемирные моря.

— писал Осип Манделъштам, и в своем поиске вечных источников истины, гармонии, красоты и милосердия с ним перекликается художник другой эпохи, готовой ради этого на «разрыв уз» того замкнутого пространства, в которое загнан человек в конце двадцатого столетия.

4. Материнское лоно. Дом. Медея

4.1. Олицетворением гармонии, преодолевшей Хаос, согласно мифопоэтической традиции являются Слово, Небо, Вода, Огонь, Дерево, Человек, Мать, Жизнь. Медея, «со своим древнегреческим профилем на фоне беленой стены» (61), облачена поэтикой романа в мифопоэтические одежды, ее роль в повествовании — высокофункциональна. В структуре мифопоэтического пространства вселенная имеет центр: мировая гора, сакральное место, где встречаются небо и земля. Дом Медеи — и есть этот центр. В традиции, идущей от древнего сознания, дом — не просто жилище, но «защищающее пространство», обеспечивающее выход вовне и контакты с внешним миром.

Дом Медеи стоял в самой верхней части Поселка, но усадьба была ступенчатая, террасами, с колодцем в самом низу, там между большим орехом и старым айлантом была натянута веревка, и Медея, проводящая обыкновенно свой обеденный перерыв в хозяйственных хлопотах, развешивала густо подсиненное белье. Темно-синие тени гуляли по голубому полотну латаных простыней, простыни медленно, парусообразно выгибались, грозя развернуться и уплыть в грубо-синее небо (18).

Дом Медеи выступает символом устойчивости, центром в эстетическом пространстве романа, а хозяйка этого дома — женщина-Мать.

Осип Манделъштам в статье «О природе слова», рассуждая о природе эллинизма в рамках русской поэтической традиции, оставил точные и тонкие наблюдения над спецификой овладения этим поэтическим свойством: «Уроки творчества Анненского для русской поэзии — не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм. Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела, эллинизм — это тело очага, ощущаемое, как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой с тем же самым чувством священной дрожи». Можно с уверенностью говорить об усвоении писательницей конца века поэтической интонации и системы поэтических символов и метафор, окрашивающих художественный текст бережно донесенными чертами древней теплой и человеческой эллинской культуры.

В формировании образа дома как очага Улицкая придает большое значение всему природному и предметному, что окружает человека, особенно центральную фигуру главной героини. Быт Медеи, вся утварь

в ее доме или принадлежащие ей вещи наделены символикой. Кухня, сложенная из дикого крымского камня с глиняным полом, маленькими окошками, пучками сухой травы, свешивающимися с потолочной балки, медной утварью на полке, по углам огромные казаны, на выскобленном столе старый медный кофейник и любимая грубая керамическая чашка, — главенствует в пространстве дома как место, объединяющее всех вокруг огня. Все здесь простое и значительное. Медея сама выросла в доме, где обед варили в котлах, баклажаны мариновали в бочках, а на крышах сушили фрукты, в огромных баках на треногах кипятили белье.

В описаниях быта большое и величественное соседствует и соперничает по своей значительности с малым и едва заметным: таково ведьмино колечко с помутившимся аквамаринном, которое Медея нашла двенадцатилетней девушкой и не снимала всю жизнь, кожаный сундучок, в котором надежно хранились всякие дорогие мелочи, в том числе тридцать разноцветных прядей волос от первой стрижки годовалых детей Синопли, трубка старого Харлампия и много другого.

Продолжая наблюдения Мандельштама:

Эллинизм — это могильная ладя египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркала и гребня. Эллинизм — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я.

4.2. Прилепившийся на вершукке горы, дом становится тем местом, в котором и вокруг которого совершается кружение жизни самой Медеи и всех тех, с кем была постоянно связана ее судьба. Сначала это были оставшиеся после смерти родителей на ее руках, шестнадцатилетней девочки, двенадцать (!) братьев и сестер, которых надо было вырастить, а после них — вся их многочисленная родня, их жены, мужья, дети, внуки, рассеянные по миру и неизменно, те, кто был жив, возвращающиеся под кров Медеи, для того, чтобы прикинуть к материнскому лону, к истокам, подчас и не осознавая этого.

Медея, замкнутая и бездетная, хотя и привыкла к этой летней толчее, все-таки недоумевала, почему ее прожаренный солнцем и продутый морскими ветрами дом притягивает все это разноплеменное множество — из Литвы, из Грузии, из Сибири, из Средней Азии (48).

«Разноплеменное множество» — это одна из существенных сторон концепции мира, которую воссоздает Улицкая. Дом Медеи открыт не только морским ветрам — он являет собой подлинно свободное поле родственных душ, принадлежащих к разным национальностям. Медноволосые потомки греков Синопли смешались в родне Медеи с литовцами, русскими, армянами. Муж гречанки Медеи — еврей Самоня, истории их брака и любви посвящены самые поэтичные и возвышенные страницы романа. Прожив с ним счастливые годы, Медея всю свою долгую остав-

шуюся жизнь оставалась Вдовой Самони, постоянно носила черные одежды, обвивая голову черной шалью с длинными узлами, один из которых лежал на правом виске: «вдовство ее было прекрасно».

В 50-е годы, через несколько лет после войны, Медея совершает свое большое странствие из Крыма через всю Россию, в Ташкент. Эта многодневная поездка на медленном поезде внесла в сложный узор жизни, сплетенный в сознании наблюдательной и памятной Медеи, новые трагические краски. Гул чужих голосов нес в себе информацию о большом и больном мире.

Пережившая все крымские смуты, помнившая тифозные бараки, голод и холод, Медея никогда не участвовала в огромных переселениях, сопровождавших отечественную историю, и только по близкой наслышке знала о теплушках, скотских вагонах и очередях за кипятком на станциях. Уже миновав свое пятидесятилетие, она впервые оторвалась от милой оседлой жизни и с изумлением наблюдала, какие несметные полчища людей передвигаются по большой бесхозной земле, заваленной больным железом и битыми камнями. Вдоль железнодорожных откосов, под тонкой весенней травой, лежала восемь лет назад окончившаяся война — сгладившимися воронками с бурой водой, вросшими в землю развалинами и костями (188).

Приезд в Ташкент, общение с самой близкой по жизни подругой Аленой, женой Медеиного брата Федора, а затем страшное самоубийство Маши, ее похороны в Москве в Греческой церкви, где собралась в скорби вся семья Синопли со всеми ее ветвями — крымской, ташкентской, тбилисской, вильнюсской, сибирской, — стали моментами откровения для Медин.

Ее интуитивное осознание человеческой близости, не берущее в расчет ни веры, ни национальной принадлежности, сродни ее собственному отношению к Богу, к религии. Она религиозная в каком-то высоко нравственном смысле. Посещая церковь, соблюдая посты и принося молитвы, Медея хранила в общении с Богом тепло человеческого общения и опыт предков.

«Господи, благодарю тебя за все благодеяния твои, за все посылаемое тобою, и дай мне все вместить, ничего не отвергая...» Это был ее всегдашний разговор с Богом, смесь давно вытверженных молитв ее собственного голоса, живого и благодарного... (186).

В письме к подруге Медея делится своим пониманием религии:

Счастье моей жизни, что наставляла меня в вере мама, человек простой и исключительно доброкачественный... Традиционное христианское решение вопросов жизни, смерти, добра и зла меня удовлетворяет. Нельзя красть, нельзя убивать, — и нет обстоятельств, которые сделали бы зло добром (201).

В самоуважении и достоинстве Медеи, в понимании ею нравственных основ религии кроется и ее уважение к иноверцам, воспитанное в лоне собственной семьи.

Над могилой Медеиного мужа стоял обелиск со звездой и разляпистой надписью на цоколе: «Самуил Мендец, боец ЧОН, член партии с 1914 года. 1890–1952»...

Звезду Медея несколько переосмыслила, выкрасив серебрянкой еще одно острие, на которое она была посажена, отчего та приобрела шестой перевернутый луч и напоминала рождественскую, а также наводила и на другие ассоциации (22).

Ежегодное поломничество в Крым, к Медее, всех близких и далеких ее «детей» — как духовная Мекка сюжетно и проблемно соединяет линии романа.

4.3. Медея, наделенная в романе теплотой и обаянием женственности, по законам художественной ассоциативности помещена в определенное эстетическое пространство традиционного мифа. Все грани художественного образа героини несут в романе высокую степень значимости:

Черная шаль не по-русски и не по-деревенски обвивала ее голову и была завязана двумя длинными узлами, один из которых лежал на правом виске. Длинный конец шали мелкими античными складками свешивался на плечи и прикрывал морщинистую шею. Глаза ее были ясно-коричневыми и сухими, темная кожа лица тоже была в сухих мелких складочках (10).

В древнегреческой трагедии Еврипида Медея наделена автором неверием в конечную разумность мира, в котором человек теряет опору в безусловности нравственных ценностей. Решение отомстить изменившему мужу ценой жизни собственных детей становится источником трагического внутреннего конфликта, убивающего душу самой мстительницы. Медею Еврипида и Медею в романе Улицкой сближает рок бездетности. В первом случае — убийство своих детей, во втором — проклятие природной бездетности.

Она со всей полнотой пережила свое несостоявшееся материнство. Иногда ей казалось, что грудь ее наливается молоком (93).

Жизнь обеих героинь отягощена трагедией обмана и измены мужа. В романе Улицкой — нравственные ценности нарушены вдвойне: Медея обманута мужем, с которым прожила до последнего его часа безоблачно счастливую жизнь, и собственной младшей сестрой Сандрой. Об этом обмане знали или догадывались все близкие, пожалевшие Медею, а рожденная от этого бесчестья дочь Ника — самая любимая племянница Медеи. Героиня переживает страшную, иступленную боль, осознавая, что это не просто измена, но нарушение какого-то высшего завета там, в небесах.

Романное переосмысление древнего мифа наступает, когда Медея выходит из борьбы с самой собой, опустошенная, очистившаяся, простившая. Ее природное софийное начало, милосердие и глубина души обогатились новой мудростью:

...понять, что страдания и бедствия для того и даются, чтобы вопрос «за что?» превратился в вопрос «для чего?». И тогда заканчиваются бесплодные попытки найти виновного, оправдать себя, получить доказательства собственной невинности и рушится выдуманный жестокими и немилосердными людьми закон союз-

меримости греха с тяжестью наказаний, потому что у Бога нет таких наказаний, которые обрушиваются на невинных младенцев (215–216).

Медея оставила еще один урок всем своим детям: свое умение прощать и любить. Горе свело их с Сандрой спустя 25 лет. Испытывая великую радость,

Медея никак не могла понять, почему это случилось, что она не видела самого дорогого ей человека четверть века, — и ужасалась этому. Ни причин, ни объяснений как будто не было (268).

Уже в своей ранней повести «Сонечка» писательница вложила в характер героини замечательную готовность к самоотдаче, ощущение при этом острого счастья, тайной готовности ежеминутно утратить это счастье: «Господи, Господи, за что же мне все это?». Отдать, — а не взять, милосердие, а не эгоизм переданы в этой повести с большой силой нравственного убеждения.

Мифы — как вечные уроки для человечества, как носители живой энергии подлежат переоценке и переосмыслению. Возвышенное софийное начало, безграничная отзывчивость к добру героини романа «Медея и ее дети» как бы рождает полемику с традиционным мифом и создает новый миф о Мееде XX века на базе нового мировидения. Этот миф о преодолении Хаоса и Зла гармонией.

5. Живая плоть прозы

5.1. Людмила Улицкая рисует живой мир с эпикурейской щедростью. В обстановке роскошной природы Крыма люди, герои романа, чувствуют себя свободнее, чем в тисках обыденной жизни, их волнуют звуки и краски моря, перспектива горных хребтов, вольные ветры и запахи сухих трав. Рождается особая атмосфера общения в кругу Медениного дома, которую она всегда остро чувствовала:

...за ее спиной, среди этой родственной молодежи, происходит любовное томление, и весь воздух полон их взаимной тягой, тонким движением душ и тел... (81).

Дионисийский «восторг переполнения и исступления» (Вяч. Иванов) высвобождал живую плоть, и Медея могла наблюдать, как молодые женщины и мужчины, проводя здесь на отдыхе недолгое время,

сняли койки в Поселке, а по ночам приходили тайно в дом, стонали и вскрикивали за Медениной стеной. Потом женщины расходились с одними мужьями, выходили за других. Новые мужья воспитывали старых детей, рожали новых, сводные дети ходили друг к другу в гости, а потом бывшие мужья приезжали сюда с новыми женами, чтобы вместе со старшими провести отпуск (51).

Медея не осуждала их, даже если считала, что в их браках и материнстве утрачивается то главное, что она ценила — ответственность

и окончательность. Медея тоже обожжена этим буйством и цветением жизни вокруг нее и, ложась в свою узкую девичью кровать, часто перебирает четки своей эмоциональной чувственной памяти. Ее чуткий слух открыт жизни:

Вскоре дом наполнился маленькими узнаваемыми звуками: прошлепала босыми ногами Ника. Маша звякнула крышкой ночного горшка, прошелестела спящему ребенку «пис-пис». Явственно и музыкально пролилась детская струя, шелкнул выключатель. Раздался приглушенный смех (51).

В празднике жизни участвовали и малыши, и подростки, их захватывала атмосфера эмоционального влечения, они тоже открыты наивной влюбленности, учатся восхищаться и страдать (мелочь нежная, любвеобильная, как называет их Медея).

Женщины из рода Синопли, правнучки медноголовых греческих предков Харлампия и Матильды, наделены античным культом свободы страстей, жизнелюбия, искусством общения с противоположным полом.

А Ника занималась любимым делом обольщения, тонким, как кружево, но осязаемым, как запах пирога от горячей плиты, мгновенно наполняющий любое пространство. Это была потребность ее души, пища, близкая к духовной, и не было у Ники выше минуты, чем та, когда она разворачивала к себе мужчину... пробуждала к себе интерес, расставляла маленькие приманки, силки, притягивала яркие ниточки к себе, и вот он, все еще продолжающий разговаривать с кем-то, в другом конце комнаты, начинает прислушиваться к ее голосу, ловит интонации ее радостной доброжелательности и того неопределенного, ради чего самец бабочки проделывает десятки километров навстречу ленивой самочке... Крупная, веселая, рыжеватая Ника с призывом в глазах... (120).

Эти люди, женщины и мужчины, их дети помещены писательницей рядом с величайшей природой, где сходится небо с горами, мифопоэтика их поступков органично входит в то представление о мире, которое формирует вся художественная ткань романа.

5.2. Смерть в романе столь же возвышенно свободна, как и ее антитеза — жизнь. Уход из жизни мужа Медеи, Самони, предстает как высокое, остро пережитое счастье состоявшейся любви, единения с окружающей природой, освобождение от унижения страхом. Чем ближе к смерти, тем его лицо становилось одухотворенней и прекрасней. Смерть-самоубийство Маши, самой романтической героини романа, — как полет с распахнутыми руками сквозь падающий снег. Отец Медеи утонул, «тело его растворилось в чистой и крепкой воде Понта Эвксинского, принявшему многих мореходов Синопли». Нет в романе лишь смерти самой Медеи, она исчезает, как бы растворяется во времени, в прошлом, оставаясь в памяти всех своих детей.

Герои романа творческой волей писателя оказываются включенными в какие-то подчас им самим неведомые глобальные процессы мировой истории. На них возложена миссия соединить прошлое с настоящим, образовать единое и непреходящее историческое пространство

Жизни. Некоторые из них, такие как Медея, в силу своей неординарности способны прожить цельную, незамутненную жизнь, наполненную узорами вечности, слышать ее голоса, ощущать «древние, смолистые и смуглые» запахи, чувствовать своими стопами древнюю землю, вступать в контакт с небом и горами, водой как первоматерией мира (Медея обычно одна ходила «на свидание с морем»). Другие лишь мгновением оказываются сопричастны шуму вечности, и это мгновение может преобразить их жизнь и судьбу. Им тоже подарены минуты прозрения, ибо в них-то и есть сила непреходящей жизни. Когда шумная большая компания родственников и гостей Медеи тропинкой спускается к морю, наступает именно такой момент истины:

Вышли к морю и разом замолчали. Это была всегдашняя минута почтительного молчания перед лицом вечности, которая мягко плескалась у самых ног (75).

5.3. Плотность текста в романе Улицкой достигается использованием множества мифологических архетипов, их комбинаций, введением мотивов, наделенных свойством «вездесущности» (Юнг), универсализма. В стилистике писательница не следует лаконизму греческой эстетики, наоборот, она щедро насыщает прозу символической детализацией. Это, однако, не создает ощущения излишеств, не вызывает художественного отторжения.

Мифологизация повседневности выполнена на всех уровнях: она присутствует и в реализации основного действия романа, и в сцепленности многочисленных сюжетных линий в структуре текста. В конечном счете вся эстетическая система рождает обобщенное видение хода мировой истории и места современного человека в ней.

5.4. Сегодня с тревогой и болью раздаются голоса об утрате художественной литературной роли в современном мире, о том, что никто ее сегодня не ждет и не зовет на подмостки сцены.

Ряды пророков поредели, а количество камней, которыми их забрасывают, везде и всюду увеличилось во сто крат, и каждый день творит молитву все труднее и труднее⁴.

Тогда и звучит чистая, как морская вода, речь поэта, писателя, из тех, кто выполняет свою безумную и прекрасную роль, «кто продолжает самозабвенно, на свой страх и риск портить бумагу, пытаясь изо всех сил вписать хотя бы одну страницу, хотя бы одну строку в этот молитвенник человечества, так называемую изящную словесность»⁵.

⁴ Канович Г. Сюжет для изящной словесности // Московские новости. — 1966. 12 декабря.

⁵ Там же.

ПОЛЕ ЧУДЕС Виктор Пелевин

23 марта 1999 года Масахару Нонака, 58-летний менеджер токийской фирмы, торгующей клюшками для гольфа, выразил недовольство реконструкцией компании. Во время административного совещания он снял пиджак, развязал галстук, стащил рубашку и совершил харакири ножом для разрезания рыбы.

Все, кто читал «Чапаев и Пустота» (а много ли осталось тех, кто этого еще не сделал?), узнают в этой истории ту лучшую главу романа, где действие происходит в московском офисе одной японской фирмы.

В той же книге утверждалось, что все мы живем во вселенной коварного Котовского. Судя по тому, как оживают эпизоды романа о Чапаеве, мы потихоньку перебираемся во вселенную, придуманную его автором.

Когда я прислал вырезку о несчастном менеджере Виктору Пелевину, тот нисколько не удивился. На интернетовской пресс-конференции он убежденно развивал тезис о сокрушительном для действительности воздействии вымысла на реальность: «Литература в большой степени программирует жизнь, во всяком случае жизнь того, кто ее пишет».

Учитывая это обстоятельство, Пелевин куда осторожнее обходится с описываемой им реальностью, чем Сорокин. Этих писателей, ярче всех представляющих постсоветскую литературу, связывает интерес к советскому бессознательному как источнику мифотворческой энергии.

Сорокин воссоздает сны «совка», точнее — его кошмары. Проза Пелевина — это вещие сны, сны ясновидца. Если у Сорокина сны непонятны, то у Пелевина — не поняты.

Пелевин не ломает, а строит. Пользуясь теми же обломками советского мифа, что и Сорокин, он возводит из них фабульные и концептуальные конструкции. Если, погружаясь в бессознательное, Сорокин обнаруживает в нем симптомы болезни, являющейся предметом его художественного исследования, то Пелевина интересуют сами симптомы. Для него сила советского государства выражается вовсе не в могуществе его зловещего военно-промышленного комплекса, а в способности материализовать свои фантамы. Хотя искусством «наводить сны» владеют отнюдь не только тоталитарные режимы, именно они создают мистическое «поле чудес» — зону повышенного мифотворческого напряжения, внутри которой может происходить все что угодно.

Вымысел у Пелевина есть инструмент конструкции реальности, а не насилия над ней. Упраздняя окружающее, сводя его к психическо-

му пространству личности, он расширяет свои повествовательные возможности. Через оставшуюся в одиночестве точку нашей души можно провести сколько угодно прямых, каждая из которых соединит субъект с плодом его воображения.

Окружающий мир — череда искусственных конструкций, где мы обречены вечно блуждать в напрасных поисках «сырой», изначальной действительности. Все эти миры не являются истинными, но и ложными их назвать нельзя, во всяком случае до тех пор, пока кто-нибудь в них верит. Ведь каждая версия мира существует лишь в нашей душе, а психическая реальность не знает лжи.

Проза Пелевина строится на неразличении настоящей и придуманной реальности. Тут действуют непривычные правила: раскрывая ложь, мы не приближаемся к правде, но и умножая ложь, мы не удаляемся от истины. Сложение и вычитание на равных участвуют в процессе изготовления вымышленных миров. Рецепт создания таких миражей заключается в том, что автор варьирует размеры и конструкцию «видеоискателя» — раму того окна, из которого его герой смотрит на мир. Все главное здесь происходит на «подоконнике» — на границе разных миров.

Пелевин — поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией, — одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух.

Чтобы нагляднее представить механизм такого пограничного творчества, можно сравнить пелевинскую прозу с живописью сюрреалистов, прежде всего с картинами Рене Магрита.

Поэзия границы — главное у Магрита. Погружая зрителя в абсурд, он балансирует между нормой и аномалией, исследуя грань, отделяющую одно от другого. На своих полотнах он воплощает ту невидимую черту, которая разделяет категории — одушевленное от неодушевленного, явь от сна, искусство от природы, живое от мертвого, возможное от невозможного. Так, на картине «Открытие» изображена обнаженная женщина. Но часть ее кожи обнаруживает фактуру полированной фанеры. Зритель в растерянности: то ли перед ним живая натура, то ли деревянная. Во все работы Магрита встроено такое устройство, разрушающее возможность однозначного ответа на вопрос. Яичница-глазунья подмигивает настоящим глазом, занавески оборачиваются куском неба, птица — облаком, на ботинках вырастают ногти, ночная рубашка обзаводится женским бюстом. Магрит изучал тот минимальный сдвиг, который трансформирует реальное в ирреальное.

Пелевин ставит перед собой аналогичную задачу. Писатель, живущий на сломе эпох, он населяет свои тексты героями, обитающими сразу в двух мирах. Советские служащие из рассказа «Принц Госплана» одновременно живут в той или иной компьютерной видеоигре. Люмпен

из рассказа «День бульдозериста» оказывается американским шпионом, китайский крестьянин Чжуань — кремлевским вождем, советский студент оборачивается волком. Но изобретательнее всего тема границы обыграна в новелле «Миттельшпиль». Его героини — валютные проститутки Люся и Нелли — в советской жизни были партийными работниками. Чтобы приспособиться к происшедшим в стране переменам, они поменяли не только профессию, но и пол. Одна из девушек — Нелли — признается другой, что раньше она была секретарем райкома комсомола Василием Цырюком. В ответ звучит встречное признание. Оказывается, в прошлой жизни Люся тоже была мужчиной и служила в том же учреждении под его началом.

«— Усы, значит, были, — сказала Люся, и откинула упавшую на лицо прядь. — А помнишь, может, у тебя зам был по оргработе? Андрон Павлов? Еще Гнидой называли?»

— Помню, — удивленно сказала Нелли.

— За пивом тебе ходил еще? А потом ты ему персональное дело повесила с наглядной агитацией? Когда на агитстенде Ленина в перчатках нарисовали и Дзержинского без тени?»

Искусные фабульные кульбиты, подобные этому, критики часто пытаются свести к анекдоту. Однако, чтоб оправдать такой критический редукционизм, от которого нередко страдают авторы постсоветской литературы, надо лишить пелевинскую прозу второго аллегорического плана, который выводит ее за рамки предшествующей литературной модели.

Так и эпизод с коммунистами-оборотнями — лишь частный случай центрального для Пелевина мотива превращений. В «Миттельшпиле», как и многих других его рассказах, важно, не кем были герои и не кем они стали, — важен сам факт перемены. Граница между мирами непреступна, ее нельзя пересечь, потому что сами эти миры есть лишь проекция нашего сознания. Единственный способ перебраться из одной действительности в другую — измениться самому, претерпеть метаморфозу. Способность к ней становится условием выживания в стремительной чехарде фантомных реальностей, произвольно сменяющих друг друга.

Собственно, граница — это провокация, вызывающая метаморфозу, которая подталкивает героя в нужном автору направлении. У Пелевина есть message, есть свой символ веры, который он раскрывает в своих текстах и к которому он хочет привести своих читателей. Вопреки тому, что принято говорить о бездуховности новой волны, Пелевин склонен к спиритуализму, прозелитизму, а значит, и к дидактике. Считают, что он пишет сатиру, скорее — это басни. Лучшая из них — «Жизнь насекомых», переносящая читателя в обычное для этого жанра животное царство.

Зверь удобен писателю своей изначальной инакостью. Всей постсоветской культуре свойственно своеобразное «биофильство». Среди ярких литературных примеров — животная притча Анатолия Кима «Поселок кентавров». Пелевин тоже часто обращается к животным, что

позволяет ему обжить еще одну — межвидовую — границу. Так, герои рассказа «Затворник и Шестипалый» — две курицы, занятые метафизическими экспериментами на «Бройлерном комбинате имени Луначарского». В рассказе «Проблема верволка в Средней полосе» превращение человека в животное наполняет высшим смыслом душу оборотня. Но глубже всего «животная» тема развита в романе из жизни насекомых.

Можно дать несколько ответов на вопрос, почему Пелевин выбрал именно насекомых. Хотя они отнюдь не единственные животные, способные к метаморфозам, — их претерпевают почти все земноводные, некоторые рыбы и большинство моллюсков, — у насекомых цепочка превращений (яйцо—личинка—куколка—взрослая особь) наиболее длинная и разнообразная. По отношению к людям насекомые играют двойную роль. Они меньше всего похожи на человека, но чаще других живут с ним. К тому же они близки нам своей многочисленностью. Но главную роль в выборе героев сыграли литературные предшественники романа, в споре с которыми, как представляется, он и написан.

В первую очередь это вышедшая в 1921 году пьеса братьев Карела и Йозефа Чапеков «Из жизни насекомых», название которой почти дословно цитируется в заглавии романа Пелевина. Похож, естественно, и энтомологический набор персонажей — навозные жуки, муравьи, мотыльки. Однако со своими насекомыми Пелевин обращается совершенно иначе. В пьесе Чапеков образ строится на доведенном до комизма преувеличении отдельной черты. Названия насекомых, которыми обозначены действующие лица, — это маски, позволяющие упростить человеческий характер. Энтомологический маскарад тут служит средством абстрагирования. Под масками скрываются не люди, а их обобщенные пороки. В предисловии к пьесе Чапеки писали: «Нашим намерением было написать не драму, а мистерию в старинной наивной манере. Как в средневековых мистериях выступали олицетворенные Скупость, Эгоизм или Добродетель, так и у нас некоторые моральные категории воплощены в образах насекомых просто для большей наглядности <...> Мы не писали ни о людях, ни о насекомых, мы писали о пороках».

В героях Пелевина больше и от насекомых, и от людей. Собственно, между ними вообще нет разницы: насекомые и люди суть одно и то же. Кем их считать в каждом отдельном эпизоде, решает не автор, а читатель. Это напоминает известные оптические иллюзии, когда при помощи перспективы на одном рисунке изображаются сразу две фигуры, но увидеть мы можем только ту, на которой сфокусировали свое внимание. Если читатель Пелевина сосредоточился на описании мыслей и чувств, он попадает в бытовой роман из современной жизни, если же читатель удерживает в сознании физический облик героев, то он оказывается в гуще обещанной заглавием «жизни насекомых». Этот прием может проиллюстрировать любовная сцена между западным предпринимателем и его российской возлюбленной: «Сэм откинулся на камень

и некоторое время не чувствовал вообще ничего — словно и сам превратился в часть прогретой солнцем скалы. Наташа жжала его ладонь; приоткрыв глаза, он увидел прямо перед своим лицом две большие фасеточные полусферы — они сверкали под солнцем, как битое стекло, а между ними, вокруг мохнатого ротового хоботка, шевелились короткие упругие усики».

Сочетание естественно-научного натурализма с психологическим реализмом населяет роман Пелевина гибридами. Все эти думающие как люди, а выглядящие как насекомые персонажи восходят, конечно же, к самому известному из энтомологических героев — Грегору К. Но и эта связь свидетельствует не столько о преемственности, сколько о полемике.

«Превращение» можно понять как развитие важнейшего для Кафки мотива упущенного счастья. Метаморфоза дает Грегору шанс вырваться из сурового царства необходимости, отречься от долга, насилующего его душу. Став насекомым, Грегор разрывает цепи, приковывающие его к дому, к ненавистному ярму службы. В самом начале, когда Грегор еще сам не верит в превращение, он рассуждает следующим образом: если родственники испугаются его нового облика, значит, с него «уже снята ответственность и он может быть спокоен». То есть превращение открывает для Грегора путь к освобождению. Трагедия не в том, что человек превратился в насекомое, а в том, что он не сумел воспользоваться возможностью, предоставленной ему метаморфозой. Эту же ситуацию, но в перевернутом виде, Кафка разрабатывает в новелле «Отчет для академии», где обезьяна превращается в человека. Произошло это потому, что у запертого в клетке животного не было другого выхода. Самец шимпанзе, став человеком, говорит: «Я не хотел свободы. Я хотел всего-навсего выхода — направо, налево, в любом направлении». Грегор К. выхода не нашел, хотя в тексте он и был намечен. Это открытое окно, возле которого героя охватывает «чувство освобождения». Он мог бы просто улететь на свободу, ибо метаморфоза предоставила ему такую возможность.

Об этом в своих лекциях подробно говорит Набоков. Отвечая на вопрос, в какого насекомого превратился Грегор, Набоков категорически отвергает обычного у комментаторов таракана. Реконструируя облик насекомого (сохранились и рисунки Набокова), он приходит к выводу, что Грегор превратился в жука, напоминающего навозного, хотя технически им и не являющегося. Впрочем, важно другое — округлая твердая спина указывает на то, что там скрываются крылья. Но жук Грегор, пишет Набоков, так и не выяснил, что у него есть крылья под твердым панцирем спины. Жуку, в которого превратился Грегор, достаточно было просто вылететь в распахнутое окно. Возможность такого — счастливого — финала «Превращения» подсказывает и книга энтомолога Жана Анри Фабра «Жизнь насекомых», к которой Кафка, как чуть позже братья Чапеки, вероятно, обращался во время работы над «Превращением».

Про навозного жука Фабр пишет восторженно: «Счастливое создание! ...ты знаешь свое ремесло. И оно обеспечивает тебе спокойствие и пищу, которые с таким трудом достигаются в человеческой жизни».

Не этот ли абзац натолкнул Кафку на мысль избавить своего героя от тягости быть человеком, превратив его в насекомое? Во всяком случае, Грегор-жук мог бы быть счастливее Грегора-человека. Не случайно в рассказе движения героя изображены с большей значительностью и вниманием, чем его банальные, скудные слова и мысли.

Намеченную, но не развитую Кафкой тему неиспользованной метаморфозы подхватил в своей версии энтомологического сюжета Пелевин. *Метаморфоза* — это ряд изменений, при которых взрослые существа резко отличаются от незрелых, то есть это не простое перемещение, а центростремительное движение, направленное к некоей цели. *Метаморфоза* придает изменению телеологический характер — она ведет сюжет к «морали». И эта растворенная в тексте, скрытая, но упорная назидательность указывает на жанровое родство с самым прямым источником романа Пелевина — басней Крылова «Стрекоза и Муравей».

В сущности, Пелевин рассказывает переведенную на язык «мыльной оперы» историю «муравья», который захотел стать «стрекозой». Центральная героиня романа Наташа, не желая повторять убогую и унылую «трудовую» жизнь своих родителей, рвет с родными муравьиными обычаями и уходит, к ужасу своей честной матери Марины, в мухи: «Она уже разорвала стенку кокона, и вместо скромного муравьиного тельца с четырьмя длинными крыльями Марина увидела типичную молодую муху в блядском коротеньком платьице зеленого цвета с металлическими блестками».

Однако метаморфоза одного крыловского персонажа в другого не приносит героине счастья. После мимолетного романа с американским комаром, точно уложившегося в отведенное ему Крыловым «красное лето», Наташа погибает на липучке.

Обращаясь к хрестоматийному сюжету, Пелевин его не пересказывает и не пародирует, а переосмысляет, добавляя свою мораль к старой басне. Ее герои вновь появляются в эпилоге романа: «Толстый рыжий муравей в морской форме; на его бескозырке золотыми буквами выведено «Иван Крылов», на груди блестел такой огород орденских планок, какой можно вырастить, только унавозив нагрудное сукно долгой и бессмысленной жизнью».

И выступающая по телевидению стрекоза: «Стрекоза на экране несколько раз подпрыгнула, расправила прозрачные крылья и запела:

Завтра улечу
В солнечное лето
Будду делать все
что захочу.

Замаскированный под опечатку «Будда» попал в последнюю строку романа в качестве ключа, переводящего саркастическую прозу Пелевина в метафизический регистр. В этом аллегорическом плане разворачивается параллельный сюжет романа. Это история духовной эволюции мотылька Мити и его альтер-эго Димы. С ними тоже происходят метаморфозы, но это превращения, которые ведут героя не к гибели, а к просветлению. Такая метаморфоза, в зависимости от того, как мы согласны ее понимать, обладает либо физическим, либо метафизическим смыслом. «Он открыл глаза и увидел, что стоит в пятне ярко синего света, словно на нем скрестились лучи нескольких прожекторов. Но никаких прожекторов нигде не было — источником света был он сам».

Так мотылек Митя стал светлячком. Духовные метаморфозы возвращают роман к теме границ, но это уже одна, главная, а может быть, и единственная граница, отделяющая мнимый мир повседневности от подлинного, «чистого» существования, источник которого мистик Пелевин помещает внутрь нашей души.

В сущности, вся проза Пелевина — руководство к пересечению этого трансцендентного рубежа, уроки выращивания той метафизической реальности, которой нет, но которую можно создать.

В поздних фильмах Феллини самое интересное происходит в глубине кадра — действия на переднем и заднем плане развиваются независимо друг от друга. Так, в фильме «Джинджер и Фред» трогательный сюжет разворачивается на фоне специально придуманных режиссером безумных рекламных плакатов, мимо которых, не замечая их, проходят героини.

К такому же приему, требующему от читателя повышенной alertности, прибегает и Пелевин. Важная странность его прозы заключается в том, что он упрямо вытесняет на повествовательную периферию центральную идею, концептуальную квинтэссенцию своих сочинений. Обо всем по-настоящему серьезном здесь говорится вскользь. Смысл происходящего раскрывается всегда неожиданно, невпопад. Наиболее существенные мысли доносят репродуктор на стене, обрывок армейской газеты, цитата из пропагандистской брошюрки, речь парторга на собрании. Так, в рассказе «Вести из Непала» заводской репродуктор бодрым комсомольским языком пересказывает тибетскую «Книгу мертвых»: «Современная наука установила, что сущностью греха является забвение Бога, а сущностью воздушных мытарств является бесконечное движение по суживающейся спирали к точке подлинной смерти. Умереть не так просто, как это кажется кое-кому...»

Информационный мир у Пелевина устроен таким образом, что чем меньше доверия вызывает источник сообщения, тем оно глубокомысленнее. Объясняется это тем, что вместо обычных причинно-следственных связей тут царит синхронический, как назвал его Юнг, принцип. Соглас-

но ему явления соединены не последовательно, а параллельно. В таком единовременном мире совпадения не случайны, а закономерны.

Пелевин использует синхронический принцип, чтобы истребить случай как класс. В его тексте не остается ничего постороннего авторской цели. Поэтому все, что встречается на Пути героя, заботливо подталкивает его в нужном направлении. Как в хорошем детективе или проповеди, каждая деталь тут — предзнаменование, подсказка, веха.

В поэтике Пелевина не может быть ничего постороннего замыслу потому, что в его мире случайность — непознанная (до поры до времени) закономерность. Текст Пелевина не столько повествование, сколько паломничество. Тут все говорит об одном, а значит, и автору, в сущности, безразличен предмет разговора: не материал важен, а его трактовка. Потаенный смысл обнаруживается в любом, в том числе и самом тривиальном сюжете; чем более он избит, тем ярче и неожиданнее оказывается скрытое в нем содержание.

Впрочем, основной тезис всех его книг не принадлежит автору — скорее, говоря по-пелевински, автор принадлежит ему. Речь идет об универсальной для современной культуры проблеме исчезнувшей реальности. Решая ее, всякая книга норовит сегодня стать репортажем из бездны. Автор делает читателя свидетелем череды кризисов. Сперва он демонстрирует исчезновение «объективной реальности». Затем на глазах пораженных зрителей автор растворяет в воздухе и субъект познания — собственно личность. Заведя нас в эту гносеологическую пропасть, художник оставляет читателя наедине с пустотой.

Ее-то Пелевин и сделал фамилией героя своего дзэн-буддистского боевика «Чапаев и Пустота». Буддизм в нем — не экзотическая система авторских взглядов, а неизбежный вывод из наблюдения над современностью. Однако изысканная прелесть этого романа не в «мессидже», а в «медиуме». Заслуга автора в том, что путь от одной пустоты к другой он проложил по изъезженному пространству. Роман заиграл оттого, что содержание — буддистскую сутру — Пелевин опрокинул в форму чапаевского мифа.

Взяв фольклорные фигуры чапаевского цикла — Василия Ивановича, Петьку, пулеметчицу Анку и Котовского, Пелевин превратил их в персонажей притчи. Так, Чапаев в его романе стал аббатом, хранителем дхармы, мастером дзэна, учителем, который в свойственной восточным мудрецам предельно эксцентрической манере ведет к просветлению своего любимого ученика — петербургского поэта Петра со странной фамилией Пустота. Нам он больше известен в качестве чапаевского адьютанта Петьки.

Исходным материалом для такой метаморфозы Пелевину послужили бесчисленные чапаевские анекдоты, в которых он увидел дзэновские коаны, буддистские вопросы без ответа, вроде знаменитого «как услышать хлопок одной ладони?». Коаны призваны остановить безволь-

ное брожение мысли по наезженной колее логичных, а значит, поверхностных решений. К правильному решению коана можно прийти только духовным прыжком. Совершить такой ментальный кульбит и помогает ученику учитель, часто прибегая при этом к самым диким выходкам. В романе Пелевина каждый такой коан с сопутствующим объяснением служит Петьке очередной ступенью на пути к просветлению. Вот как это звучит в тексте:

«— Петька! — позвал из-за двери голос Чапаева. — Ты где?

— Нигде! — побормотал я в ответ.

— Во! — неожиданно заорал Чапаев. — Молодец! Завтра благодарность объявлю перед строем. <...> Все, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька. Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот поэтому мы нигде».

Безусловный комизм этого чапаевского апокрифа ни в коем случае не отменяет серьезности темы. Она только выигрывает от того, что автор ведет разговор о высших истинах в разных стилевых регистрах. Вот, например, теологический диспут о природе отечественной религии на блатной фене: «Может, не потому Бог у нас вроде пахана с мигалками, что мы на зоне живем, а наоборот — потому на зоне живем, что Бога себе выбрали вроде кума с сиреной».

Каждая из десяти глав романа написана на своем языке, отражающем тот или иной уровень реальности, в рамках которой автор проводит испытание своей правды. Стилистический метемпсихоз, перевоплощение идеи в разные языковые формы не меняет ее не выразимой словами сути. При этом Пелевин обращает всю свою книгу в коан — как написать роман о том, о чем написать вообще нельзя?

Судить о том, удалось ли ему разрешить этот парадокс, Пелевин предоставляет читателю. Себе же, автору, он отводит более скромную роль разрушителя иллюзий: «Боже мой, да разве это не то единственное, на что я всегда только и был способен — выстрелить в зеркальный шар этого фальшивого мира из авторучки?»

ВИКТОР ПЕЛЕВИН. «GENERATION „П“»

Дефолт «семнадцать восемь» породил ненависть к блефу, которым государство потчует граждан. Тематизации этой ненависти и посвящен роман В. Пелевина: чтобы не оставалось сомнений в том, что конкретно имеется в виду, автор посвятил сочинение «памяти среднего класса», а сюжетом сделал приключения Вавилена Татарского, делающего успешную карьеру в рекламном бизнесе. Еще большую конкретность посвящению придают указанные (по «вагриусовскому» обыкновению) в выходных данных «*П. корректоры*» — небыизвестные С. Лисовский и В. Жечков.

Закономерно, что после ряда публицистических и культурологических разоблачений рекламы в «Новом мире», «Знамени» и «Новом литературном обозрении», о ней (рекламе) появился роман. Не менее закономерно, что реклама в нем демонизирована — в том же смысле, в каком Маркс демонизировал капитал. Тут выражается растерянность от разрушения привычного жизненного уклада и общей неясности насчет источника политической воли. Согласно Пелевину, вся видимая российская политическая жизнь виртуальна, в буквальном смысле *нарисована* программистами, служащими в некоей предельно законспирированной организации, и затем превращается в телевизионный сигнал, которому в глазах «*ботвы*» (рядовые зрители) и придан статус реальности. Изображения и Ельцина, и премьера, и даже Березовского синтезируются, сюжеты сочиняются кризйторами, а весь фокус заключен в том, что остается неясным: кто Главный Сценарист? Кстати, согласно роману, Ельцина давно нет в живых, а действует его изображение.

Все это забавно, и подробности функционирования PR переданы порою очень точно (особенно про *черный нал*), но Пелевин не был бы Пелевиным, если бы роман не загубил. Ибо, с одной стороны, мысль о том, что на *телевидении* — *всё ложь*, уже слишком банальна, чтобы стать темой мистического романа, тяжеловесного и местами нестерпимо занудного, а не остроумно-легкого и иронического плутовского чтива типа «Двенадцати стульев».

Однако, с другой стороны, Виктор Олегович считает себя крупным и серьезным писателем масштаба Борхеса, и потому не только небрежно ссылается на Семурга, но и смело переводит роман, начатый как плутовской и иронический, в свою противоположность: сочинение, вроде бы делающее маскульт предметом остроумного разоблачения, постепенно теряет иронию, как умирающий теряет вес, и само становится образцом унылого маскульта, романом для *прикультуренных*.

Именно для них Пелевин приготовил смесь из банальностей, нехитрых ребусов и плагиата, которую вместе с «Вагриусом» выдает за *роман века, роман поколения*. Иными словами, поступает точно так, как его персонажи-рекламомейкеры со своими клиентами.

Забавна сцена, в которой описаны сборы Вавилена на встречу с первым клиентом. На него надевают бордовый клубный пиджак с гербом, снабжают блокнотом в кожаной обложке, толстой ручкой «Zoom» и пейджером, который должен запищать во время встречи для того, чтобы Вавилен важно посмотрел на него на глазах у клиента. В романе функции пиджака и других предметов культа выполняют «фуськи», которые нынешний *пилл* хорошо *хавает*: 1) осколки вавилонской мифологии, буддизма-для-бедных и самой дешевой мистики в духе «Твин Пикс», 2) наркотический транс (в состоянии которого Вавилен прозревает суть вещей, а также рождает лучшие свои *слоганы*), 3) трактат об ORANUS'е (по-русски «*ротожоп*»), который написал дух Че Гевары и, наконец, 4) главный сюрприз романа — подробное описание компьютерной анимации, с помощью которой создается *политическая жизнь России*, существующая исключительно виртуально. Излишне говорить, что роль клиента оставлена Пелевиным для читателя. С ним затеяна нехитрая игра: ему, например, предстоит догадаться, что *Вавилон* появляется неспроста, раз героя зовут *Вавилен*, что не случайно описано, как мысли и реальность делаются тождественными для нашего героя под влиянием мухоморного чая, которым любит баловаться Вавилен, ибо — по аналогии с этим — и весь наш мир является виртуальным (как нова и оригинальна идея!). В довершение читатель должен понять самое сложное: что название «Generation „П“» является парафразом названия «культового» романа «Generation „X“», и что «X» и «П», поставленные в аналогичные синтаксические позиции, означают первые буквы двух любимых народом слов. В свою очередь, эта идея поддерживается концепцией Вавилена о том, что приковать мужчин к телевизору можно лишь путем формирования подсознательной связи «телевизор — женский половой орган», для чего и надо развернуть избыточную рекламу прокладок.

Я не против нехитрой игры с *прикультуренными*, которые, судя по всему, от слабенького в литературном отношении и вторичного по концепции романа (в котором мистика призвана замаскировать тривиальность содержания и обеспечить логику сюжета) в восторге, но только не надо было, как это сделал Пелевин (совместно с «Вагриусом», развернувшим ураганную рекламную кампанию), изображать из себя крупного и серьезного писателя. Это смешно. Тем паче, что вся романопоорождающая идея компьютерной анимации целиком (!) украдена у Оруэлла («1984»). Точно так же, кстати, Пелевин в свое время украл идею «Омона Ра» из фильма «Козерог-1».

А поскольку с точки зрения стиля, «письма», самовыражения и т. п. роман *никакой*, и все держится на сюжетопорождающей идее, которая является откровенно ворованной, возникает искушение трактовать концепцию Пелевина/Че Гевары об оральном (поглощение) и анальном (выделение) вау-импульсах как авто-мета-описание: сначала жадное поглощение чужих идей и образов, а потом их *самодовольное* выделение в виде собственных книг, дающих славу, деньги и т. п. Полагаем, что в романе выражены связанные с самоидентификацией подлинные комплексы Пелевина, понимающего в глубине души, что *никакой* он не писатель, что на самом деле он давно и не без успеха дурит читателя, поскольку писателя Пелевина нет, а то, что есть, является генератором блефа, плагиатором, подборителем чужих идей. Иными словами, роман написан о себе.

Впрочем, навороты мистики, даже дешевой, даром не проходят. Фамилия самого загадочного героя романа — Азадовский. Это же и фамилия председателя нынешнего букеровского жюри. То ли Пелевин напроорочил, то ли, подчинившись магии романа, вышедшего до назначения состава жюри, Букеровский комитет незаметно для себя получил *внушающую команду* и назначил председателем именно Константина Азадовского.

Дмитрий Голынкин-Вольфсон

Фурор, вызванный новым романом Виктора Пелевина (даже ожиданием и предвкушением оно), — ЧП местного не только литературного, но и социального масштаба. Читательский и коммерческий успех романа оспаривать трудно — да и бессмысленно. Его качество — в самых разных обертонах этого слова — также. Роман Пелевина способен удовлетворить вкусовым критериям и новорусского мафиози, и старорежимного обывателя, и накокаиненного модника-денди, и спившегося технаря. Многочисленные хохмы из романа (типа народной этимологии «демократии» от английского «demo-version») уснастили застольный фольклор нового поколения, вытеснив излюбленные прежним крылатые афоризмы из «Москвы-Петушков». Но только в глобальной сети Интернет роман Пелевина получил всенародную — точнее всеюзеровскую — славу: он залинкован почти на каждом статусном культурном сайте; в интернетовской периодике переизбыток блиц-опросов о названии романа; периодически публикуются по его поводу интерактивные реплики критиков, сделавших ставку на окультуривание киберпространства, — например, С. Корнева, С. Кузнецова или В. Курицына.

То, что роман востребован именно электронно-медиаальной аудиторией, указывает на причины инстинктивного неприятия его старыми

фанам и почитателями Пелевина. От Пелевина ждали ультрасовременной литературы — по подобию растиражированного «Чапаева и Пустоты»; ждали очередной фольклорно-матрешечный микс голливудских боевиков, мексиканских мыльных опер, советских психушечных историй и еврейских анекдотов. Если оценивать «Generation „П“» по шкале его литературных достоинств — то перед нами занимательный памфлетный портрет московского среднего класса, предприимчивых горемык-трудоголиков среднего возраста и средней руки. Их жизненные воззрения, равно как и стилистический фундамент романа, — это наследие интеллигентской романтики Хемингуэя, адаптированного буддизма Сэлинджера, эзоповой футурологии братьев Стругацких с добавкой психоделики Кастанеды и изломанной экстатики Ирвина Вэлша. Но Пелевин на этот раз предложил на суд читателя не литературу, не совсем литературу, — скорее имитирующий печатную беллетристику полифонический интернетовский Chat (буквально «болтовня», т. е. моментальный обмен мнениями в режиме реального времени). Среди разнородного информационного содержимого этого chat'a — также разработанный автором пакет программного обеспечения для написания современного, *слишком современного*, романа, весь набор необходимого для этого software. Вместо ожидаемого литературного бурлеска Пелевин спроектировал компьютерно программированную матрицу современного романа, замаскированную под злободневный социальный фельетон. Сам автор оборачивается фигурой куда более условной, чем Эйхенбаумовский сказитель: он служит обеспечивающим всю технологию письма «железом», hardware, — или жестким диском, где копяты необходимые для варьирования сюжета базы данных. Так, видимо, и должен выглядеть состоящий из дигитальных арабесок роман-броузер в современную кибернетическую эру.

Смоделированный по меркам киберпространства, новый роман Пелевина как бы сканирует историю поколения, которое делало девяностые и делалось ими, переводя его из реального измерения в режим виртуального симулирования. Оно выведено под грифом «Generation „П“» — среди астрономического числа печатных и сетевых интерпретаций этого термина преобладают «поколение Пепси» или «поколение Пелевина». Это поколение тридцатилетних, с брежневского детства пристрастившееся к закордонному «Пепси» в бутылках новороссийского производства. Двадцать лет спустя оно так и продолжает потреблять *обманки* и *обмылки* чужого западного опыта (пусть и в отечественной расфасовке), так и не сумев приспособить к новорусской неразберихе поспешно импортированные блага и LV (liberal values).

Придуманый Пелевиным слоган или трэйд-бренд для антирекламы этого поколения — перифраз заглавий сразу двух главных диагностик ситуации 90-х: романа Дугласа Коупленда «Generation X» и фильма Грега Аракки «DOOM Generation». Любое поколение обладает своей

иногда явной, иногда законспирированной тайной — для Коупленда и Аракки тайна поколения 90-х заключается в его социокультурной или психосексуальной несостоятельности, часто выставляемой напоказ подобно товару в супермаркетовской витрине. Нарциссическая растерянность и подвешенность этого поколения оказывается чем-то вроде его товарного логотипа: его представители кичатся, что им отведено ампула безучастных буферов между устойчивыми социальными ролями хиппи и яппи (добровольные пассивные отщепенцы-иксеры у Коупленда). Или гедонистически забавляются своей неразборчивостью между сексуальной нормой и аномалией (люцеферические искатели удовольствий у Аракки).

Роман Пелевина подобно лакмусовой бумаге проявляет, дезавуирует поколенческую тайну русских «пиксеров» (по аналогии с коуплендовскими «иксерами»), — и обнаруживает ее в клиповом монтаже постсоветской реальности, в ее рекламно-дезинформационной ауре. У Коупленда и Аракки представители этого поколения рефлексировали над собственной, эксклюзивной несостоятельностью; у Пелевина русские «пиксеры» травмированы чужой, заимствованной несостоятельностью. Тайна поколения «П», собственно говоря, в отсутствии этой тайны, — иначе, в отсутствии самого поколения. Тогда типографский значок «П» прочитывается как первая буква русской ненормативной лексемы, рифмующейся с весьма символическим для данного контекста словом «конец». Конец поколения как системного социо-культурного целого. Вместо поколения одна лакуна, заполненная виртуальными телеимиджами и видеоманекенами, — резюмирует Пелевин.

Нет поколения — но есть беспринципное общество «оранусов». Пелевин не пожалел на него сатирических красок и почти свифтовской дидактики и желчи. «Оранус» — существо без ушей, глаз, носа и ума, состоящее из одной нервной клетки: телевизора. Психотип «орануса» излагает из психоделического далека Че Гевара, рекламный лейбл политического радикализма (кстати, изображенный на глянцевой обложке вагриусовского издания среди логотипов Кока- и Пепси-колы, лейблов буржуазного преуспевания). Монструозный продукт телекратического социума, «оранус» (или «*homo zapriens*») не производит материальные ценности: он занят потреблением рекламы и воспроизводством ее же, уподобляясь бесконечно (словно *regretium mobile*) прокручиваемому рекламному ролику. Магистральный персонаж романа Вавилен Татарский — типичный «оранус», делающий головокружительную карьеру от заштатного кризистора попсовой рекламы до обожествленного рекламного магната (он становится руководителем «Института Пчеловодства»), где анимируются компьютерные муляжи русских политиков типа Ельцина и Березовского и программируются все перипетии русской внутренней политики). Изнуренный поденщик умственного труда, Татарский — показательный экземпляр русского «среднего класса», сло-

жившегося к середине 90-х и скопированного с западной модели не в социо-экономическом, а в этимологическом ключе: к нему относится тот, кто обладает средним достатком, средними желаниями и средним IQ. Постсоветский средний класс, второсортный продукт телерекламы и телесериалов, полуисчезнувший после августовского кризиса (недаром подзаголовок романа «Памяти среднего класса»), оказывается оптимальной формой стадного единства «оранусов», «прокладкой» между большим бизнесом и криминалитетом (недаром в романе Пелевина прокладка названа самой ходовой рекламной мушкой).

Новый роман Пелевина — блистательный жест социальной диагностики в столь же блистательной оболочке медиальной романной матрицы. Пелевин с точностью до миллиметра шагает в ногу с временем — и следующие его романы, видимо, станут документацией того, удастся ли постсоветской реальности наконец обрести точку социальной опоры? Или она снова угодит в небрежно скопированную с Запада виртуальную ловушку?

ВЛАДИМИР СОРОКИН. «ГОЛУБОЕ САЛО»

Шум, гам, крики «Великий!», а на деле самоповторы, плагиат и полный *бэнхуй*. Выпущенный вослед двухтомнику, последний роман выглядит как его компендиум, как собрание типовых для Сорокина тем, способов выражения и нарушения норм. Налаженный автомат уже не может остановиться, и вслед за «Сердцами четырех», «Месяцем в Дахау», «Нормой» и прочим продолжает штамповать одинаковые детали. В короткой рецензии невозможно показать обилие самоповторов, приходится это лишь констатировать. Для «крупного писателя», каким часто представляют Сорокина, процент этих самоповторов явно выше допустимого, из чего сам собой напрашивается вывод о том, что Сорокин исписался, в тысячу первый раз показывает читателю один и тот же фокус. Притом, поскольку откровений, психологической глубины, связанной с самовыражением и «самокопанием», проза Сорокина, как и всегда, лишена напрочь, от этого писателя приходится ожидать и требовать нарушений все новых и новых норм, все более и более раздражающих кошунств и хитрых кунштюков. Но все имеет конец, и видимо, ненарушенных норм и табу уже не осталось. Действительно, не бесконечен же их список. Наш великий писатель не столько *исписался*, сколько *испридумывался*.

Нет, свои кошунства есть и в «Голубом сале». Скажем, описывая виртуальный 1954 год, Сорокин придумал дружбу Сталина и Гитлера и победу СССР и Германии в мировой войне, увенчанную атомной бомбардировкой англосаксов после того, как американцы уничтожили 6 млн евреев. Но дружба с послевоенной гитлеровской Германией уже была в «Месяце в Дахау». Нынче Сорокин придумал, что Хрущев — граф, гомосексуалист и каннибал, закусывающий парным мясом собственноручно замученного прекрасного юноши. Но кто же не знает про любовь Сорокина к садизму? Что-то новенькое придумано лишь с Ахматовой, которая живет в Москве в собственном особняке, но работает под юродивую, пахнет застарелыми нечистотами, ползает по улицам на карачках, сладострастно вылизывает подошвы сталинских ботинок и в итоге в смертельных родах рождает черное яйцо, которое должен проглотить один из многочисленных подростков, играющих в ее особняке. *Роберт* обмочился, *Белла* падает замертво, *Андрей* выпустил газы и был изгнан, *Женька* забился в падучей. И только маленький толстый мальчик *Иосиф* глотает яйцо, после чего назначается Ахматовой «большим поэтом».

Ясно, что Сорокину надо нарушить как можно больше литературных приличий, задеть и оскорбить разных лишенных юмора наследни-

ков и «хранителей чести», ибо скандал нужен для рыночной раскрутки (отсюда же, конечно, и искусственный «мировой конфликт», связанный с появлением «Сала» в Сети, — см.: *Ex Libris* НГ. — 1999. — 8 июля. — С. 1, 5). Но ни смысла во всем этом бреде нет, ни вдохновения. Один голый и холодный расчет «литературного автомата». Типографские машины ждут, ноблесс оближ... Кстати, даже «Один день Ивана Денисовича» спародирован: в виртуальном 1954 году ГУЛАГ заменен на LOVEЛАГ, а ссылают в Коктебель. Пожалуй, единственное не только кощунственное, но и немного смешное место.

Но, видимо, состояние *испридуманности* и тупика, в который завел собственный *творческий метод*, Сорокина сильно заботит, тем более что к настоящему моменту рынок завоеван, издательства на коленях, публика жаждет, не сегодня — завтра дадут какую-нибудь премию. И озабоченность бессознательно выразилась в повествовании о клонированных писателях, именуемых *объектами*: Достоевский-2, Ахматова-2, Платонов-3, Чехов-3, Пастернак-1, Толстой-4, Набоков-7... Искусственно синтезированные писатели строчат тексты, с той или иной степенью сходства воспроизводя собственный стиль, что сильно напоминает Сорокина в нынешнем его состоянии. Проговорился...

Между прочим, в свое время была напечатана и всех поразила статья: *Кац Б. Г.* О программе, сочиняющей стихи // Автоматика и телемеханика. — 1978. — № 2. — С. 151–156 (автор к началу восьмидесятых жил уже в Америке). В память машины было загружено несколько сотен слов из стихов Мандельштама и сведения о его метрике и рифмовке, и машина начала сочинять. Вот самый колоритный пример: «И трепетание бежит, // И как безумный свет! // Надменный мир благодарит // **И грянул влажный бред!**». Сказано именно о тексте Сорокина.

Объекты сочиняют тексты; скажем, Пастернак сочинил стихотворение «Пизда», в котором obscenизм повторен 17 раз. Это чуть-чуть похоже на Пастернака, и, видимо, кажется Сорокину весьма остроумным и скандальным. Кстати, лучше всего удалась имитация Андрея Платонова. С ним связан и сюжет «голубого сала», напоминающий о платоновском «веществе существования»: объекты в процессе сочинительства, которое само по себе мало кого интересует (только *биофилолога* Бориса Глогера), продуцируют *голубое сало* — вещество с нулевой энтропией, которое является источником бесконечной энергии. За это сало в 2068 году разворачивается борьба, у Глогера и его коллег сало похищают сектанты-землеёбы, исповедующие фаллический культ с сильным славянским оттенком, они посылают сало с помощью машины времени в виртуальный 1954 год — товарищу Сталину (переход во времени из 2068 года в 1954-й совершается на 168-й странице, точно посередине романа). Излагаю сюжет просто для порядка, никакого смысла в нем нет.

Зато есть элементы плагиата или, говоря мягче, интертекстуальности. Скажем, язык, на котором изъясняются в 2068 году создатели кло-

нированных объектов, — это явный вариант новояза все того же Оруэлла; анонимный *текст в тексте* «Заплыв» стилем и колоритом напоминает «Мь» Замятина; славянские землеёбы со своими поисками земного рая сделаны из оккультных теорий, модных в Третьем рейхе и ныне у нас неоднократно популяризованных (см., например, компиляцию: Первушин А. И. Оккультные тайны НКВД и СС. — СПб.; М., 1999, в которой указаны все популярные изложения теории мирового льда, концепций «Аненербе», теории поллой Земли, элементы которых использовал Сорокин); смесь русского мата, китайских (в конце книги дан словарь, без которого текст не понять), немецких и английских слов напоминает известный анекдот времен страха перед *китайской угрозой*: английский для отъезжающих, китайский для остающихся (отсюда широкое использование омофонов, например, *ханкун мудень*, что буквально значит «авианосец», или *бэнхуй* — «катастрофа», метафорически соответствующая рус. общ. «пиздец»). Между прочим, элемент плагиата присутствует и здесь, ибо в неопубликованном романе Якова Персикова «Прорва», о рукописи которого подробно и ярко писал Вяч. Курицын, текст написан на пяти языках, причем, «эти языки вполне одушевленно вступают в какие-то совершенно свои отношения, переводят буквы и слова друг с друга друг на друга... Причем „язык“ здесь — откровенный эвфемизм, он явно намекает на другую часть тела... Апофеоз экспериментов Персикова — пятый язык, изобретенный лично автором „Прорвы“. Язык не особенно сложный, грамматика явно слизана с эсперанто., а слов — всего двести. Все они присутствуют в словарице в приложении к роману...» (Урал. — 1993. — № 8. — С. 280).

Нетрудно видеть, как много автор «Сала» позаимствовал в романе, который в России известен всего нескольким читателям. Иными словами, натащено отовсюду, что довольно ярко характеризует тот творческий бэнхуй, в котором нынче оказался Владимир Сорокин.

А. Ипполитов

Наше время до отказа забито обманчивыми, призрачными образами, не содержащими в себе ничего, кроме подобия. Это подобие — ложь, без отказа заполняющая жизнь, сплошная фикция, чем дальше, тем больше подменяющая собой реальность. Бытие оказалось настолько переполнено событиями, предметами, фактами, поступками и размышлениями, чье существование ничем не доказано, кроме как ирреальностью видео- или аудио-импульса, что всякая весомость окружающего потеряна, и соответственно распадаются и какие-либо причинные и следственные связи. Современное сознание парит в невесомости, и если это состояние долгое время было мечтой человечества о полете, то сей-

час, постольку поскольку младенцы выкинуты прямо в невесомость, полет и парение, из мечты оно превратилось в наваждение. Постепенно совершенно забывается то, что предметы, мысли и чувства могут быть весомыми и осязаемыми. Мир — это проекция, сочетание бессмысленных лучей, складывающихся в оптическую обманку, а у обманки по определению не может быть законов.

Как великолепный гимн этому современному состоянию прозвучал недавний хит группы «Отпетые мошенники»: *всяко разное, это не заразно*. В детской резвости проорав радостно и бессмысленно набор слоганов, что составляют сегодняшний мир, они доказали, что в нем хорошо и уютно, что он не только самодостаточен, но и совершенен. Этим подросткам без малейших признаков интеллектуальной деятельности удалось то, что пытаются изобрести и передать Пелевин, Павич и километровые инсталляции на Документах и Биенналях — мир потерял ось, во всеобщей невесомости нет никаких соотношений, поэтому текст важен только как текст, факт только как факт, и все существует лишь в данную, отдельно взятую секунду существования. Все — фикция. Поэтому *всяко разное, это не заразно* веселее, ярче и талантливей «Пейзажа, нарисованного чаем». Толстый, толстый слой шоколада выразительней, чем китайский чай (сильно, надо сказать, спитой в случае с Павичем).

С этой горькой истиной превосходства отпетых мошенников приходится смириться. Дела у интеллектуалов оказались в худшем состоянии, чем у кого-либо другого. Восхищаясь и упиваясь относительностью Пруста и метафоричностью Джойса, они сами создали современную невесомость, и теперь остается лишь следующее: либо бессмысленно множить воспроизводство самих себя, становящихся все менее интересными и все менее нужными кому-либо постороннему, на деньги, остающиеся от толстого, толстого слоя шоколада, превратившись в малоосмысленных спиногрызов наподобие американской университетской профессуры, или отдать себя и свои силы на служение образу этого толстого, толстого слоя, что хотя бы как-то имитирует творческий процесс. В обоих случаях оправдание интеллектуальности подобной интеллектуальной деятельности, мягко говоря, смешно.

В этой печальной ситуации роман Владимира Сорокина «Голубое сало» воспринимается как улыбка надежды. Еще раз напомнить о том, что как бы ни была бессмысленна и бесполезна духовная деятельность, она является единственным оправданием истории, а следовательно, и бытия, так как бытие без истории аморфно и бессознательно, сейчас просто необходимо. Роман Сорокина — это современная «Повесть о Данко».

Такая непонятная, ненужная и нефункциональная вещь, как голубое сало, что отрастает на беспомощных монстрах, является необходимым и желанным для всех — для интернетчиков и националистов, для технократов и почвенников, для Гитлера и Сталина, для Лимонова и Хака-

мады, Зюганова и Михалкова, для нас с вами, любезный читатель, для того, кто пишет слоганы вместо сонетов, для России, вселенной и Бога. Голубое сало, пусть даже и производится оно отнюдь не богами и героями, есть единственное оправдание всего, и ценность голубого сала, этой столь карикатурно презренной на первый взгляд, субстанции, неизмерима. Она альфа и омега всего. Власть, деньги, слава, страсть — все это, на самом деле, есть лишь средство борьбы за голубое сало, этого продукта свободной творческой духовности, доказывающего, что мир вокруг лишь игра воображения. Лишь голубое сало не меняет своей температуры и цвета, так как оно — продукт вечности. Голубое сало гомеровских времен и голубое сало постмодернизма суть одно и то же, разница лишь в мощностях производства. За голубое сало убивают друг друга тираны, так как понимают, что вся их тирания не стоит двух граммов этой чудной материи.

Божественность голубого сала не зависит даже от его производителей. Они дают ему жизнь иногда и помимо своей воли, и их физическое бытие лишь сопутствует этому процессу. Поэтому превращение их в идолов сразу же уничтожает потенции наращивания этой субстанции, ибо голубое сало есть продукт жизни, но соотносится с ней так же, как роза с навозом. Может быть, даже еще более условно.

В апологии духовности, каковой предстает роман Сорокина на сегодняшний день, есть одно неприятное «но», как будто бы снижающее весь гуманистический пафос писателя. На близорукий взгляд кажется, что даже Сорокин, один из самых страстных апологетов культуры, с печалью признается, что вожделенное голубое сало, прошедшее через века, жестокости и преступления, все же не является основой мироздания, и удел его — украшать плечи тонкорезных юношей, крутящих задом перед плывущими зеркалами, изображая Фэй Та перед самими собой. Расстраиваться из-за этого глупо, ведь все величие голубого сала именно в его бесполезности, и то, что Сталин был создан Богом лишь для того, чтобы быть на побегушках у эстетствующих юношей, доказывает приоритет духовности во всем окружающем мире даже с несколько навязчивой доходчивостью.

Отпетые мошенники, столь уничтожающе оглушительно вступившие со своим *всяко разно*, торжествуя над всеми этическими и эстетическими условностями, недавно создали новый хит, возглавлявший все отечественные десятки. В «Люби меня, люби...» звучат и любовь, и слезы, и нежная сентиментальность, и через это — некая примитивная тоска по духовности, по голубому салу. От *люби меня, люби* голубого сала вырастает не больше, чем на одну тысячную миллиметра, но жажда его заложена в любом дите человеческом, сколь бы оно ни было убиственным на первый взгляд. Очень хорошо, что Сорокин об этом всем напомнил.

НИШИ ШАРОВА

Вячеславу Курицыну

Ниша — тайник, стена и не стена, пауза в стене, призрачное пространство.

И. Жданов. «Мнимые пространства»

Все романы Шарова построены по более или менее схожей композиционной схеме. Их начало, точка отталкивания — условный центр, от которого начинают расходиться все более и более расползающиеся круги сюжета. Реалистическое, внятное и несколько отстраненное движение начала содержит некий пустяк, напрямую с основной сюжетной линией никак не связанный. Самый традиционный зачин: кто-то умер, и после него осталась связка бумаг. Нет, это не ставший уже привычным прием «текста в тексте» (все романы писателя просто-таки перенасыщены обманными ходами): документы эти лишь повод отчалить от берега. Они, как правило, обильно, на многих страницах, цитируются, зачем-то целиком помещаются в текст, а не пересказываются, хотя вскоре навсегда пропадают из вида. Тем не менее Шарову важно подчеркнуть перекресток двух форм высказывания: истории, выраженной в замысловатом сюжете, и словесности, точнее, романистики, генетически восходящей к разного рода письменным свидетельствам, «бумажной архитектуре».

Типическая схема эта отчасти напоминает культовый телесериал Дэвида Линча. Бедная Лора, Лора Палмер, вечная Лорочка, убийство которой всколыхнуло болото провинциальной жизни, тоже ведь в конечном счете остается на периферии сюжета.

Когда берег начала остается окончательно в стороне, повествование начинает плавать в свободных водах авторского своеволия, попадать в его воронки и подводные течения, кружить и пениться. В любом случае график движения непредсказуем и представляет собой (если он вообще что-нибудь из себя представляет) хрупкую ломаную линию.

Можно привести другую метафору: тексты Шарова разрастаются, как кустарник или трава. То есть существуют по органическим, природным законам. Нет, канва, конечно, есть, но она, как и положено стволу, сокрыта в стихийном переплетении ветвей, в ритуальной пляске листьев, прочих цветковых-световых пятен. Поэтому романы Шарова принципиально недискретны, их никак нельзя разделить на части и гла-

вы (тексты делятся только на абзацы). Арабески историй и судеб, сплетенные в единый сложно организованный узор, сменяют друг дружку, перетекают из комбинации в комбинацию, из фигуры в фигуру. Ну, да, водоем или кустарник, как и было сказано.

Кстати, они, элементы живой природы, существуют для нас как данность. Куст или река никак ведь себя не объясняют, просто бытийствуют, и все. Так и Шаров. При всей повышенной саморефлексивности его текстов он никогда не объясняет правила, по которым играет сам, правила, которыми нужно пользоваться читателю. Утрата шифра, правил поведения, семиотического обоснования тех или иных ходов оборачивается дополнительной суггестией, многоплановостью, многозначностью. Многозначительностью. Мифологическое (мифологизированное) сознание не предполагает наличия рефлексии над существованием или структурой мифа. Ибо, как известно, есть либо миф, либо понятие «мифа». Поэтому объяснения кажутся здесь излишними, избыточными¹.

Отсюда равнозначимость всего, что происходит, будь то история целого рода, конспективно изложенная в небольшом абзаце, или события одного дня, растянутые на несколько страниц. Все оказывается важным (или неважным) в одинаковой степени. Если следовать феноменологии события, разработанной Вадимом Рудневым в книге «Морфология реальности», обязательным условием осуществления события является исполнение трех условий: а) если событие происходит с кем-то, кто наделен антропоморфным сознанием; б) если произошедшее является для личности-носителя чем-то из ряда вон выходящим; в) событие только тогда оказывается событием, когда есть свидетель. «Если человека убило молнией в лесу, а потом лес сгорел, и этого человека никто не хватился, то никакого события не произошло». Вот, видимо, почему для Шарова так велико значение рассказчиков, чье появление и служит той самой отправной точкой, отталкиванием. Некий исследователь и попутно наблюдатель (второе здесь оказывается менее важным), что твоя Пенелопа, начинает плести бесконечный узор сюжета. Точка зрения на события находится всегда вне канвы. Это оборачивается для рассказчика «дополнительными полномочиями», еще одной возможностью превысить все допустимые нормы субъективности в истолковании. Причем и сам рассказчик зачастую пользуется далеко не первоисточниками, но черпает информацию из вторых, если не третьих рук. Важным и нужным для Шарова оказывается не то, как было на самом деле, и даже не то, каким все могло бы быть, но то, как все преломилось в воспаленном воображении рассказчиков и толкователей. Его утопии как раз и посвящены не истории как таковой, но возможностям созна-

¹ Подобным образом построен роман Владимира Сорокина «Сердца четырех». Мне приходилось называть этот прием «приемом отсутствия первых страниц». Как в случае с древнегреческими мраморами, ущербность входит в условия любования.

ния, механизмам возникновения всевозможных фантазмов и заблуждений. Ошибка оказывается много существенней правильного ответа, именно она-то и наделяется приоритетом первородства.

Наподобие «компьютерных романов», дающих возможность комбинировать развитие сюжета, Шаров придумывает и воплощает в жизнь весьма похожий «аттракцион чтения». Когда ткань повествования оказывается, с одной стороны, слегка приглушенной, смазанной, блеклой, с другой — чрезмерно потенциализированной (из-за переполняющих буквально каждый абзац всевозможных отсылок и вариантов), и все это в конечном счете приводит к проявлению какого-то каждый раз иного текста, мерцающего в соответствии с запросами и пожеланиями читателя.

«След в след». Хроника одного рода в мыслях, комментариях и основных датах. «Урал». 1991. № 6–8.

Вот случай подобного передела: сначала истории, а затем и реальности. Все верно — ничто не происходит просто так, на пустом месте. Метаморфоза должна быть подготовлена и обеспечена длительностью. Поэтому большая, «историческая», часть романа как бы выстраивает некий хронотоп, в конечном счете обеспечивающий бесперебойную работу утопического организма в настоящем.

Нужно отметить, что настоящее настоящее возникает в романе лишь как верхушка подводной части айсберга истории, исторического. История ведь тоже некая полувиртуальная реальность, обитать в которой иной раз предпочтительней и безопасней — врубиться в какую-то навсегда отошедшую в небытие эпоху и медленно, по частям, реконструировать реалии и приметы, срастаясь постепенно с той-еще-реальностью, да так, что попробуйте от века оторвать... *«От эсеров он слышал сотни и сотни народнических преданий, никем никогда не записанных, у него была изумительная память, он знал, начиная с „Первой воли“, историю всех споров и разногласий среди народников, знал все обстоятельства покушений и судебных процессов: что говорили обвиняемые, что защита и прокурор, знал приговоры — ссылка, каторга, Петропавловская крепость, казнь — и кто так и умер, не назвав себя. Он мог часами рассказывать о Каракозове, Нечаеве, Халтурине, Морозове, Фигнер, Желябове, Кибальчиче. Он справлял их именины, отмечал даты смерти, он жил в той эпохе, среди тех людей, и все бывшее тогда было для него едва ли не реальнее нынешнего».*

В том-то и дело, что реальнее. Что поделать, если жизнь никогда никого устроить не может. Важнее жизни оказывается то, что ты о ней думаешь, какой ее видишь. Для понимания методики, по которой сконструированы тексты Владимира Шарова, важен один эпизод с появлением на свет братьев Голосовых. Дело в том, что мать их, Ирина, мечтала родить мужу сразу трех сыновей, но родила одного Федора.

Однако ей казалось, что все три сына имеются в наличии: «*часто Ирина путала время, получалось, что Коля и Сережа уже есть сейчас, что они сидят рядом с Федором и втроем слушают ее*». Так вышло, что именно придуманные Коля и Сережа становятся маменькиными любимцами, тогда как вполне реальный Федя страдает от отсутствия какого бы то ни было внимания. «*Он уже знает, что его будут целовать, пусть повозиться в постели, только когда он Коля или Сережа*». Далее повествование продолжается по накатанной колее сюжета, и все бы ничего, но выскакивает фраза: «*Иоганна назначают директором Путиловского завода, и он берет с собой Федора в Петроград. Ирина с младшим — Сережей — застревает на Северном Кавказе, в Кисловодске. Средний, Коля, учится в Москве, в школе-коммуне Лепешинского. В двадцать первом году вся семья опять соединяется в Москве*». Потом по ходу дела выясняется, что Сережа, ставший в заключении последним председателем ЦК партии эсеров, и Коля, воевавший в сорок третьем году в боях под Харьковом, сгинули в анналах истории, но перед этим они, как равноценные другим, нефантомным персонажам, появляются и даже проживают свой кусок романа. Обо всем этом рассказывается так меланхолично и отстраненно, что не очень внимательный читатель вовсе не заметит подмены и будет считать Колю и Сережу реально существовавшими братьями Федора Николаевича.

Склонность матушки к преобразованию качества в количество перешла и к самому Федору Николаевичу, чем он и спасался от бытовой неустроенности и нечеловеческого давления своей эпохи. Методика отстранения героя от реальности подробно описана Шаровым. По моему мнению, здесь автор вводит нас в свою собственную «творческую лабораторию». «*Это странное бегство породило на свет божий несколько десятков самолично созданных им народов, каждый из которых, защищенный и отделенный от других, жил на своем собственном острове, то есть всем этим народам Федор Николаевич дал то, что хотел для себя. Острова эти были придуманы им с немалой изобретательностью и фантазией, иногда даже изоциренностью, но в них никогда не было тепла, они были абстрактными и холодными... Главным действующим лицом этого этнографического сочинения был некий Крафт, наивный и глуповатый англичанин, купец и путешественник, живший в начале семнадцатого столетия, а повествование велось от лица переводчика и исследователя крафтского манускрипта... Смена главного действующего лица отметила начало появления дистанции между Федором Николаевичем и созданным им миром, его отдаление, отделение, уход из него и возвращение к реальной жизни, попытку понимания и осмысления реального прошлого*». Здесь вписывание эволюции сюжета в методологический каркас романтизма (бегство — кризис — возвращение к жизни), совершающего полный оборот в рам-

ках одного текста². Очевидны и параллели в методике устройства внутренней оптики рассказа, перехода нитей повествования от персонажа к рассказчику и наоборот. Важна не только констатация узаконенной субъективности, но и принципиальность пересечения сразу нескольких времен — основой для фантазий Федора служит манускрипт семнадцатого века (отстранение первое), переведенный (отстранение второе) с английского на русский каким-то переводчиком, который и является проводником на те самые виртуальные острова (отстранение третье). Интересно, что после написания своего «этнографического сочинения» Федор уничтожил часть, связанную с Крафтом, оставив лишь свободные и более уже ничем не детерминированные наррации переводчика (операцию эту можно обозначить как четвертое отстранение героя от реальности).

Весь роман пронизывает выходящая на поверхность в разных обликах Конспирология. Совсем, между прочим, в духе газеты «Завтра» или «Маятника Фуко» У. Эко. Свойственная всем текстам Шарова социумная тайнопись (точно это перечень тайных организаций и человеческих заблуждений) связывает развитие мировой истории с проявлением духовного, в гегелевском понимании, начала. Коллективные тела, осененные каким-то извне привнесенным Духом. Сразу в двух романах это партия эсеров, в первом — «секта» еретически загруженных «актеров», в третьем — большевики и «федоровцы», в последнем — скопцы и хор «Большая Волга». Тела эти много больше, нежели просто скопление многочисленных единомышленников. Для того чтобы попасть в эти «избранные», необходимы истовость и замороженность философией «общего дела», позволяющая преодолеть чисто физическую ограниченность физических же тел. Своеобразно понятая соборность, начисто лишаящая человека его индивидуального существования, единоличной судьбы. Попав однажды в зону притяжения таких образований, человек больше уже никогда не принадлежит самому себе. Но, затянутый в воронку стихий, далее движется в едином потоке со своими современниками. *«Осенью пятьдесят девятого года в самом Сергее уже появилось понимание того, что те, кто лежит вместе с ним в отделении хроников, давно уже не случайное скопище людей, что здесь за многие годы возникла настоящая община или даже маленький народ, со своей судьбой, с устоявшимися обычаями, нравами, законами. И главное — эта община его, она его ждет и готова принять к себе»*. Кстати, по Шарову, эта особая коллективность много лучше обыденного, «простого», безыдейного существования. Человек

² В эссе «Пепельная среда» (Постскриптум. — 1996. — № 1) мне уже приходилось писать об особенностях романного хронотопа нового времени, в соответствии с которыми та же самая романтическая эволюция, растянутая у романтиков XIX века на десятилетия, в прозе конца XX века сжатой пружиной раскручивается в границах одного текста.

в любом случае обречен — так уж лучше в коллективе, в куче, в рое: на миру и смерть красна. Точнее, совершенно незаметна. Все тот же Федор, путешествующий из тюрьмы в дурдом, то есть от одного коллективного тела к другому, оказывается в конечном счете (весьма веселая и показательная метаморфоза) спецкором «Известий». Или спецкором оказывается все тот же переводчик с английского. Или, быть может, переводчик и Ф. Голосовов — одно и то же лицо. Разобраться в этом хитросплетении нет никакой возможности, но это и не нужно. У автора другая задача: таким образом в роман вводятся совершенно автономные журналистские очерки, вошедшие затем в книгу «Из записок корреспондента». Эти записки сменяются еще более дискурсивно «самодостаточными квазифилософскими многостраничными «Заметками деда», афоризмами и наблюдениями по истории России. Записки оказываются предельно дискретными, каждая из них заканчивается высказыванием типа: *«Русская революция — в момент упадка страны; французская, английская, нидерландская — на подъеме»*. Но Шарову и этого показалось мало. Фантики разрозненных записок сменяет целый трактат, названный в бердяевском духе «Психология русской истории». Этим трактатом, собственно говоря, роман и заканчивается. Рассказчику остается досочинить небольшой и достаточно формальный эпилог. Начав за здравие, через последовательную смену стиливых масок на выходе писатель намеренно приходит к совершенно иному типу повествования.

Как видим, параллельно нарративным, правда, более радикальным экспериментам Владимира Сорокина, существовали и концептуальные композиции Владимира Шарова. Вопрос временного приоритета в данном случае не кажется существенным: идеи, что называется, носились в воздухе, хотя даты, поставленные Шаровым в конце романа, 1978–1984, такую заявку сделать все-таки позволяют. Важнее отметить принципиальную схожесть в работе с «исходным материалом»: *«...в них никогда не было тепла, они были абстрактными и холодными. В сущности, это понятно: все живое, что было в его жизни, было им самим скомпрометировано и оставлено»*³.

Достаточно ранний «След в след» наиболее полно фиксирует один из жанровых прототипов творчества писателя — бесконечно развивающиеся и разветвляющиеся тропки латиноамериканских романистов, в частности, Маркеса. Наложенный на специфику «местного материала», этот магический реализм мутировал в странное, ни на что не похо-

³ Сравним это заявление с прямым высказыванием Владимира Сорокина: «Я не борюсь с жизнью. Она так безнадежна, что люди вызывают только жалость к себе. Я не могу сказать, что я их ненавижу. Но уж больно они жалкие очень. И планета у нас довольно убогая, но другой нет. Единственная мысль, что заставляет сердце биться, что этот мир имеет конец» (Из интервью журналу «Уральская новь». — 1996. — № 1).

жее образование. Замешенное, в том числе, и на супертексте лубянковских архивов. Ибо прав еще один мистик и утопист последнего времени, Анатолий Королев, говоря о непреходящем влиянии этого гигантского доноса на самих себя: *«Это миллионнотомное собрание допросов и доносов, которые все еще сохраняются в архивах (по слухам, на Лубянке имеются целые этажи и коридоры архивов, в которых хранятся так называемые расстрельные списки)... Он невидим, этот монстр канцелярита, но, поверьте, его давление на наше бытие колоссально. И почти не ослаблено»*⁴.

Для Шарова существенными оказываются не только размеры этого хтонического, по сути, стомиллионозевого чудища, но и сама специфика работы следователей и пробирных палачей по выдуванию кровавых пузырей заговоров и тайн. В этом смысле важным оказывается автохарактеристика рядового следователя ГПУ, эпизодически появляющегося на страницах романа: *«Вот ко мне привели подозреваемого. Я пишу номер дела, его фамилию, открываю папку и начинаю допрос. У меня уже есть версия. Но если я вижу, что она не подходит к обвиняемому, я легко отказываюсь от нее. Я говорю с ним каждый день и с каждым днем все лучше понимаю его, все легче подбираю ему связи, контакты, сообщников, и, наконец, то, что он совершил... Я слушаю его голос, самый темп речи, смотрю в его глаза, руки, он становится мне все яснее, все ближе, и я уже легко нахожу самое трудное — детали. Тут важна каждая мелочь: и место, и обстановка, и погода, и время. Разные люди по-разному ведут себя утром и вечером. Детали соединяют картину, делают ее живой. Если они подлинны, она сама начинает говорить с тобой. И вот приходит момент, когда обвиняемый понимает, что я прав, что это он и есть, что я, как отец, породил и создал его, и он сознается, что это он, тогда наступает самое главное, то, для чего шла вся работа. Этот обычный человек начинает с блеском и талантом рассказывать о себе. Страха уже нет. Он говорит и говорит, он захлебывается. Я пишу и с трудом успеваю за ним. Он рассказывает мне поразительные вещи, вещи, о которых я, создавший его, и не подозревал»*.

Ничего более к вышесказанному добавить нельзя.

⁴ «Важнейшее качество этого Супертекста состоит в том, что он имеет последствия — например, смерть своего героя. Собственно говоря, вся его цель и есть исключительная интенция к смерти героя, человека, персонажа, подследственного <...> ... внезапным и кошмарным, алогичным и абсурдным следствием гуманистического дискурса стал обезличенный монстр канцелярита смерти. Следовательно, современный текст не должен иметь никаких последствий для человека». — Анатолий Королев. «Пейзаж смысла» («Независимая газета» от 06. 08. 96). Симптоматично, что, по Королеву, текст не будет иметь таких трагических последствий, если из него устраним фигуру автора.

«Репетиции». Роман. «Нева». 1992. № 1–2.

Показательно, что весь большой, цитируемый выше отрывок про следователя Шаров практически без изменений перенес в свой второй роман. Главным действующим — не персонажем! — лицом, героем для него и здесь является рассказчик, вернее, рассказчики, они же толкователи, перетолковыватели, изменяющие историю в нужном, хотя и не всегда осознаваемом ими как нужное, направлении. Потому важно, вставив идентичный кусок, зарифмовать два романа в одну историю про историю о истории. Так фигура следователя⁵ как интерпретатора оказывается метафорой собственного, шаровского, расследования. Вот только чего — истории? реальности? себя?

Сюжетно «Репетиции» выстраиваются как цепочка разного рода рассказчиков и интерпретаторов. Сначала появляется религиозный мыслитель Ильин (однофамилец), затем провинциальный⁶ литературовед и мистик Кучмий, передающий эстафету не менее провинциальному историку и собирателю древних книг Суворину (потомку). Ему и всем им на смену приходят переводчик Миша Берлин, а также XVI века театральный деятель, француз по совместительству, Жак де Сертан, чей дневник и положен в основу центральной части «Репетиций» (его роман Берлин по просьбе рассказчика и переводит). Истории и обстоятельства, завиральные теории передаются эстафетой как особого рода повествовательный маршрут (будь то православные ереси Ильина, мистические переживания Кучмия или историософские выкладки Суворина). При любой удобной возможности повествование сбивается с «истинного пути», раз за разом создавая аппендиксы вставных новелл. Похожим образом, к примеру, возникает список Сертановой труппы, растянувшийся на две сотни лиц⁷.

Весь этот сыр-бор нужен для того, чтобы в конечном счете к повествователю попал дневник Жака де Сертана, чья многочисленная труппа по заказу Никона (того самого) начала репетировать евангельские мистерии. Обстоятельствам было угодно сложиться так, что эти многолетние репетиции, никем не контролируемые, развивались сообразно своей внутренней логике и таким привычным для Шарова образом выстраивались в некую параллельную историю, отдаленно напоминаю-

⁵ Следователи возникают и в других романах писателя. Например, в последующем «До и во время».

⁶ Провинция является для Шарова источником неисчерпаемого вдохновения; это та малопроявленная, малоизученная земля, в толщах которой может завестись все что угодно. Провинция, в отличие от социально детерминированных столичных городов, непредсказуема и экзотична. Шаров любит патриархальный уклад жизни, мирволящим всяческой метафизической «дури», смакует странные, повышено суггестивные названия населенных пунктов: Тульчин, Кельцы...

⁷ Вспомним аналогичные сцены переключки из «Очереди» В. Сорокина.

щую логику развития России. Но опять же России не реально существующего государства, а некоего идеального про(пра)образа, что при особом стечении обстоятельств мог бы существовать на самом деле (а может быть, где-нибудь и существует).

Сюжет у Шарова всегда имеет прикладной, служебный характер. И по большому счету ему совершенно все равно, о чем (о ком) писать. Сюжет в данном случае необходим для развернутой, подробной демонстрации столь излюбленной писателем логики развития коллективных тел. Поэтому и театр, театральная группа, объединенная единым замыслом и общими установками. Короче, *«тысячекратное смешение всех и вся со всеми, что, в сущности, является главным содержанием истории»*. Кому-то, быть может, важно, что в результате всех этих пертурбаций вышло да получилось, Шарову же важен сам процесс сбивания разрозненных элементов в одно, установление внутреннего баланса, взаимодействия разнородных элементов, сливающихся в конечном счете в единое и неделимое образование. *«От времени и собственной тяжести они [люди. — Д. Б.] быстро теряют форму, сваливаются, спекаются, превращаясь в однородную, хорошо перемешанную массу, которая у историков получила название народа»*.

Чтобы подчеркнуть физиологичность происходящих с Сертановой группой процессов, чтобы предельно очеловечить эту многоголовую гидру, Шаров незаметно перепрыгивает из одного повествовательного состояния в другое, наводя мосты и проводя незаметные параллели. Так, у «театрального коллектива» есть аналог в виде любимой женщины Сертана — актрисы Аннет, которая была им воспитана, но постепенно отбилась от рук, стала изменять, сожительствовать с кем попало, да так и сгинула после разграбления Тульчина казачьими полчищами. Налицо метафорическая запись отношений Сертана со своими вынужденными (актеров набирали из крепостных) единомышленниками. *«День за днем Сертан объяснял Аннет в любви, жаловался, плакал, умолял вернуться — и тут же ругался, называл ее потаскухой и лярвой, проклинал ее и себя за то, что сделал из нее актрису, и снова молил Аннет простить его и вернуться. Я не думаю, что она читала эти записи, но, наверное, знала о них»*⁸.

Другой аналогией между коллективным телом, прозябающим в толщах романа, и повествовательной поверхностью самого романа оказывается ситуация, в которой помогавший основному рассказчику (нам известно только, что имя его — Сергей) переводчик Миша Берлин собирается эмигрировать. Это означает в дальнейшем лишь приблизительное понимание непереуведенной части дневника (переведенная часть

⁸ Сертан регулярно вел свои дневники, делая записи по-бретонски. Когда после падения Никона всех участников евангельских мистерий арестовали и выслали в Сибирь, каждый из игравших, независимо от роли, сохранил те или иные клочки Сертановых записей, которые при первой же возможности были восстановлены и торжественно возвращены автору.

заканчивается ссылкой в Сибирь, то есть тем моментом, когда репетиции выходят из пространства канонического текста и начинают развиваться сообразно собственной мистериальной логике).

Таким образом, Шаров как бы вводит новую степень достоверности (точнее недостоверности), констатируя: источниковедческая ограниченность дает повествованию неограниченный простор догадок и интерпретаций. Показательно, что первоначально Сергей опечалился, потеряв помощника, но потом решил: *«Я успел уйти далеко, и мои занятия теперь мало зависели от дневника Сертана»*.

Фантастика Шарова особого рода. Описываемое не столь уж и невероятно. Чисто фантомных существ вы тут не встретите. К тому же все происходящее в «Репетициях» выстроено в определенной логической последовательности и имеет житейские прототипы, ничего сверхреального. Это уже интерпретатор может воспользоваться сюжетной канвой для выстраивания тех или иных (в том числе и мистических) коннотаций. Может быть, как раз для подобного привнесения в рационалистически выстроившиеся события всяческой нинферальности эти самые многочисленные, предельно субъективные интерпретаторы и нужны? Это касается, кстати, и прочих романских конструкций Владимира Шарова.

«До и во время». Роман. «Новый мир». 1993. № 3–4.

Как уже было сказано выше, Владимиру Шарову совершенно все равно, о чем писать, какие темы и сюжеты использовать. Сюжетные коллизии являются для него вспомогательными и несущественными. Впрочем, это «беда» многих из «новых», которые, решая свои сугубо внутренние проблемы, «забывают» о читателе. Поэтому такие тексты (вспомним ли мы о А. Бородине или О. Павлове, В. Пелевине или М. Шишкине) практически невозможно *пересказать*, даже просто перечислить последовательно все произошедшие в романе события. Во-первых, их всегда будет слишком много, во-вторых, романы эти будут рассыпаться на отдельные, более или менее яркие эпизоды, которые и начнут «тянуть одеяло на себя». В-третьих, сами структуры текстов, сложно организованные хронотопы, построенные на максимальном расхождении между фабулой и собственным сюжетом с постоянными ответвлениями отдельных повествовательных линий, трудно выстроить в некую единую, единственную цельность⁹.

⁹ Подобным образом расходящихся по воде кругов «ведут» себя телесериалы. Попробуйте, к примеру, пересказать генеалогию Мейсона Кепвела, который является сыном Сиси и Памелы Конрад, братом Джеффри Конрада, который (Джеффри), в свою очередь, является мужем родной сестры Мейсона Кейли (Кейли рождена Софией и Сиси). Перед тем как жениться на Виктории, матери ребенка Круза, он был в связи со своей мачехой Джинной, которая воспитывает ребенка Сантаны (первой жены Круза) и Ченинга Кепвела, который уже умер. Женившись на Виктории, Мейсон воспитывает ребенка Круза, тогда как его (Мейсона) ребенка воспитывает Джулия. И так до бесконечности.

Важны не события сами по себе, но тот фон, на котором они происходят. Как и тот фон, который они производят, — общее ощущение инополагания, какой-то иной, совершенно автономной логики происходящего.

Когда критика начинает предъявлять Шарову претензии в «заигрывании» с новыми, модными тенденциями, как-то совершенно упускается из вида, что практически все, что сейчас распечатывают журналы, было написано в годы «развитого дебилизма». С помощью таких специфических систем защитных сооружений романное пространство этой среде и противостояли. Поэтому вряд ли в случае с Шаровым продуктивно говорить о «красотах стиля» — уж если сюжет оказывается всего-то вспомогательной конструкцией, то что взять с других, менее заметных элементов текста. Вообще для авторов этого ряда важен не стиль, а сама текстуальная масса, количество, постепенно переходящее в качество. Другое дело, что эта «нулевая степень письма» (или близкая к ней) только способствует дополнительной объективизации — это та нейтральная бесцветность, что расцветивается в зависимости от интерпретации в любые, самые затейливые цвета.

Кстати, из всех романов Шарова «До и во время» можно считать наиболее ясным и менее всего петляющим. Все фирменные «примочки» здесь кладутся на весьма простую фабульную идею «синодика», некоего реестрика, каталога людей, know-how которого рассказчик романа Алеша¹⁰ заимствует у Ивана Грозного, составлявшего списки уничтоженных им людей. Задача Алексея оказывается прямо противоположной — его синодик призван вылечить и сохранить пациентов психиатрической лечебницы. Куда он и сам попал из-за учащающихся случаев потери памяти временного небытия, экзистенциальной (по аналогии с клинической) смерти.

Зафиксировать — значит запомнить, а запомнить в свою очередь означает победить небытие, подарить бессмертие. Этот план снисходит на Алексея, бывшего до этого благополучным советским писателем, как мистическое откровение. Так получает новые обертоны традиционная для писателя вера в сверхъестественное значение всякого рода документов и рукописей, имеющих самое важное, наджизненное значение. В начале книги возникает старушка, написавшая четыре тома воспоминаний, но лишенная памяти, — все, что она помнила, перемес-

¹⁰ Весьма, кстати, показательно, что очередной раз, как и в прошлом тексте писателя, имя рассказчика всплывает только лишь на территории рассказов Алешиных подопечных, которые, в свою очередь, им зафиксированы и превращены в текст данного романа. Точнее будет сказать, романа в романе. Сам по себе, в самом шаровском романе, рассказчик Алеша оказывается безмянным. Да и откуда здесь имени-то взяться, коль возникает тема Адама, всему и всем имена дающего. Для возникновения имени обязательно необходима еще одна рама, еще одна «говорящая единица», выполняющая роль отражающей поверхности.

тилось в текст. Потом старушка мутирует в Жермену де Сталь, что жила вечно, но романы писать перестала. Эта французская писательница выполняет в «До и во время» роль очередного непреднамеренного «серого кардинала»: оставаясь все время в тени, она тем не менее достаточно ощутимо вмешивается в исторический процесс. Так, к примеру, террор, развязанный Сталиным против своих бывших единомышленников, оказывается мстью брошенного любовника своим более удачливым соперникам, и именно она выступила инициатором сталинского культа: работая в журнале «Работница», де Сталь буквально в каждый номер популярного журнала писала множество хвалебных материалов. *«Потом, когда поняли, что она хочет, ее инициативу подхватили тысячи: и поэты, и художники, и композиторы».*

Теряя память, человек делает еще один шаг к своему индивидуальному бессмертию — именно об этой тонкой диалектике памяти и беспамятства как главных орудий против смерти и оказывается третий из опубликованных романов Владимира Шарова. Тема эта начинается незаметно и как бы между прочим, потом начинает ветвиться, разделяться на параллельно движущиеся мотивы, отражающиеся друг в друге, перетекающие друг в друга. Потому что события здесь, впрочем, как и в прочих романах писателя, подбираются не по принципу причинно-следственных отношений, но по праву метафорической валентности — события метафоры, зажигаясь и передавая друг другу эстафетную палочку сюжета, раскрываются через взаимное участие. Так, проблема «исторического беспамятства» раскрывается сначала в локальном случае потери памяти главным героем-рассказчиком Алексеем, а затем и в формообразующем для «До и во время» смещении сразу всех исторических времен, в результате чего становится возможным бессмертие г-жи де Сталь и ее романы с философом Федоровым, Иосифом Сталиным, со многими другими исторически значимыми именами. Заметим: именами, а не личностями или характерами, ибо носители этих имен не имеют ничего общего со своими реальными прототипами. Узнавание культурно значимых имен призвано придать роману дополнительное измерение и глубину, впрочем, вовсе и не обязательную, — уверен, что замена «Сталина» или «Скрябина» на совершенно незнакомые и незначащие фамилии расстановки сил внутри романа не изменила бы. Сбросив несколько оборотов занимательности, он тем не менее вырлил бы в каком-нибудь ином направлении.

По мысли Шарова, история возникает только в руках одержимых людей, идеологов, как их описывал в «Бесах» Достоевский¹¹, которые, впрочем, в этой истории и захлебываются. Именно они, выделяясь из общего коллективного фона, тянут таким образом за собой как свою соб-

¹¹ Другое дело, что «подпольным» идеологам Достоевского Шаров противопоставляет экстравертные устремления целой галереи своих персонажей.

ственную, так и всеобщую историю. Вот отчего так густо населяют тексты Шарова чудаки, раздавленные той или иной умственной болезнью. Хотя, с другой стороны, эти же самые подвижники оказываются заложниками некоего надперсонального мирового Духа — стертые в меленький песочек (*sic transit gloria mundi*), они в конечном, счете (действительно в конечном) погоды не делают. Здесь вообще никто и ничто погоды не делает. Куда там «Красному колесу» до этого жуткого месива, обусловленного одним лишь разгулом писательской фантазии. Удивительная шаровская фантазия порождает многочисленных двойников, каждый раз по своему усмотрению изобретающих построение мира. *«Память сделалась центром моего мира, я терял ее так мгновенно, что это больше всего походило на смерть. Смерть ждала меня сзади, а не в будущем, и я почти инстинктивно пошел тоже туда — назад, в прошлое»*. Для Алексея, страдающего постоянными приступами потери памяти, эти самые белые пятна оказываются реальной возможностью отменить смерть. Ибо изменения в прошлом вполне естественно меняют еще не наступившее будущее. Для этого его, это потерянное прошлое, необходимо пересочинить, переписать, доверившись не фактам или каким-то там документам, но субъективным свидетельствам тихо помешанных. *«Вспомнить и значит воскресить убитого...»* Именно здесь, на территории этих затейливых рассказов, существует бессмертие Жермены де Сталь. Кстати, нам нигде не дают толком понять, были ли эти фантазмы порождением памяти тихо помешанного Ифраимова или это бред самого Алеши, мечтавшего в своем здоровом еще прошлом написать о французской барышне пламенную книжку. И на этой же мерцающей территории становится возможным раздвоение Льва Толстого на Льва-отца и Льва-сына. Бегство Льва-отца из Ясной Поляны от себя, от своей памяти оказывается рифмой бегствам Алеши в свое собственное беспамятство. Именно там, именно так покойник Савин, открывающий список Алешиных «кораблей», совсем как живой человек, продолжает влиять на жизнь своей бывшей жены. Да, Савин оказывается совершенно живым, пока его воспринимают как живого и с регулярными докладами «о состоянии дел» в семье навещают на кладбище близкие и друзья. Список этот можно множить, вводя в него центральных персонажей (типа Федорова, с появлением которого возгонка бессмертия увеличивается еще на круг), а также и многочисленных трикстеров, что, вспыхнув, тут же пропадают. Как те пять «непрофильных» солдат с черепно-мозговыми травмами, коих тоже ведь одержимые медсестры использовали в своих сугубо одержимых целях. Все персонажи и события важны не сами по себе, но лишь в бесконечной цепи подобий и удвоений. Так, скрябинская «Мистерия» в зашифрованном виде существует в статьях Ленина, и если особым способом покопаться, например, в тезисах «О кооперации», то из них можно извлечь содержание музыки. Подобная двойственность и соподчиненность

всего всему помогает, по мысли М. Фуко, преодолеть миру присущий ему феномен расстояния; тем самым мир торжествует над местом, предписанным каждой вещи, и выводится за скобки реальности, расчищая пространство под строительство всякого рода утопий. Понятен пафос победы над «местом»: связывая все со всем, Шаров хотя бы в своем хозяйстве пытается навести подобие порядка: что поделывать, если его и нас угораздило родиться в интересное время в интересном месте. Здесь-то, на территории собственного текста, он, слава Богу, имеет такую редкую возможность.

Все эти «кони, люди» нагромождены и продублированы как бы без особой логики — у истории свои представления о собственной процессуальности, и нет важных или второстепенных моментов, и по факту все может оказаться существенным, первостепенным. Можно было бы сравнить роман Шарова, не будь это сравнение так затаскано, с лабиринтом, каждый из поворотов которого актуален лишь в момент его, данного поворота, прохождения. Этакий клубок, где главное вовсе не логика распутывания, но сам процесс его вращения как таковой.

Причина скандала, сопровождавшего публикацию «До и во время» в «Новом мире», кроется во всеокушительной силе журнального контекста. На общем фоне других шаровских изысканий роман ничем особым не выделяется — достаточно логичное звено в единой цепи эволюционирующей художественной системы. Это не китч, как показалось С. Костырко, не надругательство над святынями, как решила И. Роднянская, и не остроумная пародия, как походя заметил в «Звезде» Б. Парамонов. Хотя есть здесь место и для лубка, и для надругательств (причем весьма буквальных), и для пародии. К последней Шаров прибегает особенно охотно — интерпретация Лениным опуса Скрябина или неожиданная публикация в романе как бы стенограммы одной из партконференций РКП(б), где Ленин, Плеханов и Зиновьев рассуждают о божественном строительстве. Однако все эти покушения на миражи и химеры общих для культуры мест оказываются для Шарова частным, весьма локальным и далеко не первостепенной важности случаем проявления его ничем не сдерживаемой, ну да, мечтательности, фантазерства, одновременно как бы визионерского, но и не очень серьезного. Да, есть в его палитре и такая краска. Но она не очень существенна. Просто порой заносит в «ту степь», так отчего ж не посмеяться над своим собственным реально тоже не существующим прошлым. Мне в самом деле кажется, что первотолчком к изобретению всех этих квазиисторических конструкций служит неизбывная российская мечтательность, натуральная маниловщина: а что будет, если... Такой типичный способ писательского (и не только) эскапизма: пересоздание мира сообразно своим собственным представлениям. И когда такое психотерапевтическое (хотя есть ли иные?) сочинение попадает не куда-нибудь, а в самый «толстый» наш журнал, то, конечно, текст «Нового мира»,

текст журнала как такового, со всей его историей, традициями и эстетическими предпочтениями не выдержал испытания таким чисто фантастическим, без всякого общественного пафоса, романом. Испытания текстом, за которым ничего не стоит, кроме самого факта этого текста, сложная метафорическая вязь которого не служит протаскиванию через рогатки и препоны цензуры какого-то дополнительного, тайного, идеологически значимого смысла. Если и есть здесь тайнопись, то она может быть понятной, пожалуй, лишь самому автору. Но что поделать, если аура «общественного служения», долгие годы окутывавшая «Новый мир», автоматически делает любое произведение, попадающее в зону его притяжения, наполненным многочисленными политическими фигурами в кармане, без коих вроде и огород городить смысла нет. Но давайте представим себе «До и во время», напечатанным в каком-нибудь среднестатистическом сборнике научной фантастики и... И ничего! Ничего такого. По мне, так квазиисторические, квазифилософские выкладки Ч. Айтматова в наспех сколоченной «Плахе» кажутся куда кощунственней и тяжеловесней легких шаровских пастелей. И... и тоже ничего... Это ли не хорошо. Это ли не славно...

«Мне ли не пожалеть...» Роман. «Знамя». 1995. № 12.

Тенденции, по частям бытовавшие в предыдущих романах, в этом, четвертом, цветут буйным цветом, пускают усики, расползаются сколь это возможно... С другой стороны, нельзя не отметить упорядоченности текста, впрочем, вполне возможно, связанной со спецификой «журнальной публикации».

Итак, шел судьбоносный 1953 год. В ожидании Страшного Суда творились в стране всяческие странности. Нарастало неприятие канонического текста Библии. Все от мала до велика, от иерархов церкви до самых простых мирян, только и делали, что ощущали ее неполноту, неоконченность. *«Ведь Святое писание, прервавшись на апостолах, учениках Господа Нашего Иисуса Христа, так и не было продолжено, будто Господь больше не являлся людям, больше не говорил с ними. Будто он оставил человеческий род на произвол судьбы и последние две тысячи лет не помнил о нем».* Реакция ЦК КПСС, Верховного Совета и всего советского правительства была быстрой и, как считает очередной шаровский повествователь А. Л. Трепт, правильной. *«Уже через месяц появился указ о создании совета, на который возлагалась обязанность в двухнедельный срок определить: первое — структуру; второе — состав, то есть эпизоды отечественной истории, в коих проявление Божественной Воли было наиболее явно; третье — людей, чьи деяния с несомненностью были вдохновлены Господом; и четвертое — исполнителей всей этой гигантской работы. Структуру третьего Завета, призванного дополнить канонический текст Библии (прямо так сказано все же не было), решили оставить прежней...»* Несмотря

на то что основная нагрузка по дополнениям Книги легла на руководство Союза писателей, которое, как всегда, рьяно, с интригами и творческими прорывами, принялось за работу, налицо «социальный заказ», безусловно, всенародного значения и огромной важности, очередная беспрецедентная «стройка века», куда там Байкало-Амурская или храм Христа Спасителя. Чем эта идея вообще не остроумная метафора того, что давно стало подвидом нашей национальной религии — нашей пресловутой родной российской литературоцентричности?

Отметим стойкий интерес Шарова к иерархизированному и предельно насыщенному внешними знаковыми системами сталинскому времени как эпохе полной и безоговорочной победы утопии над реальностью. Только в таком, сверхтемном (смутном) времени и могут безнаказанно осуществляться так похожие на правду шаровские ереси. Никогда реальность не казалась такой прямолинейной и однозначной. Никогда подобное количество тайных обществ и шпионских заговоров не обрушивалось на головы бедного обывателя, возбуждая нездоровое выделение всевозможных фантазий и фантазмов. Шизофреническая подозрительность тоталитарных режимов как нельзя лучше способствует разработке какой-то новой социальной космогонии и бытовой метафизики. Что законам марксистской (так, кажется?) диалектики постоянно норовит превратить субъекты террора в их прямые противоположности.

Сталинщина важна Шарову еще и своей обманчивой близостью. С одной стороны, это еще не закончившийся исторический процесс¹², продолжающий не проявленно, но длиться. С другой стороны, страницы недавней нашей истории выглядят нынче как жизнь чуть ли не другой планеты, как действительно Иное. И нет ничего более далекого от современной системы ценностей, чем те концентрированные, предельно простые в своем проявлении коллективные тела. Границы этой амбивалентности как нельзя лучше подходят для проявления соц-артистских фантазий.

В самом деле пролог романа имеет явно выраженный соц-артистский, концептуальный характер. Но Шаров не был бы собой, если бы, не обозначив тот или иной повествовательный дискурс, тут же не свернул бы резко в сторону. Побасенка про «Книгу» нужна только для разгона, вся сказка же, как мы знаем из предыдущих построений писателя, только впереди.

По типичной для Шарова логике основной текст романа оказывается инспирированным по указке партии и правительства жизнеописанием деятеля, в трудах коего проглядывал «образ Господень». Небольшое вступление — это опять же было необходимо для обозначения определенной дистанции по отношению к описываемому. А во-вторых, чтобы еще раз, сто второй раз, предупредить читателя: помимо классического, с точки зре-

¹² И потому столь популярна в отечественной публицистике последнего времени такая риторико-метафорическая фигура, как «убийство дракона» — в себе, в своем сознании.

ния обыкновенных людей, варианта развития существует некий альтернативно-подпольный. Последующее жизнеописание великого хормейстера Лептагова, выдержанное в лучших традициях монографического занудства (на этот раз стиливое, стилизаторское отступление), и оказывается развернутой демонстрацией таких неочевидных возможностей. Если определять сверхзадачу писательской методы Шарова в ему не свойственных и прямо-таки чуждых общественно-политических терминах, то можно сказать, что мы были свидетелями такого количества изменений и дополнений, в угоду политической конъюнктуре вносимых в наше сознание и, к примеру, в школьные учебники, что еще один вариант исторической реальности особым преувеличением не покажется. История заговора скопцов и эсеров не мифологизированнее большевистской истории.

Диспозиция романного пространства такова. Есть хор, которым руководит Лептагов, незадачливый композитор, но отменный педагог, основатель и бессменный руководитель «Большой Волги». Именно хор с Лептаговым во главе и оказывается в эпицентре тайных механизмов на самом что ни на есть передовом рубеже отечественной истории. Так случается, что для исполнения им самим написанной оратории «Титаномехия», где, между прочим, предсказывается крушение «Титаника»¹³, в хор приходят скопцы и эсеры. Их стовор, спровоцированный пламенной эсеркой Бальменовой по заданию своей эсерской партии, повлек за собой все эти судьбоносные изменения в жизни страны, октябрьский переворот и все, что после, — электрификацию, нэп, коллективизацию, ГУЛАГ, прочие прелести. Действительно, стоит только задуматься, какими малыми, неубедительными силами ковали большевики центральное событие XX века, и начинаешь недоумевать: почему они, почему не другие, может быть, более сплоченные и стоящие на реальной почве? В том-то и дело, что на фоне мистического, фантастического по последствиям успеха кучки одержимых выскочек ничто не кажется уже невозможным.

¹³ Можно предположить, что одним из прототипов Лептагова оказывается композитор Скрябин, но не тот реальный Скрябин, который вошел в историю мирового искусства, а Скрябин, написанный в романе «До и во время», где помимо прочего существует описание одной из его грандиозных мистерий, вполне применимое и к описанию «Титаномехии». В подробностях ее проявления сконцентрирован весь пафос деятельности Лептагова, те идеалы, что он и пытался на протяжении всей своей творческой жизни достичь: «„Мистерия“ соединит поэзию и музыку; музыка будет главной: ведь она владеет вечностью и может заколдовать, даже остановить ритм — это заклинание времени. Для записи „Мистерии“ придется создать особый язык. Придется изобрести средства для записи танцев, запахов, вкусовых ощущений, движений, взоров и жестов тоже. Ведь малейшая неточность — и не будет гармонии. Закончится „Мистерия“ воспроизведением гибели Вселенной, мирового пожара, и этот-то образ вызовет действительную мировую катастрофу. Дальше — смерть человечества в Восставшем Боге... Сначала ли будет акт воссоединения братьев в Отце или потом — он пока не знает...».

Лишь небольшая группа людей знала: реальный центр власти находится не в Кремле, но в маленьком городке Кимры, где идут репетиции и спевки «Большой Волги», а значит, и располагаются главные распорядители. Короче, подпольный обком в действии. Был даже момент, когда, недовольные многочисленными ошибками Сталина, они (союз эсеров и скопцов) хотели сместить своего ставленника и выйти к народу со всей, полной правдой. Но что-то помешало. То ли Гитлер напал, то ли репетиции очередной оратории начались. Как всегда, ключевой момент у Шарова прописан плохо, неясно. Но именно после этого узла события начинают ускоряться, раздваиваться, наслаиваясь друг на дружку.

У летописца, коему Шаров доверяет перепись и осмысление происходящего, не хватает ни времени, ни сил. Начальная основательность забыта — типичной шаровской скороговоркой, не прожевав, не пережив как следует чередующиеся взлеты и падения, на полном ходу мы приближаемся к финалу — длительное и слаженное звучание хора вызывает 19 августа всероссийский пожар лесов и торфяников, т. е. типичные последствия неумелого обращения с творческими энергиями деятелей культуры и искусства. И хотя стихийное бедствие прерывает слаженное пение прославленного хора, из последних сил Лептагов расставляет хористов на склонах Волги, помогая им достичь оргиастического слияния с Главным Хормейстером Вселенной. А затем и сам, правда, во сне (хотя на самом деле все-таки наяву), удостоивается целого Диалога. *«И сказал Бог Ионе: „Мне ли не пожалеть Ниневиш, города великого, в котором более ста двадцати человек, не умеющих отличить правой руки от левой, и множество скота“»*. Судя по меланхолической, вялой интонации, нет прямой зависимости между последним в романе лептаговским артефактом и снизошедшим на него Откровением. Но для пушей ясности мы тем не менее будем думать, что связь есть. И уподобим удачное расположение исполнителей музыки, самого Лептагова особому мистически насыщенному иероглифу к написанию которого, как к самой заветной цели, какой-нибудь буддийский монах идет целую жизнь и на самом пределе физической и душевной концентрации вдохновенно чертит буквально за одно мгновение. Чем стало Откровение для Лептагова, Шаров не говорит: роман как раз Откровением и заканчивается. Между тем из вводной части мы помним, что умрет хормейстер много позже. И то ладно.

В своем четвертом романе Шаров демонстрирует нам коллективное тело — хор, в отличие от других образований подобного рода, имеющее не только зримые физические очертания, но и материализованную душевную энергию — музыку, которая, отрываясь от своих «носителей», существует совершенно автономно. Музыка как фантомный орган единого коллективного существа, место встречи, единственная возможность преодоления своей реальной (каждого в отдельности) телесности и полного слияния, растворения друг в друге. Помимо этой вирту-

альной части, совсем как в греческой трагедии, хор оказывается реально действующим лицом — живущим, интригующим, выбирающим, и, как в мандельштамовской «Оде» Сталину, многоголовым. Иногда хор выпускает каких-то персонажей, точно щупальца, наружу, и тогда они, лишённые его убаюкивающего внимания, продвигают сюжет дальше. Но потом он вновь поглощает-всасывает их в свое хтоническое лоно, и они сливаются с сотнями подобий, сливаются с самыми второстепенными статистами. Метафора пения, положенная в основу этой очередной общности, существенна своим физиологическим характером, привносящим дополнительную истовость: так музыка резонансом, дребезжанием телесных тканей зарождается где-то внутри человека, а потом, как адское пламя или райское пение-свечение (вспомним, с одной стороны, ангелов, но, с другой — сирен), вырывается наружу.

Если все-таки довериться автору и пойти вслед за его логикой, то становится ясно, что перед тобой разворачивается даже не альтернативная, но очередная параллельная история. История, которая развивается в каком-то особом зазеркалье, совершенно автономном от других зазеркалий. Процесс, схожий с погружением на дно. Или, напротив, с медленным набором высоты — сначала ты проходишь некую границу обыденной среды обитания. Затем — в более обширную и более погранично-разреженную область. Ну, а далее, в зависимости от запросов, ты окончательно и бесповоротно погружаешься в одинаково темную бескрайность непознанной глубины или в широкие слои атмосферы (дальше только Космос), где все, *все по-другому*¹⁴.

Очевидно, что Шаров в своих построениях не идет на поводу у жанровых и логических ожиданий, но пытается все явления и проявления реальности подогнать к своим текстам, приспособить к своим специфическим задачам. Роман тогда и хорош, когда устраивает прежде всего самого автора. Кому же еще, как не ему, знать, что же все-таки было (или есть) на самом деле.

¹⁴ Еще это можно сравнить со стадиями загрузки компьютера, продвигающегося от директории к директории: см. об этом мое эссе «Человек без свойств» (Октябрь. — 1996. — № 7).

ГАМБУРГСКИЙ ЕЖИК В ТУМАНЕ

Кое-что о плохой хорошей литературе

Куда потом девается искусство, Когда
высвобождается из рук?

Мария Андреевская

Как быть? Куда деваться? Что делать?
Неизвестно...

Никита Елисеев

1

Шкловский мог бы быть доволен — почти как Достоевский, гордившийся обогащением русского языка глаголом «стусhevаться». Выражение «гамбургский счет» отделилось от рассказанной им в 20-х годах притчи и пошло гулять по свету в несомненном и общепонятном значении. Не так давно даже колоритнейший думский депутат публично пригрозил судить кого-то «по большому гамбургскому счету».

Над депутатом дружно посмеялись. А зря. К народным осмыслениям полезно прислушиваться. Наш персонаж простодушно контаминировал «гамбургский счет» и «большой счет», полагая, что это лежит где-то рядом. Да так давно представляется не ему одному.

«Гамбургский счет» (стало принято понимать) — это большой эстетический счет в литературе, искусстве. Выявление первых-вторых-последних мест на шкале подлинного, настоящего. «Большой» — поскольку противостоит «малым» счетам, ведущимся официозом, группировками, тусовками в интересах своих ситуативных нужд. «Большой» — поскольку апеллирует к «большому времени», в чьих эпохальных контурах рассеется туман, лопнут мыльные пузыри и все станет на место. Ценитель, привлекающий «гамбургский счет», выступает в роли угадчика, оракула, вслушивающегося в шум большого времени, сверяющего сигналы оттуда со своим эстетическим инструментом. «По сути, жюри осуществляет функцию времени, оно просит у времени позволения, чтобы временно выразить точку зрения, которая со временем может подтвердиться» (Тео Ангелопулос, знаменитый кинорежиссер, председатель XXII Московского международного кинофестиваля). «Биография критика приобретает подлинно исторический смысл лишь ценой угадывания исторического значения [его], „персонажей“» (Владимир Новиков). «Проходит время, и читатель все расставляет по-

иному... Место это... определено... чем-то неуловимым, что называют судом истории... Можно расставить по собственным правилам писательские фигурки на шахматной доске, назначив пешку ферзем. Нельзя только одного — выиграть эту партию» (Алла Латынина). «На Страшном Литературном Суде то-то мук для них приготовлено! то-то скрежета зубовного!» (Татьяна Толстая).

Не мешает припомнить, это ли имел в виду Шкловский — сочинитель — «гамбургской» параболы (имевшей, как сообщает комментатор А. П. Чудаков, реальную основу в устном рассказе циркового борца Ивана Поддубного). В ней описан способ, каким будто бы можно освободить художественную среду от диктата сторонних ей (ложных или лживых) оценок. Когда борцы работают на публику, они «жулят и ложатся на лопатки *по приказанию антрепренера* [курсив мой. — И. Р.]». Чтобы выявить действительно сильнейшего, приходится хоть иногда устраивать соревнование *в отсутствие антрепренера* — в том самом, как все помнят, гамбургском трактире, в комнате с закрытыми дверями и занавешенными окнами. Там-то и выясняется, кто чемпион — признанный своей профессиональной средой.

Нельзя не заметить, что при переносе этого поучительного рассказа из мира спортивной борьбы (ютившегося тогда на цирковых аренах) в куда менее осязательный мир литературы кое-что становится неочевидным. И дело не в том, что гамбургский счет, тут же выставленный Шкловским современникам (Серафимовича и Вересаева как писателей нет, Булгаков — тогда автор «Роковых яиц» — «у ковра», Бабель — легковес, Хлебников был чемпион), может сегодня кого-то не убедить (мне составитель списка как раз кажется неплохим *угадчиком*). Вызывают недоумение непредставимые даже аллегорически «единоборства» (Хлебников, в поединке за первое место одолевающий «сомнительного» Горького,...), да еще отсутствие *рефери*, которого ведь по условиям рассказа не предполагается, тем более что он может быть куплен антрепренером. Выходит, весь расчет — на великодушие литераторов-«борцов», привыкших меж тем, чтобы «каждый встречал другого надменной улыбкой»?

Те, кто с доверием принимал притчу Шкловского в ее наглядных подробностях, натывались на подводные камни. Около трех лет назад с Михаилом Бергом спорил по этому поводу Никита Елисеев¹. По Бергу, — его занимала «диссидентская» и «андерграундная» импликация гамбургского сюжета — истинный счет выставляется в «независимых» референтных группах, плюющих на могущественного идеологического антрепренера, и в каждой группе — свой. Гамбургский счет — это успех у своих. Самое же любопытное, что, по Бергу, «свидетелями победы могли быть

¹ Берг М. Гамбургский счет // Новое литературное обозрение. — 1997. — № 25; Елисеев Н. Гамбургский счет и партийная литература // Новый мир. — 1998. — № 1.

сами борцы и немногочисленные свидетели из особо посвященных». Так в неплотно, видимо, закрытую трактирную комнату пробиваются новые лица. В *посвященных* легко опознаются заводицы «неформальных» групп. Что касается Елисеева, он старается следовать Шкловскому буквально. Никаких рефери! Из числа «посвященных» — тем более. Писатели, достигшие успеха, знают сами, чьи достижения, не оцененные по достоинству, стали фундаментом их мастерства и славы. Хемингуэй и Фолкнер обязаны Шервуду Андерсону (по собственным признаниям успешивых). Но тот остался в тени. И не будь высшей оценки из среды самих «борцов», мы бы не узнали его истинного класса. Неудачники в гамбургском реестре впереди удачливых. Хлебников — неудачник, нищий, умерший в глухомани. Хлебников — чемпион!

Боюсь, Шкловский ничего такого в виду не имел. Хлебников был для него чемпионом не в силу непризнанности, а по тому, что его «референтная группа» видела в Хлебникове лидера новой поэтики. Но эта группа («мы формалисты», как сказано ниже на страницах той давней книжки под названием «Гамбургский счет») не собиралась, вопреки схеме плюралистичного Берга, полагать себя одной из. Речь шла об абсолютном, или по крайней мере исторически объективном, критерии, который находится в руках... у кого же? Да у этого самого рефери, невзначай просунувшегося в трактирную дверь! У Шкловского, который в своем этюде берет на себя роль эксперта, а не участника соревнований (хотя сам был отличный писатель, что и говорить). Очень ловкий фокус (следите за руками). Нам подсунили свидетеля единоборств, представляющего баллы именем очень туманной, можно сказать, трансцендентной, инстанции.

В оправдание иллюзиониста можно сказать только одно. Так испокон поступали все критики (не исключая вашу покорную слугу). Они исходят из того, что есть, есть истинный критерий истинного искусства, именуемый, с легкой руки Шкловского, гамбургским счетом, а ранее носивший многие другие имена. Но... В Страшный Литературный Суд, напороченный Татьяной Толстой, верится куда слабее, чем в Страшный суд с менее специфическими полномочиями. Насколько знаю (хотя сама писала статью «Вечные образы» в некий литературный словарь), ни одно мировое верование не обещает в грядущем окончательной разборки культурных накоплений, из коих одни уподобятся в своей онтологической незыблемости Платоновым эйдосам, а другие отправятся в геенну, где, как ведомо, сжигают хлам. На сей счет могут быть только частные мнения, не убедительные ни для богословов, ни для вольнодумцев. «Нет указаний ни на земле, ни на небе», — как сказал бы Сартр.

Между тем уверенность в реальном, здесь и теперь, овладении «гамбургским счетом» захватывает литературную саморефлексию на переломе эпох, периодов. Не станем тревожить «Поэтику» Аристотеля, сти-

хотворный трактат Буало, «Лаокоон» Лессинга. Достаточно вспомнить «Литературные мечтания» Белинского, открывшие послепушкинский период в русской словесности, выступление Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях и современной русской литературе», открывшее эру символизма. Это не нормативные сочинения, не «*Agroëticae*», но и они порываются расставить всё и вся по ранжиру с трансцендентной линейкой в руке. Хочется назвать такого рода сочинения «пассионарными» (не смущаясь замусоленностью слова). Это совсем не то, что вялые рейтинги от Гольдштейна–Пепперштейна, где просчитанная политкорректность слегка подперчена одиозными на разный лад именами Николая Островского, Ильи Зданевича, Юрия Мамлеева (в роли главных авторов века). Нет, пассионарные акции отличает прилив свежей доказательной энергии, и от учиняемой ими переоценки ценностей всегда что-нибудь остается для будущего.

«Гамбургский счет» Виктора Шкловского и вся его литературно-оценочная работа 20-х годов — того же поля ягода. Как бы он ни был резок и пристрастен, нельзя сказать, что он хоть раз попадает в «молоко». «Успех Михаила Булгакова — успех вовремя приведенной цитаты»; Федин на фотокарточке «сидит за столом между статуэтками Толстого и Гоголя. Сидит — привыкает»; «Горький очень начитанный бытовик»; «Смысл приема Бабеля в том, что он одним голосом говорит и о звездах и о триппере». О «Вестнике Европы»: «Сто лет печатался журнал и умудрился всегда быть неправым, всегда ошибаться. Это был специальный дренажный канал для отвода самоуверенных бездарностей». Вера в то, что только сейчас, на кончике его пера, открылось, как надо и как не надо, — вера эта у Шкловского образцово-наступательная.

Кто в культурно-значимый час не пробовал себя на этом ристалище, тот не критик по призванию. Истинно пассионарной была деятельность Андрея Немзера в исходной версии газеты «Сегодня», когда он из номера в номер в азартных и красноречивых монологах выставлял свой *счет* литературным новинкам (тут-то его обозвали «человеком с ружьем»; злилась подчас и я, когда наши *счета* уж очень не сходились). Это было начало «замечательного десятилетия», начало новой, свободной литературы, впервые количественно и шумно потеснившей «возвращенную».

Почему же эта недавняя и давняя вольтижировка, которой и я сама занималась, и сочинители почище меня, и умы, до коих мне вообще не дотянуться, — вызывает у меня сейчас гримасу разочарования? Разочарования, равносильного признанию, что в условия профессиональной задачи, решаемой всю жизнь, вкрался какой-то подвох. Ведь началось все с того самого задора: снять повязку с глаз публики, смело выговорить вслух эстетически неоспоримую правду, спросившись у своего неподкупного внутреннего чувства. Поздне-оттепельным 1962-м я дебютировала в текущей критике статьей «О беллетристике и „строгом искусстве“» (часть названия, забранная в лапки, — из чт-

мого Белинского). Основное среди заявленного там и подкрепленного «разборами»: что беллетристика (тогда это была продукция не столько доходная, сколько официально приемлемая) идет навстречу примитивным читательским изготопкам, а «строгое искусство» понуждает читателя подтянуться, увлекая его за собой, к высям главных жизненных вопросов. И что та и другая мотивация различимы стилистически, едва ли не по первым же попавшимся на глаза абзацам. Тогда я, надо сказать, была услышана «оппозиционной интеллигенцией»: еще один, новый голос в рядах эстетического (волей-неволей идеологического) резистанса. То, что будет высказано ниже, сведется к признанию нынешней недееспособности отважных заявлений, сделанных почти сорок лет назад.

Сейчас культурное время (так мне кажется) переломилось круче, чем когда бы то ни было. Оно поставило под сомнение не состав судейских коллегий (с их истиной, добром, красотой, гармонией, мимесисом, аполлонизмом, дионисийством, народностью, историзмом и т. п.), а саму определенность эстетического суждения, различие удачи-неудачи в художественной деятельности. «Замечательное десятилетие», — итожит литературные 90-е Андрей Немзер. «Алексия», нечитаемость, некоммуникабельность, — отрезает Владимир Новиков. И мне хочется, уподобившись Ходже Насреддину из восточного анекдота, закивать обоим: и ты прав, и ты тоже прав. Больше того, мне хочется (смейтесь!) процитировать «Славу» Курицына: «Сейчас, когда мы успешно развалили старую иерархию, время построить на пустом месте новую. Исходящую, однако, не из вертикальных („абсолютная ценность“, „гамбургский счет“ и т. д.), а из горизонтальных, либерально-представительских связей». Что с того, что «мы» (курицынская группа поддержки), развалившие многовековой устой культурной ойкумены, — то же самое, что «три мужика, развалившие великую страну». Что с того, что «горизонтальная иерархия» — *contradictio in adjecto*, как «деревянное железо» или «демократический централизм». В главном он прав. Стихла гражданская война архаистов и новаторов, авангарда с арьергардом, «чернухи» с «романтикой». Литературный мир поделен на ниши. И не только, торговыми посредниками, на стеллажах «библио-глобусов». Нет, принадлежность к делянке стала мотивировать писательскую работу от истока до завершения. Жажда оказаться лучшим в *своей* нише — отнюдь не то же, что стремление к совершенству и послушание Музе. Как далеко мы ушли от девиза Джойса: «Молчание, изгнание, мастерство»! (а ведь числили его одним из «разваливших»). При замере таких плодов творчества гамбургская линейка напроць ломается. Прежние представления о смысле и целях творческого акта заменены здесь какими-то иными намерениями, при высоком, как правило, качестве исполнения.

Плохая хорошая литература (или: хорошая плохая — как угодно) — вот и все, что мне удалось умозаключить по прочтении немалого числа

вещей, пользующихся сегодня преимущественным вниманием критики, справедливо вычлененных ею как типичные и знаковые. (Я говорю о прозе, ландшафт поэзии нынче и вовсе ячеистый.)

Плохая хорошая литература... К ней придется подходить не как к ценности, а как к симптому.

2

...Нет, «когда ветер с юга, я отличаю сокола от цапли», — как заметил Гамлет, давая понять, что разум его не покинул. Когда веет человеческим измерением жизни, я еще способна с сознанием правоты заявить: вот одна птичка, а вот другая, вот полет, а вот его имитация, — и даже противопоставить собственное мнение преобладающему.

Я, например, уверена, что скромная, в неброском стилистическом оперении, почти «физиологическая», почти «натуралистическая», почти «чернушная» короткая повесть — или рассказ — Романа Сенчина «Афинские ночи» («Знамя», 2000, № 9) — сочинение, замечательное по экономной тактике успешного воздействия на читательскую душу, по углубленности в «плоский» житейский материал, когда под верхним утоптаным слоем открывается неожиданное пространство, по серьезности мысли, равно чуждой дидактики и шокирующего имморализма. А «Вот такой гобелен» (в № 8 того же журнала) — кипучее творение Марины Вишневецкой о живулечке Зинке-Зимке — всего лишь «электрическая» обманка.

Я могла бы, не плоше, чем обычно, развернуть арсенал аргументации в защиту *своего* гамбургского счета. Могла бы заметить, что несчастную семью, обреченную на разлад, распад и безотцовщину, изобразить в наши дни куда как просто, и даже читать стало не больно (вот, от последних рассказов Петрушевой сердце уже не сжимается, хотя она — признанный *мастер боли*), — а намеком высветить подобную неизбежную участь молодой, начинающей, счастливой семьи, исподволь навевая читателю болезненную думу, — это надо уметь. Могла бы добавить, что дать двумя-тремя строками пейзаж (раздолье, апрельские «перелески, поля, серо-желтые, пока неживые», речка, — а дальше: рассвет, когда «среди черноты сначала густо посинело, потом, прямо на глазах, стало зеленеть. И такая багровая кайма... И кажется... что тьма повсюду, кроме востока, только усиливается...»), дать контрапунктом к «ужасу жизни», словно промельк приглушенно-цветных кадров в черно-белом кино, дать притом между делом, рассредоточенным взором нетрезвого озябшего полуночника, — это действует много сильнее, чем всевозможные пеночки, иволги и зяблики в свежих охапках жимолости, шиповника, бересклета и чего там еще. Могла бы указать, что несостоявшееся профессиональное прошлое героев несостоявшейся

«афинской ночи» (художники!), их реплики, посреди пьяноватой невнятицы, насчет подвохов заброшенного ими искусства, пришедшиеся им впору стихи талантливого циника Одинокого (скандального А. И. Тинякова) — этот смысловой слой осторожно приподнят над задачами бытописания и наводит на мысли о действительных тупиках в живописи ли, в литературе. И что тот, кто прочитает рассказ как жалобу на мучительную утрату осмысленности жизни и чувства красоты, тот, кто припомнит можайский собор на высоком, красном месте, слегка расшевеливший заблудшие души, — тот увидит только одну сторону медали: будь у перебивающихся с хлеба на квас героев доход, как у «яппи», когда можно бы «снять» дорогую проститутку и приличный номер в гостинице, сколько-то просадить в казино, словом, оттянуться, вернувшись потом в семейное лоно, тогда никаких проблем относительно смысла бытия у них не возникло бы — «распад атома» зашел слишком далеко.

Могла бы я рядом поставить «экстремальную» Зинку из «Вот такого гобелена» — и тоже показать... Показать бесконтрольную влюбленность автора в героиню, что граничит с самовлюбленностью (будущая карьера «звездочки», сломя голову несущейся на мотоцикле, выстреливающей рок-стишками и успевающей обиходить дочку-грудничку, пентюха мужа и любовника-мачо, почему-то рифмуется со звонкой литературной карьерой самой писательницы); показать пережимы слога — штопором закрученные сравнения в подражание непревзойденной «компаративистке» Ольге Славниковой («...залить темнотой их обоих, точно опрокинуть бутылку с вином на барахтающуюся на подоконнике бесцветную жирную бабочку»), пережимы и без того отпрессованного сюжета — словно заимствованного из коллекции концептуалиста-насмешника В. Тучкова, но поданного всерьез, «переживательно»: клятвы «новые русские», такие неживые и неплодные супротив жизнезаряженной Зинули, уже отнявшие у нее, оказывается, первую любовь, теперь хотят присвоить и ее дитя (сама-то мадам своих повыскребла, дрянь такая, — правда, не ясно, чего ради), а родителей дитяти, Зинку с мужем, для верности замочить, — скорей в бега! — и Зинка ускользнет, не сомневайтесь, не та энергетика, чтобы пропасть.

Написано это в приятно возбуждающем нервическом темпе, и пара «Сенчин — Вишневецкая» вполне подошла бы сегодня к тезисам моей стародавней статьи — как пример «строгости искусства» и пример «беллетристики» — вместо фигурировавших там «Большой руды» Владимова (отчасти выдержала испытание на прочность) и «Девчат» Бориса Бедного (обреченных забвенью, кабы не «наше старое кино», любимое значительной частью населения).

Но, увы, «не с юга» ветер (см. выше). Я отлично сознаю, что и «Афинские ночи» Сенчина, несмотря на все современное бесстрашие прежде табуированных подробностей, и «Вот такой гобелен» Вишневецкой, несмотря на мобильность, сленг, эротику, диски и прочие передовые

аксессуары, — вещи обочинные, и тематически, и структурно отнесенные в маргинальную нишу правдоподобного вымысла. В этой привычной нише с руки решать привычные критические задачки: одно — хорошо, другое — не слишком. Но если оглянуться окрест...

Мне уже приходилось писать² о наступлении времени, когда распался великий договор между читателем и писателем, действовавший в европейской литературе не менее трех веков: договор о том, что вымысел — не истинное происшествие, но и не сказка, а правда жизни в модусе *возможного* (категория еще аристотелевская, но утвердившаяся вместе с победным шествием европейского романа). О вере в вымысел, в его гипнотическую «реальность» много говорилось с восхищением (молодой Горький, на свет рассматривающий страницы французской прозы, — откуда эти лица, эти живые голоса, неужто из букв? «коробочка» с ожившими фигурками, раскрывающаяся перед взором булгаковского протагониста), много — с раздражением («литературоцентричность» русской жизни, да и всего XIX века, наивное поведенческое подражание книжным образцам как некий общественный мираж).

Но этого больше нет, почти нет. Химическое соединение узнаваемой «правды жизни» и творческой фантазии, обеспечивавшее, кстати, эффект *запойного чтения* (дело не в одном только отсутствии телевизора), — это соединение было расщеплено мощными электролитами, природа которых мне не совсем ясна. На родном полюсе обосновалась «литература существования», на другом современная сказка, чаще именуемая «фэнтези», иногда, по старинке и неосновательно, — романом. (Настоящий роман еще умер не совсем, но стал плодом эксклюзивной инициативы немногих отважных талантов — например, Ольги Славниковой.)

Одно время казалось, что «литература существования», воспетая в дважды премированной книге А. Гольдштейна и вообще охотно авансированная критикой, составит здравый баланс другому полюсу. Во всяком случае, она, усложняясь, отходя от прямоты личных признаний, слегка вуалируя автобиографичность главного «я» и внося долю эксцентрики в его *circulum vitae*, не без успеха представляла в литпроцессе от «серьезной литературы»: «Свобода» Михаила Бутова как лучшее в этом роде, «Похороны кузнечика» Николая Кононова как самое утонченное и «Розы и хризантемы» Светланы Шеннбрун как самое радикальное.

Однако последние два-три года показали, что равновесие нарушается. Вовсю дует норд-норд-вест, при котором Гамлет безумен и сокола от цапли ему уже не отличить.

² Выступление на «круглом столе»: Литература последнего десятилетия — тенденции и перспективы // Вопросы литературы. — 1998. — Март-апрель.

Не знаю, как и подступиться к той *нише*, которая столь вместительна и столь разнообразно укомплектована, что впору заподозрить переориентацию новейшей прозы в целом. В самом деле, разве образуют «направление» в прежнем, узком смысле такие непохожие вещи, как «Взятие Измаила» М. Шишкина и «Кысь» Т. Толстой, «Там, где нас нет» с продолжениями М. Успенского и «Князь ветра» Л. Юзефовича, «Человек-язык» А. Королева и «Покрывало для Аваддона» М. Галиной, «Змея в зеркале» того же Королева и «Суд Париса» Н. Байтова? Это не «направление», а, так сказать, пролом в человеческой реальности, куда с энтузиазмом ринулись таланты первой и второй руки. (А сколько еще того же, не прочитанного мной по невниманию или из-за недоступности текста; так, о повести М. Елизарова «Ногти» я знаю только по отзыву в «Книжном обозрении», но вижу, что она могла бы пополнить мою *коллекцию* — употребляя любимое словечко Михаила Шишкина.) В этой «нише» стрелка эстетического компаса начинает дрожать и метаться, указывая на присутствие аномалии. Совершенно очевидно, что такие сочинения привлекают, в разных дозах, повышенное (и «элитарное») внимание не в силу ошибки вкуса отдельных ценителей, а в силу какой-то новой закономерности. Я же, оставшись со своей линейкой в веке минувшем, могу писать о взыскующем опознания феномене лишь в тоне нейтральных наблюдений и констатации. Начнем с того, что ближе глазу и уху.

Слог. Высокий профессионализм письма — сегодня неперемнное условие того, чтобы опус был замечен критиками и внедрен в читательскую среду. И это условие *как бы* выполняется в рамках любой темы. Всегда можно выбрать филейные куски, удостоверяющие уровень.

Не поленюсь выписать из романа Татьяны Толстой большой пассаж, чтобы продемонстрировать ее умение влезать в шкуру фантазийных персонажей и вживаться в их фантазийные обстоятельства не хуже, чем прежде в мир Сони или Петерса.

«Зима — это ведь что? Это как? Это — вошел ты в избу с мороза, валенками топая, чтоб сбить снег, обтряхиваешь и зипун, и задубелую шапку, бьешь ее с размаху, об косяк; повернув голову, прислушиваешься всей щекой к печному теплу, к слабым токам из горницы: не погасло ли? — не дай Бог; рассупонившись, слабеешь в тепле, будто благодаришь кого; и, торопливо вздув огонь, подкормив его сухой, старой ржавью, щепками, полешками, тянешь из вороха тряпиц еще теплый горшок с мышинными шами. Пошарив в потайном укрытии, за печью, достаешь сверток с ложницей и вилницей — и опять будто благодарен: все цело, не поперли, вора, знать, не было, а коли и был, дак не нашел.

И, похлебав привычного, негустого супу, сплюнув в кулак коготки, задумаешься, глядя в слабый, синеватый огонек свечки, слушая, как шур-

шит под полом, как трещит в печи, как воеет, подступает, жалуется за окном, просится в дом что-то белое, тяжелое, холодное, незримое; и представится тебе вдруг твоя изба далекой и малой, словно с дерева смотришь, и весь городок издалека представится, как обрonnenный в сугроб, и безлюдные поля вокруг, где метель ходит белыми столбами, как тот, кого волокут под руки, а голова запрокинулась; и северные леса представляются, пустынные, темные, непроходимые, и качаются ветки северных деревьев, и качается на ветках — вверх-вниз — незримая кысь: перебирает лапами, вытягивает шею, прижимает невидимые уши к плоской невидимой голове, и плачет, голодная, и тянется, вся тянется к жилью, к теплой крови, постукивающей в человеческой шее: кы-ысь! кы-ысь!»

Именно такие *места* (не одно ли оно такое?) дали повод Б. Парамонову в восторженной рецензии сравнить «Кысь» с «Одним днем Ивана Денисовича», а А. Немзеру в рецензии жесткой указать на стилистическую связь с Ремизовым.

А вот пример совсем иного колорита — панорама опустевшего античного Аида в «интеллектуальном триллере» (так он обозначен в дружинском *summary*, 2000, № 10) Анатолия Королева «Змея в зеркале»:

«Пролетев над вершинами черных тополей, я увидел одинокую барку Харона, причаленную к берегу. Сама лодка тоже была пуста. В освещенной корме плескалась вода, в которой остро просвечивала грудa медных навлонов — плата за переезд, которую клали усопшему под язык. Тут же — позеленевший от водного мха шест Харона, он тоже на дне!.. Ни одной души! Смутный туман над Асфоделевым лугом. Его гробовой бархат пуст, гол и нем. Мертвое сияние амфитеатра Элизиума — ступени и сиденья из камня, поросшие травой забвения... В полном смятении чувств я устремился в самый центр преисподней, к жерлу Таргара. Здесь тоже царилa летняя ночь, и я, пролетая над ровными водами Леты, кольцующей кратер, увидел в гладкой чернильной воде отражения звезд. И, спустившись вниз, на лету, пробороzдил ногой, стремительным росчерком золотых талариев смолистую воду смерти, оставляя за собой треугольный косяк сверкающих брызг, отлитых из агатовой ртути. Я видел, как капли взлетают вверх, но не слышал ни единого звука. Ад был абсолютно беззвучен».

На этот мифический пейзаж, увиденный глазами разжалованного в букмекеры бога Гермеса, уже обратила внимание Мария Ремизова, заключив, что «Змея в зеркале» написана недурно. То же можно бы подтвердить и кое-какими «низкими» картинками в пивнушке на ипподроме, продемонстрировав диапазон возможностей.

А этнографически выверенные и притом захватывающие, полные таинственной хтонической энергии картины «панмонгольского» подъема в «Князе ветра» Леонида Юзефовича, знатока Монголии и Тибета!

«Наконец грянул оркестр — барабан и четыре дудки. Их медной музыке ответила костяная, под вопли бригадных раковин качнулась

и поплыла перед благоговейно загихшей толпой хоругвь золотой парчи с изображенным на ней первым знаком алфавита „соёмбо“. Венчавшие эту идеограмму три языка огня означали процветание в прошлом, настоящем и будущем, расположенные под ними солнце и луна были отцом и матерью монгольского народа... Толпа шатнулась и восхищенно завывала, когда на площади показались первые всадники... Первые шеренги замерли на противоположном краю площади. Подтянулись остальные, затем, по сигналу, цэрики начали перестраиваться, разворачиваясь фронтом к трибуне... Завораживающая сила была в механической правильности этих движений. Я привстал на стременах. Влагой восторга туманило взгляд, озноб шел по коже... Я верил, победа всегда остается за той из двух враждебных сил, которая сотворена из хаоса». Далее следуют: столь же красочные осада и штурм контролируемой китайцами крепости, жуткая расправа над пленным, чинимая в согласии с сакральным (будто бы) ритуалом... Юзефович обеспечил своему квазидетективу принадлежность к прозе высокого разбора, оснастив его этими «записками Солодовникова», русского офицера при повстанческой монгольской армии 1910-х годов.

Ну а что говорить о Михаиле Шишкине, признанном виртуозе стилистических перевоплощений. Для меня, впрочем, не то важно, как он умеет подделаться под Чехова или воспользоваться языковыми извлечениями из средневековой русской повести. Важно, что и сам он умеет видеть и слышать с тонкостью не стилиста, а чувствилища. «За окном жасмин с белыми мышками на ветках. На снегу вавилонская клинопись. На соседнем сарае навалило столько, что он вот-вот тихо рухнет» (особенно хорошо это зимнее «тихо»). «Когда пароход замер у какой-то пристани и замолкли машины, сделалось вдруг тихо и послышался чей-то далекий смех, скакавший по реке, как брошенная галька». Конечно, этому научил тот же Чехов, вернее, Тригорин, и сам Шишкин устами одного из своих фантомных персонажей поясняет, как при известной тренировке такое получается само собой: «Пронесите любое слово, самое затрапезное, хотя бы то же „окно“». И вот оно, легко на помине — двойные зимние рамы, высохший шмель, пыль, забрызганные краской стекла». Но все же жизненный мир шишкинским словом не до конца отвергнут, не погребен под извержением абстракций, ортеговская «удушенная жертва» еще трепещет каждой жилочкой.

Любимец же наших усталых гуманитариев, фонтанирующий каламбурами и ожившими метафорами (ср. начало щедринской «Истории одного города»), забавляющий раблезианскими размерами словопотоков, Михаил Успенский нет-нет да и порадует взыскательный взгляд, когда среди изобильных шуток на уровне капустника («Что вы, молодой человек, носитесь со своим королевством, как дурень с писаной Торой!» — из местечковых речей царя Соломона) и «этимологий», что

печатались когда-то в столбик на 16-й полосе «ЛГ», обнаружится вдруг великолепная пародия на Гоголя или искусный перечень «постоянных эпитетов», словно хамелеон, меняющий окраску от фольклорной лепоты к кладовой умилности и державной трескотне: «Молодцы у нас все, как один, добрые, а девицы — красные, мужи — доблестные, жены — верные, старцы — премудрые, старушки — сердобольные, дали — неоглядные, леса — непроходимые, дороги — прямоезжие, города — неприступные, нивы — хлебородные, реки — плавные, озера — бездонные, моря — синие, рыбки — золотые, силы — могучие, брови — соболиные, шеи — лебединые, птицы — вольные, звери — хищные, кони — быстрые, бунтари — пламенные, жеребцы — племенные, зерна — семенные, власти — временные, дела — правые, доходы — левые, уста — сахарные, глаза — зоркие, волки — сытые, овцы — целые...»

Ну а если не за что похвалить особенности слога, то по крайней мере впечатляет его динамика. Приятно проглотить за час повесть, сплошь состоящую из дефицитных в преобладающей массе прозы диалогов и калейдоскопической смены положений («Покрывало для Аваддона» Марии Галиной).

Длинных выписок больше не понадобится. Моя цель была — показать, что высокопробные анклавы текста обязательно наличествуют в представленном круге сочинений как обозначение планки (выше средней и уж точно выше «коммерческой»), как номерок, повешенный на табельную доску присутствия в обители муз. На самом деле этот уровень не выдержан (да и задача такая не ставится) — достаточно отметить, получить разряд.

Расхваленный добро- и недоброжелателями «сказ» Толстой однообразно элементарен, сравнивать его со слогом «Ивана Денисовича», где каждое словечко золотое, каждое с натуральным изгибчиком, — просто кошунство. Условно-простонародная речь (непонятно почему звучащая через триста лет после «Взрыва» — то ли расейская прапамять проснулась, то ли понадобилось отличить словесный пласт жителей «голубчиков» от совково-хамского наречия шариковых-«перерожденцев»), так вот, эта простонародная будто бы речь держится вся на сочинительном союзе «али», на всяких «заместо», «дак», «тубарет», на нутряных инверсиях («а идешь будто по долинам пустым, нехорошим, а из-под снега трава сухая...»), а пуще всего — на мнимо-«хрестьянских» глагольных формах: «борода вся заиндевевши», «зубов не разжамши», «объемшись», «много он стихов понаписамши» — и так до бесконечности. Это *чужой* для писательницы язык, поставленный ей почему-то в заслугу (где ты, гамбургский счет).

Слог Королева в целом тягостно манерен, что по-ученому можно назвать «маньеризмом»: «...вечер в алом платье заката бродит среди красно-снежных стволов. Сквозь светлый мрак проступают живописные очертания куртин, сияющий глаз соловья. Ветерок морщит поверхность

парчовой воды, гонит по небу позолоченную метель (облака)»³; «Ее лицо сейчас — цветущий куст дикой розы, внутри которого тайно зажжена ночная свеча», — или «эвфуизмом»: «желтый язык горчицы, отвисший, как блевотина, смыслом». Он с тем же однообразным упорством, с каким Толстая прибегает к своим «али» и «наемшись», нажимает на «поэтически» звучащую номенклатуру: «щекотка вьюнка, аромат розмарина, дух мяты с душицей», «журчание славки, речитатив теньковки, стаккато малиновки» — с лексической яркой окраской от собственных этих имен, как сказал лирик (ну, не от собственных, так нарицающих с должной вычурой). Такое письмо, в сущности, механистично.

Юзефович перемежает безупречные «монгольские» эпизоды с собственно детективной фабулой, и не было б в том греха, когда бы не груды балласта, не игриво-пошлые сценки между сыщиком Иваном Дмитриевичем и его благоверной, занимающие необъяснимо много места и сигнализирующие о том, что письмо автора способно взлетать только в границах специфически освоенного им материала, а в остальном не смущается своей третьеразрядностью.

Шишкин спокойно довернется компьютеру, позволяющему составлять центоны, инсталляции на много страниц без абзацев. Но не чурается и словесных игр, невместимых в его имидж *стилиста*: даму, больную *раком*, у него насилуют, ставя раком («Мужайся и ты, читатель!» — как упреждает в подобных случаях Анатолий Королев). Впрочем, это уже по ведомству не слога, а этики...

Вывод, быть может, не до конца доказуем, но прост. Перед нами образцы письма, прибегающего к не очень сложным, достаточно автоматизированным (и не всегда самостоятельно найденным) приемам, но вполне успешно симулирующего мастерство и даже совершенство. Талантливые перья, ушедшие от устарело-строгих художественных обязательств в сторону блистательного кича.

Метод. Но пора все эти разномастные произведения новейшей прозы потихоньку подводить под общий содержательный знаменатель.

«Библиотеки, фонды, энциклопедии, любые справочники, любая изобразительная информация...» — рекламирует у Н. Байтова один

³ А бесчисленные скобочки-примечания грубо заимствованы автором «Человека-языка» у первооткрывателя Маканина. Впрочем, там, где, согласно постмодернистскому декрету, все принадлежит всем, вопрос о заимствованиях решается с трудом. Правда ли, что Толстая *воспользовалась* Успенским, как меня уверял один мой коллега? Ну, если витязи и волхвы Успенского вынесли из «додревнего» мира имена Трациклина и Дыр-Танана (д'Артаньяна), а «голубчики» Толстой слыхивали от «Прежних» о ФЕЛОСОФИИ и ОНЕВЕРСТЕЦКОМ АБРАЗОВАНИИ, — то за независимость находки ручается ее примитивность. Но, наткнувшись в обоих сочинениях на совсем уж одинаково обыгранный в простецком духе категорический императив Канта, я поневоле призадумалась...

из бизнесменов перспективы, открываемые Интернетом. Похоже, что, в отличие от незадачливого стародума из повести «Суд Париса», новые литераторы широко ими пользуются. Не знаю, были бы так пространны и экзотичны выписки из криминалистических и судебно-медицинских справочников, из древнерусских источников и антологий российской философской мысли у Шишкина, из энциклопедий по орнитологии и ботанике у Королева, из «Мифов народов мира» у всех, всех, всех, если б эти томищи надо было стаскивать с полок, рыться в них, а то и отпрапляться за ними в библиотеку. (Только насчет Толстой поручусь, что осколки русских стихов, коими она насытила «Кысь», засели в ее памяти с детства.) А так — почему не нагромождать эффектные реестры любого свойства, удостаиваясь от критики сравнения с мэтром Рабле, ученейшим энциклопедистом своего времени?

Но это — технологическая мелочь. Гораздо важней, что общим коэффициентом совершенно разных сюжетов, предлагаемых авторами с совершенно разными индивидуальностями, оказывается КНИГА. «Я упал в книгу», — возглас персонажа из «Змеи в зеркале» мог бы стать хоровым кличем всех ярко-модных перьев. Если «ранний» постмодернизм уверял, что жизнь есть текст, то на следующей стадии — текст есть жизнь, ее ДНК.

Это правило может действовать в нескольких модусах; они, конечно, переплетаются, но... да поможет мне «владыка Пропп»!

— Книга как центральный фабульный мотив. Кабы не «старопечатные книги», сюжет «Кыси» не стронулся бы с места после нескольких десятков абсолютно статичных страниц. Чтобы его сдвинуть, пришлось главного героя наделить страстью книгочехя. В «Князе ветра» рассказ заштатного писателя и его же бульварный детективчик определяют чуть ли не геополитические движения масс и уж, во всяком случае, жизнь и смерть частных лиц. Погоня в масках и со стрельбой оказывается рекламной кампанией по сбыту книжной новинки. Все нужные сведения для разгадки криминальной тайны следует раздобыть опять-таки из подручных текстов (насчитав их не меньше восьми, я сбилась со счета), и это создает в читательской голове невыносимый информационный шум. Там, где Шерлок Холмс ползал с лупой, а мисс Марпл выспрашивала кумушек, теперь листают страницы.

— Книга как источник римейков. Речь не о Шишкине, он уже миновал эту стадию в прежних сочинениях и теперь только намеками воспроизводит то антураж «Трех сестер», то сплетню из биографии Блока. Но что такое, как не иронический (и весьма пунктуальный) римейк хрестоматийного романа Р. Брэдбери, — «Кысь» с ее *санитарами*, изымающими книги во имя их «спасения» вместо *пожарных*, делающих то же самое ради их, книг, уничтожения: и там и здесь тайная полиция носит эвфемистические имена, противоположные ее функциям, и здесь и там погибают диссиденты-книговладельцы и вообще утверждается полный

тоталитаризм. А касаясь того, что у Брэдбери книга — свет в руках просвещенных людей, а у Толстой — тьма в руках людей темных, так ведь «солнечный зенит гуманизма»⁴ давно позади, и вопль: «Искусство гибнет!» — стал (по Толстой) последним прибежищем негодяев. (Любопытно, что та же тема книг как решителей участи явилась стержнем и «жизнеподобных» уткинских «Самоучек», в свою очередь, римейка «Великого Гэтсби».)

«Человек-язык» — конечно, римейк бродячего сюжета о красавице и чудовище (конкретно — сознательно упомянутого в романе «Аленького цветочка»), римейк тоже иронический, но вдобавок моралистический: несмотря на достоинства «чудовища», обнаруживающего признаки мудрости, жертвенности и даже святости, красавица остается с красавцем и, в качестве музы, с творцом красоты, чудовищу же, подвижнически уходящему из жизни, не уготована земная награда, так устроен мир, мужайся, читатель!

Атмосфера, словно метеоритным дождем, пронизана осколками прежде бывших «текстов», — тут я полностью согласна с Толстой, смоделировавшей именно такое, гаснущее, осколочное, бытование прекрасных стихов и вообще «наследия». М. Галина наделяет одесских интеллигентных тусовщиков именами Добролюбова (видимо, Александра), Лохвицкой и Генриэтты Давыдовны (это, кажись, из Олейникова). У Толстой соответственно — Федоры Кузьмичи и Константины Леонтьичи. Уже не удивительно, что и Петрушевская в одном из традиционных для нее новых рассказов именуется лиц, нисколько не похожих на толстовских, Элен и Пьером Безуховыми, — через это как бы дополнительный смысл открывается, даже когда его нет.

Иногда «старопечатное» произведение может взбрыкнуть и подставить подножку своему пользователю. Королеву невдомек, что в его «Человеке-языке» даже полустраничный дайджест тургеневской «Муму», даже в усмешливой аранжировке, способен напрочь убить весь роман со всеми страстями-мордастями: участь маленькой собачки и ее хозяйки в тысячный раз заставляет сжаться сердце, каковой эффект для творца новейшего Муму недостижим, сколько ни называй собачку «сапаськой», а Боженьку «посенькой».

— Книга как вместилище оккультных смыслов. Старое, как мир, или, точнее, так Древний мир, верование, что текст, состоящий из знаков, несет помимо явного тайный смысл, ключевой по отношению к стихиям мироздания, — это верование не могло не быть востребовано в современном психическом климате. Беря его за отправной пункт, писатель обретает ряд неординарных рычагов. Во-первых, слову, любому оброненному или выскочившему из-под клавиш, приписывается, по магической аналогии со Словом, творческая сила. «Господи, да мы сами

⁴ Это уже иронизирует А. Королев.

слова!» — восклицает один из призрачных фигурантов Шишкина. «Все вокруг нас, этот шезлонг, мой халат, это животное, небесный купол, ты и я, наконец, — все это слова, слова, слова... *Нет ничего выдуманного, если оно сказано*», — непроизвольно совпадает с ним ясновидец из королёвской «Змея в зеркале» (последнюю фразу просто нельзя не закурсивить). Это кредо — не шуточное. Химерические миры, сказавшиеся словом, забывают о своем отличии от мироздания, теряют приличествующую условным конструкциям скромность; словоизвержение уводит вас в лабиринты комбинаторики, накрывает шумовой волной⁵, отучает удивляться: красные вороны так красные вороны, перелетные куры так перелетные куры (любопытно, что Успенский и Толстая оба начали свои романы с этих рифмующихся птичек), новорожденная мужская голова — не худо и это, мифологично и психоаналитично. У такого метода возможности уходят в беспредельность (или, что-то же, в беспредел, как в «Мифогенной любви каст» Ануфриева и Пепперштейна, о которой я уже высказывалась).

Во-вторых и в-главных. Писатель освобождается от задачи порождения смысла; смысл отныне можно не *извлекать* из зримой логики обстоятельств, а *привлекать* из области «сокрытого». («По существу, все предметы вокруг нас — это отражение и эхо сокрытого» — Анатолий Королев.) Чем абсурдней выбор текста на роль сакрального, имитирующего Книгу жизни, книгу предопределения, тем занятней следить, как станет выпутываться автор, подверстывая сюжет под запечатанные там предначертания рока. Детская сказка («Красная Шапочка» Перро), детективный рассказ («Пестрая лента» Конан-Дойла), повесть «Муму», ставшая, кажется, мифообразующим лоном новейших фабул, — вот самые подходящие, в силу нелепости их применения, скрижали судеб. Хороши и «красные собаки» из предсмертного бреда тургеневского Базарова, оказавшиеся, по Юзефовичу, монгольскими погребальными псами-трупоедами (автор «Князя ветра» формально останавливается у оккультного порога, но угрюмая тибетская мифология рушит хрупкую преграду).

Впрочем, существует более популярный путь — в качестве сокрытого двигателя, эзотерического истока перипетий имплантировать проверенный костяк мировых религий и мифов, в вывернутой, конечно, форме. Здесь я ограничусь простым перечислением пущенного в дело, и пусть читатель сам дополнит перечень. *Библия*: Книга Бытия («Змея в зеркале»). Исход (пародийный, но значимый эпизод у Шишкина), Пророки (М. Галина); *Каббала* (та же Галина); *ламаизм* (Юзефович); *Олимп* (Королев); *троянский цикл* (Н. Байтов); *языческий славянский пантеон*

⁵ Шум бывает так оглушителен, что легко сбиться. Такой внимательный критик, как Мария Ремизова, спутала Аида-Плутона, чьим воплощением предстает в триллере Королева ясновидец Август Эхо, с Зевсом; Борис же Парамонов принял вполне человекообразных мутантов из «Кыси»... за котов — а все из-за мышинового меню.

(камертонный зачин «Взятия Измаила»); *буддизм* (Пелевин); *шаманизм* (помнится, был такой рассказ у него же); *Египет и тайны его* (сквозной мотив Осириса в неисчерпаемом романе Шишкина); *Песнь о нибелунгах* (М. Курочкин); *малые фольклорные мифологии* вроде германской Дикой охоты, *индуизм, ацтекские верования* (Успенский, у которого, как в Греции, есть все, — кстати, он не забывает помянуть эту райкинскую репризу). Освоение *дзэн* («Дзынь», по Успенскому) и *ислама* (он разве что затронут А. Уткиным в «Хороводе»), видно, пока впереди.

Что еще? Конечно, Евангелие, преимущественный объект колкостей и фамильярных перекодировок. «И слово, как кто-то весьма удачно выразился, плоть бысть», — вскользь острит Шишкин. «Что, — спрашиваю Бориса, — ... помнишь, ты римейк Иванова собирался делать? — ... еще на курсе третьем у Бориса родилась идея написать грандиозное полотно. Появляется, дескать, Христос перед людьми, а те в ужасе разбегаются. Мчатся в лес, кидаются в воду, ускакивают на лошадях. Люди все красивые, ухоженные, этакие античные полубоги, а спаситель их в рванине какой-то, в язвах, с колокольчиком прокаженного на шее». Странно даже, что Р. Сенчин в своем далеком от теософского умничанья рассказе сумел одним махом исчерпать модную транскрипцию Благой Вести. «Так в античный мир шалостей пришла тяжелая поступь христианской морали», — комментирует Королев ужасную гибель Олимпа вследствие коварства горних сил (вооружившихся, естественно, некими текстуальными мантрами).

«Кто-то так сильно дергает за ткань мироздания, что она трещит по швам». Эти «кто-то» — писатели, режвющиеся в струях «игровой мистики» (так благожелательно квалифицировал Немзер повестушку М. Галиной, откуда и взята цитата), мистифицирующие нас идеограммами из букв древнееврейского ли письма, древнерусской ли азбуки, алфавита ли «соёмбо». Вся эта *эзотерика*, с одной стороны, вливается в мутную атмосферу паранаук и тайных доктрин как вполне серьезный ее компонент, но, с другой, никакие богохульные эскапады не способны продемонстрировать такой градус безверия, как это равнодушно-беспечное, и вправду игривое, припадание ко всем родничкам сразу. Любой хорош, лишь бы заранее разлиновал бытие — чтобы сочинителю не пришлось попотеть самому, доискиваясь в нем порядка и смысла.

Книжный мир, культурное производство, перешедшие на самообеспечение, без притока энергии извне. Закрытая система, обреченная на энтропию?

Философия. (Точней — умонастроение.) Ну, прежде всего — изгойство и уродство как отличное средство не дать читателю заскучать. Чудовищное, хорошо знакомая мировой литературе эстетическая категория, все больше становится приемом психотехники, управляющей «саспенсом». Нужного эффекта всяк добивается по-своему. Если это

сказочная фэнтези — не возбраняется плодить чудовищ в любых количествах и образах (будь вы мало-мальски изобретательны, критика сравнит ваши придумки не со вчерашним космическим кинобоевиком, а с самим Босхом). Если замах ваш масштабнее: удивлять, поучая, — можно петушиные гребни, нарощие на женской головешке, волчьи когти на конечностях красоти (и в виде компенсации — младенческие пальчики на лапках кота), огонь, изрыгаемый почтенным старцем, — объявить *Последствиями* то ли свершившейся, то ли грядущей катастрофы, а подспудно — миром, в котором живем или жили вчера, не замечая его чудовищной перекошенности. Если интенции еще глобальней: окаменить читателя ликом Медузы Горгоны, он же лик мироустройства, — тогда потрудитесь собрать *коллекцию*: обшарить все места скорби, зафиксировать все виды лишения жизни, издевательств над человеческой особью и врожденных несчастий. Можно подставить под луч софита ребенка-дауна, резко нажав сразу на две педали — брезгливости и сентимента. А ту, мелькнувшую посреди «коллекции», обреченную, у которой «голова была как котел, коровий язык свисал до подбородка — акромегалия», оставить на долю другого писателя, зовущегося уже не Шишкин, а Королев.

Последний тоже вроде хочет нас чему-то научить, усюветить — повернуть лицо от самодовольства нормы к мировому горю, заставить взглянуть на жизнь под знаком «тератологии» (науки об уродствах). То самое как будто хочет вымолвить, что сказала Эльмира Котляр кратким стихотвореньцем: «Господи! / Зачем Ты создал / карлика убогого, / криворукого и коротконого? / Как живет в своей конуре? / Хорошо, если при матери / или при сестре! / Нищ, а подаяния не просит. / И никто ему корки хлеба не бросит. / Никто не скажет / доброго слова. / Он живет среди мира скупого. / Карлик с уродливой головой, / может быть, страдалец Твой? / Свеча, Тобою зажженная, / душа, для Царствия Небесного / сбереженная?» Но нет, тут другое. Самые истошные, зашкаливающие ужасом сцены (как самообнажение и суицид сиамских близнецов, девочек, которых автор, добавляя страху, обобщает местомимением мужского рода «он», словно единое чудо-юдо), все эти кошмары предписано поглощать, памятуя о кокетливых авторских предуведомлениях: «охранный камень: белый жемчуг», «охранный цветок: омела и шиповник». То есть извлекать из ужаса и красоты щекочущий нёбо мед контраста. А думая о *ранах*, велено прислушиваться, как дивно аранжирована речь повествователя созвучием *ра*. Тут подошла бы реплика Иннокентия Анненского: «Состраданию... не до слов... оно должно молча разматывать бинты, пока долото хирурга долбит бледному ребенку его испорченные кости».

Молча?.. Рассказчик то и дело прикладывает палец к устам и шепчет самому себе: *veto* — когда уже все сказано и показано. Дразнит... Никогда не прибегну к недобросовестному доводу: зачем, дескать, пи-

сать о таком? кругом жизнь как жизнь, мамы с колясочками, прохожие на работу торопятся — словом, норма... Да, правда гнездится *ad marginem*, «на окраинах жизни», как говорил Лев Шестов, та правда, какую испытывается наше мужество, сострадание и, наконец, смирение — короче, высота духа. Но с этой *окраинной* правды нецеломудренно стричь купоны литературной орнаменталистики. Феерические эффекты, которыми окружено у Королева уродство, протуберанцы аномалий и несчастий, рвущиеся со страниц многоглаголивого Шишкина, берутся насытить вкус к острым ощущениям, хотя драпированы другими целями. Петр I создавал свою Кунсткамеру с целями научными, но, думаю, удовлетворял того же рода собственный вкус.

Однако есть еще одна если не задача, то семантическая рифма. Уродство и чудовищность тесно сплетены с Россией. Родина-уродина, как ласково хрипит Шевчук. (Скажи я так о свеженапечатанных сочинениях лет пятнадцать назад, был бы это донос; сейчас я доношу на самое себя, так как подобные вещи принято с прискорбием отмечать со страниц «патриотических» изданий, а не в порядочном обществе.)

«Вся Россия — сплошная натяжка истории». Этот напрямик вырвавшийся у Королева афоризм каждый опять-таки аранжирует как может. Сам Королев — с садо-мазохистской красотостью, поигрывая шрифтами: «Если представить себе христианский мир в виде распятого Христа, то место России на этой *карте спасения* — рана от удара римским копьём на бедре Спасителя...»⁶ Шишкин предпочитает распростирать на весь окоем жуткую в своем гигантизме и гигантскую в своей жути фреску, от воплощения дремучих божеств Перуна, Сварога и Мокоши в диковатых челоуеков российской глубинки до цитатного коллажа из Аввакума, Чаадаева, Пестеля, Федорова, Соловьева, Розанова, Нечаева и тьмы прочих; этот речевой сплошняк как бы излетает из пасти чудища обла: «Зачинайся, русский бред!» Посреди бреда попадаются прелюбопытные сращения: «Здесь все оставил он, что в нем греховно было, с надеждою, что жив его Спаситель Бог. Захотелось солдату понадью уеть» (иллюстрация обоих полюсов русской ментальности в духе стихов того же Блока «Грешить бесстыдно, беспробудно...»?).

Чудище Россия предстает у Королева в контрдансе с красавицей Англией, у Шишкина — с милашкой Швейцарией. В Англии личное достоинство и уважение к *privacy* смягчают ужас бытия, не дают завертеться вихрям катастрофизма даже вокруг несчастных отверженцев. В Швейцарии благополучно появляются на веселенький свет те дети, которые в России или вообще не будут рождены, или народятся с ген-

⁶ С «бедром» у прозаика-интеллектуала вышла промашка. Правда, в «Змее в зеркале» та же реалия означена как «ребро». Впрочем, может быть, дружинские редакторы просто оказались в данном случае внимательней знаменских?

ным изъяном, или будут отняты у матерей, или похищены, или с детства отведуют лагерной баланды, или сгинут по причине общего беспорядка (и это чистая правда, только к чему бы так педантично подобранная?). Бежать, бежать! — выкрик почти-чеховской Маши, придуманной Шишкиным. Но не все так «однозначно». Чудовищное, повторим, — категория эстетическая, и если бы в русском ужасе не было загадочного величия, столь ценимого по сю и по ту сторону кордона, фокус не удался бы. Оно, величие, тоже присутствует.

Есть и лирика снежных далей — в «Кыси», и Княжья Птица Паулин, погруженная в самолюбование: гений чистой красоты и одновременно идеальная мечта русского изоляционизма. А вообще-то вектор — на восток: Азиопа. «На севере — дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают... На юг нельзя. Там чеченцы... На запад тоже не ходи. Там даже вроде бы и дорога есть — невидная, вроде тропочки. Идешь-идешь... все-то хорошо, все-то ладно, и вдруг... как встанешь. И думаешь: куда же это я иду-то? Чего мне там надо? Чего я там не видел? Нешто там лучше?.. Нет, мы все больше на восход от городка ходим. Там леса светлые, травы легкие, муравчатые». (Ср. у М. Успенского: «А на западе, за чернолесьем, по берегам теплых морей, живет люд богатый и гордый, все прочие племена почитающий дикими и подвластными. Вот туда бы двинуться, обломать им рога», — прямо наваждение какое-то с этим Успенским!) Городок Федор-Кузьмичск семихолмный на месте прежней Москвы (ох, не смешит это название, выламывающее язык почище Ивано-Франковска, противное естественной русской артикуляции, не станет оно в один сатирический ряд с городом Глуповом, городом Градовом, да и городом Любимовом) — этот поселок «голубчиков»-мутантов — управляется овосточенной, так сказать, властью, всякий чин зовется здесь не иначе как «мурзою». «И вот, наглотавшись татарщины всласть, вы Кысью ее назовете!»

А уж как это все ко двору! «Самая настоящая модель русской истории и культуры» (об одном романе), «Века в истории российского самосознания» (о другом) — так пишут в газетах люди не менее знаменитые, чем сами создатели «моделей» и строители «вех». Тут никак не исполнение заказа политической «закулисы» или идеологической авансцены. Просто такая *русская рана* удовлетворяет спросу на смесь местной экзотики с просвещенной иронией, выпренности с зубоскальством, вычур с мужиковатостью, устрашения с игривостью, грандиозности с облегченностью. Заказ есть, но скорее эстетического свойства. Идеология плетется в хвосте. Хотя, возможно, еще себя покажет⁷.

⁷ Особенно теперь, когда с принятием «госсимволики» открывается творческая возможность писать о ее носителнице как о *химере*, то есть (вспомним эллинский миф) как о чудище *составном*. (Примечание вслед событиям.)

Цели воздействия. Во-первых, нейтрализовать первичную, «наивную» читательскую эмоцию — ужаса и сострадания (по Аристотелю). Когда-то Брехт ставил ту же задачу в идейно-просветительских целях: пусть читатель-зритель не слезы льет, а постигает суть классовых сил, — но органика таланта мешала ему быть последовательным. Теперь достигается другое: сохранение отстраненного читательского комфорта даже посреди роковых перипетий. Во-вторых, создать у читателя впечатление приобщенности к вершкам актуальной культуры, так чтобы он мог хоть немного гордиться собой.

Первая задача особенно трудна, если учесть, что речи ведутся не только о смешном, но о страшном и высоком. Самый простой способ ее решения, и как литературная находка уже не новый: дать несколько развязок на выбор, отменив тем самым неотвратимость единственно серьезного и напрягающего нервы финала («Человек-язык»). Или, что то же, дурашливо снять под конец намеченную было этическую дилемму («Кысь»). Более изощренный путь: воссоздать наряды с вымышленной фабулой житейскую, личную, автобиографическую протоситуацию, из которой фабула возникла (так сказать, вклиниться в виртуальность «литературой существования»), и таким манером продемонстрировать условность и невсамделишность фантазийной обработки. Для этого Королев вводит в причудливый сюжет «Человека-языка» ярко-реальные страницы собственного посещения психиатрической клиники, а Шишкин в эпилоге «Взятия Измаила» вообще вручает нам связку приватных ключей к основному тексту: смерть матери от рака, брат в тюрьме, трагически-случайная гибель сына, суицидальные попытки жены, расставание с Россией и ее бесправием, ожидание нового дитяти, — посмотрите, что из этого сделано-придуманно художником, поищите-ка в правдивых историях парных соответствий тому, чего *не было*. (Мне немного жаль, что тем же приемом воспользовалась Ольга Славникова в своем *доподлинном* романе «Один в зеркале», но не будь соседних прецедентов, я бы, верно, не догадалась ее за это укорить.)

Однако Шишкину этого мало, и он устанавливает радикально новые отношения с читателем, перевоспитывая и дрессируя. Он не на шутку вовлекает его в «судеб скрещенье» (правда, иной раз давая мелодраматического петуха), с тем чтобы в решающую минуту оставить его, читателя, с носом. Рассказывание строится по принципу матрешки или многоступенчатой ракеты, но верхние одежки и отработанные ступени отбрасываются раньше, чем того требует наше заинтересованное внимание. В том, что это принципиально, а не издержка неконтролируемого речепотока (весь роман дан как единая «лекция седьмая» — седьмой день творения на российской земле?), окончательно убедила меня некая деталь. Долгое и автономное повествование о семейной драме приводит к тому моменту, когда муж вынужден

поместить несчастную жену в приют для душевнобольных на «пару месяцев», после чего страдальца Катя навсегда исчезает из поля зрения и мужа, и повествователя, наперекор нашему естественному интересу к развязке человеческой трагедии. (Впрочем, ключ можно опять-таки подобрать в автобиографическом эпилоге: «Потом Свете стало лучше. И мы развелись».) Одна моя собеседница заметила, что читатель поставлен здесь в положение Каштанки, которой давали проглотить привязанный за нитку кусочек мяса, а потом вытаскивали наружу. Но ведь Каштанка, мирясь с экзекуцией, любила своих хозяев. Полюбит и читатель, когда догадается, что ему показывают мирообъемлющий аттракцион и волноваться тут не о чем («Взятие Измаила», давшее имя роману, — название аттракциона с мышами, придуманного мечтательным подростком).

Что касается задачи возвышения читателя в собственных глазах, она решается легко — методом проверки нашей эрудиции, в каковом соревновании читатель всегда проигрывает автору, но вправе гордиться, набрав достаточно очков. Как застарелая любительница кроссвордов, я получила известное удовлетворение, атрибутировав процентов шестьдесят-семьдесят цитат, слагающих шишкинский центон (кто больше?), опознав немалую часть образцов русской лирики в «Кыси» (не все, однако, как и признаваясь в этом же рецензентка «Известий» Ольга Кабанова) и счастливо припомнив, почему Ахила (Ахилл) именуется в фэнтези Успенского «муравейным царем» — Пелиды происходили от мирмидонян, муравьев (но все же Успенский поставил меня на место, понудив облазить «Мифы народов мира»). Это вам не глянцевая литпродукция. Такое чтение заставит себя уважать.

Я не лукавила, когда с самого начала заявила, что новые литературные явления побуждают отказаться от любых манипуляций с проблематичным гамбургским счетом. Я готова поверить, что передо мной лучшая из ныне возможного литература, с собственным рейтингом. Где Шишкин — чемпион по всем статьям, Толстая лидирует в художественной гимнастике, а Успенский — обладатель приза зрительских симпатий. Пока писала, я уже почти привыкла к своим объектам и сейчас не без удовольствия вспоминаю особо удавшиеся номера. Но эта *хорошая* литература *плоха* (для меня, по старинке) оттого, что сменила ориентацию. Она обращена не к провиденциальному собеседнику, будь то Бог или потомок, а к тем, кому сгодится тут же. Она размещается в прагматической сфере обслуживания.

Боже упаси, это не «коммерческая» литература. (Недаром Королев в предисловии к «Змее...» подробно рассказывает, как талант не позволил ему, вопреки намерениям, изготовить коммерческий продукт.) В современном сервисе еще неизвестно, кто кому служит, и, вообще говоря, клиент скорее служит мастеру, чем наоборот. Разве сегодня (а что-то

будет завтра!) повернется язык назвать *слугами* кутюрье и визажистов, имиджмейкеров и клипмейкеров — всех, кому Станислав Лем, один из умнейших людей миновавшего века, напророчил участь кумиров будущего? Но все-таки они спарены со своими заказчиками-поклонниками обязательствами взаимоулаживания.

С кем соединена общим кровообращением означенная литература, см. в эссе Виктора Мясникова «Экономика мейнстрима». Это основательные, обеспеченные, продуктивные люди, для которых натренированность ума, цивилизованность вкуса, эрудированность в рамках классического минимума так же желанны, как здоровая пища, достойная одежда и занятия в фитнес-центрах. Компьютеры в их черепных коробках не должны отключаться, иначе нейронная начинка понесет ущерб. Но бодрая готовность к безотказному функционированию плохо совместима с разными там метафизическими запинками вроде вопросов жизни и смерти. Хотя отлично совмещается с любопытством к таинственному и чудесному, развеивающему скуку, не навевая тревоги. На этих людях, как их ни назови, держится новый мировой порядок — доколе держится. И за искусством, им соответствующим, завтрашний день — доколе не наступит послезавтра.

Это ради них сюжеты основываются не на сырой жизни, а на книгах, уже «пройденных» в колледжах, гимназиях и университетах. Это ради них творятся воображаемые миры с магической подкладкой, сотканной из сокровенных учений всех времен и народов, а между тем задевающие не больше, чем еженедельный астрологический прогноз. Это ради них горе, ужас, аномалия, ад обращаются в пряность («температура и шизофрения на фоне гангрены», как отекачено у Петрушевской), сервируются с изысканностью и пышностью, чтобы притупленные сверхраздражителями нервы не дрогнули при встрече с человеческим несчастьем «по жизни». Это ради них поддерживается тот стилистический уровень, который позволяет чувствовать себя ценителем прекрасного, не задумываясь, что же такое красота и страшная ли она сила.

Сейчас принято говорить о «стратегии писателя». Вышеперечисленное и есть стратегия, прикидка, как выиграть у наиболее ценного ядра публики шахматную партию, расшевелив эту публику, но не разобидев. Метко сказал о таких взаимоотношениях В. Губайловский в неопубликованном эссе «Нобелевская премия», которое я с его разрешения процитирую: «А мы послушаем тебя» (говорит у него творцу современная чернь). «Но сначала ты докажи, что мы тебе неинтересны, докажи, что ты божественный посланник. Если ты сразу пойдешь за нами и станешь утирать нам носы и менять памперсы, мы плюнем на тебя, вытрем о тебя ноги, не дадим настоящей цены за твои книги... А вот если ты будешь холоден и равнодушен, но не выдержишь, согнешься, попросишь у нас внимания, тогда — да. Тогда мы примем

тебя и вознаградим. Но ты сначала попроси, поклянчи. Смири гордыню-то». Сложная стратегия. Потому-то и книги сложные.

4

Псевдобарокко — слово дико, но мне ласкает слух оно. Оттого же, отчего философу ласкало слух слово «панмонголизм». Как предвестие смены культурных зон, предвестие конца мельчающей цивилизации (ну, не обязательно конца света или, в виде частности, конца литературы, но все же какого-то конца). Я варюсь в русской литературной сиюминутности, отстала порядком от европейско-американской. Но когда в заметке о новой повести читаю: «Предшественники легко угадываются: Саша Соколов, Зюскинд, Берджесс... Автор в контексте, он дышит литературой», — позволяю себе догадку, что «контекст» — общий.

Барокко было в европейском искусстве полосой, когда привычки ломались через колено, когда нарушалось равновесие и цельность стилей, когда очевидное представлялось недостоверным, когда высокая аллегория соседствовала с площадной сценой, эквилибристика речи с простонародным присловьем, прихотливый гротеск с умозрительной дидактикой, когда действительно не воспрещалось венчать розу с жабой. Тоже что-то кончалось. Но и начиналось. Эта художественная эпоха была духовно заряжена Реформацией и Контрреформацией, она взволнованно проблематизировала основания жизни и передала свою одушевленную динамику через голову классицизма и Просвещения европейскому романтизму, в тех или иных перевоплощениях простершему влияние почти до конца тысячелетия.

В представленном созвездии сочинений легко указать на барочные черты. (Уже придя к этой мысли, я случайно наткнулась в одном рассуждении Никиты Елисеева на слово «необарочники»; небось и другие подмечали то же самое.) Но между полюсами псевдобарочных контрастов, по извилинам псевдобарочных лабиринтов не пробегают живые токи. Утрачен интерес к первичному «тексту» жизни — и к ее наглядной поверхности, и к глубинной ее мистике. Все похоже на бутафорию, хотя в балансе социума исправно поддерживается сектор литературного производства.

Как и кем будет оценена эта финальная, видимо, стадия огромного этапа художественного развития, не берусь судить. Оценки «хорошо» и «плохо» становятся неуместны, и в восторженных, и в гневливых голосах слышится неуверенное дрожание. Искусство веками отдалялось от своей бытийной базы — Красоты, до поры, однако, не упуская ее из вида через все более сложные опосредования, через контрапункт светотени, через совершенство слога, опровергающее не-

приглядность натуры, через «враждебное слово отрицанья», отсылающее к идеалу. Но вот она скрылась из глаз совсем, и сразу все омертвело. Остались муляжи — забавные, роскошные, величавые.

Я уже предположила, что это продлится долго. Потому что функционально соответствует тому дивному новому миру, куда нынче вливается и Россия (не «подмораживать» же ее; в устах Константина Леонтьева это был парадокс, теперь — просто глупость). Но стоит ли мечтать, что станется «потом»?

Схематика иконы? Аскетизм григорианского хорала? Неперсонифицированность народной потехи? Бессмысленно черпать образы будущего из прошлого. Лучше замолчать.

ПОЭТИЧЕСКИЙ АВТОПОРТРЕТ БРОДСКОГО

Рассматривать других имеешь право,
лишь хорошенько рассмотрев себя.

*И. Бродский*¹

Тема поэтического автопортрета тесно взаимосвязана с проблемой идентификации автора в стихотворении и выявления словесного воплощения его личности, его психофизических свойств. В исследовательской традиции она оформляется в сложную проблему правомерности отождествления создателя текста с непосредственным носителем текста, как бы мы последнего ни называли: лирический герой, поэтическая персона, художественное «я», нарративная маска или обобщенный лирический субъект². Степень их сближения, как правило, остается предметом спекулятивных построений исследователя, ибо до сих пор не найдены надежные критерии для установления расхождений и тождества между «я»-описываемым и «я»-описывающим³.

Предлагаемый мною механизм извлечения информации о самом поэте из его текстов подсказан замечанием Ежи Фарино: «И если о самом субъекте можно судить по свойствам его речи, то об авторе — уже по свойствам и функциям созданного им субъекта (по тому, как и зачем этот субъект построен)»⁴. Без претензии на полное и всестороннее истол-

¹ *Бродский И.* Рембрандт. Офорты // Стихотворения и поэмы. Самиздат / Сост. В. Мараззин. — Т. 3. — С. 233.

² *Weststeijn W. G.* в статьях «The role of the 'I' in Chlebnikov's poetry (On the typology of the lyrical subject)» // *Velemir Chlebnikov (1885–1922). Myth and Reality* / Ed. by W. G. Weststeijn. — Amsterdam, 1986. — P. 217–242, и «Лирический субъект в поэзии авангарда» // *Russian Literature*. — 1988. — XXIV–II. — P. 235–257, выдвигает ряд серьезных аргументов против излишнего сближения лирического субъекта с автором, но не предлагает принципов их дифференциации. См. также интересные статьи: *Золян С. Т.* „Я“ поэтического текста: семантика и прагматика (к проблеме лирического героя) // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. — Рига, 1988. — С. 24–28 и *Петророва К. Г.* «Теоретические и историко-литературные аспекты изучения проблемы литературного героя» // Известия Академии наук СССР. Сер. лит. и яз. — 1989. Т. 48. — № 1. — С. 3–16.

³ Этой проблемы касается Ежи Фарино в статье «Бульвар, собаки, тополя и бабочки (Разбор одной главы «Охранной грамоты» Пастернака)» // *Studia Slavica Hung.* — 1987. № 33/1–4. — P. 277–301.

⁴ *Farino J.* Введение в литературоведение. Ч. II. — Katowice, 1980. — С. 12.

кование личности поэта в докладе предпринята попытка выявить принципы и средства автохарактеристики Бродского. Если, вместо поисков двойников и биографических совпадений между автором и лирическим субъектом, мы займемся описанием средств изображения созданных им субъектов и выяснением их функций в поэтическом мире Бродского, мы обнаружим, что принципиальные автохарактеристики поэта размещены как бы на пересечении нескольких уровней — эстетического, поэтического, тематического и концептуального. При исключении любого из них мы рискуем получить если не искаженный, то, во всяком случае, менее содержательный автопортрет поэта, ибо на этих же уровнях детерминированы дозировка и формы присутствия автора в стихотворении. Поскольку присутствие автора в стихотворении, как правило, поэтически замаскировано, то целесообразно начать поиски следов этого присутствия с определения той дистанции, с которой ведется наблюдение, то есть с определения позиции автора по отношению к стихотворению.

В системе взглядов Бродского на искусство чувству отстраняющей дистанции придается первостепенное значение. Об этом мы читаем в его прозе: «The ability to distance is a unique thing in general, but in a case of the poet <...>, it also indicates the scale on which his consciousness is working. In the case of the poet, distancing is not «one more boundary», it is going beyond the boundary»⁵. В стихах этот принцип «выхода за пределы границы» реализуется и в автопортрете: Что, в сущности, и есть автопортрет. / Шаг в сторону от собственного тела». (У:176)⁶; «Так при этом зриаешь / на себя ниоткуда» (Ч:68). Это качество его эстетики замечательно комментирует Анатолий Найман: «...он не только видит себя со стороны, но и видит себя разными глазами: собственными; обнимаемой им возлюбленной; сидящей на ветке птицы; червя, извивающегося в ее клюве; проглатываемого чая; пустоты в пространстве, которое только что занимало его тело. И все эти взгляды равноценны»⁷.

Многообразие точек зрения неизбежно порождает большое разнообразие автохарактеристик. Способность поэта сделать «шаг в сторону

⁵ Brodsky J. Preface to «Modern Russian Poets on Poetry». — Ardis; Ann Arbor, 1974. — P. 8.

⁶ Для повторяющихся ссылок на стихотворения и прозу Бродского приняты следующие сокращения:

С — Стихотворения и поэмы (Нью-Йорк, 1965)

О — Остановка в пустыне (Нью-Йорк, 1970)

К — Конец прекрасной эпохи (Ардис / Анн Арбор)

Ч — Часть речи (Ардис / Анн Арбор)

Н — Новые стансы к Августе (Ардис / Анн Арбор)

У — Урания (Ардис / Анн Арбор)

М — Мрамор (Ардис / Анн Арбор)

⁷ Найман А. «Величие поэтического замысла» // Русская мысль. — 1990. — 25 мая. — Специальное приложение. — С. 3.

от собственного тела» приводит к тому, что он не просто превращает себя в объект наблюдения то с точки зрения ворон» (Ч:100), то «с точки зрения воздуха» (Ч:90), но и сам превращается в «бесплотного наблюдателя» (С:235; У:178), когда он находит абсолютно новый угол зрения — «с точки зрения времени» (Н:140) — предельно возможный, выход за границы не только собственного тела, но и самого мироздания. С точки зрения времени, «я» вообще аннигилируется, превращается в пыль. Поэт начинает пользоваться приемом *via negativa*, замещая лирический субъект и ситуации, в которых он существует, негативными местоимениями и наречиями: «совершенный никто» (Ч:40); «Никто куда с любовью», «не ваш, но / и ничей верный друг» (Ч:77); «Зимний вечер с вином в нигде» (Ч:80); «Нарисуй на бумаге простой кружок. Это буду я: ничего внутри» (У:148)⁸. Не отсюда ли у читателя создается ложное впечатление, что в стихах Бродского «нет автопортрета»?⁹

Здесь Бродский явно практикует свои идеи, которые он обсуждал с Евгением Рейном еще в 60-х годах в их разговорах о поэзии. Он говорил, что требуется изменить масштаб лирического стихотворения, ибо почти всегда его масштаб «упирается в масштаб автора, что это неправильно, что масштаб должен быть больше, это может быть масштаб страны, масштаб континента, масштаб какой-нибудь мыслительной идеи»¹⁰. Такой доминирующей идеей у Бродского, как будет показано ниже, является время.

⁸ Самоопределение поэтической персоны средствами отрицания детерминировано у Бродского также темой изгнания. Об этом пишет Лев Лосев: «В мифопоэзисе Бродского *Никто*, несомненно, не только местоимение, но и имя. Именем «Никто» назвался Одиссей, чтобы спастись от расправы ослепленного им Полифема». — «Родина и чужбина у Бродского», доклад, прочитанный на International Conference «Under Eastern Eyes: The Depiction of Western Life in the Work of Russian Writers of the Third Wave of Emigration» 19–21 September 1989, SSEES, London.

⁹ Трудно не согласиться с проф. Ж. Нива в том, что «поэзии [Бродского] претит местоимение я». См. его статью «Квадрат, в который вписан круг вечности» // Литературное приложение. — № 7. — С. 1. Русская мысль. — 1988, 11 ноября. Об этом же пишет проф. Лосев в связи с темой «Родина и чужбина у Бродского»: «Что характерно для этих вещей, это то, как редко появляется в них Я. Там, где оно могло бы появиться, преобладают безличные, неопределенно-личные конструкции: «Здесь можно жить, забыв про календарь, «и когда в нем спишь», «невозможно жить, не показывая кулака» и т. п. Ibid. Однако это не значит, что в его стихах «нет автопортрета, нет отношений с самим собой, как считает С. А. Лурье. Тот же страшный осьминог, гигантский спрут из стихотворения «Новый Жюль Верн», которое упоминает Лурье, есть не что иное как идеограмма имени самого поэта: «Осьминог (сокращенно — Ося) карает жестокосердье / и гордыню, воцарившиеся на земле» (У:45). Примечательно, что, представляя Оле Седаковой в Венеции в декабре 1989 г., Бродский сказал: «Все мы немного монстры, не правда ли?» Из письма О. Седаковой автору. Запись выступления С. А. Лурье на вечере в Театральном музее 6 мая 1988 г. предоставлена мне Эрой Коробовой.

¹⁰ Рейн Е. «Последний крупный новатор русской поэзии», интервью автору для сборника «Brodsky Through the Eyes of his Contemporaries» (London, 1991).

На уровне поэтики «греческий принцип маски / снова в ходу» (О:171). Но сама многоликость и амбивалентность масок, которыми пользуется поэт, требует найти общий принцип их семантизации. При систематическом анализе разнообразных манифестаций лирического субъекта обнаруживаются определенные тенденции как в выборе формальных структур для его портретирования, так и в содержательном наполнении этих структур. Некоторые из масок Бродского уже были описаны исследователями. В частности, об ассоциациях лирического субъекта с мифологическими и историческими личностями — современный Орфей (С:201), безвестный Гефест (С:233), Тезей (О:92, О:27), Эней (О:99), Одиссей (Ч:23), новый Гоголь (О:171), новый Дант (Ч:9) — писал профессор Лосев: «Серьезное и почти благочестивое отношение поэта к другому Иосифу Бродскому есть отношение к миссии поэта как послушника Музы, исполнителя воли Божьей, чья судьба разыгрывается в формах христианской мистерии или трагедии титанов (Данте)»¹¹.

Мастер контрастов и парадоксов, Бродский примеряет к себе не только тунику Орфея и мантию Данте, но и «костюм шута» (Н:77): «я — один из глухих, облысевших, угрюмых послов / второсортной державы» (К:58); «я, певец дребедени, / лишник мыслей, ломаных линий» (У:112). Это уже не «слепок с горестного дара» (К:61), а автопортрет, нарисованный «в ироническом ключе» (Н:46), далеко не лестный и выходящий за пределы поэтической традиции¹²: «Я, пасынок державы дикой / с разбитой мордой» (У:93); «усталый раб — из той породы, / что зрим все чаще» (У:161); «отщепенец, стервец, вне закона» (У:161). Детали внешней характеристики автопортрета банальны, уничижительны, антиромантически:

я, прячущий во рту
развалины почище Парфенона,
шпион, лазутчик, пятая колонна
гнилой цивилизации — в быту
профессор красноречья —

(Ч:28)

Столь устойчивая тенденция в изображении лирической персоны демонстрирует отказ Бродского от того романтического образа поэта, ка-

¹¹ Лосев А. Ниоткуда с любовью... Заметки о стихах Иосифа Бродского // Континент. — 1977. — № 14. — С. 309.

¹² В сноске к комментариям по поводу «нового для искусства поэзии реализма» в «20 сонетах Марии Стюарт» Лосев замечает: «автор искусно надевает на себя маску не циника, что было бы вполне „поэтично“, принято, знакомо, но пошляка, что, с точки зрения существующего канона, недопустимо». Ibid. — С. 326. Рейн видит здесь еще один более тонкий слой», а именно «попытку уйти от пресловутой русской романтической позы поэта, который является полным противопоставлением толпе...» Из цитированного выше интервью с Рейном.

ким он предстает перед нами на протяжении веков. Подтверждением сказанному является и критическое отношение Бродского к традиционному лирическому герою в стихах своих собратьев по перу. Так, в послесловии к сборнику стихов Юрия Кублановского Бродский пишет: «лирическому герою [Кублановского] не хватает того отвращения к себе, без которого он не слишком убедителен»¹³. Быть убедительным, нейтральным и объективным — один из эстетических принципов Бродского. В описании автопортрета этот принцип реализуется не только системой снижений, которая сама по себе заслуживает более глубокого изучения, но и, как заметил Лев Лосев, «подчеркнуто объективными словообразами»¹⁴, ведущим из которых является «человек». Появившийся в «Лагуне» безродный и безымянный «человек в плаще» (Ч:40) повлек за собой множество лексических дублетов: «человек на веранде, с обмотанным полотенцем горлом» (Ч:103); «человек размышляет о собственной жизни, как ночь о лампе» (Ч:107); «сидящего на веранде / человека в коричневом» (У:38); «человек приносит с собой тупик в любую / точку света» (У:78); «человек в костюме, побитом молью» (У:80); «человек, которому больше не в чем / — главное — некому признаваться» (У:84); «человек отличается только степенью отчаянья от самого себя» (У:173).

Такая универсализация «я» не через «мы», а через полное отождествление с человеком вообще обретает качество архетипа и свидетельствует о том, что Бродский нашел давно искомое средство объективации своей личности. Заметим в скобках, что так безлично изображать себя может только большая личность. Многие автоописания построены на устойчивом слиянии безвидности, анонимности человека и конкретной прозаической детали, иногда нарочито грубой: «Человек — только автор / сжатого кулака» (Н:110); «Прохожий с мятым / лицом» (Ч:43); «Все равно, на какую букву себя послать, / человека всегда настигает его же храп» (У:134). Показателен и тусклый, бесцветный словарь, выбранный для описания ситуаций, в которых находится этот безымянный, заурядный человек.

Вполне в духе философии и литературы XX века лирический субъект Бродского децентрализован, фрагментарен, противоречив. Между крайними полюсами в изображении автопортрета как «нового Данта» (Ч:9) и как безымянного человека, который, хлебнув «изгнаннической чаши» (С:97), «выживает, как фиш на песке» (Ч:106), располагается огромное количество тропов, парафраз и сравнений, замещающих лирический субъект и обладающих гетерогенной семантикой. Но, сделав срез по тро-

¹³ Бродский И. Послесловие к книге Ю. Кублановского «С последним солнцем». — Paris, 1983. — С. 364.

¹⁴ Лосев Л. «Родина и чужбина у Бродского». По мнению Рейна «в этом даже есть привкус нового материала: не вне, не „пасти народы“, как говорил Гумилев, не крик с кафедр и с амвона, а полное слияние с толпой». Ibid.

пейической оси, мы обнаружим довольно жесткие археситуации существования лирического субъекта в стихотворении:

Духота. Даже тень на стене, уж на что слаба,
повторяет движенье руки, утирающей пот со лба.
Запах старого тела острей, чем его очертанья. Трезвость
мысли снижается. Мозг в суповой кости
тает. И некому навести
взгляда на резкость.

(Ч:105)

Здесь анонимность достигается фрагментарностью изображения лирического субъекта, а именно синекдохой: рука, лоб, тело, мысль, мозг, череп («суповая кость»), взгляд 23% всех тропов, выражающих лирический субъект, приходится на синекдоху и метонимию¹⁵. Наличие среди них большого числа лексических дублетов намекает на связь и единство столь расчлененного существования «я», обеспечивая ему семантическую стабильность: «тело в страстях раскаялось» (Ч:24), «тело в плаще» (Ч:42; 112); «тело сыплет шаги на землю из мятых брюк» (Ч:46); «тело, застыв, продлевать стул. / Выглядит, как Кентавр» (У:20); «Для бездомного тела и праздных граблей / ничего нет ближе, чем вид развалин» (У:112). Как в анатомическом театре, от тела отделены, отвержены, отчуждены мышцы, жилы, гортань, сердце, мозг, глаза. Это ключевой словарь автохарактеристики: «униженный разлукой мозг» (К:82); «глаз, засоренный горизонтом, плачет» (Ч:23); «одичавшее сердце бьется еще за два» (Ч:82).

Именно предпочтением части целому («мы только части / крупного целого», Н:132) Бродский наиболее приближается к типу имперсонального поэта, ибо происходит почти полное вытеснение лирического «я» из стихотворения. Техника *pars pro toto* как метонимическое средство портретирования культивируется Бродским на протяжении всего его творчества: 38% всех сравнений, участвующих в изображении лирического субъекта, базируется на метонимии: «И, зрачок о Фонтанку слепя, / я дроблю себя на сто. / Пятерней по липу / провожу. И в мозгу, как в лесу, / оседание наста» (О:136); «И крутится сознание, как лопасть, / вокруг своей негнушейся оси» (О:143); «Два / бедра холодны, как лед» (К:110); «и глазами по наволочке лицо / растекается, как по сковороде яйцо» (Н:144). Сюжетные ситуации «я» дублируются: «в темноте всем телом твои черты, / как безумное зеркало, повторяя»; «Тело покоится на локте, / как морена вне ледника» (Ч:80); «Как хорошее зеркало, тело стоит во тьме: / на его лице, у него в уме / ничего, кроме ряби» (Ч:109).

¹⁵ Подробнее о структуре, семантике и концептуальной функции сравнений Бродского см. в моей статье: *Similarity in Desparity // Brodsky's Poetics and Aesthetics*. — London, 1990. — P. 150–175.

Бродский усложняет столь своеобразное метонимическое изображение себя, практикуя овеществление как тип трансформации семантики в этом тропе:

Вот оно — то, о чем я глаголаю:
о превращении тела в голую
вещь!

(Ч:27)

Не менее эксплицитно овеществление лирического субъекта реализовано в богатой созвучием метонимии, замещающей его: *осколок* (О:95); *отбросы* (О:202); *огрызок* (У:95); *обломок* (У:180):

Огрызок цезаря, атлета,
певца тем паче
есть вариант автопортрета.

(У:95)

Застывшими, затвердевшими, одеревеневшими нарисованы такие характерные для Бродского выразители поэзии и поэта, как *гортань*, *рука*, *мозг*, «мокрою, затвердевающей ныне в мертвую / как бы натуру, гортанью твердою» (Ч:27); «Вдали рука на / подлокотнике деревенеет. Дубовый лоск / покрывает костяшки суставов. Мозг / бьется, как льдинка о край стакана» (Ч:101); «с затвердевающим под орех мозгом» (Ч:102).

Поскольку, как сказал поэт, «любое выражение лица лишь отражение того, что происходит с человеком в жизни»¹⁶, то следует попытаться найти общий семантический центр для столь разнородных уподоблений, средствами которых нарисовано «я», например, в стихотворении «Послесловие»:

Я теперь тоже в профиль, верно, неотличим
от какой-нибудь латки, складки, трико паяца,
долей и величин, следствий или причин —
от того, чего можно не знать, сильно хотеть, бояться.

(У: 186)

Аналогии «я» с вещами («латки, складки, трико паяца»), пылью («пусть я последняя рванина, / пыль под забором», У:92)¹⁷, сухостью («тронь меня — и ты тронешь сухой репей», У:187), с абстрактными

¹⁶ Бродский И. Рембрандт. Офорты // Ibid.

¹⁷ По мнению Кривулина, метафора Бродского «пыль под забором» — это «доведение до предела ахматовской метафоры»: «Когда б вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда. Как желтый одуванчик у забора. Как лопухи и лебеда». «Маска, которая срослась с лицом», интервью автора с Виктором Кривулиным для сборника «Brodsky Through the Eyes of his Contemporaries» // Ibid.

понятиями («неотличим / от... долей и величин, следствий и причин») связаны с мотивом смертности, с временем. В этой связи показательны размышления Бродского о лирическом герое Кавафиса: «Главный герой этих лирических стихотворений — одинокий, стареющий человек, презирующий свой собственный облик, обезображенный тем же Временем, которое изменило и столь многое другое, что было основным в его существовании»¹⁸. Раннее и глубокое осознание временности человеческого существования («так время обойдется и со мной», С:194; «чую дыханье смертной темени / фибрами всеми», Ч:25) детерминировало мотив смертности («это смерть мы в себе несем», С:78), старости («Старенье! В теле все больше смертности», Ч:25) — один из ключевых мотивов поэзии Бродского. Столь острое переживание смертности, по мнению Ольги Седаковой, имеет «освобождающее начало»: «И вот — поразительным образом — смертность, на которую человек не закрывает глаза, делает его свободным от множества вещей, политических и т. п. ... Эта точка зрения открывает широчайший взгляд на мир («вид планеты с Луны», Н:114) и на себя, освобождает от себя (уничтожающие автопортреты Бродского в стихах, тоже как бы «с Луны»), от слишком мелких притязаний, обид, привязанностей. Это сближает Бродского с поэзией Средневековья и барокко, но больше всего с Экклезиастом...»¹⁹ Отличает Бродского от многих других, даже самых великих, его неукротимое желание «все доводить до логического конца — и дальше» (М:22). Как герой его пьесы Туллий, Бродский старается не упустить шанс еще «при жизни... узнать, как будет там» (М:60). Атрибутируя свойства вещи человеку, его духовной и интеллектуальной деятельности, поэт как бы имитирует действие самого времени²⁰. Тема времени, по собственному признанию Бродского, является центральной темой его творчества: «Как я полагаю, я сочиняю исключительно про одну вещь: про время и про то, что делает время с человеком»²¹. Наиболее эксплицитно преобразование мира и человека под действием времени выражено в «Строфах»:

¹⁸ Бродский И. «На стороне Кавафиса». Перевод с английского А. Лосева // Эхо. — 1978. — № 2. — С. 147.

¹⁹ Седакова О. «Редкая независимость», интервью автору для сборника «Brodsky Through the Eyes of his Contemporaries» // Ibid.

²⁰ Рейн считает, что «постоянное упоминание о кариесе зубном, о разваливающейся плоти, о выпадающих волосах» и есть «соединение себя со всем, что уничтожает время, что разрушается вместе с плотью» (ibid.).

²¹ Из неопубликованного интервью автора с Бродским от 10 апреля 1990 г. Бродский постоянно выделяет эту магистральную для него тему и в других интервью. «Дело в том, что меня более всего интересует и всегда интересовало на свете (хотя раньше я полностью не отдавал себе в этом отчета) — это время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает, то есть это такое вот практическое время в его длительности. Это, если угодно, то, что происходит с человеком во время жизни, то, что время делает с человеком, как оно его трансформирует. С другой сторо-

Все, что мы звали личным,
что копили, греша.
время, считая лишним,
как прибой с голыша,
стачивает — то лаской,
то посредством реза
чтобы кончить цикладской
вещью без черт лица.

(Н:109)

Культивируемый им «абсолютизм мысли» (М:22) подсказывает, что и вещь со временем тоже «теряет профиль» и, получив имя, «тотчас / становится немедля частью речи» (О:204). Слова «пожирают» не только вещи (О:205), но и человека, редуцируя его до грамматической категории:

От всего человека вам остается часть речи.
Часть речи вообще. Часть речи.

(Ч:95)

Следуя этой неумолимой логике, нас не должен удивлять следующий шаг «переход от слов / к цифрам» (У:20), к знаку вообще, к иероглифу: «туда, где стоит Стена. / На фоне ее человек уродлив и страшен, как иероглиф; / как любые другие неразборчивые письмена» (У:86).

Все эти тропы свидетельствуют о глубокомысленной и опасной игре поэта с временем, увлекающей его в необозримое *ничто*: «трансформация человека в вещь, в иероглиф, в число — это есть вектор в ничто», — объясняет Бродский²². Этот выход в чистую абстракцию зафиксирован ассоциациями «Я»-образа с математической терминологией: «я — круг в сеченьи» (О:184); «кому, как не / мне, катету, незриму, нему» (К:79) и поэтической дефиницией человека:

слезой скулу серебра,
человек есть конец самого себя
и вдается во Время.

(Ч:109)

Когда наблюдение ведется «с точки зрения времени» (Н:140), принятая человеком концепция мироздания оказывается несовершенной

ны, это всего лишь метафора того, что, вообще, время делает с пространством и с миром». «Настигнуть утраченное время», интервью Джона Глэда с Иосифом Бродским // *Время и мы*. — 1987. — № 97. — С. 166. «Меня больше всего интересуют книжки. И что происходит с человеком во времени. Что время делает с ним. Как оно меняет его представление о ценностях. Как оно, в конечном счете, уподобляет человека себе». («Если хочешь понять поэта...», интервью с Иосифом Бродским // *Езерская Б. Мастера. Hermitage*. — Tenaflly, 1982. — С. 109.)

²² Из неопубликованного интервью автора с Бродским от 10 марта 1980 года.

и требует замены принципом относительности, который поэт распространяет на все без исключения: «от всякой великой веры / остаются, как правило, только мощи» (О:173); «от лица остается всего лишь профиль» (К:103); «от великих вещей остаются слова языка» (Ч:109); «от великой любви остается лишь равенства знак» (У:18); «Вычитая из меньшего большее, из человека — Время, / получаешь в остатке слова» (У:79). Эти формулы выдают его повышенный интерес к самым крайним ситуациям человеческого бытия: богооставленность, сиротство, смерть. Они же подчеркивают его этическую позицию стоика:

Знавший истину стоик
стоик только на треть.
Пыль садится на столик,
и ее не стереть.

(Н:115)

«Пыль» у Бродского есть метафора времени: «пыль — это плоть / времени; плоть и кровь» (К:110).

Только стопроцентный стоик имеет мужество не просто принять мир (и себя в этом мире) таким, каков он есть, но и попытаться «слиться с Временем» (М:14). И чем логичнее философские рассуждения поэта, тем беспросветнее трагическая ситуация его «я». Но стоик в нем заявляет: «Чем безнадежней, тем как-то проще» (Н:110).

Именно на тематическом и концептуальном уровнях поэтического мира Бродского становится очевидным, что его лирический субъект вовлечен во все спекулятивные медитации на темы жизни и смерти, времени и пространства, языка и веры. Даже не будучи явлено эксплицитно, лирическое «я» входит во все составные созданного поэтом метафорического квадрата: Дух — человек — вещь — слово. Этот квадрат пунктиром обозначает проделываемые Бродским путешествия не только в область Духа, но и в обратном направлении — «в то „никуда“, задержаться в коем / мысли можно, зрачку — нельзя» (Ч:43). Универсализм диапазона Бродского позволяет ему уравнивать в правах все четыре категории и тем самым выстроить новую систему аналогий и оппозиций. Традиционный тип трансформации смысла средствами олицетворения в тропах и фигурах речи нейтрализуется типом овеществления всех членов тропеического квадрата. Причем, если первый тип переноса смысла мотивирован восприятием и отражением мира с точки зрения человека, то второй продиктован взглядом на мир и на самого человека с предельной степенью отстранения, а именно «с точки зрения времени». Эта двунаправленность трансформации смысла осложняется тем, что преобразования могут быть заданы любой из четырех категорий: все может быть одухотворено, олицетворено, овеществлено или превращено в знак средствами языка.

Слово, с помощью которого Бродский преобразовал классический треугольник (Дух — человек — вещь) в квадрат и включил его во все

типы трансформации реального мира в поэтический, не менее амбивалентно, чем человек. Имея божественную природу, слово как метонимия языка вообще противостоит деструктивному началу времени и способно защитить поэта, верно служащего языку:

Право, чем гуще россыпь
черного на листе,
тем безразличней особь
к прошлому, к пустоте
в будущем.

(Н:111)

«Особь» эта пишущая, *homme de lettres*, а «россыпь / черного на листе» — лишь «слепок с горестного дара» (К:61). Отсюда все уподобления себя слову и его черным буквам. «Я, бормочущий комок слов» (Ч:33) как «инструмент языка»²³ способен превратиться «в шорох пера по бумаге, в кольца, / петли, клинышки букв и, потому что скользко, / в запятые и точки» (Ч:112). «Всевидящее око слов» (К:81) обладает пророческим началом: «О своем — и о любом — грядущем / я узнал у буквы, у черной краски» (У:113). О полном растворении себя в слове свидетельствуют так называемые «лингвистические» сравнения Бродского: «Как ты жил в эти годы?» — «Как буква „г“ в „ого“». (Ч:47). Учитывая, что буква «г» в междометии «ого» произносится так же, как в слове «Бог», и что для звука [h] в русском языке нет специальной буквы, аналогия опального поэта с этой несуществующей буквой отражает официальный статус Бродского в официальной советской литературе до получения им Нобелевской премии. Не менее показательным оказывается и сравнение себя с буквой «я»: «Как тридцать третья буква, / я пячусь всю жизнь вперед» (Н:111). Это звукографический образ лирического «я» — «я пячусь», как интерпретирует его проф. Лосев²⁴, является метафорой всего творчества Бродского: буква «Я» похожа на человека, идущего справа налево, в то время как русское письмо движется слева направо. Это еще один автопортрет Бродского в современном поэтическом пейзаже.

Благодаря его собственной логике, отношения поэта со словом неоднозначны. Слово, будучи вписано в метафорический квадрат, не только одухотворяется, но и овеществляется: «И ежели взглянуть со стороны, / то можно, в общем, сделать замечанье: / и слово — вещь» (О:205). Слово в своей ипостаси знака подвержено действию времени, как и все

²³ Бродский И. «Быть может, самое святое, что у нас, есть — это наш язык...», из интервью Натальи Горбаневской с Иосифом Бродским // Русская мысль. — 1983. — 3 февраля. — С. 8.

²⁴ Из письма Лосева автору от 10 августа 1988 г. по поводу статьи «Similarity in Desparity».

остальные члены квадрата, и его будущее видится весьма пессимистично: «Отдаленный рев / полицейских сирен, / как грядущее слов» (У:152). В других стихах на аннигиляцию слова намекает сравнение собственной речи поэта с «цокотом мух» (У:161).

Итак, каждый из членов квадрата то сравнивается, то отождествляется с любым другим членом. Двухнаправленность ассоциаций в тропическом квадрате является организующим принципом всех преобразований внутри квадрата и обеспечивает ему семантическую стабильность. Она же исключает одномерное прочтение любой из возможных оппозиций, что противоречило бы самой природе поэзии, суть которой состоит в порождении новых смыслов, неравноценных смыслам, составляющим словесные структуры. За счет включения слова в метафорический квадрат каждый из его составляющих освещается новым светом и может быть по-новому описан. На определенном уровне абстракции все члены уравнения могут быть заменены знаком.

Представляется обоснованным предположить, что автопортрет Бродского нарисован в значительной степени в соответствии с его концепцией языка и времени, что позволяет ему отождествлять лирический субъект с самыми разнохарактерными предметами и явлениями окружающего мира без потери цельности. Образ «я» у Бродского предстает в ракурсе бытия вообще и выражает антиномическую природу человеческого существования. Острота конфликтов на концептуальном уровне имеет прямой эффект на степень несоответствий в обрисовке автопортрета. Эти несоответствия в значительной степени нейтрализуются уравнением духа и материи, части и целого, высокого и низкого, важного и второстепенного. Регулярность этого принципа обеспечивает семантическое единство децентрализованного «я», ибо на этом принципе зиждется органическое единство всего мира.

В автопортрете Бродского воплощено внимательное и суровое отношение к себе. «Он был настолько дерзок, что стремился познать себя, — так начинается дикторский текст Бродского о Рембрандте. — Не больше и не меньше, как самого себя»²⁵. Сократический диалог с самим собой, начатый в «Горбунове и Горчакове», продолжается. Он только изменил форму. В одном из интервью 1980 года на вопрос, что означает для него жизнь в изгнании, Бродский ответил: «It helps you to win a notion of yourself unimpeded. It's not pleasant, but it is a more clinical notion

²⁵ Бродский И. «Рембрандт. Офорты». Из примечаний Марамзина мы узнаем, что «авторский экземпляр — действительно дикторский текст для научно-популярного фильма, заказанный студией „Леннаучфильм“. Поэтому вместо названия стояло: „Дикторский текст. Рембрандт. Офорты“... Фильм был поставлен (режиссер Кирнарский), однако, разумеется, без этого текста, и автору не было заплачено ни копейки». (Стихотворения и поэмы. — Т. 3. — С. 298.)

of yourself»²⁶. Этот процесс самопознания, бесстрастный и бесстрашный, не мог не сказаться на принципе портретирования: «абсолютное спокойствие при абсолютном трагизме», так видится автопортрет Бродского Алексею Парщикову²⁷. Знаменательно, что так же сам Бродский видит автопортрет Рембрандта:

на смену гневу, горечи, надеждам
и удивленью приходит маска
спокойствия...

Таким он увидал свое лицо
и заключил, что человек способен
перенести любой удар судьбы.
Что горе или радость в равной мере
ему к лицу — как пышные одежды
царя и как лохмотья нищеты.
Он все примерил и нашел, что все,
что он примерил, оказалось впору²⁸.

Поэтический автопортрет Бродского не мог бы отлиться в описанные выше формы, если бы поэт не был так захвачен категориями языка, времени и духа²⁹. Универсальность поэтического мироощущения Бродского наложила свой отпечаток и на семантику автопортрета. Этот, похоже, небывалый в русской поэзии автопортрет воплощает в себе как новое направление в работе мысли Бродского, так и новое для русской поэзии направление поэтики.

²⁶ Eder R. Joseph Brodsky in US: Poet and Language in Exile // The New York Times. — 25 March 1980. — P. 2.

²⁷ Из интервью автора с Алексеем Парщиковым для сборника «Brodsky Through the Eyes of his Contemporaries».

²⁸ Бродский И. «Рембрандт. Офорты».

²⁹ Более подробное обсуждение магистральных тем поэзии Бродского содержится в моей книге: Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. — Cambridge, 1989.

СОЧИНЕНИЯ ТИМУРА КИБИРОВА

Стихи Тимура Кибирова прозвучали вовремя и были услышаны даже сейчас, когда отечественная публика развлечена обилием новых забот и интересов.

Для беспокойных, азартных художников — Кибиров из их числа — литература не заповедник, а полигон для сведения счетов с обществом, искусством, судьбою. И к этим потешным боям автор относится более чем серьезно. Прочтите его «Литературную секцию» и — понравятся вам эти стихи или нет, — но вас скорее всего тронет и простодушная вера поэта в слово, и жертвенность, с которой жизнь раз и навсегда была отдана в распоряжение литературе.

Приняв к сведению расхожую сейчас эстетику, Кибиров следует ей только во внешних ее проявлениях — игре стилей, цитатности. Постмодернизм, который я понимаю как эстетическую усталость, оскомину, прохладцу, прямо противоположен поэтической горячности нашего автора. Эпигоны Кибирова иногда не худо поддельвают броские приметы его манеры, но им, конечно, не воспроизвести того подросткового пыла — да они бы и постеснялись: это сейчас дурной тон. А между тем именно «неприличная» пылкость делает Кибирова Кибировым. Так чего он кипятится?

Он поэт воинствующий. Он мятежник наоборот, реакционер, который хочет зашить, заштопать «отсюда и до Аляски». Образно говоря, буднично одетый поэт взывает к слушателям, поголовно облаченным в желтые кофты. И по нынешним временам заметное и насущное поэтическое одиночество ему обеспечено.

В произведениях последних лет Кибиров все более осознанно противопоставляет свою поэтическую позицию традиционно-романтической и уже достаточно рутинной позе поэта-бунтаря, одиночки-беззаконника. Кибировым движут лучшие чувства, но и выводы холодного расчета, озабоченного оригинальностью, подтвердили бы и уместность, и выигрышность освоенной поэтом точки зрения.

Новорожденный видит мир перевернутым. Какое-то время требуется младенцу, чтобы привести зрение в соответствие с действительным положением вещей. 70 лет положила советская власть на то, чтобы верх и низ, право и лево опрокинулись и вконец перемешались в мозгу советских людей. Именно это возвратное, насильственное взрослое детство и делает их советскими. Именно это — главный итог недавнего прошлого. Все остальное — стройки, войны, культура, земледелие — могут вызывать ярость, горечь, презрение, как ужасные ошибки или

намеренные злодеяния, но если предположить, что все это было только средством для создания нас, современников, то напрашивающийся упрек в бессмысленности отпадает сам собой. Цель достигнута, злоеущий замысел осуществлен. Здравому смыслу перебили позвоночник. Изошренная условность прочно вошла в обиход. И слово теперь находится в какой-то загадочной связи с обозначаемым понятием.

Но об этом уже достаточно сказано в антиутопии Оруэлла. Хуже другое: перевернутые понятия стали восприниматься как естественные, незыблемые. Так, например, нынешний «правый», наверное, думает, что подхватил знамя, выроненное Достоевским. Ему лестно, наверное, сознавать себя наследником громоздких гениев-консерваторов, а не революционных щелкоперов. Понимает ли нынешний «правый», что на деле он — внучатый племянник Чернышевского и Нечаева? Что он, охранитель, охраняет? Цивилизацию, где на пачке самых популярных папирос изображена карта расположения концентрационных лагерей, а с торца — Минздрав предупреждает?

С подобной же подменой имеем мы дело, когда речь заходит о традиционном противопоставлении поэта и толпы. Исконный смысл давно выветрился из этого конфликта. Последний исторический катаклизм выбил почву из-под ног романтического художнического поведения и самочувствия.

Буржуазная жизнь, вероятно, скучная жизнь. Корысть застит глаза, праздника мало, конституция от сих до сих, куца. И поэт, «в закон себе вмения страстей единый произвол», дразнил обывателя, сбивал с него спесь, напоминал, что свет клином не сошелся на корысти и конституции.

Обыватель в ответ отмахивался; осмелев, улюлюкал; оберегал устойчивость своего образа жизни. Так они и сосуществовали: поэт и филистер, сокол и уж.

Но сокол напрасно дразнил ужа и хвастал своей безграничной свободой. На настоящего художника есть управа, имя ей гармония, и родом она, вероятно, оттуда же, откуда и законы повседневного обывательского общежития. Просто не так заземлена и регламент не такой жесткий. И обыватель не зря окорачивал романтика, потому что подозревал, что гармония ему, обывателю, не указ, ибо он тут на ухо, и если расшатать хорошенько обывательские вековые устои, то он и впрямь полетит, и летающий уж обернется драконом, а окольцованным соколам придется пресмыкаться в творческих союзах.

Поэтическая доблесть Кибирова состоит в том, что он одним из первых почувствовал, как провинциальна и смехотворна стала поза поэта-беззаконника. Потому что греза осуществилась, поэтический мятеж, изменившись до неузнаваемости, давно у власти, «всемирный запой» стал повсеместным образом жизни, и оказалось, что жить так нельзя. Кибиров остро ощутил родство декадентства и хулиганства. Воинствующий антиромантизм Кибирова объясняется тем, что ему стало ясно: не призывать

к вольнице в пору сейчас поэту, а быть блюстителем порядка и благонравия. Потому что поэт связан хотя бы законами гармонии, а правнук некогда соблазненного поэтом обывателя уже вообще ничем не связан.

Те, кому не открылось то, что открылось Кибирову, — все, эти молодые ершистые и немолодые ершистые — не понимают, что они давно никого не шокируют и тем более не солируют: они только подпевают хору, потому что карнавал в облики шабаша стал нормой.

Поприще Кибирова, пафос «спасать и спасаться» чрезвычайно рискованны, это — лучшая среда обитания для зловещей пользы, грозящей затмить проблеск поэзии. И в наиболее декларативных стихах сквозит сознание своего назначения, рода общественной нагрузки: «Если Кушнер с политикой дружен теперь, я могу возвратиться к себе».

Но эта важность не стала, по счастью, отличием поэзии Кибирова. Для исправного сатирика он слишком любит словесность и жизнь. Его душевное здоровье — еще одна существенная, уже неидеологическая причина неприязни Кибирова к романтизму, как к поэтике чрезмерностей, объясняемых часто худосочием художнического восприятия.

Не знаю, насколько вообще справедливо мнение, что «то сердце не научится любить, которое устало ненавидеть», но к Кибирову оно неприменимо. Как раз наоборот: любовь, чувствительность, сентиментальность дают ему право на негодование. Ровно потому мы имеем дело с поэзией, а не с гневными восклицаниями в рифму (кстати, рифма у Кибирова оставляет желать лучшего). И любовь, и ненависть Кибирова обращены на один и тот же предмет. По-ученому это называется амбивалентностью. Но проще говоря, он, как все мы, больше всего на свете любит свою «жизнь, а советский единственный быт занял почти всю нашу жизнь и он омерзителен, но он слишком многое говорит сердцу каждого, чтобы можно было отделаться одним омерзением». Все эти противоречивые чувства Кибиров описывает в «Русской песне», чудом удерживаясь на грани гордыни.

Именно любовь делает неприязнь Кибирова такой наблюдательной. Негодование в чистом виде достаточно подслеповато. Целый мир, жестокий, убогий, советский нашел отражение, а теперь и убежище на страницах кибировских произведений. Сейчас прошлое стремительно и охотно забывается, как гадкий сон, но спустя какое-то время, когда успокоятся травмированные очевидцы, истлеют плакаты, подшивки газет осядут в книгохранилищах, а американизированным слэнгом предпочитающих пепси окончательно вытеснится советский новояз, этой энциклопедии мертвого языка цены не будет.

Многие страницы исполнены настоящего веселья и словесного щегольства. Жизнелюбие Кибирова оборачивается избыточностью, жанровым раблезианством, симпатичным молодечеством. Недовольство собой, графоманская жилка, излишек силы заставляют Кибирова пускаться на поиски новых и новых литературных приключений. Заветная

мечта каждого поэта — обновиться в этих странствиях, стать вовсе другим, — конечно, неосуществима, но зато какое широкое пространство обойдет он, пока вернется восвояси.

Словно на спор берется Кибиров за самые рискованные темы, будь то армейская похоть или справление нужды; но сдается мне, что повод может быть самым произвольным, хоть вышивание болгарским крестом, лишь бы предаться любимому занятию — говорению: длинному, подробному, с самоупоеанием. Эти пространные книги написаны неровно, некоторые строфы не выдерживают внимательного взгляда, разваливаются, и понятно, что нужны они главным образом для разгона; но, когда все пошло само собой и закружилось, поминать о начальных усилиях уже не хочется. И вообще с таким дерзким и азартным поэтическим темпераментом трудно уживается чувство меры: есть длинноты, огрехи вкуса, иной эпитафия (а к ним у Кибирова слабость) грозит (а об этом говорил еще Пушкин) перевесить то, чему он предпослан. Иногда чертеж остроумного замысла просвечивает сквозь ткань повествования. Но, как не мной замечено, лучший способ бороться с недостатками — развивать достоинства.

Кибиров говорит, что ему нужно кому-нибудь завидовать. Вот пусть и завидует себе будущему, потому что в конце концов самый достойный соперник настоящего художника только он сам, его забегающая вперед тень.

«МЕНЯ УПРЕКАЛИ ВО ВСЕМ, ОКРОМЯ ПОГОДЫ...»

(Александр Исаевич об Иосифе Александровиче)

Два русских нобелевских лауреата, два изгнанника, поэт и прозаик, Иосиф Бродский и Александр Солженицын, — а разделяющего их больше, чем объединяющего. Хотя объединяющее — континент русского языка, благодаря которому существует и русская литература, и, как ее частность, русские нобелевские лауреаты. Русский язык многосоставен, таит в себе множество путей, дорог и тропинок, по которым можно путешествовать. Здесь могут жить, практически не встречаясь, даже гении и титаны, как не встретились Толстой и Достоевский. Такая не-встреча была, казалось, предназначена Солженицыну и Бродскому. По крайней мере — при жизни Бродского никакой встречи, ни очной, ни заочной, за исключением одного письма, о чем недавно написал Лев Лосев («Солженицын и Бродский как соседи» — «Звезда», 2000, № 5), не было. Но вот прошло несколько лет после безвременной кончины поэта — и случилось событие неожиданное и литературно неординарное: Солженицын *встретился* с Бродским. Внимательно перечитал его стихи при подготовке своей «Литературной коллекции».

И Бродский ему не понравился.

Не понравился настолько, что, обычно тщательный и аккуратный, даже педантичный в ссылках и оговорках, Солженицын допускает — случайно ли, намеренно — неточность, даже фактическую ошибку, приписав поэту составление книги 1989 года — «Часть речи. Избранные стихи 1962–1989». На самом деле сборник составлен не самим поэтом (не слишком любившим, как известно, это занятие), а Э. Безносовым. Специальным значком © указано, что права на композицию, на состав принадлежат не автору, а издательству, выпустившему рассыпающийся в руках том тиражом пятьдесят тысяч экземпляров, — «Художественной литературе».

«Этот томик избранных, если читать весь подряд... Тут остановлюсь. В каком порядке стихи расположены? Не строго хронологически, этому порядку Бродский не вверяется», — пишет Солженицын в первом абзаце своей статьи (из «Литературной коллекции») «Иосиф Бродский — избранные стихи» («Новый мир», 1999, № 12).

В письменной и устной речи Солженицына случайности исключены — не случайно он употребляет эпитет «*строго*»: словечко, что вырвалось, на самом деле определяет позицию автора статьи. Автор *строг*, он с само-

го начала выбирает позицию не читателя, даже придиричивого, вникающего и старающегося понять, а строго спрашивающего с поэта: ответьте, почему и в каком порядке ваши стихи расположены? Далее следует еще один вопрос — уже с последующим предположением, допущением: «Значит, он нашел какую-то иную внутреннюю органическую связь, ход развития? Тоже нет, ибо видим: от сборника к сборнику последовательность стихов меняется. Стало быть, она так и не найдена». Учитель — ученику: садись, два. Ответ неудовлетворительный. И нет дела учителю, что ученик и даже тень его давно уже вышли из класса, а скорее всего, вообще в нем никогда и не были. И к предмету — «составу» сборника, по поводу которого последовали столь строгие вопросы, — «ученик» не имеет никакого отношения.

Но это — метод полемики распространенный, часто избираемый неординарными, «монологическими» личностями. Если нет основы для полемики, если не за что для начала зацепиться, а какая-то фигура явно занозила душу, вызывает скребущую неприязнь, — то для того, чтобы оттолкнуться и поплыть, основу надо вообразить. Так Солженицын начинает полемизировать с воображаемым Бродским, *неправильно*, с точки зрения Солженицына, составившим свой сборник.

И дальше — Солженицын в роли критика по той же модели.

Воображая и домысливая объект своей критики и полемики.

Объект, что говорить, сильный и яркий, и отношение он вызывает у Солженицына соответственно энергичное.

Энергично отрицательное.

Солженицын Бродского не принимает. Что ж, это дело вкуса, скажете вы.

Но это первая сторона.

Вторая, и более существенная, — Солженицын Бродского разоблачает. И это самое интересное, потому что на самом деле в этом разоблачении, очень страстном и энергичном, вырисовывается не столько объект критического преследования, но и *портрет критикующего*, ниспровергающего и разоблачающего.

Статья — не только и не столько портрет Бродского, сколько автопортрет Солженицына.

(Впрочем, оговорюсь, что солженицынскую «литературную коллекцию» будет любопытно почитать подряд именно с целью понимания Солженицына — не для того же, чтобы с его помощью приблизить к себе творчество Липкина, Лиснянской, Светова и других, к которым Солженицын относится гораздо теплее и снисходительнее, если не любвнее, чем к своему соседу по «нобелевке»).

* *
*

Начнем, в свете всего вышесказанного, не с Бродского, начнем с языка. Не буду повторять всем известное о пристрастии Солженицына к рас-

ширению (одновременно — углублению) русского литературного словаря. Но одно дело — расширение словарного запаса в прозе или публицистике, другое — в литературно-критическом эссе. Тут все-таки нам не избежать Бродского — на фоне его лирики тот язык, которым в качестве литературно-критического инструментария пользуется Солженицын, кажется особенно выразительным — из-за своей *несовместимости* с поэзией Бродского.

Перечислю лишь некоторые, может быть, и не самые выдающиеся примеры: «Изражданно ли окунание в хляби», «бравадно», «ядче всего изъязвить», «сдерги», «просочено», «просквознет», «перетёк начался», «петушинство», «апофеоз... рассудливости», «изневольное», «заножённость». И это лишь малая часть солженицынских *архенеологизмов*. Интереснее всего, однако, не сама лексика, а еще и синтаксический, фразеологический строй, архитектура фразы, в которую Солженицын лихо вписывает свое словечко, например: «И мода эта не могла не заполнить Иосифа Бродского, возможно, при очевидной его личной уязвимости, — и как форма самозащиты». И Бог с ним, что *заполнить* ставит читателя в тупик, потому что в современном словоупотреблении означает скорее «заполнить с избытком», чем «взять в плен». Солженицыну с его энергией отрицания — не до мелочей. Или, например, он пишет: «Совсем другой полюс искреннего чувства поэта прокололся в раздраженнойнейшей „Речи о пролитом молоке“ (еще 320 строк). Опять-таки в современном употреблении слово «проколоться» и означает обнаружить свое истинное лицо — при чем же здесь тогда «полюс искреннего чувства»?

Не для придирки я выбираю из солженицынского текста эти примеры, а для ясности — ими лишний раз демонстрируется несовместимость языкового порядка Солженицына с тем предметом, о котором он взялся судить. Эти языковые набегі — через трудно преодолимый барьер — не достигают своей цели, вернее, бьют мимо нее, ибо область ее языкового обитания находится совсем по другому адресу.

И тем не менее, в чем никак нельзя отказать Солженицыну, так это в настойчивости. Если крепость не сдастся, ее берут измором. Если враг не сдастся, его уничтожают.

Русская литература второй половины XX века оказалась так богата на внутренние, в том числе идеологические, сюжеты, что даже в «стане» уехавших из страны — по доброй ли воле или изгнанных из нее — постоянно шли (и продолжают) битвы, сражения — слова «споры» и «полемика» будут слишком мягкими. Отнюдь не избежал этого столкновения мнений, соображений и идей Александр Солженицын. Напротив, зачастую он же их и провоцировал. И случай с Бродским обнаруживает неувыдающий темперамент, соединенный с учительской строгостью (кстати, в статье есть один умильный момент — это когда Солженицын выговаривает Бродскому за неправильное употребление

терминов из учебника школьной геометрии — то ли катет, то ли гипотенуза. Вот тут-то он, выражаясь словечком из его же текста, и «проколотся»: учитель математики из рязанской школы в Солженицыне не погиб).

Но это все может показаться частностями, так сказать, береговыми маяками и указателями. Где же проходит главный водораздел — между Солженицыным и Бродским?

Солженицын негодуяще цитирует одну очень важную для понимания обеих фразу Бродского: в XX веке для пишущего «невозможно принять [и] себя абсолютно всерьез».

Бродский в этом уверен. И вся его поэзия, исполненная горькой самоиронии, не исключающей постановки самых серьезных, «проклятых» вопросов бытия, это подтверждает.

Солженицын уверен — так же абсолютно — в обратном: в XX веке пишущий *должен* принять себя всерьез и нести это бремя.

Ответственность перед «временем и местом» ощущают оба, но каждый воплощает эту ответственность по-своему.

Но вот именно *иронии* Солженицын не прощает Бродскому — ибо ирония может быть направлена на что (и на кого) угодно, для нее нет границ и пределов. Каждое — каждый — каждая, существо, явление, человек, страна, народ могут попасть под ее разъедающую (или оживляющую, кто как считает) струю. Не гарантирован от налетов такой иронии ни один даже очень талантливый, даже гениальный писатель.

Солженицын же категорически не приемлет ни иронии, ни самоиронии, полагая, что порча эта, «мода» эта, «ирония как манера взгляда», зараза пришла в Россию, как все негативное и разрушительное, с Запада. А если, как утверждает Солженицын, «неизменная ироничность становится для Бродского почти обязанностью поэтической службы», то сама его *поэтическая служба* для русской культуры и русского языка разрушительна.

Но это же надо как-то доказать! При соблюдении внешнего почтения, но без литературного политеса, Солженицыну абсолютно не свойственного.

Вообще-то Солженицын мог ничего и не доказывать — полная противоположность, а не только дистанцированность, разнонаправленность судеб, биографий и поэтик очевидна.

Но Солженицын упрямо хочет предъявить доказательства, аргументировать и подтвердить свою правоту.

В литературно-общественном мироздании второй половины XX века Бродский мешает Солженицыну. Не только сам Бродский, но читатель его, усвоивший эту ироничность, способен покуситься (пошутить, поиронизировать, поиздеваться, даже эпатировать) на ценности, которые для Солженицына безусловны.

Если для Солженицына мир обязательно упорядочен авторитетом, и этот авторитет и есть сам Солженицын, то в мире Бродского автори-

теты обманны. Одна строчка Бродского — «Я сижу на стуле, бешусь от злости» — уже разрушительна для литературного мира, подчиняющегося ценностям и авторитетам, установленным кем-то другим.

Для того чтобы уничтожить разрушительное для авторитетно-иерархического мировосприятия воздействие Бродского, нужно разрушить его образ и авторитет — тот миф о величии Бродского, который Солженицыну очень мешает.

Солженицын начинает свое разрушение с... любви к женщине. Он прекрасно понимает, что это — осколок поэтического мира любой сложности. Если чувство к женщине подвергается ироническому анализу, если оно остывает и становится «апофеозом хладности и рассудливости», то в этой проверке (русский человек на randevу) проявляются существенные качества не только человека, но поэта (и поэзии). «Любовная ткань» у Бродского (по Солженицыну) «изъявлена» иронией, «романтика для него дурной тон», он «резкими сдергами профанирует сюжет <...>, снижается до глумления». Даже Солженицын, правда, не может не отметить как «прекрасные» отдельные стихотворения, но тут же нагружает отпущенный комплимент настойчивым подчеркиванием «неистребимой сторонности, холодности, сухой констатации». «Застуживает в долготе», «все холодеющие размышления» — собственно говоря, принципиальные качества и достоинства поэзии Бродского, отмеченные многими исследователями и мемуаристами, воспринимаются Солженицыным как принципиальные недостатки. Яков Гордин, например, считает, что *большое стихотворение* («Холмы», «Исаак и Авраам», «Горбунов и Горчаков» и т. д.), отличающееся от поэмы, является жанровым открытием и жанровым достижением: «... у него Достаточно возможностей в конструировании новых жанровых подвигов, которые могут стать особыми жанрами. Если Пушкин фактически создал жанр русской поэмы, то и у Бродского уже в начале 60-х обозначился в общем-то новый поэтический жанр — большое стихотворение» (Гордин Я. Трагедийность мировосприятия. — В кн.: Валентина Полухина. Бродский глазами современников. — СПб., 1997. — С. 67–68). О том, что касается иронии, тоже существует и противоположная солженицынской точка зрения: «... очищение жизни иронией, самоиронией, сарказмом. Этаким рассол для романтического похмелья. Это попытка снять форсированный драматизм своих прежних стихов ироническим взглядом сверху. <...> при этой крупности взгляда, не злая, пожалуй, а горькая — это, увы, слишком тривиальный эпитет — ирония, доходящая до сарказма и облеченная иногда в очень «низкие» лексические формы» (там же. С. 61). Свообразие поэзии Бродского — в соединении иронии — с «пленительностью» и «обаянием» (А. Найман). Но это все Солженицыну ничего не докажет и его не переубедит — скорее он еще и еще раз уверится в правильности своего подхода, «развенчания». Цель и задача Солженицына исключают спор, аргументацию и доказательства другой точки зрения.

Потому что никакой аргументации не поддается нижеследующее (уже после разбора темы «любви», при котором на Бродского были обрушены не столько литературные, сколько этические обвинения): «Из-за стержневой, всепроникающей холодности стихи Бродского в массе своей не берут за сердце».

Аргументация к «сердцу» не требует ничего — и ничего не принимает в расчет, кроме личной убежденности.

Собственно, вся литература — не только Солженицыным, но и его последователями (и в умственном и в духовном плане — эпигонами) делится на «сердечную» и «бессердечную». Итак, поэзия Бродского лишена «сердца». Бессердечна.

Отказывая Бродскому в «сердечности», на самом деле он тем самым выводит поэта за пределы культуры: «От поэзии его стихи переходят в интеллектуально-риторическую гимнастику». Логика такая: нет сердца — нет «простоты» и «душевной доступности» — значит, за пределами «поэзии». Но тогда, следуя этой логике, «пределы поэзии» заполнят душещипательные романы, а русская поэзия от Баратынского до Мандельштама, от Пастернака до Хармса останется ждать за воротами. В поисках «простоты» вряд ли вообще стоит обращаться к русской поэзии — сложной и отнюдь не всегда «душевно доступной» — «доступны» Л. Щипахина, Л. Васильева, а уж Олега Чухонцева или молодого Максима Амелина непонятно, куда и поместить. Не стихи Бродского не нравятся Солженицыну — не о стихах (как о стихах) он и пишет, — не нравится ему *мировосприятие*, отталкивает поэзия, названная «снобистской позой», неприятно *поведение*: «он смотрит на мир мало сказать со снисходительностью — с брезгливостью к бытию, с какой-то гримасой неприязни, нелюбви к существующему, а иногда и отвращения к нему». Все это умозаключения — вне литературы, вне поэзии, но для Солженицына с его пониманием литературных задач и целей именно сердечность, любовь к бытию («существующему») не просто окрашивает (или не окрашивает) литературу, а является ею. «Немало стихов, где Бродский выражает омерзение к тому, что попадает на глаза...» Для Солженицына, в понимании Солженицына поэзия должна быть красивой, сердечной и доброй: остальное к ней (и к культуре) не относится. Например, если пейзаж в стихотворении безлюден, то это — плохое, отрицательное качество: «И правда, пейзажи у него большей частью безлюдны и лишены движения, а то и сгустки уныния („Сан-Пьетро“»)). Значит, если в натюрморте изображено много отличной еды, то он хорош, а если две-три раковины от устриц и лимон — плох; если на пейзаже изображен пышный дворец с благоустроенным парком — отлично, а если болото с былинкой не то что без людей, но даже без лягушек — совсем нехорошо.

Но и здесь Солженицын не останавливается: поэзия Бродского (и позиция Бродского) — раздражитель настолько сильный, что он от-

казывает Бродскому и в глубоком уме, обычно относимом Солженицыным к цивилизации.

В чем не отказывает Солженицын Бродскому, так это в техничности: «В рифмах Бродский неистощим и высоко изобретателен, извлекает их из языка там, где они как будто и не существуют». Комплимент — но отчасти даже сомнительный, если вчитаться (речь может идти о *насилии* над языком — «извлекает их из языка там, где они как будто и не существуют»). Но тут же следует «снижающее» замечание: «разумеется, переступает и меру», «Однако за эти просторные рифмы и за конструкцию изошренных строф (еще усложняемую разматыванием последствий рифмовки) Бродскому приходится платить большую цену». Солженицын жмет и жмет дальше, «уничтожая» Бродского и в его техничности: «перенос из строки в следующую... превращается в затаканную обыденность, эти переносы уже не несут в себе эмоционального перелива, перестают служить художественной цели, только утомляют без надобности», «становится уже навязчивым и безыскусным», «уже не искусство, а неряшество». И еще — «вязкая форма стиха заблуживает автора среди лишних, сбоку притягиваемых предметов, обстоятельств, боковых наростов, даже опухолей». Указывается Бродскому и на «нарочитое косноязычие», «ребусы», «головолмки»: «Сколько искривленных, исковерканных раздерганных фраз — переставляй, разбирай». «Внутреннее единство <...> растеряно, распалось», «капризное мельканье мыслей», «надуманные конгломераты»... Вывод: «...стих не вылился, а — расчетливо *сделан*. Порой поэт демонстрирует высоты эквилибристики, однако не принося нам [хотелось бы знать, кто эти «мы». — Н. И.] музыкальной, сердечной или мыслительной радости». Солженицын отказывает Бродскому и в музыкальности — вообще во всем. Не оставляя камня на камне от его поэзии, отрицая ее сущностно, целиком и по частям.

Это не просто игра на понижение — это цель на уничтожение. Серьезная цель и серьезная задача — потому что в высшем смысле там, «наверху», они, Солженицын и Бродский, даже не сосуществуют — они отрицают друг друга.

Итак: чувств, любви — нет, вместо них — холодность мертвящая, сердца — нет, вместо него — бессердечие; красоты — нет, вместо нее — безобразие; ума — тоже нет: «мысли покрупней в тех стихах, бывает, и не найдешь».

После такого диагноза или приговора — не знаю, какое слово больше подходит к проведенной Солженицыным операции над стихами — автор статьи переходит к анализу (или поиску биографических причин *преступления* — потому что Бродский преступник, Раскольников русской поэзии, он преступил положенные для нее, заповеданные пределы. И вообще — вряд ли *поэт*. В этом смысле судья Савельева может быть немножко амнистирована: действительно, а кто это вообще сказал Бродскому, что он — поэт?).

Итак, анализ.

Считается, что Бродский пострадал от суда и ссылки?

Солженицын пожимает плечами.

«Впечатления эти он выразил в преувеличенно грозных стихах...»

«Срок... по гулаговским масштабам вполне детский...»

«Мировая слава Бродского вокруг его судебного процесса поначалу сильно перешагнула известность его стихов...»

«... отклонился от верной самооценки...»

«Ему начало мниться, что он провел гигантскую борьбу с коммунистическим режимом».

Анна Ахматова, волнуемая за молодого поэта, в котором она сразу определила незаурядный талант, с ее участием в судьбе Бродского, могла позволить себе пошутить: «Какую биографию делают нашему рыжему!» Положительный момент в биографии и поэзии Бродского Солженицын видит только в его пребывании в ссылке — ибо там, конечно же, «дыхание земли, русской деревни и природы внезапно дает ростки и первого понимания»; прекрасно-позитивно «животворное действие земли, всего произрастающего, лошадей и деревенского труда». Особенно почему-то Солженицын задерживается на лошадях, припоминая ошеломительное воздействие на себя — тогда городского студента — лошадиного обоза, «испытал сходное — и уже втягивал как радость». Хотя и деликатно не названо, но подразумевается, конечно, запах. Итак, навоз плюс обоз или наоборот, да и «поживи Бродский в ссылке подольше — та составляющая в его развитии могла бы существенно продлиться. Но его вскоре помиловали...»

Действительно — как жаль!

Навоз, обоз и длительная ссылка, хотя бы пятилетний срок отрубил, — глядишь, и из Бродского мог бы выработаться поэт, симпатичный Солженицыну. Нечто вроде, предположим, Примерова или хотя бы Передреева... Ведь были, были для этого предпосылки — почуял Солженицын возможности, — «ярко выражено, с искренним чувством, без позы!» Но, увы, отстояли Бродского проклятые образованцы («выросли в своеобразном ленинградском интеллигентском круге, обширной русской почвы Бродский почти не коснулся. Да и весь дух его — интернациональный, у него от природы многосторонняя космополитическая преемственность»). Отпустила его власть по просьбе образованцев из ссылки в город — тем и погубила поэта.

И то, что Бродский после всего этого покинул пределы отечества, — тоже не подвиг.

И Бога у него нет, и христианской веры.

«Ни одного весомого политического суждения» за всю жизнь не высказал.

И метафизики нет: «Надо же было столько лет высидеть в позе метафизического поэта, чтобы так „физически“ вывалиться!..“ Русофоб.

Вообще — чего ни спросишь, ничего у него нет.

Вывод полон лицемерия: «Нельзя не пожалеть его».

На самом деле — нельзя не пожалеть Солженицына: во-первых, впасть в такое раздражение и подавлять все время вырывающуюся из-под спуда ярость — исключительно вредно для собственного (особенно если оно — христианское) самочувствия. Во-вторых (а может быть, это и есть во-первых), стоит пожалеть писателя, так и не обретшего слуха и чутья, вкуса и понимания истинной поэзии. Объяснять ее ему — бессмысленно, поэтому заниматься сим безнадежным делом я не рискну.

Хочу лишь напомнить читателю, что и Солженицын сочинял в рифму и показывал свои сочинения Ахматовой, посоветовавшей ему их не обнародовать по причине полной поэтической безнадежности. Но версию отмщения — такого затейливого — не понявшей его стихи Ахматовой через *разбор* поэзии Бродского — как Ахматова обманулась и чего на самом деле стоит ее любимец — начисто отвергаю, потому что не хочу, в отличие от самого Солженицына, *додумывать, читать в Сердцах*. Не исключаю — и даже считаю самой важной из причин такого внезапного, казалось бы, а в сущности вытекающего из всего его мировоззрения нападения специфический художественный вкус Солженицына, сформировавшийся скорее на передвижниках, чем на искусстве XX века, скорее на литературе высокого учительства и пророческого диктата, чем на празднично-разнообразной, пестрой и даже пышной поэтике Пушкина или Гоголя (при всех их различиях). По сути, Солженицын в своих художественных вкусах и пристрастиях наследует весьма позднему Толстому, от многого отрекшемуся и мало чему умилявшемуся. Солженицын-художник — одно, Солженицын-«вкусовик» — другое, прошу не путать (и сама путать не хочу). Поэтика прозы Солженицына может быть (и бывает) очень современной, даже современной; композиционные построения — неожиданными; он неоднократно использовал в прозе монтажный принцип кинематографа; он захватил и использовал в поэтике своих очерков и художественных исследований, эссе и романов разные стили повествования, мощно преобразив их своей неповторимой, индивидуальной интонацией. Не буду уподобляться Солженицыну, не видящему в своем предмете (Бродском) ровно никаких достоинств, — нет, достоинства, конечно, есть. Но эти достоинства, — скорее двуликие, как Янус, качества, легко оборачивающиеся в свою противоположность. Художественно-идеологический тип личности, воплотившийся в Солженицыне, исключает понимание «другого» или «чужого» как равноправного партнера, исключает вопрошание как позицию, исключает проблематичность отношения. Он определен в своих оценках, безусловно однозначен и прям в выводах и итогах, для него не существует множественности точек зрения («плюрализм») и в художественной сфере, а не только в идеологической, для Солженицына неприемлем и даже враждебен). Ему близки те писа-

тели, которые разделяют его систему ценностей: религиозность, священное отношение к народу, историзм. Была у моего друга одна знакомая, которая в иные минуты приговаривала: «Секс исключает юмор». Что касается Солженицына, то его литературная мастерская, в которой изготавливаются не только эссе из «Литературной коллекции», полностью исключает все, имеющее отношение к смеховой культуре: в самом крайнем случае допустимы горький сарказм и ирония, уничтожающие противника. На самого себя смех не может быть направлен по определению — никогда.

Так и тянет сказать: нельзя не пожалеть его...

... хотя мир Солженицына исключает не только юмор, но и жалость.

В случае с Бродским замешано не только сознательное неприятие позиции, этики и поэтики. Безусловно присутствует и то, что по-русски называется «двум медведям в берлоге не ужиться». На одном Олимпе (русско-нобелевском) двум таким личностям, как Солженицын и Бродский, разместиться довольно трудно. (Хотя — заметим в скобках — Бродский никогда на Солженицына не покушался.)

Если прочитать интервью, которые собрала Валентина Полухина в своей книге (Бродский глазами современников. СПб., 1997), то водораздел проходит между «принимающими» и «отвергающими» Бродского довольно четкий: как правило, дело все-таки в идеологии, а не только в раздражающей своей «инаковостью» поэтике. Но — забавно! — отрицание его через идеологию не идет впрямую: сначала все-таки разбирается поэтика. «И часто я уже заранее знаю, — говорит Ю. Кублановский, — что он мне в „идейном“ плане скажет. Он накручивает метафору, накручивает впечатление, раскручивает маховик вдохновения. И некоторые стихи, их, правда, немного, где-то к середине начинают утомлять, потому что я знаю, что мне как читателю не будет преподнесено никакого сюрприза...»

В «отрицательной» системе те же качества, о которых другие говорят в положительном смысле, будут оценены негативно — например, длинные стихотворные тексты («эрзац поэмы», «слишком утомительно»). Если Б. Ахмадулина и Я. Гордин трактуют Бродского в определенном смысле как наследника пушкинской традиции, сопоставимого с Пушкиным по деятельности на благо и развитие русского языка и русской поэзии («Это чудо. Это совершенное чудо. И в этом смысле мы совершенно можем сравнить Бродского с Пушкиным. <...> Его язык невиданный, неслыханный. Это совершенное его открытие. И он в этом смысле... то есть совершенно роковой человек для какого-то нового времени, да? Эта выпренность и низкоречие! Это просто замечательно!» — Б. Ахмадулина), то В. Кривулин или Ю. Кублановский, а также цитируемая последним Н. Мандельштам относятся ко «вкладу» Бродского совсем без восторга («Америкашка русской поэзии»).

Так же — и пресловутая «холодность».

Полухина задает вопрос:

«— Как бы вы его защитили от тех писателей и критиков, которые обвиняют Бродского в том, что он холодный поэт, что у него мало стихов о любви, что он презирает читателя?»

— Я таких дураков даже никогда не видела и не слышала.

— Вы не чувствуете, что он холодный поэт?

— О нет! <...>

— Вы считаете, что надо отместить и не принимать всерьез эти упреки?

— Да какие к нему могут быть упреки?! Он, несомненно, должен вызывать разное к себе отношение, но знаете, что мы сейчас о дураках будем говорить?»

Полное эмоциональное *приятие* Ахмадулиной Бродского находится на противоположном от Солженицына полюсе — ей тоже не нужны никакие аргументы. А вот Виктор Кривулин, напротив, полагает Бродского «отстраненным» поэтом.

Сходная ситуация и с «почвой». То качество Бродского, которое одни определяют как открытость мировой и, в частности европейской, в еще большей частности, англоязычной культуре (Е. Рейн, Я. Гордин, в определенной степени А. Кушнер), у других вызывает гневное осуждение — «Как бы культивируется чуть ли не презрение, стремление отделить себя от русской культуры, вписаться в американскую», для него характерен «лингвистический жест отчуждения и сдержанного стеснения, стыда того, что он русский», «Нельзя быть поэтом мирового класса, порывая с почвой, или находясь в таком положении двусмысленности» (В. Кривулин); «Пушкин чем дальше, тем больше, как мы знаем, приближался к почвенническому мировоззрению, то есть его развитие шло противоположно Бродскому» (Ю. Кублановский).

Опять-таки поищем границу, водораздел.

Граница — вся же в идеологии, а потом уже — как следствие — в неприятии поэтики.

Идеологии, разумеется, не всегда выраженной открыто, иногда существующей подспудно.

Вот, скажем, речь заходит о религиозности — или нерелигиозности Бродского.

Мнения, высказывания, ответы на этот вопрос делятся так же, как и по остальным проблемам творчества Бродского. Но один высказывается дипломатичнее и округленнее, другой — резче и определенной. Может быть, наиболее внятно высказался здесь Ю. Кублановский. Благоклонно признавая, что Бродский — «поэт религиозный» (высокая точка), он строго отмечает, что, тем не менее, «Бродскому иногда не хватает религиозной культуры, такта и вкуса», в результате чего у него появляются «духовные проколы», которые «портят и даже несколько опошляют духовный ландшафт его поэзии» (точка понизилась, «религиозность» Бродского, констатированная ранее, подвергается скепти-

ческому анализу), и, наконец, его Бродский — не христианин. Не то чтобы «плохой» христианин или даже с «проколами» — нет, не христианин, а это уже совсем никуда не годится.

Полухина спрашивает — после вышеприведенных мною слов Кублановского о «ландшафте»:

«— В какой мере тут еврейство руку приложило?»

И хотя Кублановский отвергает «вину» еврейства («тут виной не еврейство»), но логическое развитие его мысли приводит, увы, именно к проклятому еврейскому вопросу. Еще раз подчеркнув, что «еврейская кровь играет тут второстепенную роль» (ага, значит, все-таки? хоть и — второстепенную?), Кублановский многозначительно вспоминает сюжет: «Однажды он мне написал, что его антицерковность продиктована тем, что он жил около Спасо-Преображенского собора и когда пробегал мимо, запах ладана автоматически вызывал у него порыв к рвоте. А ведь мы знаем таких чистокровных евреев, как его друг Анатолий Найман, который все это в себе преодолел и воцерковился». Получается, что если *чистокровный еврей* — преодолел свое еврейство, то это несомненный плюс и пример для подражания; а если он остается сам собой, то это — *гордыня* (из этого же интервью). Постараемся подвести хотя бы промежуточные итоги. Нарисуем схему.

Бродский:

<u>За</u>	<u>Против</u>
Индивидуализм	Индивидуализм
Отстраненность	Холодность, отсутствие душевного тепла
Ироничность	Ироничность
Метафизичность	Псевдометафизичность
Философичность	Ее отсутствие
Ум	Интеллект
Глубина мыслей	Поверхностность
Культура	Цивилизация
Открытость мировой, европейской культуре	Космополитизм, интернационализм
Сложная строфика	Слом русской речи
Растворение в языке, использование его богатств, языковых возможностей	Искажение русского языка
Выспренность	Выспренность
Низкоречие (использование «низких» лексических слоев в сочетании с «высокими»)	Грубость
Аристократизм	Элитарность

Бродский:

<u>За</u>	<u>Против</u>
Воцерковленность	Религиозная свобода
«Стремление нейтрализовать всякий лирический элемент, приблизить его к звуку, производимому маятником»	Недостаток непосредственного лиризма
«Искусство есть искусство»	«Отсутствие служения есть искусство»
Продуманность	Механистичность
Трагизм	Духовная опустошенность

В печати уже появились отклики — достаточно развернутые — на статью Солженицына (Л. Штерн — «Exlibris НГ», 13 апреля 2000 г., И. Ефимов — «Новый мир», 2000, № 5.). Но в этих откликах движущими эмоциональными силами были стремление *защитить* и *отрицать*, а если объяснить, то вот что: Бродский не соответствует портрету кисти Солженицына, чьи рассуждения отчетливо напоминают *советские* (в том числе — судебные) претензии к поэту.

На мой же взгляд, статья Солженицына — не приговор, который нужно оспаривать (хотя и это в видах нашей публики бесполезно), а симптом, который требует ясного понимания. Симптом болезни, зашедшей глубже, чем думали все господа — социалисты, коммунисты, капиталисты. Раскол русской культуры, свидетельствует этот симптом, продолжается; и «гигант» (Солженицын), и «титан» (Бродский) только лишь кристаллизуют вокруг себя и так существующие — нет, не разнотелая, а абсолютно разный, противоположный взгляд на мир, Россию, себя самого, наконец.

Что можно объяснить судящему и резко осуждающему, низводящему до ничтожества личность и поэзию Бродского Солженицыну, если Бродский говорил: «Не выносить приговор, тем более когда речь о собратях по перу. „Не бросай камень в чужой огород“ и так далее, и так далее» (см. интервью Дэвида Бетеа с Иосифом Бродским — «Новая Юность», 2000, № 1.). Не совпадает не только поэтика, мировоззрение, философия жизни, если хотите, — не совпадает этика Бродский для Солженицына — не «собрат по перу», не коллега по литературе и не член компании «нобе-лиатов» — он скорее всего враг, подлежащий уничтожению. Оружие Солженицына — слово, вот он словом и уничтожает.

Да, конечно, невозможно и благожелательное «понимание» Бродского со многими другими, поэтами и прозаиками, и в разных случаях тому есть разные объяснения. Елена Шварц говорит, что это как «кошка и собака», и оппозиций можно выстроить достаточно (Виктор Куллэ их выстраивает: Бродский — Айги, Бродский — Некрасов, Бродский —

Рубинштейн. Что ж, возможны варианты, хотя, на мой вкус, фигуры отнюдь не одномасштабные). Но задача Солженицына — и его отношение как стимул для решения задачи — находится за пределами собственно литературы. «Чуждость» Бродского таит опасность: путь его и поэтика соблазнительны своей успешностью. Боюсь аналогии, возникающей в сознании: но в том, что вызывает гнев и ярость Солженицына, есть много от пушкинского Моцарта — и любовь к уличной музыке, и необязательность, ироничность (в том числе и самоирония), равнодушие к сугубо серьезным задачам... Но ведь вот что любопытно: Бродский под пером Солженицына превращается в... Сальери (холодность, расчетливость и т. д.). Именно Моцарта нашей поэзии конца века Солженицын переводит в «регистр» Сальери — для чего же? Ведь не соперник же ему Бродский! Ну пусть он совсем иной — так и оставьте его в его инобытии! Нет, акт «отстрела» вызван еще и подсознательным желанием *отделаться* от Бродского (в одном ряду? как нобелиат, изгнанник, «гений», со своим «мифом»? — увольте). Вряд ли стоило такому *гиганту*, как Солженицын, подвергать «разъятию» поэзию Бродского — она-то все равно не поддается, не поддается еще и потому, что она (и он) ушли, они там, за облаками, и никакой грозный суд им уже не опасен. Бродский никогда не сможет ответить на нападки Солженицына, а Солженицын навсегда останется в неожиданной компании, — супротив навеки умолкнувшего поэта.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Часть 1. Общие закономерности развития русской литературы конца XX — начала XXI века

- Тимина С.* Современный литературный процесс (90-е годы). Впервые. *Ерофеев В.* Поминки по советской литературе // *Ерофеев В.* В лабиринте проклятых вопросов. — М., 1997. — С. 422–433.
- Ерофеев В.* Разговор по душам о виртуальном будущем литературы // *Ерофеев В.* В лабиринте проклятых вопросов. — М., 1997. — С. 559–568.
- Немзер А.* Замечательное десятилетие: о русской прозе 90-х годов // Новый мир. — 2000. — № 1. — С. 199–219.
- Парамонов Б.* Конец стиля. Постмодернизм // Звезда. — 1994. — № 8. — С. 187–193.
- Иванова Н.* Преодолевшие постмодернизм // Знамя. — 1998. — № 4. — С. 193–203.
- Иванова Н.* После. Постсоветская литература в поисках новой идентичности // Знамя. — 1996. — № 4. — С. 214–224.
- Степанян К.* Реализм как преодоление одиночества // Знамя. — 1996. — № 5. — С. 203–210.
- Эпштейн М.* Début de siècle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. — 2001. — № 5. — С. 112–130.

Часть 2. Критические дискуссии 1990-х годов

- Тимина С.* Плохо или хорошо русской литературе сегодня? // Санкт-петербургский университет. — 1997. — № 23. — С. 23–26.
- Генис А.* Иван Петрович умер // *Генис А.* Иван Петрович умер. — М., 1999. — С. 23–31.
- Современная литература: Ноев ковчег? // Знамя. — 1999. — № 1. — С. 191–214.
- Ерофеев В.* Русские цветы зла // *Ерофеев В.* Русские цветы зла. — М., 1999. — С. 7–30.
- Эпштейн М.* Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. — 1996. — № 3. — С. 196–209.
- Липовецкий М.* Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе // Знамя. — 1999. — № 11. — С. 207–215.
- Габриэлян Н.* Ева — это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. — 1996. — № 4. — С. 3–15.

Русская поэзия в конце века. Неоархаисты и неоноваторы // Знамя. — 2001. — № 1. — С. 154–166.

Ерофеев В. Место критики // *Ерофеев В.* В лабиринте проклятых вопросов. — М., 1997. — С. 434–440.

Сердюченко В. Новейший проект российской словесности. Литература в Интернете // Вопросы литературы. — 1999. — № 5. — С. 3–15.

О массовой литературе, ее читателях и авторах // Знамя. — 1998. — № 1. — С. 157–172.

Часть 3. Персоналии

Лейдерман Н. Крик сердца. (Творческий облик Виктора Астафьева) // Урал. — 2001. — № 10. — С. 225–245.

Кардин В. Страсти и пристрастия. (К спорам о романе Г. Владимова «Генерал и его армия») // Знамя. — 1995. — № 9. — С. 199–210.

Роднянская И. Сюжеты тревоги. (Маканин под знаком «новой жестокости») // Новый мир. — 1997. — № 4. — С. 200–211.

Иванова Н. Случай Маканина // Знамя. — 1997. — № 4. — С. 215–220.

Немзер А. Когда? Где? Кто? (О романе Владимира Маканина: опыт краткого путеводителя) // Новый мир. — 1998. — № 10. — С. 183–195.

Золотоносов М. Интеллигент-убийца: хроника подпольной жизни. (Заметки о романе Владимира Маканина) // Книжное обозрение «Ex Libris НГ». — 2000. — 6 июля. — С. 6.

Генис А. Пейзаж зазеркалья. (Андрей Битов) // *Генис А.* Иван Петрович умер. — М., 1999. — С. 39–43.

Иванова Н. Неопалимый голубок. («Пошлость» как эстетический феномен) // Знамя. — 1991. — № 8. — С. 211–223.

Славникова О. Петрушевская и пустота // Вопросы литературы. — 2000. — Март — апрель. — С. 47–61.

Липовецкий М. Контекст: мифологии творчества (Татьяна Толстая) // *Липовецкий М.* Русский постмодернизм. — Екатеринбург, 1997. — С. 210–229.

Тимина С. Ритмы вечности. (Роман Людмилы Улицкой «Медея и ее дети») // Пером и прелестью. Женщины в пантеоне русской литературы: Сб. ст. — Ополе, 1999. — С. 145–160.

Генис А. Поле чудес. (Виктор Пелевин) // *Генис А.* Иван Петрович умер. — М., 1999. — С. 82–91.

Золотоносов М. Виктор Пелевин. «Generetion „П“»: Роман // Новая русская книга. — 1999. — № 2. — С. 22–23.

Золотоносов М. Владимир Сорокин. Голубое сало // Новая русская книга. — 1999. — № 1. — С. 18–19.

Бавильский Д. Ниши Шарова // Новое литературное обозрение. — 1997. — № 28. — С. 212–220.

Роднянская И. Гамбургский ежик в тумане. (Кое-что о плохой хорошей литературе) // Новый мир. — 2001. — № 3. — С. 159–176.

Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество. Личность. Судьба. — СПб., 1998. — С. 145–153.

Гандлевский С. Сочинения Тимура Кибирова // Гандлевский С. Поэтическая кухня. — СПб., 1998. — С. 18–22.

Иванова Н. «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» (Александр Исаевич об Иосифе Александровиче) // Знамя. — 2000. — № 8. — С. 183–188.

СОДЕРЖАНИЕ

М. Черняк. Современная критика рубежа XX–XXI вв. 3

Часть 1

Общие закономерности развития русской литературы конца XX — начала XXI века

<i>С. Тимина.</i> Современный литературный процесс (90-е годы)	19
<i>В. Ерофеев.</i> Поминки по советской литературе	36
<i>В. Ерофеев.</i> Разговор по душам о виртуальном будущем литературы	45
<i>А. Немзер.</i> Замечательное десятилетие (О русской прозе 90-х годов)	52
<i>Б. Парамонов.</i> Конец стиля (Постмодернизм)	81
<i>Н. Иванова.</i> Преодолевшие постмодернизм	94
<i>Н. Иванова.</i> После. Постсоветская литература в поисках новой идентичности	113
<i>К. Степанян.</i> Реализм как преодоление одиночества	131
<i>М. Эпштейн.</i> Début de siècle, или От пост- к прото- Манифест нового века	144

Часть 2

Критические дискуссии 1990-х

<i>С. Тимина.</i> Плохо или хорошо русской литературе сегодня?	177
<i>А. Генис.</i> Иван Петрович умер	184
Современная литература: Ноев ковчег?	192
<i>В. Ерофеев.</i> Русские цветы зла	230
<i>М. Эпштейн.</i> Прото-, или Конец постмодернизма	244
<i>М. Липовецкий.</i> Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе	266
<i>Н. Габриэлян.</i> Ева — это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе)	281
Русская поэзия в конце века. Неоархаисты и неоноваторы	312
<i>В. Ерофеев.</i> Место критики	332
<i>В. Сердюченко.</i> Новейший проект российской словесности. Литература в Интернете	336
О массовой литературе, ее читателей и авторах	347

Часть 3 Персоналии

<i>Н. Лейдерман. Крик сердца (Творческий облик Виктора Астафьева)</i>	375
<i>В. Кардин. Страсти и пристрастия (К спорам о романе Г. Владимова «Генерал и его армия»)</i>	409
<i>И. Роднянская. Сюжеты тревоги (Маканин под знаком «новой жестокости»)</i>	428
<i>Н. Иванова. Случай Маканина</i>	446
<i>А. Немзер. Когда? Где? Кто? (О романе Владимира Маканина: опыт краткого путеводителя)</i>	456
<i>М. Золотоносов. Интеллигент-убийца: хроника подпольной жизни (Заметки о романе Владимира Маканина)</i>	474
<i>А. Генис. Пейзаж зазеркалья (Андрей Битов)</i>	479
<i>Н. Иванова. Неопалимый голубок («Пошлость» как эстетический феномен)</i>	484
<i>О. Славникова. Петрушевская и пустота</i>	508
<i>М. Липовецкий. Контекст: мифологии творчества (Татьяна Толстая)</i>	521
<i>С. Тимина. Ритмы вечности (Роман Людмилы Улицкой «Медея и ее дети»)</i>	537
<i>А. Генис. Поле чудес (Виктор Пелевин)</i>	550
<i>М. Золотоносов. Виктор Пелевин. «Generation „П“»</i>	559
<i>М. Золотоносов. Владимир Сорокин. «Голубое сало»</i>	565
<i>Дмитрий Бавильский. Ниши Шарова</i>	570
<i>И. Роднянская. Гамбургский ежик в тумане (Кое-что о плохой хорошей литературе)</i>	589
<i>В. Полухина. Поэтический автопортрет Бродского</i>	614
<i>С. Гандлевский. Сочинения Тимура Кибирова</i>	627
<i>Н. Иванова. «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» (Александр Исаевич об Иосифе Александровиче)</i>	631
Список источников	645

Учебное издание

**Русская литература XX века
в зеркале критики**

Хрестоматия

Составители

**Тимина Светлана Ивановна,
Черняк Мария Александровна,
Кякшто Наталья Николаевна**

*Оригинал-макет подготовлен в издательстве
Филологического факультета СПбГУ*

Редактор О. С. Капполь

Художественное оформление: С. В. Лебединский

Компьютерная верстка: А. В. Ухвалова

**Корректоры А. С. Лобанова, О. В. Шульгина, О. Е. Юдина,
В. О. Кондратьева, О. А. Масликова, Е. Н. Зоткина**

Изд. № А-232-И/1. Подписано в печать 26.06.2003. Формат 60×90/16.
Гарнитура «Таймс». Бумага тип. № 2. Печать офсетная. Усл. печ. л. 41,0.
Тираж 20 000 экз. (1-й завод 1–5100 экз.). Заказ 2942

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.003903.06.03 от 05.06.2003.
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 223. Тел./факс: (095)330-1092, 334-8337.

Лицензия ЛП № 000156 от 27.04.1999.
Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета.
199034, СПб., Университетская наб., д. 11. Тел./факс: (812)355-0341, 324-0743.

Отпечатано в АПП «Джангар»
358000, г. Элиста, ул. Ленина, 245

РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XX ВЕКА
В ЗЕРКАЛЕ
КРИТИКИ
Хрестоматия

ISBN 5-7695-1484-1



9 785769 514845

Издательский центр «Академия»