Опубликовано в журнале: [Знамя](http://magazines.russ.ru/znamia/) [1998, 4](http://magazines.russ.ru/znamia/1998/4)

Начало формы



Конец формы

[Наталья ИВАНОВА](http://magazines.russ.ru/authors/i/nivanova)

**Преодолевшие постмодернизм**

**критика**

*Наталья Иванова*

**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, взявшихся 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 прибудет — от чего убудет, по закону “Ключарев — Алимушкин” 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. Процитирую “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”.

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, пробующим 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 непроизвольно 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 Ерофеева. А ведь не только жест, но и role model, ролевая модель, столичного 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 экстравагантную, чтобы выделить себя из ряда изысканных литературоведов, коих хватает; и Басинский сочиняет прозу, достаточно амбициозную и тоже нелишенную 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 маловато, 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 хронотопа) поставили под сомнение, а потом и вовсе отменили развитие “реалистической живописи”. Сегодня, в конце ХХ 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 псевдореалистический 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 обнаружились 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 искушенно-литературная публика известие о букеровском 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 общепризнанному 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, б 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 наращивает 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”: однолинеен набор персонажей, однообразны 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 ссылки) 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 Гротеволя 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 преображен иным значением и смыслом, вновь открываемыми ценностями.

Соединение стилевых 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 окололитературной 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 ббкинский человек упорно не верит и не доверяет смерти, противостоит 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.

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. Зелень 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 кромешный, ночной. На земле в двух шагах ничего не видать. 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 поэтикой, 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. Трансметареализм 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 — груда 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 непременный 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 прочии 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, Гостев.

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 отдельны 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 избранничество 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 распространение 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 воспоминаний и воспоминаньиц, 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 рубаха, 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 сутолоке 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 отсутствии 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 особенного 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, озабоченных созданием мифологии местного значения, она и не ночевала.

Аналогичным образом обстоит дело и с различением 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 инонационального 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 бибихинском 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.

1По 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 ссылаться.

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

2Замечательна и необязательность причины, которая используется для внезапного набега или выпада. Собственно говоря, требуется даже не причина, а повод, и даже не повод, а ощущуние 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”, № 6, 1998). Главное, что он от меня в очередной раз защитил Русскую Литературу и ее Читателя (обычно этим занимался И. Золотусский).

3Однако 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.

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

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.