Опубликовано в журнале: [Новый Мир](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/) [2000, 1](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/1)

Начало формы

Конец формы

[АНДРЕЙ НЕМЗЕР](http://magazines.russ.ru/authors/n/nemzer)

**Замечательное десятилетие**

**О русской прозе 90-х годов**

**АНДРЕЙ НЕМЗЕР**

\*

**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 до ХХ 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 отвлекают 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 глазом (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 1 ) и фантастические мечтания о прекрасном будущем, 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, покуда 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 литераторской) 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, ежедневно вспыхивающее раздражение от “новых” обличий 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 гонорарах (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 нервозную взвинченность горбачевских лет, когда еще кбак можно было предположить 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-перечитаную) 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 эверестообразных 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 “Сандро из Чегема” становились фактами *современной* литературы. С подземной классикой дело обстояло иначе: Пастернак и Булгаков представительствовали, 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 слова). 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 приходила 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”, изготовляемых 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 самоупоением, “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 ненаписанного” Битова, “Поэт” Искандера или “Карамзин” Петрушевской?) обусловлены степенью давней приязни к тому или иному из мэтров. И самое главное: я нимало не удивлюсь, если завтра любой из этих писателей выдаст полноценный 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) учитывались 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 зощенковским 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 опытнейших 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 ХХ 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 служитель 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 ощутимое желание автора выговорить что-то заветное. Непонятно только, что именно. Попытки как-то вычленить 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 не расслышанным. 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 многажды 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 привечены 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 загашника).

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 страдалицы — в писателя, то есть человека, чувствующего и способного передать скрытую гармонию мира (“Евгеша и Аннушка”). Тайны, что оборачивала “чернушную” историю о нимфоманке из траченного 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 “коммерческими”, кто-то — “просветительскими”. (Я склоняюсь ко второму варианту: все-таки узнают из этих книжек люди занимательные 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 2 . 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 голове 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” делаются 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 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 каноном. 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 наград 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 сделали уходящее 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 страшненькая 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 реальных 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 судьи, 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 лишний. 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 взращенному 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 того откровенно 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 отталкивающе 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 низменной толпы или одинокого больного 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 как 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 обезъязычевшего, 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, приспосабливает 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 пен-клубовского 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 заливистое неостановимое косноязычное говорение). В “Андеграунде...” жестко связанными предстали проблема всех и каждого (как сохранить личность?) с проблемой, что мыслится узкоцеховой (как быть писателем?). Ответ один (потому как художник живет за всех, а личность не существует без свободного, творящего начала). Ответ прост — и немыслимо 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 рефлексией (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 поминавшемся 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 текстику 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 вернутся”. Не вернутся 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 кратер 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, провоцирует 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 утверждается 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 и 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 заклиная непременный 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 — “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 возмущают, 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 близколежащем 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 глядевшаяся 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 — фантасмагорию, 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 удовольствоваться констатацией непотребств писатель не может. Мешает, видимо, завороженность 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 целительную 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 мирозданья: *“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 шутливые и парадоксальные ассоциации подчинили себе суровую фактографию (подчинили, но не вытеснили вовсе!), не отменила сути долгих поисков автора. Он, как прежде, ищет смысл истории, превосходно 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 чистоплюйской 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 и 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 перехода 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 измерение”.

“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 Смуты” Леонида Бородина — и совсем далекой — “Не мир, но меч” жительствующего 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) сочетается 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 Бородина 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 очередь — 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 одолевают их же знание, чреватое отчаянием. Леонид Бородин — вопреки недальновидным 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 ХХ 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 обязателен сексуальный код.) Переиграть систему немыслимо, 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 гон сюжета — железная логика крепких умников, разгадавших волчью логику системы и ставших волками (главный герой “Клетки” Иван Баринов). И невероятный выигрыш лопоухого 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 истошная тоска железного Ивана Баринова, 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 жестокого 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” снарядом, 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 государят. 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 живу и другим людям. В каком бы аду тем не 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, мудрено 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 ощутимом, смысле этих “повыветрившихся” слов), прежней осталась лексическая яркость и ярость бешеного речевого потока, прежним остался пафос — горчайшее изумление от расчеловечивания человека, захлебывающееся проклятье, 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 буковка!), обычнейший 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, жилье 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 Астафьева — 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, неотличимую 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, подлинные изобретатели и новаторы, нередко попрекаемые 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 Кемерово 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 направленческими 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 былых 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 взаимосоотнесенность 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-поэтичные 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 не любопытны”); **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 неприятия. 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. Спору 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.

Немзер Андрей Семенович — критик, историк литературы. Родился в 1957 году в Москве. В 1979 году окончил филологический факультет МГУ; кандидат филологических наук (1983). Обозреватель газеты “Время MN”. Многочисленные публикации в журналах и газетах (“Знамя”, “Волга”, “Дружба народов”, “Новый мир”, “Литературное обозрение”, “Сегодня” и др.), а также работы по истории русской литературы первой трети XIX века. Автор книги “Литературное сегодня” (1998).

1 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”.

2 Недавний “серьезный” роман Сегеня “Общество сознания └Ч”” (“Москва”, 1999, № 3 — 4) тоже удачей не стал.