

КРИТИКА-2

СЕРГЕЙ КОСТЫРКО

Сергей Костырко

Критика – 2

Издательские решения
По лицензии Ridero
2022

УДК 82.0
ББК 83
К72

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Костырко Сергей

К72 Критика — 2 / Сергей Костырко. — [б. м.] : Издательские решения, 2022. — 310 с.
ISBN 978-5-0059-2466-7 (т. 2)
ISBN 978-5-0059-2467-4

Собрание статей и рецензий, публиковавшихся в журналах «Новый мир», «Знамя», в сетевом «Русском журнале» и «Частном корреспонденте», и посвященных наиболее значительным явлениям в современной литературе, русской и зарубежной. Предлагаемый автором образ текущего литературного процесса представляет собой попытку уйти от закрепившейся в сознании широкого читателя картины современной литературы.

**УДК 82.0
ББК 83**

12+ В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-0059-2466-7
ISBN 978-5-0059-2467-4

© Сергей Костырко, 2022

ИМЕНА ОСНОВНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ ЭТОЙ КНИГИ:

Василий Аксёнов, Кирилл Анкудинов, Анна Аркатова, Сухбат Афлатуни, Дмитрий Бавильский, Сергей Беляков, Ксения Букша, Сергей Гандлевский, Алиса Ганиева, Александр Генис, Сергей Григорьянц, Леонид Губанов, Лев Данилкин, Елена Долгопят, Евгений Ермолин, В. Г. Зебальд, Геннадий Калашников, Паскаль Киньяр, Марлен Кораллов, Кристиан Крахт, Андрей Левкин, Андрей Монастырский, Андрей Немзер, Вера Павлова, Марина Палей, Виктор Пелевин, Валерия Пустовая, Алексей Сальников, Игорь Сахновский, Александр Снегирев, Владимир Сорокин, Гертруда Стайн, Мария Степанова, Александр Стесин, Себастьян Хафнер, Сергей Чупринин, Марек Шинделка, Олег Юрьев, Мо Янь.

ОТ АВТОРА

Когда я собирал тексты для этой книги, я складывал соответствующие файлы в папку с названием «Критика-2», не считая это словосочетание даже рабочим названием книги. Цифра «два» поначалу обозначала только то, что это моя вторая книга литературной критики. Ну а сейчас, сев за составление вот этого краткого предисловия, я вдруг сообразил, что, да, случайным, на самом деле, ничего не бывает, — я, действительно, из «критики-2». То есть не являюсь, и никогда не стремился быть критиком, который «в переднем ряду», который «лидер мнений» — поводёр для читателя и наставник для писателя, объясняющий, как надо читать и как надо писать. Завидую тем, кто это знает, как надо. Я — не знаю. Я все еще пытаюсь это выяснить, приступая к разбору каждого нового художественного текста. Зная при этом, что каждый новый текст может заставить пересмотреть уже сложившиеся представления о «правильном» в литературе. И не могу сказать, что обстоятельство это меня удручает. Напротив, тем и хороша настоящая литература, что она всегда — заново. Собственно, потому она, как мне кажется, и существует. Ну и соответственно, претендовать на водительство литературным процессом или обучение читателя правильному чтению правильных книг у меня просто нет прав. Да и нет у меня критического темперамента Ермолина, Пустовой, Белякова или, допустим, Данилкина и Юзефович. И по сравнению с ними я легко «удобно устроился»: читатель для меня — собеседник, писатель (точнее, написанное им, то, до чего он смог дотянуться как художник) — учитель. Статус литературного обозревателя, если честно, для меня — алиби, но я действительно честно пытаюсь также сообщить читателю, про что книга, как написана, и, соответственно, кому она может быть интересна. Ну а все остальное — это уже удовлетворение моего личного интереса. Я отдаю

себе отчет в том, что место свое в критике определяю, как маргинальное. Но я его, действительно, высоко ценю. Поэтому книгу свою я назвал «Критика-2».

Сказанное выше не означает, что я пренебрежительно отношусь к нашей критике. Боже упаси! Критика – это для меня может быть главный нерв современной литературы, орган ее саморефлексии, то есть – условие ее существования. И коллег своих – и единомышленников, и «противников» – читаю еще и с чувством благодарности, и, соответственно, горжусь своей причастностью к их цеху.

Когда я говорю, что я не «концептуальный критик», я не лукавлю. Но при этом, у меня (ну как минимум, в данный момент) есть какие-то свои представления о том, для чего существует литературная критика, какими должны быть отношения критики и литературы. За писание «Поэтики» я, разумеется, никогда не сяду. Но время от времени, участвуя в разного рода полемиках и разбирая некоторые книги, я должен был высказываться по вопросам «теории литературы и современной критики» и вообще подхода к современной литературе. То есть, грешен, свой зарок «не вступать» нарушал. Вот эти «нарушения» я честно и выкладываю в первом разделе этой книжке, посвященной нашим сегодняшним литературно-критическим делам.

1

ЧТО МОЖЕТ И ЧЕГО НЕ МОЖЕТ КРИТИКА

*По поводу статьи Валерии Пустовой «Долгое легкое дыхание
(Современный роман в поисках жанра)»*

Хочу поздравить Валерию Пустовую с двумя ее последними статьями: вот с этой и с предыдущей — «Теория малых книг. Конец большой истории в литературе» («Новый мир» №8, 2015), образующими, на мой взгляд, единый текст, — была бы в нашем литературном хозяйстве премия за литературно-критическое событие года, обязательно бы номинировал.

Что, однако, не мешает мне продолжить дальше уже немного в другой тональности, поскольку речь пойдет не столько о текстах собственно Пустовой, сколько о некоторых зачем-то бережно сохраняемых в нашей критике подходах к анализу литературных текстов (и вступающих, кстати, у той же Пустовой, в противоречие с самим духом ее статьи).

Я — о месте в наших критических разборах такого критерия, как эстетическая состоятельность текста. Вполне отдаю себе отчет в том, как трудно разложить это понятие на систему внятных, легко формулируемых признаков, но — никуда не денешься — читатель (а критик тоже читатель) в выборе чтения ориентируется в первую очередь на «эстетическое», то есть — предельно огрубляя: «захватывает» текст или нет, а уж потом — на все остальное, факультативное: на каком материале написано, как строится сюжет, как — образные ряды, какую идею «проводит» автор и насколько она верна, и т. д. Но вот на практике это «факультативное» обычно и составляет основное содержание литературно-критических разборов, — вопросы эстетической состоятельности, к которым «факультативное»

находится в подчинении, как правило, отодвигается на второй-третий план. Почему так? Ну, наверно, еще и потому, что писать про плохие книги, то есть формулировать свое представление о том, что такое настоящая литература, от обратного, легче. А вот как доказать, что хорошая книга действительно хороша? Поневоле идешь опять же вот этими периферийными путями — про изощренность сюжетостроения пишешь, про неожиданность образных рядов, парадоксальность развития основной мысли и т. д. То есть опять же об экипировке. А вот экипировке чего? Более того, когда пытаешься продемонстрировать художественную состоятельность текста с помощью разного рода формальных его изощренностей, не отпускает мысль, что вполне возможно существует не прочитанная тобой книга, написанная не менее изобретательно, но при этом абсолютно нечитабельная. Иными словами, да, это очень трудно, если вообще возможно, доказывать «в лоб» эстетическую достаточность текста. Но даже если это трудно, то хотя бы логику разборов «факультативного» хорошо было бы ориентировать как раз на эстетику, а не на прилагаемое к ней.

Чтобы было понятно, о чем я, начну с конкретики — с цитат из статьи Пустовой: «Современная литература выражает не итог размышлений, а остроту непонятности жизни, удивление перед ней, благодаря чему становится возможной бесконечно открытая позиция писателя по отношению к реальности». Вроде все слова стоят правильно, мысль понятная, можно двигаться дальше за критиком, но попробуем чуть задержаться на этой фразе, вчитаться — и обнаружится, что эффектно поданная оппозиция («литература, выражающая итог размышлений» — «литература, живущая остротой непонятности жизни») попросту разваливается. Мало кто из художников приступает к писанию литературного произведения с мыслью абсолютно готовой, с неким «итогом размышлений» — процесс написания художественного текста (так же как потом и процесс чтения подключившегося к движению текста читателя) как раз и является самым процессом мышления. Мышления особой формы:

позапного проживания, витамливания, выраживания мысли в эстетическом пространстве. К этому надо добавить, что мысль художественного произведения никогда не бывает окончательно завершенной — она всегда остается «косматой», «длинной», многоуровневой (то есть содержащей в себе, пользуясь терминологией Пустовой, «связь всего»); это «мысль», которая не только — итог размышления, но и получаемый нами инструмент мышления. Мы можем «думать образом Гриневы» или «образом Процесса» (из Кафки), не доводя образ этот до внятной логической формулировки. То есть мысль, выращенная нами вслед за писателем в «эстетическом пространстве», всегда законченная (мы это постигаем, извините, с помощью чувства), и при этом она не поддается окончательному определению с помощью формальной логики. Предложенный художником вариант мысли — и это одно из свойств ее жизни в «эстетическом пространстве» — допускает (предполагает) ее интерпретации. (Приношу извинения за домодельность этого построения, но стыдиться его не собираюсь, поскольку не гонюсь за оригинальностью, — присоединяюсь здесь к подавляющему большинству пишущих о литературе, использующих литературоведческий термин больше как, увы, метафору, нежели собственно термин; хотя, возможно, это и вовсе не порок, а просто следование природе самого предмета рассмотрения).

Дав определение новой литературы (та, которая живет «остротой непонятности жизни»), Пустовая разворачивает ее характеристику: «Это литература не жизнеравная, не опережающая жизнь. Это литература откликающаяся, следующая за жизнью. И выражается она фрагментами потому, что только фрагментарное, личное, плотно пригнанное к личностипишущего, непосредственно пережитое может осознаваться писателем и читателем как художественная правда».

Нет, я, например, читаю это с сочувствием, только вот что делать мне с такими соображениями: если речь идет о действительно художественной литературе, то понятия «жизнеравный» и «не-жизнеравный» тут более чем зыбкие. Чем мерять «жизне-

равность»? Художник в своем пространстве создает собственное жизненное пространство, которое извне не измеряется. И что такое здесь «фрагмент»? Фрагмент жизни, попадающий в эстетическое пространство, или становится художественным образом (который уже по определению не может быть фрагментом чего-то) или не становится, но тогда он просто не заслуживает внимания.

Могу и дальше продолжить «работу с цитатами», но дело в том, что в этой ситуации я, несмотря на свое крючкотворное занудство, — единомышленник Пустовой. Абсолютно согласный с тем, что «золотой стандарт» русской литературы (в романе, например) — отжившая архаика. Последними (для меня) романами золотого века русской литературы были «Жизнь Клима Самгина» и «Тихий Дон», все же, что писалось позднее с ориентацией на структуру и пафос большого идейного русского романа, — гипсокартон, будь то «Молодая гвардия» или «Заре навстречу», «Белые одежды» или «Дети Арбата»; количество вложенного в эти сочинения ума и таланта тут уже роли не играет, свидетельство чему (опять же для меня), сокрушительное поражение Пастернака-романиста, ориентировавшегося в своем «Докторе Живаго» на «золотой стандарт» большого романа. Великие романы XX века («Котлован», «Факультет ненужных вещей», «Пушкинский дом», «Сandro из Чегема» и др.) писались как раз наперекор «золотым» стандартам.

И для меня опорной в статье Пустовой стала фраза: «В этих условиях задача сбережения „золотого“ стандарта неизбежно трансформируется в задачу его обновления».

Но уже в следующей за ней фразе Пустовая начинает загонять себя в ловушку: «„Связь всего“ теперь выражается новыми средствами „моментального“, непосредственного, незавершенного письма. Если в этих условиях возможен верховный жанр, то это нескончаемый и моментальный дневник восприятий, в котором сметена всякая иерархия высказываний и отменена любая окончательность». На мой взгляд, инвентаризации приемов письма, совокупность которых и должна быть свидетельством современ-

ности письма, — путь тупиковый. Нет, предложенные Пустовой признаки («текучесть», «мозаичность», «включенность») вполне работоспособны на выстроенном ею пространстве из нескольких текстов; так же как, скажем, будет работать и классификация Евгения Абдуллаева, предложенная им в статье «Свободная форма. „Букеровские“ заметки о философии современного романа» («Вопросы литературы», 2015, №5), но, опять же — на выстроенном для этой классификации пространстве. Ну а что делать со множеством текстов, несомненно состоявшихся в качестве сегодняшней литературы, которые не укладываются в предложенные критиками классификации? Ну, например, с одним из лучших русских романов последних лет — романом «Хор» Марины Палей? Или с принципиально «закрытым» (в том значении этого слова, в котором употребляет его Пустовая) романом Ульяны Гамаюн «Осень в Декадансе»? А ведь несомненно, что здесь мы имеем дело с неким абсолютно живым нервом именно сегодняшней нашей литературы. Или как классифицировать роман Ксении Букши «Завод „Свобода“», упомянутый Пустовой среди романов исторических (в новомирской статье)? У Букши ведь не только «история» — в ее лирико-эпическом (лирико-исповедальном) и при этом как бы «документальном» повествовании как раз та «длинная мысль» («связь всего») о парадоксальном и при этом вполне органичном сочетании родового и индивидуального в бытии человека XX века, в частности представлен вариант личной свободы, обеспечиваемой тоталитарным — заводским в данном случае — режимом (уже само название романа «Завод „Свобода“» — оксюморон). Или что делать с как бы камерными повествованиями Ивана Колпакова «Мы проиграли» и Николая Двойника в «Повести об одиноком велосипедисте», в которых несомненно присутствие того романного пространства, каким определяет его Пустовая, но предложенный ею инструментарий здесь не работает? Ну и так далее. Уложить все проявления сегодняшней живой литературы в какую-то литературоведческо-инвентаризационную схему, наверное, можно, но — только расширяя и расширяя (боюсь, до бесконечности) содержащийся там набор формальных признаков.

И может — я возвращаюсь к тому, с чего начал, — может быть, все-таки лучше идти от «эстетики»? Ну, скажем, говорить о современном романе, в качестве опорного используя понятие «романное пространство», которое создается автором или не создается; а уже потом выяснять, какими средствами пространство это создается? (Вот, собственно, держа в голове эту фразу, я и сидел за составление этой реплики.)

...Ну а что касается статей Пустовой, то к перечню их достоинств — провокативность, актуальность, филологическая экипировка, широта охвата — я бы добавил эссеистичность стиля, снимающую излишнюю категоричность литературоведческих формулировок. И что касается моих претензий, то, во-первых, я здесь, на самом деле, не спорю с Пустовой, а просто пытаюсь продолжить ее размышления в заданном, опять же ею, направлении; а во-вторых, я исхожу из того, что критик не всесилен — и слава Богу! То есть на последний вопрос: что, собственно, делает литературный текст подлинной литературой, что вдыхает в него живую жизнь, критик ответить не в состоянии. Не в состоянии — по определению. Допустив мысль о возможности такого ответа, мы допускаем мысль о подчиненности эстетического пространства художнику, а не наоборот; лишаем литературу ее тайны, которой она, собственно, и жива. Так что воспользуюсь здесь формулировкой Лидии Гинзбург «плодотворная односторонность», которая в приложении к статьям Пустовой ударение имеет на первом слове.

«Знамя» №1, 2016

КРИТИКА НА КОСТЫЛЯХ И БЕЗ

Заметки по поводу статей Сергея Белякова о критиках Данилкине и Немзере как повод поговорить о состоянии литературной критики

Ситуация, которая свела на сайте «Частного корреспондента» трёх критиков, Сергея Белякова и портретируемых им Андреем Немзером и Львом Данилкиным, кажется мне ситуацией знакомой для нынешнего состояния — не литературной критики, нет, а — «критического высказывания для широкой публики», которое становится чем-то вроде самодостаточного «литературного шоу».

Что делает критика критиком

Жанр статьи Белякова о Немзере назван в её подзаголовке: «Четыре мифа о Немзере. Сеанс с разоблачениями».

Беляков разоблачает «миф о Немзере» как о хорошем литературном критике. И делает это энергично, с сильными выражениями и сопоставлениями; образно и «круто», как требуют правила хорошего тона нашей сегодняшней критики.

Ну, а я как человек старорежимный, с правилами этими не слишком считающийся, всё-таки позволю себе позанудствовать, — разобрать представления о взаимоотношениях критика и литературы, которые, проговариваются (вольнo или не вольнo) в статьях Белякова, и которые, увы, становятся сегодня общим местом.

Начну с такого — очевидного, как мне кажется, — замечания: размышление своё о Немзере Беляков заканчивает там, где его следовало бы начинать. Беляков заканчивает констатацией: есть два Немзера — Немзер-критик и Немзер-филолог.

Достоинства первого сомнительны (чересчур идеологичен, прямолинеен, сужает картин литературного процесса, ну а главное, слишком суров).

А вот в роли историка литературы Немзер хорош, и даже очень. Резюме: пусть Немзер занимается литературоведением, а литкритику оставит Топорову и Данилкину, потому как слишком очевидно противостояние в нём критика литературоведу.

Ну а вот если бы Беляков с этой констатации начинал, и ему, соответственно, пришлось бы поразмышлять над тем, как именно взаимодействуют в текстах Немзера две эти его ипостаси, то, возможно, у него возникло бы предположение, что критик в Немзере (и не только в нём, а и в любом литературном критике) не противостоит филологу, а образует единое целое. И тогда кардинально поменялись бы и ход рассуждений, и оценки.

То есть, в случае с Немзером выяснилось бы, что его система критериев определяется не столько особенностями сегодняшней литературной и общественной ситуации, сколько — поэтикой русской литературы на всём её протяжении (которую, от Державина до наших дней, как отмечает Беляков, Немзер читает со страстью и личной задетостью).

И тогда, соответственно, излишняя разборчивость в выборе объектов и суровость Немзера должны были бы уже оцениваться критиком как несомненные достоинства, то есть как мерило его культуры, как способность идти против течения.

А именно этот упрёк к Немзеру, сужающему, как кажется Белякову, картину современной литературы, определил пафос его текста: «Немзер по своей природе не может быть хорошим литературным обозревателем. Чтобы писать о современной литературе, необходимы всеядность и небрезгливость».

Здесь замечательна интонация — интонация человека, уверенного, что сказанное им — аксиома. Ну а для меня, например, — и, подозреваю, не только для меня, — дело обстоит ровно наоборот: «невсеядным и брезгливым» литературный критик как раз и обязан быть (при условии, разумеется, что пишет он,

как Немзер, литературную критику, а не обзоры книжной продукции или журнальных публикаций).

Так требует само ремесло литературного критика — представляя современную литературу, он должен отобрать из прочитанного то, что с его точки зрения и есть сегодняшняя литература.

Не тот отбор делает Немзер? Может быть. Давайте спорить. Работа критика предполагает соразмышление, а не только усвоение. Но именно — спорить. То есть публично читать тексты критика и анализировать, а не отмахиваться: «Его обзоры „Литература в 2001 году“, „Литература в 2002 году“ и т. д., по моему, чудовищны» — и ни слова о том, чем, собственно, они так чудовищны.

Про имена-бренды и про литературу

Для литературной критики естественно не разделять писателей на виды и подвиды, к которым нужен особый подход. Ну, скажем, не разделять их на «патриотов» (или «красно-коричневых») и «либералов» («демократов»).

Это уже — по поводу упрёков Немзеру в том, что он не замечает «патриотов» (то есть вообще-то замечает, как оговаривается автор, но — недостаточно активно), и одобрительных высказываний в адрес Данилкина, с такими разделениями, напротив, считающегося.

Постоянство этого мотива в статьях Белякова (и не только в его статьях) — это, на мой взгляд, проблема сегодняшней критики: её свободы и несвободы от форм «имиджевого мышления». Проблема преувеличенно серьёзного отношения к самой «знаковости» писательского имени.

Ну, скажем, к имени беляковского и данилкинского героя Александра Проханова, которого, для того чтобы считать серьёзным писателем, сначала нужно вынуть из собственно литературы и поместить в особое пространство «литературы патриотической» (или, как считает Беляков, «современного постмодернизма»).

И при этом зажмуриться на то, что в литературном отношении романы Проханова откровенно беспомощны — с плакатной выпрямленностью сюжетных ходов, лобовыми противопоставлениями небрежно набросанных образов, с пафосностью, возрастающей не из текста, а нагнетаемой извне, и, наконец, с очевидной глухотой к слову.

Харизматик, публицист, идеолог? Ну, не знаю. Возможно. Хотя, если честно, речи его о «русском космизме» по «Эху Москвы» слушаю с чувством неловкости и за говорящего, и за редакторов этого радио.

И мне, действительно, трудно представить, как чтение текстов Проханова может перевернуть мировоззрение не самого наивного, как мне кажется, человека, Данилкина; всё-таки Проханов, извините, — это не Константин Леонтьев.

(Ну а что касается Проханова-постмодерниста, то попробуйте сравнить его картонную прозу с прозой, скажем, Сорокина в «Метели» — с художественно изошрёнными переложениями мотива метели в классической русской литературе и выстраиванием на материале этой литературной игры отнюдь не игровой философогеми русской истории.)

И получается — никуда не денешься — что писателем Проханов может считаться только при правильном употреблении вот этих внелитературных подпорок-ярлычков («патриот», «борец», «харизматик»), выполняющих здесь функцию костылей.

Про позицию и про позиционирование

Ну а для самих критиков таким костылём становится их опора не на тексты, а на имена-бренды, — бренды, как правило, не сколько литературные, сколько общественные или чисто коммерческие.

Явление загадочное. Ведь читая нынешнюю литературную критику, мы имеем дело с абсолютно свободными в высказывании людьми. Вольными выстраивать собственные ряды, соб-

ственные иерархии в зависимости от собственного представления о литературе и её природе. Но поди ж ты.

Получается — и от такого предположения никуда не денешься, — что критики эти боятся быть «просто» литературными критиками. Боятся остаться один на один с литературой.

Нет, я понимаю. Опасно рушить обжитой, «освоенный всеми» литературный ландшафт. Мороз по коже при мысли, что будет, если (представим такую фантастическую ситуацию) убрать с обложек книг имена авторов.

И тогда вполне может получиться, что текст одного из лучших, по мнению Данилкина, романов русской литературы прошлого века с названием «Молодая гвардия», будет отодвинут в сознании неосведомлённого читателя дебютным текстом неведомого автора под названием «Дом, который...», отодвинут как пешка слон — очевидно же, что натужно-пафосному, эпигонскому от первой до последней фразы (жёванный-пережёванный Толстой) фадеевскому сочинению не по силам соперничать с энергетикой и оригинальностью прозы «Дома», (я уж не вспоминаю здесь такие тексты, как «Котлован» или «Голубая книга»).

Публичное выстраивание критиком своих взаимоотношений не с текстами, а с литературными именами-брендами — это никак не выработка позиции критика. Это — акт позиционирования. И только.

Очень трудно (мне трудно) представить литературный вкус, позволивший бы поставить в один ряд тяжеловесную, архаичную (соцреалистическую почти, пусть и наыворот) прозу Горенштейна с живой, пластичной, ёмкой прозой Саши Соколова («Школа для дураков»), или прозу Палей с прозой Шарова или, извините, романы Бондарева с романами Шолохова.

Все эти имена я взял из списка лучших русских романов за шестьдесят лет, составленным Данилкиным, — составленным как будто специально для того, чтобы Беляков смог потом продемонстрировать его, Данилкина, критическую неангажированность. То есть нормальное позиционирование. В чистом виде.

Тексты Данилкина я читаю, возможно, не так регулярно, но достаточно, чтобы заметить вот такую их особенность — добавлю штрих к портрету, написанному Беляковым — Данилкин разный, когда пишет о текстах «брендовых» и когда пишет о «просто» литературе.

В первом случае он бывает излишне напряжён и аккуратен в формулировках, то есть политкорректен (или — не-политкорректен, что в данном случае одно и то же), здесь слишком чувствуется, что критик вступает в контакт не только с текстом, но и с предполагаемым общественным мнением.

А во втором случае Данилкин — критик на свободе, и критик часто точный, пронизательный и — филологичный. Данилкин прежде всего — хороший рецензент.

Детский вопрос, почему?

Почему критики, получившие, наконец, свободу, так несвободны в своём литературном поведении? Почему им так трудно обходиться без опоры на не ими создаваемые «бренды»? Что мешает им заниматься собственно литературой? Которой, повторю, дела нет до «знаковости» имён.

Ну вот, скажем, Борис Екимов — он кто, «писатель-либерал» или «писатель-патриот»? К содержанию екимовской прозы, к уровню, к значимости её вопрос этот вообще не имеет отношения.

Какая разница, в «Новом мире» или в «Нашем современнике» напечатан новый текст Екимова? Проза его не меряется репутацией органа, в которой обнародована. Екимов сам по себе. Он — писатель. Вот и всё.

Ведь очевидно же, что настоящая литература — дама неполиткорректная. В высшей степени. Благородство намерений автора, его гражданский или какой угодно другой пыл, ей — литературе — без разницы. Признаёт только одно — художественную состоятельность текста.

Почему же критика не может жить по тем же законам?

Вопрос, действительно, детский. Потому как ответ на него, увы, будет очевидным: мешает гипертрофированная гордыня людей, которым кажется, что они-то и руководят литературой. И, соответственно (всё-таки критики – не идиоты), такой же гипертрофированный комплекс неполноценности.

Ну, скажем, у того же многоопытного Данилкина, который может вдруг выдать вот такую простодушную фразу-проговоруку в подзаголовке к своей статье «Клудж»: «Как литература „нулевых“ стала тем, чем не должна была стать ни при каких обстоятельствах».

То есть фразу, подразумевающую, что автор, на самом деле, знает, какой должна быть литература. Интересно, откуда?

Как минимум, от Аристотеля, то есть более двух тысячелетий пытаемся мы понять, что такое литература. И – не понимаем. Каждый, пишущий о литературе, вынужден начинать размышление об этом с самого начала. Этим-то, собственно, литература и прекрасна. Тем, что каждый раз – новая. Каждый раз – непредсказуемая. Потому она и вечна.

Вроде, как азбучная истина.

Но именно – вроде. Слишком часто критики наши на уровне своих непосредственных, моторных, реакций демонстрируют подспудную уверенность (или надежду), что литературой как-то всё-таки можно «порулить».

В этом отношении абсолютно логичен и последователен тот же Данилкин, призвав в своих «Январских тезисах», поруководить литературой уже само наше государство, и попытавшись успокоить особо либеральных или просто нервных литераторов: «Сотрудничество с государством – не позорный коллаборационизм, а нормальный этап писательского развития».

«Ну а если всё-таки ею можно руководить, то, простите, почему это делаю не я?» – вот с этим вопросом, как я понимаю, и отправляются критики на свои «литературно-критические стрелки» выяснять, кто тут у нас, критиков, в паханах, а кто, извините, ещё в пацанах ходит.

Стилистка таких разборок как раз и требует обязательного

повышения голоса, использования сильных (колюще-режущих) образных рядов.

Статьи Белякова, скажем, сопровождаются чем-то вроде слога к его колонке, смысл которого мною воспринят как «Писатель, не выходит на встречную полосу — зашибут!» То есть «есть мнение», что критика — это дело крутое. И тут ещё один, опять же, детский вопрос: а почему, собственно? Почему литературный спор, это обязательно дуэль или «стрелка»? Почему про литературу нельзя разговаривать по-человечески, без наездов; разговаривать так, чтобы было слышно друг друга.

Чтобы можно было, извините, думать, а не клокотать?

Разумеется, я знаю, что у критики, например, есть ещё и санитарные функции — бороться с дурновкусием, с профанацией литературы и т. д. Но это та борьба, в которой напрягают не голосовые связки, а — мозг. В которой нужно быть предельно точным в суждении и в слове.

А вот просто повышать голос для критика опасно. Сразу же возникает вопрос о полномочиях. И в подобной ситуации глупо кивать на литературу, от которой они как бы получены.

В девяти из десяти случаев Литература посмотрит с недоумением (хорошо, если не брезгливым): извините, ребята, но это не мои, это — ваши игры.

И будет права. Сам жанр этих «сеансов разоблачения», жанр публичной «литературной порки» (имею в виду, отнюдь, не только статьи Белякова) уподобляет критика колесу в зубчатой передаче, у которого стёрлись зубцы, и оно раскручивается с невероятной скоростью, с визгом и скрежетом, с летящими во все стороны искрами; и зрелище это может быть сколь угодно эффектным, но только никакой реальной работы, колесо это, увы, делать уже не в состоянии.

*«Частный корреспондент» — 18 июля
2010 года*

В ТОНАЛЬНОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО МАНИФЕСТА И ПРОПОВЕДИ

Евгений Ермолин. Медиумы безвременья. Литература в эпоху безвременья, или Трансавангард. М., «Время», 2015.

Вообще-то Ермолин является автором уже нескольких книг, но почему-то книга эта воспринимается как первая. Для широкой публики Ермолин — один из ведущих современных литературных критиков, и, возможно, поэтому предыдущие девять (!) его книг — литературоведческих, историко-краеведческих, биографических, учебно-методических — остались в тени. И вот книга, в которой Ермолин выступил именно как литературный критик; книга составлена из текстов, разворачивающих литературно-критическое кредо Ермолина.

Выход ее сопровождался скандалом в сети. Неожиданно болезненной оказалась реакция писателей из поколения 90-х — 2000-х. Даже как бы сильные — непривычные в их устах — выражения были употреблены в интернетовском обсуждении «Медиумов». Так что Ермолина можно поздравить с успехом — книга воспринята (вполне заслуженно) как литературное событие. Ну и заодно поздравить здесь своих коллег — кто мог предполагать, что книги литературных критиков читаются сегодня с таким вниманием и темпераментом.

В «Медиумах безвременья» Ермолин выступает в самом непопулярном сегодня амплуа — амплуа идеологического критика. Тональность книги в целом — тональность литературного манифеста, а отчасти и — проповеди. Вот фраза, которой автор начинает: «...сегодня с новой остротой ощущаешь несовпадение атмосферы момента и высших чаяний человечества». Взятая но-

та обязывает, и, скажу сразу, автор взятые этой интонацией обязательства оправдывает.

В своих взаимоотношениях с литературой критик Ермолин исходит из того, что задача литературы — быть органом мышления общества. Литература — мозг нации. Особенно русской — «литературоцентризм — парадигмально-необходимое основание русской культуры», «русская литература и есть главное русское духовное событие, и есть Россия». И потому писателю нельзя прощать мелкотемье. «Не будет значительной русской литературы — не будет и России».

Что значит по Ермолину «значительность» литературы? Прежде всего обретение литературным произведением статуса явления общественной жизни — «на писателе лежит бремя духовной ответственности за судьбу России, бремя учительства»; «доверие общества призван первым делом приобретать писатель, чтобы профессионально состояться». И это необыкновенно важно, как считает автор, именно сегодня: «Мало было времен в истории России, которые в духовном отношении были бы так ничтожны, как недавний (а может, и еще текущий) момент. Россия стабилизанса, Россия гедонистического авторитаризма — тягостное историческое недоразумение. Глухая духовная провинция, сквозной и почти тотальный урюпинск». Нынешняя же литература — это «каботажное плавание, вялый дрейф души по мелководью смыслов». Литература наша отвернулась от сегодняшней реальности, литераторы заигрались в разного рода постмодернистские игры, порожденные «мутью гламурной, бордельной эпохи» (для удобства я чуть выпрямляю мысль, но — не слишком). Ну и соответственна здесь жесткость оценок в ермолинских разборах творчества Пелевина и Сорокина.

Ермолин последователен, и потому логика размышления неизбежно приводит его к уже процитированному выше «бремени учительства», к тезису о необходимости возвращения литературе функций «учебника жизни»; к претензиям к писателям, которые не озаботились создать сегодняшний образ «героя нашего времени», нет-нет, не в лермонтовском смысле, а как Данко

у Горького, или как у Маяковского — «делать жизнь с кого». Ермолин посвящает, например, поэту Вере Полозковой персональную статью, в которой о собственно поэзии Полозковой практически нет ничего; ни одного разбора стихотворений. Полозкова рассматривается исключительно как некий феномен литератора, сумевшего в наше время обрести искомое «доверие общества», и критик ставил здесь задачу написать портрет массового читателя Полозковой.

И при всем при этом нет в книге догматической выпрямленности прошедших эпох — тезисы Ермолина имеют и достаточную философскую и эстетическую проработку, и, увы, — множественные подтверждения в собственно практике сегодняшних литераторов. От аргументов Ермолина просто так не отмахнуться, чтение его книги заставляло меня, скажем, заново формулировать для себя, что такое «эстетическое» и «социальное» в сегодняшнем литературном и историческом контексте, в чем именно состоит взаимодействие между ними. То есть, читая эту книгу, я не только знакомился со слагаемыми концепции Ермолина, но и выстраивал систему своих контраргументов (а с Ермолиным я не согласен по большинству его «исходных», не согласен категорически).

Иными словами, книг с такой вот энергетикой, с такой степенью провокативности я не читал давно. И потому — рекомендую. Тут дело уже не в том, найдете вы в Ермолине единомышленника или нет. Вы найдете гораздо большее — человека думающего. И думающего всерьез.

«Новый мир» №8, 2015

ВЗГЛЯД ИЗ МАЙКОПА

Кирилл Анкудинов. Ребёнок в лесу. Статьи и эссе. Майкоп, «Полиграф-ЮГ», 2015.

Книга известного критика, несколько лет тянувшего бурлацкую лямку обозревателя, который представлял (ежемесячно!) содержание свежих номеров толстых журналов. Книгу составили статьи, как бы оторванные от последних литературных новостей, — литературно-критические портреты Юрия Кузнецова, Алексея Корецкого, Бориса Рыжего, Сергея Соколкина, Вениамина Блаженных, Дмитрия Быкова, Иосифа Бродского, Евгения Чигрина и других. «Портретную» составную книги дополняет общетеоретическая, она же — обзорная, проблемная и, естественно (для регулярно читавших Анкудинова), полемичная — о нынешнем состоянии литературы и литературной критики, а также, о состоянии нынешнего общества. Но надо сказать, что разделение на теоретическую и «портретную» составную книги здесь условны, поскольку анализ творчества конкретных писателей почти всегда сопровождается анализом их места в современной литературе, анализом восприятия их творчества широкой публикой, то есть почти каждый персонаж Анкудинова представляется в контексте современной литературной жизни. Иными словами, анализ творчества конкретного писателя у Анкудинова — это еще и форма анализа общего контекста сегодняшней литературы и литературной жизни. Что не отменяет профессиональной филологической проработки большинства его разборов (особо выделил бы статью «Попытка гармонии. К истории литературной группы „Московское время“»).

Тексты этой книги, скажем так, хорошо разогреты. Даже в как бы спокойном аналитическом разборе творчества конкретного поэта чувствуется закадровое для автора присутствие оп-

понента (чаще всего это образ «столичного литературного сноба»). Что всегда придает его аналитическому тексту дополнительную энергетику. Плюс, не менее важный источник «разогрева»: борьба критика с противоречивостью собственной эстетической концепции. С одной стороны, Анкудинов позиционирует себя как критика принципиально «провинциального», то есть имеющего смелость судить о литературе по гамбургскому счету, не беря во внимания групповые пристрастия и сложившиеся репутации. А с другой, старательно прописывает как раз вот это разделение литературы на группы и группки, рассматривая их персонажей как представителей окупившихся, самодостаточных литературных анклавчиков. И делается это в книге вполне серьезно. В качестве такого, например, анклава упоминается даже «корпорация толсто-журнальных авторов» (интересная вообще-то «корпорация», включающая в себя подавляющее большинство профессиональных литераторов России, в том числе и самого Анкудинова). Или — в той же тональности — констатация поразительной разности поэтических языков, скажем, московских поэтов и майкопских. То есть автор, похоже, всерьез полагает, что литературе есть дело до прописки сочинителя или его места на карте литературных тусовок. Хотя, казалось бы, «провинциал», то есть критик, находящийся в вожделенной для большинства из моих коллег свободе от литературного социума, мог бы позволить себе исключительно эстетические категории, мог бы позволить себе роскошь остаться один на один с текстом, в конце концов, тот же Анкудинов написал «кому теперь интересно, был ли Данте Алигьери гвельфом или гибеллином (и в чём вообще была суть войны между гвельфами и гибеллинами)? А „Божественная комедия“ осталась на века».

Но возможно, как раз вот эта противоречивость и горячность автора и спасает его как критика, делая его тексты по-настоящему живыми и провоцирующими не только на согласие или возражение, но и на размышление.

«Новый мир» №7, 2016

СУХБАТ АФЛАТУНИ

Сухбат Афлатуни. Дождь в разрезе. М., «РИПОЛ классик», 2017.

Обычно книги литературных критиков (в отличие от литературоведов) состояются из статей и рецензий, публиковавшихся в разное время и по разным поводам, и, соответственно, усвоение читателем самой системы критериев анализа текстов происходит постепенно, опосредованно — из контекста. Новая книга Сухбата Афлатуни (выступающего здесь в качестве критика Евгения Абдуллаева) внешне выглядит именно так: собрание коротких эссе, писавшихся для журнала «Арион»; годовые обзоры поэзии для «Дружбы народов» (2011 — 2015), подборка «персональных» рецензий на недавние книжки поэтов и так далее. К этому нужно добавить, что стилистика сориентирована здесь на «филологическую прозу» — специальной терминологией критика Абдуллаева автор не злоупотребляет, пишет легко, образно, по возможности кратко и почти афористично, с неожиданными сопоставлениями и сюжетными поворотами. Однако при всем вышесказанном очень быстро обнаруживается, что повествование «Дождя в разрезе» изнутри выстроено достаточно жестко, «монографически». Первый раздел книги — «Поэзия действительности» — представляет собой не только литературно-критическую «практику», но и «теорию». Здесь «практика» — разговор о конкретных текстах и явлениях — становится способом формулирования эстетической концепции Абдуллаева. И, соответственно, дальнейшее повествование идет уже в русле, заданном этим первым — теоретическим, по сути, — разделом (автор признается, что всегда мечтал скрестить литературную критику с математикой). То есть каждая рецензия в книге, каждый эпизод разбора превращается в частный случай изложения

автором своего представления об искусстве (чем, собственно, и жива литературная критика в целом). Разве что у Абдуллаева этот процесс отрефлексирован в большей степени, чем у большинства его коллег.

Свои подходы к современной поэзии критик формулирует, используя образный ряд платоновской «Пещеры», той, из которой мы, запертые в стенах собственного чувственного мира, пытаемся пробиться к реальности мира внешнего (сразу заметим, что платоновская образность становится здесь уже наполовину абдуллаевской — недаром и псевдоним автора означает в переводе на русский «Диалоги Платона»). Критик выделяет четыре «уровня» (или типа) поэзии по принципу контакта с «действительностью» (и, соответственно, четыре уровня нашего доступа к «действительности» самой поэзии). Самый элементарный, общедоступный и, увы, самый распространенный уровень — это «текст-тьень», текст, лишенный источников собственного света; текст графоманский. Далее, по восходящей, — «текст-отражение», в данном случае это «филологическая» поэзия, которая светит отраженным светом уже состоявшихся в современной поэзии явлений. Затем — «текст ночного освещения», в котором поэт выстраивает собственные отношения с уже пойманным глазом «поэзии действительности» миром. И, наконец, собственно «поэзия действительности» — это когда поэт, сумевший покинуть «платоновскую пещеру» собственных чувств, научается смотреть на «истинный мир» при дневном свете, не жмурясь. Из предложенных критиком определений «поэзия действительности» я бы выбрал: «сделать поэзией то, что до этого поэзией не являлось». Каких-то жестких, непроницаемых границ между этими «уровнями поэзии» нет, но каждый из «уровней» имеет свои, жестко закрепленные за ним особенности функционирования поэтического слова, свои формальные признаки. Описание их и анализ, прослеживание их трансформации во времени для автора — основной способ описания сегодняшней поэзии, выяснения того, что отличает ее от стихотворной речи десяти- и двадцатилетней давности. В частности, Абдуллаев прослеживает, как меняется

на наших глазах функция рифмы; что происходит с эпитетом; что такое в современной поэзии «пауза», «молчание» и в чем, соответственно, отличие поэта советского от «постсоветского» («Советским поэтом был Бродский. Последним выдающимся советским поэтом»); что такое «тема» в поэзии; что такое «натурализм» и «реализм» в искусстве — если отбросить предельно уплощенное школьное представление о содержании этих терминов; как изменило поэтический ландшафт появление Интернета, каково в современной поэзии содержание понятий «гражданский» и «политический» и так далее, и так далее.

«Дождь в разрезе» представляет собой попытку не только написать образ современной поэзии, не только написать «Поэтику» в том виде, в каком ее «пишет» для автора современное состояние русской поэзии, но и — что для автора, как мне кажется, очень важно — вычленив в этой «Поэтике» некие уже вневременные универсалии.

Предлагаемое мною здесь представление книги Абдуллаева целью своей имеет не столько анализ и оценку сделанного в ней критиком (это задача не для короткого отзыва), сколько попытку спровоцировать поэтов, критиков и читателей на продолжение начатого Абдуллаевым разговора. Потому как главным достоинством этой книги, на мой взгляд, является сам дискурс (и, соответственно, его инструментарий), предложенный автором для разговора о поэзии. Грех таким не воспользоваться.

«Новый мир» №11, 2017

Сухбат Афлатуни. Как убить литературу: очерки о литературной политике и литературе начала XXI века. М., «Эксмо», 2021.

Всегда завидовал людям с системным мышлением — это я о представляемой здесь книге Сухбата Афлатуни (Евгения Абдуллаева¹). С удовольствием повторю то, что писал о предыдущей его книге «Дождь в разрезе» («Новый мир» 2017, №11): новую книгу Абдуллаева составили статьи, которые писались

в разное время и по разным поводам для журналов «Дружба народов», «Знамя», «Арион», «Новый мир», но собранные автором вместе читаются как единый — монографический — текст. В отличие от «Дождя в разрезе», где упор был сделан на поэтике сегодняшней литературы, здесь речь идет о способах ее, литературы, функционирования. О том, как она устроена, какое она занимает место в нашей сегодняшней культуре и общественной жизни. А место это уже далеко не то, каким оно было в России на протяжении многих десятилетий. Нынешняя русская литература, констатирует автор, потеряла того массового читателя, наличие которого определяло ее кровоток. Образно выражаясь (а может, и не образно), писателей у нас стало больше, чем читателей. Литература перестала быть фактом общественной жизни, ну а писатели — «инженерами человеческих душ».

Свой разбор автор, как и обещано им в подзаголовке, начинает с определения, что именно следует называть «литературной политикой» и есть ли смысл пользоваться этим словосочетанием сегодня. Литературная политика в России, как считает Абдуллаев, изначально определялась местом литературы в общественной, в политической, а значит, и в государственной жизни России, что во многом формировало ее магистральные жанры и стилистики. С концом СССР завершилось и ее функционирование в том его варианте, который автор называет в книге «консервативной моделью», то есть та ситуация, когда литература в какой-то степени была еще и инструментом государственной политики. Сегодня же литературная жизнь идет скорее по законам «либеральной модели», предполагающей, что литература является частным делом и регулируется книжным рынком. Разумеется, «либеральная модель» несравненно более благотворна для литературы как искусства, но конец «консервативной модели» в России имел и свои негативные последствия, в частности, резкое сокращение поддержки государством тех институтов литературной жизни, от нормального функционирования которых зависит ее дееспособность. Ну, скажем, в бедственном, если

не критическом положении оказалась толстожурнальная — некоммерческая по определению — культура. К этому следует добавить «видеозализацию» культуры через телевидение, плюс стремительное развитие сетевой «литературной жизни», стирающей границы между литературой профессиональной и любительскими имитациями ее. И тем не менее, как считает автор, свою главную задачу — оставаться органом рефлексии социума — литература наша выполняет. Теме этой посвящена, в частности, статья «В поисках героя утраченного времени», где Абдуллаев отмечает неожиданное явление — возрождение жанра романа: «Разговоры про „смерть романа“, скромно отметив свой столетний юбилей, иссякли. Романодефицит девяностых сменился романоманией нулевых». Автор здесь предлагает свой разбор романов Глеба Шульпякова, а также прозы и стихов его сверстников из — на момент их появления в литературе — поколения «тридцатилетних». Вот очень важный для содержания книги итог этого размышления: «„Тридцатилетние“ — пока последнее в современной русской прозе историческое поколение, но оно же и первое поколение, остро ощущающее конец истории, ее исчерпанность в современном изводе, будь то законопослушная демократия или стабильная нефтекратия местного образца. И трилогия Глеба Шульпякова — возможно, наиболее честная попытка такой поколенческой саморефлексии, попытка осмыслить свой исторический — приобретенный во время „зыбкости границ и неизвестности возможного“ — опыт». То есть, по мысли Абдуллаева, современная литература и в либеральном своем изводе выполняет свои, традиционные для русской культуры функции.

Одним из самых существенных и болезненных для литературы явлений, с которыми она сейчас столкнулась, оказалось изменение самих форм взаимодействия литературы и ее адресата. В связи с этим автор книги задался поиском ответов на следующие вопросы: ну, скажем, чем именно определяется сегодня успех литературного произведения? Или какой из «типов русского романа» «по отношению к философским традициям» рус-

ской литературы — «роман просвещения», «роман-исследование» и «роман-отражение» — стал в последнее десятилетие у нас ведущим и почему? Кто и как назначает писателей прижизненными «классиками» или кандидатами в таковые? Какую роль в современном литературном процессе играют литературные премии (в книге подробно рассматривается литературная и общекультурная специфика трех премий: «Большая книга», «Букер», «Нацбест»)? Что означает фактическая утрата сочинительством статуса профессиональной деятельности? И, одновременно, о чем говорит феномен популярности «литературных курсов» в нынешней России? Поиск ответа на эти и множество других вопросов и выстраивает повествование книги.

К достоинствам книги я бы отнес отсутствие в ней подробных разборов наиболее громких публикаций последнего десятилетия, мимо которых вроде как не имеет права пройти критик, пишущий о сегодняшней литературе, — здесь нет развернутого представления книг Водолазкина, Быкова, Славниковой, Сенчина, Юзефовича и других. Автор полагает, и совершенно справедливо, что про них в нашей критике написано уже достаточно, что же касается разбора прозы Шульпякова в контексте этой книги, то он посвящен опять же не столько вопросам поэтики современной литературы, сколько месту литературы в жизни общества. Главной своей задачей автор видел необходимость разобраться в том, как складывается нынешняя ситуация с литературой и каковы общие тенденции ее развития. Ну а далее Абдуллаев, «человек с барометром», как назвала его Инна Булкина, пытается обозначить — пусть и очень осторожно — прогноз на будущее. Культурное пространство, обозреваемое автором, отнюдь не ограничивается литературной ситуацией в России, автор активно привлекает зарубежный материал, демонстрирующий похожие процессы и в западной литературе.

«Новый мир» №2, 2022

ТОТ, КТО ОТБРАСЫВАЕТ ТЕНЬ

О прозе Елены Долгопят

Предполагалось написание рецензии на новую книгу Елены Долгопят «Родина» [1], и я честно старался соблюсти законы жанра, но рецензируемые тексты спровоцировали на разного рода отступления.

Позволю себе начать с сугубо личного — с признания в странностях восприятия литературы, которых я поначалу стыдился, ну а с возрастом, заматерев и, соответственно, стыд потеряв, стесняться перестал. В том, например, что в отроческие годы трижды усаживался за чтение романа «Молодая гвардия», но заставить себя дочитать его до конца так и не смог (то же самое с «Как закалялась сталь» и «Детьми подземелья»), а душу отводил перечитыванием катаевского «Белеет парус одинокий». Что самым привлекательным для меня героем в «Мертвых душах» был Чичиков. И что никогда не воспринимал «Евгения Онегина» как «энциклопедию русской жизни», а «Что делать?» читал от начала до конца и без какого-либо над собой усилия, но отнюдь не как художественное произведение — кайф (отроческий) был тот же, что от чтения статей Писарева.

А вот к судьбоносной для движения русской литературы чуть ли всего XX века статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», которую я конспектировал в десятом классе с недоумением, поскольку был уверен, что к литературе она отношения на самом деле не имеет, — к статье этой я начал с годами относиться, увы, вполне серьезно. Формулировки, которыми пользовался В. И., предполагали закадровое наличие очень даже внятной, продуманной и отточенной не одним поколением литературно-критических умов России концепции,

в которой художественную литературу следует рассматривать прежде всего как часть общественной жизни, как средство правильного жизнеустройства и ценность ее, да и само существование определяется именно этой ролью; все остальное в литературе — от лукавого («эстетство», «искусство для искусства» и т. д.).

Так вот, оглядывая сегодняшний, уже пост-перестроечный, пост-модернистский, «пост-революционный» литературный наш ландшафт, вынужден констатировать, что, увы, «Ленин всегда живой». Достаточно посмотреть списки лауреатов даже самых продвинутых в эстетическом отношении литературных премий («Большая книга», «Русский Букер», Премия Андрея Белого) — подлинно «высокой литературой» принято у нас по-прежнему считать «литературу больших идей», «литературу гражданского служения»; то есть литературу, которая по определению литература прикладная, литература, с помощью которой, как писали в XIX-м, автор проводит свою мысль. Мысль, заготовленную заранее, мысль, существующую вне текста. В отличие от мысли в «собственно литературе», где мысль эта выражается, формулируется самим художественным строем текста.

Мне неловко повторять здесь то, что проговаривалось уже многократно, — той же статье Александра Агеева «Конспект о кризисе» исполнилось 20 лет, и сопровождавшие ее дискуссии стали уже историей. Но что делать, если тема эта остроты не теряет (смотри, например, статью Сергея Чуприна «На круги своя, или Утраченные иллюзии» в февральском «Знамени»).

И еще. Я прекрасно понимаю, что предложенная мною схема может показаться по-детски выпрямленной. Что в реальности все сложнее. Да, разумеется. Сложнее. Взаимоотношения между «чистым искусством» и гражданским жизнеустроительским пафосом бывают очень даже запутанными. И не всегда здесь «идейное» бодается с «эстетическим». То есть бывает, что и «прикладная литература» вдруг оказывается «собственно литературой», сошлюсь на Данте Алигьери, который писал в том числе и сатиру на политических врагов, а получилась «Божественная комедия». Или вот, скажем, роман Толстого «Война

и мир», который, как настаивал автор, следует читать как роман антивоенный... Но что, например, делать таким, как я, всегда воспринимавшим философско-публицистические пассажи от автора внутренним монологом некоего закадрового персонажа, но отнюдь не «концептуальной» основой романа, ибо мир, создаваемый Толстым, был неизмеримо шире и сложнее, а мысль Толстого-художника, о природе общества глубже и универсальнее того, что способны удержать формулировки его философско-публицистических отступлений.

Предлагаемое тут разделение на «литературу прикладную» и «собственно литературу» — это не жест сноба, не попытка защитить так называемое искусство для искусства. Просто я исхожу из того, что оппозиция «подлинное искусство» / «искусство для искусства» вообще не имеет отношения к природе литературы. Это, извините, «ленинский дискурс». Искусство, в частности литература, живет по своим законам. И в этом отношении, в одном ряду могут быть, скажем, «рафинированная» проза Гертруды Стайн в «Иде» и «Соборяне» Лескова. И нет какой-то особой закреплённости статуса высокой литературы за соответствующими жанрами — высокой литературой может быть и сугубо бытописательная проза, когда в ней сквозь быт просвечивает бытие, как у Юрия Трифонова в туркменских рассказах или у Александра Солженицына в «Одном дне Ивана Денисовича». Уже на что, казалось бы, скомпрометировал себя жанр производственного романа, но под пером Ксении Букши в ее «Заводе „Свобода“» он становится «собственно литературой». И наоборот, как бы ни благороден был замах писателя Дудинцева на «большой русский роман» в «Белых одеждах», художественная беспомощность его прозы — обескровленность персонажей, ходульность сюжетных линий, нулевая изобразительность слова — делает это монументальное сооружение абсолютно полым. Но на какое-то время этим сочинением была заморожена и наша публика, и наша критика. И такие вот «Белые одежды» производятся каждым новым этапом нашей общественно-культурной жизни, и каждый раз критика наша сосредотачивается на них

как на главных литературных достижениях сезона — «Господин Гексоген», «Санька», «Обитель», «Зулейха открывает глаза» и прочие. Нет-нет, ничего не имею против, ради бога, там есть интересные тексты, но мне кажется, что в критике нашей непропорционально мало внимания уделяется «собственно литературе», которой и определяется ее, литературы, развитие.

Вот этот «теоретический» пассаж я позволил себе потому, что рецензия моя должна была начинаться с констатации одного из главных свойств прозы Долгопят. Автор здесь не «учитель жизни», а — художник; процесс чтения здесь — это процесс со-размышления читателя и автора. И не факт, что итоги этого со-размышления приведут автора и ее читателя в одну точку. Что тоже вытекает из природы художественного текста: мало ли что намеревался «сказать автор», важно, что сказалось («В искусстве всегда попадаешь не туда. Была задумана реклама торта, а вышла...» — реплика самой Долгопят).

Что, в свою очередь, определяет и другое свойство ее прозы: она изначально предполагает различные интерпретации. И то, что последует дальше, будет, естественно, одной из интерпретаций. Не более того.

Книга, ставшая поводом для этого разбора, у Долгопят — третья [2]. Но книга — именно что лишь повод. Тексты свои Долгопят публикует в журналах по мере написания, и тексты эти образуют единый поток с определившимися уже в первых повестях и рассказах кругом тем и мотивов, с определившейся «точкой обзора». И движение художественной мысли ее — это движение по кругу, точнее, по спирали, с частыми возвращениями к уже обозначенному мотиву, но — на новом витке. И потому разговор о новой книге Долгопят невозможен без обращения к предыдущим текстам.

Про что и как пишет Долгопят?

Если пользоваться чисто формальными признаками, то можно сказать, что пишет она: а) фантастику, б) детективы, в) исто-

рическую прозу, г) современную психологическую прозу, д) философскую лирико-исповедальную прозу. Но каждое из этих определений здесь требует уточнения, и достаточно существенного.

Ну вот «фантастика» у Долгопят – это что такое?

Про фантастику мы более или менее что-то знаем (именно так: «более или менее»). В частности, мы привыкли к тому, что основной корпус текстов, написанных в этом жанре, это «фантастика», «фантастичная» только по способу подачи мысли, а не по самой мысли. Повествования про полеты на Луну или Марс, путешествия во времени, визиты пришельцев и так далее – это по большей части попытки освежить взгляд на мир вокруг нас. В «Гиперболоиде инженера Гарина» мы разбирались с социально-психологическими типами начала XX века, разве только что изображались они с чуть большей – благодаря фантастическому сюжету – утрированностью, нежели принято было в тогдашней реалистической прозе. В «451° по Фаренгейту» – экстраполяция в будущее происходящих сегодня процессов. То есть большинство авторов «фантастики» за рамки того, что мы привыкли воспринимать как реальность, не выходят. Мало кому, как Лему, удавалось, написать нечто, по-настоящему раздвигающее наши представления о себе и мире вокруг нас; и очень показательным в этом отношении сопротивление лемовским текстам у многих читателей, даже продвинутых, – я имею в виду экранное прочтение «Соляриса» Андреем Тарковским, заметно выпрямившим для своей нравственно-философской проповеди философски сложный, многоуровневый образ Соляриса.

И здесь принципиально важны те процессы в «фантастике», которые обозначились в последние десятилетия и определили трансформацию понятия «фантастики» в «фантаσμαгорию», то есть сдвиги не изобразительных рядов, а самих наших представлений о «реальности».

Сама Долгопят как «фантаст» начинала почти традиционно – приемы давнего ее рассказа «Глазами волка» вроде как вполне совпадают с привычными представлениями о фантасти-

ке: переброс повествования в отдаленное будущее, образ гения, опередившего время, проектировщика вариантов будущего в игровом и в реальном пространстве; есть в рассказе свой космодром и, естественно, космолетчик, упоминается война на Марсе и т. д. Сюжет строится и разрешается по тем же правилам: гения-компьютерщика вынуждают найти способ уничтожения некоего, ставшего опасным для окружающих человека-монстра. Но атмосферу рассказа определяют не космодромы или продвинутые компьютерные технологии, а частная жизнь частного человека; в центре повествования — молодая женщина, у которой странный роман с тем самым «монстром», продуктом деятельности некоего института, занимающегося улучшением человеческой природы. Монстр этот задумывался как великий поэт, и потому создатели наделили его некоторой глубоко природной силой, в частности, звериными чутьем к опасности и, соответственно, звериной обособленностью от окружающих. И вот здесь в рассказе, развивающемся вроде бы по канону, образуется понятийная воронка, втягивающая мысль в неожиданную для традиционной фантастики проблематику: соотношение в человеке «человеческого» и «природного». Долгопят выстраивает не гармонию «человеческого» и «природного», а их оппозицию, и оппозиция эта достаточно жесткая.

Другой рассказ, «Путь домой», так сказать, «кортасаровский» — про некий параллельный «реальному» подземный мир, куда попадает герой и где начинает свою новую, отчасти кукольную жизнь в «светящемся изнутри кубике». Рассказ этот — еще одна вариация на тему «Остановись, мгновенье»...

В этих двух рассказах еще можно проследить путь от нормативной «фантастики» к современной «фантаσμαгории». До конца путь этот пройден в рассказе «Ванюша», героиня которого, молодая горожанка, решает провести свою деревенскую бабушку. От полустанка в глухую, отдаленную деревню ее везет на подводе односельчанин бабушки: странноватый, неопределенного возраста мужик Ванюша. Вроде как он и мо-

лодой еще, но, как только начинает пересказывать воспоминания своих — покойных уже — односельчан, стареет на глазах. У Ванюши способность не только запоминать рассказанное, но проживать чужое воспоминание как свое, вбирать его. Вбирать буквально. Впитывая воспоминания окружающих его людей, Ванюша забирает их жизнь. И бабушка, делящаяся своими воспоминаниями с Ванюшей, угасает на глазах приехавшей внучки. Сама героиня, похоронив бабушку, задерживается на пару месяцев в деревне, а затем жених ее получает извещение о ее смерти, и попытки жениха с помощью местного жителя найти деревню, где умерла его невеста, оканчиваются ничем.

В принципе — типичный готический рассказ. Но строится он не на эффектной истории про энергетического вампира, а на феномене нашего «личного времени» и его, времени этого, витальности. Наши воспоминания можно уподобить годовым кольцам в стволе дерева, чем их больше, тем дерево устойчивей.

Вот эти три «фантастических» рассказа Долгопят — из первой ее книги «Тонкие стекла». А вот Долгопят как «фантаст» сегодняшний — в рассказе «Совет» из новой книги. На первый взгляд — проза сугубо бытовая, социально-психологическая; хроника жизни одинокой молодой женщины, снимающей квартиру в ближнем Подмоскowie, с ежедневной электричкой в Москву на работу и обратно, с ежедневными попутчиками, с привычными маршрутами в магазин и кофейню, с аскетичным интерьером снимаемой квартиры, с обязательным телевизором в углу. «Обычная» проза про «обычную» жизнь, и потому такой же обыденностью поначалу воспринимается героиней местный телеканал, где крутят документальное кино, снятое в этом вот городке, с персонажами, хорошо знакомыми героине: вот хозяйка ее квартиры, вот ее постоянный попутчик в электричке, вот знакомые улицы и интерьеры таких же, как и у нее, квартир.

Непонятно только, зачем это показывают? И, во-вторых, самое главное в этом «кино» — непристойная, оскорбительная по-

чти пристальность телеглаза. Ну а далее и вовсе сюр: на экране с той же степенью документальной достоверности возникают эпизоды из жизни горожан, которых в реальности не было. Хотя... хотя и вполне могли бы быть. Что-то вроде воплощения подспудных желаний, порывов, подсознательных потребностей, про которые, скорее всего, и сами зрители, наблюдающие за собой на экране, не догадывались. Кто снимает это? Как?

Попытки местных властей и правоохранителей найти телестудию ничем не кончаются. То есть получается, что снимают «оттуда». Из той глубины нашей жизни, наших общих и индивидуальных сознаний, точнее, подсознаний, которые и образуют нечто, назовем его «инобытие» (этим определением я буду пользоваться и дальше, хотя мне оно не особенно нравится, но другого я не смог подобрать). «Инобытие» здесь не «тот свет» и не «параллельное пространство». Нет, оно тут, в нашем пространстве, органическая его составляющая. И не менее важная, не менее определяющая нашу жизнь, нежели «бытие». Обескураженные горожане вопрошают администрацию поселка: что нам делать? И слышат ответ: «Не смотрите!» То есть на самом деле ответа нет. Потому как вопрос в развернутом виде должен звучать так: нужно ли, можно ли так глубоко и так пристально заглядывать в себя, должны ли мы принять к сведению то, что рамки нашей жизни шире, чем мы привыкли считать, или нужно научиться жмуриться, не заглядывать «туда», не трогать сложившийся порядок вещей, который гарантирует нам устроенную нормальную жизнь, а может — и саму возможность жить в сообществе?

В рассказе этом нет ни одного атрибута «фантастического». Это уже не рассказы из «Тонких стекол» с полагающимися для фантазмагии или фантастики сдвигами в изображении реальности. Здесь фантазмагорична обычная наша жизнь — такая вот «бытийная полынья» внутри сугубо бытового пейзажа.

Мотив взаимодействия «инобытия» и «бытия» — один из основных у Долгопят, особенно частый в ее исторических и детек-

тивных рассказах. В исторических — это феномен человеческого прошлого — и личного и общественного — как феномен психологический. Прошлое всегда с нами, оно всегда в нас; «...все существует раз и навсегда. И каждый миг вечен. И к каждому можно вернуться. Нужно знать только ход». Герои ее рассказов могут слышать запахи и звуки той жизни, что протекала на этом месте когда-то («Архитектура»), или, скажем, оживлять людей из далекого прошлого и «вживлять» их в сегодняшнюю жизнь («Кровь»).

«Фантастическое» предполагает загадку, тайну, а загадка — ее расследование. Один из самых частых персонажей ее рассказов и повестей — следователь или герой, выполняющий эту роль («Криминалистика», «Гардеробщик», «Кровь», «Следы» и так далее). Следователь здесь — «специалист по следам», который дотягивается до того, что скрыто временем или нашей слепотой (привычками) в обращении с жизнью. У Долгопят свои отношения с жанром детективного рассказа и с фигурой следователя: подлинные расследователи «отличаются, к примеру, от Шерлока Холмса, рассказы о котором походят на сеансы черной магии с непременно разоблачением в конце. Обаяние этих рассказов лежит где-то вне их, в непредусмотренной ими области, что, впрочем, тоже является волшебством» (про непредусмотренные автором «области» — см. в книге Кирилла Кобрин «Шерлок Холмс и рождение современности. Деньги, девушки, денди Викторианской эпохи»). Детективное или, что часто у Долгопят, «историко-детективное» повествование — почти всегда способ приблизиться к скрытому — или временем, или принадлежностью все к тому же «иному бытию». Да и сама по себе ситуация преступления — выход за рамки, сдвиг реальности. То, что движет преступником, не может не содержать — как цинично это ни прозвучит — расширения наших представлений о самих себе. Или, у Долгопят, — расширения привычных рамок освоенной нами картины жизни.

Открывающий книгу «Родина» рассказ «Потерпевший» на первый взгляд являет собой интерпретацию классического литературного сюжета: Москва начала 50-х, тихий одинокий че-

ловец, ретушер, донашивает свою ветхую, военную еще шинель и наконец обретает роскошное пальто, но в первый же день обладания лишается его, следовательно, ведущий дело о грабеже и понимающий, что случай почти безнадежный, терпеливо переносит все новые и новые появления ретушера с его бессмысленными вопросами и наконец, потеряв терпение, повышает голос, испуганный ретушер отшатывается, падает, ударяется головой о пол, умирает и далее через какое-то время снова появляется перед следователем с теми же вопросами... Следовательно не в состоянии избавиться от визитов призрака, он даже пытается убить его, но ретушер появляется снова и снова, и между ними даже налаживаются дружеские отношения. И вот наконец пальто найдено, грабитель убит, и — визиты ретушера прекращаются. То есть Гоголь? «Шинель»? Не будем торопиться. В цикле «Страна забвения» из книги «Гардеробщик» мы уже читали рассказ про то, как мелкий уголовник, забравшись в квартиру, сталкивается с хозяином и — не хотел, но куда денешься? — убивает его; ну а дальше местный следователь сталкивается с необъяснимым: появлением трупов мужчин, абсолютно идентичных, вплоть до отпечатков пальцев. Последним — восьмым — трупом оказывается уже другой мужчина (сам убийца), после чего вся эта фантазмагория кончается. Что это было? А это убитый все возвращался и возвращался к своему убийце, и каждый раз, получив удар ножом или пулю, возвращался «туда», оставив «здесь» в очередной раз свое мертвое тело. Вот этот уже абсолютно свой мотив прямых контактов нашего «бытия» с «инобытием» автор примеряет в «Потерпевшем» на колодку гоголевской «Шинели». То есть Долгопят здесь делает бродячий сюжет абсолютно своим, так же, как «приватизирует» она классические жанры, выстраивая свою, «долгопятовскую» систему жанров.

По отношению к Долгопят в критических откликах, как правило, употребляется словосочетание «психологическая проза». А сказанное мною здесь вроде бы относит ее тексты к более игровым, условным жанрам. Как соотносится одно с другим?

Ну да, разумеется, прозу Долгопят можно назвать игровой, фантазмагоричной, но в первую очередь мы имеем здесь дело с прозой психологической. Только — опять же в долгопятовском варианте.

Вот характерная для Долгопят в этом отношении повесть «Физиики». Самое начало 60-х, двое молодых, но уже заблиставших в своей сфере физиков и молодая, способная заворочить любого мужчину женщина. Искушенный читатель сразу вспомнит молодежную прозу тогдашней «Юности»: ночное такси за городом, снег, шоссе, где-то рядом спит занесенная снегом деревня — бунинская еще почти, с керосиновой лампой в избе, с русской печью, на которой мальчик с книжкой; а за лесом под той же вьюгой электрическим светом горит стеклянный куб аэропорта, у окна за столиком кафе сидит та самая победительная женщина и мужчина, оставленный ею ради его друга. Они ждут избранника женщины, с которым она сейчас должна улететь в далекую Сибирь (в Академгородок под Новосибирском, надо полагать). То есть любовный треугольник по лекалам 60-х. «Девять дней одного года».

Но Долгопят отнюдь не писатель-шестидесятник. Она пишет из сегодня. Внутренний сюжет повести — личный сюжет главного героя, того самого избранника победительной женщины. Восходящая звезда науки, мужчина, сумевший отбить у своего друга женщину, то есть вполне победительный мужчина, баловень судьбы... И он же — сирота, ребенок, потерявший когда-то во время бомбежки вокзала. Война давно кончилась, но он мучается тем, что ничего не знает про себя, кто он, откуда, кто его родители. Так что жизнь его состоит не только из занятий наукой, но и из упорных поисков своей утерянной когда-то матери. И вот финал — он находит мать. И для него не важно, что эта вздорная крикливая женщина не так уж и страдала от его отсутствия, что у нее новая семья; не важно, что мать невзлюбила невестку и перед ним встал выбор: жена или мать. Он выбирает мать. Он бросает физику, живет в обретенной им семье бобылем, нянчится с племянниками, работает шофером... И, возмож-

но, смотрит по телевизору передачу, в которой представители молодого поколения физиков делятся воспоминаниями о встречах с ним как с самой яркой фигурой в истории науки; где о нем, еще вполне живом, говорится в прошедшем времени. И отсюда, задним числом можно предположить, что его взлет, его одержимость физикой были сублимацией вот этой тоски по утраченной «укорененности» в жизни.

То есть повесть на самом деле — о соотношении в человеке «индивидуального» и «родового». И, соответственно, «психологическое» здесь поднимается до уровня онтологического, бытийного. Точен временной выбор (не знаю, осознанный или тут сработала интуиция художника); начало 60-х осталось в нашей истории «временем индивидуальностей», когда «родовая составляющая» в идеологическом обеспечении режима была на время ослаблена.

Ну и здесь мы подходим к главному вопросу: о чем, собственно, пишет Долгопят?

Вот ответ, самый короткий из возможных: проза Долгопят — это художественное исследование того, чем крепится человек к жизни. Любовью (или отсутствием любви и тоской по ней); ощущением полноты проживаемой нами жизни (или маею от ее отсутствия). Мечтами, и — отдельно — снами (сны — отдельная тема у Долгопят, причем с постоянным вопрошанием: где мы живем на самом деле — в «реальности» или в своих снах?). Перечислять можно долго, но я воспользуюсь формулировкой самой Долгопят, попытавшейся ответить на вопрос, что заставляет ее писать: заставляет — потребность понять, «что вокруг нас, что есть мы, из чего состоят звезды, солнце, голубое небо с белыми облаками или пес, облаявший прохожего (прохожий бежал на автобус, утро стояло раннее, туман стлался в низинах, белый, холодный) ...Что такое жизнь и, соответственно, смерть? <...> Никогда не узнать нам, что же на самом деле Земля, человек (опоздавший все-таки на автобус и наблюдающий теперь за белым плотным туманом в низине, над которым встает

солнце, которое есть звезда, раскаленный газ, термоядерный реактор, дар Божий, Гелиос, свет, надежда...), никогда, никогда, никогда. И это бы еще ничего, это еще полбеды. Беда в том, что никогда, никогда, никогда не узнать нам, „зачем?“» [3]. Понятно, что «не узнать», но при этом так же понятно, что узнать это жизненно необходимо.

То есть вот главные вопросы, задаваемые себе автором: кто мы? откуда мы и зачем? И — для чего дана нам сама способность задавать такие вопросы?

Иными словами, Долгопят пишет философскую прозу.

Отдаю себе отчет в том, как странно выглядит подобное утверждение в контексте традиции употребления термина «философская проза» — традиции, предполагающей обязательное наличие в тексте «высокоинтеллектуальной» атрибутики: прихотливо выстроенного сюжета, обязательной символичности образов, обязательного наличия скрытых, и не очень, мифологем (они же — философемы) и так далее. А у Долгопят все может быть неимоверно просто — от первого лица рассказец на полторы страницы («Лето») про то, как программистка, работающая в маленьком военном городке где-то в лесах дальнего Подмосковья, переживает странное ощущение остановившегося времени, точнее, не остановившегося, а поменявшего формы течения. Время, как бы впусившее ее в себя, научившее исчислять движение жизни изменением цвета в солнечном луче, запахами трав, блеском паутины на дереве и странным ощущением, что мозг ее «пуст, как небо в оконном проеме»; что это было? — пытается понять она, поймавшая себя через годы на странной тоске по тому состоянию. То есть проза Долгопят позволяет и вот такой прямой, так сказать, «чувственный», тактильный контакт с философскими понятиями.

Как художник Долгопят предельно скупа. Один-два эпитета, почти полное отсутствие метафор, такое вот практически «голое письмо», но странное дело, вот эти два-три изобразительных штришка, подобные двум-трем штрихам на белом, нетронутом кистью холсте, превращают нетронутость холста в сверхнасыщен-

ное изображение снежной пелены или плотного утреннего тумана, в котором воображение разворачивает с необыкновенной полнотой намеченный вот этими двумя тремя штрихами силуэт. Здесь важна сама атмосфера повествования, особое его пространство, в котором «простое», «голое» слово вдруг выказывает все свои изобразительные возможности. Краткая дневниковая запись («Вырубили электричество и воду. Какая настала тишина») или фраза, записанная в электричке («...одна девица другой: — Я, может, один роман за всю жизнь прочитала. Или два»), становится чем-то вроде микрообраза со своим пучком смысловых ассоциаций (но здесь, предупреждаю, еще и работа контекста ее прозы — вот почему тексты Долгопят выигрывают, будучи собраны под одной обложкой).

Несколько слов про значимость образа «рассказчика». Не «автора», а именно — «рассказчика». В тот момент, когда в тексте появляется слово «я», подразумевающее того, кто рассказывает нам эту историю, «автор» автоматически становится персонажем. Рассказчиком.

Рассказчиком у Долгопят обычно является персонаж, очень похожий на писательницу, сценариста, автора четырех снятых фильмов, сотрудницу Музея кино, живущую в ближнем Подмосковье Елену Долгопят. Даже имена их совпадают — и ту и другую зовут Елена Олеговна. И нет сомнений в том, что писательница Долгопят делится со своей литературной функцией почти всем — начиная от биографии, от истории родителей и кончая множеством деталей своего образа жизни; тем же временем, ежедневно проводимым в электричке — на работу и с работы, интерьерами съемных квартир, видом из окна, любимыми запахами и так далее, и так далее. То есть Долгопят делает из своей жизни художественную прозу. И по идее здесь должно возникать чувство некоторого ужаса перед патологичностью самого процесса письма, неизбежностью самообнажения в нем человека.

Но — никакой жути. Никакой патологии. Ничего из «волнительного» жаргона «творцов», стенающих по поводу своего

рокового ремесла — «искусства, которое высосало из них практически все», «которому они отдали всего себя». Не надо обольщаться — рассказывать на бумаге про обстоятельства своей жизни, про свои чувства и мысли отнюдь не значит обнажить себя, «дотянуться до себя». Не так много знаем мы о себе, чтобы позволить себе подобные формулировки. Даже самая отчаянная искренность и откровенность отнюдь не предполагает самообнажения. Мы просто создаем образ себя. Выбор образа — вот единственный способ авторского самовыражения. Не более того. Ты просто добавляешь «автора» в число персонажей своей прозы. Ты становишься объектом изображения, а не субъектом. Ну, а кто субъект?

Или, сформулирую по-другому, когда ты пишешь о себе, когда ты смотришь на себя, ты откуда смотришь? Или — кто пишет тебя?

Так вот, если искать в прозе Долгопят вольный или невольный автопортрет, то здесь я бы предложил даже не девочку из «Страны забвения», не умевшую играть на рояле, но потребовавшую от родителей, чтобы был рояль и возможность сидеть у открытого рояля, положив руки на клавиши, и тем хоть как-то избавляться от распирающего ее чувства переполненности жизнью; про девочку, не умевшую рисовать, но самозабвенно разводившую на бумаге радужные кляксы в попытках создать на бумаге тот праздник, которым для нее стал сам вид дыни. Несомненно, рассказ автобиографический. Но я бы выбрал другой, концептуальный для Долгопят — «Премьерный показ». Рассказ про кинорежиссера, выступающего перед публикой на премьере своего фильма.

Станный человек, который выходит на сцену на премьерном показе в серых мешковатых штанах и мятой клетчатой рубашке, опускает голову и замирает, и сидящие в зале люди смотрят на него с некоторым недоумением, ожидая, что будет дальше, и режиссер начинает говорить, как будто и не для зала, а для себя, сначала про то, как брился утром, и что бритва оказалась тупая, и пришлось искать другую, и это было очень некстати, пото-

му что спугнуло образ, который только нащупывался им, а образ для художника — это чувственное, непосредственное ощущение зарождающейся мысли, самой энергетики развертывания этой мысли. И дальше он рассказывает про кино, которое сейчас все увидят, про образ, на котором держится его фильм, — образ преследователя: некий человек следит за другим, боясь упустить из виду хоть на минуту, на секунду. И когда вдруг преследователь теряет из виду свою жертву, он в панике. Он начинает метаться. Он в подлинном отчаянии. Так про что этот фильм? Вот вопрос, который пытается разрешить для себя режиссер уже после того, как фильм снят, когда публика собралась на премьеру.

И ключевым словом в монологе режиссера оказывается слово «тень». Преследователь в положении тени, следующей за тем, кто тень эту отбрасывает.

И это относится и к самой Долгопят: про своих героев она знает, кажется, все. Поскольку сама их придумала, точнее, поймала их образ. Сама выстроила для них сюжеты, написала внешность и привычки — профессионально, расчетливо. Она провела читателя вслед за героем, вслед за ситуацией, насколько хватило сил. Но каким бы точным и изощренным художником она ни была, ее не отпускает ощущение, что она всегда «снаружи» созданного ею образа, а не «внутри».

Известно ли ей самой, что именно сделало живым ее героя? Или: тенью чего/кого является этот персонаж? Попытки понять это по определению безнадежны, как попытки поднять самого себя за волосы.

Но мы не можем не пытаться. Зачем-то это безнадежное дело нам необходимо. И это то безнадежное дело, которое выстраивает нас.

Ну, или как минимум прозу Долгопят.

[1]

Долгопят Елена. Родина. М., «РИПОЛ классик», 2016, 362 стр. Тираж не указан.

[2] Также вышли книги: Долгопят Елена. Тонкие стекла. Повести и рассказы. Предисловие О. Арансона. Екатеринбург, «У-Фактория», 2001; Долгопят Елена. Гардеробщик. М., «РИПОЛ классик», «Престиж книга», 2005.

[3] Долгопят Е. Предисловие к повести «Физики». — «Знамя», 2004, №6.

«Новый Мир» №4, 2017

АКСЁНОВ И ДРУГИЕ

Блеск и коварство поколенческой литературы: две посмертные книги Аксёнова в контексте современной прозы (Пелевин и Садулаев)

В конце 80-х, когда открылись границы, друг, вернувшись из Англии, рассказывал, как оказался в компании «простых» англичан. «А правда ли, что у русских писателей до Горбачёва были проблемы с цензурой, как что-то такое писали в наших газетах? — спросили они. — И, кстати, почему уехал из России ваш нобелевский лауреат? У него ещё такое сложное китайское имя... Соул... джи... син?»

Друг, как и все мы тогда, сильно преувеличивавший озабоченность Запада судьбами русской культуры, онемел. Он начал терпеливо растолковывать про положение писателей в СССР.

Англичане слушали внимательно. Слушали сочувственно. Даже головами потряхивали от горестного изумления. Они как бы потрясены были услышанным, и потрясение своё выразили так: «Мы очень, очень вам сочувствуем. Но мы всё-таки не понимаем почему? Почему вы всё это терпели? Почему в нужный момент вы не позвали полисмена? Вай?!!»

Я вспомнил эту историю, читая снисходительно-ироничные отзывы нынешней нашей критики на книгу Василия Аксёнова «Логово льва».

Для сегодняшнего читателя ситуация с этой книгой действительно сложная. Большую часть её составили ранние рассказы Аксёнова. Те, которыми он начинал на рубеже 50—60-х и которые избегал потом упоминать публично и включать в свои сборники.

Собранное в «Логове льва» — это явление уже не столько собственно литературы, сколько её истории.

Хорошо, что вас не было с нами

Аксёнов начинал как писатель вполне советский — и по стилистике, и по сюжетам, по выбору героев: молодой врач, честно выполняющий профессиональный долг в глухой провинции; молодой журналист из питерской компании звёздных мальчиков — на заснеженном Сахалине; молодой горожанин из благополучной профессорской семьи, который уходит из дома в рабочее общежитие и т. д.

Советскими рассказы эти были и по авторскому пафосу: да, мои герои не похожи на плакатный образ молодого строителя коммунизма, они любят музыку (джаз), любят стихи (но не Симонова с Щипачёвым), они модно одеваются, женщин они любят не как в советском кино, а как это бывает, простите, в жизни.

Сigaretам «Столичные» они всегда предпочтут «Голуаз», но всё это не значит, что мои герои не любят свою страну и свой народ, что они отказываются от созидания его счастливого будущего. Напротив, они-то как раз и есть подлинные строители коммунизма.

Всё вроде бы так. По-советски. Как бы. Но внутри той аксёновской прозы (как и у его коллег по цеху, у того же Гладилина или Казакова) уже шли в русской литературе процессы, превращавшие литературно-идеологический ритуал писания советских текстов про советских людей в собственно литературу.

Пользуясь общепринятыми тогда сюжетными и образными клише, Аксёнов находил возможность впускать в свою прозу воздух реальной жизни, разворачивая в её сторону сюжетные ходы и образный ряд, активно использовал новейший сленг молодых горожан.

Иными словами, полным ходом шла работа по выработке нового литературного языка. Языка, у которого устанавливались достаточно сложные отношения с «эстетикой» советской литературы.

Взять тот же романтический мотив «дальних дорог» — почти в каждом рассказе Аксёнова герой едет на поезде, плывёт по реке, летит в самолёте.

И вот этот как бы наивно-романтический, на наш сегодняшний взгляд, мотив отнюдь не был таким наивным и таким нейтральным по отношению к тогдашним идеологическим основам.

По сути, главной задачей советской литературы было культивирование человеческой и гражданской инфантильности. То есть неразрешимых вопросов бытия больше нет, марксизм-ленинизм и наместник его на земле партия уже всё разрешили, нужно только следовать их предписаниям в своих мыслях, в быту, на работе.

Нужно быть как все, ну а особо ищущим следует почитать романы «Битва в пути» или «Семья Журбиных», авторы которых скажут, «делать жизнь с кого».

В аксёновском же мотиве дальних дорог выражала идея личной свободы и личной ответственности, идея в принципе чуждая основам социалистического общежития.

Таковыми же чуждыми для пафоса советской литературы были и попытки творческого усвоения поэтики современной западной литературы, и сам образ Запада, который подсвечивал изнутри в аксёновских рассказах.

Собственно Запада Аксёнов не знал и знать не мог, несмотря на свои заграничные поездки, куда он на самом деле ездил за своим — «за обновлением образов свободы».

Ярлычки западного образа жизни, рассыпанные в его ранних рассказах, были общепринятой тогда формой протеста против советской косности.

Аксёновский «Запад» был сугубо российским внутренним делом. Ну а учёба у западных писателей стала для Аксёнова-художника парадоксальным способом освоения традиций русской классики.

Ну, скажем, подтекста как способа создания ёмкого и многомерного образа — Чехова Аксёнов осваивал через Хемингуэя («Пора, мой друг, пора...»).

Энергетика ранней прозы Аксёнова напрямую была связана с потребностями нового поколения в коренном реформировании жизни.

Аксёнов здесь, так сказать, шёл «навстречу пожеланиям трудящихся». И, наоборот, в его прозе новое поколение обретало свой язык.

Иными словами, проза Аксёнова была явлением прежде всего поколенческим. В этом её масштабность (исключительная, на мой взгляд) и в этом же — уязвимость.

Потому как задерживаться в этом статусе опасно — актуальность таких писателей уходит вместе с их временем.

Именно в качестве явления поколенческой литературы громил Аксёнова и его друзей на знаменитой встрече партии с творческой интеллигенцией в 1963 году Никита Хрущёв: «Мы не позволим вам поставить нашу молодёжь под свои знамёна!» — выкрикивал он в микрофон.

Никита Сергеевич опоздал: к тому моменту после «Коллег», после «Звёздного билета» и «Пора, мой друг, пора...» новое поколение уже говорило на языке Аксёнова и Евтушенко.

Вот внутренний сюжет книги «Логово льва» — сюжет высвобождения русской прозы от соцреалистических колодок и соответственно — высвобождения общества из-под идеологического диктата партии.

Понятно, что для восприятия этого сюжета у нынешнего читателя, выросшего в другой уже России, просто нет такого органа и, соответственно, возможностей для осознания масштабно-сти явления Аксёнова. И слава Богу!

Наследники. Феномен Пелевина и казус Садулаева

В определённом смысле аналогом аксёновской прозы, точнее, её роли в современной ей литературе я бы назвал феномен Пелевина 90-х годов. Писателя, давшего язык своему времени.

Задача эта, повторяю, неимоверной сложности Дело не в том, чтобы снабдить героя мобильником последнего поколения, научить словам «офшоры», «типа», «креатив» и проч.

Здесь нужно найти новый язык художественной прозы со своими образными рядами, своими сюжетами, своим интонационным строем; язык, закрепляющий новую иерархию жизненных понятий, которую принесли новые времена.

Пелевину это удалось, на мой взгляд, в полной мере. И при всех упрёках ему в художественных провисаниях его прозы (часто справедливых) необходимо отдавать себе отчёт в том, что на самом деле сделал этот писатель.

К сожалению, поколение Пелевина оказалось менее долговечным, нежели аксёновское. Слишком быстро оно состарилось. Я не о физическом возрасте, а о его ранней усталости: о его «разочаровании» пафосом ранних девяностых и соответственном дрейфе в сторону долгожданной «стабильности и державности».

Сужу по роману одного из самых одарённых в новейшем литературном поколении Германа Садулаева «АД».

Роман этот, похоже, писался именно как поколенческий, — там есть попытки создать образ представителей новейшего, конца 2000-х поколения, там чувствуются попытки найти образные и сюжетные ходы для изображения проблематики наступивших времён, ну и, разумеется, нынешний молодёжный сленг.

Есть даже попытка обращения автора к мифологии с использованием пелевинских приёмов превращения мифологии в онтологию. Более того, Садулаев как бы ссылается на авторитет предшественника — в одной из глав перед героиней является невозможно мужественный мужчина с усталым, но просветлённым мудростью взглядом, которого зовут Виктор Олегович.

Только вот пелевинские построения в этом романе подправлены (я бы сказал, опущены) нынешним вариантом «патриотической» скорби по гибнущей России и лучшим её сыновьям и дочерям, отданных на заклянье инородцам со зловещими фамилиями Мандельштейнов.

Мало того, что захватившие Россию мандельштейны — ино-родцы и гермафродиты-извращенцы, так они ещё и посланцы из преисподней, они — дьявольское отродье (в романе — это буквально).

Если Пелевин с самого начала ориентировался, скажем так, на экзистенциальное, то Садулаев — на сугубо бытовое, социально-политическое, с выбором, как бы он ни иронизировал над нынешними «гопниками» у власти, с выбором ребят из «России молодой» в качестве своей референтной группы.

Ну а Пелевин, теряющий, похоже, актуальность в качестве поколенческого писателя, продолжает своё движение уже самостоятельно.

В последних романах заметно ослаблена художественная, рассчитанная на непосредственный эмоциональный отклик, составная его прозы и стремительно наращивается интеллектуальная.

И можно надеяться, что мы наблюдаем не ослабление энергетики его таланта, а разбег перед явлением «нового Пелевина». Потому как статус поколенческого писателя отнюдь не предполагает автоматического ухода его в тень при смене поколений.

Вариант, скажем, Гладилина, который при множестве написанных им книг в истории русской литературы останется, похоже, своей знаменитой «Хроникой времён Виктора Подгурского» (1956), и только. Вариант не универсальный.

Изначально читавшаяся как поколенческая и реально бывшая ею для американцев пару десятилетий книга «Над пропастью во ржи» сегодня — мировая классика XX века.

Аксёнов против Аксёнова

Что касается Аксёнова, то, разумеется, рассказы его из «Логова льва» в художественном отношении уязвимы.

Про то, как будут восприниматься современным читателем «Апельсины из Марокко» или «Пора, мой друг, пора..», судить не берусь, я слишком пристрастный читатель Аксёнова. Но с уве-

ренностью скажу, что несколько его рассказов, таких как «Победа» или «Папа, сложи», — это уже классика русской литературы.

К сожалению, от пафосности поколенческого писателя Аксёнов так до конца и не избавился — она стала частью его эстетики. Слишком заметны в его поздней прозе повторы образных, сюжетных, интонационных ходов из раннего Аксёнова. И именно этот свой статус писателя поколенческого подтвердил он — скажем так, очень своеобразно — последней книгой «Таинственная страсть. Роман о шестидесятниках».

Казалось бы, чтение этого романа должно было естественным образом продолжить чтение «Логова льва». Увы.

Если в «Логове льва» шестидесятые — из первых рук, изнутри, с их дыханием, их энергетикой, то в «Таинственной страсти» перед нами откровенный лубок 2000-тысячных.

Вместо того что бы написать свой образ шестидесятых, Аксёнов воспроизводит (пусть и рукою мастера) уже сложившуюся в массовом сознании мифологию шестидесятых.

Воспроизводит, как бы оспаривая, но, по сути, подкрепляя тот пародийный образ шестидесятника (самовлюблённого, нелепого «рождественско-евтушенковского» крикуна и позёра), который (образ) придумали для своих нужд молодые литераторы 80-х — 90-х, искренне полагавшие, что их успеху в литературе мешает присутствие в ней «шестидесятников».

Закрепившийся в нынешнем массовом сознании образ шестидесятника — плод элементарного невежества его авторов, не читавших всерьёз прозы Георгия Семёнова или Виталия Сёмина, числящих Шаламова по ведомству осточертевшего для них обличения сталинского режима, а не в качестве автора экзистенциальной прозы; не представляющих себе значимости творчества Самойлова или Слуцкого, ничего не слышавших о втором русском авангарде, творческие находки которого дожёвывали в начале девяностых наши соцартовцы, не знающие работ Гачева или Аверинцева, смутно представляющих себе, кто такие лианозовцы, и т. д. Шестидесятые годы ещё ждут своего открытия.

К сожалению, предложенный Аксёновым образ эпохи не открывает, а закрывает образ шестидесятых тем же самым мифом.

Маскультовский характер образа шестидесятых виден уже в аксёновских способах «персонификации эпохи», в качестве главных героев коей (эпохи) взяты исключительно «звёздные», то есть культовые для нынешнего массового сознания фигуры (Евтушенко, Аксёнов, Высоцкий, Рождественский, Эрнст Неизвестный, Окуджава, Тарковский и ещё несколько персонажей).

Если верить автору, то все они кучковались исключительно одной компанией на кокетельских пляжах, ресторане ЦДЛ и прочих знаковых местах.

Как будто у каждого из них не было собственной компании, собственной творческой среды. Добавь в этот текст Аксёнов фигуру, скажем, Домбровского, или Корнилова, или Некрасова, Лакшина, Синявского и т.д., картинка бы сильно изменилась.

В качестве опорных для сюжета повествования выбраны всё те же, ставшие легендой, эпизоды: компания борьбы со стилягами, породившая знаменитую песенку Владлена Бахнова про Коктебель; посещение Хрущёвым выставки на Манеже и последовавший наезд партии на молодых писателей; история с телеграммой Евтушенко руководителям партии и правительства с протестом против оккупации Чехословакии и тут же последовавшей по поручению всё того же правительства поездкой его в США на отдых, а также для выполнения некой деликатной миссии, и так далее — вплоть до скандала с «Метрополем» и историей отъезда Аксёнова из России.

Объяснить, почему именно так строятся мемуары одного из самых, надо полагать, осведомлённых в подлинных реалиях того времени шестидесятников, конечно, можно — книга писалась для публикации в народном глянцево-м журнале «Караван историй».

Но всё равно досадно, что проза эта по-прежнему предполагает за читателем наличие навыков специального чтения — умение отделять то, что в определённых ситуациях писатель как бы обязан писать, от того, что бы он хотел написать на самом деле.

У Аксёнова большой опыт обходить цензуру, что советскую, что коммерческую. И откровенно масскультовская схема «Таинственной страсти» содержит множество чуждых её эстетике вкраплений с описаниями некоторых особенностей характера «звёздных друзей» автора, неожиданные подробности их контактов с тогдашними властями, стилия взаимоотношений героев со своими жёнами и подругами и т. д.

И кстати, образы подруг наших героев, как бы отодвинутые на периферию повествования, написаны здесь гораздо ярче и выразительнее (на редкость обаятельной и неожиданной возникает здесь Белла Ахмадулина).

В прозе этой как бы есть и свой подспудный сюжет, есть — пусть и дозированно впускаемый — воздух шестидесятых. Но воспринимается этот «авторский сюжет» всё-таки приправой к основному блюду — к устоявшемуся мифу.

Иными словами, Аксёнов и в последней своей книге остаётся автором поколенческой прозы, но, увы, лишённой её подлинной энергетики, той самой, которую до сих пор хранит его пусть и наивная, пусть «незрелая», но страстная и живая ранняя его проза из «Логова льва».

*«Частный корреспондент» — 6 июля
2010 года*

Василий Аксенов. Остров Личность. Составление, предисловие В. М. Есипова. М., «Э», 2017.

Похоже, вот этой книгой — Василий Аксенов, «Остров Личность» — составитель ее Виктор Есипов завершает один из самых важных для нас аксеновских сюжетов — сюжет Аксенова-«жизнеустроителя». Перед этой были три книги, подготовленные Есиповым, — «Василий Аксенов — одинокий бегун на длинные дистанции» (М., «Астрель», 2012), Василий Аксенов «Одно сплошное Карузо» (М. «Эксмо», 2014), Василий Аксенов «Ловите голубиную почту». Письма /1940 — 1990/ (М., «АСТ», 2015), плюс уже книга самого Есипова («Четыре жизни Василия

Аксенова», М., «Рипол Классик», 2016). Содержание всех этих — уже четырех — книг Аксенова составили рассказы, эссе, наброски, оставшиеся в рукописях или в публикациях малоизвестных сейчас периодических изданий; плюс — дневниковые записи и письма Аксенова, интервью с ним, выступления на радио; то есть все то, что обычно публикуется в последних томах академических собраний сочинений, пропустив в первые тома канонический корпус произведений автора. Однако в случае с Аксеновым вот эти четыре книги посмертных публикаций и ре-публикаций отнюдь не вариант «академического довеска». Ситуация с Аксеновым сложнее.

Возможно, для осознания места Аксенова в истории отечественной литературы нам по-прежнему не хватает дистанции — слишком близкими, я бы сказал, интимными, особенно у моего поколения, были наши отношения с его текстами. Да, разумеется, Аксенов замечательный писатель, такие его рассказы, как «Победа» или «Папа, сложи», сегодня — признанная классика русской литературы. Но потребность наша в Аксенове была не только литературной. В «Звездном билете», «Апельсинах из Марокко» и других его текстах 60-х годов изображаемый им мир был, в принципе очень похож на тот, с которым имела дело тогдашняя русская литература, но вот опорные для жизни — бытовые и бытийные — точки располагались совсем не там, где требовал тогдашний литературный и идеологический канон. Аксенов вводил нас в мир, принципиальную новизну которого тогдашняя подцензурная литература не замечала, — в мир XX века с его понятиями человеческого достоинства, понятиями свободы и личной ответственности. Нынешним читателям уже приходится напоминать, что, скажем, проза Шаламова или Домбровского была нам тогда просто недоступна, так же, как и актуальная по тем временам западная литература, ценность которой для себя Аксенов через годы определял так: «На нас, детях уродливого времени, отражалась не столько литература, сколько их образ жизни. Возьмите Beat Generation, всех этих Гинзбергов, Керуаков и прочих»; «Это поколение создало не так много запоминающихся текстов. Оно

создало исключительно интересный образ жизни, освободившись от ряда кастовых нормативов». Вот одна из многих содержащихся в этой книге формулировок аксеновского «жизнеустойчивого сюжета», авторская рефлексия над которым делает этот сюжет одним из сквозных для всех четырех посмертных книг Аксенова.

В одной из передач на «Эхо Москвы» Аксенов замечает, что шестидесятником (или точнее — «пассивным борцом» с режимом) он был только хронологически: шестидесятникам и диссидентам я аплодирую, писал он, «но сам никогда не был таковым <...> потому, что просто чувствовал себя другого назначения персоной». «Назначения» какого? Ведь с самого начала все ощущали, что и гражданская, и художественная позиция Аксенова всегда были позицией противостояния. Тут все дело в форме противостояния советской власти и ее идеологии — идеологии, оскопляющей жизнь. Самой сокрушительной формой противостояния тогдашняя власть воспринимала игнорирование себя, установку на то, чтобы «жить полнокровной жизнью, несмотря на постоянные кровопускания». Я был не шестидесятником, пишет Аксенов, а «богемщиком». Да, разумеется, можно сказать и так. Только с одной существенной поправкой: богемщиком он был — в СССР. То есть одной из как бы обязательных составляющих «богемности» — права махнуть рукой на все окружающее и жить по собственным законам в своем автономном мире — Аксенов был лишен изначально. Советская власть напрочь отрицала само право на «автономные миры», право на внутреннюю независимость у своих граждан, и у нее было достаточно «убедительных» способов «перевоспитания» — от объявления «богемщика» «тунеядцем» с последующей высылкой на трудовое перевоспитание до реальных тюремных сроков. Соответственно, у «богемщика» в СССР контакт с социумом и госорганами всегда был тесным, жестким, а часто и просто травматичным. Тому, «что и почему» в этой жизни, советская власть учила Аксенова с детства. И он был восприимчивым учеником. Ну, скажем, выбор после шко-

лы медицинского института для Аксенова был очевиден: у медика было больше шансов выжить в лагере. Аксенов хорошо знал законы — формальные и неформальные, — по которым жили его сограждане, но тем не менее считал, что «жить надо полнокровной жизнью». И жил, и делился своей радостью от этой жизни с читателем.

Отдельным сюжетом в этой книге выглядит история взаимоотношений Аксенова с Западом, точнее, с вымечтанным им на родине образом Запада как персонификации полноты и свободы жизни, в том числе и жизни творческой. Увы, Запад для Аксенова с самого начала эмиграции оказался не совсем таким, как ожидалось. Американские издатели встретили Аксенова прохладно — проза его плохо вписывалась в западный канон успешного, гарантирующего тиражи и доходы романа. Идеологическую цензуру сменила для Аксенова цензура коммерческая («Что касается американской культурной сцены, то я должен сказать, что нахожусь в состоянии глубочайшего разочарования в ней»). И пришлось менять планы, пришлось учиться жить на Западе. То есть пришлось попрощаться с образом, гревшим десятилетия. Ну и что? А ничего. Никаких капризных жестов уязвленного писателя, как скажем, у обидевшегося на Америку Лимонова, который дошел в этой обиде до речевки «Сталин! Берия! Гулаг!», — Аксенов научился быть русским американцем, оставаясь Аксеновым. Ну и естественно, что для Аксенова оказался необыкновенно важным сюжет «перестройки», позволившей ему постоянно приезжать в Россию, и не только в качестве наблюдателя, но активно действующего лица. В последнем разделе книги представлены тексты передач «Эхо Москвы» с его участием, которые, по сути, уже чистая публицистика. Ну да, многое в том, как реформируется Россия, настораживало Аксенова, иногда просто пугало, но не надо, повторял он постоянно, не надо закрывать глаза на то, что жизнь тем не менее идет, и что далеко не все в ней так беспроблемно.

«Новый мир» №1, 2018

ЧЕТКИ

Александр Генис. Шесть пальцев. М., «КоЛибри», 2009.

Александр Генис. Частный случай. Филологическая проза. М., «Астрель»; АСТ, 2009.

Жанр, в котором изданы две новые книги Александра Гениса, можно было бы назвать жанром «предварительных итогов» — «Шесть пальцев» составляют шесть опорных для Гениса 2000-х годов книг, выстраивающих, как сказано в аннотации, «роман воспитания». Ну а «Частный случай» с подзаголовком «Филологическая проза» («Довлатов и окрестности» и эссе о литературе) — это изложение авторской концепции современной русской прозы. Текст, который можно было бы назвать художественным манифестом, если бы сам жанр манифеста не был изначально «протоколом о намерениях», перед нами же — полноценная художественная проза, демонстрирующая возможности описанной здесь поэтики. И выход этих книг предлагает уже не столько представление новых книг писателя, сколько разговор о Генисе как о некоем явлении русской литературы.

Именно — русской.

Вопрос о «причастности к» — национальной литературе, почве, крови, культуре — так или иначе присутствует в подавляющем большинстве эссе обеих книг. Или становится специальной темой. Как, например, в эссе «Домой возврата нет» — про эмигрантскую судьбу писателей довоенной Германии. Эмиграция, отмечает здесь Генис, состарила недавних кумиров немецких читателей «сразу на несколько поколений, превратив их из современников в классиков». Единственным, кто избежал этого, был австриец Билли Уайлдер, сумевший стать американцем и лучшим сценаристом Голливуда (мы знаем его по фильму «В джазе только девушки»). Вариант немыслимый, скажем, для

Томаса Манна. Поскольку переход в другой язык (культуру) — это утрата родной среды, «которую писатели зовут контекстом. Чем он шире и глубже, тем труднее без него обходиться, ибо вместе с контекстом исчезает почва для индивидуального творчества». И закономерно, что в сознании читателей послевоенной Германии Генрих Бёлль отодвинул Томаса Манна на периферию.

Сюжет этот Генис примеряет на себя (эссе начинается сценкой, в которой автор открывает книгу о писателях-эмигрантах на черно-белой фотографии тридцатых — как кажется автору — годов, но фотография тут же отделяется от листа и оказывается просто вложенной в книгу фотографией самого Гениса). Тот же мотив и в «Довлатове»: «У эмигрантской литературы нет своей темы, но есть свое место — на полях чужой действительности».

Выглядит логично. Но в ситуации с писателями третьей эмиграции аналогия с Томасом Манном не работает. Возможно, дело в специфике русской литературы — «Былое и думы» с самого начала были актуальным для русской литературы явлением. А возможно, дело в том, чем, собственно, занимается писатель в литературе, — лучшие свои тексты, определившие развитие греческой поэзии, Георгос Сеферис писал в Египте, Англии, Южной Африке, Кавафис — в Египте, ну а Лоуренс Даррелл выбирал места для жизни и работы где угодно, только не в Англии. О космополитической природе литературного творчества точно сказал Бродский — на вопрос, как он чувствует себя в положении изгнанника, он ответил: нормально («...если вы писатель, то всегда так или иначе находитесь среди незнакомцев, даже в своем родном городе <...> писатель в некотором смысле не является активным членом общества — он, скорее, наблюдатель, — и это до известной степени ставит его вне общества»).

Тем не менее отсутствие «широкого читателя», существование как бы вне литературного процесса на родине — проблема каждого пишущего в эмиграции. «Я знал всех своих читателей в лицо», — не раз и не два повторил Генис. Однако, прошу прощения за цинизм потребителя, в ситуации с писателями третьей эмиграции это было все-таки проблемой писателя, а не читате-

ля. Существенным усложнением условий его творческой работы, и только.

На подобные умозаключения наводит как раз случай Гениса, случай отнюдь не частный. На самом-то деле Генис вместе с Вайлем с самого начала имели свое четко зафиксированное место в русской литературе 70 — 80-х годов. Наличие в те годы радио, «там-» и «самиздата» сделали сюжет третьей эмиграции одним из стержневых в тогдашней культурной жизни. Ситуация усложнялась еще и тем, что эмиграция была тогда понятием не только политико-географическим, — «эмигрантской» была и значительная часть литературы, писавшейся в СССР. Определявшие ее развитие книги Солженицына, Шаламова, Домбровского, Синявского, Бродского и других, вплоть до «Пушкинского дома» Битова, мы читали в зарубежных изданиях или слушали по тому же радио.

Да и сама история третьей русской эмиграции была самостоятельной литературной темой, а не просто бытовым подстрочником к новым книгам Бродского или Довлатова. Исключительно важным и идеологическим, и эстетическим явлением для нас тогда был уже сам факт существования наших писателей в свободном мире. Неожиданно актуальным явлением, например, стала для читателей в СССР незатейливая по нынешним меркам, но знаковая для начала 80-х годов книга «Русская кухня в изгнании». Кого-то она смущала и даже возмущала «недостойной для русского писателя, вырвавшегося на свободу», темой. Ну а для кого-то, наоборот, принципиальным казался сам выбор темы. То, чем книга эта была написана — открытостью жизни и ее радостям, отсутствием угрюмости, казалось бы неотъемлемой от ментальности русской литературы. И никакого противоречия не было в том, что «легковесная» «Кухня» воспринималась нами в одном ряду с книгой Вайля и Гениса «60-е. Мир советского человека», серьезным культурологическим исследованием советской социальной психологии и мифологии. Разумеется, ценность Вайля и Гениса определялась тем, что они «резали родине правду в глаза», говорили то, что могли бы сказать и мы, но не имели возмож-

ности. Но не только этим. Не менее важным было другое: жизнь в условиях свободы меняла их самих, они начинали делать в литературе то, что дается уже только опытом свободной жизни.

Употребляя здесь слово «мы», я имею в виду свое поколение, для многих из которого судьба Вайля и Гениса была как бы их собственным нереализованным вариантом, отсюда — почти личная задетость их текстами. Они были «мы», но «мы на свободе».

Разумеется, Вайль и Генис были эмигрантами, но — не как Томас Манн. По отношению к ним и большинству писателей третьей эмиграции слово «эмигранты» следовало бы употреблять в кавычках, в данном случае слово это обозначает функцию, реально существовавшую тогда в нашей литературе.

Эмигрантами уже без кавычек они стали в одночасье — как только закончилась советская власть и свобода слова в России стала реальностью. Для русских писателей-эмигрантов момент был, как я понимаю, по-своему драматичный. Подобное уже переживали описанные Генисом немцы-антифашисты: после падения Третьего рейха «выяснилось, что эмигранты и метрополия больше не нужны друг другу». Вот перспектива, обозначившаяся перед нашими эмигрантами и казавшаяся почти неизбежной по множеству причин, ну хотя бы потому, как пишет Генис, что «эмигрантскую словесность составляет диалог со своим прошлым, который автор ведет из чужого настоящего. Разговор этот идет в зоне вымысла, в области мифа» («Довлатов и окрестности»).

То есть нужно было начинать чуть ли не с начала. Как? Игнорировать происходящее на родине и продолжать обличения «кровавой гэбухи»? Или... Или что?

Формально Генис отдал дань вот этому, как бы неизбежному в его новой ситуации ветерана «третьей эмиграции», диалогу с недавним прошлым — он написал «мемуарного» «Довлатова» и книгу «автобиографических» эссе «Трикотаж». Но это была странная мемуаристика — со взглядом, обращенным не столько в прошлое, сколько в настоящее и будущее. То есть выход

из сложившейся ситуации Генис нашел неожиданный, можно сказать — парадоксальный для литератора, сделавшего горестное, как ему, видимо, казалось, наблюдение: «Беда в том, что эмигрантская ситуация норовит перерасти в метафизическую». Оказалось, что нет. Не беда. Напротив. Именно эту метафизику Генис делает главной темой своих новых текстов. Резко усложнив свои задачи, он исследует ситуацию эмиграции уже не как проблему политическую, социальную, эстетическую, но как проблему экзистенциальную. Персонифицирующую предельное обнажение ситуации поиска бытийных опор. То есть здесь эмиграция возникает как тема универсальная. Вечная. И то, что делает Генис в этой книге, уже не эмигрантская литература, а просто литература, и это будет, пожалуй, потруднее, чем писать «литературу противостояния». Не знаю, насколько осознанно выстраивались новые стратегии Гениса, скорее всего, просто сработал инстинкт художника.

В последние годы, используя жанровые клише мемуарного эссе, культурологического очерка, путевой прозы, литературно-критической статьи, Генис пишет, по сути, прозу исповедальную. Эпиграфом к которой можно бы поставить процитированную в книге хасидскую притчу про раввина Зусю, говорившего: «В ином мире меня не спросят: „Почему ты не был Моисеем?“ Меня спросят: „Почему ты не был Зусей?“» Из текстов Гениса ушел пафос прежнего «мы» (ушел буквально — с какого-то момента Генис перестал писать в соавторстве с Вайлем), теперь перед читателем «я». И соответственно, мы читаем у Гениса уже не про «них», а про «него». То есть — про себя. Про себя в поисках наших индивидуальных точек крепления к жизни, про себя, выясняющих сегодня, что есть гармония и дисгармония, что есть почва и кровь, что есть культура, что есть вера и безверие, что есть... и т. д. Стилистику своих новых текстов Генис ориентирует уже не на жанр культурологического, а на жанр философского эссе. Философия — это ведь не только монографии про «аксиоматизацию имплицативного фрагмента бесконечнозначной логики», но и эссеистика Ортеги-и-Гасета, или Чорана, или —

не к ночи будь помянут — Василия Розанова. Скажем, в цикле «Некрологи», составленном из коротких эссе про уходящие в прошлое явления (телеграмма, почерк, слава, эрудиция, заменяемая «Яндексом» и «Гуглом», и т. д.), Генис работает уже не как вольный культуролог, а как философ-феноменолог. И вот это движение от свободы культурологического рассуждения к дисциплине «феноменологического эссе» становится в новой прозе Гениса определяющим.

При этом чисто внешне ни стилистика автора, ни образ автора-повествователя как бы не меняются. Перед нами знакомый образ русского литератора-журналиста, имеющего то же имя, ту же внешность, биографию и обстоятельства жизни, что и автор текста. Только образ этот в «Шести пальцах» немного усложняется появлением рядом с «Генисом» друга-оппонента Пахомова, персонифицирующего здесь философскую мизантропию автора. Усложнение («раздвоение») этого авторского образа маскируется похожестью, как я понимаю, Пахомова из текста на реально существующего друга и коллегу автора — Бориса Парамонова. Ну а в целом Генис как бы все тот же — умный, быстрый, парадоксальный, жизнелюбивый, веселый, легкий. Только веселость и легкость эта обнаруживает у него неожиданное свойство делать очень даже доходчивыми такие, например, мысли, как мысль о том, что все мы умрем и что это правильно. «Ты хочешь жить вечно? — рычал на меня Пахомов. — Может, ты хочешь, чтобы и я жил вечно?» Цитата взята из эссе «Атеисты». Так же «весело» написаны эссе «Салат оливье», «Маугли», «Пурим», «Кровь и почва» и множество других, герой которых оказывается один на один уже не с политическими, или социальными, или творческими проблемами, а — с бытийными: со временем, одиночеством, иссяканием жизни, поисками «обоснования собственной жизни» («Я понятия не имел, чем закончить свои дни. Все важное рано или поздно переставало им быть, и это значит, что последнее слово будет наверняка таким же лишним, как и все остальные»). Элегантная brutality философских максим Пахомова, авторская само-

ирония по отношению к собственным попыткам богоискательства или альтернативных экзистенциальных опор, приводящая, скажем, к освоению восточных духовных практик («Темнота и тишина» в «Шести пальцах» — это не только «дзенский» эстетический, но и жизнеустроительный трактат), — ирония эта не снижает драматического напряжения текста, а, напротив, обнажает его.

Иными словами, перед нами уже не парадоксалист-пересмешник, журналист-интеллектуал, а — «просто» художник. Писатель, разрабатывающий вечные темы. Но не так, как, скажем, Томас Манн. По убеждению автора, протяженное, сюжетно разветвленное, со сложной системой образов, персонифицирующих социально-психологические типы, повествование свое отжило. Новое время требует лаконизма и новой выразительности. Литературу на поприще «рассказывания историй» успешно заменил кинематограф. Ну а собственно литература уходит в те жанры, которые вчера считались маргинальными, в частности, в эссе, дневники, письма, филологическую прозу («...сегодня нас сильнее волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в художественном сознании <...> подлинным шедевром являются не литературные герои, а их автор»; «...писатель не может без остатка вписаться в свою литературу. Со временем его заметки становятся интереснее романов»). Вот так, с неизбежными огрублениями, можно было бы пересказать основные мысли программного для Гениса эссе «Каботажное плавание». Литература должна по мере сил уходить от блуда писательских фантазий, от фикшн к нон-фикшн в том значении этого определения, в каком его могли бы употребить, скажем, древние китайские поэты, считавшие, что стихотворение — это максимально точное воспроизведение некой реальности, своеобразный репортаж из определенного душевного состояния, но никак не полет фантазии. Тот же эстетический пафос и в рассуждении Гениса о природе юмора в современной прозе: «Юмор — это то, что остается, когда убирают лишнее, смешное — первичная стихия

литературы, в которой словесность живет в неразбавленном виде».

Иными словами – литературу надо «подсушить». Избавить от литературности.

Путь Гениса здесь – эссе, построенное с ориентацией на дисциплину лирического – в древнекитайском смысле – стихотворения или цикла стихотворений. При этом композиция такого эссе может выглядеть сколь угодно свободной и прихотливой. Генис часто отказывается от линейного развития сюжета, он выстраивает причудливое, как бы лишенное внешней композиционной логики повествование, когда текст (как в большинстве эссе «Трикотажа») состоит из эпизодов, микросюжетов, сцепленных друг с другом почти случайно, – формально каждый последующий эпизод эссе представляет собой уточнение или развитие темы, вдруг вынырнувшей в придаточном предложении, завершающем изложение предыдущего эпизода. Композиция, отдаленно напоминающая венки сонетов. Но вот это прихотливое плетение сюжетов приводит к финалу, который задним числом заставляет убедиться, что предложенный автором круговой путь от посыла к выводу оказывается самым прямым и экономным.

Эстетика, выбранная Генисом, ставит вопрос: кто в этих текстах автор – ритор или поэт?

Судя по всему – ритор. Сама форма эссе не дает возможности читателю медленно вживаться в изображенный автором мир, «разогреться» движением сюжета, ожидая, когда эмоциональное напряжение повествования начнет перерастать в интеллектуальное. Художественные образы в эссе – это средства доставки уже готовой мысли, а читатель эссе находится – по определению – в ситуации усвоения авторской мысли, а не проживания ее в процессе «созревания». Генис в своих эссе, несмотря на их лирическую, исповедальную почти интонацию, предельно лаконичен, размышление строит на системе парадоксов, на сталкивании разнорядовых образов. То есть перед нами как бы классический вариант «пути ритора». Как, скажем,

у Ортеги-и-Гасета. Но с «небольшой» разницей — у испанского коллеги образ, художественная метафора были иллюстрацией к мысли, и только иллюстрацией. Метафора не была тем, что организует текст изнутри. Не являлась способом мышления, как у Гениса, у которого образ, художественная деталь могут быть и вполне самодостаточными, что никак не противоречит — и это принципиально важно — общему строю его стилистики. То есть в эссе Гениса кроме наличия логики всегда чувствуется присутствие художественной интуиции. Он может позволить себе известную косматость образа. Как, скажем, в двух эссе про «ян» («Мужской пейзаж. Ян») и «инь» («Женский пейзаж. Инь») — понятиях, которые автор пытался персонифицировать в одном случае образом сурового мужского братства рижских пожарников, а в другом — описанием жизни на озере в глухой канадской провинции. И там и там образный ряд, разумеется, соотносится с заявленными понятиями, но и там и там художественный образ кажется более значительным, более емким, нежели мысль, которую автор как бы иллюстрирует.

И еще. Генис пишет кратко. Это вроде бы очевидно. Но и так же очевидно, на мой взгляд, что пишет он «протяжно», пишет с романным почти замахом. Его эссе, как минимум в книге «Шесть пальцев», читаются еще и как главы единого повествования, того самого «романа воспитания», жанр которого помянут в аннотации к книге. Романа, имеющего свои сюжетные линии, персонажей, выстраивающих определенную систему образов, свое художественное время и т. д. Содержание каждого эссе подсвечено изнутри сюжетом самого Гениса и судьбы третьей эмиграции. Разумеется, сюжет этого романа как бы размыкается в пространство уже нелитературное, в документалистику, в то, например, что мы знаем об истории третьей эмиграции. Но размыкание это в данном случае мнимое — в текстах Гениса «реальные» персонажи живут по законам созданного автором художественного пространства. Именно эта, как бы закадровая, включенность отдельных локальных текстов в генисовский метасюжет определяет во многом их

энергетику, как минимум дает обоснование для исповедальной лирической интонации.

И еще одна черта, вернее — сквозной мотив эссеистики Гениса, упомянуть о котором здесь необходимо. Это мотив культуры. В его эссеистике традиционно «наивное» («что вижу, о том пою») изображение, скажем, огородов в Кубинке, заката на Гудзоне, московского таксиста, встречи с диким муфлоном на горной тропе, русской общины в Хенкоке и так далее сочетается с плотным использованием культурных символов и аллюзий, цитат, парадоксов, да и просто самого образа культуры и взаимоотношений автора-повествователя с этим образом. Взаимоотношений достаточно сложных. Повествователь у Гениса человек эрудированный. Открытый культуре. Но что значит наша сегодняшняя открытость культуре? И какую функцию она начинает выполнять, когда культурной информации становится как будто слишком много и человек поневоле становится всеядным. Повествователь у Гениса может бесконечно цитировать и Валерия Попова, и Бубера, и Веничку Ерофеева, Горация, Менделеева, Лао-цзы, Пеле (футболиста), Константина Леонтьева, Аверинцева, Мисиму и т. д.; он находит свое и в культуре Испании, Японии, Англии, Греции, Соединенных Штатов, Черногории. То есть культура для нас из кожи постепенно становится просто одеждой. Не составляющей мучительного процесса, когда человеку «мысль свою надо разрешить», а формой интеллектуального комфорта. Чем-то вроде неимоверного количества душевных микропротезов на все случаи жизни. И ситуация эта отрафлексирована Генисом: эрудированность «Гениса» — постоянный объект насмешек Пахомова, называющего повествователя «цитатой». И соответственно, во взаимоотношениях автора с цитатой нет избытка пиетета. Цитата для него не опора извне, с помощью которой он строит свою мысль. Отсылку к фактам культуры он использует точно так же, как использует «наивный образ», — в качестве метафоры, включенной в свою изобразительную систему. Я, например, вполне допускаю, что монографию «Каменная скрипка» о немецких

писателях-антифашистах, на материале которой он строит свое эссе «Домой возврата нет», Генис «сочинил» сам.

Так все-таки кто в своих новых книгах Генис — «ритор» или «поэт»? Описанное выше сочетание качеств его прозы вынуждает меня воспользоваться вот такой разлапистой, но для меня самой точной формулировкой: «поэт», пишущий художественную прозу в жанрах, предназначенных для «ритора».

Чтение Гениса — это чтение плотное. Трудное, несмотря на кажущуюся доступность, легкость и ироничность письма. Чтение, сразу же отсекающее не своего читателя. Чтение, требующее сосредоточенности не только на тексте, но и на себе. На своей памяти, в том числе и культурной. То есть требующее активного сотворчества. На таком чтении не разгонишься, не расслабишься в позиции студента-слушателя перед преподавателем. Чтение Гениса возвращает нам кайф интенсивной эмоциональной и интеллектуальной работы. Читать его приходится медленно, по абзацу, иногда — по фразе. Читать так же медленно и сосредоточенно, как перебирают четки.

«Новый Мир», №9, 2009

КСЕНИЯ БУКША

Ксения Букша. Завод «Свобода». М., ОГИ, 2014.

Первая публикация этой повести (в «Новом мире») была сопровождена вступлением Дм. Быкова, определившего текст одновременно как «триллер, любовный роман, социальная драма». На самом деле, триллером или любовным романом здесь и не пахнет, но вот это смущение маститого литератора перед определением уже самого жанра повести понять можно. Предложенное молодым автором повествование не укладывается в нынешние жанровые стандарты. Перед нами сочинение, стилистика которого позволяет автору сочетать строгое документальное письмо и поток сознания, классически выстроенную микро-новеллу и экзерсис. И одновременно вот это свободное, прихотливое, игровое почти течение повествования выстраивает — и очень жестко — общий каркас повести, отсылающий нас к жанру «производственного романа» — жанру, казалось бы, безнадежно скомпрометированному отечественной литературой прошлого века (если, конечно, под таковым числить курганы сочинений с названиями: «Сталь и шлак», «Энергия», «Донбасс», «Журбины» и проч., а не отдельно стоящие и, увы, немногочисленные прорывы в этом жанре: «Ночи на винограднике» Н. Зарудина, «Время вперед» Катаева или «Территория» Куваева). Букша же в своей повести — художник сегодняшний, художник свободный не только от произвольного воспроизведения советских стереотипов жанра, но свободный и от необходимости преодолевать его традиции — Букша в своей повести, по сути, заново создает этот жанр.

«Завод „Свобода“» представляет собой историю ленинградского оборонного завода, во дворе которого до сих пор растут плодовые деревья с «маленькими радиоактивными грушами», —

историю, данную в лицах, характерах, ситуациях; данную — в голосах. Несмотря на свою компактность, это на удивление многоголосое, многонаселенное произведение. Автор активно использует приемы прямой и несобственно-прямой речи. Поскольку автор-повествователь в тексте позиционирует себя как историка засекреченного предприятия, и потому как бы обязан соблюдать секретность, то большинство героев обозначены в тексте латинскими буквами N, V, G, NN, Q, F и т. д. И каждый из них возникает в повествовании не только как индивидуальный характер, личность, но и как социально-психологический тип, порожденный определенной эпохой, — от эпохи первых директоров завода, в биографии которых были и война, и сталинские лагеря, до эпохи инженеров и менеджеров, восстанавливающих производство после реформ 90-х.

Принципиальная новизна повествования Букши (художественная, прежде всего) в том, что эпохи эти изображаются художником, не затронутым идеологий «советского» или «антисоветского», мы имеем дело со взглядом человека, полностью сформировавшегося в постсоветское время, и полагающегося, соответственно, на свою художественную интуицию. Тем поразительнее (скажем, для меня) то, что и как увидела в недавнем прошлом Букша. Повесть я читал с возрастающим изумлением: откуда?! Откуда могла узнать молодая (тридцати еще нет) питерская барышня про самоощущение советского человека, скажем, 60-х? Ну, например, про то противоестественное сочетание радостного подъема и тоски во время Первомайских демонстраций, когда карнавальное по форме — многолюдье, музыка, флаги — шествие вбито в жестко очерченные рамки идеологического действия, как раз карнавальную стихию свободы отрицающего? Откуда она знает про стиль — и наши внутренние взаимоотношения с ним — производственных отношений в те годы. А ведь знает (в силу возраста и жизненного опыта могу выступить здесь в качестве подтверждающего точность изображенной картины). При всей внутренней и внешней жесткой идеологической структурированности форм жизни советского человека как раз производ-

ственная жизнь и давала ему локальные островки внутренней свободы, личного и коллективного творчества, и, соответственно, повод для самоуважения — «Придешь домой, суп варишь, а в голове мысль: как лучше сделать. Ложишься спать, а под подушку кладешь блокнот с ручкой. Засыпаешь, а тут приходит идея. Выхватываешь блокнот, записываешь — и спокойно спишь. Утром приходишь, рассказываешь ребятам, и точно в этом что-то есть. Обсуждаем и начинаем работать»; «Атмосфера на заводе и в ОКБ была очень хорошая. Она там, как бы, понимаете, законсервировалась с тех времен, когда еще не ввали. Вот я четко запомнила этот переход, когда началось вранье. Когда я была маленькая, когда я училась в школе, лжи еще не было. Вернее, она, может быть, и была, но не на нашем уровне, не на том, где были мы».

Повествование об истории завода у Букши естественно превращается в историю Дела, которое объединяло, которое делалось людьми и которое делало людей. Подобная формулировка прозвучит здесь с неизбежной пафосностью, но это — если мысль повести формулировать вне ее текста, в самом же тексте пафос отсутствует. Букша прописывает свой сюжет и своих персонажей внешне спокойно, с почти отстраненным естествоиспытательским интересом. И, возможно, благодаря вот этой внешней бестрепетности и художественной точности у нее и получилось полноценное художественное исследование феномена «человеческого сообщества» (с ударением на обоих словах).

«Русский журнал» — 12.12.13

Ксения Букша. Рамка. Роман. М., «АСТ (Редакция Елены Шубиной)», 2017.

Это удовольствие особое — писать текст, зная заранее, какое несогласие вызовет он у коллег по цеху. В данном случае — писать про роман Ксении Букши «Рамка» как про несомненную авторскую удачу.

Потому как чем больше я читал рецензий на этот роман, тем более убеждался в его художественных достоинствах. Нет, ко-

нечно, в целом это проза неплохая, писали, слегка конфузясь за автора, рецензенты и добавляли: но, извините, вяловато как-то все, скучновато и не всегда понятно, о чем — автор. А некоторые страницы так вообще читать неприятно. И потом, мы ведь что-то подобное уже читали, и у Быкова, и у Сорокина. А тогда зачем еще? Ну, разумеется, и финал романа (тут почти все — хором), финал уж совсем никакой. Сплошное разочарование.

Читая такие суждения, я, соответственно, возвращался к тексту Букши, перебирал сюжетные и образные ряды в романе, на которые как на провальные указывали мне критики, и почти всегда охал от удовольствия. Так что критикам спасибо — направляли взгляд. Спасибо моему коллеге, суммировавшему свое впечатление о романе в короткой реплике: «Читал Букшу. Читал и все ждал, когда же в тексте начнется собственно Букша»; судя по интонации, с которой была произнесена эта фраза, коллега мой так и не дождался Букши «фирменной», той, что была в «Заводе „Свобода“».

Ну а мне, например, в этом тексте было хорошо. С первого же его абзаца, как бы еще «полу-художественного», выполняющего функцию сценической ремарки. То есть сугубо функциональное построение информирующих фраз (что, где, когда), но — чуть сдвинуты здесь «обычные слова», тянет «букшевский» сквознячок сквозь щели в их сочленениях, и текст набухает предчувствием эмоционального (а значит и интеллектуального) напора. Автор сообщает о месте действия и ситуации: остров в трех часах плавания от материка, высадка с катеров пассажиров, которые приплыли на очередную коронацию государя. «К пристани подваливает следующий катер, народ толпится за красной ленточкой. Море шумит, расплескивается, ярчайшее солнце и буря, на ветру улетает листва, флажки хлопают, причал скрипит и раскачивается, пассажиры вылезают — глаза на лоб — и хватают ртом свежий ветер. <...> Коронация только завтра, а Островки уже набиты народом до отказа, едут и едут». Это строки — тут не ошибешься, — написанные рукой, из-под которой вышли и «Манон, или Жизнь» и «Завод „Свобода“».

Ну а уже в третьем абзаце намечается канва повествования: прибывшие на остров должны пройти через специальную рамку, которая проверяет граждан на соответствие их умонастроений принятым на тот момент государственным нормативам. Отсеянных рамкой запирают в монастырской келье. Действие романа практически сразу же переносится в эту вот тюремную камеру. В камере набирается десять сидельцев. И здесь не обязательно оппозиционно настроенные люди, вроде «циничного» журналиста Бармалея, нет, есть люди, на первый взгляд, «лояльные», как, например, Органайзер, образцово-показательный по принятым стандартам чиновник, более того — специалист как раз по «государственному» «норматированию» людей; или узбек-предприниматель, путешествовавший с семьей на катамаране и завернувший на остров у костра погреться, палатку поставить; или просто женщина, отчаявшаяся после безуспешных попыток устроить свою женскую судьбу. Естественно, что запертые в келье герои пытаются разобраться, почему их отбраковала рамка и, соответственно, что с ними будет дальше. Вот это, сразу же ставшее коллективным, спровоцировавшим каждого на исповедальный монолог, размышление и выстраивает сюжет романа. Размышление о том, что есть «норма человеческая» и как она в данном случае соотносится с нормой социальной, нормой государственной.

У каждого из героев свой личный сюжет и своя боль, которую он пытается преодолеть. И постепенно формулируется авторский подход: наличие боли — это наличие живой жизни в человеке. То есть герои заперты в келье потому, что они — живые. А государственный порядок, установившийся за стенами их камеры, живых людей не предусматривает. Соответственно, читателю предоставляется возможность выстроить образ установившегося в России государственного устройства от противного — от того, кого это устройство отвергает.

Практически все авторы прочитанных мною рецензий доводят свой разбор романа до вот этой, финальной, как им казалось, точки и укоряют автора за недостаточность «энергии про-

тивостояния» и ослабленность критического напора текста, типа покруче надо было. Даже обычно чуткий и проницательный Лев Оборин заключает свой разбор романа замечанием, что вот, например, Сорокин — вслед за которым, как, видимо, считает критик, двигалась Букша — занят прогнозированием пост-российского мира и у него в финале может забрезжить хоть какой-то свет в конце туннеля, тогда как «Букша остается в рамке заданного пространства, веря разве что в его исчерпанность»; беспросветен то есть текст Букши.

Откуда такое единодушие? Причина, думаю, в том, что критики читают этот роман исключительно как «политическую сатиру». И только.

Нет, разумеется, в известной степени это сатира. Но — отчасти. И сильно «отчасти».

Давайте вспомним, как определяется понятие «сатира» хотя бы на школьном уровне: «отрицательное или резко осуждающее и негодующее изображение свойств и качеств отдельных типических лиц или более или менее обширной группы лиц и явлений» («Википедия»). То есть в сатирическом произведении на первом плане — персонажи «типические», «отрицательные», «бичующие» явления, которые они персонифицируют. Но ведь у Букши-то в романе на первом плане отрицательных персонажей нет совсем. Герои ее вызывают сочувствие, сострадание и даже восхищение. Читатель романа от начала и до конца находится в компании стопроцентно положительных героев. Нет, отрицательные герои там тоже мелькают, но эпизодически, на втором-третьем плане — такие как клиент Вики, брачующийся госчиновник из нынешних, или «серые», представители нижнего слоя силовиков — полулюди-полуроботы.

Возможно, критиков сбивало с толку активное использование автором поэтики фантасмагорической антиутопии, но не надо путать гротескность в изображении персонажей с политической карикатурой. Гротескности в романе сколько угодно, карикатурности практически нет.

Довольно странная сатира, не находите?

А может, это и никакая не сатира, а особый дискурс, то есть особое выстраиваемое Букшей в этом романе художественное пространство. Пространство, в котором даже в образе «царя», как бы предназначенном описываемой ситуацией для персонификации изображаемого в романе политического режима, нет двухмерности сатирического персонажа. Как и нет обличительного пафоса расхожей оппозиции: «кровавый режим» – «страдающий народ». Да и кто сказал, что народ считает этот режим «кровавым»? Широким массам очень даже уютно в мире, построенном для него телепропагандистами. А если этому иллюзорному миру мешают какие-то реалии из той жизни, которая не на телеэкране, а за окном, то тем хуже этим реалиям и, соответственно, тем, кто замечает эти реалии. А мы, уж извините, своего, кровного никому не отдадим, – то есть чтобы «прирожденный монарх, чтобы российская государственность, чтобы вертикаль власти, чтобы новая технократия, чтобы мистическое откровение, чтобы огонь с небес, чтобы вот все это было профанировано» – да никогда в жизни в такое не поверим!

Для меня, например, здесь формулируется сегодняшний вариант ответа на старинный, из русской литературы, вопрос «кто виноват?». Царь ли, который «сверху» и, соответственно, который и выстроил описываемое в романе устройство будущей России, который «нормализовал» народные массы в термитник? Или «народ», навстречу «чаяниям и ожиданиям» коего обязан идти монарх. И, на мой взгляд, художественная конструкция романа Букши в качестве ответа предполагает следующее: не будем делать царя козлом отпущения – вполне возможно, что он честно пытался играть по полагающимся ему правилам, то есть быть Хозяином, быть Твердой рукой и одновременно Царем-батюшкой – строгим, разумеется, но и заботливым, умеющим сказать каждому то, что тот хочет услышать. В итоге получилось то, что получилось. По Сеньке и шапка. А начиналась персона «царя» в романе отнюдь не злокачественно, начиналась с фигуры угрюмого, закомплексованного подростка с каким-то своим внутренним отроческим диском-

фортом, за которую он — вольно или невольно — будет мстить миру. В романе есть не менее выразительная фигура подростка-обалдуя Лехи, являющаяся «парным персонажем», но Лехе повезло — рядом с ним оказался нормальный человек; ну а «царю» отрочество его оставило на всю его последующую жизнь абсолютное одиночество и соответственную жизненную стратегию — оборону от всех и вся. Ноша для человека непосильная, и естественно, что разладилось что-то во внутреннем устройстве государя, в итоге рамка забракowała и его самого. Учужала в нем, видимо, остатки чего-то человеческого. Ну а за «царем» пошла в разнос вся «система» власти.

Размышляя о том, что именно отделяет каждого из узников от верноподданнического монолита толпы, герои Букши пытаются разобраться, как и чем соответствует человек живой жизни? Что такое душевная боль — проклятие или путь к спасению человеческого в человеке? А вот это уже проблематика не столько политическая, сколько — философская. То есть я бы определил жанр романа Букши как «философскую поэму», со своей поэтикой, со своим абсолютно индивидуальным «понятийным пространством». Попробуйте найти у Сорокина, которого ставят в пример Букше, хоть в каком-то из его романов место, где может встать монолог Бобы, рассказывающего о своей дочери Фатиме. О девочке с задержкой развития, которая — несчастье родителей и которая одновременно — их счастье. Монолог этот, произносимый в почти ликующей, одической тональности и при этом начисто лишенный морализаторского пафоса, один из ключевых для тональности романа. Или монолог Алексис, рассказывающей о своих шестнадцати приемных детях, которым она не позволит оставаться человеческим мусором (пожизненными «интернатовскими сиротами»), которых намерена сделать полноценными людьми — не обязательно образцово-показательными, но именно людьми. Или монолог Галки, выращивающей на крыше своего дома фрукты и овощи — то есть жизнь выращивающей посредине деградирующей, мертвой почти промзоны, в которую постепенно превращается ее город.

Мне могут напомнить, что и сама Букша называет свой роман политической сатирой. Но какое дело мне, читателю, до того, что о своем произведении говорит автор, — я-то имею дело с тем, что получилось (как минимум для меня получилось). Данте, возможно, тоже садился писать политическую сатиру, а получилась «Божественная комедия». Тут оказалось, что ход от политического, то есть бытового, к бытийному — ход естественный для Букши-художника. То есть политическое в ее романе становится одним из частных проявлений бытийного в бытовом. А проблематика романа как раз бытийная — жизнь, смерть, любовь, энтропия и плодотворящий напор жизни и т. д. Букша судит политическое завтра России, исходя не из присутствующего за текстом представления о норме жизни (как, скажем, в «Истории города Глупова»), а исходя из созданного ею в романе образа человеческой нормы. Норма эта — коллективный портрет главных героев романа. Героев, которые отнюдь не всегда «образцы для подражания», тут люди со своими, скажем так, особенностями, но они — они действительно плоть жизни, и уж какая она ни есть, но эта жизнь — живая (извиняюсь за тавтологию).

Ну и один из главных художественных прорывов в романе — это, на мой взгляд, его финал.

Финал должен был бы ответить на вопрос, который держит читателя в напряжении с первой же страницы: чем разрешится заточение героев. Читатель соответственно ожидает в конце чего-то «катарсического» — или геройской гибели героев («оптимистическая трагедия»), или полной победы добра над злом. Без разницы, чего именно, но обязательно должно быть фортиссимо.

И вот развязка: что-то там снаружи, за стенами монастыря, не заладилось, какой-то сбой в работе государственной машины; в частности, коронация, на которую они приехали, отменена. Тем не менее утром в камере появляются «серые» (полицейские) с чипом, которому предстоит взорвать узников. Герои ждут взрыва и неизбежной, по-видимому, смерти. И звук наконец раздается. Но это не грохот. Это пшик. Не сработало устройство.

К тому ж, убежавшие «серые» оставили дверь кельи незапертой. Герои выходят на свободу. Ну и чем встречает их свобода? Вместо «ярчайшего солнца и бури», «трепещущих на ветру листы и флажков», ликующих толп и свежего ветра — сочащееся дождиком серое небо, с проблесками солнца, вместо вчерашнего лета — внезапно начавшаяся осень; белесого цвета море с черными провалами меж волнами, толпы унылых людей, озабоченных только одной мыслью — как поскорее убраться с этого острова. И — «проступающее в сером небе лицо». Лицо, которое одна из героинь уже видела раньше, но воспринимала как собственный глюк, но оказалось, что нет, лицо видят многие. Взгляд его вызывает жуть, но и странное спокойствие и даже надежду. Чье это лицо? Их «общей судьбы»? Их «сущностного»? Или лицо это — что-то вроде зеркального отражения каждого из нас, только такими, какие мы на самом деле, а не какими намечтали себя? И для героев уже «верх» здесь, на самом деле, не «царь», верх — вот это «лицо», которое над всеми. (Приношу извинения за невнятность в определении этого образа, но — мы имеем дело с языком художественной литературы, с тем, что пытается нащупать Букша-художник. И если бы можно было перевести этот образ в краткое внятное определение, то не нужно было бы ей и роман писать.)

Читатель, настроившийся на полагающееся в финале фортиссимо, естественно, разочарован. Ну а на мой взгляд — ход замечательный. То есть не будет вам ни «верха», ни «низа», не будет ни трагедийно рыдающей музыки в финале, ни грохота праздничных фейерверков и трепетания флагов. Будет все та же «серая», «обыкновенная» жизнь. Такая, как она есть. Отнюдь не праздничная. Та, в которой вы обречены делать постоянное усилие, чтобы оставаться людьми. И, соответственно этому, иметь или не иметь будущего.

Завершающие роман строки: «Киоски закрыты. Дорога, вчера такая людная, в этот сумеречный час совершенно пуста. В колеех лужи, и трава вся мокрая. <...> На озере рябь, море гудит и шумит, сосны гудят. Хор завывает в пустом мире странную пес-

ню, и над соснами, вдали от куполов, проступает в сером небе лицо. / Не смотри».

«Новый мир» №3, 2018

Ксения Букша. Шарманка-мясорубка. Книга стихов. М., «Книжное обозрение (АРГО-РИСК)», 2018.

Появление в «Новом мире» вот этого представления книги стихов Букши после совсем недавнего рецензирования мною — в этом же журнале — романа Букши «Рамка» может выглядеть как акт моей специализации по творчеству Ксении Букши. Это не совсем так. В равной степени к написанию этой короткой рецензии меня подтолкнул также просмотренный недавно фильм Джима Джармуша «Патерсон» — фильм про водителя автобуса Патерсона, пишущего стихи. Патерсон у Джармуша чувствует себя — да и является — чистой эманацией поэта. Единственный его читатель, жена, уговаривает его «открыть миру» свои стихи. Но Патерсон уже открыт миру, в поэзии открыт, и большей открытости он себе не представляет. Ну а «поэзия» («поэт») как обозначение некоего статуса в социуме — это не для него. Последнее его стихотворение в фильме — про старую песню, сочиненную ради одной стихотворной строчки-вопроса: «А ты хотел бы стать рыбой?» То есть — хотел бы ты погрузиться в свою среду (поэзию), в ее глубину, чтобы жить там в полной гармонии с собой? Кинообраз завораживающий. Заставивший меня, например, уже десятилетия живущего среди «писателей» и «поэтов», поискать вокруг собственно «Патерсона». И вот тут как раз я увидел на прилавке «Фаланстера» маленькую книжку стихов Букши. Несколько стихотворений из нее я читал раньше, на странице автора в социальных сетях. Те стихи мне нравились, и захотелось перечитать их, и прочесть новые, и прочесть в «их глубине», а не в сетевой ленте вперемежку с разного рода «постами» и картинками. Впечатление от чтения оказалось неожиданным: я знаю, что Букша — это не Патерсон, что Букша — автор знаменитый и что она знает про это. Но оказалось,

что внутри этой вот книги стихов Букша находится как раз в ситуации Патерсона — она действительно открыта в первую очередь поэзии.

Стихи «Шарманки-мясорубки» следует, видимо, анализировать так, как принято анализировать сегодняшний «поэтический авангард», то есть обращаться к сопоставлениям с обэриутами и «пост-обэриутами», затрагивать сложные (для меня) сферы поэтики современного стиха и т. д. И при некотором усилии я бы, наверно, смог это проделать. Но мне это просто неинтересно. Вопросы кардинального или плавного, по мере следования предшественникам, обновления инструментария поэтического языка оставляю в ведении Даниила Давыдова. Нет, я с уважением отношусь к анализу поэтических форм, но как литобозреватель слишком хорошо знаю ситуацию читателя, который читает стихи безупречные с точки зрения формы и «сегодняшней актуальности», но ничего, кроме недоуменного вопроса «зачем я все это читаю?», не чувствует. Мне-то, как читателю «простоудушному», сегодняшняя поэтическая эмоция нужна обнаженной («эмоция» здесь — в значении предмыслия сегодняшней мысли о нас в современном мире). Иными словами, мне как читателю нужно, чтобы стихи «заводили». Чтобы они были эмоциональной и интеллектуальной провокацией, каковой — хотел этого его автор или нет — всегда является талантливо написанный художественный текст. Вот все это я и получил, повторяю, от чтения стихов Букши. (Мне теперь уже трудно будет сказать, в каком качестве она мне интереснее — в качестве прозаика или поэта.)

Поэтому я попытаюсь просто описать свое впечатление, не злоупотребляя специальной терминологией.

Первое, что я почувствовал при чтении стихов Букши, это то, как оживает в них слово. Как разворачивается его интенция. Слово у Букши практически всегда — в неожиданном для читателя и естественном — то есть единственно возможном для автора — соединении с другими словами. Чтобы было понятно, вот короткий стишок Букши, который был для меня чем-то вроде первой калиточки в ее сад: «ногой / попав / пальто в рукав / лечу я

с лестницы / неправ // лежу / внизу / а сам качусь // все вниз карабкаюсь / стремглав». Здесь голые обычные слова употребляются в словосочетаниях, которые как бы нарушают смысловые связи, полагающиеся им по сюжету (образу), которые выстраивают образ так сказать «навыорот», и это, как ни парадоксально, не разрушает логику образа, а напротив – обнажает.

Та же демонстративная «небрежность сборки» образного строя в стихотворении «Представь себе...»:

Представь себе, что весел я,
Навек оставшись без тебя

Кругом без шапки лепит снег
Передо мной твой чистый след

Внутри промерзшей головы
Корнями вверх цветут сады

<...>

Я снегом падаю в лицо
Я обжигаю снег лицом...

Традиционный любовный мотив разрабатывается здесь средствами чуть ли не живописи кубистов, выстраивающих свой образ не в постепенном его разворачивании, а – «сразу», одновременно, со всех ракурсов.

И вот вся эта «авангардность» инструментария (у меня здесь нет возможности перечислять все приемы-«сдвиги», которыми пользуется в своем стихе Букша, а их много), – так вот вся эта авангардная изощренность поэтического говорения в книге воспринимается абсолютно естественным продолжением чуть ли не бытовой речи «автора», голос которого мы слушаем, речи принципиально «антипоэтической». То есть формальная усложненность не заглушает, а высвобождает способ (навык, обыкновение) как бы произвольного для «автора» соединения слова с эмоцией:

Шарах!
И включилась долина
Тыдыңц!
И выключилась опять
Вот так я всегда и живу
бах-бух! и включилась гора
тыц! И выключилась
гора
и если долина сияет
во мраке тонет гора
и только море и небо
бесстрашно смотрят на всех

Ну и, как принято было вопрошать в критике когда-то, о чем эти стихи?

Вопрос в данном случае сложностей не вызывающий. О чем пишет Букша? Да все о том же, о чем всегда писали стихи. О любви (цитированное выше «Представь себе...»), про детство-отрочество и холодящее предчувствие огромности будущей жизни («Запах крови и моря»), «женские стихи» про шитье и наряды («Шмотки»), стихи про природу («А я боюсь к примеру тоже / борщевиков. / Такие пакостные рожи / у них, большевиков! // Он свиснет жирной стружкой яда / под солнцем тьмы...»). Про город и про природу городской среды:

Жаркой ночью как капля стекает с ветки
Так электричка едет в конец ветки
И мы там все вместе
Наши лица от жары и ветра стекают вниз
Так и сидим мы без лиц или одно лицо

Елки клацают в темноте по стеклу
Двери лязгают, тамбур дрожит
Электричка плывет
А нам кажется

Будто невидимо почти не касаясь, электричка стоит
<...>

Перечень того, про что эти стихи, то есть перечень того, чем, какой интенцией они пишутся, я бы закончил вот такой формулировкой: это стихи про нас сегодняшних как неотъемлемую, как абсолютно естественную (несмотря на нашу «цивилизованность») часть природы.

Иными словами, стихи Ксении Букши — это сегодняшняя философская лирика.

«Новый мир» №7, 2018

Ксения Букша. Открывается внутрь. Рассказы. М., «АСТ; Редакция Елены Шубиной», 2018.

Один из самых увлекательных (для меня) сюжетов сегодняшней литературы — «сюжет Ксении Букши». Две последние ее книги — «Открывается внутрь» и «Чуров и Чурбанов» — два новых, во многом неожиданных поворота этого сюжета, и потому разговор о них потребует краткого пересказа «предыдущих серий». Критики в основном знают Букшу по роману «Завод „Свобода“» (2013), сделавшему ей литературное имя. Однако дебютировала Букша гораздо раньше — в 2001 году восемнадцатилетней, повестью «Эрнст и Анна», изданной в «Геликоне». После чего ею были написаны еще пять повестей и шесть романов, которые — скажем, «Жизнь господина Хашим Мансурова» (2006) или «Манон, или Жизнь» (2007) — демонстрировали не просто напор молодого таланта, но и стремительное овладение современной культурой литературного письма. Букша создала свою стилистику авантюрно-фантазмагоричного лирико-философского, то есть с использованием мифологем и философем (своих), повествования. Так что успех романа «Завод „Свобода“» с его формальной изощренностью, с предложенными автором взаимоотношениями с историческим временем, был подготовлен предыдущим десятилетием исключительно плодотворной работы. Естественно, все

ждали следующего романа, который должен был подтвердить или не подтвердить литературный статус нового имени. За «Заводом „Свобода“» последовала «Рамка», встреченная критиками в целом доброжелательно. Но были в их отзывах и нотки легкого разочарования. Писали об использовании уже освоенных другими приемов сюжетостроения и создания системы образов. Смущала сама атмосфера повествования, странноватая, угрюмо-сосредоточенная... Дальше критики (мною прочитанные) не шли. Через год появилась книга рассказов «Открывается внутрь» — ну да, сказали критики, конечно, рассказы «кондиционные», но все-таки это не «роман».

Тем не менее обе книги побывали в лонг- и шорт-листах самых престижных литературных премий. Далее небольшой — прошедший «факультативно», опять же нешумно маленький сборник стихов «Шарманка-мясорубка» [1], показавший место Букши в современной поэзии — очень даже почетное.

И вот новый, забегаю вперед скажу, неожиданный роман «Чуров и Чурбанов», который, скорее всего, попадет в премиальные длинные, а то и короткие списки...

То есть, резюмируя вышесказанное, следовало бы назвать литературную судьбу Букши исключительно удачной. Но что-то мешает — не отпускает ощущение, что в текстах ее вычитывают не совсем про то. Что нам еще предстоит приблизиться к тому, о чем, а главное, чем пишет Букша. Ощущение это у меня, например, возникло после реакции на «Рамку», воспринятую критиками исключительно как очередная антиутопия, «политическая сатира». При том что очевидным было: многомерность картины мира, то, как изображает Букша саму плоть этого мира, ее физиологию и метафизику проходит явно не по разряду «политической сатиры». «Рамка» требовала к себе подхода как к произведению социально-философскому (я об этом уже писал, повторяться не буду) [2].

Подтверждением этому и стала новая книга с очень точным названием «Открывается внутрь». Сборник рассказов, она тем не менее читается как один целостный текст, — и по стилистике,

и по сквозным мотивам, по отдельным персонажам, кочующим из рассказа в рассказ, наконец, просто по месту действия (окрестностям вдоль маршрута микроавтобуса 306, по которому Букша выстраивает свою питерскую Йокнапатофу). «Открывается внутрь» вполне можно рассматривать как своеобразное продолжение и углубление основных тем «Рамки» (в частности, «детской темы», темы «материнства и сиротства», эмоциональный напор которых и высвечивал внутренний сюжет «Рамки»).

В рассказах, выстроивших первую часть книги, «Детдом», автор как бы погружает нас «внутри» детской темы, заставляя переживать реакции самого тела молодой матери на ту жизнь, в которую она выпускает рожденного ею ребенка. Для такой матери ребенок – родной ли («Авангардная. Варя и Вера») или приемный («Сосновая поляна. Ася») – становится как бы неким дополнительным органом ее тела, которым она пробует окружающий мир на возможность жить в этом мире.

Мотив беспомощного существа (в данном случае ребенка или роженицы), оказавшегося в негостеприимном для него мире вроде как беспроектный способ зацепить чувства читателя. И рассказы Букши «цепляют» весьма ощутимо, но поразительно – проза Букши при этом напрочь лишена мелодраматизма. Более того, именно этим рассказы и «цепляют» – отсутствием пафоса, присущего воспитательной, жизнеустроительной литературе. Букша пишет о страшном, и по внешним признакам проза ее должна быть стопроцентно «чернушной», однако строй ее текстов упраздняет само понятие «чернушности». И это одна из самых ценных, на мой взгляд, черт прозы Букши – полное отсутствие у нее инфантильности авторов, выстраивающих свой мир исключительно на контрасте «черной» стороны жизни с ее «белой», «нормальной» стороной, почему-то отсутствующей. В отличие от авторов «чернухи» 90-х годов Букша знает, что, скажем, жесткость жизни – это не нарушение ее норм, а просто одна из форм функционирования. И что уже поэтому пафос «чернушников», их гневный протест, обращенный к кому-то, кто отвечает за порядок в жизни, – нелеп; с протестом против «не-

нормального» устройства жизни обращаться вообще не к кому. Разве только — к себе самому, способному или неспособному на постоянное усилие по обустройству пространства «нормальной» в твоём понимании жизни.

Ксения Букша. Чуров и Чурбанов. Роман. М., «АСТ, Редакция Елены Шубиной», 2020.

И, продолжая обозначенную в предыдущей рецензии тему, хочу сразу сказать, что чтение нового, следовавшего за книгой «Открывается внутрь», романа меня удивило. Ксения Букша продолжила свою «материнскую тему», продолжила погружение внутрь «плоти» нашей жизни, сделав это уже почти буквально: один из главных героев романа — врач, спасающий детей (и взрослых) и, соответственно, проникающий в глубины человеческого организма (и здесь уже не только физиология, но и форма размышления о метафизике нашей действительности). Ну и, разумеется, в новом романе — все та жесткость и точность авторского глаза и слова. Но при всем при этом Букша как бы возвращается к раннему этапу своего творчества, выстраивая сюжет на некоем фантастическом допущении: в мире абсолютно реальном, под видом так же абсолютно реальных, из этого мира выросших людей, действуют два чудотворца, два «бэтмена» — защитники слабых и обездоленных: врач Чуров и его бывший одноклассник и однокурсник Чурбанов. Первый — Чуров — человек основательный, сосредоточенный на своей работе, человек долга и обязательства, лишенный какой-либо внешней эффектности, второй — Чурбанов, — напротив, блестящ в компаниях, победителен в отношениях с женщинами, порывист, непредсказуем, его талант — в обустройстве бизнеса. При этом — мы наблюдаем очевидное нарушение литературных норм вот таких оппозиций. Чурбанов отнюдь не пустой человек, напротив — умен, благороден, самоотвержен даже; то есть по своей человеческой доброкачественности он не противостоит «положительному» Чурову, просто его досто-

инства располагаются как-то совсем иначе. Их различия – различия человека перед зеркалом и его отражения: там, где у одного «левое», у второго – «правое». И при этом еще одна особенность: у них сердца бьются в абсолютный унисон, как будто у них одно сердце на двоих. В романе это названо словом «синхроны». И вот это обстоятельство – синхронность сердцебиения – наделяет двух героев волшебной способностью исцелять находящихся рядом с ними людей от болезней, более того – выпрямлять их судьбы. То есть за персонажей романа, обреченных на смерть от неизлечимой болезни или оказавшихся в драматичнейших, безвыходных практически ситуациях, читатель может теперь не переживать.

Иными словами, перед нами чистая фантастика, но, удивительно, фантастический сюжет и отчасти стилистика «ранней» Букши никак не противоречат действительности, увиденной глазом Букши уже нынешней (из «Открывается внутрь»). И у меня, например, как постоянного читателя Букши, нет ответа на вопрос, является ли роман «Чуров и Чурбанов» ответом на «чаяния и ожидания» «широкой» и при этом «взыскательной» публики, истосковавшейся по «положительному герою», или это очередной – интригующий своей парадоксальностью – ход во все том же «сюжете Ксении Букши». Будем ждать следующих ее книг.

«Новый мир» №4, 2020

Ксения Букша. Адвент. Роман. М., «АСТ», 2021.

Роман в жанре «петербургской повести», точнее, «петербургской рождественской повести». Возможно, самая рискованная проза Ксении Букши. Слишком нелитературная по нынешним временам. Слишком сосредоточенная и при этом многоуровневая, предполагающая возможность разных прочтений.

Здесь отсутствует внешний сюжет, которому бы полагалось держать внимание читателя от первых до последних страниц. Автор разворачивает хронику трех недель жизни перед католи-

ческим Рождеством (Адвент) маленькой семьи: Костя — отец, математик, Анна — мама, музыковед, Стеша — девочка шести лет. Живут они в однокомнатной старой квартире со старинным обшарпанным буфетом и таким же столом, но с икеевским стулом для Стеши, с будильником и широким матрасом, на котором спят все трое. Зато под необыкновенно высокие потолки можно поставить роскошную, в три метра елку, под нижними ветвями которой, образующими пещеру, папа будет читать дочке, проснувшейся под утро в декабрьской темноте, книжку, подсвечивая ее фонариком.

Никаких чрезвычайных событий не происходит — вечерняя прогулка втроем за хлебом, утренний маршрут мамы и дочки в детсад, слезы при расставании, у Стеши на глазах, у мамы — внутри, Костя сбрасывает снег с крыши их дома, все трое гуляют по льду замерзшего канала Грибоедова и так далее. То есть повествование, скажем так, программно бессобытийное. Событие здесь — просто жизнь, обыкновенная жизнь с ее наполнением. Требуемая трудной — порой травматически трудной — внутренней — работы по ее, жизни, освоению. То есть по выявлению бытийного в сугубо бытовом. Причем от всех троих.

Возраст Стеши тут роли не играет, Букша в первых же главах романа разрушает границу между взрослыми и детьми; взрослые — это дети, которым уже много лет, и они научились быть «взрослыми», то есть казаться устроенными в жизни, скрывая свою детскую уязвимость, свое беспокойство, если не отчаяние, глубоко внутри. И дети, и взрослые у Букши одинаково остро чувствуют экзистенциальную противоречивость и драматизм, если ни трагичность, в самом устройстве жизни. Девочка Стеша переживает в романе может быть самый тяжелый этап познания мира и себя — осознание неотвратимости движения времени. Всё, абсолютно всё рано или поздно кончается, то есть мир оказывается совсем непрочен, и здесь даже папа с мамой ничего поделывать не могут. Постоянное присутствие рядом смерти у всех трех героев — у «взрослых» отчасти отрефлектировано, ну а у Стеши обозначено еще ее собственными символами, —

именно оно как раз и выстраивает для каждого из них картину жизни.

Проблема Стеши — научиться жить с ощущением «неотвратимой текучести» времени — продолжается в романе «проблемой» мамы-Ани, которую мучит отсутствие равновесия внутреннего, равновесия бытийного — «всё вроде бы не так уж плохо / откуда же это ощущение конца, тупика / почему кажется, что ничего больше не будет / кроме вечного повторения, / из которого никуда не выскочить / и можно ли вообще из этого выскочить / и если да — то куда / есть ли еще что-то, кроме всего этого / и что с этим делать» (цитата, приведенная здесь, — фрагмент внутреннего потока сознания Ани, написанного белым стихом; как и примерно половина глав этого романа, текст которых отсылает читателя еще и к строю молитвенного обращения к Создателю).

А вот монолог, данный в тексте несобственно-прямой речью от Кости: «...если материя продолжает существовать / и, может быть, это лучше всего — избавиться / от здешних тревог, от вины перед всей материей / от вины, которая сопровождает / человека на всем пути / и которую он тащит и копит, как мусор, / и нет места, где он мог бы избавиться / или во что-то новое переработать эту тяжесть».

На самом-то деле и Аня, и Костя чувствуют, что есть куда «выскочить» из «вечного повторения». И сюжетом романа становится внутреннее душевное и духовное усилие найти для этого свою точку внутренней опоры. Звучит выпендрено, но на самом деле все мы так или иначе занимаемся именно этим на вполне «бытовом» как бы уровне — «великое», если оно имеет отношение к живой жизни, не может располагаться вне пространства этой жизни, то есть не может не быть «обыкновенным».

«Новый мир» №5, 2021

НЕПРАВИЛЬНО НАПИСАННЫЙ ПРАВИЛЬНЫЙ РОМАН

Дмитрий Бавильский. Красная точка. Роман. М., «Эксмо», 2020.

Ситуация для меня, например, выглядит парадоксальной: роман «Красная точка» Дмитрия Бавильского должен был бы относиться к тем романам, о которых принято говорить «долгожданный» — широкоформатное полотно, написанное языком современной литературы, — он читается как хроника и художественное исследование двух ключевых для новейшей истории России десятилетий — 80 — 90-х. Но «Красную точку», скажем так, заметили «не очень». Не вошла она пока ни в обиход «широкого читателя», ни в круг «истеблишмента» (шорт- и лонг-листы ведущих премий). При том что главы печатались в достаточно взыскательном «Новом мире» и в эстетском «Зеркале», а целиком роман вышел в солидном издательстве «Эксмо».

«Красную точку» в первый раз я читал два года назад, читал с уверенностью, что читаю роман, обреченный на успех. И к перечитыванию его сейчас приступал с некоторым даже страхом — выдержит ли он второе чтение. Выдержал. Более того, оказалось, что при первом чтении этого романа я смог прочитать в нем далеко не все. И потому в поисках причины противоестественной, на мой взгляд, тишины вокруг этого романа (тишины относительной — была пара рецензий и достаточно оживленное обсуждение романа в интернете) я бы, например, остановился на высказывании Елены Иваницкой, которая определила прозу Бавильского как «глубина и еще раз глубина, сложность и тонкость, пристальность и чуткость». Я бы добавил: «глубина, не рассчитанная на легкую доступность», что в дан-

ном случае дает надежду на то, что роман этот окажется долгоиграющим, повторив судьбу книг, обретавших свою значимость для читателя с годами.

Ну а все-таки, что не подпускало к себе в этом романе «широкого читателя»?

Первое и для меня очевидное — выбор главных героев: по крайней мере в первой и второй трети повествования герои — это дети, подростки. Ну а чего можно ожидать от романа, претендующего на современный эпос, но через детское восприятие?

Главному герою в момент нашего с ним знакомства десять лет. Далее автор проводит героя через детство и отрочество, юность и полагающийся акт инициации — мальчик становится мужчиной и, соответственно, вступает в свою взрослую жизнь. То есть сюжетной основой романа стала история его героя, и, соответственно, жанр мы должны определить как «роман воспитания».

Да, перед нами действительно «роман воспитания», только вот «воспитания» кого? Или чего? Классический сюжет «романа воспитания» у Бавильского, скажем сразу, странно грузится, непривычно.

Начнем с определения «ребенок». Третьеклассник Вася с самого начала не «ребенок», не «заготовка человека», а человек полностью «завершенный» — в него уже как бы загружена картина мира во всей его — мира — полноте, пусть пока для героя картина эта еще во многом на уровне «чутья», и взросление («воспитание») Васи представляет собой не добавление каких-то новых знаний о мире, а освоение того, что в него уже залито, освоение себя нынешнего и потенциального.

Мир третьеклассник Вася познает через жизнь своего дома и двора, где «фамильным привидением их подъезда» сидела вечная баба Паша, учившая всех жизни: на попечении у бабы Паши была дочь-алкоголичка, жизнь и сюжет смерти которой стали одним из главных событий их двора; выразительными персонажами двора были Юра-дурачок и строгая математичка-

учительница из Васиной школы, предмет обожания и преследования олигофрена; ну а самое главное — здесь жили три сверстницы Васи: не оказалось рядом друзей-мальчиков, и Вася рос в крохотной девчачьей компании ее предводителем, разницы полов до поры они не замечали, связывали их дружеские и при этом достаточно сложно выстроившиеся взаимоотношения, ну а наступившее впоследствии осознание своей разности, разумеется, усложнило характер этих отношений, но не кардинально — девочки эти остались близкими Васе людьми и в зрелом возрасте... Ну и, естественно, родители — и Васины, и Васиных подруг: за каждым из них свой сложный и часто завораживающий сюжет.

Этот мир возникает перед Васей не причесанным и приглаженным — а косматым, сложно устроенным: вот через двор «проходит мама Янки, обвешанная рулонами туалетной бумаги. Теть Люда — товаровед, ей подвластно магазинное закулирье, из-за чего она буквально купается в дефиците и может отовариваться всем, чем угодно. Другие соседи шастают по продмагам и караулят, пока выбросят хоть что-то дефицитное (а это считай, весь продуктовый и промтоварный ассортимент), а тетя Людина квартира, говорят, полная чаша». Или, в продолжение этой же, сверхакуальной для Васиного окружения темы:

...на балкон второго этажа вышла Руфина Дмитриевна Тургояк и монументально, словно бы с трибуны мавзолея, кричит дочке на всю округу.

— Маруся, я сварила гречневую кашу, когда поднимешься домой, оберни ее одеялом — вечером вернуться, поедим.

Теперь все соседи оповещены: семейство Тургояк каждый день ест не абы что, но остродефицитную гречку. Рассыпчатую, ползную, насыщенную микроэлементами, долго доходящую под ватным одеялом. Могут себе позволить такое роскошество!

Ирония принадлежит здесь Васе, который уже способен воспринимать производимый Руфиной Дмитриевной жест как акт

самопрезентации. Чем не страдает Вася, так это детской наивностью и розовым неведением того, как устроена жизнь («И вот ведь еще что: оказывается, нет и не может существовать единой для всех шкалы хорошего и плохого — каждый выступает как умеет, как может»). Детство и отрочество Васи — это еще и поглощенность героя формулированием открывающихся перед ним законов жизни.

Автор исходит из того, что не существует на самом деле какой-то принципиальной разницы между взрослыми и детьми. Различия тут — количественные (количество прожитых лет и воспоминаний об удачах и о проколах), но отнюдь не качественные: «Как и многие подростки, Вася мечтал найти на улице деньги. Но пока попадались (если из реально полезного) пуговицы да бельевые прищепки, которым всегда радовалась мама. Ну, или делала вид, что радуется. Взрослых не поймешь, они же — особо запутанный антропологический вид, не то, что дети». Путь к финальному заключению детский, но вывод абсолютно взрослый, формулировка, с которой не поспоришь: попробуйте сравнить ощущение внутренней свободы и открытости у «ребенка» и у «взрослого».

Соответственно вот этому подходу к своим героям и строит Бавильский манеру повествования с использованием очень своеобразных приемов несобственно-прямой речи: в тексте романа о Васе говорится в третьем лице, но повествованием управляет он. А посредником между героем и читателем выступает здесь автор, который следует за Васей, озвучивая его — именно его, Васины — мысли и душевные состояния. И лучшего посредника Васе не найти, поскольку посредником в данном случае является он сам в своем будущем.

Но на всем протяжении романа повествователь находится за кадром, исключая только развернутое авторское вступление. И при том что оба они (Вася-персонаж и Вася-повествователь) состоят в родстве, так сказать, неразрывном, Вася-«взрослый» отнюдь не выступает по отношению к Васе-«мальчику» как старший. Они равны — и для автора это принципиально.

То есть, повторяю, оппозиция «взрослые — дети» здесь отсутствует полностью. Перед нами уже изначально, в самом выборе точки обзора — проза, сориентированная на образный строй, позволяющий Бавильскому выстраивать здесь свой вариант «философии времени».

Название роману — «Красная точка» — дал способ укрепления мышц хрусталика глаза, с помощью которого Вася пытается избавиться от своей близорукости: он должен попеременно смотреть то на кружочек красной бумаги, прикрепленный к оконному стеклу, рядом с которым стоит, то протягивать взгляд вдаль, за окно. Этот способ и стал одним из главных приемов повествования: текст расчленен автором на множество микроновелл, микро-исследований, предметом которых становится некая деталь времени, некий фрагмент мира, попавший в поле зрения Васи и спровоцировавший его на восстановление целого.

И одновременно вот эта постоянная смена взгляда включает в себя смену оптики еще и интеллектуальной, «душевной» — перевод бытового, то есть частного — в универсальное, в бытийное, то есть движение не только от «фрагмента» к «целому», но и к смыслу этого «целого». Как, скажем, в попытках героя понять, почему так неожиданно изменились его родители, вернувшиеся из первой в своей жизни поездки за границу; почему именно Алла Пугачева стала культовой певицей в СССР (дефицит чего для советских людей восполняло ее пение), или, наконец, просто в том постоянном усилии Васи, с которым он пытается уловить то, чем все-таки объединяется вокруг него жизнь:

Вася молча стоит у окна, колупает пальцем подоконник и отчетливо видит, хотя пока еще не понимает, что девочки, да — это то, что совсем нестабильно, постоянно колеблется и стремится куда-то затечь, ведь даже баба Паша тянет к школьницам сухие ручонки для того, чтобы влиться во что-то еще, помимо себя, обязательно прислониться к тому, что сильнее и тверже, устойчивее и спокойней.

Мир, в котором живет Вася, — мир «советский». Законченным и художественно убедительным «советский космос» воспринимается здесь еще потому, что и сам герой, и его ближайшие друзья (подружки) — органическая часть этого космоса и одновременно рефлексия его, очень прихотливая, внутренне противоречивая. И как раз эта противоречивость и делает убедительным созданный в романе образ «советского мироощущения» — ну, скажем, замороженность его героев-подростков блеском западных шмоток или обложкой журнала «Америка» органично сочетается для них с трепетом и гордостью во время церемонии приема в пионеры, или таким вот переживанием:

Раньше Вася бананы не пробовал никогда. Вероятно, оттого они ему и не понравились. Зеленые, терпкие, жесткие, безвкусные. Похожие на вязкое, вяжущее рот, мыло, когда, все-таки, раскусишь их, через не хочу, и разжужеешь. Наверное, бананы просто сильно полезны, раз за границей такую гадость едят. Или, быть может, им там, в Африке, больше нечего есть? То ли дело Советский Союз и картошка — королева огородов и колхозных полей. Какое ж это счастье, родиться и вырасти в СССР!

Вася с самого начала чувствует себя «соприродным» той жизни (назовем ее пока условно «советской»), которую живет он, его подруги, его одноклассники, соседи по двору и вся остальная страна, которую показывают советским людям по телевизору. Действие романа начинается в самом конце 70-х, и время это прописывается в развернутой экспозиции как принципиально «стоячее», «вечное». И вдруг время страгивается для героев с места: сначала — Олимпиада 1980 года, похороны Брежнева, отлов на улицах празднующихся в рабочее время «тунядцев», обозначивший короткое правление Андропова, и затем все как будто посыпалось — Горбачев, первые кооперативы, первые свободные постсоветские эмиграции, Ельцин, невиданное для советского человека изобилие товаров в мага-

зинах, плюс абсолютная открытость и доступность того, о чем еще совсем недавно можно было только мечтать, тех же фильмов Тарковского или прозы Набокова, и так далее, и так далее. Атмосфера тех двух десятилетий дана в романе еще и через быт русской провинции, тщательно воспроизводимой автором, если, разумеется, Чердачинск Бавильского (Челябинск) можно назвать провинцией.

Мир Васи, мир его родителей, его друзей, мир его города стремительно меняется, меняется общество, меняются его настроения. То, что всегда было позором, новое время сделало почетным или «престижным»: вчера был спекулянт, а сегодня — «бизнесмен», вчера — убийцей-душегубом, а сегодня — «киллер» (см. культовое кино «Никита» и «Леон»). Но вот странность — с одной стороны, жизнь менялась, и кардинально, а с другой, по непосредственным ощущениям героев романа, все как будто оставалось на месте — вот недоумение Васиной подружки: «...каждый день слышишь по телевизору и по радио, что живем в ужасные, лихие годы, когда все трещит по швам и на улицу невозможно выйти — криминал рвется во власть. Однако же, если смотреть, опять же, по своей жизни и по жизни моих родителей, да и по вашей, ребята, тоже, как-то особого сдвига я не наблюдаю».

И ведь действительно, ни Вася, ни его подружки, ни Васины родители ничего такого резкого, ломающего их собственные представления о жизни не испытывают. Как-то уж очень легко, можно сказать привычно, естественно страна соскальзывает в другое время и в другое состояние.

И постепенно оказывается, что да, мир вокруг меняется, но не меняется социальная психомоторика людей. То есть советские люди из города Чердачинска, как и всей остальной страны, не ломают себя, принаравливаясь к новым временам, а наоборот, новые времена и способы жить в эти вот новые времена они приспособливают к своим привычкам. Новый русский капитализм и демократию они строят исходя из своей советской психологии — с тем же советским отсутствием навыка коллективной

ответственности, отсутствием гражданского чувства, в частности, с пренебрежением к малым сим, к частному лицу, к личности. Для юноши Васи очень важным становится наблюдение за тем, насколько невостремованной у его соотечественников оказывается предоставленная им историей возможность обрести наконец-то самих себя, стать личностью, найдя для новой жизни новые соотношения «индивидуального» и «общего». («Человека забыли и неважно почему — из-за повышенной политизации, которая и теперь есть все тот же совок коллективных эмоций, но просто другими способами, или же из-за того, что все судьбу свою устраивают и попросту некогда на соседа внимание обратить».)

И вот этот ход мысли героя, уже вошедшего во взрослую жизнь, предлагает посмотреть на картину постперестроечной жизни как на зеркальное отражение жизни советской — да, разумеется, жизнь поменялась, и поменялась сильно, условно говоря, там, где было «лево», стало — «право», но при всем при этом общий рисунок жизни, общий ее каркас остался прежним. И это означает, что «совок», с облегченным вздохом провожаемый героями в прошлое, на самом-то деле в их мир свалился когда-то не с неба, «советское» во многом выросло из «русского», и, соответственно, в явлениях «советского» и «постсоветского» слишком много общего: там, если можно так сказать, одна «органика» нашей жизни, легко становящаяся «коллективной эмоцией».

Вот так, абсолютно естественно, выполняя как бы локальную художественную задачу: изобразить взросление своего ровесника, пришедшее на переломные в истории России годы, и вроде как следуя законам жанра «роман воспитания», Бавильский и написал свой, может, самый значительный в сегодняшней литературе, роман об истории современной России.

Именно «свой» — уже очень близкие, можно сказать интимные отношения связывают автора с изображаемым им временем. То есть, возвращаясь к заданному в начале вопросу, кого именно и что именно изображает здесь автор? Героя Васю

(то есть себя)? Или — время, персонификацией которого в известной мере стал его герой? Ну да, отделить их действительно трудно.

То, что медленное расслоение единого советского монолита («блока партийных и беспартийных») происходило на глазах, казалось Васе естественным и логическим продолжением взросления. Так уж сложились у людей его поколения личные обстоятельства, что моменты мужания шли синхронно становлению новой страны, внезапно оказавшейся в непонятном и совершенно непросчитываемом (какие уж теперь пятилетние планы?) месте. Страшно, однако, не было. Было весело и интересно.

Если подходить к этому роману со стороны «теории литературы», то все в нем неправильно — неправильно писать исторический эпос средствами социально-психологической прозы, да еще так изысканно выстраиваемой, с ощутимым присутствием в ней «лирико-автобиографического» напора, неправильно в серьезном произведении играть в разного рода эстетские игры вроде раздвоения героя с одновременным присутствием его разновозрастных ипостасей в звучании авторской речи. Ну и вообще, не принято в эпических произведениях вступать в такие близкие, интимные почти отношения с изображаемым временем — то есть по правилам должна быть дистанция между автором и материалом, и на исторические события автору положено смотреть откуда-то издали и обязательно чуть сверху, что обеспечивало бы «объективность» и значимость изображаемого и, соответственно, авторской мысли о нем (то есть нельзя писать исторический роман сплошной авторской рефлексией). Ну а Бавильский все эти правила нарушает, и при этом как раз у него-то и получается роман о современной России, который мы с полным правом можем назвать историческим эпосом. Похоже, наша литература так всегда и делается — «неправильно».

«Новый мир» №10, 2021

ВЕРА ПАВЛОВА

Вера Павлова. Либретто. Стихи. Проза. Рисунки. М., «Астрель», 2012.

Эта книга Павловой восемнадцатая. Из списка вышедших следует, видимо, вычесть книгу «Совершеннолетие», книгу избранных стихотворений; ну, может, еще одну или две, построенные по такому признаку. Остается пятнадцать. Неимоверно много, особенно если учесть далеко не преклонный возраст автора. Но при чтении вот этой новой книги нет ощущения усталости, ни авторской, ни (говоря, естественно, о себе) читательской. Есть ощущение, что открывая «Либретто», продолжаешь чтение уже знакомой книги со всеми, естественно, вытекающими, — то есть, нет ошеломления от новизны и неожиданности, как было при чтении «Небесного животного», но и нет ощущения повтора. Просто ты как бы вступаешь в уже освоенный отчасти поток, слышишь знакомый голос и чувствуешь, как поток этот тебя несет (как говорят молодые — извиняюсь — вставляет). Почему так? Почему нет неизбежной инерции писания и усталости от чтения? Все мы знаем, сколько держится у читателя ощущение стихотворной свежести нового поэта — лет десять, это если предложенный новый язык (мир) действительно ярок и, соответственно, способен породить подражателей и сделать его общеупотребительным в литературе. С Павловой это уже как бы произошло — подражатели (подражательницы) разобрали павловские жесты, свидетельствующие об их «раскрепощенности», «отвязности», стилистические ходы, образные ряды, интонацию и т. д. То есть, она уже получила подтверждения своего реального присутствия в современной поэзии. Ну а дальше что? Бороться с порожденной тобой же поэтической инерцией? Но Павловой как будто и дела нет до новой своей

ситуации в современной поэзии. Во всяком случае, это не чувствуется в ее стихах. Она пишет так, как если бы не было этих ее «десяти лет», она продолжает открывать свой поэтический мир. И в этом ее «литературном простодушии», а точнее, мужестве, с которым она не оглядывается ни назад, ни вокруг — ее сила. И читая ее стихи, по-прежнему читаешь стихи новые во всех отношениях.

Здесь все дело в том, о чем, а главное, чем пишется.

В классической китайской литературе существовало разделение жанров и стилей на нынешний фикшн и нон-фикшн. Так вот поэзия всегда считалась там жанром нон-фикшн. Поэт не сочиняет, поэт свидетельствует. Он ведет репортаж о своем проживании мира. Много лет назад, при появлении стихов Павловой одна из поэтесс старшего поколения презрительно обронила (видимо, полагая, что уязвила): «Это которая про сперму пишет?». Ну да. Про сперму. Про то, из чего зарождается жизнь. Про самое сокровенное в жизни. Сердцевинное. Про то, чем проверяет она явления жизни на их подлинность, на их плодотворность. Ее лирику называют интимной. Да, разумеется, но это касается не столько материала, на котором она пишет, сколько интимности ее отношений с жизнью вообще. Продолжая «китайскую тему», скажу, что и в этой книге большинство стихов «восточных», то есть стихов коротких (так чтоб можно было прочитать при свете одной сгорающей спички), — собрание выверенных поэтических формул душевных состояний, проживаний пейзажа, разлуки, радости от материнства, а также — проживания мысли о способах жить, размышления о смерти, как об одной из форм преодоления страха перед ней, то есть, перед умиранием при жизни; короче, стихи о поиске смыслов своего существования. Человеку, занимающемуся этим всерьез, действительно, дела нет до литературных поз. А Павлова просто живет и потому знает — рука не дает не знать, — что в жизни, на самом деле, ничего не повторяется, если человек действительно живой. Потому и не повторяется, а пишет новые стихи, и пишет их без какого-либо усилия, то

есть пока пишет все еще не она, — ею пишется: «Узелковое письмо / снегопада.../ Все уладится само,/ и только надо/ черновик перебелить/ без помарок,/ тучку поблагодарить/ за подарок...»; «Что в остатке — псалмы/ или пластыри,/ трудной мудрости груз/ или шалости,/ я потом разберусь,/ после старости».

И еще цитата — из «прозы» Павловой, помещенной в эту книгу: «Нарушать правила напропалую, как твой швейцарский приятель, который превышал разрешенную скорость настолько, что камеры слежения не успевали сфотографировать его машину», «Я знаю все свои стихи. Просто некоторые я уже вспомнила, а некоторые еще нет», «За спиной у музыки стояла такая тишина, что слышно, как идет время. И куда».

«Русский журнал» — 11.02.2013

Вера Павлова. Избранный. М., «Э», 2018.

На обложке новой книги Веры Павловой фото автора на фоне лица покойного мужа, американского дипломата и переводчика Стивена Сеймура, — стихи, а также дневниковые записи и фотографии, составившие книгу, выстраивают сюжет последних трех лет их жизни вместе — лет «онкологических». Книга эта может произвести впечатление памятника, поставленного вдовой-поэтессой на могиле мужа, то есть жеста неизбежно ритуального. Но — скажу сразу — чего в этой книге нет, так это «ритуальности» — жесткость «цыганского» глаза Павловой, ее безжалостная, к себе и к читателю, откровенность в изображении обстоятельств — внешних и внутренних — жизни и смерти, а самое главное — степень открытости автора самой теме умирания не имеют ничего общего с ритуальной тональностью поминального тоста. То есть это не создание «светлого облика усопшего» (он и без того светел для автора). Это книга о другом — о месте смерти в нашей жизни.

Тема для Павловой не новая. Отнюдь. Мотив смерти, мотив инобытия — изначально один из самых постоянных в лирике

Павловой. Более того, можно сказал, что присутствие этого мотива — способ поэтического мышления автора:

- а) Смерть, которая жизнь подчеркивает:
в старости, в сознании, подведя итоги;
- б) смерть, которая жизнь зачеркивает:
молодая, нелепая, посреди дороги,
которая кровью себя отчеркивает,
на поминках опаивает ядом трупным;
- в) смерть, которая себя перечеркивает
крест-накрест. Но это безумно трудно.

Особенно отчетливы эти мотивы в стихах о детстве и материнстве. Но и во «взрослых» стихах Павловой всегда есть присутствие детского ощущения: жизнь — это то, что не смерть. Потом в зрелости человек вроде как научается зажмуриваться, превращая смерть в некий эпизод повседневности, но даже утрированность «повседневного» в «бытовом» похоронном обряде не заслоняет от «жизни/ (смерти)» —

Черное с утра примерять,
пару блузок переменить...
Сколько не учись умирать,
не научишься хоронить.
Сколько не учись горевать,
не научишься говорить:
Примите мои соболезнования, — и кивать,
если станут благодарить.

Ну а в новой книге Павловой тема смерти «персонифицирована» для автора предельно конкретно и близко — страшной худобой спины любимого на излете трехлетней борьбы за жизнь, бытом онкологических клиник, черной кровью, которая будет сочиться у него изо рта в последний день жизни. И самое главное, тема эта снова ставит перед автором как бы заново вопрос:

смерть — это что? И почему ее присутствие так необходимо? Нет, в принципе, человек, наверно, способен понять это умом. Мы способны осознать, что, принимая жизнь, мы тем самым принимаем и смерть. Но, повторяю, это только работа ума. Осознать, принять, согласиться с неизбежностью, с необходимостью смерти тем органом, который рождает мысль, человек не в состоянии. По определению. И здесь важно само наше усилие дотянуться до мысли о смерти, примириться с этой мыслью самим нашим существом — именно это и делает человека человеком.

Павлова предлагает множество формулировок ответа оттуда, из опыта жизни совсем рядом со смертью:

Неизлечим? Мы все неизлечимы.
 Но наши часовые механизмы
 беззвучно тикают.
 А твой — все громче.

Или:

знаю заранее
 более-менее
 что умирание
 это падение
 в небо
 прими его
 знают растения
 силу всемирного
 звезд тяготения.

Но главное в книге не работа мысли, не вот эти формулировки, а — само ощущение жизни в присутствии смерти. Грубо говоря, Павлова для этой книги не писала «стихи». Стихи были формой ее жизни, неизбежной в той ситуации. Нет-нет, речь не о способах «забыться», отвлечься от ужаса происходящего, речь не об анестезии. Отнюдь. Это, повторяю, способ жить, пови-

нуясь естественному инстинкту жизни. Способ держать глаза открытыми и не быть раздавленным тем, что видишь. Стихи эти стали просто ее дыханием:

Да нет, всё ничего
Обычная усталость —
усталость от того,
что и не начиналось,
что может быть, и не...
А ты уже устала
лежать лицом к стене
под камнем одеяла.

Или:

До одури, до могилы
охотится словослов
за словом такой силы,
что треснут стекла очков
у критика, что читатель
поверит — любовь не зла,
что скажет Жизнеподатель:
ладно, твоя взяла.

И ко второму стихотворению необходимо уточнение: слово «любовь» (одно из самых частотных в лирике Павловой) в данном контексте означает «жизнь». То есть жить — это любить. Книга об этом тоже.

«Новый мир» №3, 2018

АНДРЕЙ ЛЕВКИН

Андрей Левкин. Из Чикаго. М., «Новое литературное обозрение», 2014.

Странная как бы, но, увы, характерная для нынешней отечественной литературы ситуация с определением в ней места Андрея Левкина — ситуация, когда один из ведущих современных писателей (в частности, лауреат премии Андрея Белого) остается где-то на периферии читательских интересов. И интересов не только публики широкой, но и, так сказать, просвещенной — литературная критика, ставшая формой общения узкого круга элитного читателя, занята разбором текстов Быкова, Прилепина, Варламова и т. д. Критические разборы в ней текстов Левкина — редкость. В разговорах о нем я, например, обычно слышу одно и то же: «Да, Левкин — это Левкин! Один из наших лучших стилистов». И... и, собственно, все. Ну а что такое стилистика? Кто такой стилист? Человек, умеющий говорить красиво? Мастер небанально говорить о банальном? Так, что ли? Но ведь в литературе стиль — это тело мысли, но никак не косметика. Остановливаясь на констатации: «Левкин — классный стилист», мы останавливаемся на полпути, отказываясь разбираться с тем комплексом мыслей, с тем образом мира и его содержания, который создает автор.

Похоже, в новой своей книге Левкин сам решил взяться за дело. Хотя внешне перед нами обычная, так сказать, локальная по замыслу, путевая проза — текст, написанный по следам поездки в Чикаго; предисловие Левкина обещает, что в «этой книжке все будет документально. Автор — это автор, он не будет художественно трансформироваться, он — регистратор, а не фантазер. Прямое изложение, без проецирования сторонних идей в местные реалии». И вроде все так — честное после-

довательное описание городского пространства с транспортными развязками, с лупом (петлей) надземной железной дороги посредине города, с людьми, стилем жизни, и — соответственно — с попыткой разобраться, почему же вот это скопление домов, машин, людей называется Чикаго. Но — дополнительное обстоятельство: в Чикаго автор поехал читать лекции о литературе, и размышления его о городе естественным образом сопровождаются размышлениями о природе литературы, и размышления эти представляют еще и своеобразную рефлексию Левкина над тем, что он делает: «...в русской литературе чрезвычайно распространен условный реализм — имея в виду наррации, в которых выдуманные герои отражают действительность, а также замыслы и идеологию автора. <...> При этом существует другой тип письма, основанный не на narratives, а на descriptions, описаниях. <...> не вполне понимаю теперь, как это точнее по-русски. Не „писательная“ же литература, а именно что дескриптивная. Примерами были Шкловский — когда писал не критику и не о Льве Толстом, а „ZOO“. И Лидия Гинзбург, которая в определенных случаях писала именно такую прозу, а не критику, эссе и исследования. <...> это письмо, в общем, известно, очень давно известно: хоть Стерн, хоть Дефо — в „Дневнике чумного города“ <...> Хотя вроде бы, как могут быть рядом Стерн и XX век. А это просто другая, дескриптивная проза, время тут не главное. Захотелось курить. Я допил кофе, вышел из „Старбакса“. Закурил и стоял, глядя как по лупу движется поезд. Проехал; я стал смотреть просто на улицу: ездили машины, и ходили люди. Потом докурил и пошел направо, полагая его, луп, обойти — по крайней мере с одной стороны, — и думал дальше. Да, если литература в целом воспринимается как story-telling, то тексты descriptive prose будут восприниматься как эссе, nonfiction т. д. Но это — проза с ее отдельными законами. Другими, чем у story-telling. Конечно, это не мейнстрим, постоянный читательский запрос на такую прозу не сформировался — то ли привычки нет, то ли там требуется немного другое сознание».

«Новый мир» №10, 2014

Андрей Левкин. Города как камни и представления. Казань, Центр современной культуры «Смена», 2016.

Как называется то, что пишет в последние годы Левкин? Путевая проза (см. его книги про Вену, про Чикаго и т. д.)? Но это будет только сектор создаваемого им в литературе собственного пространства. Проза культурологическая? Эссеистская, продолжающая то, что делал в этом жанре Бродский? Или это вообще не проза. Да нет же, именно проза — со своим узнаваемым звучанием, со своим пространством, в котором художественно отрефлектирована еще и сама привычка к рефлексии над состоянием современной культуры. Свидетельство этому — новая его книга «Города как камни и представления». Текст, предназначенный для доклада на книжном фестивале в Казани, то есть текст как бы уж точно не претендующий на художество. Но, уже только начав читать его, вы обнаруживаете себя втянутым в диалогическое отношения с присутствующим в тексте «автором-повествователем» (в данном случае «автором-толкователем»), с его манерой формулирования мысли, очень личностной, я бы сказал интимно-доверительной — а тема на самом деле глубоко-личностная: проблемы нашей самоидентификации в культуре современного мира, рассматриваемые на частном случае: наших взаимоотношениях с феноменом города как явления культуры. То есть перед нами не аналитика, а художественный текст, в которой формулирование не предполагает однозначности и категоричности. Способ мышления здесь предполагает толкование, развитие, сотворчество. Чем я здесь и воспользуюсь. Ну а в качестве определения самого характера прозы Левкина я предлагаю употребленное им в тексте слово «пост-литература» — в меру многозначное и бессмысленное, но дающее некие ориентиры.

В новой своей книге Левкин размышляет, повторяю, о характере наших взаимоотношений с городами. О принятых у нас методиках этих контактах. О сильных сторонах этих ме-

тодик и их ловушках. То есть, есть реальный город — «камни» (ну и плюс трамвайные рельсы, крыши, магазины, заправочные, подземные переходы, вывески, историко-культурные объекты, местная пресса и местные, именно этим городами выращенные фрики и т. д. и т. д.) и есть некий образ этого города, которым мы пользуемся, чтобы эти камни, так сказать, заговорили с нами, — «представление» о городе. Которое, в свою очередь, — самостоятельное историко-культурное или социально-культурное понятие. Образ, который — посредник в нашем общении с городом. Так вот проблема сегодня в посреднике. В способах налаживания внутренних, личностных контактов с городом, которые (способы) будут означать или апгрейт вашей личности или потерю (для вас) города, как знака нашей общей культуры. То есть здесь, например, уже опасно полагаться даже, — а может, и в первую очередь — на путеводители по городу. И, соответственно, возникает опасность утраты в языке нашей общей культуры еще одного слова-понятия, которым является имя («представление») конкретного города. Ну а дальше, естественно, последует иссякание самого языка нашей общей культуры. Ну и так далее. В книге разбираются несколько аспектов этой проблемы: ситуация с «литературным картографированием» города и нашей заикленности на штампах восприятия, феномен историко-культурных «руин», проблема самих навыков общения городским пространством и т. д. Девять глав, девять аспектов проблемы, плюс послесловие Кирилла Кобринa, который вместо того чтобы написать литературно-критическое послесловие сам включается в движение мысли Левкина и дописывает к девяти главам книги свою, десятую, главу («Из Браника»). И это, кстати, очень симптоматично для манеры левкинского размышления — очень уж она провокативна: сев писать рецензию, вдруг обнаруживаешь себя, продолжающим размышление рецензируемого автора.

Я, например, тоже не могу удержаться.

Ну скажем, по поводу драматизация ситуации, в которой мы оказались. По поводу нашей невозможности сегодня дотя-

нуться до «реального города». Ну да, меняется знак города, он ведь и город — любой — реально меняет свои «фичи». Согласен же Левкин с нелепостью доставшейся нам, сегодняшним, традиционной схемы восприятия русской классики, игнорирующего возникновение принципиально другого контекста. Ну да, классику мы читаем из другого уже мира. И ничего страшного. Будем читать с комментариями, и только. Зато будет из классических текстов высвобождаться для нас вневременное. В конце концов Библию мы читаем до сих пор. И текст для нас более чем внятен.

Нет, на самом деле я солидарен с автором, когда он скорбит по поводу потери нами традиционных культурных кодов восприятия городов, по поводу потери (или просто изменения?) языка нашей общей культуры. При этом — одновременно — меня почему-то не пугает ситуация, когда «картографическая литература» (те же путеводители) из некогда полноводного русла разбивается на множество ручейков (по интересам и «культурным уровням» потенциального потребителя «города»). Ну а дальше, как пишет Левкин, происходит еще более ужасное, похожее даже не на обмеление общего русла «картографической литературы» и расползание его на отдельные потоки, а — на разбитое в мелкие дребезги зеркало нашей культуры, то есть на множество отражений города в личностных описаниях городов, — описаний, авторы которых делают упор исключительно на свое личное переживание города. Там вообще полная безнадега. Там уже царствует нарратив, а не реальность города как такового. Не знаю, мне не страшно. Петербург Пушкина не похож на Петербург Достоевского или Петербург Битова.

А что такое вообще, реальный город? Адекватное его восприятие? А Левкин, похоже, исходит из того, что оно необходимо. Он даже употребляет оборот «прямой нарратив». Хотел бы я знать, что это такое. Инвентаризационный список «камней»? Но тогда это просто еще один, особый, нарратив — инвентаризационный. Не более того. «Представление» не может существовать без «представляющего». Когда я читаю у того же Левкина

про Вену или про Чикаго, Вена и Чикаго, конечно, любопытны, но актуальным это чтение делает для меня именно левкинское проживание этих городов. Именно так я и могу дотянуться до того, зачем в моем языке нужны будут слова-понятия и «Вена» и «Чикаго». Но автор настаивает: можете сколько угодно готовиться, скажем, к встрече с Чикаго — «обострить свое внимание к городу до максимума возможного, смотреть его новости и слушать, например, чикагское радио по привычке (сейчас это легко и просто), даже на уровне новостей соотносясь с местом», но когда попадаешь в реальный Чикаго, обнаруживаешь, что «тут всё же не то — вы же не учились там в школе, не делали того-то и сего-то, меняясь там во времени». Да все так. Но мне хочется — нет, не в качестве контраргумента, потому как книга Левкина вызывает не на спор, а на совместное размышление — воспроизвести здесь монолог моей соседки по дому в Орехово-Борисово, переехавшей сюда в 1976 году из Черемушек, где родилась: «Почему это я Москвы не знаю? Знаю. Два раза была на Красной площади — родственников из Кургана возила. И ЦУМ там видела, и Большой театр; и по ВДНХа я гуляла; а когда дочка в четвертом классе училась, ездила вместе классом в Третьяковку, видела Кремль через речку. А вообще, чудные там, конечно, места — теснотища, просто темно было на улицах, когда от метро шли. Как они там живут?! — москвичи, называется. Еще, на Ленинском проспекте бываю у подруги, и на Черкизовский рынок одно время ездили. Ну а больше-то зачем? У нас на районе все есть: школы, поликлиника, рынок, из одной парикмахерской уволилась, тут же в другую устроилась, рядом. И ты не подумай, я ведь и мир повидала: в Анталии была, в Хургаде. Это вам, приедем, по Москве надо обязательно шастать. А мне-то зачем? Я и так, природная москвичка».

Тоже ведь — «представление о городе», то есть как раз «город» — не «камни».

...Ну и так далее.

Маленькая книжка для долгого, неторопливого чтения.

«Новый мир» №10, 2016

АННА АРКАТОВА

Анна Аркатова. Стеклопальто. М., «Воймега», 2017.

Новая книга стихов Анны Аркатовой. Пятая. И если попробовать читать их по мере выхода, то отчетливо проявится процесс «уплотнения слова» — из ее стихов постепенно уходит «поэтичность высказывания», уступая место собственно поэзии. Путь к ней у Аркатовой, можно сказать, парадоксальный: через «ужесточение взгляда». «Ужесточение» здесь — в кавычках, потому что тут сложнее: стих как бы все тот, легкий, смешливый, лиричный, и героиня его как бы та же, из первых книг. Но чуть-чуть меняется взгляд автора, в нем уже четко определившаяся дистанция от объекта изображения, пусть условная, маленькая, но — дистанция. Взгляд этот — доброжелательный, как бы даже ласкающий, но и по-женски пронизательный, то есть рентгеновский почти («жесткий»). Взгляд, отмечающий, скажем, чуть утрированную женственность в автопортретах лирической героини: «Легкие юбки льняные, / Шорты, рубашки поло, / У лета свои связные, / Своя разведшкола. // Щурясь, очки сложила, / Вишню отправила в рот — / Все! Введена пружина. / Этот? Минуточку... / Тот!» И одновременно это взгляд, проникающий сквозь мотыльковую суету женщины, знающей, как она хороша, в ее глубоко личное бытийное пространство, но опять же «бытийное» по-женски, что отнюдь не снижает это «бытийное», а наделяет его достоверностью: «не пламя не камин — но газовой горелки / послушный хоровод <...> засаленный чугун плиты послевоенной / холодная вода / обмылок весовой / а вот и свет в руке / оладушек мгновенный / ожог — и все опять бежит по часовой / встань среди кухни встань / сифоном с газировкой / свободною рукой гранатовый седи / сироп и зарифмуй / шумовку со штормовкой / простой набор вещей / запаянных в груди». И «бытий-

ное» в книге уже никак не противоречит обаянию вот этой как бы чуть кокетливой женственности лирической героини — одно становится продолжением другого. Вот еще один автопортрет: «нужны стихи и как-нибудь одеться / такое видишь маленькое сердце / всего лишь две позиции активны / ну не противно? / а между тем пока стихи скликаешь / пока штаны по цвету подбираешь / пока кружишь от этого к тому / весь мир в него зайдет / по одному». И вот это серьезно, потому как выбор одежды, то есть очередной выбор себя на выход, очередной ритуал жизни читается как еще одна форма противостояния той стороне жизни, из которой «ужас глянет».

Героиня Аркатовой может кокетничать чем угодно, но только не своей позой «поэтессы», нет в книге пафосных строк про свое «проклятое святое ремесло» и «тяжесть избранничества», стихи у нее, повторяю, сочиняются («скликаются») в процессе подбирания одежды или в легкой пробежке за любимым, который всегда вышагивает впереди. Стихи — это то, чем живешь. И если бы нужно было выбрать одну строчку для представления тональности этой книги, то я бы выбрал вот эту: «на свете счастья нет, но есть слова и строчки»; но с оговоркой, вынутая из контекста, она может выглядеть чуть-чуть пафосно, однако в самом стихотворении пафоса нет, сочинение стихов для Аркатовой не форма самоутверждения в качестве «поэтессы», она сосредоточена в своих стихах на вещах более серьезных.

Новый Мир, номер 6, 2017

Анна Аркатова. Сейчас пройдет. Сборник стихов. М.: Арт Хаус медиа, 2021.

Вышедшая три года назад пятая по счету книга Анны Аркатовой «Стеклянное пальто» казалась книгой поэта, сложившегося уже как бы окончательно. И вот ее новая книга — «Сейчас пройдет», которая составлена из стихов последних трех лет и естественным образом продолжает текст книг предыдущих, но при этом оказывается действительно новой, то есть книгой,

предлагающей читателю осваивать — не скажу заново, но очень близко к тому — то, что делает в нашей поэзии Аркатова.

Один из основных мотивов предыдущей книги образывала поэтическая рефлексия автора над своей ипостасью женщины, а у Аркатовой «женское» органично включает в себя не только лукавство или кокетство (наблюдаемые ею не без иронии), но и пронизательность, и жесткость взгляда (почти «цыганского»). То есть Аркатова, если обратиться к ставшему вдруг влиятельным дискурсу, настаивает на андрогинном положении поэта, она, как, допустим, Ахматова или Цветаева, осознает себя поэтом, а не «поэткой». В книге «Сейчас пройдет» «женская тема», разумеется, продолжается, но — усложненной и углубленной новым для Аркатовой мотивом: «Трезво смотрю на шею / вянет и тут и там...», «Чем подкупить старость / чем обнулить опыт...» — это первые строки двух открывающих сборник стихотворений, и далее этим мотивом будет прошита вся книга. Употребление слова «старость» в контексте аркатовской лирики как раз и можно было бы отнести к женскому кокетству, но автор настаивает на этой теме, поскольку речь она ведет, на самом деле, не о «старости», — словом «старость» в книге обозначены понятия Времени и наших с ним отношений.

Мотив времени у Аркатовой возникает как естественное продолжение того, о чем — а главное, как — писала она еще вчера. Вот, например, стихотворение (или небольшая поэма) «Одноклассники.ru» про переписку с одноклассницами, которые вдруг, через десятилетия, почувствовали необходимость вспомнить себя школьницами. Стихотворение выстраивают полученные автором письма и ее комментарии к этим письмам, и написано оно с ласковой усмешкой над наивностью представлений о мире и себе, которым они, девяти-десятилетние девочки, включая автора, когда-то жили. Но одновременно — и с бережным отношением к пережитому когда-то в детстве, с осознанием его значимости. И в предфинальных строках этого стихотворения мы читаем: «Аня! Это опять я, Ира Писная, ты спрашиваешь,

кто еще из наших. Ну так вот — Юра Адаменко, Женя Ковалев, Игорь Волгин, но я была только на Юркиной могиле» — и вот странность: неожиданно возникший в стихотворение мартиролог, который, казалось бы, должен был вступить в диссонанс с его лирико-ироническим, ностальгическим строем, выглядит здесь абсолютно органично. То есть задним числом понимаешь, что мысль о времени и о смерти присутствовала в стихотворении с самого начала, что созданный здесь автором образ «временной перспективы» исключает какое-либо сюсюканье над трогательной наивностью героинь стихотворения, то есть персонажи стихотворения с самого начала воспринимаются естественной частью жизни в ее жизни — в полном, включая и смерть, объеме.

Тот же, по сути, мотив времени выстраивает внутренний сюжет стихотворения «На смерть В.М.» — «Умирает первая любовь / долго пьет, разводится с женою / банит дочь и как само собою / под удар ложится без понтов». Как бы противоестественное хладнокровие чудится в этих констатирующих строках; даже как бы легкое раздражение автора: «Ну и зачем, спрашивается, ты вот все это учудил?» Да, лирическая героиня стихотворения имеет право — слишком близкие их связывали отношения. Но это в самом первом приближении. При вчитывании невозможно не почувствовать, как сквозь бытовое почти раздражение женщины на нелепость смерти любимого когда-то человека звучит извечно-женское: «На кого ж ты меня покинул?». В стихотворении — прощание не только с «бывшим» любимым, но и с собой, с той, кем была когда-то вместе с ним, и теперь уже — никогда не будет: «вернись вернись безрезультатно / катанье на глухом диване / гаданье на слепой бабине / восстание на перемене / и в руку / летней / ночи / сон». Нет, понятно, что и «глухой диван» и понятная только им двоим «бабина» не повторились бы, останься он живой, но — пока он был жив, это воспоминание принадлежало им двоим, и, значит, оно — было. А теперь? Куда уходит прошлое? И где то место, где оно хранится (если оно вообще где-то хранится)?

Стихотворение это, как и многие в книге, может удивить сочетанием внешней бесстрастности автора и возникающего как бы неведомо откуда мощного эмоционального напора. То есть тут дело еще и в подтексте, которым здесь выступает своеобразное стихотворение в стихотворении – строфа о том, как сильно когда-то проживался автором шлягер «Когда меня ты позовешь, боюсь, тебя я не услышу», Аркатова использует «метод нарезки»: активное взаимодействие внешне как бы не связанных микроповествований. «На смерть В.М.» – это еще и о песне, которая – о памяти и о том, как память нашу уносит время, оставляя после себя тоску по унесенному и как бы навеки забытому прошлому. То есть, как ни странно это прозвучит, стихотворение, в конечном счете, о том, что ничего, на самом деле, не кончается. И это, кстати, еще одна составная образа времени у Аркатовой: в том «времени», с образом которого мы имеем дело в ее стихах, «мы» никогда не кончаемся, – мы «накапливаемся», то есть движемся по жизни, оставляя за собой шлейф множества тех, кем мы в разное время были: «муж – как его не бросишь / вечно летит во след / флэшкой своей затертой / пенкою для бритья / синею полумертвой / чашечкой для битья». Да, собственно, и название этой книги «Сейчас пройдет» – это название с закадровым присутствием слова «время», и вся книга написана так, что название ее выглядит усеченным от «Сейчас пройдет, оставшись навсегда».

Понимаю, как странно в тексте о стихах может звучать выскачившее выше слово «подтекст», но оно здесь не случайно. Аркатова приватизирует в стихах то пространство, которое традиционно принадлежит прозе, – в качестве примера – две цитаты из стихотворения «Когда в двухтысячном году...», состоящего из свода образов-воспоминаний:

явилась дача вся в песке
и дачный грузовик
балонный газ в грузовике
чтоб утром два яйца;

явилась мама вся в дверях
накрашены глаза
а ты боялась не придут
пойди умой глаза.

Четыре короткие строки, минимум слов, которые, тем не менее, выстраивают внешний сюжет в абсолютно законченном, как бы уже экранизированном виде, но Аркатова даже в своих «прозаических» стихах пишет именно стихи. При этом не боится писать стихи «неправильно» — пропускать логические связи, рифмовать «глаза» и «глаза», написать длинный глыбастый верлибр, который ближе к концу вдруг пронизут две рифмованные строки, выстраивая свою — и смысловую тоже — неожиданную архитектуру («Колоссальное значение приобретает литература...») и так далее. То есть «прозаичность» стиха, которую позволяют себе Аркатова, отнюдь не отрицает емкость поэтического слова. Более того, созданный этим словом образ, оставаясь частью сюжета, может обретать у нее еще и некоторую самостоятельность, обретать природу образа «пористого»:

не мне тебя учить — невесть кому
лежать под дверью
как тому письму
казаться целью
как тому зверьку

светиться ночью
как тому киоску

(ну, скажем, кто из нас не чувствовал себя письмом, лежащим под дверью с надеждой, что все-таки найдется кто-то, кто письмо это поднимет и прочитает).

Последние две цитаты демонстрируют использование излюбленного автором «приема перечисления», приема «поэтической инвентаризации» слагаемых этого мира. Перечисление у Аркатовой — способ не механического расширения простран-

ства, но углубления его содержания. Прием этот может использоваться ею «в лоб», — но не с «лобовым результатом», — как в стихотворении «Скажите, девушка, вы, вдруг, не балерина?» («Нет, я из банки тонкая сардина, / я легкий инвентарь для пикника <...> я часть простейших в мире биографий / а также часть нежнейших фотографий / я общий фон в расфокусе зерно...»). Стихотворение это — автопортрет, составленный из перечисления обликов/ипостасей автора, однако при этом простота приема органично сочетается со сложнейшим образным строем. Или же прием перечисления «замаскирован» наличием сюжета, как в одном из будто бы «незамысловатых» стихотворений, не написанных, а словно «выдохнутых»: «Кто летом ведет дневники...». Автор перечисляет темы своих летних записей в дневник, но при этом ею без усилий создается образ времени, остановившего свой ход, замершего в летней дачной истоме. И, никуда не денешься, подбирая слово для образа, который определяет содержание этого стихотворения, придется употребить слово «вечность». При этом образ вечности у Аркатовой — как бы одомашненный, избавляющий от страха перед неостановимым и безжалостным ходом времени:

...вот так и запишем — среда,
собака подходит, зевая,
вокруг духота грозовая,
река, уплывает весло...

как мне с дневниками везло.

«Знамя» №8, 2021

ПОСТ-«МЕТЕЛЬНЫЙ» СОРОКИН

Владимир Сорокин. Теллурия. Роман. М., АСТ, CORPUS, 2013.

Появление нового романа Сорокина оказалось событием — роман вышел пару месяцев назад, но, чтобы приступить к писанию вот этого краткого его представления, я больше часа читал уже появившиеся отзывы. И там было все, от ответов на вопрос «почему не надо читать новый роман Сорокина» (самоповтор, интеллектуальная попса и пр.) до — «почему нужно читать роман Сорокина» (пророческое видение, глубокий анализ и т. д.) И у каждого автора были свои вполне весомые аргументы. Так что можно и порадоваться — есть у нас литература, и есть читатели.

«Теллурия» — очередной роман-антиутопия (историческое фэнтези, сатира, пророчество и т. д.) Сорокина про не столь уже отдаленное от нас будущее: про время наших внуков и правнуков, про Россию и Европу конца XXI века, переживших сокрушительные войны, которые окончательно поделили Европу на страны исламистские и страны христианские, а Россию — на несколько самостоятельных государств. Сквозной сюжет отсутствует, так же как и отсутствуют сквозные, объединяющие текст в единое повествование персонажи. Текст романа составляют 50 коротких глав, каждая из которых имеет свой сюжет, своих героев, свою стилистику и — свой жанр: новелла, «сцена из жизни», диалог, любовное письмо, политическая листовка, газетный репортаж и проч. Среди героев коммунисты, православные, салафиты, члены рыцарских орденов, гомосексуалисты, люди-волки (главные интеллектуалы в романе), князя, холопы, революционеры-подпольщики, половые члены (уды), государи, кентавры, партизаны и проч. и проч. Каждая сюжетная глава строится в сорокинском стиле: сначала краткая

экспозиция, вводящая в ситуацию, далее — развитие того сюжета (и образа), на который автор нацеливает читателя в первых абзацах, и в финале — всегда ожидаемая от Сорокина неожиданность: выворачивание сюжета или содержания образа наизнанку (скажем, несчастная жертва группового изнасилования в финале оказывается высокопоставленной нимфоманкой, искавшей острых ощущений). Ну а в целом это монументальное мозаическое панно выстраивает цельный образ недалекого будущего нашего мира.

Скажу сразу, будущего безрадостного. Единственный свет в окошке для людей этого мира — это наркотические гвозди из теллура, которые забивают в черепа; теллур вызывает у его обладателей ощущение абсолютной полноты мира и своей дееспособности в нем («Гвозди сияющие, несущие радость и мощь»). Но, как замечают в романе два интеллектуала с пессимичными головами, обнаружившие теллуровый гвоздь в голове татарского воина, которой закусывают у костра: «...печальный парадокс в том, что этим варварам не пришлось забивать себе в головы ничего металлического, чтобы стать героями, ибо головы их с детства были забиты героическими идеями. А вот противоборствующая сторона не смогла обойтись без гвоздей. Поэтому она и проиграла». Иными словами, перед нами еще один вариант заката человеческой цивилизации.

Повествование завершается, так сказать, слабым свечением в конце туннеля — герой финальной главы уходит в леса, чтобы начать историю человечества заново, с чистого листа и без всяких гвоздей. Он полон собственной природной силы и энтузиазма. Ожидание очередного сорокинско-кукиша в конце этой главы не оправдывается, но приученные чтением предыдущих 49 глав мы уже сами достраиваем повествование этой «оптимистической главы»: герой начинает с самого начала то, что закончится, скорее всего, тем образом мира, от которого он бежит.

Можно, наверно, сказать, как пишут в сети, что это блистательная антиутопия, что это «самый страшный русский роман». Но я бы не торопился. Единственное, в чем согласен с рецензен-

тами, это аттестация Сорокина в этом романе как лучшего стилиста современной русской литературы. Главный мотив повествования осваивается при чтении первых десяти глав, остальные сорок глав — даже при смене ситуаций, героев, стилистики — вариации одной и той же темы. И у автора в данном случае остается один способ удержать внимание читателя: быть всегда новым, неожиданным в уже проговоренной теме. Испытание не для слабого. Сорокин его выдерживает.

Что же касается «самого страшного», то это вряд ли. Пророчество — занятие коварное. Английские футурологи XIX века предсказывали Лондону в начале XX века двухметровый слой конского навоза на улицах, в котором город и утонет. Не утонул. Появились машины и бензин.

Да и не о будущем, на самом деле, пишет Сорокин. О настоящем, в котором он весь. «Теллурия» — это роман-констатация сегодняшнего состояния Европы и России. Своеобразная инвентаризация процессов, уже определившихся или только-только обозначившихся, и анализ их с помощью экстраполяции этих процессов в недалекое будущее. В частности, роман этот можно назвать современной «энциклопедией русской жизни» — пятнадцать республик на месте бывшей России в романе — это пятнадцать вариантов развития уже обозначившихся в современной России процессов.

«Теллурию» в сети сравнивали со «S.N.U.F.F.» -ом Пелевина. Сравнение неизбежное — оба писателя работают здесь «на одном поле». И сравнение это, на мой взгляд, будет все-таки не в пользу Сорокина, хотя, разумеется, Сорокин-стилист здесь вне конкуренции. Но он проигрывает в главном — он не рискует. Ставит на апробированное. Воспроизводит то, к чему приучил нас в трех предыдущих книгах. Да, «Теллурия» — это, пожалуй, лучший в нашей литературе комментарий к сегодняшнему состоянию мира. Но это, повторяю, констатация. Пелевин же в «S.N.U.F.F.» -е на констатации не останавливается. Он думает дальше. Он пытается угадать не сами исторические процессы и их внутреннее содержание, но — их глубинные интенции. Он

ищет то, что рождает варианты будущего. Что движет человеческое время вообще. Можно поиронизировать над «буддизмом» уробороса «Виктора Олеговича», как делает Сорокин в романе, но подход Пелевина (я бы не стал определять его исключительно как буддистский) дает ему неизмеримо большую свободу для мысли и для обобщений.

Ну, а возвращаясь к вопросам «Почему стоит читать Сорокина» и почему не стоит, — да, разумеется, если судить Сорокина в контексте его же творчества, то «Теллурия» — шаг назад, или, как минимум, топтание на месте после «Дня опричника», «Сахарного Кремля» и великолепной «Метели». Но если вы возьмете общий контекст современной литературы, ну, хотя бы откроете шорт-листы ведущих литературных премий, то увидите, что сорокинский роман на две головы выше того, что может предложить нам писательская «первая лига» в большинстве своих текстов. Так что читать новый роман Сорокина, несомненно, стоит.

«Русский журнал» — 12.12.13

В. Г. ЗЕБАЛЬД

В. Г. Зебальд. Естественная история разрушения. Перевод с немецкого Нины Федоровой. М., «Новое издательство», 2015.

Книга, чтение которой у меня, например, начиналось с произвольным чувством внутреннего сопротивления. Основной объем книги занимает эссе «Воздушная война и литература», посвященного уничтожению английской авиацией старинных немецких городов во время Второй мировой войны. Пафос автора: у немцев, если они хотят оставаться немцами, нет права на забвение этой трагедии; тем не менее, как отмечает Зебальд, в послевоенной немецкой литературе тема немцев как жертв той войны практически отсутствует. Страна, по обе стороны разделившей ее границы, как бы молчаливо договорилась о том, что этого не было. Причины: во-первых, непомерность ужаса, пережитого немногими оставшимися в живых жертвами тех бомбардировок связанная с необходимостью жить дальше; а во-вторых, — возможно, как надеется автор, — отношение к тем бомбардировкам, как воздаянию за совершенное Германией в XX веке. Зебальд пишет, что моральная и стратегическая обоснованность бомбардировок была дискуссионной даже для руководства тогдашней Британии, что это та ситуация, когда Черчилль, по сути, осуществлял замысел Геринга уничтожить точно таким же образом Лондон; ну а завершается очерк упоминанием о бомбардировке Сталинграда, в которой погибло за несколько часов сорок тысяч человек (в налете участвовало 1200 немецких бомбардировщиков).

Зебальд восстанавливает картину бомбардировки Гамбурга 28 июля 1943 года: «было сброшено 10 000 тон фугасных и зажигательных авиабомб»; «фугасы массой по 4000 фунтов вышибали все окна и двери, затем легкие зажигательные бом-

бы подожгли чердаки, а зажигательные бомбы весок до 15 килограммов одновременно пробивали перекрытия и проникали в нижние этажи. За считанные минуты на территории около 20 квадратных километров повсюду возникли огромные пожары»; «Огонь, взметнувшийся ввысь на две тысячи метров, с такой силой затягивал кислород, что воздушные потоки приобрели мощь урагана»; «Так продолжалось три часа»; «Когда настало утро, солнечный свет не проникал сквозь свинцовый мрак над городом. Дым поднялся на высоту восьми тысяч метров и расползся там исполинской, похожей на наковальню тучей. Зыбкий жар — пилоты бомбардировщиков рассказывали, что чувствовали его жар сквозь обшивку самолетов». Количество жертв никто не подсчитал. Так возникает в книге ее центральный мотив — «ресентимента», оставленного войной в сознании немцев, пусть и заглушаемый успехами возрожденной жизни, «немецкого чуда». Присутствие его — свидетельство, как считает Зебальд, так и не состоявшегося осмысления в необходимой полноте знания о себе, открытого европейцам войной.

Тема «ресентимента» развивается Зебальдом далее, в эссе «Глазами ночной птицы» — о писателе и философе Жане Армени, немецком еврее, до определенного времени считавшем Германию своей родиной, пока он как участник Сопротивления не попал в концлагерь. О пережитом в лагере Армени молчал много лет, не находя соответствующего языка для разговора о приобретенном опыте. Одной из поздних формулировок этого опыта стало: «Двадцать два года спустя я все еще раскачиваюсь на вывернутых руках над полом». То есть, как констатирует Зебальд, переживший пытки до конца своих дней остается жить с самоощущением жертвы. Ну а пытка нравственная началась для Армени утром «12 марта 1938 года, когда даже из окон отдаленных крестьянских дворов вывесили кроваво-красные полотнища с черным пауком на белом фоне. Я был человеком, который более не мог говорить „мы“ и оттого просто по привычке, но не чувствуя на то полного права, говорил „я“». А здесь, ком-

ментирует Зебальд, разрушение родины соединяется с разрушением личности. Армени: «Родина — это страна детства и юности. Потерявший ее останется потерянным, даже если научится не ковылять по чужбине как пьяный».

«Новый мир» №12, 2016

В. Г. Зебальд. Головокружения. Перевод с немецкого Елизаветы Соколовой. М., «Новое издательство», 2019.

Имя Винфрида Георга Зебальда (1944 — 2001), одного из самых знаменитых на сегодня писателей Германии, пока мало что говорит русскому читателю. Поэтому — небольшая справка: поэт, прозаик, эссеист; последние 25 лет — профессор Университета Восточной Англии; автор романов «Головокружения» (1990), «Эмигранты» (1996), «Кольца Сатурна» (1998), «Аустерлиц» (2001), переведенных на все основные языки Европы; лауреат многочисленных литературных премий, только из-за неожиданной — в автомобильной катастрофе — смерти выпавший из Нобелевских списков. Из его книг в России изданы: «Аустерлиц» (СПб., «Азбука-классика», 2006), «Естественная история разрушения» (М., «Новое издательство», 2015 — см. «Библиографические листки. Книги» в «Новом мире», 2016, №12), «Кольца Сатурна» (М., «Новое издательство», 2016).

«Головокружения» — первый роман Зебальда, сделавший сорокапятилетнего дебютанта литературной знаменитостью. Роман составили четыре текста: «Бейль, или Диковинный факт любви» — краткий вариант биографии Анри Бейля; «All'estero» — путевая проза путешествующего по Европе 1980-х годов рассказчика; «Доктор К. едет в Риву, на воды» — Франц Кафка в 1913 году; «Il ritorno in patria» — развернутое описание родной деревни автора.

Критик здесь столкнется с задачей определения жанра романа. Лирико-автобиографическая проза? Травелоги? Историко-литературные штудии? И то, и другое, и третье. Сам автор свой жанр определяет как «заметки». И звучит это у него как «замет-

ки с натуры». Ну да, с натуры. Только что в данном случае является натурой? География Италии, Австрии, Германии, Англии — горные долины, перевалы, вершины в облаках, городская архитектура старой Европы, фрески итальянских соборов, и неотъемлемое от этих пейзажей присутствие в них юного Анри Бейля, переходящего вместе с французской армией Альпы; заключенного в тюрьму Джакомо Казановы; Франца Кафки на итальянском курорте в 1913 году и так далее. Или же «натура» здесь — это мироощущение жителя современной Европы, европейца «типичного», как ни дико звучит это определение по отношению к прозе Зебальда.

Вот одно из авторских определений той натуры, с которой пишет Зебальд свои «заметки»: «призрачное путешествие».

Чем занят повествователь в прозе Зебальда? Самым точным определением здесь будет: выяснением отношений с самим собой. Однако подобная формулировка звучит чересчур общё. Поэтому — чуть сузим: автор занят выстраиванием образа повествователя. Что не означает некоего затянувшегося на весь роман авторского монолога. Отнюдь. В первой («стендалевской») части использован авторский вариант несобственно-прямой речи — то есть образ повествователя в тексте выстраивают принципы отбора фактов биографии Стендаля, в частности, единственная книга Стендаля, поименованная впрямую, — это трактат «О любви». Ну а весь текст в целом посвящен сюжету любовных увлечений Бейля и — в финале — течению болезни, обретенной им в этом его сюжете. Самым «незамысловатым» и «автобиографичным» текстом становится повествователь в «*Il ritorno in patria*», где фоном для описания глубоко личных — из детства — переживаний, связанных с родной деревней, становится сегодняшний ее облик. Один из основных художественных приемов, на которых строится проза Зебальда, — это авторский вариант соединения сугубо «индивидуального» с «объективным». Повествователь в прозе Зебальда, который, казалось бы, все глубже и глубже погружается в свои глубоко личностные переживания, как раз вот этой прихотливостью, а частично и болез-

ненностью своего глубоко индивидуального способа видеть и чувствовать окружающий мир — парадоксальным образом создает предельно его объективную, то есть принадлежащую каждому из нас картину.

«Новый мир» №5, 2019

В. Г. Зебальд. Campo santo. Перевод с немецкого Нины Федоровой. М., «Новое издательство», 2020.

Новая книга Зебальда на русском языке продолжает наше знакомство с его историко-философской эссеистикой, начатое чтением книги «Естественная история разрушения», о которой «Новый мир» уже писал (2016, №12). Автор размышляет над тем, что оставила Вторая мировая война в европейской культуре для нас сегодняшних. Что из того, что узнали европейцы о себе во время этой войны, мы не имеем права забывать? И для чего на самом деле память эта нам дана?

Зебальд начинает с самой больной для него, как немца, точки — с избирательности современной немецкой коллективной исторической памяти. В частности, он пытается разобраться в том, почему тема Второй мировой войны так и не смогла занять в немецкой литературе XX века подобающего ей места, оставшись темой табуированной, и табуированной добровольно, самим общественным сознанием. Ну, скажем, в немецкой литературе практически не упоминается планомерное уничтожение английской авиацией старинных немецких городов. Сработало молчаливое согласие с тем, что бомбардировки более ста городов и гибель более чем полумиллиона человек — законное возмездие немецкому народу. И на этом месте была поставлена точка. Ну а дальше-то что? — спрашивает Зебальд. Внутренняя установка, формировавшаяся в послевоенном коллективном сознании ФРГ, на то, что страна снова «воспрянет» и что дальнейшая история Германии (и Европы) должна будет пойти дальше так, как если бы ничего и не произошло, — установка эта кажется Зебальду противоестественной, более того — оскорбитель-

ной. Отказ послевоенных немцев (как минимум в литературе) от скорби по жертвам войны — русским, евреям, полякам и множеству других, в том числе от скорби по немцам (а в списке жертв этой войны немцы на одном из первых мест) — это, по сути, отказ от признания всего того, что совершило предыдущее поколение немцев, и отказ этот Зебальд рассматривает как отказ немцев от самих себя.

Свое категорическое неприятие выбранного соотечественниками варианта национальной памяти Зебальд формулирует в одном из самых важных для него текстов: в эссе «Глазами ночной птицы» (воспроизводится в обеих книгах двухтомника). Эссе о варианте взаимоотношений со своим прошлым, который вполне осознанно выбрал для себя писатель и философ Жан Амери, до тридцати трех лет, до освобождения из концлагеря, считавший себя немецким евреем Хансом Майером, но сменивший имя и страну после пережитого им в заключении; проживший после войны как бы вполне удавшуюся жизнь, сделавшую его известным писателем, в частности автором книги о Холокосте «За пределами вины и искупления», ставшей европейской классикой, и покончивший с собой в 1978 году. В философском наследии Амери тема ресентимента жертвы, а именно этим термином здесь пользуется и Амери, и вслед за ним Зебальд, — одна из главных. За всю последовавшую после концлагерей жизнь Амери так и не мог избавиться от воспоминаний о пережитом в тюрьме: «...я все еще раскачиваюсь на вывернутых руках над полом» (эсэсовцы пытали Амери на дыбе). И перед ним, как и перед сотнями тысяч прошедших немецкие тюрьмы и лагеря, стоял вопрос, какие обязанности накладывает на человека память о совершенном над ним насилии? Принято считать, что время лечит раны. Возможно, но только не память о том, как тебя из человека превратили в кусок воющего от нестерпимой боли мяса. Требовать от палачей компенсации, требовать наказания палачам? Какого наказания? За что? Палач и пыточных дел мастер — «силовик» в широком смысле этого слова — естественная составляющая тоталитарной или околототалитарной государственной

власти, ее «конечная персонификация». И есть достаточно стран, национальная культура которых признает насилие нормой государственного управления. Амери не стыдится говорить о своей зависимости от ресентимента, поскольку ресентимент для Амери отнюдь не жажда реванша или повод «задуматься о примирении» с судьбой. Зебальд: «Ресентимент, пишет Амери, „пригвождает каждого из нас к кресту разрушенного прошлого. Выдвигает абсурдное требование сделать необратимое обратимым, свершившееся — несвершившимся“, и он держится этой абсурдности, признавая свою пристрастность и оценивая ее как свидетельство, что „моральная правда“ конфликтной ситуации, в которой он находится, состоит не в готовности к примирению, но в беспрестанном обличении несправедливости».

В своем эссе об Амери Зебальд выступает одновременно и как философ-аналитик, и как прозаик, выстраивая художественный облик Амери; то же самое относится и к остальным эссе, составившим новую книгу, в которых присутствует органичное для Зебальда соединение стилистик литературоведческого и исторического исследования, философского эссе и художественной прозы — в этом отношении я бы особо отметил его эссе о Набокове («Сновидческие текстуры»), о Кафке («Через Швейцарию в бордель», «Кафка в кино»), о Брюсе Чатвине «Тайна рыжей шкурки» и другие, но и, разумеется, — тексты, открывающие книгу: три фрагмента для так и не написанной им прозы о Корсике; название одного из этих фрагментов и стало названием этой книги.

«Новый мир» №12, 2020

АЛЕКСЕЙ САЛЬНИКОВ

Алексей Сальников. Опосредованно. Роман. М., «АСТ», 2019.

Характерной особенностью романов Алексея Сальникова стало то, что сколько критиков, писавших о них, столько и трактовок этих романов. Порой взаимоисключающих, но при этом всегда подтверждаемых содержанием романов. Ну и соответственно, у каждого пишущего о Сальникове есть право писать о своем, о вычитанном. Не боясь упреков во вчитывании в текст себя. Чем захватывало, меня например, чтение его нового романа «Опосредованно»? — амбициозной и заведомо рискованной попыткой написать роман-размышление о том, из чего состоит подлинная поэзия и каково ее место в нашей жизни. Размышление свое автор строит вокруг жизнеописания героини, почувствовавшей в ранней юности магию стихотворной строки. Что, в свою очередь, заметно осложняет ее жизнь. Та действительность, в которой обретается героиня в романе, в принципе, наша, точнее — почти что наша, но — не вполне. Сальников предлагает собственный вариант проживаемой нами жизни, вводя в свое повествование элементы фантастики. И при том что доля «фантастического» здесь гомеопатическая, эффект оказывается неожиданно сильным. Единственное, чем мир, изображаемый Сальниковым в романе, отличается от мира «в нашем реале», это запретом государства на сочинение «стишков», относящихся к той поэзии, которая способна вызывать сильное эстетическое переживание. Сочинение таких стихов приравнивается к изготовлению наркотиков, и виновных ожидает тюремное заключение. Воспроизведение же быта и атмосферы русской жизни 90-х — 2000-х годов проделано автором с подчеркнутой тщательностью, так что «наша жизнь» воспринимается даже несколько утрированно «нашей» и утрированно «сегодняшней». Наличием

одного-единственного фантдопущения (запрет на «стишки»), собственно, фантастическое здесь и ограничивается; в остальном перед нами чистейшей воды современная психологическая проза. Ну а что касается места подлинной поэзии в нашей жизни, то этот полуфантастический мотив в романе может восприниматься еще и как метафорическая гиперболизация взаимоотношений государства с поэзией (это, кстати, в романе касается почти всех стран мира). Нет, в России Сальникова литература на самом деле разрешена, но — в определенном, государством поощряемом, формате, ну, скажем, если опять же по Сальникову, то в виде стихов «Асадова, Евтушенко, Высоцкого, Сосюры, Бедного и уймы других».

У авторов же «стишков» три варианта существования: абсолютное одиночество; публичная жизнь с финалом в тюрьме и, наконец, третье — подпольно-криминальное, с тайной торговлей своими стихами на черном рынке. Героиня Сальникова выбирает третий вариант, но ей удается сохранять внешнее благополучие — тщательно скрывая себя-поэта от окружающих, даже самых близких, она успешно оканчивает институт, становится учительницей, женой, матерью двух дочек сначала ясельного, потом детсадовского, потом школьного возраста; автор доводит свой рассказ до поступления дочерей героини в ВУЗы; то есть читателю предлагается, по сути, история целой жизни, проживаемой абсолютно полноценно и при этом имеющей свою тайную от мира составляющую, и составляющую очень даже существенную.

И, соответственно, не может не возникнуть вопрос: как сочетаются в жизни героини ее стихи и ее быт — то есть «быт» как нечто заземленное, одномерное, сугубо функциональное, ну а «поэзия» — как ощущение полноты жизни, ощущение гармонии мира и внутренней свободы, то есть как состояние совпадения себя-реального с собой-задуманным. Держится ли героиня за стихи, стискивая зубы от происходящего с нею в повседневности? Является ли ее жизнь противостоянием стихов и «быта»? Освободит ли героиню от ее замороженности поэтическим сло-

вом неизбежное погружение в быт, в материнство, в сложные отношения с мужем, а потом с будущей женой мужа, и их детьми?

У Сальникова — ни то и ни другое.

«Быт» и «поэзия» в романе не исключают друг друга. Напротив, как тому и положено в подлинной поэзии. Давайте вспомним один из шедевров русской поэзии: «Ласточки пропали...» Афанасия Фета — жизненный материал, положенный в основу текста здесь сугубо бытовой, даже как бы подчеркнуто анти-поэтический («...С вечера все спится, / На дворе темно. / Лист сухой валится, / Ночью ветер злится / Да стучит в окно...»), но обилие «повседневного» здесь не мешает «поэтическому», более того, именно оно и делает фетовский стих высокой поэзией. То же и у Сальникова. Как, например, изобразить полуторагодовалых девочек-близнецов, увиденных глазами матери, так, чтобы передать замирание сердца при взгляде на них и при этом не впасть в восторженно-умиленное сюсюканье? А вот как: «...две темненькие девочки, которые, став на толстенькие ножки, ходили в своих платьях с замаранными передниками, чем-то похожие на советских продавщиц из мясного отдела — такие же коренастые и громкие...»

Присутствие поэзии в жизни героини Сальникова не только «сюжетное». Включенность героини в поэтический процесс автор передает через подсветку «быта» поэзией, через превращение «быта» в собственно жизнь со всей присущей ей поэзией. Такой взгляд на быт сквозь поэзию обеспечивается своеобразным вариантом несобственно-прямой речи; по сути, мы имеем дело с прозой от первого лица. И отсюда та жесткость и разрешающие возможности оптики, которую используют автор, а точнее, его героиня, воспроизводя картины проживаемой ее жизни.

Здесь нет ничего от расхожего образа «прозы поэта» с ее «волнительными» интонациями и восторженной «поэтической» бессвязностью. Именно прозе поэта как раз и должна быть присуща особая цепкость и проницательность взгляда и, как бы странно это бы ни прозвучало, — особая трезвость восприятия

действительности. Именно такой явилась перед героиней и тем подчинила себе «поэзия» при первом же знакомстве с настоящим «стишком»: «Лена почувствовала почему-то ком в горле и слезы на глазах. Это было странно, потому что ничего грустного в стихе не было, в середине упоминался даже Новый год. Через некоторое время Лена обнаружила, что смотрит уже не на листок, а себе под ноги, где сухая соломинка, черные камешки асфальтовой шкуры, несколько кубиков бутылочного и автомобильного стекла, обрывок пивной этикетки, лежа вместе, казались продолжением только что прочитанных четверостиший, просто не обретшим еще словесную форму. Лена посмотрела по сторонам, наслаждаясь новым своим зрением. Деревья стояли совершенно неподвижно, но при этом издавали вкрадчивый шум, чем-то похожий на змеиное шипение; всякие там городские огонечки и окошечки, располагавшиеся на разном расстоянии от Лены (умом она это понимала) лежали на воздухе, как на плоском экране, при этом казалось, что каждое пятно света как-то шевелится внутри себя самого. Все окружающее было полно деталями, совершенно осознанно пригнанными одна к другой: Олег стоял в таком месте сетки дорожных трещин, словно это трещины, сбегавшись вместе, взрастили его, как какой-нибудь гриб с внимательными глазами. Лена невольно рассмеялась этому его взгляду...»

Собственно, про это и написан роман, и не только «про это», но и — «этим».

«Новый мир» №9, 2019

Неподъемные истины

Алексей Сальников. Оккульттрегер. Роман. М., АСТ (Редакция Елены Шубиной), 2022.

В одном из сетевых откликов на новый роман Алексея Сальникова «Оккульттрегер» было сказано, что перед нами «фантазмагория» со смешением «высокого и низкого, земного и потустороннего». Да, очень похоже. И думаю, такое прочтение этого

романа может оказаться не самым плохим. Однако, на мой взгляд, для жанра «Оккультирегера» больше подошло бы другое, полузабытое в нашей критике определение – «философский роман». Я вполне сознаю сегодняшнюю безразмерность этого термина, когда в списки авторов «философских романов» литературоведы ставят в один ряд и Гессе, и Стругацких, и Толстого, и Кафку, и Пастернака, и Фаулза, да и просто тех, кто пишет про «умное». Поэтому должен уточнить, что определение «философский роман» использую в том его значении, в каком оно употреблялось по отношению, скажем, к романам Голдинга «Повелитель мух» и «Шпиль», к «Постороннему» Камю, «Солярису» Лема и некоторым другим. То есть к романам, структура которых, образные ряды, стилистика изначально определялись попыткой осмыслить некую поставленную автором перед собой философскую проблему. Ну а что касается фантазмагоричности повествования, к которой очень близка здесь проза Сальникова, то да, у этого романа действительно есть опасность затеряться в нынешнем потоке отечественной фантазмагоричной прозы. Но дело в том, что фантазмагоричность стилистики у нас чаще всего используется как прием отстранения обыкновенного, как некая стилистическая приправа. И только. Плюс нынешние литературные приличия: редко кто сейчас из «умных писателей» позволит себе текст без отсылки в нем к какой-нибудь философии или, на худой конец, мифологии. У Сальникова же фантазмагоричность повествования представляет собой отнюдь не интеллектуальный декор, плотность его фантазмагии другая принципиально.

Начну с названия. Предложенное автором слово «оккультир-регер» может быть прочитано как производное от слов «культуртрегер» (организатор и хранитель культуры нашей жизни, и отнюдь не только художественной) и «оккультный». Роман представляет собой повествование о земной жизни оккультных существ – демонов (чертей, бесов), ангелов (херувимов) и оккультирегеров. При всей изначальной сложности их взаимоотно-

шений между собой на земле живут они дружно, помогая, а иногда и просто спасая друг друга. Самой сложной здесь оказывается деятельность оккультистрегеров. Они имеют дело с метафизикой земной обыкновенной жизни, задача оккультистрегеров регулировать ее энергетику, в частности, бороться с так называемой мутью. «Муть» — это сгустки метафизической энергии, способные материализоваться как в добро, так и в разрушительное зло. И здесь необходимо вмешательство оккультуртрегеров, способных вступать в контакт с «мутью» и «переосмыслить» ее, то есть лишать ее разрушительных губительных для жизни сил, а также вытамливать из людей, обладающих доброкачественной энергетикой, — «угольков» — жизнеустроительную силу для окружающих. Иными словами, дело оккультрегеров обеспечивать нормальное течение жизни, лишая ее губительной противоречивости. Работа не просто трудная, но очень опасная, поскольку оккультрегер никогда не знает заранее, какая сила у очередной «мути», всегда есть вероятность, что «муть» окажется сильнее и просто уничтожит оккультрегера.

Физическая природа всех этих оккультных существ в романе вполне человеческая, делающая их внешне неотличимым от обычных людей. Оккультрегеры — это, как правило, женщины, вполне земные, со своим характером, своими наклонностями и заморочками. Как скажем, главная героиня романа оккультрегер Прасковья, которой уже более двухсот лет, но это только на ее памяти, а в описываемых ситуациях она явлена молодой привлекательной женщиной с ребенком (он же гомункул, сверхразумное существо, без присутствия которого рядом оккультрегер лишен своих оккультных сил). Прасковья живет — и «курирует» его — в крупном уральском райцентре, работает диспетчером в таксопарке. Как и все оккультрегеры каждые четыре месяца Прасковья преображается в новую женщину, и поэтому, например, для своих романов она выбирает мужчин, близкое расставание с которыми будет не слишком травматичным ни для нее, ни для ее избранника. Херувимы же, напротив, в своем земном воплощении не слишком привлекательны: это, как пра-

вило, хронические алкоголики бомжеватого вида с тяжелыми характерами, имеющими привычку резать правду в глаза, за что часто остаются с перебитыми носами и ребрами. Демоны же, как им и полагается, очень даже обаятельны, обходительны, поскольку их функция искушать, но когда надо, демон может явить себя в образе крутого сокрушительного мужчины, способного навести ужас на кого угодно.

Вот краткое и вынужденно упрощенное представление системы образов в романе, определяющий его сюжетные ходы.

Первую часть романа представляет история воскрешения подруги Прасковьи оккультистрегера Наташи, убитой и брошенной в заснеженном лесу двумя бандитами. Воскрешение происходит с помощью херувима Сергея и двух его помощников, проходит оно вполне успешно, но воскрешенная Наташа, обладающая оккультными силами и своими, и своих друзей, неожиданно для Прасковьи отказывается от личной мести своим убийцам, — она хочет, чтобы эти отморозки были наказаны государством по закону. Просто убить злодея, по мнению Наташи, — это путь тупиковый, не уничтожающий зверство, а продляющий его присутствие в обществе. «Дорогая моя, — говорит она Прасковье, — и что ты предлагаешь? Всех обидчиков рода человеческого убивать?», «давай в каждую квартир, где насилие происходит, вламываться и мужиков резать. Есть вполне законные способы влиять на этих подонков, зачем прибегать к насилию? Уже нигде так не делают, кроме самых диких стран, включая нашу. Человеческая жизнь бесценна. Точка». Именно благодаря полноценной работе общественных институтов «должно все постепенно расти. И цивилизованность. И свобода. И доброта». На что херувим Сергей, воскресивший Наташу, замечает: «Так свобода, доброта или цивилизованность? Всего вместе сразу не бывает! ... Это как со всеми эффектными словами. Красота, добро, правда. Правда редко когда красива и добра. Добро не всегда правдиво, а красота редко когда добра и правдива». Однако и херувим склоняется к мнению Наташи: зачем брать на себя грех убийства, их и так, и так ждет ад, но кроме «высшего суда, есть суд

земной, который вполне себе предварительный ад на земле. За чем еще один грех брать на душу».

Вот то место в романе, где автор уже открытым текстом формулирует его проблематику. Оккультные герои Сальникова, живущие среди обычных людей, конечно же обладают еще и силами неземными, но супергероями их это, отнюдь, не делает. Они так же растеряны, как и люди, перед противоречивостью нашей жизни, перед неистребимостью в ней жестокости и дикости. И какой выбрать способ борьбы с этим всем? Предложенный Наташей вариант вроде как очевиден: бороться нужно, прежде всего, с самим злом, а не с их носителями — то есть здесь отсылка к христианскому «ненавидь грех, но люби грешника». И автор с этим, в принципе, согласен. Но он выступает здесь как художник, то есть мысль эту он опускает в реальный быт нашей сегодняшней жизни, и она тут же теряет свою очевидность и элементарность. А при всей своей фантазмагоричности происходящего в романе, а скорее, благодаря ей, изображение жизни обыкновенного уральского города кажется на редкость реалистичным. Изобразительная сила картин и эпизодов из повседневного городского быта здесь такова, что я бы сказал так: новый роман Сальникова несмотря на фантазмагоричность его героев целиком написан, прежде всего, нашим повседневным бытом, — но бытом, который Сальников делает бытием.

По сути, в романе ставится вопрос, а под силу ли вообще для человека, вот это — борись с грехом, люби грешника? И не только для человека, но и для существа вроде как оккультного, всевластного. Вот давний эпизод из жизни Прасковьи, названный ею «мальчик из четырнадцатой квартиры». Мальчик этот когда-то возник перед Прасковьей в качестве нового друга ее гомункула: он «и рта не успел раскрыть, чтобы поздороваться, а Прасковья уже совершенно втюхалась в него, очарованная тем, какой он был весь светлый, с открытым взглядом, готовый улыбнуться», «было понятно, что вот так же радостно он встречает всех незнакомцев на своем пути, что его любят все вокруг, а иначе и невозможно».

Прасковья любовалась этим мальчиком, выраставшим в подростка, потом в юношу много лет, и вот однажды, возвращаясь с работы через пустынный лесок, она обнаружила преследование: за ней шел тот самый бывший мальчик из четырнадцатой квартиры. Прасковья не стала оглядываться, чтобы «не вспугнуть ухажера раньше времени. А он приблизился и схватил ее сзади на горло», «повалил лицом вниз на мокрые березовые листочки рухнул сверху, очень тяжелый, абсолютно неподъемный. Несколько минут не прошло, а Прасковья была уже мертва», агонизирующее тело ее сосед сбросил в канализационный люк. И соответственно, воскрешенная Наташей и херувимом Прасковья перебирают варианты наказания убийцы — выбрана «тень отца Гамлета», то есть многократное появление перед убийцей его ожившей жертвы как способ дотянувшись до остатков человеческого в нем и тем его сокрушит. Но наказание это пошло не по плану — при первой же их встрече: «Она сняла капюшон. Он мимоходом взглянул на Прасковью, и сначала на лице у него не мелькнуло ничего, парень скользнул по ней глазами сверху вниз, сделал шаг в сторону, чтобы уступить ей дорогу, потому что Прасковья шла прямо на него. В его глазах появились поочередно: узнавание, недоверие, удивление», и вот тут правая рука Прасковьи как бы сама по себе «утяжелилась материализовавшимся в кармане кастетом. Прасковья всю силу вложила в этот удар, всю ненависть к этой твари, что спокойно и деловито убила незнакомую ей женщину, но перед этим пожрала парня из четырнадцатой квартиры, а значит пожрала и того мальчика, и подростка, и студента, и того, кем юноша мог бы стать». Из оккультирегера, то есть сверхчеловека, вдруг выхлестнуло чисто человеческое, именно человеческое, а не оккультное. Продолжу эту цитату вот таким комментарием: ну да, Прасковья поступила по всем меркам вроде как неправильно, нарушив «ненавидь грех, люби грешника». Но что делать, если в наши человеческие настройки заложено и чисто человеческое, биологическое, заложено то, что для живой жизни абсолютно естественно? Ну, скажем, когда вы, заболев, начинаете пить антибиотики, чтобы не умереть, вы убиваете тысячи микробов, а ведь они, ка-

кие-никакие, но тоже живые существа. Чувствуете ли вы угрызения совести? Или когда вы травите в своей квартире клопов, я уж не говорю про абсолютно безвредных тараканов, чувствуете ли вы себя переступающим некие высшие законы жизни? И что делать с человеком, который стал абсолютной персонификацией зла? Он в определенных ситуациях неизмеримо страшнее клопа, которого вы травите с ощущением полного на это права. У Сальникова Прасковья убивает уже не человека, поскольку человека, которого она знала, в том юноше уже не осталось, — его пожрала «тварь». Прасковья убивает именно «тварь», в которую его превратила «муть». И поэтому трудно отказать ей в праве следовать своей человеческой природе, подчиняться вложенному в нее импульсу. В подобных ситуациях герои романа лишены возможности выбирать между хорошим и плохим, они оказываются перед дилеммой, когда при отсутствии хорошего решения необходимо выбрать наиболее оптимальное из плохих решения. И это ситуация, в которой персонажи Сальникова находятся постоянно. Повторяю, оккультные персонажи в романе в той или иной степени — обычные люди. И как раз их «оккультность» у Сальникова не затемняет, а высвечивает их человеческую природу. И демонов, и херувимов, и оккульттрегеров угнетает постоянное чувство их беспомощности. Неспособности полноценно делать ту работу, для которой они предназначены на земле — придавать жизни человеческого сообщества хоть какую-то стройность и осмысленность. Вот еще один эпизод из романа: Прасковью похищают три поддонка, чтобы вынудить ее передать им документы на свою квартиру. Прасковью освобождает черт Олег, заставив похитителей заледенеть от ужаса, но никакого удовлетворения от проделанного он не чувствует: «Ну и что мы в итоге имеем? Если этих троих посадят, то в результате мы получим уже настоящих, матерых уголовников со связями. Если кто-то из них убежит, то что он делать будет? Тоже в какую-нибудь мутную движуху встрянет. Так плохо, и так плохо, и вот так тоже плохо. Прямо там их завалить? Но ведь это совсем плохо...». И тот же черт: Ну ладно убийцы, насильники, грабители садисты, это уроды и поступают по уродски,

это их натура, но что делать с обычным бытовым повседневным насилием, когда скажем мать-алкоголичка постоянно срывает свою злобу и обиду на жизнь на своем безответном ребенке, который тем не менее почему-то вырастает в конце концов нормальным мужчиной, с нормальной семьей, домом, работой, машиной и даже своим бывшим мучителям-родителям помогает. Ну как это все сочетается друг с другом?

И никуда не денешься, герои вынуждены признать: реальность вообще построена на своей противоречивости, на постоянной борьбе добра и зла. Что как раз вечная борьба добра и зла делать жизнь живой. Очень логично. Не поспоришь. Но что делать нам, если вот эта мысль вдруг персонифицируется в вашей реальной жизни? А Сальников предлагает не столько усваивать и продумывать мысль вместе с героями, сколько проживать вместе с ними ее в реальных и очень узнаваемых жизненных ситуациях. Предлагает оценить эти правильные, красивые максимы на степень их подъемности или неподъемности для человека.

Роман же свой он, тем не менее, заканчивает хэппи-эндом. Вторую его часть составляет рассказ о смертельной схватке Прасковью с могущественной силой зла, явленной в обворожившем ее молодом мужчине Егоре, бывшей оккультистессе, превратившейся в обворожительного мужчину, перед которым Прасковья как женщина устоять не в силах, даже вполне понимая, с кем, точнее, с чем имеет дело. Цель Егора лишить Прасковью ее оккультной силы, уничтожить ее, присвоив ее гомункула, то есть забрать ее силу. Прасковья, вместо того, чтобы, как настаивают оберегающие ее друзья, друзья физически уничтожить Егора, медлит. Ей хочется самой разобраться в природе этой твари, измерить силу его зла. Поединок их кончается похищением гомункула, а позже и мучительной смертью Прасковьи с последующим трудным ее воскрешением. Ну а далее следует эпилог, в котором изображается встреча обновленной Прасковьи с пост-Егором, то есть с тем, что оставили от него спасавшие Прасковью друзья. И вот здесь, как мне кажется, самое сложное,

что предстояло написать в этом романе Сальникову, — несколько сцен встречи Прасковьи, преобразившейся в очередную молодую женщину, с тем, что осталось от победительного когда-то красавца и злодея Егора. Центральным персонажем в эпилоге становится уже не Прасковья, а Егор, превратившийся из победительного красавца-злодея в полуинвалида, с обезображенных после лоботомии черепом, с головными болями и томящем его ощущением, какой-то непоправимой прорехи в его жизни. Егор знакомится с соседкой из нижней квартиры и у них вдруг завязывается стремительный роман. Взаимоотношения Егора и новой Прасковьи изображаются Сальниковым выглядят в изображении Сальникова как вполне обыкновенные, неотделимыми от «быта» и даже как бы несуразно-конфузными, и при этом неожиданно пронзительными. Человечными. Не вызывающими у читателя, уже пережившего то, что проделывал Егор с Прасковьей в предыдущих страницах, никакого сопротивления. Могут предположить, что написание этих сцен было самым трудным для автора в этом романе — «Ненавидь грех, но люби грешника» здесь звучит убедительно. То есть в принципе неподъемное оказывается для Прасковьи подъемным. Звучит немного пафосно, но Сальников делает все, что бы в его изображении пафоса этого не чувствовалось. И это ему удалось.

«Новый мир» №11, 2022

3

МАРИНА ПАЛЕЙ. ХОР

М., «Эксмо», 2011

Отдельной книгой вышло произведение, ставшее событием нашей словесности, — роман Марины Палей «Хор» (лауреат «Русской премии» 2011 года — по журнальной публикации в «Волге»).

О прозе Палей в литературной среде принято говорить (в разных интонациях): европейское письмо. Но вот в контексте «европейской прозы» (ставлю здесь кавычки, потому как русскую культуру всегда считал культурой европейской) проза Палей, прежде всего, проза «русская». И в данном случае «Хор» — это роман, с которым русский писатель включается в идущее в европейской литературе сегодня (сошлюсь здесь хотя бы на Кристиана Крахта с его романом «1979») размышление об одной из самых острых экзистенциальных проблем нашего современника — о проблеме соотношения «индивидуального» и «родового» в мироощущении, сознании (и — в жизненных стратегиях) современного человека и, соответственно, в сегодняшних национальных культурах. По сути, размышление о проблемах витальности европейской цивилизации вообще.

Повествование «Хора» выстраивает история супружеской пары, вплетенная в романе в историю Европы второй половины XX века, — история голландца Андреса и его молодой жены, изначально — русской девушки, угнанной немцами на работы в Германию, — укрывающихся от ринувшихся в Европу Победителей. Супруги пробираются на родину Андреса в Голландию, где жена его, демонстрируя чудеса мимикрии, становится почти неотличимой от коренной «европеянки». Вот здесь, собственно, и начинается история их внутреннего — невольного и неизбежного, не на жизнь, а на смерть (буквально) — противостояния.

Противостояния голландца, который — у себя дома, в естественной для него среде, и его русской жены, послушно сменившей не только язык, но как бы и кожу, но питаемой изнутри все тем же «славянским напором жизни». Со своей изначальной природой, определяемой принадлежностью к родовому (роевому) телу. Питаемой теми силами, которых, по сути, лишен Андрес, — лишен как «последний европеец», обнаруживший во-круг себя выветрившиеся изнутри, все еще величественные, но уже пустые формы «европейской жизни». Уровень человеческих взаимоотношений вокруг Андреса запредельно низок, как и сама энергетика традиционной, когда-то необыкновенно мощной, создавшей нацию и страну, культуры. И Андрес, естественно, тянется к жене, как чуть ли не единственному по-настоящему живому человеку рядом с собой. Тянется обреченно — он неспособен присоединиться к «хору» (рою), неспособен отказаться от собственной природы. Но при всем драматизме их противостояния, при всей обреченности Андреса, жена его отнюдь не палач, она тоже жертва. Именно такой увидела Палей диалектику движения европейской истории прошлого века.

Иными словами, перед нами не социально (национально) - психологическая драма — проза Палей в этом романе, сочетающая редкий эмоциональный напор с проработанностью и глубиной мысли, сориентирована на стилистику философской прозы XX века, жанр ее романа — роман-притча.

«Русский журнал» 20.01.12

ВИКТОР ПЕЛЕВИН. S. N. U. F. F.

М., «Эксмо», 2011

Новый философский роман Виктора Пелевина «S. N. U. F. F.» написан в стилистике массовой развлекательной литературы: остросюжетное фэнтези с действием, отнесенным в отдаленное будущее, с описанием новых, «будоражающих воображение» технологий жизни человека (именно «технологий жизни», а не технологий обеспечения жизни), с любовным треугольником, с военными приключениями героев, в изображении которых автором обыгрывается не только эсхатологическая киноэстетика в маскультовском ее варианте, но и традиции изображения войны в литературе классической. Но при этом заданность попсового набора образов и сюжетных ходов отрефлектирована у Пелевина художественно и как бы включена в текст на правах отдельной сюжетной линии.

Роман этот можно прочитать как социально-психологическую антиутопию, в которой гротескное изображение отдаленного будущего обнажает то, что только формирует сегодня наша цивилизация в качестве своих опорных точек. А можно — как философское эссе о феномене «индивидуального», уже не выступающего в качестве естественного оппонента «родового», — у Пелевина «индивидуальное», получив абсолютную свободу для развития, естественным образом ведет человека (человечество) к самоуничтожению, или, как минимум, к утрате экзистенциальных опор в жизни, и тогда включающиеся на определенном этапе механизмы инстинкта самосохранения предлагают человечеству рациональный вариант «спасения» — замену утраченных опор их муляжами, созданными с неимоверной технической изощренностью. И, соответственно, вопросы религии или, скажем, любви становятся исключительно вопросами новейших

технологий, которые включают в действие выданного ими «продукта жизни» и самого человека в качестве комплектующей детали.

При всей как бы лихости — сюжетной, образной, стилистической — пелевинского романа, на чтении его не разгонишься, это текст для медленного чтения, предлагающий пошаговое — по мере развития мысли — разворачивание и усвоение философской метафоры, воплощаемой у Пелевина как раз этим многосоставным образом будущих «технологий жизни».

«Русский журнал» 20.01.12

СЕРГЕЙ ГАНДЛЕВСКИЙ. БЕЗДУМНОЕ БЫЛОЕ

М., «Corpus», «Астрель», 2012

В «Бездумном былом» Сергея Гандлевского ход неожиданный и точный (не знаю, насколько осознанный) — предельно сузить свой угол зрения, ограничившись рассказом о себе и своей судьбе, чтобы максимально раздвинуть рамки обзора для читателя; Гандлевский сел писать автобиографию — написал портрет своего поэтического поколения, своего времени. Здесь все зависело от точности используемых слов. А Гандлевский точен. Даже как бы не «по-поэтически» педантичен. Но это, разумеется, как понимать словосочетание «проза поэта» — как текст расслаблено-ассоциативный, ведомый исключительно эмоциональным напором и перебором разного рода поэтических волнительностей, или как подчинение той дисциплине слова, которой следует Гандлевский- поэт, позволяющий себе публикацию двух-трех стихотворений в год (чтоб было понятно, о чем я, прилагаю образчик его поэтического творчества — восемь как бы даже «прозаических» строк вместо восьми «поэтических» строк).

Проза его «беглых мемуаров» больше документальная, нежели «исповедальная» — неожиданно скупая после «Трепанации черепа» и «НРЗБ», как бы даже суховатая. Так сказать, черно-белое кино. Автор не позволяет себе почти неизбежных и даже как бы естественных в подобной ситуации сокрушенно-умиленных интонаций «А помнишь, как было?! Эх!!!», не позволяет панибратства с собой былым, сохраняет дистанцию с собой тогдашним. И именно в этом — уважение и к себе, и к прожитому (нажитому) автором и его поколением.

В конце 70-х Евгений Евтушенко «обронил», как, наверно, казалось ему, «мо»: «фетята». Это он так о поэтах поколения 70-х. Евгений Александрович, очевидно, полагал, что русская поэтическая традиция, давшая Фета, — традиция второго ряда, и, соответственно, пожурил молодых за то, что ориентируются они не на образ по-настоящему большого русского поэта. То есть «фетята» должны здесь читаться как «Понятно, что до „Пушкина-Некрасова-Маяковского“ вам далеко, но могли бы, на худой конец, продолжить меня, Евтушенко, раз уж посчастливилось вам быть моими современниками». Ну да, не было у «семидесятников» той «поэтической школы» — не было электричеством заряженных залов Политехнического и стадионов, замороженных «поэтическими» раскатами голоса поэта-трибуна, вместо этого — дворничьи и каптерки сторожей, сосредоточенное чтение разных там Анненских и Шестовых. Не пришлось им чокаться на приемах с Кеннеди, жать руку Фиделю Кастро — сумрачным ноябрьским вечером выбирали они (Гандлевский, Сопровский, Цветков и подобные им) место поглуше в лабиринтах старомосковских дворов, вытаскивали из портфеля плавленые сырки, полбуханки черного, откупоривали бутылку. Поэзия их возможно и имела в качестве одного из первоначальных толчков прошитую стихами атмосферу уходящих шестидесятых, но пропекалась она другой — на порядок более жесткой и реальной — жизнью и, извините, другой культурой. Нет-нет, я далек от того, чтобы делать Евтушенко брендом «шестидесятников» — в истории литературы то десятилетие будет мечено не только (отнюдь не) творчеством Евтушенко; а вот поэтический путь Гандлевского (или Сопровского, Величанского и некоторых других персонажей этой книги) уже стал одним из знаков русской поэзии, как минимум, семидесятых-восьмидесятых.

«Русский журнал» — 02.10.12

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. ДНЕВНИК. 1981 — 1984

**Вологда, Библиотека московского концептуализма Германа
Титова, (Малая серия), 2014**

Андрей Монастырский — «поэт, писатель, художник, теоретик искусства, один из родоначальников московского концептуализма», как сказано в Википедии, постоянный персонаж почти всех воспоминаний о русском (московском) художественном андеграунде 70 — 80-х годов, герой множества монографий о московской школе видео-арта и группе «Коллективные действия», лауреат кучи премий («негосударственных») и так далее. Это, так сказать, «выходной вариант» образа Монастырского: для широкой публики и историков — «баловень судьбы». Ну а вот книжка, позволяющая заглянуть внутрь той жизни: дневниковые записи 1981 — 1984 годов. И начало 80-х в них — время пасмурное и глухое во всех отношениях. Автору записей немного за тридцать, то есть то самое: «Земную жизнь пройдя до половины»; в варианте Монастырского — служба редактором в Литературном музее, очереди в магазинах и очереди в поликлиниках, тесный круг друзей, с которыми можно оттянуться ночью за бутылкой и от которых иногда тошнит («празднословие»), но главное — ощущение протекания своей жизни (ощущение почти физиологическое) как медленно тянущейся, пока еще не смертельной, но с трудом переносимой болезни. Слово «депрессия» одно из самых частых по употреблению в этом тексте. И постоянное, почти отчаянное усилие вынырнуть наружу, дотянуться до себя и до своего времени. Тут есть, разумеется, упоминания про писание стихов, про подрамник и планшет, про полуподпольные художественные выставки, но все это — на периферии повествова-

ния. В центре внимания вот это напряжение «быть», «состояться», проснуться для реальной жизни — молитвы, медитации, церковные службы, во время которых чуть отступало, чуть раздвигалась грудь, но ненадолго, и — параллельно — искушение порвать с церковью, не мучить себя.

Цитаты: «Сегодня после седуксена — опять богохульные бра-ни, и, мол, бог мастер изобретать только муки, особенно — на-до же придумать! — вечные!»; «Увидеть свет, нетварную искру и уяснить себе природу родства (и бывшую, и нынешнюю — прикровенную, и будущую) — открыть для себя непреложно истину, что как из головастика получается лягушка, так из человека — бог» (31 июля 1982 года); «По тупости, муторности и депрессии такого дня, как сегодня, еще не бывало. Весь день гнию: сплю, жру, сплю: впереди как бы еще кажется страшнее. После вчерашнего вечернего просветления этот сегодняшний день очень раздражает, вводит в уныние. Гореть — от слова „горе“ или наоборот» (1 августа 1982 года).

Вот, собственно, чем на самом деле определялась энергетика московского концептуализма у его создателей. То есть все что угодно можно было ожидать от этого дневника, но только не вот этого толстовского (из его дневников) мотива, но уже в исполнении вступающего в зрелость художника и поэта в советской Москве начала 80-х.

«Новый мир» №12, 2015

ИГОРЬ САХНОВСКИЙ. СВОБОДА ПО УМОЛЧАНИЮ

М., АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2016

В новую книгу Игоря Сахновского вошли: роман «Насущные нужды мертвых» (первая публикация в журнале «Новый Мир» №9, 1999), сделавший ему литературное имя, и последний его роман «Свобода по умолчанию» (первая публикация — «Октябрь» №2, 2016). Специального представления здесь требует, естественно, новый роман. Хотя бы потому, что роман этот — судя по первым откликам критики — читают исключительно по ведомству литературы политической, обличительной. Причина: использование писателем жанра антиутопии. В романе — Россия через 10—15 лет, с наличием в городах «Площади Вставания с Колен», с «православными байкерами», с дружинниками-хоругвеносцами, тотальной цензурой, к работником которой, в частности, относится и герой романа (кивок в сторону Оруэлла), с голосованием в сети, в процессе которых «подавляющее большинство» приговаривает журналиста к смерти «за оскорбление чувств электората» и т. д. Картины выразительные, фантазмагоричные, как и требует жанр, но, увы, вполне узнаваемые. Ну и что — перед нами еще один образчик современной антиутопии? Автор просто прошелся по уже проложенному и хорошо протоптанному современными русскими писателями (от Кабакова до Сорокина) пути?

Нет, я понимаю, что у критиков были поводы говорить такое. Но вообще-то хорошо было бы роман этот все-таки прочитать.

Написана «Свобода по умолчанию» достаточно сложно: «остросюжетное» повествование, построенное на переплетении двух сюжетных линий — любовной и политико-криминальной.

Плюс само построение текста, в котором сочетаются приемы плутовского романа и социально-психологической прозы, при этом никакого стилизового диссонанса не возникает. Плюс — наличие в тексте художественной рефлексии по поводу самого жанра современной антиутопии.

Иными словами, автор не так прост и не так угрюмо-серьезен, как показалось первым рецензентам романа. Скорее, лукав.

Ну, вот, скажем, некоторая странность в изображении персонажей, персонифицирующих гос-систему. Они конечно отвратные, зловещие, но при этом не такие уж тотально жизне-уничтожительные. Более того, есть на этих персонажах ответ странной породы нежитей, некоего сгустившегося морока, но не реальной жизни.

Собственно жизнь в романе — в истории любви главных его героев. ОН — среднестатистический горожанин, идеологический работник, который работой своей тяготится откровенно, который, на самом деле, обитает в худо-бедно, но обустроенной им самим конуре частной жизни. ОНА — одинокая женщина, бывшая актриса, не сумевшая, а точнее, не захотевшая вписываться в новый порядок жизни, тоже, своего рода внутренний эмигрант. Их сводит случай и внезапная, а также — что, кстати, в романах достаточно редко — счастливая с самого начала любовь. Любовная линия в антиутопии по традиции должна содержать в себе внутреннюю обреченность, то есть любовная линия в антиутопии как еще один способ выявления античеловеческой природы тоталитарной системы. Но в данном случае герои очень даже успешно справляются с возникающими, и кажущимися непреодолимыми, сложностями. Печать обреченности в этом романе лежит скорее на образах государственных персонажей, а не на главных героях романа, которые — «маленькие люди».

Сахновский как бы вступает спор с замороженностью ужасом происходящего в нашей политике, которым можно сказать упиваются наши социальные сети. От чего вы так заходитесь? Чего вам не хватает? Свободы? Что за бред! Свобода дана каждому изначально. Как воздух. Она всегда в тебе. Хочешь быть

свободным? Будь. Ну да, разумеется, за свободу чем-то надо платить, но ей богу, в большинстве случаев плата эта не смертельна, зато в итоге получаешь самого себя.

Художественный строй романа заставляет вспомнить не только Оруэлла с Замятиным, но и еще – прошу прощения – бродячий сюжет современного кино (от неприятязательного «Высокого блондина в желтом ботинке» до стильной «Дивы» Бенекса), когда беспомощные, смешные и трогательные влюбленные герои оказываются втянутыми в грозные смертельно-опасные разборки по-настоящему грозных сил, но слабые эти герои выходят из самых сложных ситуациях, как заговоренные. Любовь главных героев в романе Сахновского создает для них свое жизненное пространство, которое и делает их неуязвимыми для морока «тотальной политики».

«Новый мир» №9, 2016

УИЛЬЯМ С. БЕРРОУЗ. ДОСЬЕ БЕРРОУЗА

Составитель Джеймс Грауэрхольц и другие. Перевод с английского Алекса Керви. Воронеж, «СНАОSSS/PRESS», 2021.

Предлагаемый здесь отклик спровоцирован чтением нового варианта сборника «Досье Берроуза», собравшего малую эссеистскую прозу Берроуза, а также чтением купленного два года назад его романа «Нова Экспресс». Чтение это было попыткой еще раз войти в кипящий поток прозы Берроуза, то есть продолжить чтение «Голого завтрака», но попыткой, увы, безрезультатной. Текст обеих книг оказался начисто лишен «тяги», и читал я исключительно из-за профессиональной дисциплины, то есть Берроуз для меня, как выяснилось, уложился — весь — в «Голый завтрак». Там действительно было «дико, чадно, вдохновенно». «Голый завтрак», как и вся литература поколения американских битников, был попыткой — очень даже успешной — обновить, точнее, вернуть к истокам читательское и писательское восприятие литературы, как не сводящейся к «жизнеустроительным» или «воспитательным» задачам. Ну а последовавшая далее проза Берроуза, как правильно пишут в аннотации, была всего лишь «сиквелом» «Голого завтрака». Текстами, демонстрирующими технику письма, и только. Что же касается наполнения, то обе книги представляют собой набор лозунгов тогдашней контркультуры, очень быстро ставших общим местом, с проклятиями устоям буржуазного общества и проповедью свободы от его морали, которая — «свобода от» — и дает подлинную свободу художественному творчеству. Но мне, например, читающему, трудно было отвлечься от того, что автор их на самом-то деле прожил жизнь типичного буржуа: 25 лет после окончания университета

он жил на содержании родителей-капиталистов, а потом, став знаменитостью и вписавшись в новый истеблишмент, всегда держал, как он сам пишет, «голову в общественной кормушке».

Ну а сама по себе техника письма Берроуза — в данном случае прием «нарезки», то есть случайная (как бы) последовательность отдельных, разнотемных и разносюжетных фрагментов, — свою новизну потеряла очень быстро. Как и тот вариант контр-культуры, к которому Берроуз принадлежал. Однако Берроуз настаивал на своем варианте контр-культуры до конца. По-настоящему новыми и интересными для сегодняшнего читателя, на мой взгляд, в «Досье Берроуза» остаются два очерка — Алана Ансена и Пола Боулза о личности самого Берроуза, несомненно ставшего знаковой фигурой в истории литературы прошлого века.

«Новый мир» №7, 2021

АЛЕКСАНДР СТЕСИН. ПТИЦЫ ЖИЗНИ

М., «Новое литературное обозрение», 2020.

Сюжет Берроуза (см. предыдущую аннотацию), как ни удивительно, получил неожиданное продолжение в сегодняшней русской литературе — я имею в виду поэта и прозаика Александра Стесина. Который до 10 лет был москвичом, потом — американцем, ставшим поэтом, сначала американским, затем — русским с очень сложной литературной родословной: по «русской части» поэт Стесин проходит у критиков как продолжатель постаimei-стической традиции в лице Гандлевского и Кенжеева, а по американской — никуда не денешься — он по прямой линии внук американских битников, поскольку его литературным наставником в университете Баффало был поэт Роберт Крили, младший соратник битников.

Случай Стесина — случай сложный: логика его творческого пути абсолютно естественным образом привела его от английской поэзии к русской прозе, причем в жанре, который принято считать одним из самых «прозаических», — к травелогу. Травелог — уже по определению текст-свидетельство. Но для Стесина травелог «сродни творчеству акына: что вижу, о том пою. Прародина поэзии. Так что в некотором смысле травелог ближе к поэзии, чем к прозе». Правда, большую роль здесь играет выбор объекта. Заповедные территории Северного Урала, как бы застрявшие в доисторическом времени. Дарьенский пробел в Центральной Америке, соединяющий Колумбию с Панамой, одно из самых глухих мест на Земле, где в крохотных деревушках, затерянных в джунглях, селятся беглецы от Интерпола и где в конце концов осел один из университетских друзей-поэтов Эрик

Беренгер, рассказ о гостевании у которого и составил канву «Птиц жизни». Эрик — один из тех, с кем автор начинал свое вхождение в американскую поэзию. И было это сравнительно недавно — никто из друзей автора еще не преодолел сорокалетие, однако судьбы их друзей определились уже достаточно отчетливо — как говорит жена Эрика, «все ваши сокурсники либо рассудком повредились, либо уехали в какую-нибудь дыру», ну а Эрик констатирует: да, «мы похожи на расформированную команду Малой лиги. Или, допустим, на потомков разорившегося аристократического рода». «Род» их «разорила» сориентированность на «свободу от...», воспринятую ими от их учителя, ветерана-битника Крили. Из компании молодых людей, «метивших в великие поэты», только «один Алекс вовремя сориентировался», выучившись на врача, и при этом, как считает сочувствующий ему Эрик, потерял свободу творчества. Однако «творческая несвобода», то есть работа врача с двенадцатичасовой ежедневной загрузкой, обернулась для Стесина парадоксальной формой творческой свободы («свободы для...») — фильтром, естественным путем отсекающим все второстепенное. Вот так можно определить одну из сюжетных линий повести, судьбу внуков поколения битников. Но только как «одну из» [2].

«Птицы жизни» — достаточно сложная по форме и содержанию проза, жанр которой не так просто определить. Травелог? Да, несомненно. Автор создает выразительный образ неведомой для нас центрально-американской страны и ее экзотических обитателей. Лирико-автобиографическое повествование? Да, одни из лучших страниц повести посвящены московскому детству. Литературные мемуары? Да, разумеется (см. выше).

То есть да, «Птицы жизни» действительно представляют собой травелог, мемуары, автобиографию, но, на мой взгляд, — «попутно». Главным предметом изображения я бы назвал здесь сам «поток жизни». Согласен, звучит чересчур общё. Поэтому продолжу свое определение таким уточнением: из этой прозы нужно вынуть повествователя как автора, то есть убрать дистанцию между повествователем и его объектом изображения.

«Стесин» — образ одного из главных персонажей повести и только. Стесинский «автобиографизм» я бы воспринял как след того «бесстыдства», с которым изображали себя «битники». Их «бесстыдство» — нет, не породило, но заметно ускорило оформление в литературе прошлого века нового отношения к автобиографической прозе, где слово «автобиографическая» стоит в кавычках. Писатели как бы усвоили наконец очевидное: создание достоверного художественного образа самого себя — цель недостижимая в принципе. Попытка поднять самого себя за волосы. И понимание этого оформило в литературе прошлого века стилистику новой «лирико-автобиографической» (она же «путевая», «исповедальная», «эссеистская» и так далее) прозы, уравнивавшей «автора» с его персонажами, полным выражением которой стала, например, проза В. Г. Зебальда.

Естественность и внешнюю свободу развитию повествования у Стесина дает имитация прозы документальной — перед нами как бы отчет о поездке к другу, о путешествиях с ним по экзотической для повествователя округе, их беседы, их естественные воспоминания об университетском прошлом, провоцирующие повествователя еще и на личные воспоминания из до-американской жизни. И пишет Стесин вроде как «просто», стремясь к максимальной выразительности пейзажа, образа, жеста. То есть почти что фотографирует. Но точность и выразительность слова, выбранная точка обзора как бы «изнутри» создает у читателя ощущение погруженности в текст.

Но вот, скажем, важный для повести мотив обозначившейся в творчестве последователей битников пустотелости, оторванности от реальной жизни, а значит, и от реального движения литературы прописывается Стесиным не только «в лоб», то есть сюжетом недееспособности Эрика, несомненно одаренного литератора, спрятавшегося от мира в глухой панамской деревушке, которого пугает сама мысль о переезде в местный городок с тридцатитысячным населением (в райцентр по-нашему), то есть такое клокотание жизни ему уже не под силу. Мотив исчерпанности самого пафоса «бит-поколения» подсвечивается

еще и, так сказать, периферийно — разбросанными в тексте летучими как бы замечаниями, ну, скажем, об утрате «внуками» «кошачьей грации бит-поколения»; у битников — в отличие от своих литературных потомков получалось приземляться сразу на четыре лапы даже в самом «наркотическом», сновидческом своем тексте. То есть битники были естественно вписаны в свое время. Но только — в свое, которое прошло достаточно быстро. Характерно, как, например, ставит Стесин свет в такой вот тоже как бы периферийной фразе: «Эрик в свои юные годы был похож на молодого Аллена Гинзберга (еще не изуродованного божественной жизнью и параличом лицевого нерва)» — в этом замечании центральный объект отнюдь не Эрик, а переживший — в том числе и физически — свой звездный час Гинзберг. Вот такие разбросанные по тексту вроде как не обязательные замечания и уточнения держат сюжет повести не менее прочно, чем основная ее канва. И внешняя «акыновская простота» стесинской прозы — «что вижу о том пою» — здесь обманчива.

«Новый мир» №7, 2021

КРИСТИАН КРАХТ. МЕРТВЫЕ

Перевод с немецкого, комментарии и послесловие Т. А. Баскаковой. М., «Ад Маргинем Пресс», 2018.

Хочу предупредить тех, кто откроет эту книгу: не относитесь слишком серьезно к издательской аннотации, где сказано, что роман этот является текстом высокоинтеллектуальным, построенным по законам эстетики японского театра НО дзё-ха-кю; а также забудьте про репутацию Кристиана Крахта как сноба из снобов в современной европейской литературе. То есть, приступая к чтению «Мертвых», не надевайте специальных очков интеллектуала — читайте простодушно, полагаясь на свою непосредственную читательскую реакцию. Нет-нет, в аннотации все — правда: текст романа действительно выстроен с редкой изощренностью и композиционно, и стилистически, и в тексте этом разворачивается система — достаточно сложная — крахтовских метафор. И тем не менее текст этот с самого начала берет своим эмоциональным напором. Фирменная крахтовская сжатость и как бы излишняя деловитость прозы здесь отнюдь не исключают читательского проживания изображенного. Напротив, автор как раз и делает ставку на читательское проживание текста. Только здесь особый вид проживания — проживание, в которое читающий включается естественно, поначалу даже не замечая этого, — проживание выстраиваемой автором сложной мысли о том, что делает человека живым и что делает его мертвым — мертвым опять же в крахтовском смысле слова.

Действие романа отнесено к самому началу 30-х, основные места действия — Токио и Берлин. Герои: швейцарский кинорежиссер, немецкая актриса, высокопоставленный японский чиновник-интеллектуал, имеющий реальный исторический прототип; Чарли Чаплин, Фриц Ланг (только в одном, но очень вы-

разительном эпизоде), рейхсминистр первого кабинета Гитлера Альфред Гугенберг, немецкие интеллектуалы-кинокритики, впоследствии историки немецкого кино Зигфрид Кракауэр и Лота Айснер и так далее – то есть перед читателем предстают люди тогдашней культурной и политической элиты Германии и Японии. Скажу сразу, реальных исторических персонажей Крахт пишет так, чтобы у читателя не возникало сомнений в том, что это действительно исторические персонажи, но при этом стилистика повествования делает и Чаплина, и Гугенберга, и всех остальных героями абсолютно романскими.

Фабулу повествования определяют сложные взаимоотношения разных ведомств Германии и Японии в той сфере искусства, которая обрела в XX веке огромную власть над «массами» – в кино; предполагалось создание союзнического, японско-германского варианта мирового кино. Соглашение о киносотрудничестве диктовалось политическими соображениями и отнюдь не исключало затаенных конкурентных – если не враждебных – отношений участников переговоров. Вторая тема романа, тесно связанная с первой, – конец того взлета немецкой культуры, который Германия переживала в конце 20-х годов и выбор немецкими интеллектуалами своей дальнейшей судьбы: оставаться, как Кестнер, в нацистской Германии или же выбирать добровольное изгнание. Вот эти основные сюжетные линии представляют собой сцену, на которой разыгрывается основной – внутренний – сюжет романа Крахта: процесс самоидентификации героев в сложившейся ситуации, процесс их попыток «быть», то есть попыток увидеть, ощутить себя – в творчестве (главный герой), в любви (в романе присутствует также и любовный треугольник), в своих внутренних отношениях с чужой национальной культурой (мотив Чаплина и японского чиновника), ну и самое главное – это выяснение того, для кого и почему главные герои Крахта «живые», а для кого – «мертвые».

«Новый мир» №1, 2019

АЛЕКСАНДР СНЕГИРЕВ. ПРИЗРАЧНАЯ ДОРОГА

Роман. М., «Эксмо», 2019.

Может показаться, что автор начинает свой роман с усмешки над читателем, помещая главного героя на крышу дома — вцепившимся в ненадежную лестницу и с бултыхающимся от ужаса сердцем. И герой — который одновременно сочинитель этого же романа — тут же комментирует ситуацию: хочешь держать внимание читателя, следуй совету Хичкока: начинай с «землетрясения на Манхэттене и — по нарастающей». Ну а читатель, памятуя о репутации Снегирева как самого brutalного писателя нынешнего поколения, послушно настраивается на непрерывный экшн. Однако из следующих абзацев выясняется, что крыша под героем отнюдь не та, с которой срывается в бездну хичкоковский герой в первых кадрах «Головокружения», — героем снегиревского романа оказывается дачник, погруженный в безмятежную, как ей и полагается, атмосферу летней загородной жизни, состоящей из ремонта камина, массажа, который делает жене герой, посадки дерева и так далее. Но вот странность: эмоциональный напор повествования, заявленный первыми фразами, отнюдь не ослабевает.

Чем достигается он в романе?

Начать надо с того, что «Призрачной дороге» вполне подошло бы определение «поэма». Она состоит из своего рода строф, написанных прозой, которая уже и не совсем «проза». Природа же поэтического слова предполагает его особую плотность.

И второе: «бултыхающееся от ужаса» сердце. От чего оно бултыхается у персонажа, погруженного в идиллическое, каза-

лось бы, течение жизни? Тут все дело в авторском употреблении слова «жизнь»: Снегирев как художник исходит из того, что все «живое» изначально заряжено драматизмом, если не трагизмом, поскольку слово «жизнь» имеет смысл только при наличии рядом с собой слова «смерть» («...все мы висельники в этом мире. Весь наш земной путь — это попытка выжить, которая однажды неизбежно терпит неудачу»).

Повествуя о разного рода приключениях и мелких событиях в жизни героя, о его тревогах, мечтаниях, вожделениях, автор заодно пытается разобраться в том, что мы называем «действительностью», в том, чем она, «действительность», нами измеряется. Только ли «физикой» (вес, размер, цвет, плотность, последовательность движений и т. д.)? Или в это определение следует включать те чувственные ощущения, те психологические состояния, которые вызывает у нас «действительность», и, соответственно, — образы, которые в свою очередь порождает чувственное ощущение этой вот действительности? Автор разбирается со всем этим как бы попутно, но чем дальше движется повествование, тем очевиднее становится, что поиски ответа на эти вопросы и есть его главная задача.

По ходу повествования дачная жизнь героя обнаруживает все новые и новые «внутренние полости» со своими смыслами и, соответственно, со своими образными рядами. И тут уже не важно, насколько они «действительны», ну, скажем, вот два образа подруги жены, гости на даче: в одном образе она — «богиня», загорающая топлесс в шезлонге, фотомodelь, востребованная сетевыми рекламными агентствами, во втором — безвестная неудачница-провинциалка, женщина не первой молодости, делающая судорожные попытки обустроить свою так и не сложившуюся женскую жизнь, и оба эти образа друг другу не мешают. Такой же реальностью для героя оказывается и зверское убийство им печника (с последующим воскрешением), присутствие которого на даче, а значит и в непосредственной близости к жене героя его, героя, несколько напрягает; или сам образ жены героя — на редкость многоликий и, как это ни

парадоксально, именно в силу этой своей многоликости обладающий удивительной цельностью... То есть Снегирев работает здесь как художник-кубист, достигающий достоверности образа его многогранностью.

Пространство романа постепенно заполняется все новыми и новыми героями; неожиданными, а часто и просто абсурдистскими сюжетными ходами, постоянно усложняющими картину мира. И по мере этого вот движения сюжета к финалу главным мотивом повествования становится выяснение героем — ни больше ни меньше как — своих отношений с миром и с людьми.

«Призрачная дорога» оказалась для меня текстом неожиданным; визитной карточкой Снегирева я до сих пор считал роман «Вера», продолжающий традиции русского «романа с идеей». Судьба героини здесь не может не вызывать ассоциаций с судьбой России второй половины прошлого века. И, читая «Веру», я одновременно вспоминал сюжет судьбы Марии из фильма Фасбиндера «Замужество Марии Браун». И там, и там один, по сути, художественный прием, но Фасбиндер в этой вот паре, как ни странно, выглядит более «русским» автором, чем Снегирев. Фасбиндер открыто публицистичен, горестная судьба Марии/Германии дается с накалом почти мелодраматическим. Тогда как наш соотечественник открытой публицистики избегает, более того, он как бы внутренне отстранен от своей героини, и там, где у Фасбиндера всхлип горестного сострадания, у Снегирева чудится чуть ли не усмешка. Однако при этом жесткость авторского взгляда, как ни странно, очищает чувство внутренне-го драматизма изображаемой судьбы. Но как раз именно эта вот жесткость (а на самом деле — философичность) художественного комментария оттолкнула некоторых читателей «Веры». И вот таким читателям я бы особо рекомендовал «Призрачную дорогу», роман, в котором герой (автор) его разбирается с самой природой своего — а на самом деле нашего — сегодняшнего чувствования мира и людей вокруг. То есть «Призрачную дорогу» можно читать еще и как своеобразное продолжение «Веры».

«Новый мир» №3, 2019

АЛИСА ГАНИЕВА. ЕЕ ЛИЛИЧЕСТВО БРИК НА ФОНЕ ЛЮЦИФЕРОВА ВЕКА

М., «Молодая гвардия», 2019.

Ясно же было с самого начала — и автору, думаю, тоже, — что порвут. В клочья! Дружным хором осуждения встретила наша критика книгу Алисы Ганиевой про Лилию Брик. Ситуация легко прогнозируемая — круг специалистов по истории русской поэзии и, шире, русской культуре начала прошлого века огромен и у каждого работающего в ней свои открытия, свои пристрастия, своя концепция. Ну и, разумеется, там своя иерархия. А тут вдруг на их полянке появляется — ну ладно бы начинающий литературовед, а тут просто — писательница, автор, как сказано было в сети, «трепетных романов», ну и еще немного критик.

А книга у Ганиевой получилась на самом деле хорошая. Уверен, что обилие отрицательных отзывов — недоразумение, рождаемое искренним непониманием жанра, в котором выступает Ганиева. То есть, с одной стороны, несмотря на свое происхождение (прозаика), Ганиева ведет себя в обращении с фактами как профессиональный историк, то есть корректно, а с другой — оставляет за собой полную, иногда шокирующую свободу в интонационной окраске при изложении этих фактов. Ганиева привлекает огромное количество исторического материала — спасибо нескольким поколениям маяковсковедов! — и при этом ей удается выстроить цельное, почти романное, повествование, способное захватить читателя (я, во всяком случае, прочитал эту достаточно объемную книгу — 30 авторских листов — в три приема, то есть практически не отрываясь). И новую книгу Ганиевой я бы назвал художественным исследованием, выполненным

средствами документального письма. Перед нами абсолютно самодостаточная «книга», а не попытка еще одной научной монографии.

«Художественное исследование» — это исследование чего? То есть о чем размышляет автор или — о чем заставляет вас думать текст? Ну, во-первых, о природе творчества. О природе любви и о природе не-любви (а у не-любви природа тоже достаточно сложная). О характере русской истории и о первой сексуальной революции в Европе, которая случилась именно в России под названием «борьба с буржуазными предрассудками». О том, как начинался сюжет взаимоотношений русской литературы и русской/советской власти в XX веке. О том, как, оставаясь частью целого (ну, скажем, твоего народа), сохранять индивидуальность, быть полноценной личностью. И т. д. Размышления эти ведутся автором на материале взаимоотношений двух исторических фигур: Лили Брик и Владимира Маяковского, основным сюжетом которых — взаимоотношений — являлось внутреннее противостояние. Именно противостояние — я, например, прочитал книгу так.

Автор, разбираясь в этом сложном разветвленном сюжете, решает и свои личные задачи, пытаясь разобраться в поставленных им вопросах. И это нормально. Это обеспечивает повествование необходимой энергетикой. Естественно, что автор бывает пристрастен, но поскольку Алиса Ганиева время от времени появляется в повествовании с личностными репликами по разным поводам, то уже само присутствие автора как персонажа обеспечивает текст объективностью. То есть, вот смотрите, как оно было, — говорит автор, — и вот что об этом думаю я, ну а как будете думать вы, это ваш выбор. И вот этому нашему выбору автор не мешает.

Один из самых частых упреков этой книге — ее «желтизна», то есть сосредоточенность автора на том, с какими именно мужчинами, в какой последовательности, как и почему спала Лиля Брик, а не на ее творческой деятельности, ну например, в кино или — в балете. Но что делать автору, если именно этим и оста-

лась Лиля Брик в истории русской культуры? Если именно на этой роли — роли Музы, и Музы не только Маяковского — настаивала героиня книги. Настаивала, в частности, самым статусом своих многочисленных любовников, которые оказывались, как правило, мужчинами со славой, с властью и деньгами; любовь там была на втором месте, если вообще была — слово «любовь» для Лили Брик было, похоже, отглагольным существительным, не более того. Ну а то, что она писала — вернее, пробовала писать, — сценарии фильмов и балетные либретто, это факт ее личной жизни, но никак не истории нашей культуры. Фактом русской культуры осталась, например, поэма Маяковского «Про это», написание которой последовательно и безжалостно «организовывала» Лиля Брик. Вот об этой Лиле Брик и пишет Ганиева.

«Новый мир» №8, 2019

МАРЕК ШИНДЕЛКА. КАРТА АННЫ

Перевод с чешского А. Агаповой. СПб., «Симпозиум», 2019

Начну с выходных данных: «1000 экз.» — издательство не может позволить себе риск увеличивать стандартный по нынешним временам тираж, издавая незнакомого русскому читателю писателя, пусть уже и именитого у себя в Чехии, пусть с уже и начинающейся славой в Европе; Шинделка — автор пока только трех прозаических и одной поэтической книг, ему 36 лет, то есть, условно говоря, он еще не Паскаль Киньяр, не В. Г. Зебальд или Анджей Стасюк. Кстати, лучшие книги последнего были изданы у нас издательством «Новое литературное обозрение» в серии «Европейское письмо», жаль прекратилась та серия. Это была бы лучшая метка для прозы Шинделки, которая демонстрирует такое же литературное мастерство, ту же художественную, а не премиально-коммерческую, с прицелом на Голливуд, интенцию. И если остальные книги Шинделки написаны на том же уровне, что и «Карта Анны», нас ждет встреча с еще одним мастером современной европейской литературы, и будем надеяться, что со временем издатели, определяя тираж новой книги Шинделки в России, будут пользоваться уже немного другими цифрами.

И еще — в выходных данных не значится жанр книги. Почему так, я начал понимать, прочитав первую ее треть. Формально это сборник рассказов — девять рассказов и рассказ-вступление «Представление начинается», но тут тот же случай, что, скажем, и с книгой Ксении Букши «Открывается внутрь», — каждый из этих десяти текстов способен существовать самостоятельно, и при этом очень быстро обнаруживается, что вы читаете цельное повествование, и дело не только в закадровом присутствии одного и того же автора, в звучании его голоса, пусть и отданно-

го в разных рассказах разным героям. Единым текстом это собрание историй, а точнее, персонажей, делает единство темы, точнее, нескольких — переплетенных, взаимозависящих друг от друга — тем. Я бы выделил в качестве центральной темы попытки автора определить, из чего именно для нас складывается та реальность, в которой мы сегодня живем.

Художественное исследование осуществлено на материале приватной, можно сказать, глубоко интимной жизни персонажей книги, в частности, на материале сегодняшних — XXI века — взаимоотношений мужчины и женщины. И естественно, что, поскольку пишет мужчина, притягательность жизни, завораживающая нас тайна ее, персонифицируется у Шинделки женщиной. Отсюда — «карта Анны» (и не только «Анны», в книге есть и другие женщины): карта ее тела (губы, нос, волосы и т. д.), физика и метафизика взаимоотношений жизни ее тела с ее душевной жизнью, с миром вокруг нее, ну и как естественно прилагаемое к истории героини (очередной) — история ее мужчины (ее мужчин), прописываемая с той же безжалостностью психолога. Автор, рассказывая об очередном персонаже, каждый раз заново ставит вопрос, насколько каждый из них соответствует миру, в котором живет, насколько соответствует роли, которую играет (в том числе роли мужчины при женщине), насколько соответствует самому замыслу о себе.

Иными словами, перед нами медитативная лирико-философская проза, и при этом выполняющая в полном объеме те задачи, что ставились перед классической психологической прозой. Рассказы Шинделки представляют собой своеобразную галерею персонажей психологически проработанных (хочется употребить определение «психологически разъятых»). И все же, при всей «медитативности» повествования, это проза сюжетная — у каждого героя своя история, и истории эти постепенно переплетаются — герои одних рассказов возникают в качестве персонажей второго плана в других; сюжеты, начатые в предыдущих рассказах, могут завершаться в последующих. То есть, повторяю, это сюжетная проза, и Шинделке каждый раз удает-

ся создать сюжетное напряжение и, соответственно, спровоцировать читателя на сопереживание, даже когда как бы ничего вообще не происходит. Как, например, в рассказе «Ракушка», где несколько часов супружеской пары, отдыхающей на море, проживаются читателем как целый роман об отношениях мужа и жены с их прошлым и их будущим, пока еще скрытым от них самих и от читателя тоже... Ну а когда те же персонажи появляются в другом рассказе (уже на втором плане) и мы узнаем их дальнейшую судьбу, мы не удивляемся, потому как на самом деле, дочитывая «Ракушку», будущее героев мы уже предугадывали.

Но вот парадокс: проза искусного сюжетостроителя Шинделки при чтении воспринимается как проза анти-сюжетная. Принципиально анти-сюжетная. Здесь с самого начала присутствует — и это отдельный ее сюжет — рефлексия сегодняшнего писателя, остро чувствующего исчерпанность классических форм повествования. И, соответственно, Шинделка ищет способы преодолевать эту усталость, ищет и находит их, ну, скажем, использование приемов современного эссеистского письма (характерны в этом отношении рассказы «Реальности», «Карта Анны») — приемов принципиально неправильных, позволяющих сочетать несочетаемое, далеких от поэтики классического повествования. Ну а в итоге «неправильность» письма Шинделки, предназначенная для разрушения литературной традиции, парадоксальным образом очищает изначальные интенции этой самой традиции.

«Новый мир» №6, 2020

ОЛЕГ ЮРЬЕВ. КНИГА ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Три поэмы. Предисловие Игоря Гулина. М., «Новое литературное обозрение», 2020.

Книга, которой, скорей всего, суждено остаться центральной в творческом наследии Олега Юрьева (1959 — 2018). «Обстоятельства мест», «Обстоятельства времен», «Обстоятельства образов действий» — три поэмы, каждая в шесть «песен» с «эпилогом», представляют собой, по сути, попытку посредством своеобразной «художественной инвентаризации» создать некий обобщенный образ нашего сегодняшнего мира и, соответственно, «образ нашего современника». Амбициозность поставленной задачи и у самого автора вызывает некоторую иронию, но попытка его, на мой взгляд, одна из самых серьезных и самых убедительных в нашей сегодняшней литературе.

По энергетическому наполнению слова (образа) Олег Юрьев в этой книге — поэт. И, раз уж выскочило слово «энергетика», продолжу: при чтении его стихов испытываешь ощущение, как если бы в тебе переключали напряжение — с привычных нам 220 на 400 вольт. Энергетический напор «Книги обстоятельств» делает основной сюжет ее стихов почти драматичным. Основным сюжетом этой книги я бы здесь назвал сюжет устанавливания автором своих связей с миром, то есть сам акт уничтожения внутренней дистанции между той жизнью, что течет «снаружи», и той, которая внутри нас. Для автора здесь уже сам процесс писания стихов — способ приблизиться к объекту. Или — на определенное расстояние, как для фотоснимка: «...На лугу лежали коровы с лицами пожилых демократических писательниц конца девятнадцатого века. Недоставало только пенсне, чтобы фото-

графировать в овале./ Коровы к фотографированию равнодушны. Из домашних животных фотографироваться любят ослы, а коз, овец, куриц — не говоря уже о гусях и утках — это только нервирует. Олени убегают, но они всегда убегают. Лисицы, волки и медведи даже не выходят из леса». Или, уже не заслоняясь от натуры фотообъективом, то есть комбинацией использованных в процитированной строфе «культурных фильтров», приблизиться вплотную, так, чтобы можно было потрогать изображаемое ладонью/словом: «Черный поезд летел по мосту. Окна его при этом стояли на месте, сверкая навывлет закатом. Пролетел, а окна остались стоять, потом упали».

Стихи Юрьева держатся на проживании тех моментов — счастливых моментов, — когда мир впускает «автора» в себя, тем самым избавляя от его от тоски по «воплощению», которая, собственно, и есть то, чем движется поэзия. Вот здесь мне должны возразить: а при чем тут Юрьев? Такое можно сказать о каждом поэте. Да, о каждом, но далеко не у каждого мы встречаем такую же обостренную до предела отрефлектированность самой ситуации «встречи-невстречи».

Свои стихи Юрьев писал прозой, делая эту прозу «неподвижной», — собранием фраз-образов, сцен-образов, как бы предназначенных для неторопливого и сосредоточенного перебирания, как перебирают четки. Образов чего? Что составляет в книге картину мира? Легче сказать, чего нет в этих стихах. Здесь — небо, птицы, ветка шиповника, «русые русские девушки», аромат клубники в самолете, чайки, звездное небо над Иерусалимом, Сервантес и Данте, виноградник, джинсы, китайцы в Европе, ранняя изморозь; низкие, круглые, озолоченные горы Словении и Италии и т. д., и т. д. Повествовательный поток «Обстоятельства мест» естественно переходит в «Обстоятельства времен», поскольку их разделение условно: «время» в стихах Юрьева измеряется еще и «местом», и наоборот — ну вот, например, как предстают в «Обстоятельствах мест» обстоятельства времени: ночной трамвай, идущий по Колокольной улице Ленинграда, — картинка из 60-х, из детства автора,

а в строфах далее автор обнаруживает себя сидящим на телеге с запряженным в нее мерином Яшкой, едущим мимо освещенных луной полей, и это уже 1979 год, в котором автор-студент «ездил на картошку», ну а дальше в стихах будут Франкфурт, Цюрих, Париж, Иерусалим и т. д. (Юрьев эмигрировал в 1991 году). Но не будем торопиться с определением вот этих «биографических» вставок как отдельного сюжета поэм. Юрьев здесь не биографию свою пишет, он посредством своей биографии пишет выпавшее ему историческое время; не только свое, но и наше общее. Хотя, разумеется, это книга еще и «для своих»: чтение ее предполагает некоторую осведомленность о биографии Юрьева, точнее, о биографии его литературного поколения, раз уж здесь упоминаются имена друзей по питерской андерграундной культуре 80-х — Елены Шварц, Леонида Аронсона, Сергея Вольфа, Бориса Понизовского и других. То был необыкновенно важный, судьбоносный для многих, включая Юрьева, период нашей «внутренней истории», ускользающий от внимания нынешних поколений еще и по причине «утопленности» своего содержания в уже канонизированном собрании легенд про «поколение дворников и сторожей». Рубеж 70 — 80-х годов временем как бы остановившейся истории (потому так легко пристало к нему впоследствии определение «застой»), но вот чего не было в том времени, так это как раз «застоя», напротив, то было время начинающегося разбега — неподвижная, на века обустроенная декорация советской жизни оплывала, как выставленная на солнце ледяная скульптура. Для молодых литераторов то время было «зябким», временем «одиночек», пусть и сбивавшихся в свои «могучие кучки», но только чтобы острее чувствовать в этих «кучках» свое одиночество, которое незаметно, но также стремительно становилось их внутренней свободой, и это на самом деле было счастьем тех художников, которые встретили 80-е годы двадцатилетними, как Юрьев.

«Новый мир» №9, 2020

ГЕННАДИЙ КАЛАШНИКОВ

Геннадий Калашников. Ловитва. М., «Летний сад», 2022.

Наверно, каждый из поэтов, присутствующий в публичном пространстве несколько десятилетий, рано или поздно обнаруживает себя наблюдающим за появлением в литературе своего двойника с тем же именем, с авторством некоторых его стихотворений, как правило, ранних. Двойника, часто очень похожего на оригинал, но похожестью своей только уводящего читателей от той поэтической интенции, которая на самом деле определяет строй его стихов. Это вариант Геннадия Калашникова, с закрепившейся за ним репутацией мастера пейзажной и любовной лирики («Ока», «Моя двадцатая зима» и других до «Живи без меня»). А вот поздние его стихи по большей части образу этому вроде как не соответствуют. Типа, что делать, с возрастом поэты меняются. Да, разумеется, меняются, и часто не в лучшую сторону. Но Калашников-то как раз не менялся. Путь его оказался на удивление прямым от ранних стихов, скажем, от «Тишины» или от «Дерева»:

Всегда уместно дерево. В любом
из сочетаний неба и земли
оно посредник им, равновеликий

до маленькой поэмы «В центре циклона» (2019) с ее сложнейшим образным рядом и метафорикой, с ее построением, напоминающим гигантский вращающийся клин, начинающийся — на верхних этажах — бытийной проблематикой (а можно употребить определение «космической») и сужающийся в финале вниз, к земле, в как бы сугубо бытовые образы.

Сегодня лирика Калашникова определяется звучащим сугубо прозаически определением «лирико-философская». Недаром в книгу эту включено эссе философа Иосифа Фридмана, анализирующего феномен современной философской лирики («И стал я телом огня. Натурфилософия в ситуации постмодерна»).

«Ловитва» — новая книга поэта, в которую он включил и часть уже публиковавшихся стихотворений, таким образом, чтобы они обрели свое изначальное звучание в новом контексте, потому, например, здесь присутствует и поэма «В центре циклона» (2019), и стихи из новомирского цикла «Дно колодца мерцает» (2017). Иными словами, книга эта — очередная попытка объясниться с читателем.

«Новый мир» №6, 2022

Геннадий Калашников. «Каво люблю...» М., Союз российских писателей, 2016.

Новая книга поэта Калашникова — книга неожиданная: проза, цикл рассказов «про детство». Мой сын — природный горожанин, язык современной поэзии осваивавший еще и по стихам Калашникова, тряс головой, читая эти рассказы; особенно поразила его такая деталь: мальчики из тульской деревни Ровно, среди которых, естественно, и автор повествования, играют в ножички в доме с земляными полами. «Круто! — сказал он. — Такого я не могу представить: Калашников и — земляной пол; да и весь этот мир вокруг него, и сам он в этих рассказах — это же все архаика запредельная!» За этой реакцией на самом деле сложный и серьезный вопрос о природе культуры: из чего она растет? Что такое прогресс в культуре? Как могло получиться, что стихи одного из мастеров современной метафорической поэзии выросли, как выясняется, из той глубинной деревенской жизни позапрошлого — пусть и с легким декором «советского» — века, которая для нынешних поколений — уже античность почти, Писемский с Мельниковым-Печерским? Иными словами — чем изначально питается то, что

принято называть «высокой» культурой? Плод ли это усвоенных в отрочестве и молодости вершинных достижений мировой культуры, плод самого процесса этого усвоения. Или в истоке «элитной культуры» (прошу прощения за претенциозность словосочетания) лежит нечто иное? Некий сгусток энергии, некая изначальная интенция, питаемая остротой и полнотой проживания жизни, скажем, детским ужасом при виде ночного пожара в деревне, описанного Калашниковым, или — картинкой опять же детского, скрываемого от родителей — праздника при появлении в деревне «фарядника» (коробейника). Питаемая выразительностью крепкого, «морозного» языка, на котором говорили односельчане; замороженностью красотой лошади, грация которой автором изначально воспринималась как одна из самых внятных и очевидных персонификаций сил природы; питаемая грохотом ледохода на Оке в начале апреля под открывшимся после зимы огромным небом, и так далее, и так далее.

И каково тогда взаимодействие вот этой изначальной открытости проживанию мира вокруг тебя и жизни в тебе — с «культурным наследием»? Я бы сравнил здесь «культурное наследие», извините за прозаизм, с запасами дров, которые подкладывают в уже горящий костер для разворачивания его пламени и жара. Нарботанная человечеством культура — это питательная среда, инструмент и пространство для возможности «сказать себя». Было б «что сказать». Мотив «высокой культуры» в этих рассказах возникает — с неизбежностью, естественной для повествователя — в виде стихов Пастернака, прочитанных Калашниковым-старшеклассником с язвительным недоумением, но почему-то застрявших в памяти, и потом, очень скоро, сам процесс вхождения в музыку пастернаковского «мычания и бормотания» оборачивается для него открытием «совершенной словесной полноты» музыки жизни, одним из ее вариантов, открывающим повествователю новое пространство его будущей жизни.

Весь этот мой пассаж про культуру и ее интенции приведен здесь не в качестве лирико-теоретического отступления от раз-

говора о книге Калашникова – собственно вот это, рождение в герое его рассказов «поэтического пространства», – и есть внутренний сюжет его книги; книги, написанной почти случайно: нужно было ответить на вопрос очередной литературной анкеты «как вы начинали писать». И попытка ответа вдруг заставила почувствовать необходимость вернуться в детство, в те свои состояния, которые начинали его сегодняшнего; и проза эта, соответственно, стала не только взглядом из «сейчас» в «туда», в детство, но и взглядом на себя «оттуда».

«Новый Мир» №3, 2017

ГЕРТРУДА СТАЙН. ИДА

Перевод с английского Ильи Басса. Тверь, «Kolonna Publications», 2016.

Начну с поздравлений переводчику: похоже, Илье Бассу достался один из самых непереводаемых текстов Гертруды Стайн, но «Ида» в его переложении читается как текст именно Гертруды Стайн.

Жанр «Иды» определен автором как роман, но подходить к этому тексту с «романными меркам» бессмысленно. Это, похоже, самый закрытый и, одновременно, открытый текст Стайн. «Закрытый» — потому как читателю просто не за что держаться, двигаясь по тексту: здесь практически отсутствует сюжет. Четко выстроенной образной системы тоже нет. Есть как бы образ (именно как бы) некоего состояния человека, в данном случае, женщины с именем Ида, — женщины известной, знаменитой, которой любят, с которой ищут общения. Помещенная на обложку книги фотография Уоллес Симпсон, ради женитьбы на которой король Англии Эдуард VIII отрекся в 1936 году от престола (Эдуард, или Эндрю из романа, тоже — на обложке) к содержанию «Иды» определенное отношение, конечно имеет (ее история стала толчком для начала работы над романом), но искать ее черт в героине не стоит, к созданию образа Иды такое же отношение может иметь, например, Торнтон Уайдлер или сама Гертруда Стайн. Образ, на котором держится повествование, это, строго говоря, образ не человека, а некоего состояния человека в обществе.

Если говорить о кубизме в литературе, то перед нами, возможно, один из самых ярких его образчиков, когда образ героини постоянно трансформируется — черты смещаются, героиня раздваивается, одна ее жизненная ситуация перетекает в дру-

гую, сквозь которую начинают просвечивать контуры третьей и так далее. Слово «кубизм» я использую здесь исключительно как метафору — дать краткую художественного метода Гертруды Стайн я не в состоянии, могу только описать впечатление, которое производит его использование: при чтении возникает ощущение, что автор творит мир заново, переформулируя на твоих глазах, так сказать, бытийные понятия: время, любовь, жизнь, смерть; социум, свобода от социума и зависимость. Звучит торжественно, но «бытийное» (лексика, образы) здесь переплетается с сугубо бытовым, прихотливо, — со «стайновской» непосредственностью, легкостью, почти женской капризностью и обаянием она выявляет своим текстом то, кем и чем для человека XX века персонифицируются «вечное» (в «Иде» — собака, дерево, дверь в комнату, посуда, женская шляпка, повседневные привычки горожанина и т. д.). Происходит как бы «одомашнивание» бытийной тематики, но отнюдь не превращение ее в кукольную. И занимается этим Стайн в «Иде» как бы полностью игнорируя читателя, или, скажем так, пустив его в внутрь своего творческого процесса, и именно поэтому текст «Иды» самый «открытый»; в образе героини мелькает образ и самой Стайн: «Ида решила, что разговаривать будет только с собой. Любой мог стоять рядом и слушать, но лично она собиралась разговаривать только с собой».

«Новый мир» №7, 2016

ПАСКАЛЬ КИНЬЯР. ЛАДЬЯ ХАРОНА

М.. «Астрель», 2012.

Изящно и жутко написанная проза. Автор усаживает нас на ладью Харона и везет к Смерти, которая у него — синоним последней свободы, высшее ее выражение. И, соответственно, необходимейшая составная жизни.

В характеристике жанра этой книги должны были бы стоять три определения: эссе, лирика, философия. Но это, прежде всего, — проза художественная.

Феномен Киньяра в современной европейской литературе определяется органичным сочетанием отточенной за века стилистической традиции французской максимы (Монтень, Ларош-фуко и др.) с поэтикой философского романа XX века. Плюс свободная ориентация автора в античности (история, искусство, философия), с которой Киньяр даже в своей эссеистике (скажем, в книге «Секс и страх», с которой в 2000 году началось знакомство русского читателя с этим писателем) работает как художник, просеивая наследие античных писателей и мыслителей через сито современной проблематики, выстраивая уже свой, киньяровский сюжет современного человека, заблудившегося в трех соснах, две из которых — секс и страх (он же — смерть), ну а определению третьей, собственно, и посвящено все творчество Киньяра.

За книгой «Секс и страх» последовали переводы на русский язык романа «Вилла "Амалия"», по форме романа классического, если не учитывать внутреннюю ориентацию автора на стилистику «экзистенциалистского романа» XX века; перевод романа исторического «Записи на табличках Апронии Авиции», кото-

рый можно читать еще и как своеобразный художественный экстракт поэтики (но не сюжета) «Мартовских ид» Торнтон Уайдлера; перевод романа «Терраса в Риме», повествования о средневековом художнике-гравере, жанр которого – роман-притча, и других книг.

Одно из определений сюжета (и содержания) последней книги Киньяра могло бы звучать так: приключения нашей (сегодняшней) мысли о смерти. Повествование составлено из восьми десятков миниатюр, написанных в самых разных жанрах (комментарий к высказыванию античного философа, изложение средневековой легенды, лирическая зарисовка места, где сочиняется автором эта книга, и так далее), но при этом перед нами именно повествование – текст цельный, литой. Киньяр использует прием, описанный им в романе «Вилла "Амалия"», героиня которого сочиняет вариации на произведения старинных полузабытых композиторов, «выпаривая» из их композиций то, что ей кажется архаикой, и тем самым выявляя остов этой старинной музыки, делающий ее (музыку) вневременной.

Закономерно, что при всей жесткости художественной дисциплины проза Киньяра увлекает внутренней свободой, раскованностью мысли и, соответственно, она как бы возвращает читателю вкус к размышлению. Киньяра можно назвать писателем почти «на физиологическом уровне», вопреки его истовым, вслед за Тютчевым, призывам: молчи! Чем больше пытаешься говорить, тем безнадежней твое дело, потому как до того, что заставляет тебя говорить, до того, чем ты говоришь, дотянуться невозможно в принципе.

«Русский журнал» 29.05.2012

СТОЯ. ФИЛОСОФИЯ, ПОРНО И КОТИКИ

*Перевод с английского Алины Адырхаевой, под редакцией
Ольги Страховской. М., «Индивидуум», 2020.*

Так сошлось: утром в метро я читал книгу колумнистки «Эс-квайра» и «Нью-Йорк Таймс», а также известной порно-актрисы Стои (Джессики Стоядинович), ну а после обеда неожиданно для себя оказался в Музее Востока на Никитском бульваре, перед бронзовой скульптурой Ситы и Самвары в момент соединения — момент «пустоты и блаженства» («пустоты» в буддийском понимании). Вот два полюса, между которыми и располагается для нас сегодня предмет рассмотрения этой книги. Один полюс — порно, о котором пишет Стоя, то есть некое шоу, цель которого превратить соитие, воспринимаемое здесь исключительно как некое физиологическое отправление, в нечто эстетически привлекательное. С другой стороны — соитие как действие, в котором всегда присутствует божественное (еще от Эрота) начало, как, может быть, единственный дарованный человеку способ почувствовать свою включенность в саму идею жизни (прошу прощения за выпренность этой формулировки, но вычеркивать ее не буду).

Пафос книги Стои — в попытке сделать «секс», который «удовольствие», высоким произведением искусства. И кстати, автор — спасибо ему за это! — избегает по возможности слов «любовь» и «эротика». Вместо них — секс и порно. То есть пафос книги Стои — это, как ей, возможно, кажется, пафос нового времени, когда слово «любовь» становится отглагольным существительным (как в названии фильма: «Займемся любовью»), когда вроде как сгинул весь этот романтический морок вокруг секса

и навеки ушли те дикие времена, когда мужчины стрелялись из-за несчастной любви. Сегодня, пишет Стоя, в общественном сознании богов и королей заменили мастера шоу-бизнеса и порнозвезды.

При этом Стоя сознательно ставит целью шокировать читателя, то есть автор хорошо представляет, что считается нормой и как выигрышно смотрится поза нарушителя этих норм; похоже, на самом-то деле не так уж нуждается Стоя в увеличении числа своих единомышленников, напротив, массовое их появление лишит выбранную ею позу скандальной притягательности. Иными словами, чувство «нормы» у девушки есть, и это чувство «нормы» у нее вполне «нормальное».

Книга Стои вполне могла бы стать чем-то вроде декларации людей ее «страты» — а как молодой литератор Стоя хорошо образована и в роли интеллектуалки, ссылающейся на Ницше, смотрится вполне естественно. Но вот что удивительно — попытки ее дать свое определение «секса» выглядят на редкость плоско: «секс — это выражение чувств между двумя взрослыми людьми», «секс — это интимная связь на глубоком уровне, это способ общения» и так далее. Такими же никакими воспринимаются попытки Стои изобразить эротику, получается что-то вроде «жаркие поцелуи и судорожные движения вошли в единый ритм», «я обвила ногами мощные мускулы его правого бедра» и т. д.; то есть в художественном отношении это так же беспомощно, как «эротическая» проза Анаис Нин, которую после ее великолепно написанных дневников читать просто невозможно.

И здесь естественный вопрос к автору этой микро-рецензии: ну а зачем тогда ты вообще пишешь об этой книжке?

Я мог бы ответить, что книга эта претендует на статус особо продвинутой современной эссеистики и что она, скорее всего, будет очень даже востребована. Что в качестве учебника жизни, на что автор претендует уже самой своей тональностью, книжка эта не слишком хороша, потому как... и т. д. Но меня, если честно, все это мало волнует.

У меня были свои причины написать про эту книгу. Первая: там, где автор в своем повествовании отступает от темы секса хотя бы на полшага, ну, скажем в ее «периферийных» описаниях аэропорта, где пришлось делать пересадку, или бесконечного здания, по которому она с другом плутает в поисках укромного места, или где она описывает ночное кафе в Нью-Йорке и узнавших ее и ставших жутко приставучими мужиков; где она описывает путешествие по дорогам Америки или рассказывает, как была не порно-, а просто актрисой, — вот на этих страницах Стоя — классный прозаик. Не знаю, как у нее со словом, по переводу судить трудно, но приемы монтажа, с помощью которого она создает изображение, манера использовать неожиданные, несочетаемые как бы детали — у нее всегда на высоте. А также что касается психологического рисунка состояний молодой женщины, полностью отдавшей своей профессии, то выглядит он на редкость убедительно, и здесь не обязательны специальные описания, бывает достаточно краткой проговорки, чтобы за ней на секунду вспыхнула перспектива чужой жизни: «Флиртовать я тоже никогда толком не умела. Если не считать секс по графику и за гонорар, последние два года он у меня был только с моим бывшим. И уже несколько месяцев секс меня особо не интересовал».

Ну а вторая причина выбора для моей колонки именно этой книги — это возможность объяснить, почему для меня и подобных мне слова «эротика» и «порнография» означают понятия взаимоисключающие.

«Новый мир» №2, 2021

ЭЛЛЕНДЕЯ ПРОФФЕР. БРОДСКИЙ СРЕДИ НАС

Перевод с английского Виктора Голышева. М., «АСТ», «Corpus», 2015.

Еще одна книга воспоминаний о Бродском. Написана женой Карла Проффера, с которым в качестве соредактора она создавала знаменитое сегодня издательство «Ардис». Событием в «бродсковедении» выход этой книги делает несколько обстоятельств: Эллենдея и Карл Профферы были а) главными издателями Бродского при жизни, б) самыми первыми, самыми близкими и самыми многолетними друзьями Бродского в США (познакомились они еще в Ленинграде; в) людьми, у которых он жил, которых он считал своей семьей. Ну и с которыми, естественно, был потом в сложных отношениях. Множественное число в определении авторства вызвано тем, что книга содержит обширные извлечения из воспоминаний Карла Проффера, написанных им в последние годы жизни, но не опубликованных из-за категорического запрета самого Бродского, возмущившегося откровенностью, с которой пишет о нем его близкий друг.

Скажу сразу, книга Эллэндеи Проффер оставляет неожиданное впечатление — это книга, автор которой больше умалчивает, чем рассказывает. Но и того, что содержит книга, более чем достаточно для объемного, выразительно написанного портрета великого поэта. А Проффер как раз из этого и исходит — из убеждения, что ей посчастливилось быть в многолетних дружеских отношениях именно с великим поэтом.

Она пишет о Бродском-поэте и о Бродском-человеке как об одном явлении. Пишет, демонстрируя и вкус, и культуру в обращении с текстами Бродского, и свою читательскую независи-

мость. Отнюдь не все стихи Бродского для нее безусловные шедевры, но место его в русской и мировой поэзии она определяет как исключительно высокое. Сложнее ее отношение к эссеистике Бродского, где, по ее мнению, есть выдающиеся тексты, но есть и проходные — проходные, разумеется, для уровня Бродского. Так же написано и о человеке. Сложном, как принято в таких ситуациях говорить, у которого достоинства продолжались в недостатках. Погруженность в поэзию, могучий талант и культура могли оборачиваться излишней нетерпимостью к тем, кто казался Бродскому «литературным плебсом» (хотя здесь поведение Бродского было достаточно причудливым, он вполне мог написать — и написал много — поощрительных предисловий к книгам русских литераторов своего круга, не всегда блиставших талантом, но принадлежавших к «его тусовке»).

Книга Проффер по нынешним временам ценна еще и тем, что разбирается со множеством мифов, которыми уже оброс Бродский, включая и те, которые вполне целенаправленно создавал он сам. Ну, скажем, история отъезда Бродского, которого, как потом писали и до сих пор пишут, сокрушенного и раздавленного, безжалостно выкинули из родного города. Профферы, так получилось, присутствовали при самом начале этого сюжета: это при них Бродский поднял трубку телефона и услышал предложение срочно явиться в ОВИР для оформления документов на выезд; ну а затем последовало многочасовое обсуждение втроем сложившейся ситуации. И Карл Проффер, отдававший отчет, чему он оказался свидетелем, в тот же вечер сделал подробнейшую запись этого дня с Бродским, которая и воспроизводится в книге. Нет, не чувствовал Бродский себя страдальцем в этот момент, напротив — он был счастлив; удручали его только неизбежное расставание с родителями и форма отъезда (по израильской визе).

Книга эта вышла очень вовремя, скажем так. Популярность Бродского у мемуаристов достигла уже того градуса, когда (вспомним пушкинское высказывание о тайных запросах широкой публики к образу великого человека) — неизбежно появле-

ние разоблачительных текстов типа «Анти-Ахматова» и проч. Публике нужно держать себя в тоне «остреньким», как она это «остренькое» понимает. И, собственно, волна эта уже началась. В частности, смакуются некоторые особенности присутствия Бродского уже не в литературе, а – в литературной жизни. Его целенаправленные действия для создания своего образа («гений самопиара»). Ну да, пишет Проффер, было, и вполне отчетливо. Только вот сводить феномен Бродского к таланту самопиарщика глупо. Для такого «самопиара» нужно, как минимум, обладать тем, что можно пиарить. А у Бродского, в отличие от многих и многих, как раз это и было.

У Эллендеи Проффер, и у Карла Проффера, чьи воспоминания цитируются в этой книге, нет захлебывающихся интонаций фанатов Бродского, но нет и упоения разоблачителей. Они сохраняют определенную иерархию ценностей в своих мемуарах: Бродский – великий поэт, ну а уж потом трудный человек. И, может быть, энергетику его творчества как раз и создавало напряжение между высоким и низким: «Иосиф Бродский был самым лучшим из людей и самым худшим. Он не был образцом справедливости и терпимости. Он мог быть таким милым, что через день начинаешь о нем скучать; мог быть таким высокомерным и противным, что хотелось, чтобы под ним разверзлась клоака и унесла его. Он был личностью».

«Новый мир» №6, 2015

ПРО ЛЁНЮ ГУБАНОВА

Книга воспоминаний. Редактор-составитель А. Журбин. М., «ПРОБЕЛ», 2016

Книга воспоминаний о московском поэте Леониде Губанове (1946 — 1983). Вспоминают: Владимир Бережков, Генрих Сапгир, Александр Васютков, Вадим Делоне, Андрей Монастырский, Владимир Алейников, Александр Мирзаян, Андрей Бильжо и другие; среди вспоминающих поэты-сверстники Губанова, соратники по СМОГУ и собутыльники, художники (в мастерских которых он читал стихи), литературные наставники (как ни странно, но такие были несмотря на принципиальную неподконтрольность Губанова), бывшие возлюбленные Губанова; поэты-профессионалы 60-х, наблюдавшие за Губановым немного издали, и пытающиеся скрыть свою давнюю уязвлённость самим явлением Губанова.

Книга называется «Про Лёню Губанова». Правильно называется. О Губанове вспоминают, по большей части, его близкие друзья, и вспоминают о нем совсем юном, в 17 лет, написавшим свою знаменитую «Полину», а в 18 лет уже ставшим легендой молодой поэзии — после своей единственной, по сути, прижизненной публикации в «Юности» (№6, 1964); всего восемь строке из «Полины»; «Холст 37 на 37/ Такого же размера рамка./ Мы умираем не от рака/ и не от старости совсем...», но строки эти стали для моего поколения чем-то вроде пароля, по которому узнавали «своих» (вторым таким паролем были «Пилигримы Бродского»).

Авторы пишут про «Лёню» ну и, естественно, про себя в ранней юности, про то, чем были для них (для нас) шестидесятые годы и их поэзия. А вот это сегодняшнему читателю уже нужно объяснять отдельно: были стихи, которые мы читали

в книге или журнале, а были стихи, которые мы только могли услышать в авторском исполнении или, как в случае с Губановым, в исполнении близких его друзей. Стихи «Эта женщина недописана/ Эта женщина недолатана/ Этой женщине не до бисера/ А до губ моих ада адова...» я, например, знаю исключительно с голоса Владимира Бережкова, — может быть, самая знаменитая его песня и самое близкое приближение к звучанию поэзии Губанова. Разница между восприятием печатной поэзии, даже хорошей (Слуцкий, Мартынов, Кушнер и другие), и вот этой — изустной — была для нас принципиальной. Нет, разумеется, Губанов был для нас поэтом, но еще больше — неким явлением поэзии вообще. Поэзии свободной, поэзии вне правил, законов, приличий — поэзии, которая подчиняется только собственным законам и больше никому. В восприятии его стихов много значила сама форма их бытования. Неподцензурную, тех же смогистов, поэзию мы слушали в совсем небольших аудиториях — или полуофициальных (красный уголок какого-нибудь ЖЭКа, отдаваемый на вечер раз в неделю для занятий какого-нибудь из московских литобъединения) или неофициальных — просто в чьих-то квартирах, с набившимися туда двух-трех десятками слушателями и поэтами. Чтение часто сопровождалось алкоголем, нет не таким уж запойным — две-три бутылки дешевого вина по кругу, и действие вина было на самом деле ничем по сравнению с опьянением, которые мы испытывали от чтения. Общение как правило было подчеркнуто неформальным, но только внешне. Иерархию подлинную, поэтическую, собравшихся внутренне ощущали все. И была на этих сборищах абсолютно немыслимая в те годы в любом другом месте откровенность суждений, лексика. В известной степени вот такое чтение стихов и соответственно их прослушивание было по тем временам еще своеобразной формой политического протеста. Пассивной — для нас, слушателей, активной — для самих поэтов. Губанова это касалось в первую очередь — его реально пасло гэбэ, его регулярно укладывали в психушку, благо повод присутствовал всегда — алкоголь

и пост-алкогольные депрессии. Но все это тоже входило в общепринятый тогда образ настоящего молодого поэта: бунтарь, талант (гений), антисоветчик (одним из лозунгов СМОГа был: «Сломаем целку соцреализму»), и собираясь на эти поэтические вечера, мы знали, куда на самом деле идем. И висящее в самой атмосфере этих чтений электричество тоже было тогдашней нашей поэзией. Иными словами, Губанов воспринимался не только поразительным явлением поэзии, но и некой персонификацией свободы — поэтической, гражданской, личностной. В семидесятые легенда Губанова как будто поблекла. То есть он был прежним, но уже как бы привычным — лучше всего образ вот этого позднего Губанова изобразил Битов в одном из эпизодов «Улетающего Монахова» (в этом сборнике его нет).

В своих воспоминаниях бывший смогист Алейников говорит о бесспорности влияния поэтики Губанова на нынешнюю российскую поэзию, о его открытиях в области ритмики, обращения с метафорой, притчевости и т. д. Не знаю. Не думаю. Губанов воспринимался тогда чем-то вроде природного явления в поэзии. Шаровой молнией. Бродилом, на котором выраживала поэзия семидесятых-восьмидесятых. Да, говорил он стихами «ди-ко, чадно, вдохновенно», но вот как раз дар самого Губанова так и не добродил до создания собственного поэтического мира, до собственной поэтики

Ну а, что касается сегодняшнего восприятия стихов Губанова, то — мне неловко, но и промолчать нельзя, — я перечитал сейчас стихи Губанова, ту же «Полину». Самым сильным переживанием было воспоминания о том, чем они были для меня когда-то — ознобом от открытия, чем может быть поэтическое слово. От и до. Начиная от почти физиологического наслаждения для языка и неба, пробующих строки «Полина! Полынья моя...». И мне сегодняшнему полагалось бы усмехнуться над собой молодым. Но... не усмехаюсь.

«Новый мир» №10, 2016

АЛЬБЕРИК Д'АРДИВИЛЬЕ. ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ: ЗА ФАСАДОМ МИФА

Перевод с французского Сергея Нечаева. М., «Эксмо», 2016.

Книжка, свидетельствующая о начале нового сюжета в наших взаимоотношениях с самой, пожалуй, яркой литературной легендой XX века — образом Эрнеста Хемингуэя.

До недавнего времени мы имели дело с двумя мифами о Хемингуэе.

Первый: 20-е годы, Париж, совсем молодой еще, но уже побывавший на фронте и награжденный орденами, необыкновенно одаренный американский писатель, носитель мироощущения и миропонимания, принципиально нового для воспитанных XIX веком поколений, начинающий текстами, написанными в новой, начавшемся веком рожденной стилистике и вызывающими поначалу отторжение у немногих читателей, но стоически делающий свою работы в литературе, и получающий признание сначала у знатоков, а потом у широкой публики — в 27 лет издающий роман «Фиеста», принесший ему мировую славу, подкрепленную через два года выходом романа «Прощай оружие», и к тридцати годам Хемингуэй — новая звезда на мировом литературном небосклоне, всеболее и более яркая. Репутацию замечательного писателя подкрепляется широко тиражируемым прессой образом писателя, исключительной мужественности: герой войны, потом, военный корреспондент с трах, как минимум, войн, охотник, рыбак, путешественник, любитель рискованных приключений, любимец женщин, и при этом один из лучших, — действительно, лучших — писателей своего времени. Короче, «Папа Хэм». Персонализация настоящего писателя XX века для широких масс. С годами все более и более китчевая.

Функционирование этого мифа где-то с середины прошлого века начала сопровождаться возникновением другого, прямо противоположного: при внимательном рассмотрении обнаруживается, что героем войны юного Хемингуэя назвать можно очень условно — несколько месяцев службы в тыловых частях, закончившиеся ранением, госпиталем и возвращением в США, героем не делают. Однако сам Хемингуэй как мог поддерживал легенду о своих воинских доблестях, всю жизнь добавляя все новые и новые детали. То есть позер, «паталогический лгун». Сомнительны и самобытность его таланта, если вычесть из этой «самобытности» литературные уроки Шервуда Андерсена и Гертруды Стайн. Плюс постоянная выпивка, сделавшая его запойным алкоголиком, заканчивавшим свою жизнь, по сути, в психиатрических лечебницах. Плюс маниакальное стремление соответствовать им же самим созданной легенде о себе, — стремление, часто делавшего его просто смешным (патрулированием на лодке «Пилар» берегов США с намерением уничтожить ручной гранатой немецкую подводную лодку и т. д.). То есть второй миф — это миф о сверхамбициозном искусном самопиарщике, и о быстро исписавшемся писателе, пафос сочинений которого исключительно в болезненном самоутверждении с помощью писательства, путешествия, охоты, рискованных авантю, женщин, военных баек о себе и т. д. и т. д.

Вторая легенда начала вытеснять первую. Читатель, слегка подуставший от блеска образцово-показательного образа, обнаружил, что, да, действительно читать «Под рекой в тени деревьев» или «Райский сад» после «Фиесты» или «Снегов Килиманджаро» трудно, — читатель решил, что во второй легенде правды больше. К концу века звезда Хемингуэя заметно потускнела. Замечание Гертруды Стайн о том, что от прозы Хемингуэя пахнет музеем, в контексте литературы XX века, ландшафт которой выстраивают имена Джойса, Кафки, той же Гертруды Стайн, с одной стороны, а с другой — Генри Миллера, Берроуза, Буковски и т. д. начали казаться почти констатацией. Имя Хемингуэя в высокоинтеллектуальной среде принято сегодня произносить с легкой

иронией, как имя, относящееся скорее к масскульту, нежели к «большой литературе».

Ситуация закономерная. Закон маятника. Любой перехлест с похвалами какого-то явления, пусть и достойного высокой оценки, неизбежно потянет за собой пережим в другую сторону. Младший современник Хемингуэя, Чарльз Буковски, давая краткие характеристики литературной состоятельности «литературных авторитетов», высказался так: «Хемингуэй – только наполовину». При всей как бы размашистости, формулировка точная, и, на мой взгляд, отнюдь не уничижительная. Потому как соответствовать канонической легенде о Хемингуэе хотя бы наполовину дорогого стоит.

И вот книжка француза, начавшего читать Хемингуэя подростком через много лет после его смерти – и физической, и в качестве культовой литературной фигуры; то есть с самого начала знающего содержание обоих мифов. При этом д'Ардивилье нисколько не смущен противоречивостью образа писателя, и у него нет обиды (и соответственно, мстительного чувства) современников давних поклонников Хемингуэя, в какой-то момент вынужденных расстаться с гревшим их образом Папы Хэма. д'Ардивилье с самого начала пишет о замечательном писателе и сложном человеке, имевшим неоспоримые достоинства и, как всякий человек, очевидные слабости. Использование д'Ардивилье данных составлявших оба мифа, спокойное, трезвое, дает ему, как ни парадоксально, возможность попросту игнорировать задаваемые этими направления способы анализа творчества Хемингуэя. Для д'Ардивилье важно дотянуться до того, кем на самом деле был писатель Хемингуэй в своей прозе, что для его прозы дал его жизненный опыт, и каким был этот опыт.

Не скажу, что эта книга какой-то прорыв в нашем знании о Хемингуэе, – здесь нет неожиданной, переворачивающий уже знакомые нам, концепции творчества Хемингуэя, как нет и опоры на каких-то ранее не использовавшихся исследователями данные. Следившие за литературой о Хемингуэе ничего нового

из этой книжки как будто и не узнают. Кроме очень важного, и дай бог, симптоматичного: самой интонации повествования и самого подхода. Д'Ардивилье пишет о Х. «просто как о» мастере прошлого века, о его текстах и о внутренней связи содержания прозы Хемингуэя и ее поэтики, с реальной жизнью Хемингуэя. Автор не отвлекается на доказательство самобытности прозы Хемингуэя, исходя из того, что его поэтика, разумеется, поэтика индивидуальная, что художественный мир, создаваемый Хемингуэем и способы выстраивания этого мира в прозе, принадлежат писателю Хемингуэю, и никому другому. И предлагаемый д'Ардивилье разбор делает этот, стоящий как бы за кадром его повествования тезис достаточно убедительным. Разбирая обстоятельства внешние и внутренние относительно недолгого пребывания Хемингуэя на Первой мировой войне, д'Ардивилье сосредоточен на том, как и во что выражал в прозе Хемингуэя процесс его выяснения своих отношений с мотивом смерти (в частности, смерти насильственной). д'Ардивилье ищет свои определения того, что значили для Хемингуэя как писателя его путешествия, именно путешествия, а не туристские поездки, — погружение в другую национальную культуру и одновременно поиск неких универсалий мировой культуры. Параллельно автор прослеживает отношения Хемингуэя с женщинами, где рыцарский кодекс из прошлого века плюс глубоко сидевшие в Хемингуэе религиозные представления сочетались с формами XX века, выстраивая сложнейшие психологические коллизии, содержание которых невозможно было исчерпывались с помощью понятий греха и добродетели. Д'Ардивилье пишет о любви Хемингуэя к природе, о его охоте и рыбалке, которые были одновременно и медитацией художника-философа, и активным участием в жизни самой природы, в которую он вмешивался уже как составная этого необыкновенно сложно устроенного организма, функционирующего отнюдь не по законам человеческого сообщества. д'Ардивилье пишет о любви Х к живописи, которую тот любил, хорошо знал, более того, коллекционировал и которой многим обязан как писатель, находивший, скажем, у того же Сезанна внутренние

коды художественных импульсов XX века. Ну и разумеется, д'Ардивилье пишет о взаимоотношениях X с литературой и литературным трудом, которые для него были отнюдь не только средством зарабатывать деньги и славу, но — главным способом «быть», соответствовать самому замыслу о себе.

В итоге перед нами портрет человека и художника, который на порядок сложнее и интереснее любого и существующих о нем мифов. И при этом, повторяю, книга написана относительно просто, на многое как бы не претендует, но, тем не менее, это книга, возвращающая вкус к чтению книг Хемингуэя.

«Новый мир» №12, 2016

ЧАРЛЬЗ БУКОВСКИ. ИЗ БЛОКНОТА В ВИННЫХ ПЯТНАХ

Разрозненные очерки и рассказы 1944 – 1990. Перевод с английского М. Немцова. М., «Э», 2016

Еще одна книга Чарльза Буковски на русском языке — на этот раз Буковски пишет о себе и своих отношениях с литературой. Книгу составил Дейвид Калонн, собравший невошедшие в итоговый пятитомник Буковски эссе, рецензии, а также рассказы, не публиковавшиеся при жизни писателя (сам Буковски, если ему верить, отвергнутое редакциями выбрасывал).

Образ «Буковски», создаваемый в этих текстах, — алкаша, бабника, матерщинника, скандалиста и любителя подраться, то есть, ну невозможно как «крутого по жизни» (до патологии почти), — похоже, ориентировался на тот, который, предположительно, должен возникать у простодушного читателя при чтении его брутальных рассказов (скажем, из книг «Юг без признаков севера» или «Самая красивая женщина в городе»). Плюс — литературная традиция XX века: если учесть, скажем, что «Тропик Рака» писался Миллером в начале 30-х, а Буковски разворачивался в полную силу в 60-е, то, конечно же, да, надо было покруче. Но при этом сверх-брутальный «Буковски», толком нигде не учившийся, публично презирующий университетскую образованность, обнаруживает в этих текстах очень даже приличную эрудицию, вменяемость и продуманность своих художественных установок, демонстрирует вкус и даже как бы некий литературный снобизм: Томас Вулф «был хороший человек, но писать не умел, а Драйзер — человек интеллигентный, но писать не умел вообще», «...Фолкнер играет в детские игры. Чехов — нет, он сам игрушка уютных масс. Стейнбек — техник. Хемингу-

эй — только наполовину» и т. д. Тем не менее, с уважением употребляются здесь имена не только, например, Достоевского, но и Горького, то есть выбранная для этих текстов поза должна подтверждать установившийся в критике образ Буковски в качестве представляющего в литературе от «униженных и оскорбленных» XX века. Получается плохо. Да и сам автор не слишком настаивает. Он, повторяю, для этого достаточно умен и лукав — цену «обездоленным», а также писательской жалостливости к ним знал хорошо.

По художественной (изобразительной) выразительности текстов, неожиданности, иногда, парадоксальности сюжетных ходов, по своей энергетике эта вот как бы «сопутствующая» проза ничем не уступает уже ставшим классикой текстам Буковски. То есть, мы получаем возможности продолжить чтение Буковски, которое, кстати, многим даст неожиданную подсветку для его хорошо известных текстов, в частности, к игре мастера с ожиданиями широкого читателя, замороженного крутизной фирменных для Буковски героев и их жестов, ну, скажем, героев из рассказов «Юга без признаков севера»: «„Я не намерен выслушивать твой бред, папаша! Отвяжись и стреляй! Настал твой конец!“ — „Малыш...“ — „Отвяжись и стреляй!“ Мужчины у костра оцепенели. С Запада подул слабый ветер и запахло конским дерьмом».

«Новый мир» №11, 2016

3

ИСТОРИЯ СТРАНЫ КАК ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Сергей Чупринин. Оттепель. События. Март 1953 – август 1968. М., «Новое литературное обозрение», 2020.

Представление этой книги могло бы уложиться в два-три абзаца: гигантский том — 74,5 печатных листа, 1192 страницы формата 70½100, залитые мелким шрифтом, — историческая хроника переломного этапа в истории СССР, так называемая «оттепель»: от марта 1953 года (смерти Сталина) до августа 1968 года, когда Советский Союз ввел свои войска в Чехословакию для подавления процессов демократизации чешского общества и соответственно начал сворачивать и у себя в стране пусть не слишком масштабный, но так же реально шедший демократический процесс.

Повествование «Оттепели» выстраивает авторская композиция: перечень главных событий тех лет, газетные цитаты, извлечения из документов (стенограммы разного рода собраний и совещаний), отрывки из воспоминаний и дневниковых записей современников, частные письма, доносы, писавшиеся и по службе (агентурная работа), и по «зову сердца» в виде обращения советских граждан в те или иные компетентные органы (особо отличались в этом жанре писатели). Всего шестнадцать (по представляемым годам) глав, в каждой 12 подглав (по месяцам); в конце каждой главы Приложение с перечислением событий, определивших «сюжет года»; вышедших книг (отдельно — в СССР и отдельно — за рубежом), «фильмов года», и в завершение — список имен деятелей культуры, освободившихся из заключения (позднее — из психиатрических лечебниц), а также реабилитированных (по большей части — посмертно).

Фрагментарность и разножанровость материала не мешает здесь стройности повествования. Скорее наоборот, создает некий эффект многоголосия: канцелярит документов и стилистика тогдашнего официоза сочетается — и вполне органично — с живым пластичным языком частных писем и дневников, в которых не только информация, но и эмоциональное состояние пишущего, а через него — и атмосфера тех лет. Иными словами, как ни парадоксально, перед нами — и сюжетно, и стилистически, и образно — на редкость цельное повествование, не только историческое исследование, но и исторический роман, исторический эпос.

И вот здесь я хотел бы завершить «литературно-критическое» представление книги, чтобы перейти к тому разговору, на который она провоцирует — к разговору о самом материале и о проблемах, которые материал этот ставит перед нами сегодня.

Автор здесь выступает прежде всего как историк. Соответственно, результат работы должен оценивать историк-профессионал. Я не профессионал. Поэтому в узко-профессиональный разбор «Оттепели» углубляться не буду. Скажу только об очевидном.

Первое. Это только так кажется, что сбор материала для подобной книги особого труда не составляет, поскольку живы еще во множестве свидетели «оттепели», а также обнародовано громадное количество информации, а значит от автора требуется исключительно одно воловье терпение (которое «Оттепель» демонстрирует очень даже выразительно), чтобы этот материал обработать. Оказывается, нет. Оказывается, многие обстоятельства так и остались для нас недоступными. Ну, например, — когда и какой смертью умер Л. П. Берия? Чупринин вынужден приводить в книге две версии: убит 26 июня в момент ареста; расстрелян по приговору суда в декабре 1953-го. А ведь речь идет о человеке, который в 1953-м был вторым после Сталина «лицом» в государстве, и в обстоятельства его

смерти не могли не быть посвящены как минимум десятки людей.

Второе. Автор такой книги должен обладать не только трудолюбием, но еще и особым чутьем историка там, где речь идет об оценке достоверности «исторических фактов». Вот, скажем, в разных публикациях многократно упоминается эпизод с протестной телеграммой, которую якобы направил Брежневу Евгений Евтушенко против введения в Чехословакию советских войск. Автор же «Оттепели» тем не менее направляет свой запрос в соответствующие архивы и получает однозначный ответ: никаких следов подобной телеграммы не обнаружено (та же история с «протестной телеграммой» Олега Табакова). То есть книга Чупринина – в определенной степени еще и итог изысканий автора.

Об историческом чутье автора «Оттепели» я сужу здесь, повторюсь, не как специалист-историк, а как современник описываемых событий, пусть и младший. Смерть Сталина и XX съезд пришлось на мое раннее детство, ну а к концу «оттепели» я уже был вполне взрослым человеком; семья же моя – семья среднестатистического советского рабочего из провинциального Уссурийска – жила той жизнью, которой жила вся глубинная Россия. Течение истории ощущалось непосредственно, своим повседневным бытом, тем, чем завтракали и обедали. Ну и последнее: я, по роду своей службы в литературных журналах, то есть как профессиональный читатель, с особым интересом читаю про «оттепельные» времена. И мне есть с чем сравнивать образ «оттепели», представленный в книге Чупринина. И оказалось, что чтение «Оттепели» не только помогло расширить мое представление об отечественной истории (и значительно), но и помогло уложить свой собственный жизненный опыт в некий единый сюжет. И скажу сразу, у меня ни разу не возникло внутреннего сопротивления повествованию. Удивление – да. Некоторая обескураженность, понуждающая к переосмыслению, к переоценке сложившихся представлений, – да. Но не сопротивление. Возможно, в силу подчеркнутой бесстрастности повествования, от-

сутствия какого-либо идеологического пафоса. Чупринин дает слово практически всем действующим лицам. Никите Хрущеву и Леониду Брежневу, В. Е. Семичастному и Василию Гроссману, Александру Твардовскому и Алексею Суркову, Михаилу Шолохову и Илье Эренбургу, Лидии Чуковской и Ивану Шевцову, газете «Правда» и мемуарам Солженицына... Ему удастся самое трудное: сочетать корректность изложения с авторской — а как может быть иначе, если на обложке стоит имя автора? — интерпретацией представленного здесь периода нашей истории.

Странно, но образ «оттепели» и 60-х в сегодняшнем общественном сознании так до конца и не сложился, при всем богатстве литературного контекста, при том, что, отодвинутые в прошлое, «оттепельные» времена начали как бы «остывать», позволяя потомкам беспристрастно толковать и оценивать происходившее. В частности, для многих образ «оттепели» замыкается на коллективном портрете нескольких тогдашних «звезд»: Евгения Евтушенко, Роберта Рождественского, Василия Аксенова, Андрея Вознесенского, Эрнста Неизвестного, Булата Окуджавы... Одно из свидетельств этому — «Таинственная страсть (Роман о шестидесятниках)» Василия Аксенова, к чтению которого я, например, приступал с особым интересом, надеясь получить из первых рук портреты тогдашних моих кумиров, узнать, как проходили они сквозь сложные жизненные обстоятельства, на которые не скупилось их время. Увы, вместо рассказа о живых людях, очень разных, со сложными характерами и, естественно, сложными взаимоотношениями, с индивидуальными стратегиями отношений с социумом и властью, я получил собрание уже канонизированных в окололитературных кругах легенд, исполненных в романтической стилистике молодого Аксенова («Жаль, что вас не было с нами»). То есть образ шестидесятников представлен здесь уже в откровенно китчевом варианте.

На самом же деле 50 — 60-е были одним из самых сложных, «многоуровневых» периодов в отечественной истории XX века. И как раз об этом — о сложности и многосоставности этого вре-

мени — книга Чуприна. Перечислить здесь сюжеты, даже сквозные, мне не под силу — повторяю: в книге больше тысячи страниц и на каждой свои сюжеты. Сюжеты из государственной жизни (реорганизация структур управления страной, кадровые смены), сюжеты из общественной жизни (скажем, реабилитация репрессированных при Сталине народов), из быта советских людей того времени (ну, скажем, изменение уголовного права с изъятием из него понятия «враг народа» или изменение календарного режима работ) ... Ну и, разумеется, знаковые сюжеты культурной жизни: скандал вокруг повести Эренбурга «Оттепель», «Доктор Живаго» и Нобелевская премия Пастернака, арест книги Гроссмана «Жизнь и судьба», вступление в русскую литературу — и в историю России — писателя Солженицына, арест и ссылка Иосифа Бродского, суд над Синявским и Даниэлем и так далее. Образ «оттепели» в книге персонифицирован фигурами Твардовского, Пастернака, Суркова, Кочетова, Ахматовой, Симонова, Паустовского, Михалкова, Катаева, Дудинцева, Евтушенко, Аксенова, Вознесенского, Лидии Чуковской, Глазунова, Грибачева, Бродского, Самойлова, Лакшина и огромного множества (действительно огромного) других персонажей.

Уже из этого перечня видно, как много внимания Чупринин отводит истории русской литературы в годы «оттепели». И этот выбор ракурса для автора принципиален. Чупринин пишет историю страны с упором на историю ее общественной — и, соответственно, политической — жизни. Ну а главной формой общественной жизни и в России XIX века, и во времена СССР была литература. Россия — страна, увы, литературоцентричная. Говорю «увы», потому как речь не о какой-то особой любви русских к чтению, а о хронически проблемной ситуации самого функционирования в России институтов общественной жизни. Их заменяла литература, восполнявшая отсутствие политических партий, религиозной жизни, разного рода общественных объединений. Во второй половине 50-х более чем сомнительный художественный уровень повести Эренбурга «Оттепель» или романа Дудинцева «Не хлебом единым» никак не помешал фантастическому,

по Чупринину, успеху этих произведений. В 60-е вполне можно было говорить о существовании в СССР партии читателей «Нового мира», ратующего за демократизацию отечественной жизни, и партии читателей журнала «Октябрь», хранящих верность идеологическим установкам сталинских времен.

И раз уж мы говорим об истории, то вспомним, что русская революция во многом была подготовлена еще и русской литературой — Ленин, например, считал себя воспитанником Николая Чернышевского. И, хорошо представляя ту силу, которой может обладать национальная литература, коммунисты, придя к власти, сделали все, чтобы не выпускать русскую литературу на свободу. Писателям, по сути, была предложена функция идеологических чиновников, ну а поскольку статус «инженера человеческих душ» давал и власть, и очень даже приличную материальную обеспеченность, в СССР быстро сформировалась особая порода писателей — «советских». В 50 — 60-е ситуация не слишком изменилась: государственная опека (повторю, исключительно щедрая) над этими писателями и строжайший присмотр за ними выглядят в «Оттепели» очень даже выразительно. Для молодого читателя постсоветской России исторической экзотикой должны выглядеть такие, например, строки из хроники жизни советского государства: «1956. 6 — 10 декабря. В ЦК КПСС совещание (в течение пяти дней с перерывами) о вопросах литературы. На совещании выступили секретари ЦК КПСС...», или — «1962. 22 марта. Рассмотрев вопрос о романе «Жизнь и судьба», Президиум ЦК КПСС выносит решение...» В какой еще стране вышший орган государственной власти занимался бы «вопросами литературы»? Ну а в СССР этот порядок установился с первых лет — скажем, своеобразной охранной грамотой для Эренбурга был одобрительный отзыв Ленина о его «Жулио Хуренито», а через годы — отзыв Сталина о романе «Падение Парижа». Вопрос о публикации «Одного дня Ивана Денисовича» решался с участием лично Хрущева, как и вопрос с публикацией поэмы Твардовского «Теркин на том свете» или стихотворения Евтушенко «Наследники Сталина». В определенном смысле эти авторы бы-

ли для Хрущева действительно «инженерами человеческих душ», поставляющими нужные для политического строительства тексты. Писатели могли обращаться со своими проблемами к высшему лицу в государстве и считали это нормальным. Так же относились к этому и сами политики – традиции взаимодействия власти и литературы, закладывавшиеся еще Екатериной II, как показывает Чупринин, оставались нерушимыми практически до конца XX века.

Книгу Чупринина вполне можно было бы назвать историей русской литературы времен «оттепели», и это никак не опровергает утверждения, что перед нами история СССР времен «оттепели» (воспользовавшись файлом книги Чупринина я сравнил соотношение упоминаний в книге политиков и писателей, вот несколько цифр: Н. С. Хрущев – 614, Л. И. Брежнев – 65, В. И. Семичастный – 40, Василий Гроссман – 168, Борис Пастернак – 827, Илья Эренбург – 327, Евгений Евтушенко – 504).

Ну а если все-таки попытаться определить мега-сюжет этой книги, она – о «размораживании» жизни советского общества, о расставании с незыблемыми, как казалось тогдашним советским людям представлениями об устройстве государственной и общественной жизни. Чупринин приводит выразительнейший эпизод из ранней молодости одного из самых свободолюбивых литераторов страны – Игоря Дедкова, – предысторией его было то обстоятельство, что имя Сталина, умершего 5 марта 1953 года, с 19 марта практически исчезло со страниц советских газет, что, в свою очередь, не могло не вызвать у советских людей удивления и как бы даже некоторого ропота. И вот сценка из 1954 года: в день годовщины смерти Сталина «По предложению первокурсника Игоря Дедкова студенты факультета журналистики МГУ открывают очередную лекцию минутой молчания в память о И. В. Сталине».

Эта хроника процесса высвобождения от «сталинской заморозки», необыкновенно медленного и трудного на всех уровнях тогдашнего общества, не может не навести на мысль о том, что сталинский вариант социализма отнюдь не является

чем-то инородным, чем-то, из космоса к нам занесенным. Есть что-то в самой нашей ментальности, что делает на удивление естественным соединение коммунистической идеи с идеей монархической, во всем ее спектре, вплоть до откровенной деспотии. Последнее, оформившись вначале как умонастроение нескольких политических кружков к 70-м годам стало по сути общественно-политическим, «патриотическим», как называли себя его идеологи, движением. А начиналось оно в годы «оттепели», и, соответственно, образ «шестидесятника» не может быть персонифицирован исключительно фигурами Евтушенко и Рождественского, сюда мы обязаны вписать и А. Проханова. Противостояние разных политических сил в нашем обществе не закончилось с «оттепелью», оно продолжается и сегодня, в других, разумеется, формах, но с тем же внутренним содержанием. И потому главным достоинством книги Чупринина я бы назвал уровень проработки («глубину бурения») тех проблем нашей русской исторической жизни, которые обнажила в свое время «оттепель». Тут важно умение автора, не вмешиваясь в привлекаемые тексты, выстраивать из них комбинации, которые позволяли бы читателю самому дойти до ее — истории — универсальных понятий.

«Новый мир» №10, 2000

ЗАКОН МАЯТНИКА

Мария Степанова. Три статьи по поводу. М., «Новое издательство», 2015.

Социологи и политологи пишут сегодня на эти темы книги. Степанова уложилась в три эссе. К тематике, предполагающей как бы сугубо научный инструментарий — состояние социально-психологического климата сегодняшней России — она подходит еще и как поэт, использующий уже накопленный русской поэзией багаж философского осмысления истории. Образно говоря, автор проводит своеобразную диагностику нынешнего состояния нашего общества с проекцией на то, что принято называть «ментальностью нации». Диагноз: глубочайший невроз, связанный со страхом перед будущим. Точнее — перед живой жизнью, перед реальным движением истории.

Начинает Степанова со стихотворения Блока «Петроградское небо мутилось дождем», емкого и неоднозначного, посвященного началу первой мировой войны. Преобладающее там настроение: наконец-то жизнь, превратившаяся в болото, всколыхнется, и мы вступим, пусть и в грозových раскатах, в реальное историческое время, — «война дело веселое», как сказал в те дни Блок Зинаиде Гиппиус. История XX века отвергла это утверждение, показав, что для войны не существует оправданий вообще. И, соответственно, исторический опыт XX века — российский особенно — утвердил у наших соотечественников отторжение от любой модернизации, от исторического движения чуть ли не на уровне подсознания. Рецидив этого страха — в формах уже патологических — мы наблюдаем сегодня. В частности, общество наше отворачивается от мысли о будущем как от мысли обязательно страшной. Мы изо всех сил жмуримся, пытаясь ощутить себя в возвращающемся «золотом веке» великого

и победоносного СССР или, на худой конец, Российской империи. Прошлое никак не может стать завершившимся историей, отмечает Степанова, оно актуализируется разного рода общественными ритуалами и бессмысленным возрождением позавчерашней политической фразеологии (а значит, и способами обращения со своим временем), в зависимости от нужд того, что общество считает политикой.

Страх перед будущим, постоянное ожидание обязательной «засады» от завтра или от послезавтра явление отнюдь не сегодняшнее, это, уж извините, наша ментальность — второе свое эссе Степанова строит еще и на анализе места в нашем сознании вот этого постоянно присутствующего в нас мотива: «предполагаем жить, и глянь, как раз умрем». (Должен предупредить здесь читателя, что полуаннотационное представление текста Степановой вынуждает несколько выпрямлять и огрублять ее мысль — язык и смысловое наполнение используемых ею образов на порядок сложнее; мое дело здесь, обозначить сориентированность ее мысли).

Степанова констатирует резкое падение витальности в нашем обществе, выраженное в стремлении по возможности сохранять статус кво, чтоб «хужее не было». Иными словами, в капитуляции перед вызовами сегодняшней истории.

Ну и что делать? Не дает автор ответа. То есть дает, но, прибегая к специфической фразеологии: предлагает вспомнить евангельское «всегда радуйтесь», которое должно отсылать нас к определению одного из смертных грехов — греха уныния — как греха отказа от данной тебе живой жизни. Тогда как определенный заряд бодрости (силы) содержит уже сама жесткость и точность поставленных в статьях вопросов и их анализ. Ну да, автор останавливается перед вопросом, а зачем так устроен русский человек? И шире, а зачем это нужно истории? Ведь если оно так, то, значит, есть какая-то в этом необходимость — мы ведь имеем дело с устройством истории, которому нет дела до наших «нравится — не нравится». А вдруг это явление не устрашающее, а напротив, высвобождающее? То есть

это формы окончательного расставания с ложным пафосом исторических поз, вроде обязательного присутствия над автомобильным рулем нелепо-пафосной патриотической ленточки, изначально бывшей знаком воинской доблести, а ныне — знака лояльности к режиму. Но я, как и автор, тоже не знаю, зачем нужно истории это вот провисание внутренней энергетики общества. Я тоже пользуюсь разного рода мантрами. Скажем, образом маятника, по законам которого отчасти и движется наша история: движение его вправо и — неизбежное, предыдущим движением маятника вызванное, движение влево. Ну а качания эти для чего-то нужны, ну, как минимум для работы часов, если и не двигающих, то отмеряющих время.

«Новый мир» №11, 2015

РАЗГОВОР СО СВОИМИ

Марлен Кораллов. Антиконтра. История «сталинского» зэка. — М., «Логос», 2014.

Сюжет этой книги в ее подзаголовке: «История сталинского зэка», — перед нами мемуарная и публицистическая (точнее, аналитическая) проза бывшего заключенного Марлена Михайловича Кораллова (1925–2012). Однако отнестись к этой книге только как к свидетельским показаниям жертвы сталинского режима значило бы проигнорировать ее содержание. Разумеется, уже сам жизненный материал «Антиконтры» содержит обличительный пафос, и мощнейший; но пафосом этим содержание книги отнюдь не исчерпывается. Да и жертвой Кораллов никогда себя не считал — в отличие от Шаламова, утверждавшего, что опыт лагерной жизни для человека является опытом изначально отрицательным, он высоко ценил годы заключения («Мне повезло! Кем бы я был без лагеря? Недоучка и дурачок»). Посаженный в 1949 году на 25 лет по обвинению в покушении на жизнь вождя и вышедший на свободу в 1955, Кораллов не делал попыток забыть лагерное прошлое и «начать жизнь заново», напротив, он вспоминал, уточнял, вчитывался в мемуары других сидельцев, сопоставлял, анализировал — то есть вел расследование своего прошлого, оно же для автора — прошлое его соотечественников, оно же — ментальность русской истории вчерашней и сегодняшней. Итоги этого расследования — для Кораллова, как всегда, предварительные — в книге, за которую он сел только после семидесяти.

В подходе к лагерной теме автор исходит из того, что содержание лагерной жизни на самом деле не отделено от содержания жизни «вольной». Напротив, лагерь следует рассматривать как предельное обнажение общих законов жизни человеческого

сообщества. Собственно, за это автор и благодарен своим лагерным годам — благодарен за науку. В лагерь Кораллов попал молодым человеком, но отнюдь не «зеленым до белизны выношем», а с разбуженной уже мыслью — отец его был расстрелян в 1937 году, мать арестована и отправлена в ссылку, сам он, оставшись без родителей, прошел в отрочестве закалку дворовой жизни полууголовной Таганки, а затем несколько студенческих лет провел над книгами в университетской библиотеке. И так, например, получилось, что диплом в университете Кораллов защищал по Гёте, а одним из первых его сокамерников оказался германист, будущий директор ИМЛИ и академик Борис Сучков («Судьба подкинула мне собеседника неповторимого. Государственников его культуры я больше не встречал»), так что была у него возможность продолжить учебу — поговорить и о Гёте, и о литературе, и, разумеется, не только о литературе. Ну а далее лагерь сводил его с Чабуа Амираджиби, Аркадием Биленковым, Михаилом Якубовичем, с советскими героями прошедшей войны и с власовцами, с дипломатами и уголовниками, бандеровцами и «лесными братьями» и т. д. Возможностей для «самообразования» было достаточно. Но основным предметом для него было изучение самого устройства лагерной жизни; изучение того, что жизнь эта обнажает и в человеке, и — шире — в законах функционирования человеческих сообществ. И, естественно, внутренним содержанием его лагерных лет был поиск ответа на вопрос (и не в теории, а на практике): как выжить в лагере и при этом остаться человеком, а не уркой, признающим только один закон: «умри ты сегодня, а я завтра». Сделать это трудно, но, как показывает опыт Кораллова, возможно.

После-лагерная жизнь Кораллова была жизнью активно работающего театрального и литературного критика, историка, публициста, и из сотен опубликованных им статей и рецензий он вполне мог бы составить как минимум десяток книг, но в «авторы книг» Кораллов никогда не стремился, «Антиконтра» останется единственной его книгой, но — на главную тему его жизни и, как он считал, главную тему отечественной истории XX века.

Статус же свой в литературе Кораллов определял как «пролетарий пера», но — с поправкой: «пролетарий не с зеленым пушком на губах, а малость обветренный. Со шкалою ценностей, но-рвующей в сторону от нормативной».

Вот эту шкалу ценностей он и разворачивает в своей книге. Центральное для автора в этой шкале — понятие внутренней свободы. Оно конечно, «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя», но — «Свобода совсем не есть осознанная необходимость, как хочет Гегель и за ним марксизм, свобода уж скорее нежелание знать необходимость». Для автора «Антиконтры» вот эта бердяевская формулировка самая близкая и самая точная. Так же, как и установка, усвоенная Коралловым в лагере (в формулировке «старого ээка из серьезных законников»): «Или по-моему, или — без меня». По сути, «история сталинского ээка» — это история обретения автором этой свободы, отказ от диктата (точнее, пересмотр их места в своей жизни) «законов» — государственных, общественных, корпоративных и т. д. — в пользу «человеческого».

Внутренняя свобода для человека, как считает Кораллов, невозможна без навыков «зрячей жизни» — способности видеть и понимать суть того, что происходит вокруг, умения дистанцироваться от коллективных воодушевлений и «коллективных прозрений», ориентируясь на свое понимание. В лагере, кстати, наличие этих качеств было не только вопросом сохранения твоего человеческого достоинства, но еще и условием твоего выживания.

Специальная проработка темы «зрячей жизни», которая (проработка) проходила у Кораллова когда-то в «полевых условиях», на практике, а потом уже в его осмыслении прожитого, в частности, при написании этой книги, делает «Антиконтру» еще и исследованием по социальной антропологии. Вот характерная для автора манера описывать личные обстоятельства своего прошлого и при этом удерживать необходимую для размышления дистанцию: «Два лагпункта могли вплотную примыкать друг к другу и, несмотря на близость, крайне отличаться

друг от друга психологическим накалом, соотношением противоборствующих групп, направлений, „землячеств“. В одном и том же лагпункте климат, вернее, погода была в состоянии измениться за несколько часов, достаточных, чтобы вновь прибывший этап успел осмотреться и оскалить зубы. Кроме того, местный кругозор работы, знающего свою бригаду и котелок, свою думу о прошлом и будущем, не стоит уравнивать с кругозором и буднями зэка, осведомленного в хитросплетениях внутрилагерной политики. Этот „Иван Денисович“ с удивлением услышит наутро и будет весь день раздумывать, что же началось в лагерях и кто, за какие грехи зарезал ночью, казалось бы, не приметного малого. А „Денис Иванович“, вовлеченный в тайные игры, личность тоже без особых примет, начинал продумывать это ночное происшествие куда раньше и кончал о нем беспокоиться куда позже».

Книга Кораллова, похоже, одна из последних у нас, «написанных лагерем». Начиная с «лагерных критериев», которыми пользуется автор в своих оценках, и кончая стилистикой повествования, в которой сохраняется манера устной речи Кораллова — раскованной, образной, ироничной, с парадоксальными сопоставлениями и при этом всегда «по делу». «Антиконтра» стала для автора своеобразным продолжением «толковища на нарах», разговором со своими. Но в данном случае «свои» — это уже не только бывшие зэки, но и те из потенциальных читателей, у кого есть навык не жмуриться, оглядываясь вокруг. Ну и, естественно, книга эта по нынешним временам может восприниматься вызывающе неполиткорректной — и в трактовке исторических событий (вчерашних и сегодняшних), и в том, как написаны развернутые литературные портреты собратьев по судьбе (Домбровского, Белинкова, Солженицына, Якубовича, Сучкова и других), — всегда отдавая (действительно, отдавая) должное им, персонажей своих автор судит «по лагерному счету», без оглядки на сложившиеся репутации.

«Русский журнал» 22.12.14

СЕРГЕЙ ГРИГОРЬЯНЦ. «ГЛАСНОСТЬ» И СВОБОДА

СПб., «Издательство Ивана Лимбаха», 2020

Книга воспоминаний одного из самых известных и авторитетных в России диссидентов, каковым Григорьянц был во времена СССР и каковым, по сути, остался в России постсоветской. За свою правозащитную деятельность («антисоветская агитация») он отсидел два срока и, освободившись в 1987 году, сразу же вернулся к главному делу своей жизни: к борьбе за право говорить правду публично — Григорьянц основал первый независимый политический журнал в постсоветской России «Гласность» (1987 — 1991); деятельность «Гласности» продолжило его информационное агентство «Ежедневная гласность». Истории этого журнала, а также информационного агентства и посвящена эта книга, повествование которой автор доводит до 2003 года.

Чтение, скажу сразу, «пряное» — автор полностью игнорирует сложившийся в общественном сознании образ перестройки, ее врагов и героев, а также правозащитного движения в России в целом: у Григорьянца свой «Собчак», свой «Гайдар», свой «Андрей Синявский» и так далее; материал, привлекаемый автором, может показаться неожиданным, а часто и шокирующе неожиданным даже для тех, кто пристрастно наблюдал за происходившим в те годы. Соответственно, неожиданной может показаться и авторская трактовка событий тех лет: автор уверен, что перестройка была задумана и осуществлялась — строго по плану, этап за этапом — Комитетом государственной безопасности, осознавшим к 80-м свою силу и уставшим от контроля ЦК КПСС и Правительства СССР соответственно. Для того чтобы КГБ смог-

ло приватизировать страну, «коммунистический проект» необходимо было свернуть, страну «демократизировать», экономику перестроить таким образом, чтобы она смогла стать частью экономики мировой (со своими, разумеется, особенностями), — и все это «контора» смогла довести до успешного конца. Ну а свободолюбивой русской интеллигенции и немногочисленным борцам за демократию отводилась роль сугубо имиджевая, функция ширмы, которую они — от Сахарова до Ковалева — и исполнили. Что же касается «нутряных» жизненных устоев русской жизни, ну скажем, характера взаимоотношений народа и власти, то устои эти никто на деле менять и не собирался. То есть как была страна «под КГБ», так и осталась. Не были, по мнению Григорьянца, использованы до конца даже те небольшие, но какое-то время вполне реальные возможности впустить в русскую жизнь хоть немного воздуха свободы; вину за это он возлагает на «демократов», согласившихся на сотрудничество с новой властью.

С Григорьянцем можно соглашаться, потому как — похоже. Очень похоже. Но — только похоже. Вместить в себя множество самых разных факторов, сделавших перестройку неизбежной, необходимой и протекавшей именно в тех формах, в каких она протекала, предложенная автором конспирологическая версия, на мой взгляд, не в состоянии. Но некоторая однобокость авторской трактовки идет, как ни странно, на пользу тексту, это та «энергия заблуждения», о которой писал Лев Толстой: «Все как будто готово для того, чтобы писать-исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения, земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя». Вот этой стихийной земной энергией Григорьянца наделила сама его биография. Именно она определяет свободу автора от общепринятых сегодня подходов к нашей недавней истории, жесткость, принципиальность и жизненную убедительность многих его суждений (часто противоречащих основной установке книги). Цитата: «...я совершенно не доверял планам КГБ и Горбачева (для меня

они были едины) по „демократизации“ страны, но точно так же считал новоявленными маниловыми тех, кто оптимистически предвкушал, как после свержения в России коммунистической власти она в три года превратится во Францию. Никто из диссидентов никогда не занимался (не заняты этим всерьез и новые демократы) исследованием состояния русского народа, а я все же имел некоторый опыт и понимал, что у нас чудовищно морально искалеченные страна и люди, и до их возвращения в европейский мир еще очень и очень далеко».

«Новый мир» №8, 2020

ТЯЖКИЙ ГРЕХ СТАДНОСТИ

Себастьян Хафнер. История одного немца. Частный человек против тысячелетнего рейха. Пер. Н. Елисеева под редакцией Г. Снежинской. Комментарий и послесловие Н. Елисеева. СПб., «Издательство Ивана Лимбаха», 2016.

Эту книгу написал в 1939 году тридцатидвухлетний немец, эмигрировавший из фашистской Германии в Англию, представитель того слоя послевоенного поколения молодых немцев, которые воспитывались в духе высоких традиций немецкой культуры, но при этом были начисто лишены (война избавила) каких-либо иллюзий относительно мироустройства и природы человека; и которым, по идее, предстояло стать национальной элитой Германии XX века. Увы — не пришлось. Хотя сам Хафнер, несомненно, «состоялся», но — в качестве гражданина Великобритании, ставшего одним из самых известных в Европе журналистов, политических аналитиков и историков; главные свои книги Хафнер писал по-английски, исключение — вот эта, незаконченная и неопубликованная им при жизни «История одного немца», писавшаяся по-немецки.

Жанр книги: автобиографический роман, «исповедь сына века». Содержание ее составила история политической жизни Германии 20-х — начала 30-х годов, от конца войны до прихода к власти Гитлера; описание общественной и бытовой жизни Берлина тех лет; ну а главное — авторские попытки найти ответ на вопросы: как и почему нацизм в Германии стал тем умонастроением, которое сплотило нацию. И почему он, Хафнер, считавший себя истинным немцем, для того чтобы сохранить в себе «немца», должен эмигрировать. Книга эта не только свидетельство очевидца и размышления умного образованного человека, но и — исповедь: объектом наблюдения в своей книге автор де-

ляет еще и себя в качестве «среднестатистического немца» и, надо отметить, в этом качестве себя не щадит. То есть перед нами история формирования нацизма, написанная «изнутри» пером аналитика-историка и художника-психолога.

Так все-таки почему? Прочему Германия выбрала нацизм? Причин много. Одной из главных Хафнер считает гражданскую инфантильность немцев, отсутствие у них навыка частной жизни, таланта выстраивать свой собственный национальный мир — для того, чтобы чувствовать себя нацией, немцам необходима некая внешняя подпорка, ну, скажем, в виде некой «национальной идеи», кем-то сформулированной и правильно поданной, что-то такое очень простое, понятное и торжественное: «Невозможно себе представить, насколько ребяческими по самой своей сути являются теории, которые способны поднять массы и повести за собой». Вот таким «ребяческим» было, например, представление о войне, которое складывалось в детстве у будущих нацистов: «Война как великая, вдохновенно-волнующая игра народов, способная одарить более глубокими переживаниями и более сильными эмоциями, чем все, что может предложить мирная жизнь, — таков был с 1914 по 1918 год ежедневный опыт целого поколения немецких школьников; это и стало основой позитивного образа нацизма». То же самое касается и лидеров нации — самыми популярными у немцев были те «обыкновенные» «спокойные» государственные деятели, профессионалы, которые смогли — художественно, но — наладить нормальное функционирование экономики Германии после войны, остановить дику инфляцию, обеспечить нормальное течение мирной жизни и дать стране определенные перспективы развития; такие, например, как рейхсканцлер и министр иностранных дел (1923 — 1929) Густав Штрэземан, которого берлинцы могли увидеть гуляющим в одиночестве без охраны на своих улицах — «неприметный маленький человек в котелке». Для «масс» такие люди в «вожди» нации не подходят, они для этого слишком «скучные». Облик вождя нации должен быть неординарным. Не важно, в какую сторону эта «неординарность» направлена. Вождем мог бы стать в свое время умный, талантливый

политик-харизматик, каким был министр Ратенау, «человек необъятной культуры», и с тем же успехом вождем мог стать человек «необъятной пошлости» — Гитлер, вышедший «из джунглей, из грязи и тьмы бульварной философии и бульварного чтива; из подземного, подпочвенного мира, где в мутном вареве роятся бесы мещанских чуланов, ночлежек, казарменных сортиров и застенков». Германия выбрала Гитлера.

Гражданская инфантильность и патернализм — явления взаимосвязанные. Хафнер цитирует в книге Бисмарка, считавшего, что «гражданское мужество, то есть способность принимать собственное решение и нести за него ответственность, — добродетель в Германии весьма редкая». И, соответственно, массы всегда готовы — рады даже — «сплотиться» в подчинении «сильной руке» «сильного лидера». В конце концов, в нацистскую партию в начале тридцатых годов массово вступал не только «мелкобуржуазный обыватель», но стройными рядами и по собственной воле шли те, кто когда-то составлял многотысячные демонстрации «спартаковцев». «Свастика внедрилась в немецкую массу, которая оказалась <...> бесформенным, кашеобразным тестом. Придет день — и тесто так же легко и без сопротивления примет любую другую форму», — пишет Хафнер. Высказывание сильное, и вырванное из контекста оно может показаться запальчивым высказыванием молодого человека, но вот описание тогдашней повседневности: улицы Берлина 1933 года, праздничные, ежедневные (!) марши штурмовиков — и, когда их колонны приближались, повествователь должен был искать подворотню или глухой двор, чтобы переждать это шествие в отдалении, то есть спрятаться, чтобы не поднимать руку в нацистском приветствии проносимым мимо флагам со свастикой. Потому как всегда была угроза, вполне реальная, что неподнявшего руку избьют. И не штурмовики будут бить, а просто случившиеся рядом на тротуаре люди. Бить уже по собственной воле, по собственной инициативе. И вот в таком контексте фраза о нации как субстанции кашеобразной, способной принимать любую форму (любую —

это буквально), отнюдь не выглядит выплеском эмоций — это уже не суждение, а констатация. И констатирует здесь не автор, а, так сказать, сама жизнь.

В откликах на выход этой книги в России лейтмотивом стало: читайте, вот вам зеркало для нынешней российской действительности. Ну да, исторических аллюзий здесь много. Куда от них денешься. Но читать эту книгу исключительно из-за ее исторических аллюзий значит обеднять ее содержание. Ценность этой книги — в поиске тех исторических универсалий, которые ведет Хафнер. Сделаем простую вещь: заменим при чтении книги слово «немцы» словом «массы», и выяснится, что мы читаем во многом и про сегодняшнюю Венесуэлу, и про Россию, и про Китай, и про США и т. д. То есть книгу эту следовало бы читать прежде всего как проработку и развитие на конкретном историческом материале тех мыслей, которые сформулировал за десять лет до Хафнера испанец Ортега-и-Гассет в «Восстании масс» (не знаю, читал ли Хафнер «Восстание масс», скорее всего, не читал и к нынешнему пониманию феномена «масс» подошел вполне самостоятельно). Ну а вот одна из формулировок Ортеги-и-Гассета: «Масса — это посредственность, и, поверь она в свою одаренность, имел бы место не социальный сдвиг, а все-го-навсего самообман. Особенность нашего времени в том, что заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всем и всюду. <...> Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня весь мир становится массой».

И кстати, при чтении «Истории одного немца» в подобном контексте исчезает внутреннее противоречие в построениях самого Хафнера, необыкновенно выразительного в изображении того, как стремительно происходило объединение немцев в нацию вокруг нацистской идеологии, и при этом утверждавшего, что нацизм — это явление принципиально анти-немецкое по духу, по строю; что его нужно рассматривать как оккупацию Германии силами, чуждыми ее национальной культуре.

Изначально Хафнер собирался употребить в названии книги слово «дуэль», имея в виду дуэль повествователя как истинного немца с фашистской диктатурой. Но потом от этой мысли отказался, хотя слово «дуэль» в тексте оставил. И, возможно, не потому отказался, как считает автор послесловия к книге, что дуэль была невозможна из-за очевидного неравенства сил. Дело, на мой взгляд, в другом: дуэль предполагает нахождение дуэлянтов в одном пространстве, тогда как здесь речь идет о существовании в пространствах принципиально разных — здесь противостояние индивидуальности («частного человека») и массы, толпы. А это существа разной породы. Национальный аспект здесь уже на втором месте.

«Новый Мир, номер» №1, 2017

«БРАТЬЯ НАВЕК»?

Александр Панцов. Дэн Сяопин. М., «Молодая гвардия», 2013.

Ну а если не жмуриться? Если посмотреть на мир, в котором мы реально живем, открытыми глазами? Не заслоняться айфонами-смартфонами, «демократическим выбором», гражданским интернет-клокотанием и прочими атрибутами западной цивилизации от осознания, что мы-то из другой жизни вышли. Что Китай и Россия (СССР) — тоже «мировая цивилизация», только по своим меркам скроенная, и что у нас нет выбора — мы, повторяю, отсюда. И хорошо бы знать, как устроен и по каким законам функционирует эта «цивилизация». Возможность эту, в частности, предоставляет книга, автор которой ставил перед собой задачу, в общем-то, локальную: жизнеописание исторического деятеля, но чтение которой заставляет думать отнюдь не только об истории ее героя.

Я — о книге Александра Панцова «Дэн Сяопин», вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей». Книга, естественно, о Дэн Сяопине, но и (такова ситуация с этим историческим персонажем), соответственно, — об истории китайской компартии, об истории гражданских войн в Китае XX века, о маоистском и постмаоистском периоде внутренней жизни этой страны. О Мао Цзэдуне, Чжоу Эньлае, Лю Шаоци, Ху Яобане, о вдохновительнице культурных революций «предводительнице банды четырех» Цзян Цин и о многих других. О том, на каких основах строился и строится китайский цивилизационный вариант XX века, и о том, что предлагает миру в качестве одного из вариантов его будущего предложенная Китаем, более чем успешная, модель развития.

Поразительно, но для большинства моих сограждан, как показывают социологические опросы, Китай до сих пор восприни-

мается некой периферий «большого мира», «младшим братом» бывшего СССР, «братским народом» и верным помощником России в международных делах, в отличие от коварных грузин или украинцев, которые – вместе с США, разумеется, – и есть сегодня главная внешняя угроза новой России. Мало кто даже из просвещенных соотечественников осведомлен о том, что Китай играл свою роль во внешней политике великого СССР, и отнюдь не как «младший брат», уже в пятидесятые, когда, например, Мао потребовал от ЦК КПСС отказаться от введения войск в Варшаву в ответ на «своеволие» польской компартии 1956 году, и когда тот же Хрущев, решивший не вмешиваться и в венгерские события, не посмел послушаться своих «младших братьев», потребовавших ввести войска в Будапешт. Или о том, что в 1979 году Китай (уже под предводительством Дэн Сяопина) прощупывал почву для союза с США, целью которого было бы противостояние «советскому гегемонизму». И так далее. Здесь можно вспомнить и про войну коммунистического Китая с коммунистическим Вьетнамом, и о боях на острове Даманский и т. д.

И все-таки, как ни печально, народная молва права: мы с китайцами, действительно, братья. Братья по судьбе, братья по «общественно-политическому менталитету». От этой мысли трудно отказаться, читая книгу Панцова.

Хотя, повторяю, задача автора была вполне локальной – написание биографии Дэн Сяопина, но получилась книга об истории Китая XX века и просто – о XX веке.

В начале повествования на первом плане, разумеется, история молодого еще совсем Дэн Сяопина, шестнадцатилетним юношей отправившегося во Францию за европейским образованием, но при ограниченности финансовых возможностей семьи четыре года во Франции обернулись для Дэна жизнью китайского гастарбайтера в Европе, так и не освоившего в необходимом объеме даже французского языка. Именно тогда, ощутивший «гнет европейского капитализма» Дэн и становится коммунистом. Сначала становится, а потом, оказав-

шись в СССР студентом Университета трудящихся Китая им. Сунь Ятсена, начинает разбираться с тем, что это такое. Прочувшись в Москве чуть больше года, Дэн возвращается в Китай, где уже полным ходом идут революционные (они же — гражданские) войны, и начинается его судьба партийного функционера и военного руководителя. Теоретиком, коммунистическим мыслителем Дэн никогда не был, он был практиком, закаленным внутрипартийной борьбой.

С тем, что такое партийная жизнь, Дэн столкнулся уже в Москве, в университете, где внутрипартийная жизнь китайских коммунистов во многом состояла из «внутренней перековки», актов публичного «разоружения» перед партией, — член партии обязан полностью избавиться от «индивидуального» («потерять лицо» — буквально) в пользу «общественного». То есть — компартия изначально как гигантский термитник. Каяться в реальных, а по большей части мнимых грехах перед партией Дэн, начиная с Москвы 1926 года, будет потом всю жизнь. Единственным, кому позволялось быть личностью в партии, был ее Председатель, человек, являющийся персонификацией партии. Вот он мог позволить себе все — от стиля работы, которого придерживался великий кормчий, встававший в пять-шесть вечера и затем проводивший приемы, они же рабочие совещания, лежа на кровати, или там же в своей спальне встречаться с послами великих держав, до содержания при себе гарема из молоденьких красавиц. Дэн по сравнению с Мао был почти аскет, даже получив полноту всей власти над Китаем. Но сути это не меняло. Полнота власти в китайской компартии автоматически означала статус человека, владеющего истиной. Человека, который есть воплощенная коммунистическая идея. В годы экономических экспериментов Мао в Китае умерло от голода более сорока миллионов человек, но у Председателя было право на все. Буквально.

Коммунистическая нравственность в Китае имела четкие формулировки, взятые у «старшего брата», то есть все то же ленинское: «нравственно то, что полезно нашему делу» (цель

оправдывает средства) и — никаких ценностей общечеловеческих или хотя бы традиционно китайских. Ну а народ можно приучить — и народ, действительно, быстро приучался — правильно понимать словосочетание «добро побеждает зло», потому как сила победившая, уже в силу своей победы, — добро. Всегда. Отсюда последовательность, с которой китайские коммунисты боролись с моральными устоями традиционной китайской жизни. И в идеологии, и в личном поведении. Дэн, порвавший в молодости отношения с семьей «по идейным соображениям» (в грубой, оскорбившей родителей форме — акт немыслимый для традиционно воспитанного китайца), затем по мере надобности его революционной и партийной жизни «мирился» с родителями, используя для своей революционной или партийной работы их финансовые возможности, а потом снова без колебаний отбрасывал свой сыновний долг — Дэн в этом отношении был последовательным коммунистом. Традиции китайской культуры жизни вытравлялись компартией на всех уровнях, иногда в подчеркнуто издевательских над традицией формах — в 1956 году Дэн по поручению Мао отвечал за развитие в стране кампании под лозунгом, взятым из древнекитайского стихотворения «Пусть расцветают сто цветов», с самого начала зная, что на самом деле подлинный лозунг этой кампании звучит как «Пусть змея высунет голову». Кампания проводилась для того, чтобы составить списки поверивших «новой линии партии на демократизацию», ну а затем — начать полномасштабные репрессии против инакомыслящих, прежде всего, интеллигенции.

Законы вот этой партийной и государственной жизни были незыблемы для всех. Есть Партия, то есть Председатель Мао, и есть все остальные. Высокие посты, которые занимал Дэн в китайской компартии (скажем, Генерального секретаря) ничего не меняли — власть Председателя была абсолютной, и каждый в ней должен чувствовать это постоянно, особенно в ближайшем окружении. И Дэн в 1967 году был вынужден публично каяться перед сворой натравленных на него хунвейбинов, а затем отправиться под конвоем на три с половиной года в провинцию

на трудовое перевоспитание (слесарем). И, похоже, Дэн признавал право Мао на подобное. Будучи арестантом, он писал Мао подобострастные письма с изъявлением полной поддержки его политики, а в соседней комнате лежал его сын, доведенный издевательствами хунвейбинов до попытки самоубийства, которая сделал его пожизненным инвалидом. Ситуация, хорошо знакомая по истории русской компартии, когда в 1937 году находящийся под следствием и уже хорошо представляющий свое ближайшее будущее Николай Бухарин пишет Сталину, обращаясь к нему по старой партийной привычке «Коба»: «Коба, — писал он, — зачем тебе моя смерть?». И это не цитаты из Оруэлла, это реалии нашей истории. Реалии нашего вчерашнего дня, из которого растет день сегодняшний (а откуда ему еще расти?).

И это только для западного человека с его представлениями о человеческом достоинстве, о взаимоотношениях гражданина с государством, с его представлениями о нравственности сюжет Дэн Сяопина 70-80-х годов может показаться парадоксальным: второй арест Дэна в 1976 году был вызван излишне активной демонстрацией пекинцами своей скорби по поводу смерти Чжоу Эньлая на площади Тяньаньмэнь, которые были расценены Мао как бунт, то есть Дэн оказался тогда среди жертв площади Тяньаньмэнь, ну а в 1989 году он становится уже палачом площади Тяньаньмэнь, отдав распоряжение о применение армии для разгона студенческих демонстраций. В кровавой бойне, которая была устроена на прилегающих к площади улицах, убивали тех, кто требовал логического продолжения самим же начатых Дэном реформ. Но в 1989 году Дэн уже был фактическим правителем Китая, то есть «владеющим истиной», и — имел право.

При этом все это не отменяет того, что Дэн Сяопин, как пишут во всех справочниках, являясь «ядром второго поколения китайских руководителей», «стал инструментом внедрения нового мышления, разработал принцип „социализма с китайской спецификой“, стал инициатором экономических реформ в Китае и сделал страну частью мирового рынка. Он заложил основы для экономического развития Китая, что позволило Китаю получить

репутацию страны с самой быстрорастущей экономикой в мире». То есть прогресс в наше время может строиться и на вот этой китайской маоистского толка «цивилизационной основе»?

Вот только несколько тем для размышления, предлагаемые книгой Панцова.

«Русский журнал» 27.12.2013

ИВАН САБЛИН. ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ РЕСПУБЛИКА. ОТ ИДЕИ ДО ЛИКВИДАЦИИ

Перевод с английского А. Терещенко. М., «Новое литературное обозрение», 2020.

Я помню, как в своем дальневосточном детстве удивлялся частоте употребления на нашем владивостокском радио и на торжественных линейках в школе ленинской фразы «Владивосток далеко, но ведь это город-то нашенский». Ну конечно же, «нашенский», а каким он еще может быть? И почему, спрашивается, именно Владивосток, а не любой другой город СССР? В детстве и отрочестве о существовании Дальневосточной республики (ДВР) я не слышал ни разу, хотя имена некоторых персонажей того сюжета были на слуху — у нас в Уссурийске возле ДК железнодорожников стоял паровоз, в котором вроде как сожгли Сергея Лазо и возле которого проводились торжественные пионерские линейки, но ни разу на этих линейках не упоминалось о Временном правительстве Дальнего Востока, в которое входил Лазо и которое было предтечей ДВР; ну а в 60-е годы широко известными стали имена Василия Блюхера и Иеронима Уборевича, правда, употреблялись они, как правило, без упоминания о том, что и тот и другой были поочередно военными министрами ДВР.

Для нескольких поколений советских людей темы ДВР просто не существовало. Но для Ленина она была острой: пять лет, с 1917-го по 1922-й оставалось неясным, чьим все-таки будет город Владивосток. Большевиков, то есть «нашенским», или социал-демократов (а на Дальнем Востоке у эсдеков популяр-

ность была вполне сравнимой с популярностью большевиков)? «Сибирских областников»? Русских монархистов, которых тоже достаточно было на Дальнем Востоке. Подобные вопросы в те годы могли относиться не только к Владивостоку, но и к Хабаровску, к Чите, к Верхнеудинску (нынешнему Улан-Удэ) и ко множеству других городов за Байкалом. За пять послереволюционных лет здесь возникало не одно и не два местных правительства, претендующих на государственный статус: Временное правительство Дальнего Востока, Сибирское временное правительство, Российская Восточная окраина, Амурское областное правительство, Сахалинское областное правительство и так далее; возникла даже Украинская Дальневосточная краевая Рада, объединявшая переселенцев из Украины, и возникшая в ее недрах Манчжурская уездная рада, что объявила Приморский край Зеленым Клином Украины. Ну а закончилось все в 1920 году учреждением Дальневосточной республики, в состав которой вошли территории всего Забайкалья, Амурской, Приморской, Сахалинской областей. ДВР объявлялась как республика демократическая, с различными формами собственности, со свободой совести и правом входящих в нее наций на самоопределение, у ДВР была своя армия, своя валюта, почта, школы и больницы. В руководство республики входили большевики, меньшевики, эсеры, кадеты и национальные партии. Однако создание ДВР и ее функционирование с самого начала шло под сильным влиянием Москвы, рассматривавшей ДВР как буферное государство, существование которого было способом отодвинуть границы РСФСР от Японии. Один из самых активных учредителей ДВР, Александр Краснощеков, в своей деятельности руководствовался рекомендациями специально созданного для этого в Кремле Дальневосточного бюро РКП (б), но когда он, став руководителем ДВР, попытался вести самостоятельную политику, то был тут же смещен (расстреляли его позже, в 1937 году). За два года существования ДВР руководство его, становясь все более и более большевистским, смогло подготовить дальневосточный регион к добровольному

вступлению в состав РСФСР. Правда сам акт самороспуска правительства республики и вступления субъектов ДВР в РСФСР повсеместного одобрения ни в Сибири, ни на Дальнем Востоке не получил и многими был назван переворотом — здесь очень выразительны некоторые детали, ну, скажем, Народное собрание ДВР, на котором большевики продавили решение о самороспуске руководства ДВР, было проведено 14 ноября 1922 года, а к вечеру 15 ноября ДВР и его армия уже были включены в состав РСФСР. Вот, если очень кратко, исторический сюжет, ставший содержанием книги Саблина. Вынужден привести его потому, что — повторяюсь — эта страница истории СССР десятилетия была в плотной тени для большинства моих соотечественников. Книга Ивана Саблина, много лет занимающегося историей ДВР, — первая в нашей историографии работа, где история республики прослеживается с такой основательностью, и выход этой книги — в известном смысле событие.

Собственно истории ДВР посвящена вторая половина книги. Первая половина — об «идее» республики (в подзаголовке книги так и сказано: «От идеи до ликвидации»). Нужно сказать, что идеи ДВР — продуманной, заранее подготовленной — не существовало. Идея ДВР вызревала медленно. Вот этому «вызыванию» и посвящена первая половина книги. Автор описывает и анализирует процессы, что шли в общественном (политическом) сознании Сибири и Дальнего Востока в момент выбора своего исторического пути. А выбор был — дело в том, что социально-психологический климат Сибири и Дальнего Востока существенно отличался от Центральной России: во-первых, ссыльные и каторжане, которыми с XVI века заселялись Сибирь и Дальний Восток, постепенно создавали здесь свой общественный климат. Во-вторых, сам тонус общественной и экономической жизни здесь к началу XX века во многом определили переселенцы из Центральной России и Украины, люди, которые не стали ждать революции, а попытались кардинально изменить свою жизнь, пользуясь доступными тогда способами. Ну, скажем, переселенец получал на семью 100 деся-

тин земли на 20 лет с правом последующего выкупа (то есть не нынешний «дальневосточный гектар», а — 109 гектаров). К этому следует добавить коренных жителей этих мест: бурятов, монголов, корейцев, китайцев и прочих таёжных людей со своей бытовой, общественной, религиозной культурой. Ну и, разумеется, у сибиряков и дальневосточников была своя культура хозяйствования, свои экономические перспективы, определявшиеся близостью с зарубежными странами их региона. И вот именно в те постреволюционные годы вполне реальной была возможность возникновения в Забайкалье второго русского государства со своим политическим и экономическим строем.

«Новый мир» №11, 2020

В. В. КОСТЫРКО. КОСТИРКА- КОСТЫРКО. СЛЕДЫ НА СТРАНИЦАХ ИСТОРИИ

Документальные очерки. Бийск, «Бия», 2016, Том I – 602 стр. Том II – 415 стр.

Много лет назад, вычитывая верстку перед первой в своей жизни публикацией, я услышал от редактора: «Вам повезло с фамилией — очень редкая. Для публикующегося литератора это важно. Представьте, если бы вы были Новиков или Кузнецов». И вот я держу в руках двухтомник, практически целиком состоящий из архивных справок о носителях фамилии Костырко, или просто их перечень; и сотни страниц этого двухтомника с экономно уложенным шрифтом не хватило, как замечает автор, чтобы упомянуть всех. Хотя фамилия, как сказано в книге, действительно не из самых распространенных.

Книгу составил-написал В. В. (Валерий Васильевич) Костырко, житель Бийска, выпускник технического вуза, выступающий в своем тексте — и скажу сразу, с полным на то правом — как архивист, историк, лингвист. Толчком для начала его работы послужило знакомство с книгой, вышедшей в 2010 году в США, «The Kostyrko Name in History» — о носителях этой фамилии, в основном эмигрантах из Западной Украины, сделавших свой вклад в развитие США. То есть с книгой, которой по идее следовало быть дополнением к книге главной, поскольку основной «ареал бытования» Костырок — Украина и Россия. И вот эта главная книга составлена. Для того чтобы представить масштабы проделанного автором — при работе над книгой было задействовано более 15 000 исторических источников (не документов, а именно источников, то есть цен-

тральных и местных архивов, комплектов разного рода изданий и т. д.).

Книгу эту я представляю здесь не из-за своей, так сказать, фамильной гордости (скажем так: не только). Дело в сути проекта, за осуществление которого взялся Валерий Костырко.

Каждый пишущий об истории так или иначе отвечает на вопрос (или вопросы): что такое история? Из каких событий состоит история страны, история народа? У вопроса этого существует и другая редакция (другая — содержательно): история страны, история народа — это история кого? Автор книги выбирает ответ на этот вопрос во второй редакции. История Украины и России — это еще и история людей с фамилией, скажем условно, Костырко (могут быть фамилии Коваленко, Хоменко, Кужельные, Кружковы, Василевские, Бутовы, Губайловские и т. д. — суть не меняется), то есть некая — пусть во многом и условная, но — общность людей разных сословий, разных социальных слоев, жизнь которых, соответственно, и определила историю страны.

Вот этот замысел автор книги выполняет последовательно. Материал книги расположен по разделам, каждый из которых начинается развернутой исторической справкой, скажем, «Великое княжество Литовское XV — XVII век», «Гетманщина XVII век», «Войско Запорожское XVIII век», «Российская империя XVII — начало XX века», «РСФСР, СССР» (включая «Жертвы репрессий в СССР (30 — 50-е гг.)», «Жертвы голодомора в СССР»), «Украина» и другие, и, соответственно, каждый раздел содержит справки о людях по фамилии Костырко, так или иначе отметившихся в означенную эпоху. Самый развернутый раздел второго тома книги посвящен участникам Великой Отечественной войны, как оставшимся в живых, так и погибшим; списки последних составили в книге впечатляющий мартиролог (помню свои ощущения, когда в мае 2014 года я приехал в деревню своих прадедов, село Звеничев Черниговской области, и при входе в село увидел памятник погибшим в войну — половина одной из двух массивных металлических плит у памятника была залита моей фамилией).

Социальный состав Костырок был, в принципе, однороден — мещане, крестьяне, но в основном казаки. О чем и говорит во многом сама фамилия: «костырь» — игрок в кости, и забава эта отнюдь не крестьянская, распространена была в казачьей среде (ну а окончание «-ко» значит то же, что в русском языке «-ов»: Кузнец-ов — сын кузнеца, Ковален-ко — сын коваля). Самым трудным, как я понимаю, для автора было восстановление имен носителей фамилии Костырко до XIX века, когда Костырки начали получать дворянское звание (в книге прослежена история 8 дворянских родов) или становиться государственными чиновниками, и, соответственно, этот относительно небольшой слой носителей фамилии Костырко оставил после себя значительное количество исторических материалов (скажем, развернутой исторической новеллой читается в книге описание военной биографии генерал-майора Митрофана Макаровича Кастырка /Костырко/ (1800 — 1862), участника 13 военных кампаний, последней из которых была чеченская война — тогдашний подполковник Костырко со своим батальоном сражался с отрядами горцев под командованием Шамиля). С этой труднейшей задачей, сбором сведений о «неисторических» лицах, автор справился — составленные им списки бывших как бы «безымянными», «безродными» Костырок выглядят более чем впечатляюще (скажем, для себя я установил, что первыми из звеничевских Костырок, отмеченных в истории, были Иван и Дмитро — из казачьего реестра 1649 года, ну а самым первым Костырко, оставившим свой след в истории, был Ермил Костырко — в летописях 1446 года).

В оформлении своей книги Костырко использовал старинную гравюру с изображением трех мужчин, играющих в кости (то есть трех «костырок»), — это на обложке первого тома; фото горящего костра — на обложке второго тома (еще один вариант происхождения фамилии — украинское «костирище»), ну а на задней стороне обложки обоих томов — фотография листьев крапивы, поскольку одно из народных названий крапивы двудомной (*Utricularia* L.) — костырка.

«Новый Мир» №4, 2017

4

ФИЗИОЛОГИЯ И МЕТАФИЗИКА ЖИЗНИ

О прозе Мо Яня

Хорошо, конечно, что Мо Яню дали Нобелевскую премию. Это стимул для знакомства с его творчеством и вообще с новейшей китайской литературой. К тому же на удивление удачно все сошлось — практически одновременно с известием о решении Нобелевского комитета впервые вышли две его книги на русском языке. И сейчас мы наблюдаем что-то вроде мини-бума Мо Яня: множество рецензий в различных изданиях, журналы публикуют его эссе; открываются сайты, посвященные его творчеству, и т. д.

Но одновременно сюжет с премией сделал ситуацию Мо Яня несколько двусмысленной. Нобелевская премия в нашем понимании — акт структурирования уже существующего вокруг нас культурного пространства. То есть получи премию Харуки Мураками, многие бы поморщились, но логику выбора комитета поняли — для определенной категории читателей Мураками — фигура культовая. Ну а кто знал Мо Яня, скажем, в России? — один рассказ в одной из антологий китайской прозы [1] плюс мелькнувший на клубных экранах в конце 80-х фильм «Красный гаолян», снятый по его повестям, — вот и все. Да и в откликах западноевропейских литобозревателей чувствовалась некоторая растерянность. Возможно, еще и поэтому нобелевский сюжет этого года обсуждался скорее как событие не культурное, а политическое — благодаря скандалу, поднятому в печати левыми публицистами и писателями: до этого премия вручалась китайским диссидентам, а здесь — писателю, официально признанному в Китайской Народной Республике [2]. Соответственно, начали говорить о политическом жесте,

сделанном Нобелевским комитетом в сторону Китая, ну а самому лауреату пришлось отвечать на множество колючих вопросов. Это первое.

И второе — о сегодняшнем звучании определения «китайский». Из страны, пусть гигантской по территории и неимоверной по численности населения, но для западной культуры остававшейся все-таки некоей окраиной современного мира (если, разумеется, не учитывать воспаленных леваков со значками Мао Цзэдуна на парижских пиджачках), Китай на наших глазах обрел статус сверхдержавы, статус второй экономики мира. И статуса этого он добился главным образом за счет воспроизводства взятых на Западе технологий и идей. Слово-сочетания «китайский кэнон» или «китайская нокия» уже не кажутся нам дикими. Ну а премию Мо Яню вручили за «галлюцинаторный реализм» с пояснениями критиков, что перед нами «китайский Маркес», «китайский Кафка» и т. д. (русские критики тут же начали вспоминать нашего Сорокина). Обстоятельство, подвигшее, как мне кажется, некоторых рецензентов превратить разбор текстов Мо Яня в перечисление ходовых в продвинутой западной литературе приемов, приспособленных Мо Янем для китайского материала («...именно цитаты, аллюзии, намеки на литературную, историческую и краеведческую классику, «роман в романе», переписка, научные трактаты, туристические описания и кулинарные рецепты — вот то, из чего сделано это уникальное произведение постмодернистского искусства...», — Игорь Бондарь-Терещенко о «Стране вина» [3]).

Ситуация, на мой взгляд, оскорбительная для того явления, которым является Мо Янь в современной литературе, и конфузная для уровня европейской критики. Потому как перед нами отнюдь не китайский клон Маркеса, не «китайский кэнон» — Мо Янь писатель, безусловно, оригинальный; писатель, продолжающий традиции классической литературы Китая; писатель, чья значимость переросла рамки региональной культуры; то есть — писатель, действительно нобелевский.

Я попытаюсь объяснить, почему так думаю, но вначале вынужден оговориться: к писанию этой статьи приступаю с некоторым чувством неловкости, поскольку чтение мое китайской литературы можно назвать в лучшем случае факультативным, и не мое вроде как дело писать о Мо Яне. Но в данном случае я выступаю не в качестве эксперта-китаиста, а в качестве рядового русского читателя, прочитавшего два романа неизвестного у нас ранее китайского писателя, и прочитавшего их в контексте того образа Китая и образа китайской культуры, что складывался у нас в последние десятилетия.

Начну с краткой справки: Мо Янь (Гуань Мое /Моé/), год рождения – 1955-й; из деревенской семьи; про голод, про детский труд в китайских колхозах и про культурную революцию знает не понаслышке – в 11 лет стал хунвейбином и в этом же возрасте был исключен из школы как элемент классово чуждый (из семьи зажиточных крестьян). Литературный псевдоним его, Мо Янь, в переводе на русский означает «молчи» – родительская заповедь: выйдя за ворота, постарайся не открывать рта, а то худо будет. Литературу начал осваивать по школьным хрестоматиям старшего брата и по устным рассказам сказителей в рыночные дни (то есть тысячелетняя традиция бытования литературы в Китае сохранялась и в середине XX века), смог призваться в армию, воспользовавшись единственной в его положении возможностью вырваться из деревни. В армии был политработником, то есть объяснял молодым людям величие идей Мао Цзэдуна, при этом учился на факультете литературы Академии искусств, а затем в аспирантуре Литературного института им. Лу Синя и активно, уже как писатель, осваивал писательскую культуру «буржуазного Запада». В 1996 году демобилизовался, работал в газете. Публиковаться начал в 1981 году с рассказами, написанными «в традиционной реалистической манере, с повествованием от третьего лица». Но очень быстро его повело в сторону от канонов реалистического повествования – уже в повести «Красный гаолян» (1986) «реалистичность» письма сочетается

с необычным сюжетом, необычным образным рядом и, возможно, повествовательной интонацией. Слово «возможно» употребляю потому, что судить мы можем исключительно по фильму, снятому на этом материале Чжаном Имоу [4]. «Красный гаолян» получил приз на Берлинском кинофестивале 1988 года, и его создатели, молодые тогда еще авторы получили на родине статус «международно-известных». Поиск своего языка в итоге привел Мо Яня к стилистике романов «Страна вина» (1992) и «Большая грудь, широкий зад» (1996), которые критики относят к наиболее характерным для его творческой манеры. Мо Янь — автор 11 романов, двадцати повестей и более 70 рассказов. Входит в список самых богатых писателей Китая. Коммунист.

Знакомство с Мо Янем мы начали чтением романа «Страна вина», а через пару месяцев в продаже появился роман «Большая грудь, широкий зад» [5]. Вот сюжет нашего знакомства с Мо Янем, предложенный переводчиком Игорем Егоровым, приступившим, кстати, к переводам Мо Яня на свой страх и риск, не имея договоров с издательствами и, естественно, не зная о грядущей Нобелевке, — сюжет этот кажется мне удачным, и я буду ему следовать.

Итак, «Страна вина», роман, написанный на редкость изощренно — и по строю образных рядов (во многом, да, «галлюцинаторных»), и сюжетно, и стилистически.

Текст романа организуют три повествовательных потока.

Первый — это приключения следователя, прибывшего из центра в город Цзюго (в переводе с китайского — «страна вина») расследовать поступивший оттуда сигнал об употреблении в пищу человеческих младенцев в качестве особого деликатесного блюда для местной элиты. Первые страницы романа, описывающие начало служебной командировки героя (попутный грузовик, пейзажи, встреченные в пути люди), выглядят вполне реалистичными. Но оказавшись в Цзюго, следователь обнаруживает, что с миром вокруг него начинается происходить что-то

странное, скажем, здание шахтоуправления, куда он направляется, сравнительно небольшое снаружи, как будто разбухает изнутри — бесконечные коридоры, лифты, банкетный зал. Местное начальство, партсекретарь и директор, усаживают следователя за роскошно накрытый стол, вежливость не позволяет ему отказаться от ритуального угощения, а поскольку город этот славится еще и своим вином, то не может он отказаться и от рюмки. И очень скоро ритуальное застолье превращается в пиршество, в финале которого на стол подают главное блюдо — сильно захмелевший следователь с ужасом видит зажаренного младенца. Но следователя убеждают, что это искусная имитация, что ест он не человечину, а особым образом приготовленные стебли лотоса, ветчинную колбасу, дыню и т. д., к тому же еда кажется ему необыкновенно вкусной. Все попытки героя вспомнить, наконец, о своей миссии оказываются безуспешными — поток жизни, подхвативший его в первые же часы пребывания в Цзюго, подчиняет себе следователя полностью. Он оказывается в мире, населенном персонажами причудливыми, почти фантастическими, да и с ним самим происходит нечто неладное: из грозного влиятельного чиновника он превращается постепенно чуть ли не в бездомного опустившегося бродягу, без документов, без денег, постоянно страдающего от тяжелого похмелья или снова безудержно пьющего, впадающего то в ярость, то в полное отчаяние, и — абсолютно беспомощного.

Повествование о следователе перемежается главами, содержащими переписку двух писателей, — начинающего автора из города Цзюго и писателя знаменитого, носящего имя «Мо Янь», автора прославленной повести «Красный гаолян». Молодому человеку нужен литературный наставник, ну и, разумеется, покровитель, который смог бы проталкивать в печать его произведения. В их переписке возникают два типа современных китайских писателей и атмосфера тамошней литературной жизни, поданная достаточно иронично, если не язвительно, особенно в рассуждениях корреспондентов о природе творчества.

Из ответных писем «Мо Яня» мы узнаем, что мэтр занят сочинением нового романа, действие которого происходит как раз в городе Цзюго. То есть история следователя, начинавшая роман, как бы отбивается рамкой — на самом деле, это «роман в романе», плод творческого воображения одного из героев романа по имени «Мо Янь». И соответственно, в повествовании появляется новый пласт реальности — несмотря на откровенно игровую пародийную стилистику переписки двух писателей, Мо Янь добивается здесь тем не менее иллюзии письма документального, то есть реальности наиреальнейшей.

Молодой писатель в письмах своих вежлив по-китайски, предупредителен почти до самоуничтожения, но при этом — напорист, можно сказать, нахрапист, он всерьез намерен завоевать себе место в литературе и готов для этого на все. Присылает «Мо Яню» бутылки с вином, предлагает устроить выгодный литературный заказ, приглашает в город на винный праздник в качестве почетного гостя и т. д. «Мо Янь» неумеренные похвалы в свой адрес принимает сдержанно, но — принимает, так же как и бутылки с вином, и сообщает, что готов подумать о поездке в город и предложенной работе. Короче, они в принципе понимают друг друга. И при этом рассказы, прилагаемые начинающим автором к своим письмам, по-настоящему талантливы.

Рассказы эти образуют третий повествовательный поток романа — перед нами все тот же Цзюго, но увиденный изнутри глазами одного из его горожан и написанный с натуры, то есть подчеркнута реалистично. Однако реалистичность эта не должна обманывать. Происходящее в рассказах не менее фантастично, чем в сюрреалистическом тексте «Мо Яня» о следователе, — скажем, один из рассказов молодого автора содержит описание продажи крестьянином своего ребенка на мясокомбинат («отдел закупок Кулинарной академии»); в другом рассказе появляется карлик-оборотень, борец с каннибализмом; в третьем — призрак ослика, проносящийся по Ослиной улице близ скотобойни (с осликом этим сталкивается и следователь в «» Цзюго), и т. д.

В финале все три повествовательных потока сливаются — писатель «Мо Янь» («мужчина среднего возраста, полный, с жидкими волосенками, глазами-щелочками и кривым ртом...» — шаржированное воспроизведение фотографии, помещенной на тыльной стороне обложки), дописав свой роман, отправляется по приглашению своего молодого друга в Цзюго и на последних страницах романа появляется в качестве одного из персонажей, вступая в круг уже описанных им ранее героев.

Перед нами неожиданный ход современной постмодернистской «игры в литературу», помогающий, с одной стороны, сделать условный мир реальным, а с другой — перейти границы «реального мира». То есть предлагается некий вариант преодоления тупиковой ситуации, возникшей в современном постмодернизме, когда искусством постепенно становится не само по себе искусство, а художественная рефлексия по поводу такового. Мо Янь преодолевает ситуацию, не игнорируя, а как раз используя законы этой постмодернистской игры в литературу.

Но здесь я немного забегаю вперед. Дело, разумеется, не только в механическом перемещении персонажей из одного образного ряда в другой, не в сюжетных ходах и композиционных решениях. Дело в их смысловом наполнении.

Обычно «Страну вина» рецензенты определяют как сатиру, обличающую нравы нынешней китайской элиты. Да, похоже: «изобличающая насмешка», гиперболичность образов, сарказм в описании нравов партийно-чиновничьих верхов Китая — все это есть («Секретарю Ху на вид лет тридцать пять, квадратное, как иероглиф „государство“, лоснящееся жиром лицо, большие глаза, зачесанные назад волосы, представительный вид»).

Только вот что именно подвергается осмеянию и обличению?

Пафос любого сатирического произведения держится на закадровом присутствии и для автора, и для читателя некоей, по умолчанию принятой всеми, моральной нормы. А вот с нормой в изображаемом «Мо Янем» мире все сложно. Скажем, «мясных детей» на стол представителей элиты поставляют бед-

нейшие слои населения, так сказать, «униженные и оскорбленные». Но кем униженные и кем оскорбленные? Привычная для нас схема противостояния «простых людей» и зажавшихся «хозяев жизни», в которой носителем нравственной нормы всегда является «простой человек», — схема эта здесь не работает. Каких-то особых страданий родители, продающие малых детей на мясокомбинат, не обнаруживают. Единственное сильное чувство, которое испытывают эти «простые люди», связано с вопросом «Сколько заплатят?». И получается, что сложившийся порядок с продажей «мясных детей» в Цзюго — дело, так сказать, житейское. Более того, это норма и для «жирующих» и для «страдающих»; образ жизни и поведение «богатых» в данном случае — просто реализация подспудных желаний «простых людей».

Сюрреалистическая прихотливость линии следователя в романе объяснялась в нашей критике или механическим воспроизведением образа «трикстера-неудачника», взятого Мо Янем напрокат из современной западной литературы, или тем, что Мо Янь как писатель просто не дорос до владения художественной формой [6]; есть и обвинения в эстетической самодостаточности «отвратительного» в его романе как следования некой возобладавшей в современной литературе тенденции [7]. Да нет, на мой взгляд, не так «художественно противоречив» и не так простоват Мо Янь, как кажется нашим критикам. Напротив, линия следователя развивается достаточно последовательно вместе с мыслью автора. Ее причудливое плетение и образная «галлюцинаторность» отражают степень потрясенности героя — зловещий карнавал жизни Цзюго заставляет следователя осознать, что человек (в том числе и он сам) — это, в первую очередь, чрево. Биологическая особь, главная забота которой — от рождения до смерти — добыча еды, то есть тревоугодие. Отсюда, в частности, и смутивший критиков облик «» Цзюго, — смердящего отходами скотобойни и выгребных ям с плавающими в них презервативами и окурками. А также постоянный мотив отвращения следователя к себе-телесному: потному, грязному, в испачканной одежде,

оглушенному алкоголем или страдающему от тяжелого похмелья, вожделеющему к женщине, и вождение это превращает его то в бессильного ноющего ребенка, то в яростное животное и т. д. Следователь вдруг обнаруживает шаткость своих цивилизационных представлений о норме и, соответственно, – нелепость своей миссии. «Утробная жизнь» Цзюго демонстрирует ему условность той нравственной черты, которую нельзя переступать. Ну а если черта эта отсутствует, то, значит, и нет преступления. Именно отсюда бессилие и отчаяние следователя. Никакие цивилизационные ограничения, пусть даже двухтысячелетняя конфуцианская мораль, казалось бы, вошедшая в кровь и плоть каждого китайца, не могут изменить изначальной природы человека. Напротив, развитие цивилизации способно гиперболизировать некоторые проявления вот этой «утробной природы» человека, вплоть до утонченных форм каннибализма. С другой стороны, мифологема Уробороса, змеи, пожирающей собственный хвост, имеет свои традиции не только в греческой и египетской мифологии, но и – в китайской.

Здесь можно было бы сказать, что Мо Янь по-своему и на новом уровне продолжает темы китайской литературы последних трех десятилетий. В частности, дает гиперболическое изображение некоего совершенно конкретного социально-исторического явления, которое следовало бы назвать посттравматическим синдромом, оставленным десятилетиями революций и гражданских войн, а также годами правления Мао Цзэдуна в Китае, когда китайцы не жили, а – выживали. Когда угроза голодной смерти была абсолютной реальностью для миллионов. То есть проза «сюрреалиста», «галлюцинаторного реалиста» Мо Яня продолжает на новом уровне пафос жесткой социально-психологической прозы Ван Мэна или Фэн Цицзя и других представителей так называемой «литературы шрамов и слез», с помощью которой китайская культура и китайское общество на рубеже 70 – 80-х годов возвращались из глубокого анабиоза. Логика в таком утверждении, возможно, будет.

Скажем, в одном из первых рассказов, написанных Ван Мэном после двадцатилетнего (из-за ссылки и поражения в правах) отсутствия в литературе, — в рассказе «Ночью в большом городе» (1979), герой, ссыльный писатель, приезжает в Пекин из глухого провинциального городка и обнаруживает, что с падением «банды четырех» ситуация изменилась для него гораздо сильнее, чем ему казалось, — он перестал числиться идеологическим врагом режима, но и не стал его победителем. Все сложнее. Та аскетичная, подчиненная идее социального переустройства жизнь китайского общества, которую герой оставил два десятилетия назад в Пекине, не только изменила свои ориентиры, она попросту закончилась. Герой слышит вокруг себя непривычные слова: «демократия», «маклеры», «успех», «обмен услугами» и т. д. — это жаргон новой деловой жизни Пекина. И герой Ван Мэна — уже не враг и не друг этой начинающейся новой жизни Китая, он в этой жизни чужой. Лишний. То есть здесь описывается самое начало тех процессов, которые стали предметом художественного исследования Мо Яня. И его можно в известном смысле назвать продолжателем «литературы шрамов», но только с очень существенным — в данном случае, принципиальным — уточнением: Мо Янь претендует, и не без оснований, на изображение вот этой «китайской ситуации» как ситуации универсальной. Дело не в особенностях китайской истории — дело в природе человека. И Мо Янь в этом романе выступает продолжателем не Ван Мэна, а, условно говоря, Пу Сунлина и Фэн Мэнлуна. А «галлюцинаторность» мояневской прозы идет не столько от Кафки и Дали, сколько от хорошо разработанного в классической литературе Китая мотива зыбкости самой границы между миром реальным и миром фантастическим и возможностями, которые дает художнику работа с этим мотивом. Скажем, в «Стране вина» появляется образ, отсылающий нас к женщинам-лисицам, — мифологическому персонажу, разработанному, в частности, в новеллах Пу Сунлина, — женщина, которой помогаете следователь, является перед ним в образе то простоватой шоферицы, то жены одного из представителей высшей элиты Цзюю, привыкшей к роскоши; то страдаю-

щей, вызывающей к защите, то – властной, агрессивной хищницы. Другой персонаж романа, карлик-оборотень, отсылает нас к разным рядам романа «Развеянные чары» Ло Гуаньжуна и Мэн-Луна. И т. д. Мо Янь как бы раскрывает для широкого читателя средствами литературы современной – коды традиционной китайской литературы. А может, дело и не в Мо Яне – просто мы наблюдаем естественное сближение поэтики современной западной прозы с традициями классической китайской прозы.

«Страна вина» вышла в 1992 году, а в 1996 году выходит роман, который считается центральным в творчестве Мо Яня, – «Большая грудь, широкий зад». Роман-эпопея в семи книгах, представляющий историю китайской деревенской семьи на протяжении XX столетия (действие романа начинается в конце тридцатых годов, но есть главы, отсылающие читателя в самое начало XX века); повествование со множеством персонажей и сюжетных линий, насыщенное действием настолько, что автор вынужден дать в начале романа список основных действующих лиц с кратким изложением их историй. Историй, как правило, исключительно жестоких, как и весь китайский XX век.

В центре повествования – Шангуань Лу, деревенская женщина, в одиночку, без мужа и чьей-либо поддержки поднимающая на ноги восьмерых своих и троих приемных детей. Она и есть «большая грудь, широкий зад» – Мать-прародительница.

Роман этот, строго говоря, – исторический, но исторический по-«мояневски». Здесь, правда, нет «галлюцинаторного реализма» с его гиперболизмом и сюрреалистическими образами. В данном случае автору они и не нужны. Их в избытке поставляла историческая реальность. История деревни и, соответственно, семьи Шангуань состояла из истории набегов то германских солдат, то японских, то бойцов антияпонского сопротивления, ну а потом и отрядов армии «народного Китая» – и всегда сопровождалась насилием, грабежами и убийствами – очередным разрушением с неимоверным трудом налаженного хода жизни. Ничего, по сути, не изменили и «мирные десятилетия» Китая, в которых героям романа приходилось противостоять послед-

ствиям политических и экономических кампаний «великого кормчего» («большой скачок», «культурная революция» и других, за которые страна с древними традициями хозяйствования заплатила миллионами жизней — только в годы «Большого скачка» (1959 — 1961), по официальным сведениям, от голода умерло 18 миллионов человек).

Помещенные в начале романа краткие справки о центральных персонажах выглядят скорбным мартирологом — «убита», «казнена», «покончила жизнь самоубийством во время культурной революции», «умерла от застарелой болезни» (от сифилиса умерла — в Китае была практика продажи малых детей, чтобы освободить семью от лишнего рта и спасти от голодной смерти оставшихся, и Шангуань Лу была вынуждена продать двух своих девочек — одну в публичный дом, другую — в семью русской графини-эмигрантки; жизнь обеих дочерей кончилась трагически). Главы романа, посвященные 50 — 60-м годам, могут напомнить русскому читателю шаламовскую прозу, только вокруг описываемой деревни не было колючей проволоки, — зоной была вся страна. Завершается повествование развернутыми эпизодами, относящимися уже к новому периоду жизни Китая, в конце семидесятых взявшего курс на либерализацию и обогащение всех и вся. Победное наступление китайского коммунокапитализма окончательно лишает семью Шангуань родового дома — деревня превратилась в стройплощадку для нового города, а на месте их двора планируется возведение семизэтажного здания городской управы.

Вот этот краткий пересказ может составить у читателя представление о романе как о книге, «тяжелой» для чтения, как о повествовании бесконечном и надрывном. Но — роман читается. Мо Янь написал роман китайский, с использованием традиций классической прозы, мастера которой умели добиваться того, чтобы пространность повествования не утомляла читателя, — огромное полотно «Большой груди...» членится на множество отдельных историй со своими сюжетными линиями, но при этом, естественно, включенными в общий сюжет.

Но главное в другом — несмотря на обилие жестоких сцен и драматически напряженных линий, автору удается избежать мелодраматического надрыва даже в самых мелодраматических по потенциалу сюжетах. Нет и излишнего напора на историческую публицистичность. То есть это не художественный комментарий новейшей истории Китая, и пишет это не публицист-историк — пишет художник, а значит, философ.

Художественные принципы своих взаимоотношений с историей автор демонстрирует уже в начале первой книги, своеобразной увертюры ко всему повествованию. Это хроника одного дня в деревне, который начинается тревогой, поднятой старостой: «Земляки! Японские дьяволы идут!.. Бегите, спасайтесь!», и параллельным описанием родов во дворе Шангуань. Шангуань Лу рождает двойню, своего седьмого и восьмого ребенка, и в это время мучается родами в хлеве их ослица. Все взрослые члены семьи сосредоточены вокруг происходящего в комнате роженицы и в хлеве, и похоже, что судьба ослицы их беспокоит больше. В эти же часы старшие дочери Шангуань Лу, посланные на реку за водой, оказываются свидетелями боя, который ведет с японцами китайский отряд антияпонского сопротивления. В финале первой книги — благополучное разрешение от родов ослицы, убийство японцами, занявшими деревню, мужа и свекра Шангуань Лу и зверское избиение свекрови, превратившее ее в инвалида. Ну а роды самой Шангуань Лу заканчиваются благополучно благодаря вмешательству японского военного доктора, выполнившего роль повитухи.

То есть здесь изображаются события и «исторические» (освободительная война в Китае), и сугубо частные — происходящие во дворе одной из китайских деревень. И то, как строится у Мо Яня изображение этих эпизодов, демонстрирует его иерархию событий. Вот описания боя, который наблюдают девочки: «Один боец не стал кататься по земле. Он кричал от боли, но продолжал бежать. Бежал он как раз туда, где сгрудились девочки, — к большой яме с грязной водой. Из воды торчали толстые, как деревья, водяные растения с красноватыми стеблями, мясистыми листья-

ми светло-желтого цвета и нежными розовыми соцветиями. Объятый пламенем боец рухнул туда, и брызги разлетелись во все стороны. Из травы по краям ямы повыскакивали маленькие лягушата — у них лишь недавно отвалились хвосты. С водяных растений вспорхнули белоснежные бабочки, откладываящие яйца на нижней стороне листьев, и пропали в солнечном свете, словно поглощенные жаром. Огонь на теле бойца потух: он лежал, весь черный, голова облеплена слоем ила, на щеке извивается маленький червяк. Где глаза и где нос — не разобрать, виден лишь рот, исторгающий полный боли крик: «Мама, мамочка, как больно!.. Умираю...». Из рта у него выскользнула маленькая золотистая рыбка».

Это смерть «историческая»? То есть героическая, как в «Красном гаоляне» — за родину, за независимость? Или это просто — смерть? Как часть круговорота природы? Для которого одинаково значимы и нежно-розовые соцветия на водяном растении, и червячок на щеке мертвеца, и золотистая рыбка, выплывающая из его рта? И что важнее для автора в этой главе — жестокость японцев, смерть солдата, рождение ослика, рождение ребенка?

Европейская литературная традиция исторического повествования приучила нас к разделению изображаемого мира на «мир большой», в котором действуют герои, полководцы, цари, в котором войны и революции определяют судьбы государств и народов, и на мир «малый» — повседневную жизнь частных лиц, втянутых в исторические события. Частные истории частных людей в подобном раскладе должны как бы наполнить «человеческим содержанием» главное — историю «большого мира». Мо Янь же «большой мир» перемещает в пруд с лягушками, с бабочками, откладывающими яйца на внутренней стороне листьев, с червячком на щеке умирающего солдата. Для Мо Яня муки Шангуань Лу, рожавшей двойню, вполне сопоставимы с муками ослицы, плод которой застрял на выходе; испуг девочек при виде умирающего человека здесь в одном ряду с испугом крохотной рыбки, мечущейся у открытого рта умирающего.

Это написано китайцем, причем таким китайцем, какого мы могли бы вообразить с помощью старинных китайских гравюр, где перспектива мира не уходит вдаль, а поднимается снизу вверх, и на дальнем плане мы видим седого старика, отшельника-философа у своей хижины на склоне горы, который наблюдает за жизнью внизу, с равным вниманием регистрируя и полыхающие под огнем захватчиков деревни, и полет ласточки, и медленное изменение цвета созревающих полей, и поворот солнца к закату. Он смотрит издали, вбирая все это как единую картину мира.

Мо Янь с самого начала подчеркивает в своем повествовании вот эту особенность точки обзора, некую отстраненность взгляда повествователя. И соответственно, устанавливает определенную дистанцию между читателем и изображаемым событием — вот как раз в смысловом наполнении этой дистанции и содержится секрет мастера, способного удерживать внимание читателя на протяжении восьмисот страниц с отнюдь не самым веселым и легким повествованием.

Повествователем в романе выступает Шангуань Цзиньтун, седьмой ребенок Шангуань Лу, единственный ее сын. Персонаж подчеркнута мояневский, отчасти отсылающий нас к поэтике «Страны вина». Голос его мы слышим на первых же страницах — это голос существа, еще не родившегося, но уже наблюдающего за происходящим. И наблюдающего глазом на редкость приметливым, не по-детски умудренным.

В романе используется сложная форма несобственно-прямой речи. Частично повествование идет от первого лица, от лица Цзиньтуна, в отдельных же главах Цзиньтун становится просто одним из персонажей, и повествование ведется от третьего лица, но в этих частях повествования автор сохраняет иерархию ценностей, которая задана в отрывках, написанных от первого лица, то есть присутствие повествователя оказывается постоянным.

Предложенное выше сравнение повествователя с уединенно живущим на горе — над миром — стариком-отшельником от-

нюдь не произвольное. Цзиньтун в романе — лицо изначально инородное («Думается мне, этот мальчик не из простых», — замечает их деревенская соседка). В своей деревне Цзиньтун — ублюдок. Дело в том, что муж Шангуань Лу, его матери, был бесплоден, но при этом его семья требовала от невестки потомства. И Шангуань Лу была вынуждена рожать своих детей от разных мужчин, иногда не по своей воле. Отцом Цзиньтуна стал шведский пастор-миссионер, внешность которого отчасти унаследовал и сам Цзиньтун.

Ну а самая главная черта, которой метит своего героя автор, — болезненная зависимость от женской груди. До отроческих лет Цзиньтун не мог принимать в пищу ничего, кроме материнского молока. Да и в зрелом возрасте главным его лекарством от тяжелых болезней и депрессий остается грудное молоко. Вид женской груди в отрочестве, когда к физиологической зависимости от материнского молока добавляется эротическая составляющая, буквально сводит его с ума — дважды, в отрочестве и в зрелом возрасте, он оказывается в психиатрической лечебнице. И еще — на пятнадцать лет попадает в лагерь по обвинению в некрофильстве; после драматического эпизода, когда он совокупляется с умирающей женщиной.

У мотива этого в романе масса коннотаций — от сугубо бытового, физиологического и одновременно поэтического восприятия женской груди как некоего жизненного начала, первоосновы бытия; и подросткового — эротического, связанного с созерцанием женской груди, переживания, до убийственной иронии по поводу современного гламурно-коммерческого бытования этого образа в тех эпизодах романа, где Цзиньтун, вернувшийся из лагеря, на короткое время становится преуспевающим бизнесменом, торгующим женскими бюстгалтерами. Но в целом именно эта блажь — главная в герое: «Горы — это груди земли, волны — груди моря, слова — груди мыслей, цветы — груди травы, фонари — груди улицы, солнце — грудь Вселенной... Все возвращается на груди своя, грудь связывает весь материальный мир. Это и есть

самая вольная и самая навязчивая идея душевнобольного Шангуань Цзиньтуна»

Можно сказать, что повествователь Мо Яня — стихийный пантеист, в даосистском, так сказать, варианте. Чему отнюдь не мешает то обстоятельство, что роман написан на материале общественно-политических и экономических потрясений. Напротив, именно драматический накал гражданских войн и политических кампаний обнажает для повествователя главное содержание происходящих событий. И оно не в смене общественно-политических формаций и не в борьбе идей. Оно — уже для автора — в тайнах человеческой природы, которые постепенно обнажаются перед героем.

Устройство человеческого общества, законы, по которым оно живет, у Мо Яня оказываются сложнее, нежели в схемке, к которой наше поколение приучено со школьных времен при чтении и советской литературы, — и отчасти — русской классической. В романе нет четкого разделения на эксплуататоров и эксплуатируемых, на «бар» и на «униженных и оскорбленных». Здесь просто люди в разных ситуациях — ситуациях, провоцирующих мощные выплески самой «энергетики жизни», зрелище коих для повествователя по большей части бывает жутким, но и — завораживающим. Можно было бы сказать, для Мо Яня как художника главный предмет исследования — «физиология» жизни как таковой. Ситуации, которые он выбирает, связаны, прежде всего, с противостоянием людей разных социально-психологических типов, только вот поделить героев Мо Яня на какие-то социальные группы очень трудно. Скажем, многодетная семья Шангуань Лу, дочери которой выходят замуж, условно говоря, то за «белых», то за «красных», в разные периоды своей жизни числится — в зависимости от очередной политической кампании — то социально близкой, то, безусловно, враждебной семьей «правых элементов». И если уж и делить персонажей Мо Яня по социально-психологическим признакам, то роман вроде как провоцирует свести действительность к схеме противостояния «людей труда»,

жизнь созидających, и «людей власти», занимающихся распределением и управлением созданного «людьми труда». Во «власть» стремятся люди, инстинктивно чувствующие свою человеческую недостаточность (дефицит способностей, ума, дефицит витальности), стремятся, чтобы компенсировать слабость собственных сил силой стаи. Но ведь и там, как свидетельствуют сюжеты из «Большой груди...», им приходится напругаться, чтобы сохранить свой статус «человека власти». А с другой стороны, «простой человек», сельский бедняк Рябой Чжан, силой обстоятельств оказавшийся вдруг при власти, пусть и очень малой — сторожем зернового склада, — тут же превращается в насильника и истязателя и, по сути, ничем не отличается от, так сказать, природного человека власти, прибывшего из Пекина на показательный суд над «социально чуждыми», высокопоставленного партийного функционера, который, не имея в наличии одного из обвиняемых, приказывает тут же, на месте расстрелять двух его малых детей, причем инициатива расстрела исходит даже и не от него, а от одного из деревенских бедняков, посчитавшего себя «униженным и оскорбленным». Или, например, сцену с публичным истязанием Цзиньтуна хунвейбинами Мо Янь заканчивает появлением группы цзаофаней, конкурентов хунвейбинов в борьбе с «правыми», то есть братьев хунвейбинов по идеологии, тем не менее драка между хунвейбинами и цзаофанями завязывается жесточайшая — не на жизнь, а на смерть. Буквально. Так что дело здесь не в идеологических ярлыках. Дело в ситуациях, развязывающих в людях то страшное, что изначально сидит в человеке, — слабость, трусость, жадность и, как вытекающее из всего этого, жестокость.

В наступившей постмаоистской жизни Китая, относительно сытой и благополучной, Цзиньтун так же одинок и бесприютен, так же нищ и гол, как и в годы культурной революции. Только в отличие от своего деревенского детства, когда от холода спасались, обертываясь соломой, в новом Китае он обертывается целлофановыми пакетами, в изобилии разбросанными по ноч-

ным улицам города. Вот, собственно, и весь исторический прогресс по Мо Яню. «В этом отношении я очень нетипичный китаец. У большинства китайских историй и драм счастливый конец. Большинство моих романов заканчивается на трагической ноте», — замечает он в одном из своих интервью.

Но у Мо Яня другие, отнюдь не «цивилизационные» критерии оценок «исторического прогресса». Те открытия, которые он делает в природе современного человека, не дают ему повода для излишнего оптимизма. Самым светлым из того, что было в жизни Цзиньтуна, остается для него Зимний праздник, устроенный в деревне стариком-даосом, когда на роль Снежного принца старик выбрал именно Цзиньтуна, как существо, родственное той древней культуре, которую праздник этот воплощал. Персонификацией же человеческой нормы для повествователя остается образ матери, Шангуань Лу. Женщины, строго говоря, многогрешной — сожительство с разными мужчинами, продажа собственных детей, убийство, пусть и вынужденное, свекрови, но изначально, человека — но при этом имевшей силы сохранять человечность в любых почти нечеловеческих условиях. И пытавшейся, в свою очередь, научить Цзиньтуна противостоять злу, не становясь самому частью зла.

Говоря об этом романе и вообще о творчестве Мо Яня, критики часто поминают Маркеса и Шолохова с «Тихим Доном». И сам Мо Янь называет этих писателей среди тех, кто повлиял на его творчество. Но называет спокойно — делать кальку с их произведений он не собирался. «Когда я впервые прочел Маркеса, то был шокирован и разозлен. У меня возникло ощущение, что все, что он умеет, я тоже умею. И если бы я сам об этом догадался, то так бы и писал. Однако благодаря ему мне пришлось многое пересмотреть в моей работе. Только подумайте: если бы Маркеса не было, то в Китае возник бы свой собственный Маркес. Но он был — и, к сожалению, успел первым», — признавался мэтр [9]. Возможно, ему и действительно приходилось делать какие-то специальные усилия, чтобы держаться подальше от Маркеса, поскольку работают они на одном «эстетическом

поле». С Шолоховым, думаю, Мо Янью было легче, сами принципы работы с историческим материалом Шолохова ему чужды изначально, хоть в раннем его творчестве и был некий «соцреалистический крен», сказавшийся отчасти в «Красном гаоляне» с пафосом героизации бойцов антияпонского сопротивления (в «Большой груди...» эти бойцы уже насилуют в храме Шангуань Лу и доводят отца Цзиньтуна, пастора Мюррея, до самоубийства). Нет, Мо Янь быстро нашел собственный путь, как художник, опираясь на другие мировоззренческие и, соответственно, эстетические традиции.

Как ни странно, чтение Мо Яня с его «галлюцинаторным реализмом» возвращает к тому образу китайской литературы, который складывался у нас в семидесятые годы благодаря издательству «Восточная литература», в изобилии издававшему классическую китайскую литературу в высокопрофессиональных (а часто и уникальных по уровню — скажем, двухтомное издание «Цветов сливы в золотой вазе» [10]) переводах. И чтение то было для нас своеобразной духовной и эстетической отдушиной. Как открывающее возможность существования еще и вот такого своеобразного — в китайском изводе — национального космоса в литературе и человека — в бытовом и одновременно бытийном измерении. Ну а затем в середине восьмидесятых на русском языке появилась проза Ван Мэна, Шэнь Жун, Фэн Цицзя, Лю Синью и других [11]; проза социально-психологическая, с мощным публицистическим напором, читавшаяся людьми, скажем, моего поколения, отнюдь не как проза переводная, — слишком близкими, слишком актуальными для нас были материал и проблематика. Мо Янь вроде бы продолжает для нас, условно говоря, «ван-мэновскую» проблематику. Более того, многие эпизоды из «перестроечной» повести Ван Мэна «Чалый», повествования о ссыльном интеллигенте в китайской деревне, вполне могли бы войти в соответствующие части «Большой груди...», но — только по материалу. «Чалый» Ван Мэна и «Большая грудь...» Мо Яня — книги принципиально разные по изначальной художественной интенции. Ван Мэн пи-

шет социально-психологическую, обличительную прозу, Мо Янь — занимается вопросами природы человека. Можно, разумеется, спорить о том, насколько художественный уровень его прозы соответствует уровню поставленных задач, но глупо оспаривать тот факт, что задачи эти ставятся. И ставятся вполне сознательно. То есть Мо Янь изначально не принадлежит к авторам «литературы шрамов». Для него «китайская ситуация XX века», повторяю, — это возможность поговорить о неких общечеловеческих, а отнюдь не региональных проблемах. И парадоксальным образом — через использование современного инструментария «интеллектуальной прозы» — Мо Янь возвращает нас к исконным традициям китайской классической литературы.

Ну и в качестве дополнения — о скандале вокруг премии, поднятом левой западной общественностью и китайскими писателями-диссидентами. Ситуация, которая со стороны, — скажем, для людей моего поколения, имеющих опыт советской жизни, — выглядит довольно странной. Изначальный пафос правозащитного движения — в борьбе за демократизацию общества, за свободу слова, в частности, за право на свое осмысление собственной истории. Но ведь книги Мо Яня как раз и есть воплощение этой свободы слова. Разница между Мо Янем и китайскими диссидентами в том, что он ведет себя как художник, а они — как политики. Скажем, один из основных оппонентов Мо Яня, Ляо Иу в своих ранних (до посадки) поэмах и в нынешней своей документалистике стремится к исторической конкретике, в частности, собирает и публикует материалы, связанные с бойней 1989 года на площади Тяньаньмэнь, то есть выступает как художник-публицист. Тогда как Мо Янь — художник-философ, исследующий саму природу тоталитаризма, и не только коммунистического. Показательно, что, посвятив основное содержание своего романа годам маоцзэдуновского правления в Китае, Мо Янь умудрился на протяжении своего огромного повествования, по сути, ни разу не упомянуть имени Мао Цзэду-

на — имя это мелькает один раз (и то — нашел его с помощью переводчика романа Егорова) в названии значка на груди трехстепенного персонажа.

В оценке же китайской истории прошедших десятилетий особой разницы у Ляо Иу и Мо Яня я, например, не обнаружил. Ну а то, что Мо Янь держится на дистанции от открытой политической борьбы и что на вопросы о его отношении к сегодняшней внутренней политике Китая он отвечает уклончиво, отсылая вопрошающих к своим книгам («я сказал там все, что думаю»), — это его право художника, а возможно, если учесть сложности с публикацией на родине текстов Мо Яня, и обязанность перед тем, что он уже написал, и тем, что собирается. И здесь, повторяю, сама логика правозащитного движения предполагала бы скорее не нападать на Мо Яня за его позицию — художника, а не политика, а, напротив, — защищать его возможность делать то, что делал он до сих пор.

[1] Мо Янь. Тетушкин чудо-нож. Рассказ. Перевод Д. Маяцкого. — В сб.: «Современная китайская проза. Багровое облако». М., «АСТ», СПб., «Астрель-СПб.», Минск, «Харвест», 2007.

[2] В 2000 году Нобелевскую премию по литературе дали китайскому писателю, эмигрировавшему во Францию после событий на площади Тяньаньмэнь Гао Синцзяню; а в 2010 году — Нобелевскую премию мира — китайскому политзаключенному, правозащитнику и литературоведу Лю Сяобо.

[3] Бондарь-Терещенко Игорь. И мальчики кровавые в медю. — «Русский журнал», 29 января 2013 г. <<http://www.russ.ru/pole/l-mal-chiki-krovavye-v-medu>>.

[4] Фильм этот был дебютной работой Чжана Имоу, одного из талантливейших в Китае кинорежиссеров нового поколения, позднее снявшего «Дом летающих кинжалов», который стал «мировым брендом» нового китайского кино, однако первая работа Чжана Имоу останется все-таки явлением прежде всего искусства.

[5] Мо Янь. Страна вина. Роман. Перевод с китайского Игоря Егорова. СПб., «Амфора», 2012; Мо Янь. Большая грудь, широкий

зад. Роман. Перевод с китайского Игоря Егорова. СПб., «Амфора», 2013.

[6] «...текст Мо Яня многопланов и художественно противоречив»; «Можно было бы сказать, что это метароман, то есть роман о сочинении романа, но в том и дело, что это лишь западный ярлык. Мо Янь не слишком изощрен в интеллектуальном плане, чтобы примерять на себя такие ярлыки» (Сиротин Сергей. Добродушие в поедании младенцев. — «Урал», 2013, №5).

[7] «... я, немолодой бюджетник, не стану принимать всерьез ни писателя Мо Яня, под конец книги выбравшегося из курсива в основной текст и приехавшего в гости к сочинителю-виноделу, ни следователя, в конце концов утонувшего в выгребной яме, „где жиденькой жижей выбраживало все съеденное и выпитое во время пьянки, а потом выблеванное жителями Цзюго; там же скапливались их испражнения и плавали использованные вздувшиеся презервативы и прочая грязь, какую только можно себе представить“. Но я представлять ее не буду, я и так не понимаю, почему я принял всерьез эту книгу и зачем потратил на нее полмесяца коротеньких свободных вечеров. Ведь живу-то я более чем всерьез, и развлечения только напоминают мне о бессмысленно уходящих часах, я хочу в книге увидеть себя. Пусть с другим разрезом глаз, в другой стране и в другую эпоху, но я каким-то образом хочу почувствовать, что и моя жизнь достойна быть отраженной в литературе, быть воспетой — пусть не наравне с Ромео и Джульеттой, Григорием и Аксиньей, пусть на десятом, тысячном плане, но я хочу почувствовать, что я хоть микроскопически, а все-таки существую для вечности! Пусть не я лично, — все, что я люблю и ненавижу, чего страшусь и о чем мечтаю, это тоже я. А в „Стране вина“, равно как и во всех книгах последних нобелиатов, которые я неделя за неделей читал с нарастающим унынием, меня просто нет!» (Мелихов Александр. Стокгольмский синдром. — «Звезда», 2013, №4).

[9] Мо Янь: «Остаюсь членом партии и не хочу из нее выходить» <<http://www.colta.ru/docs/7424>>.

[10] Цветы сливы в золотой вазе, или Цзинь, Пин, Мэй. Роман. Перевод с китайского В. Манухина. Под редакцией С. Хохловой. Подготовка текста Л. Сычева. Стихи в переводе Г. Ярославцева. В двух томах. М., «Художественная литература», 1977.

[11] Современная китайская проза: Ван Мэн, Шэнь Жун, Фэн Цзицай. М., «Известия», 1984; Средний возраст. Современная китайская повесть. М., «Радуга», 1985.

«Новый мир» №3, 2016

P. S.

ПРО РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ СЕГОДНЯ — ЕЁ НАЧАЛО И ПРОДОЛЖЕНИЕ

...Нет-нет, видит бог, в том описании, что последует дальше, автор не пытался упрятать, как теперь полагается, скрытой символики — мизансцена не моя, она была срежессирована ремонтом родительского дома в Малоярославце. Мастера разбирали крышу с давно уже продырявившимся шифером и активно гниющей под ним обрешеткой, ну и, соответственно, я с племянниками накануне очистил чердак. Пол-огорода перед домом оказалось заложённым узлами, мешками, ящиками — археологическим мусором моей/нашей жизни последних 50 лет, он же — её краткий конспект. Главенствовали в этой — если честно, жутковатой для меня — инсталляции огромные фанерные ящики (в них когда-то привозили в наш магазин папиросы). В ящиках этих хранились подшивки старых журналов («Здоровье», «Огонек», «Смена»), старые учебники, книги, газеты и проч. Книги по большей части приносил отец — он работал осмотрщиком вагонов и иногда, в перерывах между отбытием проверенного их бригадой состава и прибытием следующего, рылся в вагонах с бумажной макулатурой, которая шла на переработку в ближайший от нас Кондровский целлюлозно-бумажный комбинат. Собственно, благодаря вот этой книжно-старательской страсти отцу я и обязан своей профессией, — Пу Сунлина, изъятый с советских библиотек (то были 60-е годы, обострение советско-китайских отношений, впереди уже маячил «остров Даманский»), «Люди, годы, жизнь» Эренбурга в разрозненных номерах «Нового мира», также по идеологическим причинам отправленных воинскими библиотеками в макулатуру, читать я

начал в отрочестве, и то было началом моего, так сказать, уже осмысленного чтения.

Но экзотикой из этих ящиках были, конечно, издания 40-х 50-х годов: романы орденоносцев и секретарей Союза писателей с неведомыми сейчас никому именами. Пухлые, зачитанные (!) тома, в картонных переплетах, на которых изображались комбайны, идущие по ядовито-желтому полю; домны и дымящие на горизонте трубы гигантов социалистической индустрии; или, скажем, тяжелое небо над раскидистой русской рекой и сумрачным лесом, встающим на ее берегах. Под очертаниями злоеущих туч картон обложки залит красной краской, должной изобразить свет будущей зари, или сполохи приближающейся грозы; сверху чуть наискось название: «Перед бурей»; и даже читать не надо, я знаю, про что там будет: про революцию будет, про очистительную бурю, которая прояснит хмурое небо на рекой, и вольная ширь ее заблестит голубым небом и освобожденным от проклятого самодержавия солнцем, светом счастливой советской жизни засияет. Нет, можно, конечно, проверить — открыть книгу. Открыл: «Порывы свежего ветра трепали непокорный чуб Василия, на глаза его навернулись слезы — то ли от ветра, то ли от душевной взволнованности при виде красного полотнища, взметнувшегося над толпой...»; ну и так далее.

Слева от титульных страниц в этих книгах обязательная фотография автора: видного мужчины 50-60-ти лет, в костюме и при галстуке, со значительной задумчивостью на лице, просветленностью во взгляде и твердо сжатыми губами состоявшегося «инженера человеческих душ» (по советской табели рангов что-то вроде полковника или даже генерал-майора идеологической гос-службы).

Короче, вот сцена: летний солнечный день, плотники ползают по крыше, закрепляя новую кровлю, ну а я в перекурах между разбором строительного мусора сижу в огороде на бревнах, бывших стропилинах и полвека державшими крышу нашего дома, и разбираю вот этот литературный — хотел сказать мусор, но тормознул: нет не мусор, отнюдь, — разбираю артефакты советской

ипостаси русской литературы, последнего из ее классицистических периодов. В той литературе изначально заданным было практически все: сюжеты, герои, образные ряды, стилистика, идеологический пафос. При этом творцами ее были далеко не всегда амбициозные трудолюбивые бездары. Там можно было встретить – редко, но, действительно, можно – даже некую литературную изощренность, коллективное воплощение по-своему логично выстроенной концепции соцреалистического литературного произведения для широких масс. То было одно из самых монументальных художественно-идеологических сооружений в русской литературе. Чистоту соцреалистического метода, конечно, слегка замутили 60-е, но отнюдь ни катастрофически. Просто предложили другой литературный декор. Классицистические схемы легко выявляются даже у самых современных литераторов по тем временам, у того же у Евтушенко в «Братской ГЭС» или у Вознесенского в «Ланжюмо».

И ведь ту литературу читали, реально читали. Теле-эпоха была еще впереди. В моем отрочестве сериалы замещало чтение «Порт-Артура» и «Семьи Звонаревых» Степанова, потом пошли – сначала книгами (за десять лет до телесериала) – «Тени исчезают в полдень» Анатолия Иванова и «Вечный зов». Более того, закаменелость соцреалистического канона была по-своему на руку талантам. На фоне общей массы штампованного литпроизводства любое, хотя бы чуть-чуть согретое талантом и присутствием человеческого голоса произведение становилось литературным событием (Вера Панова с «Кружилихой» или начинающий Юрий Трифонов со «Студентами»).

И в 60-е годы, если перелистать подшивки «Роман-газеты» 60-70-х – опять же, из фанерных ящиков вынутых, – та же незыблемость общей конструкции. Конструкции все более разветвленной, со множеством разделов и подразделов: «военная проза», «деревенская проза», «городская», «молодежная», «литература нравственных исканий», ну а основным «разделом» ее был, естественно, тот, который в литературном просторечии называли «секретарской». «Секретарскую литературу» писали от-

нюдь не только одни секретари. И каждые пять лет ландшафт этой литературы уточнялся, выверялся в формулировках очередного доклада первого секретаря Союза писателей СССР (и, соответственно, члена ЦК КПССС ли депутата Верховного Совета) на съезде Союза писателей СССР.

Перелистывая те книги, я ловлю себя на мысли, что да, конечно, окаменелость из времени, но... Но, ей богу, если сравнить с тем, что читают сегодня тысячи и тысячи моих сограждан (а я имел возможность ознакомиться, подрабатывая редактурой в самой читаемой — российский детектив — издательской серии «Эксмо»), то начинаешь чувствовать противоестественную ностальгию по строгости тех литературных канонов (как минимум, 80% текстов из редактировавшихся мною изначально не имели бы шансов добраться до печатного станка по причине отсутствия даже зачаточного уровня профессионализма у их авторов). Ну и, разумеется, не можешь не испытывать ностальгии по некоторым слагаемым идеологического пафоса советской литературы — ее «устремленности к светлому будущему» и «братству в единой многонациональной семье».

Про ту литературу нынешним молодым нужно рассказывать долго и подробно, потому как, боюсь, у них даже органа уже такого нет, чтобы представить ее.

То есть вот он я, скажем так, седой, в годах, помнящий себя еще за чтением в свежем номере «Вопросов литературы», взятом в малоярославецкой районной библиотеке, статьи о первых книгах молодых поэтов Александра Кушнера и Олега Чухонцева; сижу на огороде, окруженный сгнившей плотью прошлой жизнью, и вспоминаю эпоху, которая меня взрастила, и свидетелем конца которой я стал. И вспоминаю тот момент, когда государство отпустило литературу на свободу. Когда свершилось то, о чем мечтали сотни, а может, и тысячи пишущих. Правда, очень скоро многие из них (я бы сказал, «слишком многие») опомнились, обнаружив, что обретение свободы подразумевает упразднение их статуса «инженеров человеческих душ», подкреплявшегося финансово и имиджево (в совет-

ские времена право именоваться писателем стоило дорого, во всех отношениях).

Литература вышла на свободу. Что было действительно великим для нее событием. Литературный пир длился несколько лет. Недолгими оказались эти годы. Первые издания книг Набокова и Солженицына, выходившие гигантскими тиражами, поначалу разлетались как горячие пирожки. Но очень скоро количество нулей в цифрах тиража начало уменьшаться. Процесс пошел. Сегодня я могу купить отдельное издание «Лолиты» или романы финалистов «Большой книги» на лотке уцененных по причине отсутствия спроса на книги.

Выяснилось, что идеологическую и эстетическую свободу литература получила не в самый удобный для этого исторический момент. Во-первых, не так уж много оказалось читателей, нуждавшихся, на самом деле, в плодах этой творческой свободы.

Ну а, во-вторых, — мировой прогресс в нынешних технологиях: орган эстетического проживания и осмысления текущей жизни, который в предыдущих поколениях выращивался чтением художественной литературы, проходил тотальную перестройку — чтение художественных текстов вытеснялось потреблением видеоряда, книга — телеэкраном. Потребление же видеоряда, в свою очередь, означало постепенную атрофию воображения, работа которого, собственно, и создавала эмоциональный и интеллектуальный подъем (наслаждение) при чтении художественного текста. Можно было бы сказать, что сегодняшним «инженером человеческих душ» стало телевидение. Но, если исключить «созидание» на идеологическом фронте телемастеров «новостных» программ, то во всей остальной своей деятельности от функции «инженера» (то есть создателя, проектирующего и создающего нечто новое) ТВ стремительно начало открешиваться. Для ТВ оказались удобнее (и прибыльнее) функции обслуживания «чаяний и потребностей» широких масс, — ТВ начало стремительно «опрощаться», осваивая язык массового потребителя. Мы стали свидетелями катастрофического понижения культуры нашего телевидения, причем на каждом этапе этого процесса ка-

залось, что ниже уже некуда, и каждый раз выяснялось, что нет, можно и ниже. И еще ниже.

Иными словами, литература, казалась на свободе не только от государства, но и от массового читателя. Тысяча, две, три тысячи экземпляров, которыми издаются книги лучших современных писателей, — знак более чем выразительный. Современная русская литература стала культурой катакомбной.

При этом, более яркого, цветущего ее периода — по разнообразию талантов, по глубине и бесстрашию авторской мысли, по свободе художественного поиска — я, например, как читатель со стажем, не знаю. И уже потому уверен в будущем для этой литературы. Поскольку сила ее воздействия не связана напрямую с политической или общественно-психологической ситуаций в обществе — сила эта идет от собственной, реально присутствующей в этих текстах жизни.

Вот такое длинное вступление к завершающему эту книгу разделу понадобился мне для того, чтобы объяснить, почему обзор сегодняшней (нашей литературы я заканчиваю статьей тридцатилетней давности. Та давняя и, честно говоря, даже мною уже подзабытая статья была попыткой представить первые плоды новой русской литературы, освободившейся от государственной службы.

Скажу сразу, многое из того, что в этой статье написано, сегодня я бы не написал. И персонажи этой статьи, да и мое восприятие литературы за три десятилетия изменились достаточно сильно. Но, тем не менее, печатаю. Во-первых потому, что в этой статье отразилось мое девяностых годов восприятие литературы, того же Сорокина или Пелевина, последующее творчество которых заставило меня изменить свое представление о них (см. выше). И я не думаю, что я тогдашний был так уж оригинален как читатель, думаю, что подобное чувствовали и думали многие. То есть у статьи этой есть и историческая ценность. Ну а во-вторых, как ни странно, многое в этой статье сохранило для меня ценность.

ЧИСТОЕ ПОЛЕ ЛИТЕРАТУРЫ

*Любительские заметки профессионального читателя
(статья 1992 года)*

Сразу хочу объясниться: клочковатость и отрывистость этих заметок не от желания пооригинальничать. Это не поиски «новых приемов в критике» и не мания величия автора, возмнившего себя Розановым или Лидией Гинзбург. Форма эта вынужденная, ибо солидный жанр проблемной статьи предполагает наличие у ее автора некой концепции современных процессов в литературе. У меня такой концепции нет. А чтение текущих статей и рецензий заставляет предположить, что нет ее и у коллег. Сегодня у критики время черновой работы: отбора, описания, комментирования. А для этого форма заметок подходит больше всего.

Парадоксальное и даже как бы конфузное явление: литературно-критический кризис на фоне богатой и разнообразной жизни в литературе. Профессиональные критики занимаются чем угодно — публицистикой, политологией, издательскими делами, преподаванием в наших и не наших университетах, поездками и лекциями, — только не своим ремеслом. Половина толстых журналов вообще «закрыла у себя критику». Специальные издания, скажем, «Литературная газета» или квалифицированнейшее «Литературное обозрение», сократили количество материалов о современной литературе настолько, что возникает вопрос, а почему, собственно, они называются «литературными».

В оправдание говорится и пишется, что настоящей литературы сегодня нет. Что литературный процесс закончился. И только очень и очень немногие из цеха — чуть ли не один Андрей Немзер, — очевидно, из-за неосведомленности относительно при-

ключившегося конца, продолжают регулярно читать новые книги и регулярно писать о нашей современной беллетристике.

Существует такое свидетельство своеобразного географического эгоцентризма англичан, их подсознательной уверенности в том, что жизненный центр планеты располагается, конечно же, на Британских островах, — однажды сообщения в лондонских газетах о необычайно густом тумане над Ла-Маншем и о прекращении в проливе судоходства появились под заголовками: «Материк отрезан», «Европа в блокаде». Чем-то это напоминает мне критику, потерявшую из виду литературу и утверждающую, что, значит, ее нет вообще.

Вполне сочувствую печали критиков, что скорбят по сгнувшей куда-то литературе, но, отвлекшись от их, по-своему логичных и аргументированных, умозаключений, натыкаясь на свою дубовую, прямолинейную логику, подкрепленную элементарной арифметикой. Ну, например, каждый месяц выходит десятка два литературно-художественных журналов, журналов, в которых сейчас практически нет пустот, все тексты — для чтения, все они адресованы реальному читателю, а не чиновникам из идеологических и цензурных комитетов. И эти двадцать журналов раз в месяц предложат вам, как минимум, три-четыре прозаических произведения, которые действительно интересны и над которыми стоит подумать; да еще несколько стихотворных подборок, понуждающих познакомиться с их авторами поближе: да из рецензионных отделов вы узнаете о выходе двух-трех книг, которые стоило бы прочитать. Но ведь не прочитаем же! Физически невозможно. Только успеваем бегло перелистать новые журналы, что-то просмотреть в них по диагонали, как накатывает волна журналов следующего месяца с новыми именами, новыми текстами, не менее интересными, чем предыдущие.

Вспомните, как лет десять — пятнадцать назад журналы, поднапрягшись, все вместе могли предложить одну достойную чтения вещь не более чем раз в два-три месяца: сегодня читаем (все читаем!) «Старика» Трифонова, потом тоже все — «Дату Туташхиа» Амирэджиби, потом — Айтматова в «Новом мире»,

потом — Астафьева в «Нашем современнике» ... А за этими именами — как будто провал, откровенное ничто. Новые же имена вообще были редкостью, скажем, появление Крупина с «Живой водой» стало событием чуть ли не года на два.

А сегодня? Не литература, а толкучка какая-то! — прут и прут, и все новые и новые, и сразу во всех журналах — не запомнить всех, откуда только берутся? И где же здесь настоящее? Ну понятно, если бы подписано было; Битов, Искандер, Ким.

А эти-то — кто? Гаврилов, Садур, Палей, Гареев, Пелевин, Ва-
неева, Пискунов, Москаленко и т. д.

Стало модно кивать на «рыночную» или «коммерческую цензуру». Вот она где — главная угроза для настоящей литературы. Да, рыночные отношения жестоки. Для искусства, может быть, в первую очередь. Но я бы осторожнее пользовался словом «цензура» — слишком уж оно обжитое, слишком удобное, почти как в недавние времена «неблагоприятные погодные условия» для «урожайности в СССР».

Если мы проведем простейший эксперимент — сравним списки новинок, помещаемых в «Книжном обозрении» этого года, с такими же списками конца семидесятых, то выяснится, что для художественной литературы почти ничего и не изменилось. Как пятнадцать лет назад находили мы в каждом из этих списков три-четыре действительно интересных издания, так и сегодня — все те же три-четыре. Изменился, и изменился резко, состав тех книг, что соседствовали в этих списках с полноценной художественной литературой. В семидесятые годы там значились книги идеологически выверенные, как правило, беспомощные в художественном отношении. Сейчас их не издают. Что заполнило освободившиеся позиции? Данте? Гёте? Домбровский? Саша Соколов? Увы! — детективы, мелодрама, фантастика, мистика, кун-фу и каратэ,

Будем справедливы, вспомним, что первые наши коммерческие издатели гонялись за правом печатать Солженицына, Бродского, Вен. Ерофеева, альманахи новой литературы. И отнюдь не просветительские намерения двигали ими, просто они знали,

сколько стоил на черном рынке томик Мандельштама, не говоря уж о тамиздатовском Солженицыне. Глупо обвинять издателей в том, что массовый покупатель предпочел Чейза и «Рабыню Изауру».

Мне кажется, что мы пытаемся успокоить себя очередным мифом, мифом о «коммерческой цензуре». Давайте поступим честно — заменим словосочетание «коммерческая цензура» словом ЧИТАТЕЛЬ. Да, да, читатель, представитель той «самой читающей страны», как называлась когда-то фоторубрика в «Литературной газете». Читатель, угоревший от «секретарей обкома», «строговых» и т. д. и захотевший пусть утробного, но понятного ему и близкого; детектива, эротики, мелодрамы. Потребителей же собственно художественной литературы оказалось слишком мало, чтобы обеспечить на рынке лидерство Ахматовой и Германа Гессе. Остается надеяться только на дальнейшее развитие рыночных отношений и обретение ими цивилизованных форм, при которых, как показывает мировой опыт, удовлетворяется весь спектр существующих в обществе потребностей. К сожалению, при нашем сегодняшнем варианте рынка хорошие книги будут пока выходить только благодаря упорству, предприимчивости автора и издателя, так же, как и раньше, когда хорошие книги «пробивались» редакторами-энтузиастами. Внешне ситуация, может быть, и сходная, но только внешне. Ибо развитие рынка в принципе обещает удовлетворение самых разных читательских интересов, а сохранение прежнего идеологического диктата и государственного контроля над литературой и издательскими делами в принципе исключало бы перспективу нормальных, здоровых взаимоотношений литературы с читателем. Разница, согласитесь, существенная.

А уж если успокаивать себя, то лучше это делать с помощью исторических параллелей: в девятнадцатом веке — не самом плохом для русского искусства — тогдашняя современная литература жила главным образом в журналах. Ну а журналы у нас еще выходят, с большим трудом, правда, но что в нашей

стране сегодня «выходит» без труда — хлеб? сахар? одежда? машины?

Мне кажется, плодотворнее было бы сосредоточиться на внутренних, а не внешних проблемах литературной жизни. Нашей литературе предстоит серьезнейшее испытание — она остается один на один с читателем, и ее полноценное существование будет зависеть только от него. Захочет читать, а соответственно — покупать, содержать современную литературу — хорошо, не захочет — для литературы настанут трудные времена.

«Русская литература бывшая „нашим всем“ — и кафедрой учителя, и святым словом, и пророчеством, и философией, политикой, социологией, — освобождается от всех этих функций в связи с их легализацией в действительности. Она становится... всего лишь литературой. Много это или мало?» — Наталья Иванова («Лепта», 1991, №6).

Говорить о том, что с появлением свободной прессы, парламента, выборов, реального права на «митинги и шествия», на политические партии и политическую борьбу и т. д. меняется место художественной литературы в жизни нашего общества, меняются ее функции, о том, что прежние функции были для нее отнюдь не обузой, а во многом определяли традиции развития, поэтику русской словесности, и потому процессы, происходящие в ней сегодня, очень сложны и болезненны, — говорить обо всем этом значит повторять общее место. И тем не менее двинуться дальше этого общего места наша критика не может уже года два. То, чему следовало быть отправной точкой в размышлениях о современных литературных явлениях, до сих пор остается итогом этих размышлений. | Почему так? Не в том ли причина, что перемены, отмеченные Натальей Ивановой, в первую очередь коснулись как раз критики?

Именно она приняла на себя первый удар изменяющихся отношений читателя с литературой, — критике приходится перестраиваться на ходу, ибо наработанные ею за десятилетия методы и навыки принципиально неприменимы к тому, что зовется литературой сегодня.

До последнего времени критика опиралась на достаточно отлаженную систему представлений о литературе — о ее месте в обществе, ее задачах, специфике...

Одним из таких опорных понятий был «литературный процесс». Его составляющими в «современной советской литературе» считались: «деревенская проза», «военная», «городская» (она же — «литература нравственных исканий»), проза «сорокалетних», ну и приходилось еще принимать во внимание официальную магистраль «секретарской литературы» и легион ее подражателей. Схема как-то работала, хотя живое творчество укладывалось в нее плохо. Скажем, кто такой был Борис Можаев — деревенщик («Живой») или городской сатирик («Полтора квадратных метра»? Кто — Искандер?

Иерархия ценностей этого «литпроцесса» и посегодняя впитает над нашей литературой, определяя навыки литературного поведения. Ибо чем еще можно объяснить бессмысленное ожесточение, с которым «борются», например, за влияние в литературе авторы семейно-исторических эпопей, совсем недавно бывшие в фаворе? Для этих авторов литература — это «литпроцесс», традиционно персонифицированный в управленческой структуре СП СССР. Борьба за место в нем всегда понималась как борьба за «свое место в литературе». Сегодня нелепость такой борьбы как борьбы литературной еще и в том, что участникам ее не совсем понятно, с кем и за что надо бороться. «Эпопейщикам» по привычке кажется, что их враги — это «прогрессисты-шестидесятники» или всякая «нечисть», объявившая себя авангардистами и постмодернистами. Однако сегодня новый роман-эпопея Проскурина или Иванова вполне может разойтись тиражами, какие и не снились самому голосистому постмодернисту. И. может быть, самым опасным конкурентом для наших «эпики» становится та бесконечная мексиканская тележвачка, что идет ежевечерне по трем каналам. Вот кто реально претендует на воспитанного ими читателя.

Писателей, сформированных тем «литпроцессом», понять

можно. Но как относиться к желанию «новых» быть «главными» в литературе?

«...„командующие“ первой, литературы... сошли на нет Г. Марков, сотоварищи. Скучнеют, чахнут лавры и второй. Айтматов, Быков, Шукшин, Трифонов, Маканин — что теперь эти имена? Проза их теперь не определяет существа литературного процесса. Мгновенно поблекли звезды „форейторов перестройки“ (А. Рыбаков, В. Дудинцев, М. Шатров и пр.) ... все заманчивее высвечивается некий третий путь. Прозу этого третьего направления кто-то называет „другой“, кто-то „альтернативной“. Любопытство к ней растет, ибо это направление — путь естественного обновления, путь выживаемости». Кому адресовано это высказывание Зуфара Гареева, одного из самых талантливых представителей «новой» прозы? Читателю? Но читателю не надо очередной табели о рангах. Дайте ему тексты, а он сам решит, как к ним относиться. Издателю? Издателю не так уж важно, что пишет критика; если читатель будет покупать литературу «третьего пути», издатель будет ее издавать, не вдаваясь в вопросы эстетики.

Глупо толкаться локтями в чистом поле. Сегодня действительно другая ситуация. Тратить силы на такие пассажи еще имело смысл лет пять — семь назад. Тогда это была работа — увы, необходимая — по отстаиванию самих прав на существование новой литературы, это было как бы пристраивание к тогдашнему зданию «литпроцесса» дополнительных помещений для новых писателей и выбивание у администрации здания прав на их прописку. И этой работой при первых же признаках появления «другой» литературы занялась критика, уже заготовившая таблички для новых помещений: «задержанная литература», «литература русского зарубежья», «другая литература». Но работа эта кончилась, не успев даже как следует развернуться, ибо прописка «по литпроцессу» отменилась сама собой, а все это стройное, возводимое десятилетиями сооружение как-то разом обветшало, захирела жизнь в его комнатах и коридорах — литература зажила в свободном пространстве, напрямую общаясь с читателем.

«Литпроцесс» в прежнем смысле закончился, и даже, наверно, можно сказать, когда и «на ком». Мне кажется — на появлении в печати произведений Татьяны Толстой и Сергея Каледина. Могу засвидетельствовать: был на читательских конференциях обоих писателей и видел, насколько широким, разнообразным оказался круг заинтересовавшейся ими публики. Но вот через два-три года начала печататься проза, скажем, Марины Палей или Олега Ермакова, по-своему столь же яркая, однако подобно-го всплеска коллективного интереса уже не последовало. Толстую мы читали и воспринимали как явление еще и общественное, так же, как встречали когда-то новые книги Трифонова или Астафьева. А Палей и Ермаков появились уже в эпоху собственной литературы и как явления «только литературы».

Получается, что действительно литература есть, а литпроцесса нет. Он, разумеется, никуда не делся, просто критика перестала его видеть. Постигание современного литературного процесса требует прежде всего навыков эстетического мышления; навыков, которыми критика наша не обладает — привычный образ литпроцесса всегда лежал в сфере общественно-политической жизни, а не эстетической.

А может быть, трудности общения нынешней критики с современной литературой нужно искать еще и в своеобразной критической «гордыне»? Ведь если все эти годы литература воспринималась как явление в первую очередь общественное, а писатель — как инженер, или пусть врачеватель, человеческих душ; если теоретической опорой текущей критики оставалась все та же «теория отражения», а практической — все то же святое убеждение, что литература напрямую служит общественной пользе, то критик соответственно всегда выступал в роли представителя заказчика. Он был обязан присматривать за тем, чтобы литература «дотягивалась», «соответствовала» уровню запросов общества и переживаемого им момента. Ну а эстетике отводилось место, так сказать, дизайна: «это произведение хорошо тем, что оно прогрессивно и к тому же нешаблонно».

И пусть в роли заказчика уже не выступали для критиков «партия и правительство» — к семидесятым годам «ермиловские» и «друзивские» времена кончились, — но сама идея служения литературы обществу оставалась. Пусть «служение» понималось в самом прогрессивном, самом благородном значении — это не меняет сути. Суверенность, принципиальная невозможность прямого переноса в сферу общественной и политической жизни той специфической формы мышления, которая и породила когда-то художественное творчество, игнорировались критиками слишком часто. От литературы ждали пользы и поэтому очень легко путали художественную литературу с прикладной беллетристикой (как случилось, например, сравнительно недавно с талантливыми нашими критиками, всерьез пытавшимися доказать наличие высоких художественных достоинств у «Детей Арбата» и «Белых одежд»),

Сегодняшнее положение вещей дает надежду, что мы дозрели наконец до признания за литературой ее исконной природы, дозрели до того, чтобы счесть естественной такую ситуацию, когда читатели дорастают до своей литературы, а не наоборот. А уж критик тогда выступает не руководящим для писателя лицом, а представителем этих дорастающих до литературы читателей и адресует свои суждения именно им.

Думаю, что со сказанным выше согласятся многие, охотно признавая — на словах — суверенные права литературы. Но вот избавиться от укоренившихся в нас установок на практике гораздо труднее: «Литература перестала приносить радость... читателям... Отчего же так? Вроде уже время, которое считалось необходимым для художественного осмысления переломившейся нашей реальности прошло... Отчего же нет в их произведениях жизни (в обоих смыслах — нет души и нет той реальности, в которой мы ныне существуем)?.. для многих писателей действительность оказалась „чересчур трудна“» (Карен Степанян. «Знамя», 1992, №9) — вот вроде бы правомерное критическое суждение, предполагающее только согласие или несогласие с заключенной в нем оценкой текущей литературы. Но я бы

предложил обратить внимание не столько на эту оценку, сколько на логику самого высказывания. Для критика здесь аксиоматично, что понятие «жизни» в современной литературе обязательно должно соотноситься еще и с изображением переживаемой нами действительности: время для ее осмысления прошло, говорит критик, — а достойного воплощения в литературе она не получила, — сегодняшняя действительность оказалась «чересчур трудна» для писателей, и те не справились с общественными запросами. Но откуда нам дано знать заранее, что есть действительность для художника? Художник может видеть ее совсем не так и не там, как мы того ожидаем. Более того, если действительность одна и та же и для нас, читателей, и для них, писателей, и нашими запросами определяются плоды их творчества, тогда зачем нам вообще нужна литература?..

Итак, сегодня в самом трудном положении, кажется, именно критика: в силу и объективных условий (смена функций), и психологических. Художественная литература демонстрирует гораздо больший запас прочности. Художественное творчество — процесс достаточно консервативный, и прикрепленность к жизни у художника более глубинная и надежная, чем у критика. Я бы сказал, что в отличие от критики, которой предстоит во многом начинать заново, литература продолжается. Из культурного обихода ушла только нормативная, ориентированная на требования прежнего «лит-процесса» литература. (Место ее, видимо, займет литература нового «социального заказа» — литература для развлечения, «рыночная».) Несмотря на попытки нового ранжирования, наступившие времена ничего «не отменили» в наших читательских взаимоотношениях ни с наследием Трифонова, Шукшина, Вампилова, ни с творчеством Искандера, Можаева, Кима, Маканина, Битова. Может быть, напротив, приблизили нас к пониманию стержневого в их книгах. Да и не будем забывать, что и Петрушевская, и Евг. Попов, и Пригов, и Карабчиевский, и Вен. Ерофеев, и многие другие писатели, упоминаемые, как «новые», начинали писать, а некоторые — и печататься, не вчера и не позавчера. Даже то,

что сегодня кажется эстетической новостью, скажем, проза «писателя слов» Саши Соколова, — отнюдь не новость. Эта литературная традиция была всегда, более того, она была представлена и в подцензурной печати. Но критика ее не замечала. Я не помню ни одного отклика на книги, скажем, Константина Гердова, замеченные и высоко оцененные писателями. Гердов остался писателем для узкого, чуть ли не внутрицехового круга.

Да и мне сейчас боязно подступиться с привычными навыками рецензента к не освоенным критикой пластам литературы.

Юлия Кокошко, «Сад старых стульев», «Чаепитие с фонарщиком» («Лепта», 1992, N 2). Как, каким способом отрекомендовать читателю эти рассказы? Сюжета в привычном значении здесь нет. «Образов героев» — тоже. Намечены лишь контуры ситуации и — достаточно условно — несколько фигур. Из знакомых определений стиля можно было бы сложить вот такое, трудночитаемое: лирико-экспрессивно-психологические этюды. Это как-то намекает на специфику прозы Кокошко, но мало что в ней объяснит.

В первом рассказе — «Сад старых стульев» — очерчена такая ситуация: городская квартира, где живет одинокая женщина, она тайно влюблена в соседа. Вот, пожалуй, и все, что поддается здесь пересказу. Да и эти очертания — зыбкие, размытые. Квартира — она одновременно и сад, а хозяйка — в нем садовница, садовыми ножницами подстригающая свою жизнь: такая сквозная метафора определяет собой остальное. Проза, которая не впускает в себя. Невозможно увидеть эту женщину, «зажить» рядом с ней. Зато дано почувствовать всю силу пронзительной тоски, всю горечь безнадежной влюбленности.

Читатель здесь наблюдает как бы даже не саму мизансцену, а преломление ее в слове, в метафорическом образе. Мир для автора прежде всего «словесен», он текуч, изменчив, как текуче и изменчиво смысловое и эмоциональное наполнение слов, он и зыбок и извечен одновременно. Здесь даже материализация метафоры (квартира — сад, потолок — небо, «чай из дождевой бочки-кружки...») выглядит как повод выпустить на свободу

СЛОВО, и оно почти отрывается от вещей, к которым прилажено в обыденной жизни. («Но с тем же успехам я мог рассказать о непроданном сценарии под мышкой у рябины, и о трех созвездиях Персей в заварном чайнике...») В столкновениях слов и образов друг с другом ищется автором то истинное, что крепит слово к понятию, и через это постигается понятие.

Путь, выбранный Юлией Кокошко в прозе, заманчив, но и опасен. Опасность прежде всего — в предельно усложненной метафоричности, когда слово функционирует как бы одновременно в нескольких образных рядах. В «Саду старых стульев» есть более или менее конкретная ситуация: одиночество, любовь, сосед, — помогающая автору как-то соотнести друг с другом образы и символы. В рассказе же «Чаепитие с фонариком», где такой уяснимой ситуации нет (общение за чашкой чая нескольких коллег, течение их бесед слишком уж прихотливо), словесно-образный строй становится настолько многозначным, что, в сущности, уже не значит ничего. Слово здесь окончательно отрывается от понятия. Положения не спасает и трезвый самоанализ автора: «...мы все существуем на словах: я, вы, они, и чай, и фонарик, да только что есть, в сущности, слова? Словом, если нас нет, то наши олова несколько меняют вес, не правда ли?»

Я не собираюсь представлять публикацию рассказов Юлии Кокошко как значительное явление в литературе. По-настоящему значительным — то есть значимым — является прежде всего сам факт вот такого «будничного» появления ее рассказов в отнюдь не авангардном журнале. Это и есть знак новых времен в литературе. Такого рода проза, очень далекая от устоявшейся нормативной поэтики, еще совсем недавно могла прошибить себе выход наружу только своей несомненной безупречностью, абсолютной художественной состоятельностью, когда уже никакой государственный редактор или издатель не имел бы повода сказать: не так уж это хорошо, чтобы... Совершенными рассказы Юлии Кокошко не назовешь. Перед нами, так сказать, рабочий эпизод в литературной биографии даровитого писателя. Но эпи-

зод интересный, многообещающий и, как это водится при нормальном положении вещей, имеющий право на читательское внимание. Всего-то — нормальное положение вещей. Но когда оно у нас было? А вот теперь есть. И это действительно событие.

— Ну и какую же пользу может принести вот такое искусство обществу? — спросит с большим сомнением читатель и будет по-своему прав. Литература эта обращается не к обществу, а к отдельному человеку.

Читатель, воспитанный на догмах нормативной «соцреалистической» поэтики, убежденный в том, что литература должна обязательно «повернуться лицом к жизни», — читатель этот для восстановления нормальных отношений с литературой должен будет осознать, что литературе вовсе не нужно «отражать действительность» и пр., потому что она сама является частью этой жизни, а не комментарием к ней. Я хочу здесь напомнить о наличии в литературе некоего незаменимого содержания, которое не может реализоваться ни в какой иной форме и которое делает литературу как таковую жизнеспособной, а может, и бессмертной. И когда литература у себя дома, когда она занимается тем, чего требует от нее ее природа, она сохранна уже сама по себе. Именно это я имел в виду, говоря о запасе прочности, с которым вошла литература в сегодняшнюю ситуацию, о своеобразном консерватизме подлинного искусства.

В связи с «консерватизмом» и «запасом прочности» сошлюсь на следующий сюжет — о соцартовцах и постмодернистах, привлекающих сегодня всеобщее внимание.

...В двух недавно появившихся номерах альманаха «Стрелец» (очень показательного для современной литературы альманаха) появились новые рассказы Владимира Сорокина. О нем писалось уже много. В статье Зуфара Гареева (тот же альманах «Стрелец») он представлен как одна из самых интересных фигур в новой литературе. Сорокин действительно талантлив. У него редкое чувство стиля, чувство слова. Работу, которую он делает в литературе, именуют «соцартом» — это своеобразное выворачивание наизнанку мертворожденных

или бывших когда-то живыми, но омертвевших с течением времени литературных стилей во всем их объеме — от «соцреализма» разных толков до так называемой «молодежной — исповедальной» прозы шестидесятых — семидесятых годов, Сорокин очень чуток к трупным запахам литературных стилей. Излюбленный его прием таков. Вначале идет виртуозная стилизация привычных окаменелостей, как, скажем, в рассказе на производственную тему «Заседание завкома» («Стрелец», 1991, №3). Здесь есть все, что полагается такому рассказу; рабочий паренек, заблудившийся в жизни, суровые, но справедливые старшие товарищи из профкома, стол с красным сукном, портрет Ленина, «снять с него прогрессивку», словосочетание «я как советский человек», представитель простого народа — уборщица:

«И как их, паразитов, земля носит?!» — и даже случайно зашедший участник художественной самодеятельности — милиционер с виолончельным футляром. Повествование течет плавно, узнаваемо, вгоняя в привычную дрему рядового читателя, с детства слышавшего такие рассказы по радио, и вдруг взрыв: герои начинают выкрикивать что-то бессвязное, дикое, их «ведет и корчит»; сбившись в озверевшую невменяемую стаю, где разом исчезают признаки положительных и отрицательных персонажей, они набрасываются на старушку-уборщицу и, как бы выполняя некий, неведомый читателю, ритуал, зверски умерщвляют ее. После чего, разом придя в себя, деловито расходятся. Абсурдность такого финала мотивируется в рассказе внутренней абсурдностью привлеченного стиля, неестественностью, вернее протivoестественностью исходной ситуации. Предполагается, что чисто физиологическое отвращение к происходящему в финале будет переноситься у читателя на весь строй, всю «эстетику» соцреалистического повествования, и — соответственно, — на породившую их идеологию.

Отмечу сразу — имитация чужих стилей обычно проделывается Сорокиным с таким искусством и с таким внутренним ядом, что уже нет особенной нужды в этих ударных сюрреалистиче-

ских концовках. Они начинают выглядеть самодостаточными, бессмысленно «громкими». Само же по себе воспроизведение стилей, выворачивание наружу их нелепости, косности, всей антигуманности идеологий, их породивших, свидетельствует о подлинном артистизме Сорокина. Это, как правило, выше, чем просто пародия. Можно было бы сказать, что это подлинные художественные произведения, если бы одним из признаков художественно полноценного произведения не была способность существовать самостоятельно. Увы, большинство рассказов Сорокина подобным признаком не обладает. Для своего воздействия они предполагают у читателя знание определенного литературного и идеологического контекста. Вне такого контекста умрет большинство рассказов Сорокина, и произойти это может уже с приходом следующего поколения читателей.

Более долговечный материал использовал Владимир Зуев в романе-клипе «Черный ящик» («Знамя», 1992, №3–4) — литературные стили Розанова, Достоевского, Гоголя, нашей городской и деревенской прозы, Джойса. А главный персонаж романа — писатель — представлен текстами, как бы обыгрывающими игры нынешних постмодернистов и сопартовцев: «Не-е-е, братва, видели бы вы ее ноги! Выше, выше, аж пот прошиб; все выше и выше стремим мы полет наших крыл, и однорукий Серафим Петрович на перекрестке мне явился и эдак ехидно спрашивает: „Откель ты, пес шелудивый? Давненько молодца не видели в наших краях...“ И ты? Я — Гойя, я — секвойя! Там он лежит, под мертвой луной; оставьте труп на съеденье собакам, а людям комиссара Шарипова отвечайте: Рахат-Лукум повелел готовиться к большой свадьбе». В отличие от Сорокина, который строго следует законам выбранного стиля, — если рассказ производственный, то соответственно используется типовая ситуация, типовой герой, Зуев пишет как бы оригинальное сочинение, знакомит нас с персонажами собственной выделки: главный герой — писатель, получающий в финале Нобелевскую премию, а на протяжении романа практически ни разу не явившийся перед читателем, представлен только «постмодернистскими» тек-

стами, зато читатель знакомится с его женой, любовником жены и с доктором, который должен заочно лечить писателя от его увлечения «постмодернизмом». Начало обещает читателю легкое полудетективное сатирическое с элементами плутовского романа повествование. Тема намечена: непризнанный гений-писатель и потревоженное его существованием обывательское окружение. Ружья развешаны, читатель приготовился к их пальбе, но пока, пребывая еще в тишине, с удовольствием следит за остроумным перетеканием — один в другой — знакомых стилей, знакомых литературных интонаций. Однако действие, поманившее вначале, начинает все откровеннее и откровеннее пробуксовывать на месте, а первоначальная система образов, оправдывавшая заряд сатирических интонаций контрастом незаурядного писателя и заурядного окружения, — как-то странно видоизменяется. В текстах будущего нобелевского лауреата появляется нечто способное вызывать у читателя только усмешку, — похоже, что и к самому «писателю» автор относится без должного пиетета. Главным действующим лицом романа остается литература с разнообразием ее стилей. И когда уже ясно, что действие так и не развернется, а тщательное «развешивание ружей» — такая же литературная игра, как и все остальное, автор делает последний ход в этой игре: разрешая все сюжетные сложности; в роли «бога из машины» появляется НЛО и уносит писателя вместе с его закадровой подругой. Это действительно легкое чтение для литературных гурманов, чтение, не предполагающее ничего особенно серьезного, такого, что закладывает в свои взаимоотношения со стилями советской литературы тот же Сорокин; Зуев оказался как бы более демократичным. Он предложил читателю беллетризованный вариант авангардной литературы, исходно адресованной узкому кругу любителей. Зуева прочитают с удовольствием многие; кто — сразу же увлекшись приключениями литературного слова, кто — поддавшись на сюжетную наживку.

Задачу, поставленную перед собой. Зуев выполнил не без изящества. Но вот печаль: не покидает чувство, что несомненно

имеющиеся силы растрочены на забавный пустячок. Что талантливый писатель не нашел в этой вещи реальной РАБОТЫ для своего таланта. Его писательские возможности остались как бы не востребованы. Я бы провел здесь аналогию с авангардной живописью. Когда-то Александр Тышлер сказал об абстракционизме так: «Краски — это лесоматериалы. Доски на складе. Из них можно построить дом. В абстрактной живописи они остаются только материалом». Чтение и Сорокина, и Зуева увлекает прежде всего новизной приема и материала. Скорее — материала. Прием не так уж нов. Журнал уже писал на эту тему («Играем в мэйл-арт», «Новый мир», 1992, №2). Можно сказать, что в постмодернистские игры с тогдашними стилями русской прозы играл и Пушкин в «Повестях Белкина». А если еще дальше отступить в прошлое, то классический пример — «Дон Кихот» Сервантеса. Но кто сегодня помнит рыцарский роман настолько, чтобы узнавать его в сюжетных ходах и интонациях творения, задуманного как пародия на рыцарские романы? Пародирование оказалось для Сервантеса только отправным пунктом для разрешения собственной художественной задачи.

Самостоятельной, оригинальной струей соцарт и постмодернизм будут казаться до той поры, пока не найдется художник, способный использовать открытый ими материал именно как материал. И тогда претензии соцарта быть новым словом в литературе отпадут сами собой.

На мой взгляд, такой художник и такое произведение уже появились. Это повесть В. Пелевина «Омон Ра» («Знамя, 1992, №5).

Автор начинает как бы по-сорокински — традиционно построенная фраза, узнаваемая с первых же слов интонация и почти ритуальное, типовое содержание, породившее эту повествовательную интонацию в нашей литературе: отец «был человек незлой души... хотел он получить участок земли под Москвой и начать выращивать на нем свеклу и огурцы... Маму я помню плохо... Она умерла, когда я был совсем маленьким, и я вырос у тетки...» — обычное детство, пионерский лагерь, мечта о кос-

мосе, поступление в летное училище и т. д. Как бы даже чуть вяловатое по складу речи, по неторопливости и обстоятельности начало, хотя при этом автор заставляет несколько насторожиться чуткого читателя, еще не подозревающего о характере чтения, которое ему предстоит. С первых же абзацев в привычном, казалось бы, до мелочей повествовании появляется нечто странное. Так, именем Омон нарек героя отец, чтобы в будущем тот сделал успешную милицейскую карьеру. А имя младшего брата, умершего в детстве, было Овир, и отец прочил его по дипломатической части. Фамилия же братьев Кривомазовы.

Странности накапливаются и начинают уже формировать сюжет: Омон поступает в летное училище имени Алексея Маресьева, где новичкам объявляют, что сделают из них «настоящих людей»; абитуриенты наблюдают выпускные экзамены, на которых выпускники демонстрируют умение танцевать, а наутро после зачисления в училище новички просыпаются привязанными к кроватям, и Омон с ужасом видит у соседа на том месте, где еще вчера были ступни ног, пустоту и проступающие на пододеяльнике пятна крови. Самого же Омона, принятого накануне в отряд космонавтов (при КГБ!) с целыми ногами, увозят из училища, и в дороге во время короткой остановки, пяти минут «тишины, перемежавшейся только далеким тяжелым стуком», шофер объясняет, «что это быют короткими очередями несколько пулеметов на стрельбище Пехотного училища имени Александра Матросова». Воображение читателя уже легко дополняет картину.

Мечта героя исполняется, он готовится к полету на Луну. Но только здесь, в отряде космонавтов, он узнает, что ему предстоит. Оказывается, вся наша космическая автоматика приводится в действие мускулами упрятанных в механизмы людей, полудобровольных камикадзе. Омону предназначено стать «автоматическим устройством» лунохода и, выполнив все, что полагается луноходу, застрелиться. «Внешне луноход напоминал большой бак для белья, поставленный на восемь тяжелых колес, похожих на трамвайные. На его корпусе было

много всяких выступов, антенн разной формы, механических рук и прочего — все это не работало и нужно было в основном для телевидения, но впечатление оставляло сильное. По крыше лунохода шли маленькие косые насечки; это было сделано не специально — просто металлический лист, из которого она изготовлялась, предназначался для пола у входа в метро, а там всегда так делают... Внутри было свободное место — примерно как в башне танка, и там стояла чуть переделанная рама от велосипеда „Спорт“...»

Психологическую подготовку курсантов к подвигу осуществляют политруки, выпускники военно-политического училища имени Павла Корчагина. «С нашим экипажем занимался обычно Урчагин». Он «полулежал в кровати... в ките, до пояса прикрытый одеялом... Бедная обстановка комнаты, планшет для письма с узкими прорезями в накладываемой сверху картонке, неизменный стакан крепкого чая на столе, белая занавеска и фikus...» — мир, изображаемый Пелевиным, это как бы материализация привычных образов соцреалистической литературы. Но вокруг этих образов нет уже знакомой нам литературной игры или издевки. Автор настраивает на серьезное чтение, насыщенное психологическими и философскими реалиями, и читатель читает всерьез. Прежде всего этого требует образ самого героя-повествователя: в строе мыслей, чувств Омона, в интонациях его рассказа нет литературной условности. Сила воздействия этой повести, при всей ее фантазмагоричности, — от впечатления почти абсолютной реальности происходящего, чего с успехом добивается автор.

Бутафорская ракета, бутафорские ситуации, скажем, охота, устроенная для членов ЦК, где в качестве мишени используются замаскированные под дичь люди, каждый день рискующие жизнью и здоровьем, — все это остается, разумеется, абсурдной инсценировкой, но мученичество героев ради «торжества идеи» — отнюдь не бутафорское.

В последний момент, когда Омон уже потерял во время полета всех друзей, проехал по лунному грунту положенное коли-

чество километров, вышел наружу, установил радиобуй и сделал последнее, что от него требуется, — поднес к виску пистолет и нажал на спусковой крючок, пистолет дал осечку. Омон не умер. Он вдруг почувствовал, что вдыхает вполне земной, но какой-то затхлый воздух, что под ногами у него рельсы и что это вообще не Луна, а заброшенный тоннель метро. Спасаясь от преследования устроителей этого спектакля, он попадает в некий затемненный зал, в котором перед телекамерами «парит» еще одна космическая ракета, выходят в «космос» специально обученные космонавты.

Имитация космических побед, свидетельствующих о жизненной силе и могуществе коммунистических идей. продолжается. Омону, оказавшемуся случайно посвященным в эту государственную тайну, удастся выжить. Однако говорить о счастливом конце трудно. Свобода является ему в образе станции метро «Библиотека им. Ленина», Омон по-прежнему находится на «красной линии» метрополитена, а рядом с ним в вагоне сидит женщина, везущая в сетке макаронные звездочки, курицу и рис — дежурный набор продуктов, преследовавший героя во всех переломных для него моментах жизни и ставший в повести неким знаком фатальной неподвижности, неизменности быта советского человека. Чтение этой повести приучает очень внимательно относиться к таким «мелочам»

Мне трудно согласиться с определением «сатирическая», которое уже получила в критике повесть «Омон Ра». Пелевин, повторяю, озабочен вовсе не тем, чтобы изобличить и заклеить социалистическую идею. И «мучители» героя, заставляющие Омона и его товарищей утверждать эту идею ценой собственной жизни, — образы отнюдь не отрицательные, скорее — трагические. Здесь проблематика не социальная, а метафизическая, не временная, а вечная. Политрук Урчагин накануне полета наставляет Омона: «Запомни, хоть никакой души, конечно, у человека нет, каждая душа — это вселенная. В этом диалектика. И пока есть хоть одна душа, где наше дело живет и побеждает, это дело не погибнет... Достаточно даже одной чистой

и честной души, чтобы наша страна вышла на первое место в мире по освоению космоса... чтобы на далекой Луне взвилось красное знамя победившего социализма...» Здесь можно говорить о трагедии людей, убедившихся в невозможности реального воплощения своей идеи и предложивших обществу вместо жизни — ее телевариант, театр теней. А потребность в такой иллюзии строится на несомненной жизненной основе — это тоска, рожденная действительностью: «...норы, в которых проходила наша жизнь, действительно, были темны и грязны, и сами мы, может быть, были под стать этим норам, но в синем небе над нашими головами, среди реденьких и жидких звезд существовали особые сверкающие точки, искусственные, медленно ползущие среди созвездий, созданные тут, на советской земле, среди блевоты, пустых бутылок и вонючего табачного дыма, построенные из стали, полупроводников и электричества и теперь летящие в космосе. И каждый из нас — даже синелицкий алкоголик, жабой затаившийся в сугробе... даже брат Митька и, уж конечно, Митек и я — имели там, в холодной чистой синеве, свое маленькое посольство». Энергию этой мечты, этой потребности подняться с земли «урчагины» используют как реальный строительный материал для создания своей религии и служения ей. И даже герой романа, ставший подопытным кроликом, жертвой этого служения, не очень их осуждает. В последней схватке с одним из них в заброшенной штольне метро он успевает отдать себе отчет в том, насколько «тошнотворно» ощущение почти полной пустоты в сапогах его преследователя. Это не просто физиологическая реакция, но и нравственная — спасая свою жизнь, Омон убивает не врата, а товарища по несчастью, безногого «настоящего человека».

Первоначально название повести вызывает совершенно определенные ассоциации — злободневно-политические: рядом с милицейским «Омон» приставка Ра может показаться такой же аббревиатурой, чем-нибудь вроде «Российская армия». Но по мере углубления авторской мысли, вернее ее обнажения,

имя героя наполняется иным смыслом; сдвиг очень важный для понимания авторского замысла. К финалу «Омон Ра» прочитывается как созвучное имени египетского бога солнца (Амон Ра). Перенос значения ключевого слова повести из ряда остросовременных аллюзий в план вневременной, философский получается у Пелевина естественно, художественная обоснованность его, на мой взгляд, безупречна.

Есть сильнейший искус воспользоваться при рассказе о новинках привычным соотношением «литературы» с «жизнью». Ну, скажем, так. Наше общество переживает, может быть, самый серьезный после Октябрьской революции исторический поворот в своем социальном и экономическом бытии. Поворот от попыток воплотить утопию «социалистического образа жизни» к жестокой реальности естественных экономических и социальных отношений. Процесс этот чрезвычайно болезненный, сложный, и он требует от литературы осмысления происходящего, воспитания необходимых представлений о норме социального и экономического поведения, требует оказать психологическую поддержку обществу, чтобы оно смогло выжить и сохранить себя в новых условиях. Литература должна осмыслить, что нам помогает двигаться в выбранном обществом направлении и что мешает на этом пути. И пожалуйста: литература этим как бы и занимается. Одна из основных ее сегодняшних задач — исследование феномена «советского человека», анализ того, что же собой представляла «социалистическая система». Исполнителями такого социального заказа можно счесть и Сорокина, своими средствами показывающего абсурдность, бесчеловечность и неприспособленность к реальной жизни тех мифологем, которыми порождены литературные стили «соцреалистических» повествований. И Пелевина, выворачивающего наизнанку миф о достижениях социализма.

Или вот, например, Малецкий — автор великолепного рассказа «Потихоньку-понемножку...», опубликованного в третьем номере журнала «Согласие». Герой рассказа, современный ин-

теллигент, человек из того слоя мыслящих или хотя бы рефлексирующих по поводу нашего социального бытия людей, которые задолго до перестройки уже «все понимали» и для которых сегодняшний поворот от «социализма» к нормальной здоровой жизни был долгожданным. И вот такой человек впервые попадает в Европу, и, несмотря на свою подготовленность к тому, что ему предстоит увидеть, он потрясен. Причем не тем, что мог предполагать. Герой обнаруживает, кроме всего прочего, что он в гораздо большей степени «советский», чем думал раньше, что та «свободная европейская жизнь», образ которой во многом определял его оппозиционность, отнюдь не так уж близка и не так уж естественна для его душевного строя.

Или, окажем, интереснейший роман Александра Бородыни «Парадный мундир кисти Малевича» («Дружба народов», 1992, №9). Чем-то этот роман напоминает повесть Пелевина. Фантастический мир советской Москвы в отдаленном будущем, когда уже давно минула эпоха социализма, когда человечество достигло и технических и социальных высот; люди расселились на разных планетах в сверхкомфортабельных условиях, более того, они научились воскрешать своих покойников и создавать привычные для них условия существования. Земля, в частности Москва, превращена в этом мире в своеобразный заповедник, где живут люди прежней социалистической закваски, не сумевшие приспособиться к новой жизни. Бородыня создал образ гротескный, почти оруэлловский по сгущенности «советского» и «тоталитарного». Главный герой – бывший работник ОГПУ – в новой своей жизни занимается прежним ремеслом – сыском, арестами, пытками, расстрелами.

Социологическая схема «общественной миссии литературы» позволила бы критику слепить из нескольких новых действительно талантливых произведений образ «литературного процесса на современном этапе». Но тогда мы имели бы дело не с Литературой, а чем-то другим, относящимся к публицистике или социальной педагогике. А перед нами именно ЛИТЕРАТУРА. И, вникая в тот же роман Бородыни или рассказ Малецкого, вни-

мательный читатель обнаружит, что содержание их отнюдь не исчерпывается социально психологической тематикой. Что Бородиня, смоделировав в своем романе мечту Федорова о воскрешении усопших, пытается разобраться в проблемах метафизических, в том, чем и как крепится человек к своему времени и что в нем сущностное. Той же работой занят и Мелецкий.

Для настоящих писателей жизнь социума оказывается все тем же материалом, но отнюдь не основным содержанием их работы. Они пытаются разобраться не в составных сегодняшней ситуации, а в том вечном и коренном, что проявляет эта ситуация в человеке.

Сегодня теряют значение не только привычные способы осмысления текущей литературы, но и некоторые формы организации литературной жизни. Одно из проявлений этого — размывание еще недавно четких «направлений» различных журналов, что особенно заметно на новых, рожденных нынешней общественной и литературной ситуацией изданиях. Очень трудно определить характер, например, журнала «Согласие» с помощью привычной оппозиции «демократический — почвенный». За кого выступает «Согласие»? Да ни за кого. За литературу.

Или вот еще журнал, до последнего времени как бы державшийся в тени, — «Лепта». По всем привычным нашему читателю признакам — от оформления обложки до наличия в редколлегии некоторых имен — журнал этот должен быть «почвенным», однако «Лепта» представляет своему читателю творчество и Нины Садур, и Марины Палей, и Пьещуха, и стихи Кальпиди; более того, в последнем номере появился специальный раздел, посвященный современной рок-культуре. И то, что еще вчера некоторым казалось самой агрессивной формой молодежной субкультуры, подрывающей устои и традиции, оказывается лишенным каких-либо «демонических» черт — обычная литературная работа, в чем-то интересная в чем-то и не очень.

Всякий рецензент знает чувство неловкости и стыда, когда ему приходится с помощью принятых в литературной журнали-

стике формулировок определять содержание живого художественного произведения. Ведь формулировка, как бы она ни была растяжима, своей неизбежной ограниченностью обрубаёт все не вписавшиеся в нее смыслы художественного образа. Вот с таким чувством я приступаю к разговору о повести Веч. Казакевича «По ту сторону земли и неба» («Лепта», 1991, №6).

Говорить об этой вещи трудно, и не потому, что она как-то уж очень сложно написана, напротив, может ввести в заблуждение внешняя простота и незатейливость, с которой течет повествование, грустное и смешное, легкое и при этом очень серьезное. Автор нигде не повышает голоса, ни на чем особенно не настаивает, просто рассказывает — и все. У повести два эпиграфа, один из поселкового фольклора: «Не хочется ль вам пройтись там, где мельница крутится, где фонтаны шпенделяют, лепестричество горит?», второй — из «византийских легенд»: «...место ровное, славное и страшное». Вот в силовом поле, образованном этими двумя полярно заряженными фразами, и развивается повествование Казакевича. История жизни молодого человека из провинциального городка самая заурядная: родился, учился, получил в детстве смешное прозвище Щавлик, да и сам он какой-то нелепый, под стать этому прозвищу, — влюбился, договорился о свидании, но во дороге к месту встречи услышал жалобные крики провалившегося в яму козла, полез помогать козлу, а выбраться наверх не смог, не дошел до своего счастья. И пошла его судьба с этого момента вкривь и вкось — поступил в институт, начал слегка попивать, тосковал по дому, скучал, конспектируя в читалке труды основоположников, из которых больше всего сочувствовал Энгельсу, «догадываясь, что тот втайне обижен: ведь учение называли марксизмом-ленинизмом, упустив его фамилию». А потом случайно столкнулся с ректором в неподобающем виде («отмечали» окончание сессии) и вылетел из института, вылетел и из другого, вернулся в поселок, увидел свою школьную любовь, тоже вернувшуюся домой, беременной и одинокой, с быстро выцветшими надеждами на яркую красивую жизнь, и согласную на ту, которая есть, —

на палатку для сдачи стеклотары, небрежные ласки товароведов и экспедиторов.

Однако Щавлик еще пытается жить по-своему, он чувствует в себе силы на некое гениальное изобретение — «накопитель всемирной энергии, рассеянной вокруг нас». Его мучает «другая жизнь»: «Маленький мальчик убежал из дому, гонялся за огромной стрекозой и садился отдохнуть на пригорок. Вверху шли облака, и небу, наверно, снился сахар. «Куда плывут тучи? О чем думают поля? — загадывал он и обходился без отгадок, чувствуя, что сам плывет по синему воздуху, что он сам поднимается травой и уходит за горизонт, что обступившие его шири и выси сладостнее вопросов и ответов». И эта другая жизнь никак не может вписаться в ту, что окружает его: «В конце дороги обязательно стоял расхлябанный павильон автостанции. Рядом чугунной кувшинкой чернела одинокая урна. Ржавели жестяные лозунги на двухэтажных блочных домах. То лысый по случаю зимы, то с новой шевелюрой торчал тополь. А за досчатой будкой колодца открывалась родная улица.» ... «В родном доме, куда он так рвался, оказалось совершенно нечего делать. Абсолютно!» Пьет отец, болеет и умирает мать, все безнадежнее и отчужденнее становится школьная любовь, все безнадежнее и тупее запивает Щавлик, а истории с ним случаются все нелепее и нелепее. Повез в Москву свое открытие — путь закончился в милиции; совсем уж решился жениться на случайной подружке — пусть гулящей, но «доброй и веселой», как ее тоже в милицию забрали: половину поселка заразила. Не жизнь, а бесконечный провинциальный анекдот, и сам Щавлик, как в анекдоте — посмеиваясь и близко к сердцу не принимая, — расходует отпущенное ему время и здоровье. Изобретение свое Щавлик доводит до конца, даже изготавливает опытную установку. Единственное испытание «накопителя всемирной энергии», проведенное им втайне от всех, производит действие, замеченное американскими разведывательными спутниками, и вызывает появление в поселке бывшего сокурсника Щавлика, агента

ЦРУ и, соответственно, бывшего школьного товарища – работника госбезопасности. «Совсем достали», – вздыхает Щавлик, наблюдая «дуэль» сотрудников спецслужб. Не теряет Щавлик только своего обаяния, легкости, не теряет, выражаясь высоким слогом, души. И вот тут, уже в финале повести, появляется черт, торгующий душу Щавлика. Черт предрекает гибель всего окружающего от действия изобретенного Щавликом накопителя и в обмен на душу обещает предотвратить всемирную катастрофу. Одновременно Щавлик слышит шаги спускающегося на землю Бога, и с интересом ждет, чем же все это кончится и что он на самом деле изобрел.

Очень важен для понимания повести один ее эпизод – глава, где описывается школьный альбом одноклассницы Щавлика, заполненный текстами популярных песен и расхожих афризмов. Глава эта – своеобразное социологическое исследование интересов и запросов, всей суммы той расхожей мудрости, с которой рвется в жизни новое поколение. Беспомощности, инфантилизму, щенячеству этих изречений (что-нибудь вроде: «Что пожелать тебе? Не знаю. Ты только начинаешь жизнь. От всей души тебе желаю с хорошим мальчиком дружить»...) можно было бы и умилиться, если бы не было так страшно от почти полной обреченности всей будущей жизни молодых людей на вот эту эмоциональную недоразвитость и без-мыслие. Но драматизм ситуации как бы заслонен будничностью, неспособность жертв осознать происходящее. И так во всем.

В самом деле, отчего пьет Щавлик? Да ни от чего. Вопрос этот может быть задан иначе, а в том мире, который изображает Казакевич, гораздо естественнее прозвучал бы другой вопрос: «А почему бы ему не пить?» Это такое место. «Не сидел?» – спрашивает у Щавлика случайный собутыльник, только что освободившийся из заключения. «И не собираюсь», – отвечает удивленный Щавлик и слышит в ответ не менее удивленное: «А кто собирается? Я тоже не собирался! А сколько живу, столько по зонам таскаюсь».

Вот еще одно произведение, которое можно было бы зачислить по ведомству «исследований советской ментальности», но скорее уже не советской, сколько русской. Конечно, признаков советского здесь более чем достаточно: и разрушенный храм, на месте которого бывшая школьная любовь героя принимает у алкашей стеклотару, и ржавеющие лозунги, и сотрудник КГБ, и проч. Но все-таки главное в этой повести — ее прикреплённость к извечной традиции русской литературы, к вечной для нее теме, вечному мотиву — тихого, какого-то противоестественно естественного, будничного угасания жизни, погружения человека в оцепенелое, бессмысленное, полуритуальное существование, когда атрофируется даже инстинкт самосохранения, когда жизнь — один длинный и нелепый провинциальный анекдот. В Москву! В Москву! — заклинали судьбу героини Чехова. Щавлик там уже побывал, посидел в читалке под портретами бородатых основоположников и понял, что нет никакой разницы, столица, провинция ли. Может, где-то и есть другая, настоящая жизнь, но уж тогда наверно, «по ту сторону земли и неба».

И все-таки почему так? — хочется спросить автора. Социальные условия? Окружающая действительность? А нипочему, усмехнется автор, место такое: «ровное, славное и страшное». Все — в повести, думайте, читайте.

Такие пространственные заметки по всем канонам должны завершаться неким обобщающим резюме. Но я делать этого не стану по причинам, уже изложенным...

А в качестве концовки напомним историю из недавнего прошлого. Когда-то Юрий Трифонов зашел в редакцию одного прогрессивного журнала, чтобы забрать отклоненные там рассказы, и услышал в качестве обоснования отказа: «Темы у вас, знаете ли, какие-то... Вечные».

Да. Вечные. Тем и жива литература.

«Новый мир» №12, 1992

ОГЛАВЛЕНИЕ

Имена основных персонажей этой книги:	3
От автора	4
1	7
Что может и чего не может критика	9
Критика на костылях и без	15
В тональности литературного манифеста и проповеди ...	23
Взгляд из Майкопа	26
Сухбат Афлатуни	28
2	35
Тот, кто отбрасывает тень	37
Аксёнов и другие	54
Четки	66
Ксения Букша	77
Неправильно написанный правильный роман	98
Вера Павлова	107
Андрей Левкин	113
Анна Аркатова	119
Пост-«метельный» Сорокин	126
В. Г. Зебальд	130
Алексей Сальников	137
3	149
Марина Палей. Хор	151
Виктор Пелевин. S. N. U. F. F.	153
Сергей Гандлевский. Бездумное былое	155
Андрей Монастырский. Дневник. 1981 — 1984	157
Игорь Сахновский. Свобода по умолчанию	159
Уильям С. Берроуз. Досье Берроуза	162
Александр Стесин. Птицы жизни	164
Кристиан Крахт. Мертвые	168
Александр Снегирев. Призрачная дорога	170
Алиса Ганиева. Ее Лиличество Брик на фоне Люциферова века	173
Марек Шинделка. Карта Анны	176

Олег Юрьев. Книга обстоятельств	179
Геннадий Калашников	182
Гертруда Стайн. Ида	186
Паскаль Киньяр. Ладья Харона	188
Стоя. Философия, порно и котики	190
Эллендея Проффер. Бродский среди нас	193
Про Лёню Губанова	196
Альберик д'Ардивилье. Эрнест Хемингуэй: за фасадом мифа	199
Чарльз Буковски. Из блокнота в винных пятнах	204
3	207
История страны как история литературы	209
Закон маятника	217
Разговор со своими	220
Сергей Григорьянц. «Гласность» и свобода	224
Тяжкий грех стадности	227
«Братья навек»?	232
Иван Саблин. Дальневосточная республика. От идеи до ликвидации	238
В. В. Костырко. КОСТИРКА-КОСТЫРКО. Следы на страницах истории	242
4	245
Физиология и метафизика жизни	247
P. S.	271
Про русскую литературу сегодня — её начало и продолжение	273
Чистое поле литературы	279

Сергей Костырко

Критика — 2

Сергей Костырко — прозаик, литературный критик

НЕ ПЕЧАТАТЬ

ISBN 978-5-0059-2466-7



9 785005 924667 >