



6 5 4 3 2

Целились и попали

Новые критики
о новейшей
литературе

6 7 8 9

5

6

7

8

9

10

9

8

7

Союз писателей Москвы

Целились и попали

Новые критики
о новейшей литературе

Москва
«Воймега»
2016

УДК 821.161.1—1
ББК 84(2Рос=Рус)6—5
ЦЗ4

Составители:

Валерия Пустовая, Елена Сафронова

Целились и попали.

ЦЗ4 Новые критики о новейшей литературе. / Сост. В. Пустовая,
Е. Сафронова; Союз писателей Москвы. — М.: «Воймега»,
2016. — 200 с.

ISBN 978-5-7640-0203-3

© авторы материалов, 2016
© Союз писателей Москвы, 2016
© «Воймега», 2016

Трубочист и хвост кометы

Молодой критик — а именно книгу новых авторов в критике двадцати- и тридцатилетнего поколения, решительно разбирающихся с новейшими событиями, вопросами и провокациями современной литературы, вы держите в руках, — существо фантастическое: непонятны причины его появления.

Прежде всего потому, что принято сегодня считать, будто критиков нет. Или — есть, но с задачами своими не справляются. А о том, каковы задачи критиков, даже сами они не могут прийти к единому мнению.

Кроме того, почти исчезла такая профессия: штатный рецензент, получающий зарплату на приютившей его печатной или сетевой площадке, — вид в самом деле почти вымерший.

Просто потому, что отделы культуры в СМИ, как и место, отведенное под рецензии, стремительно сокращаются.

Ужимают и сами рецензии, теперь едва набирающие тысячу печатных знаков. Аналитическое начало в критике прикрывают, будто что-то неприличное. И вмещают в обязанность критику привлекать внимание читателя чем угодно, кроме собственно сообщения о вышедшей книге.

Кто это делает? Да сами критики, переживающие конец литературоцентризма как личную утрату, и их работодатели, воспринимающие книгу в ряду средств развлечения.

Критика, как и вся литература, из профессии переходит в разряд хобби. Занятия по зову сердца и с самыми неопределенными перспективами.

А образ критика в общественном сознании — если только оно когда-либо вспоминает о нем, а не списало в прошлое вместе со сказочником и трубочистом, — довершает свой деволюционный путь от сердитого властителя дум Белинского к вертлявому пелевинскому сомелье.

И однако год от года появляются новые критические имена. Одна из самых показательных точек сборки новой критики — семинары для молодых литераторов от Союза писателей Москвы, где уже пять лет собирается серьезный круг авторов, надеющихся сказать новое слово о литературе.

Такие семинары — уникальная площадка недолговечного объединения критиков.

Потому что нет в современном мире другой поляны, куда можно было бы отправиться за критиками.

Как и все культурное пространство, критика сегодня — не единое поле, а множество ниш, в каждой из которых востребован свой тип критического высказывания — и свой тип читателя.

И практически все типы критики собраны здесь, под этой обложкой.

Подобно живой природе, литература производит на свет виды с самыми разными механизмами выживания и неустанно поддерживает многообразие жизни.

Вот в чем секрет непрекращающегося пополнения критических рядов: люди, думающие о литературе, будут появляться, пока остается в нас потребность сказать о своем через слово.

Критика не спутник, не довесок и даже не часть литературы — критика сама литература и есть. Критика — литература, осознающая свое бытие.

Именно благодаря критической мысли отдельные события, вопросы и провокации книжного рынка и писательских биографий существуют как живой процесс разговора времени, общества, человека — о самих себе.

Литература — одно из самых убедительных и длительных свидетельств человеческой жизни.

И критика — искусство понимания свидетеля: о чем, когда, кому, как и для чего он говорит.

Литература в критике понимает себя — в разных аспектах, на разной глубине, в меняющемся информационном свете.

В этом сборнике — скрупулезные литературоведы и быстрые рецензенты, публицисты и эссеисты, полемисты и аналитики, мыслители и заводилы, портретисты и создатели эпических обзоров, ценители поэзии и поклонники романов, дерзкие новаторы и рыцари старины, пересмешники и мечтатели.

Потому и строится наша книга по жанрам критики, что мы хотели показать прежде всего широту ее возможностей, многообразие способов понимания литературы.

Но кое-что осталось не вынесенным в оглавление. А именно — новый формат критики, о котором сейчас много говорят и который ищут, только вот рождается он не в разговорах и концепциях, а в живой критической практике.

И в этой книге есть движение к новому самовыражению критики, но нет пока обозначения для этого нового.

Новая критика, как и новая проза и поэзия, пока куда сильнее предчувствуются, чем заявляют о себе.

Критик предчувствует — чувствует перемены — острее других.

Не пропустите момент: кажется, наши молодые авторы уже напали на след кометы.

Валерия Пустовая

Прицелиться в критику

Современная российская литературная критика меняет формат и дискурс. Она частично уходит в интернет, где становится то непосредственным откликом читателя на знакомство с очередной книгой, то, напротив, призраком рекламы. А то и дружеской поддержкой: комментарии под произведениями, выложенными на сайтах свободного размещения, — это ведь тоже извод литературной критики, но задача у нее не литературная, а коммуникативная!

Появление этих новых видов критического высказывания приводит к ситуации, когда первичный смысл жанра теряется или хотя бы видоизменяется. В критике видят все больше смыслов. И эти смыслы, не побоимся такого слова, все более сервильны, прагматичны, направлены на достижение определенных практических результатов. Для которых уже не так нужны качества настоящего критика, которые, представляется мне, гениальные братья Стругацкие описали фразой: «Внутри смотрите, где у нее анализатор и думатель».

Называть ли такое положение дел «гуманитарной катастрофой» или как-либо еще столь же выспренно? Поостережемся. Это данность. Ей можно давать оценки, а можно принять как должное и попытаться с нею «сродниться», ну, по меньшей мере приспособиться.

Казалось бы, после таких наших разъяснений об утрате критикой своих идеальных (белинско-чернышевско-добролюбовских) позиций должна быть жирная точка. Ан нет! За вступительными словами последует целая книга молодой российской критики. Книга, собранная и вопреки, и благодаря.

Чему вопреки, думаю, понятно. А вот чему благодаря?

Наверное, благодаря тому, что авторы, пишущие собственную прозу, нет-нет да и попытают силы в написании отзывов на чужую прозу. Это ведь не менее интересно! Благодаря тому, что вдумчивые поэты не способны наслаждаться чужими хорошими стихами в одиночку, им очень хочется привлечь к своему открытию, своей эстетической радости других читателей, заинтриговав их рассказом о прочитанном. Благодаря тому, что любители так называемой жанровой прозы — фантастики, например, или детективов — дерзают расширять рамки строгой литературной критики за счет рецензий на книги этих жанров. Благодаря тому, наконец, что у профессиональных переводчиков вырабатывается критический интерес к самому процессу перевода как рождению нового литературного явления.

С тем, что получилось у всех этих критиков, читатель познакомится на страницах нашего сборника. Если кто не понял, это рекламный анонс. К слову о сервильности (в блоге тут был бы уместен смайлик).

Авторы, чьи работы составили книгу «Целились и попали», приходили на критический семинар Соповещения молодых писателей при СПМ разными путями — из параллельных семинаров (поэзии и прозы уж точно!); из ежедневной «пахоты» газетной журналистики; из совершенно других, даже не гуманитарных, профессий; из тишины библиотек и шума заводских цехов. Как руководители семинара критики отбирают будущих участников? Всю кухню мы открывать, разумеется, не будем, но с радостью констатируем одно: среди материалов-заявок всегда находится несколько несущих неизгладимый отпечаток присутствия «анализатора», «думателя» и «чувствователя». Без чувства критика мертва.

Именно такие работы мы принимаем на обсуждение, именно их авторов ждем с нетерпением и мечтаем поскорее начать с ними работать, чтобы взаимно научиться тому, чего мы еще в критике не знаем.

Некоторые начинающие, пробуящие свои силы в критике, однажды придя на огонек, то есть на семинар, остаются с нашим жанром навсегда. По крайней мере, нам так верится.

В этом тексте я несколько раз употребила слово «цель». Оно прекрасно своей многозначностью. Недаром наш сборник называется «Целились и попали». Все участники критических семинаров, которые «целились» в критику, попали в эту книгу. Дай Бог, не последнюю.

Елена Сафронова

Глава 1

Концептуальные статьи

**«Их полярные идеи
сталкиваются
в лабораторно чистых
условиях»**

Сергей Лебедев

Портрет художника в топосе

Брянская «одиссея» Л. Добычина глазами Д. Данилова. И — наоборот

Через четырнадцать лет после первого выхода в свет расширенное издание «Полного собрания сочинений и писем» [1] вернуло личность и творчество Л. Добычина в число широко обсуждаемых литературных тем. Значительное число рецензий в популярных СМИ и в блогосфере — отнюдь не рядовое для переиздания явление — тому свидетельство. Но сама фигура одного из самых загадочных русских писателей XX века по неизбежности пребывает в тени — кем был, как жил и куда исчез этот Маленький Сочинитель [2], так и остается загадкой. Между тем «добычинский ремейк», возможно, и не состоялся бы без неослабевающего исследовательского интереса многих филологов и по крайней мере одного писателя, предпринявшего весьма оригинальную попытку актуализировать Л. Добычина двумя годами ранее.

Пусть не раскрыть, но приблизиться к загадочному статусу Добычина решил, по-видимому, московский прозаик Д. Данилов, чье пристальное внимание к творчеству писателя и его жизни вылилось в полновесный роман. Причем роман своего рода филологический, в котором один «сугубо “бытовой” писатель» прошел маршрутом другого бытописателя — «своего основного литературного партнера сквозь десятилетия» [3] — и попытался, примерив на себя его оптику, если и не получить подобный экзистенциальный опыт, то понять принципы и приемы построения его прозы. Созданная в результате книга многозначно и даже провокационно озаглавлена как «Описание города».

О романе Данилова со времени его первой публикации написано и понято немало, и оттого нет нужды до последнего сохранять интригу — дело происходит в Брянске. Да и автор в одном из интервью раскрыл последнюю тайну книги: главный герой «Описания» «не город, а — Леонид Добычин» [4]. Но, описывая город, Данилов буквально вписал в него портрет и самого

Впервые опубликовано в журнале «Новый мир», 2014, № 11.

Добычина — наследуя ему в своем творчестве, это его исследует автор в своем романе.

«С Л. Добычиным Данилов, сам того, быть может, не подозревая, находится в отношениях некой психодрамы, где тяги к собственной противоположности не меньше, чем узнавания родства», — как заметила И. Роднянская [5]. И примерно в то же время, когда критик разбирала первый роман Данилова «Горизонтальное положение», рассматриваемый ею прозаик уже накручивал километры между Москвой и Брянском, эти самые отношения пытаются разрешить.

О творческой близости Добычина и Данилова говорилось неоднократно. Но в данном случае еще интересны и такие параллели в их творческих биографиях, как наличие у Добычина рассказа «Портрет», ставшего этапным на пути к роману «Город Эн» [6], у Данилова — рассказа «Дом-музей», также впоследствии разросшегося до «Описания города». При этом в романе Данилов еще выстраивает и ряд реминисценций по отношению к этим вышеперечисленным добычинским произведениям, на что будет указано далее...

В 2011-м Данилов приезжает в Брянск для сбора материала, а точнее, учить его технику, и для написания самого романа, уже основательно подготовленным. О чем в самой книге свидетельствует третий, мартовский визит. Его лирический герой попадает в местный книжный, где «обнаружена также книга о выдающемся русском писателе <...> и об описываемом городе, о том, как выдающийся русский писатель описал описываемый город в своих текстах» [7]. Речь о книге Э. Голубевой [8] — именно отсюда почерпнуты Даниловым все необходимые для его романа сведения и составлен маршрут передвижения по следам Добычина.

Но роман Данилова построен так, чтобы заставить посмотреть на город по-новому, увидеть его остранным. Примечательно, что у Шкловского, из его «ZOO, или Письма не о любви», Данилов заимствует и развивает, доводя до абсурдного, и принцип постановки задачи. В «Предисловии автора к первому изданию» Шкловский пишет: «Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке, — “Письма не о любви”» [9]. Данилов вводит запрет на упоминание не только названия города, но и имен собственных вообще. Причем и эти правила объяснены так же исподволь: автор сразу же затевает игру с читателем, вовлекая его в якобы мучительный процесс выбора. К чему ведет этот прием? С одной стороны, читатель, ни разу не бывавший в Брянске, получает увлекательный ребус-путеводитель. «Уникальность стиля Добычина на виду, она осязаема и наверняка порождает у многих азарт разгадывания и “декодирования”», —

как писал А. Агеев [10]. У Данилова все это не просто на виду, а на поверхности, но азарта от этого у читателя не становится меньше. К тому же у человека, не знакомого с «картой местности», преимуществ больше — читая, он будто бы разгадывает кроссворд, а не пытается соотнести описание с территорией.

С другой стороны, описывая город столь громоздкими конструкциями, Данилов, не стремясь заимствовать и уж тем более пародировать стиль Добычина, тем не менее погружает читателя в плотную историческую атмосферу его прозы. И все эти беспрестанно повторяемые «улицы, названной в честь одного из деятелей большевизма» и даже «станции <Фамилия крупного деятеля большевизма>град» сродни там и сям разбросанным, точно схваченным приметам времени у Добычина. То, что у одного работает в тексте эксплицитно и агрессивно, превращается у его по-следователя (sic!) в имплицитный прием по наполнению предельно разряженного пространства книги.

Создав иллюзию историко-бытового контекста, Данилов параллельно, но менее навязчиво входит в мир прозы самого Добычина. Читатель может прочитывать роман еще и как сатиру на провинциальный быт, и, наконец поддавшись многочисленным экивокам и найдя-таки упорно упоминаемого, но не называемого по имени писателя в интернете, как исследование жизни и творчества Добычина. Все это Данилов оставляет на его, читателя, усмотрение, предпочитая и далее следовать избранной тактике письма и — стратегии текста. Недаром он считает, что «главный враг писателя — ориентация на читателя» [11]. Объяснение чему можно найти и в том, что все его творчество носит исключительно дневниковый характер, что также роднит его произведения с наследием Добычина, в частности с романом «Город Эн» [12].

Их сближает и построение — оба произведения написаны в жанре хроник, на что уже указывают названия. Подробно хроникальное, летописное построение «Города Эн» рассмотрел Ю. Щеглов [13], и ряд его положений вполне применимы к роману Данилова, в частности:

«Избранный Добычиным тип повествования хорошо согласуется с такими чертами рассказчика, как, с одной стороны, фотографичность, поверхностное перепрыгивание с предмета на предмет, неспособность отличать малое от большого, неразвитость обобщений и оценок, с другой — свобода от шаблонов, непринужденность, самостоятельный взгляд на мир, уход из-под цензуры взрослых».

И пусть лирический герой Данилова не подросток, но, по выражению критика Данилы Давыдова, «продуктивный аутист», что позволяет сохранять на письме детский взгляд на окружающие его вещи. Это дает возможность

Данилову любоваться красотой отдельных добычинских фраз, попутно (и простодушно) выясняя, как же они «были сделаны». Так, в свой апрельский визит герой Данилова сличает на местности описание из добычинского рассказа «Отец»:

«В одном из текстов выдающегося русского писателя, который жил в доме 47 по улице, названной в честь одного из месяцев, есть такие слова: “Пузатенькая церковь с выбитыми стеклами смотрела из-за кленов”. <...> Церковь трудно назвать пузатенькой <...>, но вот так ее увидел выдающийся русский писатель».

Герой Данилова всесторонне изучает доступные ему точки зрения автора. Буквально: «Хочется найти такое место, с которого открывался бы вид на заливной луг <...>. Выдающийся русский писатель, который жил в доме 47 по улице, названной в честь одного из месяцев, так описал этот вид: “За лугами проходили поезда и сыпали искрами”». И чтобы разобраться, «из какого сора» появляется в добычинском рассказе «Ерыгин» эта завораживающая магия фразы, он то поселяется в гостинице с видом на эти луга, то проходит маршрутом Добычина от дома к реке, то, проезжая уже и сам в поезде, всматривается в местность из окна вагона.

Вообще мотив движения поезда и присущие ему монотонность, цикличность и пассивное перемещение персонажей — один из основных в книге («Главное — происходит процесс перемещения в пространстве»). И возникает ожидание того, что именно в «Описании города» все эти перемещения выльются в некую мечту, которая сродни идее кортасаровского персонажа Персио [14]. Тот, изучая железнодорожные справочники мира, хотел нарисовать график одновременного движения всех поездов — из этого, надеялся он, выйдет нечто зрелищное и емкое. Может быть, кубистическая картина, может быть, в чистом виде «Гитарист» Пикассо, моделью для которого послужил Аполлинер.

Ведь и Данилову «как раз “Выигрыши” больше нравятся (или, можно сказать, меньше не нравятся), чем “Игра в классики”. “Игра...” показалась мне до невозможности претенциозной. Вообще, признаться, не особо люблю Кортасара, совершенно “не мой” писатель» [15]. Однако сам факт знакомства с этим произведением и такое «неслучайное» откровение, может, и входит в писательскую стратегию. Вспомним про лукавство с выбором города для романа и к возможному созданию картины, моделью для которой послужит не Аполлинер, но Добычин, вернемся еще раз.

Но пока уже в своей книге Данилов предпочитает, помимо выявления описанных у Добычина мест и работы с подобными, по примеру классика, источниками (местной, например, прессой), просто вычерчивать и маршрут передвижения его по Брянску, руководствуясь и эпистолярным наследием

прозаика. Такое пошаговое изучение Даниловым брянского периода жизни и творчества Добычина, собственно, и позволяет отнести «Описание города», пусть и с некоторой долей допущения, к жанру филологического романа, автор которого, по А. Генису [16], занят тем, что «распускает тот ковер, который с таким искусством и усердием соткал автор». Согласно же концепции Гениса, в этом жанре для описания внутреннего мира художника лучше использовать приемы восточной поэзии:

«Чтобы понять, куда шел поэт, читатели должны следовать за ним, делая остановки там же, где и он. <...> Ведь мы должны понять, о чем она [каждая вещь — *С. Л.*] говорила автору, твердо зная при этом, что он услышал лишь часть сказанного».

Суть же принципиальных различий между западной и восточной поэтиками Генис сводит к тому, что первая опирается на метафору, а вторая — на метонимию. Пример последней — иероглифическое письмо.

И ведь нередко критики называют Данилова «стихийным буддистом», в том числе и за метонимические приемы письма, усиливающие отстранение в его прозе. А сам он признается, что в молодости, забросив писательство, серьезно занимался восточными духовными практиками [17].

Собственно, этот факт биографии служит здесь мостиком к тому, как «восточный опыт» переключается у Данилова с его знакомством с теоретизированиями композитора-минималиста Владимира Мартынова [18] и концепцией иероглифемы — глубинного знания о непонятном способе улавливания мира, где нет разделения на субъект и объект. Но знакомство пока именно на уровне теории, которую сам литератор еще только осмысливает: «Вероятно, скоро станет актуальным вектор «от рассказывания историй к писанию картин» [19]. Этот процесс по времени совпадает со сбором материала для ОГ и находит отражение в книге как эксперимент с «новой визуальностью», к рассказу о которой мы и ведем. К слову, параллельно В. Пустовая вписывает Данилова, точнее, его первый роман в «парадигму» Мартынова [20].

Но, кроме того, в постижении художественного мышления Л. Добычина Данилов не мог пройти мимо и монодрамы Н. Евреинова. Такого ее аспекта, как монодраматический момент — переживания зрителем (читателем) примерно того же, что испытывает и действующее лицо. Подробнее о том, как Добычин «присваивает» еврейновский метод, писал И. Лощилов [21]. Ну а о том, как смотрит на пейзаж чужими глазами Данилов, он и сам не перестает напоминать в романе: «За лугами проходили поезда...»

Также среди особенностей прозы Данилова «критики отмечают <...> большой лирический потенциал, приближающий эту прозу к поэзии» [22]. И для нашего случая здесь интересен такой стихотворный, точнее, ритмообразующий фактор, как ритуал.

В «Описании города» каждый день, проведенный в Брянске, начинается или заканчивается паломничеством «на улицу, названную в честь одного из месяцев, к пустому месту, на котором раньше располагался дом 47, в котором жил выдающийся русский писатель».

И так на протяжении всей книги. Здесь, с одной стороны, получается, что все, увиденное и описанное за день Даниловым, мог видеть и записать сам Добычин.

С другой стороны, это уже своеобразный ритуал самого Данилова, его дань памяти любимому писателю, граничащая с религиозным поклонением. Такой же характер визитов отмечает и Ю. Угольников [23].

Данилов и читателя приводит к тому, что Добычиным в Брянске пропитано буквально все. Как Брянском — все рассказы Добычина. Приводит методично, совершая ритуальные паломничества. Ритуал, отработку которого Данилов начал еще в ранних произведениях, набирает силу в «Описании города» и своего апогея достигает в апрельской главе этого романа.

В 2011 году Благовещение отмечалось 7 апреля. И хотя точное время приезда автора в Брянск не установлено, можно определенно сказать, что персонаж Данилова уж точно оказывается в ситуации, сходной с описанным у Пушкина (а в «Описании города» немало попыток «срезонировать» с его лирикой): «В чужбине свято наблюдаю...»

А ведь обычай выпускать птиц — это еще и поминки по самоубийцам [24], вспомним тут одну из версий исчезновения Добычина. Только птицы у Данилова нет (а православный опыт уже есть — окончил Высшие богословские курсы [25]). Ее как объекта здесь быть не может. Как нет дома №47 на месте котлована, как нет ни тела, ни могилы того, кто некогда жил в нем. Но свое ритуальное предназначение — донести сокровенное до Бога, до небес, она выполняет (и даже дает возможность получить своеобразный ответ). Потому речь о ритуале, кристаллизующем творчество Данилова, завершим наблюдением Г. Дашевского [26], который, еще обозревая его книгу «Черный и зеленый», отметил:

«Те вещи, о которых пишет Дмитрий Данилов <...> в каком-то смысле действительно не предназначены для взгляда человека, по крайней мере для взгляда не имеющего “никаких сил” человека. Ритуал всегда адресован не людям, а хотя бы условным, но небесам, вот с этой условно-небесной стороны проза Данилова на нашу жизнь и смотрит».

В «Описании города» эти «условные небеса» вдруг обретают реальные черты. Еще в феврале, как предзнаменование, слышится «гул вращающихся небесных сфер» при посещении пустого места за рекой — как связанного с точкой наблюдения «паровозов, сыпавших искрами», так и некогда застроенного: «Раньше на месте этого пустого места находилась железнодорожная

станция <Название описываемого города>-Город». Ну а созерцание черт «условных» происходит в весьма символичном для этого месте — на заброшенном летном поле. На пустом месте. В апрельской главе романа герой оказывается на территории старого аэропорта — давно не используемого по назначению пространства. И в этом связующем небо и землю месте, где лишь «бескрайность и тишина», возникает странная картина:

«Над взлетно-посадочной полосой повисло облако, напоминающее огромную линзу, выпуклой стороной обращенную к земле, а если посмотреть в южном направлении, то там висит точно такое же облако, две линзы зависли над территорией заброшенного аэропорта описываемого города».

Уже само появление облака в тексте четко указывает, по Ю. Дамишу, на переход от дискурсивного модуса — к зрелищному. И тут прочтение живописных кодов предполагает соскальзывание с одного уровня на другой, что дает возможность случайной игры интерпретаций [27]. В системе «Описания города» это еще и аллюзия на так и не написанный композитором Мартыновым «Трактат о форме облаков» [28]. И — опыт построения «новой визуальности».

При этом сама игра Данилова — этакое дюрренматтовское «наблюдение за наблюдателем за наблюдающими», которое превращает его из субъекта в объект наблюдения его объекта наблюдения.

К тому же дважды в романе возникают ситуации, когда читателю дается вид сверху — Данилов сначала пытается отзеркалить рассматриваемую тут ситуацию позже, в сентябрьской главе. А в декабрьской герой вспоминает, как и сам пролетал над городом: «Посмотрел в иллюминатор — внизу, в разрывах облаков, проплывал описываемый (описанный) город, сразу узнал его очертания».

Выходит, что описанные «облака-линзы» — гипертрофированные очки самого Данилова? Таким образом, выходит самопародия с автоцитатой и — приветом сверху друзьям-критикам: «Вот против определения моей манеры как гиперреализма я не возражаю» [29]. А это в свою очередь перекликается с настойчивым мотивом отражения у Добычина, что «типологически сходно с барочным принципом мироздания: весь мир раздваивается и созерцает своего двойника» [30].

С другой стороны — на него, персонажа, с небес взирает сам Добычин.

В своем романе Данилов семантически уравнивал своего героя и его жизненное пространство, объединив их в рамках целостного бытия. И здесь добычинский топос — котлован на месте дома №47, а по сути — любое пустое место. И эти пустые места — те самые добычинские «дыры, в которых свистит космический ветер» [31]. Потому если мысленно наложить на приведенное описание самую, пожалуй, известную фотографию Добычина

1934 года [32], то получается портретное сходство до степени сличения. Достаточно представить себе это место: открытое пространство, вытянутое с юго-востока на северо-запад [33], с покатым небосводом — белесая сфера с редкими облаками, по земле разделенная взлетной полосой.

Где выпуклые облака — это очки, а взлетка очерчивает линию носа. Так может выглядеть пейзаж, схваченный широкоформатником. Примечательно, что Данилов, известный пристрастием к фотографированию и описывающий в своих произведениях этот процесс, в «Описании города» обходится без камеры — всецело полагается на живой, отчасти расфокусированный взгляд. Которым только и можно обнаружить, скажем, явление незримого бюста Вольтера на невольничьем рынке [34] или будущее статуй [35]. И здесь прием Данилова — не экфрасис картины в стиле Арчимбольдо, т. е. не ее описание, а — написание портрета. Только в данном случае портрет не объемный, а — редуцированный, как в прозе самого Добычина. Или же подобный его автопортрету в «Чуккокале» [36].

Здесь, пусть и косвенно, можно проследить и отсылку к гоголевскому «Портрету». А летное поле и вариации полетов — еще и реминисценция с линией летчика в добычинском «Портрете». Сами же линзы — суть очки, которые примеривает добычинский персонаж в финале «Города Эн». Таким образом, в коротком эпизоде Данилов замыкает три преемственные «портретные» линии — свою, Добычина и Гоголя.

В итоге, всецело полагаясь на выбранный стиль, где «Джойс и Пруст да будут нам всем примерами» [37], получает портрет художника не в юности, но в топосе. «Он знает, где остановиться, чтобы из блаженного города Эн — этого образа литературы, с этих литературных небес — не возвращаться в реальный советский Брянск», — пишет Б. Парамонов о Добычине [38]. А Данилов знает, где его там искать, и — находит. После чего стремглав сбегает добычинским же маршрутом из описанного города, приговаривая: «Надо как-нибудь так сделать, чтобы больше сюда не приезжать».

Примечания

[1] *Добычин Л.* Полное собрание сочинений и писем. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга; журнал «Звезда», 2013.

[2] См. *Арьев А.* Встречи с Л. — «Новый мир», 1996, №12.

[3] «Сугубо “бытовым” писателем» Д. Данилова называл критик С. Костырко (WWW-Обозрение Сергея Костырко. — «Новый мир», 2011, №6); «бытописателем» Л. Добычина впервые назвал критик Н. Степанов в рецензии, опубликованной в «Звезде», 1927, №11, ну а в качестве «литературных партнеров сквозь десятилетия» их объединила критик И. Роднянская (*Роднянская И.* Дни нашей жизни — В кн.: История литературы. Поэтика. Кино. Сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой. М.: Новое издательство, 2012, стр. 374).

- [4] «Искушение чужими городами». Интервью Дмитрия Данилова Юлии Рахаевой. — Российская газета, 2013, №160 (6136), 23 июля.
- [5] *Роднянская И.* Цит. соч., стр. 373.
- [6] См. подробнее: *Лоцилов И.* «Я, Анна Чилиг...»: Образ человека в прозе Л. Добычина. — Вариант статьи, предназначенной для выпуска Slavic Almanach: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies (Pretoria, University of South Africa: «Unisa Press»), 2004. — Сайт «Сетевая словесность» (<http://www.netslova.ru/loshilov/ldp.html>).
- [7] Здесь и далее цитируется по: *Данилов Д.* Описание города — «Новый мир», 2012, №6.
- [8] *Голубева Э.* Писатель Леонид Добычин и Брянск. Брянск: «Автограф», 2005.
- [9] *Шкловский В.* «ЗОО, или Письма не о любви». — В кн.: *Шкловский В.* Жили-Были. М.: «Советский писатель», 1966, стр. 167.
- [10] *Агеев А.* Скепсис и надежда Леонида Добычина — В кн.: *Агеев А.* Конспект о кризисе. М.: «Арт Хаус Медиа», 2011, стр. 373.
- [11] См.: «Дело одинокое». Интервью Дмитрия Данилова Платону Беседину. — «ШО», 2012, №5.
- [12] См. *Шеховцева Т.* Оформление личности (дневниковое начало в «большой» прозе Л. Добычина, А. Гаврилова, Д. Данилова). — Вестник Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина, 2011.
- [13] *Щеглов Ю.* Заметки о прозе Л. Добычина («Город Эн»). — В кн.: *Щеглов Ю.* Проза. Поэзия. Поэтика. М.: Новое литературное обозрение, 2012, стр. 333.
- [14] *Кортасар Х.* Выигрыши. — Собрание сочинений в 9 тт. — СПб.: Амфора, 1999. Том 5.
- [15] Комментарий Д. Данилова к заметке «Пение хронопа» В. Демидова на сайте litlive.ru.
- [16] *Генис А.* Фотография души. В окрестностях филологического романа — «Звезда», 2000, №9.
- [17] См. «Искушение чужими городами». Интервью Дмитрия Данилова Юлии Рахаевой.
- [18] *Мартынов В.* Пестрые прутья Иакова: Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни. М.: МГИУ, 2008.
- [19] *Данилов Д.* К новой визуальности — «Октябрь», 2001, №11.
- [20] *Пустовая В.* В зеркале легко дышать. Владимир Мартынов, «Время Алисы» — Дмитрий Данилов, «Горизонтальное положение». — «Новый мир», 2011, №7.
- [21] *Лоцилов И.* Цит. соч.
- [22] *Голубкова А.* Очарование убожества: основные тенденции прозы Дмитрия Данилова — «Абзац», 2007, №3.
- [23] *Угольников Ю.* Модный описатель — «Октябрь», 2013, №1.
- [24] *Зеленин Д.* Увековеченный А. С. Пушкиным русский народный обычай выпускать весною на волю птиц. — В кн.: *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1934—1954. М.: «Индрик», 2003, с. 237—242.
- [25] «Искушение чужими городами». Интервью Дмитрия Данилова Юлии Рахаевой.
- [26] *Дашевский Г.* Проза без происшествий. О «Черном и зеленом» Дмитрия Данилова — «Комерсантъ Weekend», 2010, № 35, стр. 36.
- [27] См. *Дамии Ю.* Теория облака. набросок истории живописи. СПб.: Наука, 2003.
- [28] *Мартынов В.* Цит. соч.
- [29] «Гиперреализм вместо постмодернизма». Беседу с Дмитрием Даниловым вел Игорь Панин. — Литературная газета, 2012, № 31, 1 августа.
- [30] *Радищева Е.* Художественный мир прозы Л. И. Добычина — Дис. канд. филол. наук: 10.01.01: М., 174 с. РГБ ОД, 61:04-10/1437, 2014.
- [31] *Агеев А.* Цит. соч.

[32] См., например, фото на фронтисписе: *Добычин Л.* Полное собрание сочинений и писем.

[33] Территория бывшего аэропорта г. Брянска (Советский район) имеет вытянутую конфигурацию (с юго-востока на северо-запад). Его длина по продольной стороне составляет 2 560 м, по поперечной — 1 200 м (описание с сайта stroyka32.ru).

[34] Имеется в виду «Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера» — картина испанского художника Сальвадора Дали (1940).

[35] Аллюзия на одноименную картину бельгийского художника Рене Магритта (1932).

[36] *Чуковский К. И.* Чукоккала. Рукописный альманах К. Чуковского. М.: Искусство, 1979.

[37] «Дело одинокое». Интервью Дмитрия Данилова Платону Беседину.

[38] *Парамонов Б.* Небесный град Леонида Добычина. — Сайт «Радио Свобода», 2014, 18 мая (<http://www.svoboda.org/content/article/25218124.html>).

Евгения Степаненко

Holland-AmericaLine

*Голландская образность в современном американском романе
(«Девушка с жемчужной сережкой» Т. Шевалье и «Щегол» Д. Тартт)*

На берегу реки Маас в Роттердаме, на набережной Вильгельмина-пир стоит среди небоскребов старинное здание отеля «Нью-Йорк», бывшее некогда штаб-квартирой Нидерландско-Американской пароходной компании, более известной как «Линия Голландия — Америка». Открытая в 1873 году, компания просуществовала до 1978 года, и именно судам «Линии Голландия — Америка» многие голландцы, покинувшие разоренную Второй мировой войной родину, обязаны относительно спокойным и безопасным переездом в США. Надпись на нидерландском языке на фасаде гостиницы *Holland-AmerikaLijn* напоминает о прежних временах, а войдя в холл с высокими потолками и мягкими креслами, невольно озираешься в поисках бывших матросов, а ныне — респектабельных владельцев судоходной корпорации. Их дух, в котором протестантская скромность и строгость нравов соединились с протестантскими же любовью и вкусом к наживе, пережил две мировые войны, гибель Роттердама в 1940-м, восстановление города и архитектурный сон разума 1960-х — 1980-х и до сих пор витает в этих стенах, чем чрезвычайно радует любителей голландской старины.

«Линия Голландия — Америка» — это своего рода метафора голландской истории и культуры: в 1620 году из Роттердамской гавани отправились в плавание отцы-пилигримы, голландские колонисты выстроили город Нью-Йорк, до 1664 года Новый Амстердам, на острове Манхэттен, который выкупили у местного индейского племени за пятьсот долларов по нынешнему курсу (нация торговцев, как ни крути). Да и само слово «доллар» образовалось от «даалдера», серебряной монеты, равной 2,5 гульденам. Три века спустя американцы освободили голландцев от немецкой оккупации в 1945 году, и именно Голландия одной из первых стран в Европе стала получать гуманитарную помощь по плану Маршалла. Голландские кинематографисты трижды получали приз Американской киноакадемии. Американцы обожают Амстердам, и с мая по октябрь американский английский заглушает на улицах города

амстердамский голландский. Девяносто пять процентов голландцев свободно говорят по-английски, а американцы воспевают свою далекую прародину в слове: «Рип ван Винкль» Вашингтона Ирвинга и «Серебряные коньки» Мэри Мейп Додж прочно прописались в детских не только по «линии Голландия — Америка», но и вне ее.

«Линия Голландия — Америка», разумеется, всего лишь эпизод в истории Соединенных Штатов. Даже не занимаясь прицельно историей и культурой США, можно предположить, что представление об Америке как о плавильном котле (*meltingpot*) национальностей, кочующее по сборникам школьных «топиков», вряд ли абсолютно верно. К американской культуре наиболее применим термин «мультикультурный проект»: называя себя американцами, жители США не отказываются от своих корней, но, напротив, по-хорошему ими гордятся и их изучают. Возможно, в том числе и этим объясняется удивительная «всеядность» американской литературы с ее имагологическими экспериментами, таким «театром стран и наций», где можно встретить фешенебельную болезненную Европу («Европейцы» Г. Джеймса), и голландский Делфт «золотого» семнадцатого века («Девушка с жемчужной сережкой» Т. Шевалье) и даже Амстердам века двадцать первого («Щегол» Д. Тартт). О последних двух текстах, а также о том, как своеобразно и органично способны американские авторы вживаться в реалии других стран и эпох, я и попробую поразмышлять.

Сопоставить между собой два романа, «Девушка с жемчужной сережкой» и «Щегол», интересно уже потому что Трейси Шевалье и Донна Тартт выстроили свои тексты вокруг двух шедевров голландской живописи, созданных в одном городе с разницей в одиннадцать лет. Автор «Щегла» Карел Фабрициус (1622 — 1654), по некоторым данным, несколько лет давал уроки молодому Йоханнесу Вермееру (1632 — 1675), и сотрудничество двух гениальных художников прекратилось с гибелью Фабрициуса при взрыве пороховых складов в Делфте 12 сентября 1654 года. Оба полотна находятся в музее Мауритсхейс в Гааге и прочно удерживают статус туристических приманок музея, города и страны в целом. Важно и то, что в Нидерландах классическая живопись умело встроена в грандиозное действо под названием «Золотой век». Этот хорошо продуманный спектакль, где почти нет места непрекращающейся войне с испанцами, иконоборчеству, противостоянию знати и сторонников Республики, интригам, казням и взрывам пороховых складов, представляет туристу мирную картину труда на благо молодой державы, демократию, где равно вольготно чувствуют себя глава Гильдии стрелков, коренастая молочница и живописцы, объединенные в Гильдию Святого Луки (магистром Делфтской гильдии, кстати, и был Йоханнес Вермеер). Попасть под обаяние этого мифа о рае на земле легко, особенно американ-

цам, некогда так же завоевавшим независимость и утвердившим главенство принципов свободы и равенства для всех, да еще и ведущим свою родословную от голландских протестантов. «Девушку с жемчужной сережкой» и «Щегла» можно читать как комментарий в двух частях к феномену «голландского рая» — и если Трейси Шевалье в своем романе представляет версию, *какой могла быть* эта идиллическая Голландия, то Донна Тартт поясняет, *как и из чего* конструируется «голландский миф».

Американские писательницы исследуют «голландскость» по той же «линии Голландия — Америка», только прочерченной теперь на уровне ментальности и культуры. При этом важно не забывать, что Донна Тартт и Трейси Шевалье изучают не страну как таковую, а своеобразное художественное произведение о ней. Обе писательницы заняты своего рода литературным переводом, пытаясь объяснить голландские реалии с помощью доступных американских культурных и языковых средств. Любой перевод, и прежде всего перевод литературный — это всякий раз, по выражению Умберто Эко, более или менее успешная попытка «сказать почти то же самое» [1], и ключевое слово здесь не «то же самое», но именно «*почти*». Это «почти» оставляет в тексте зазоры, небольшие (в идеале) открытые пространства, заглянув поглубже сквозь которые можно увидеть личность переводчика, откуда он родом и даже на каких образцах сформировался как профессионал. Такие «переводческие зазоры» встречаются и на текстовом уровне, но особенно видны при более масштабном «переводе» одной культуры на язык другой. Такой перевод, выполненный американками в «Щегле» и «Девушке с жемчужной сережкой», можно рассматривать и как «*совсем не то же самое*», и как «*и вовсе то же самое*». «Совсем не то же самое», потому что оба романа почти не принимают во внимание, что картины Вермеера и Фабрициуса написаны в эпоху барокко, а значит, их следует «читать», владея языком символов, на котором в республиканской Голландии писали не только картины, но и стихи. При этом «переводы», выполненные Донной Тартт и Трейси Шевалье, предельно точны — поскольку по этим двум книгам можно отслеживать взаимное перетекание американского и голландского характеров и, помня о родстве двух народов, попытаться понять черты и тех, и других.

От голландских переселенцев современные американцы унаследовали убежденность в том, что именно они знают, как надо. Современным голландцам эта черта тоже не чужда, в нидерландском языке даже существует слово «*betweter*» (дословно «знающий лучше»), которым иронически обозначают всезнаек. Американцы же ввиду своей многочисленности, обширности своих территорий и положения в мире своей страны над периодическими скатываниями в мессианство не смеются, но, напротив, считают это качество чуть ли не краеугольным камнем своей внутренней и особенно внешней полити-

ки. Поэтому и приживаются в Америке «романы воспитания», и не случайно возвращение от постмодернистской стилистики к классическому, до-модернистскому даже роману, где герой взрослеет благодаря трудностям, добро побеждает зло, а читатель может извлечь для себя важный моральный урок, наиболее любимы и востребованы именно в Соединенных Штатах.

К романам воспитания можно отнести и «Девушку с жемчужной сережкой», и «Щегла». Обе книги — это романы о воспитании искусством, где живопись — камертон, на который настраивают свою жизнь главные герои. Грит («Девушка с жемчужной сережкой») на момент поступления служанкой в дом Йоханнеса Вермеера шестнадцать лет, и формирование ее жизненной позиции происходит в мастерской великого художника. Тео Деккеру («Щегла») всего тринадцать, когда волею случая у него в руках оказывается шедевр Карела Фабрициуса, а сам он знакомится с гениальным краснодеревщиком Джеймсом Хобартом (Хоби). Грит и Тео чувствуют красоту, они сами написаны красиво и даже внешне соответствуют «своим» художникам: Грит по-вермееровски сдержанна, Тео же своей неприкаянностью, дерзостью и резкими движениями напоминает изображенную на картине Фабрициуса птичку. От обоих исходит ощущение избранности, причастности совершенному, и этой особенности героев не противоречат ни денежные махинации Тео, ни то, что влюбленная в Вермеера Грит продает завещанные ей художником жемчужные серьги. Но все же остается после прочтения романов горьковатое послевкусие, уж очень хочется, чтобы разрыв между прообразами шедевров и самими шедеврами был если не преодолен полностью, то хотя бы сильно сокращен. Но именно этой напряженностью между полюсами реального и идеального и интересны оба романа. В обеих книгах действительность существует и противопоставляется миру искусства, который, стоит Грит или Тео соприкоснуться с ним, тут же являет им, какими они *могли бы быть*, но, будучи людьми из плоти и крови, никогда не станут. И это движение персонажей от одного мира к другому и есть моральный урок, который непременно должен содержаться (и содержится) во всех романах воспитания. Такая интерпретация классической культуры позволяет Трейси Шевалье и Донне Тартт «сказать *практически* то же самое» о голландцах и о самих себе и, кроме того, продолжить «линию Голландия — Америка», заявляя: «Красота всегда моральна».

Пожалуй, нигде напряженность между красотой и моралью не выражена так драматично, как в нидерландской классической живописи, и неудивительно, что, исследуя проблему красоты, американские писательницы обращаются к искусству Голландии этого периода. В кальвинистских Нидерландах XVII века физической красоте отводили место далеко позади внутреннего совершенства: заботиться надлежало прежде всего о душе. Молодая

Республика нуждалась в гражданах, в любую минуту готовых пожертвовать личным ради общественного, на праздное любование чем бы то ни было просто не оставалось времени. Все нужно было начинать с нуля: отвоевывать жизненное пространство у воды и у испанцев, строить города, укреплять властную вертикаль, проводить в жизнь принцип религиозной терпимости (не распространявшийся, правда, на католиков), открывать новые земли и превращать их в колонии, а кроме того, делать научные открытия, объединять разрозненные диалекты в единый «цивилизованный» (*beschaafd*) язык и формировать такую систему норм и ценностей, которая гарантировала бы сохранение и преумножение достигнутого. На благо Республики были обязаны трудиться все, участвовать в политической и общественной жизни могли и мужчины, и женщины — последние занимались в основном благотворительностью, возглавляли сиротские приюты для девочек, но нередко вели и денежные дела. Одной из таких дам, обладавших недюжинным коммерческим талантом, была теща Йоханнеса Вермеера Мария Тинс [2]. Она с успехом долгие годы обращала талант своего зятя в звонкую монету, занималась продажей его картин и всячески способствовала интересу богатейших купцов и меценатов Делфта к работам Вермеера. В романе Трейси Шевалье Мария Тинс одновременно и трикстер, и «бог из машины»: умная и проницательная, отнюдь не сентиментальная, она по-своему помогает Вермееру написать портрет Грит и защищает девушку от приставаний богача Ван Рейвена, по заказу которого Вермеер и работает. Именно Мария Тинс служит в «Девушке с жемчужной сережкой» воплощением «голландскости», которая у американской писательницы ассоциируется в первую очередь с трезвым расчетом, стойкостью и спокойным, слегка циничным, отношением к жизни. Не то чтобы «серый кардинал» дома Вермееров нечувствительна к красоте, однако выбирая между красотой и моралью (сохранение видимости счастливой семьи), Мария Тинс без колебаний останавливается на последней и никак не заступает за Грит, обвиненную женой Вермеера во всех смертных грехах — картина закончена, а служанка сама по себе ее не интересуется. Впрочем, и сама Грит в конце романа делает выбор в пользу морали: став женой мясника Питера, получив определенный социальный статус, она не сохраняет жемчужные серьги, завещанные ей Вермеером, но продает их, с тем чтобы вырученные деньги никогда не истратить.

Литература и живопись были обязаны воспитывать, даже забава использовалась для нравовучения. И сейчас некоторые книги по истории и искусству голландского Золотого века открываются диптихом: на первой картинке начинающий конькобежец распластался на льду вверх коньками, на второй этот же конькобежец легко скользит по замерзшему каналу. Под картинкой одно слово: *Geoeffend*, что можно перевести и как «научился», и как «доволь-

но упражнялся»: дескать, тренируйся, совершенствуйся, и будет тебе счастье. Талант живописца и рисовальщика в Нидерландах соединялся с писательским даром, порождая эмблему — иллюстрированное стихотворное поучение. Жанр эмблемы возник в XV веке в Италии, однако расцвет его пришелся на Золотой век нидерландской культуры. При этом эмблематической была не только поэзия, но и живопись: поэты-рисовальщики и художники использовали один и тот же язык символов, понятный и доступный всем. Необходимость «поучения и развлечения» (*lerenenvermaak*) требовала от живописцев повторения одних и тех же сюжетов, а картины в доме не столько украшали стены, сколько служили назиданием его обитателям.

Голландский Золотой век оставил и великолепную поэзию, однако охотников до нее куда меньше, чем исследователей живописи. Поэтический язык голландцев проявился в полной мере не в литературе (где ему в идеале и место), но в живописи. К счастью, художник, будучи, как и поэт, представителем «нации неизлечимых проповедников» (по замечанию классика нидерландской литературы XX века В. Ф. Херманса [3], мог увлечься и о своей воспитательной миссии на миг попросту забыть. В творчестве мастеров кисти несравнимо больше свободы, чем в произведениях литературы того времени, живописи удалось то, чего так и не смогла добиться поэзия, — задыхаться. Голландцы понимали и глубоко любили то, что они писали. Карел Фабрициус обучался живописи у Рембрандта, и тончайший психологизм, свойственный великому мастеру, чувствуется и в его работах. Не зря Тео Деккер в конце романа «Щегол» рассуждает о характере изображенного на полотне Фабрициуса щегла, приписывая птице вполне человеческие переживания и сомнения, а на самом деле отождествляя с персонажем картины самого себя. Вермеер после поступления в Гильдию Святого Луки с историческим полотном «Иисус у Марфы и Марии» (кстати, самым слабым в его творчестве), к историко-библейским сюжетам не обратился ни разу, однако в романе Трейси Шевалье мать Грит, благонравная протестантка, называет вермееровские полотна «слишком католическими». «Католическими» в обывательском понимании, на самом же деле повседневная жизнь на этих картинах изображена с почти религиозным трепетом.

И «Девушка с жемчужной сережкой», и «Щегол» — картины, безусловно, знаковые не только для мирового искусства, но и для самих художников. До сих пор не установлено, кто изображен на картине Вермеера и почему Фабрициус (в самом ли деле предчувствовал он свою скорую гибель, как утверждает Донна Тартт?) написал последнюю свою картину, отказавшись от группы фигур, от пейзажа, от любимых опытов с камерой-обскурой и оставив лишь птицу на белом фоне. И почему именно эти полотна — портрет неизвестной девушки и небольшое изображение птицы на жердочке —

считаются визитными карточками и самих художников, и целой страны? Донна Тартт и Трейси Шевалье пытаются ответить на этот вопрос. Тартт вводит в свой более «американский» роман фигуру Хоби — своеобразного посредника между современностью и голландским Золотым веком. Примечательно, что Хоби, прежде чем самому начать делать мебель, юношей попал в дом к некой миссис Де Пейстер (она так и не появится в романе) из старинного рода голландских поселенцев в Новом Свете. Эта полумифическая старушка, любящая и ценящая красивые вещи, научила Хоби распознавать подлинные мебельные шедевры. Тартт тонко подметила это свойство голландской культуры — вещность и визуальность, достаточно вспомнить знаменитые натюрморты и интерьеры, фотографически точно выписанные на полотнах «малых» и «больших» голландцев. Именно предметы — картины, антиквариат, драгоценности — служат, в понимании Донны Тартт, кубиками, из которых складывается увлекательнейшая повесть о голландском Золотом веке. Трейси Шевалье рассказывает воображаемую историю создания этих предметов, местами допуская ошибки, местами же точно попадая в исторический контекст. Обе романистки, как уже говорилось, работают с артефактами и по ним пытаются представить и объяснить Нидерланды, но делают это сугубо по-американски: воссоздать не букву, но дух.

В этом американском духе, на мой взгляд, объяснение, почему «линия Голландия — Америка» возникла в современном романе США. И голландцы, и американцы на заре своей государственности выше прочих нужд ставили личную свободу. Романы Трейси Шевалье и Донны Тартт написаны о свободе, воплощенной для них в классических шедеврах. Для обеих писательниц великое полотно — акт не только мастерства, но прежде всего великой личной свободы живописца. Подлинная красота всегда свободна — этой мыслью объединены два романа о великих голландцах и их американских последователях. Хоби («Щегол») и не помышляет торговать своими мебельными «подменшами». Вермеер изображает Грит «не дамой и не служанкой, а просто Грит». Фабрициус написал своего «Щегла» не на продажу — в картине нет ни одного из тех приемов, которые регулярно использовал художник.

Создание живописного полотна столь огромной силы, утверждают в своих книгах Донна Тартт и Трейси Шевалье, возможно только при наличии внутренней свободы, и такой свободой обладают и Вермеер, и Фабрициус, и укрытый в доме с зеленым звонком Хоби — единственный по-настоящему счастливый персонаж «Щегла». Создание шедевра — встреча его автора с самим собой, но и для тех, кто находится рядом, акт творчества означает освобождение, спасение. Вермеер своей картиной спасает Грит от бесчестия. Картина Фабрициуса, спрятанная в наволочке, сперва не дает оставшемуся сиротой тринадцатилетнему Тео окончательно потерять себя, а затем поиски

пропавшего полотна приводят его к пониманию собственных нужд и собственного предназначения, *освобождают* от многолетнего груза проблем. Не из этого ли чувства внутренней свободы, где единственный, но очень строгий судья — собственная совесть, выросла знаменитая американская мечта? И не эта ли мечта, общая для двух наций, заставляет американских писательниц оглядываться назад и искать поддержки у своих голландских предков-живописцев? Сотни раз раскритикованная и осмеянная, великая американская мечта заново формулируется в двух романах о голландских художниках: «Будь свободен». Есть в романах Донны Тартт и Трейси Шевалье и пародия на «американскую мечту»: у Шевалье это Ван Рейвен — богач и кутила, которому «нечего больше хотеть» (это уже наш классик, песенный), у Тартт — сам Тео, смачно, по-фицджеральдовски отправляющий дорогое ожерелье в резиновый сапог любимой женщины. Но не это — мечта, и таким мечтам обе писательницы противопоставили мечту о настоящей свободе, которая творит великие полотна, благодаря которым «мы можем говорить друг с другом сквозь время».

Трейси Шевалье и Донне Тартт удалось нащупать нерв, связывающий две культуры, оглянуться назад и напомнить своим соотечественникам, да и зарубежным читателям тоже, «с чего все начиналось», в надежде, что возвращение к первоначальным смыслам социокультурных понятий все-таки возможно.

Примечания

[1] См. работу У.Эко о литературном переводе «Сказать почти то же самое. Опыты о переводе». М: АСТ. Corpus, 2015. 736 с.

[2] См. биографическую справку о Йоханнесе Вермеере в кн. *Karl Schultz. Vermeer. The Complete Works (Basic Art Series)*. Taschen (English edition), 2013. 258 p.

[3] *Goedegebouure Jaap*. Nederlandseliteratuur 1960 — 1988. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1989. P. 42.

Глава 2

Публицистика

**«Кто твой Бог
и каким ты видишь
человека»**

Екатерина Иванова

«Я хочу сказать о реальности рая»...

Роман Антона Понизовского «Обращение в слух» — это роман-событие. Текст автора-дебютанта говорит сам за себя и становится центром литературно-критической дискуссии вне всякой связи с премиальным процессом.

В центре повествования — спор о русском национальном характере, о смысле жизни и, наконец, о бытии или небытии Бога.

Действующие лица как будто сошли со страниц романов Достоевского. Аспирант Федя — молодой человек, который, совсем как князь Мышкин, большую часть жизни провел в Швейцарии и представляет себе Россию только по книгам. Дмитрий Белявский — гуманитарий неопределенного профиля, который еще в далекие советские времена занимался творчеством Достоевского. Плюс два «зрителя» — жена Белявского Анна и Леля, знакомая Феде. Волею судьбы герои книги оказались в замкнутом пространстве и коротают время, обсуждая «проклятые» вопросы русской литературы. По сюжету Федя является аспирантом некоего доктора Хааса, который разработал сугубо научный метод познания национального менталитета: «Чтобы понять национальный характер — не важно, русский, турецкий или швейцарский, — т. е. именно чтобы понять “народную душу”, “загадку народной души” — нужно было (по Хаасу) выслушать *les recits libres* (“свободные повествования”) подлинных “обладателей” или “носителей” этой самой “души” <...>. Главное — с точки зрения д-ра Хааса — следовало организовать интервью таким образом, чтобы повествование (*le recit*) от начала и до конца оставалось “свободным” (*libre*)».

«Свободные» и вполне реальные истории, записанные самим Антоном Понизовским, расшифровывают и комментируют православный христианин Федя и атеист Дмитрий Белявский, не выдуманы.

В тексте говорят лицом друг к другу те, кто в реальных условиях никогда не доводят диалог до конца. Их полярные идеи, точнее целый комплекс идей, сталкиваются в лабораторно чистых условиях. Это в некотором роде очень

честный спор, в котором оба участника вполне по-джентельменски не переходят на личности, не применяют запрещенных уловок, всегда договаривают свою мысль до конца и даже иногда слышат друг друга.

«Обращение в слух» — это роман-спор, вызывающий споры. Что перед нами: подборка рассказов из жизни беднейших слоев населения, ценная своей информативной частью, или набор душещипательных историй, вставленных в жесткую идеологическую рамку? Графомания? Дурная стилизация? Недурная стилизация? Или живая форма современного романа «о самом главном»?

Вадим Левенталь высоко оценил роман в его части «нон-фикшн», но отказал ему в праве называться художественным произведением, полагая, что «этот, извините, дискурс <...> деконструирован Сорокиным» и «художественные условности, которые работали 200 лет назад, сейчас уже не работают», а значит, «текст не опознается как художественный» [1]. Алла Латынина, напротив, полагает, что неожиданный успех романа Понизовского свидетельствует о том, что границы художественности вмещают и идеологический дискурс, что «мы готовы переварить роман идей» [2].

Понизовский действительно оживляет форму идеологического романа XIX века. «Обращение в слух» — это действительно роман идей, точнее только одна часть этой формы классического русского романа XIX века. Перед нами всего лишь спор современных Алеши и Ивана Карамазовых, развернутый на пятьсот страниц, и ничего, кроме этого. И оказывается, что этот спор страшно интересен! Не «актуален», не «динамичен», а именно интересен. В нем нет ничего от «бестселлера»: ни закрученной интриги, ни политических прокламаций, хотя разговор главных героев то и дело съезжает на вопрос о роли государства в распространении мирового зла. Всего лишь обмен репликами заставляет следить за развитием мысли с таким же напряженным вниманием, с каким можно следить за перипетиями динамичного сюжета.

Антон Понизовский обладает редким умением улавливать обертона современной речи, не сводя ее целиком к сленгу, не просто насыщая текст лексическим приметам времени, но создавая образ речи начала XXI века.

Несмотря на подчеркнутую старомодность некоторых фраз, явно стилизованных «под Достоевского» («А осмелюсь ли, милостивый государь, обратиться к вам с разговором *приличным?*» и т. д.), язык романа Понизовского современен. Цитаты и псевдоцитаты из Достоевского, с одной стороны, подчеркивают условность повествования, с другой — отражают цитатность мышления, свойственную человеку эпохи постмодернизма.

Как справедливо пишет Виталий Каплан, «Антон Понизовский <...> доказывает своим романом, что <...> говорить о русской душе можно современным языком, не впадая в слюнявый идиотизм» [3]. В этом тексте не чувствуется никаких стилистических швов между медлительным языком

XIX века, гуманитарным «культурологическим» жаргоном, простонародной речью и речью тех, для кого русский язык не является родным. Самые смелые стилистические стыки романа не производят впечатления стилизации, а представляют собой живую речь, абсолютно естественно передающую актуальные смыслы. Были нарекания: почему, дескать, простые люди рассказывают свои истории без мата? Но неужели современный человек, которые рассказывает историю своей жизни «под запись» незнакомому человеку, совсем не способен обойтись без бранных слов?

Для Понизовского, конечно, важнее не то, как говорят, а о чем говорят и кто говорит. С первых страниц очевидно, что именно Федя является носителем авторского образа мыслей. Федя — христианин, и он мыслит и говорит так, как будто его мировоззренческая позиция — единственно возможная, у него нет в сознании внутреннего «чувства оппонента», он не предполагает возможного несогласия, не верит, что можно воспринимать жизнь совсем в иных координатах, чем он. И может быть, потому, что он не вполне осознает абсолютную несовместимость позиций религиозного и нерелигиозного сознания, в нем нет не только чувства оппонента, но и «чувства врага» (первое так легко переходит во второе!). Кроме того, Федя, а вместе с ним и автор романа убеждены, что любая ситуация, как бы ужасна она ни была, может быть объяснена в свете евангельской истины.

Понизовский рискует превратить своего героя в героя-резонера, но этого не происходит потому, что Федору противостоит необыкновенно сильный оппонент, с которым ходульный герой просто не смог бы справиться.

Белявский — это, безусловно, антигерой, однако обаяние его велико. Он вызывает симпатию, несмотря на явную окарикатуренность. Значит, окарикатурен он не так уж сильно. В его комментариях есть не только убедительность личного опыта, но и своеобразная красота. Пожалуй, самый сильный эффект производит первый развернутый комментарий Белявского. Ну что можно сказать по поводу незамысловатой истории о том, как незаконнорожденная девочка выросла в детском доме, как она ухаживала перед смертью за своей мамой, которая, хоть и не воспитывала ее, но все же «родная кровь»? Кажется, последнее, о чем тут можно говорить, так это о том, как в Древнем Риме было принято называть ребенка, родившегося после смерти отца. Эти «интеллигентские камлания» одновременно отталкивают и завораживают. Сопротивляться обаянию его логики очень сложно, хотя понятно сразу, что его позиция не близка авторской. Но удивительно, с каким изяществом воссоздает Понизовский этот чуждый для него образ мысли.

В речах Белявского много скрытых и явных цитат, которые роднят его с Иваном Карамзовым. Есть у него и свои замученные младенцы (и гораздо более ужасные, чем у Достоевского), и свое «почтительное возвращение

билета): «Что же: чистые, вежливые, и порядочные, и ответственные — это, значит, “земное царство”, а пьянь и срань — “небесное”, что ли, так?! Тогда не надо небесного никакого! Я вам говорю, можете сообщить по инстанции: царства небесного мне — не надо! И никакого — не надо!»

Так же, как Федя близок к образу героя-резонера, Белявский проходит в опасной близости от пародии на героя Достоевского, но этого все-таки не происходит, потому что Понизовский улавливает и транслирует на современный материал не форму, но самую суть бунта Ивана Карамазова, ту идею, то чувство, которое этот бунт порождает. Автор романа видит, что это чувство живо, реально, актуально, и сегодня, может быть, еще больше, чем прежде. Интерес Белявского к фигуре Достоевского и ко всей той проблематике, которая обычно поднимается в связи с его творчеством, далек от холодноватого академического интереса гуманитария широкого профиля. Его внимание к Достоевскому, которое и подтолкнуло чету Белявских присоединиться к Федору в его научных штудиях, — это пристальное внимание человека к источнику острой боли. Своей боли. Это боль оскорбленного сердца и ума. Белявского оскорбляет размах страдания, который он видит в современной России, бессмысленность этого страдания и его неэстетичность. Он выступает в роли циника, но это цинизм человека, который никак иначе не может справиться с чувством собственной вины. Его цинизм — защитная реакция, помогающая снять с себя непосильную ответственность.

Роман «Обращение в слух» провоцирует на сравнение его автора с Достоевским. Невыгодная позиция для дебютанта. Мало кто может всерьез претендовать на сравнение с классиком. Понизовский, конечно, не Достоевский. Герои Достоевского предстают перед читателем в многомерности не только интеллектуального, но и духовного облика. Герои Понизовского не имеют личного измерения, им далеко до той полноты бытия, которая отличает героев русского классического романа идей. Как пишет Бахтин, идея для Достоевского может предстать только в виде личности. Невозможно оторвать содержание разоблачающих речей Ивана Карамазова от его собственной духовной катастрофы: человек, который не принимает «мира Божьего» за то, что в нем страдает невинный, сам является источником зла. В романе Понизовского герой предстает только как голос, произносящий «символ веры». Этот голос имеет индивидуальный тембр, но не более.

Триумфом красноречия Белявского стало его «разоблачение Достоевского». Литературная форма этого приема, конечно, связана с романом набоковского героя Годунова-Чердынцева о Чернышевском, а содержание его (разоблачение «нечистого» пристрастия Достоевского к страдающим детишкам) вполне откровенно отсылает к набоковской же «Лолите». Разница в том, что герой Набокова ниспровергает Чернышевского — мнимого кумира неко-

торых слоев интеллигенции, а Понизовский с огромным мастерством и иезуитским изяществом растаптывает ну если не святыню собственной души, то уж точно источник своего писательского вдохновения. Низложение Достоевского в изложении Понизовского выглядит настолько убедительно, что хочется сразу начать защищать Достоевского то ли от Белявского, то ли от самого Фрейда, то ли от самого автора романа. Но, конечно, Достоевский в защите не нуждается. Важнее понять «логику обвинения». Белявский уверяет, что именно Достоевский является автором идеи о народе-богоносце. Показав глубоко личные и весьма неэстетичные истоки этой идеи, Белявский полагает, что уничтожил и саму идею, и поставил точку в этой истории. Но его амбиции простираются еще дальше. Речь идет не только о природе «жесточкого таланта» Достоевского и не только об изъянах русского национального характера. Белявский ведет атаку на определенный тип религиозности, ярким представителем которой является Достоевский как личность и герои Достоевского. Центром атаки становится идея греха, возможность отпущения грехов — самая мучительная, самая непереносимая для богоборческого сознания идея. Грех будет прощен, если попросить прощения, а именно этого и не может сделать гордая душа.

Деконструируя миф о народе-богоносце, созданный Достоевским, Белявский редуцирует все переживания его героев и предполагаемые мысли и чувства самого Достоевского до уровня эротических переживаний. Он пересказывает сюжет книг Достоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы», стилизуя их под описание эротических переживаний: язык описания моделирует реальность. Любовь — многозначное слово. Оно может быть вписано в разный контекст. Белявский выстраивает жесткую лексическую и смысловую цепочку: любовь — наслаждение — сладострастие:

«В девятнадцатом веке, в каких-нибудь шестидесятых-семидесятых годах, не в ходу было слово “эротика”, “эротичность”. Не говоря уже “сексуальность”. Использовались другие слова — “наслаждение” и, буквально — “сладострастие”» — и еще: «Чего ж он желает, наш любитель народа, интеллигентный наш господин? “Интеллигентный господин сечет собственную дочку, младенца семи лет, розгами... <...> В “Карамазовых” дается точное время: пять-десять минут. Куда прозрачнее?.. А вообще, и чего тут догадываться, о чем? Автор сам говорит однозначно: “до сладострастия, до буквального сладострастия”. Современным языком это называется “сексуальное наслаждение”. “Чаше-садче”...»

Между братьями Карамазовыми происходит при этом чудный диалог: «— Мучаю я тебя, Алешка». — Дмитрий Всеволодович прочитал усеченно “Алешк”. — “Мучаю я тебя, Алешк, ты как будто бы не в себе. Я перестану, если хочешь.»

— Ничего, я тоже хочу мучиться, — пробормотал Алеша”.

Не вопрос! Главное, автор тоже хочет еще!»

Для того чтобы хотя бы заикнуться о христианских ценностях после уничтожающих слов Белявского, нужно немалое мужество не только герою, но и автору романа. Хотя центральный пункт разногласий вполне очевиден: если Бог есть, то все, о чем так талантливо, так «сладострастно» повествует Белявский, — это «личный ад Достоевского, его болезнь, сексуальность, враждебность к отцу», который он должен был пройти, чтобы «совершить свой писательский подвиг: в таких же, как сам он, страдающих и озлобленных, увидеть божественный образ, божественную любовь; чтобы весь Божий народ, страдающий и озлобленный, суметь увидеть в реальности как народ-богоносец!» — а если Бога нет, то это «нехватка цинка», которая, по мысли Белявского, и была причиной болезненных припадков великого писателя.

Понизовский доводит спор «русских мальчиков» до самого главного — до точки возвращения к аксиомам: «Вы сводите к патологии... <...> веру в Бога вы подчиняете эпилепсии <...> почему не наоборот? <...> вы утверждаете эти вещи как базовые, но это — ваш выбор!» Если Бог есть, то страдания людей не бессмысленны, если Бога нет, то все позволено, а страдание — бессмысленно, а значит, оскорбительно для человеческого сердца. «Бога нет» — устало говорит Белявский, но и он взыскует если не высшего смысла, то хотя бы какого-то объяснения.

Понятно, что в этом споре Понизовский на стороне Феди и Федора Михайловича. Но его способность обратиться против себя, надсмеяться над тем, что самому дорого и близко, пугает и озадачивает. «А вдруг для него, для автора “Обращения в слух”, все, о чем говорилось выше, — всего лишь игра?» — резонно спрашивает Карен Степанян. «Не герой же, в самом деле, написал это эссе. Само его наличие в тексте романа, не слишком хорошо мотивированное внешними событиями, заставляет задуматься о многообразии литературных пристрастий автора», — замечает Алла Латынина.

Нельзя так талантливо изобразить гнев, обиду и неприятие, ни в чем не сочувствуя тем обвинениям, ни в чем не соглашаясь с тем «диагнозом», который ставит Белявский Достоевскому. В одной претензии, как мне кажется, Понизовский практически совпадает со своим героем Белявским: Достоевский, как он полагает, не смог изобразить человека из простого народа, он проехал мимо него на «лихой птице-тройке», ограничился утопическим идеалом.

«— <...> кто конкретно у вас “богоносец”?»

<...>

— Мы не можем сказать про конкретного человека “вот он”, “вот этот”, только про самого Христа; никто в отдельности, но все вместе...

— Вы все сказали, — развел руками Белявский. — Мне нечего даже добавить. “Никто конкретно”. Вообще то и се, и божественная любовь, и бла-бла, но — ни-кто кон-крет-но!»

Рискну предположить, что замысел Понизовского состоит в том, чтобы исправить эту «ошибку», «дописать» Достоевского. Не случайно сразу после «разоблачения Достоевского», на которое ведь Федор, в сущности, ничего не возразил, следует сразу несколько рассказов, обозначенных именами рассказчиков, которые никак не прокомментированы. Это, по замыслу Понизовского, и есть ответ Белявскому.

Алла Латынина отметила любопытный перекося в критической рецепции романа: хотя большинство критиков полагает, что материал, собранный и записанный Понизовским, гораздо интереснее, чем комментарий героев, о самих нарративах сказано очень мало: «Утверждая, что эти “нарративы” — самое ценное, что есть в романе, критики тем не менее анализируют споры вымышленных героев. <...> Но никто — совершенно никто — не взялся рассуждать о самих нарративах». Нельзя не согласиться с Аллой Латыниной и в том, что сомнительна и методика «научного исследования»: «Столь неопределенная субстанция, как “русская душа”, не может быть предметом полевых исследований, и уж во всяком случае душа эта гораздо полнее отразилась в национальной культуре, в литературе, в миллионах письменных источников, чем в “свободных нарративах” “простых” людей» [4]. Есть и другие вопросы. По какому принципу тексты отбирались? Насколько они репрезентативны? Подвергались ли они редакции?

Но, как бы то ни было, эти рассказы имеют ценность не только как антропологический материал, но и как факт художественного высказывания. Это очень талантливые рассказы. Очень интересные истории. Очень похожие ситуации. Но их последовательность не кажется однообразным набором фактом. Понизовский тщательно продумал, в каком порядке давать их читателю. Впрочем, о содержании «нарративов» так хорошо сказал автор романа устами своих героев, что добавить к его/их словам практически нечего. Люди, истории которых записал Понизовский, рассказывают о боли. Они рассказывают о том, что человек может пережить гораздо больше, чем мы думаем. Это те самые люди, мимо которых, по мнению Белявского, пронеслась птица-тройка Достоевского. Вот же они, эти самые люди, вот он, народ-богоносец, страдающий, пьющий, униженный, искалеченный, вот они, лица, приметы, имена... Теперь они взяты крупным планом, чтобы дать им возможность рассказать не только о себе, но и о реальности рая:

«— Меня поражает, — продолжил Федя, — <...> насколько большинство из рассказчиков далеки — не только от мысли о самоубийстве, но даже и от уныния. Почти все они прожили жизнь в нереально тяжелых условиях...

<...> Вы ругаете их, презираете, называете “быдлом” — а какое у них терпение и какой стержень, несмотря ни на что! Не все, но большинство говорит “Да”, “Да”, “Да”.

Я заметил, что так называемые объективные обстоятельства — ни при чем. Все зависит только от человека. Один человек, как завод, все хорошее перерабатывает в плохое — а другой человек, наоборот, самый ужас крошечный каким-то образом перерабатывает в хорошее <...>».

В картине мира, которую видит Понизовский, страдание составляет подлинное содержание жизни. Оказывается, есть “понятия, которые в древности были синонимами, а по мере развития цивилизации разделились. <...> И в древнеславянском языке слово “труд” означает “страдание”. “Видишь труд мой елик” значит “видишь, как я страдаю?”. Собственно, и наоборот: “полевая страда”... <...> боль есть труд». Это в картине мира, которую рисует Понизовский, и есть подлинное содержание жизни. Именно это — труд в обоих смыслах слова — и ничто иное — ее норма.

О смысле страдания и спорят герои романа. Белявский ищет виноватого: государство, русский национальный характер, но, по сути дела, главный подозреваемый в его разбирательствах — это сами жертвы. Как и Иван Карамазов, он боится признать виновным себя, признать себя соучастником зла. В его картине мира нет места Богу. И ему просто некому почтительно возвратить билет. Но ему необходимо достойное объяснение того, что происходит. Ему необходима апелляция к смыслу, в этом, как мне кажется, и кроется обаяние этого героя. Страдания, особенно страдания физические, боль, с точки зрения Белявского, превращают человека в животное. И он делает ужасный вывод — с этим животным уже нельзя разговаривать по-человечески! Боли не место в цивилизованном мире, а потому она выпадает из этого самого мира вместе с теми, кто ею охвачен: страдающий виновен в том, что он мучается. Тот, кто горит в аду, достоин адских мук. По сути дела, Белявский мучается вопросом теодицеи, но в его секулярном варианте — в ситуации отсутствия идеи о Боге.

Для Белявского человек уподобляется в боли животному. Для Феди — Богу, распятому на кресте. Конечно, сам Федя еще не имеет почти никакого жизненного опыта, тем более опыта страдания, физической боли. Поэтому он впадает в соблазн оправдать страдание, эстетизируя его: боль, особенно чужую, можно терпеть, потому что боль — прекрасный спектакль гениального драматурга.

«В каждой жизни — своя собственная красота, в т. ч. трагическая красота... — думал Федя уже поувереннее; а точнее, ему само думалось — может быть, приходило на ум что-то слышанное или читанное... — А страдание? <...> страдание — просто краска в общей картине... — возобно-

вилось успокоительное бормотание. — Боль — нота в симфонии... Боль сама по себе не реальна...

Все необходимо для цельности образа. Главное — не анализ и не попытки понять, а цельность и красота образа!..»

Это самое слабое звено в рассуждениях Феде сразу видит его оппонент. Видит его, конечно, и Понизовский и очень быстро позволяет своему герою преодолеть неразвитость собственной души: знание о сострадании в отсутствии самого сострадания.

Отсутствие душевной чуткости в словах Феде компенсируется остротой мысли. Для того чтобы разглядеть в рассказах тех людей, записи которых они слушают, возможность Рая, нужно необыкновенное напряжение ума и души. Федя не просто отрицает «дискурс» своего оппонента, но идет на шаг дальше, видит смысл и надежду там, где после разоблачительных речей Белявского ничего живого увидеть, кажется, невозможно при всем желании. Если Белявский ставит «окончательный диагноз»: инфантилизм — и говорит, что это ключ ко всей нашей истории, то Федор задается вопросом: что этот ключ открывает? «Вечный» вопрос: для чего русский человек пьет? Белявский утверждает: «Чтобы сдохнуть». Федор утверждает: русский человек, как и всякий человек пьет, чтобы утолить тоску по вину, которое в Таинстве Причастия превращается в Кровь Христову. Как тут не вспомнить историю библейского Ноя, который первый употребил этот дар неправильно, но осужден был не он, а его сын Хам, осмеявший наготу отца. Мысли Феде о судьбах России пафосны, иногда намеренно наивны, но и умны тоже, он не уступает Белявскому в блеске изложения и превосходит его в оригинальности мысли.

Однако прав Карен Степанян, когда пишет о том, что идеи Феде красивы, но не проверены его судьбой: «Убежденность князя Мышкина в том, что, если “хорошо поговорить” с людьми, они сразу все поймут, перестанут грешить и станут любить друг друга, “срабатывает” в Швейцарии, в случае с бедняжкой Мари и ее преследователями, но в России все оказывается намного сложнее, князь говорит все хуже и в конце концов замолкает навсегда. “Что вполне удовлетворяло в Италии, то оказалось не совсем пригодным в России”, — предупреждает (якобы имея в виду лишь одежду) внимательного читателя на первой же странице Достоевский. Выдержали бы испытание Россией идеи Федора? Этот вопрос, судя по всему, находится за пределами интересов автора “Обращения в слух”». Князь Мышкин, который «обратился в слух», окончательно сходит с ума, фактически гибнет, не вынеся страданий окружающих, не вынеся той концентрации зла, которая встречает его в столице богохранимой нашей страны. Федя не гибнет, но совсем наоборот, находит свою любовь. Он вполне счастлив, а

потому как бы не совсем типичен для мира классического русского романа идей. Но и Белявский — этот современный Иван Карамазов — тоже остается в здравом уме, в отличие от своего литературного прототипа.

Федор — герой, который вызывает много вопросов. Он нарочито инфантилен, лишен узнаваемых личностных черт. Инфантильность книжного мальчика Феда — это значимая черта его образа. Ведь любой человек, который берется рассуждать о таких запредельных вещах, как смысл и оправдание страдания, каждый, независимо от жизненного опыта, будет выглядеть и инфантильным, и книжным, и бестактным. Никто не имеет права об этом рассуждать, а значит, голос Феда, человека, который знает Россию по книгам и хорошо разбирается в догматических вопросах, подойдет для этой роли не хуже, чем любой другой.

В лице Феда и Белявского сталкиваются пафос и скепсис. В словесных поединках подобного рода обычно побеждает скепсис. Но в споре между Федором и Белявским «Федор вроде бы оказывается победителем именно в *словесной* дуэли с Белявскими, объясняет глубинный смысл человеческих унижений и страданий» (К. Степанян) или «побеждает Белявский». Потому что вопросы: в чем мы живем, почему мы столько пьем, почему мы принимаем насилие как должное? — это все существенные вопросы. <...> Белявский говорит о реальных проблемах общества — Феда переводит их в религиозно-философский план» (Алла Латынина). Читатель свободен, находясь «внутри» романа, не согласиться с авторской оценкой героев.

Виталий Каплан интерпретирует возможность двойственного прочтения финала романа как аналог православного отношения к чуду: «Когда Господь творит чудеса — Он не припирает человека к стенке, а всегда оставляет ему некий зазор, возможность не поверить, не принять, объяснить случившееся как-то иначе. <...> Так и в романе Понизовского: то понимание, к которому уже после всех дискуссий с Белявскими приходит Феда, вовсе не общезначимо. Принять его, не будучи христианином, нелегко, если вообще возможно». Можно сказать чуть менее громко: отношение читателя к финалу романа, да и к роману в целом похоже на отношение к проповеди, которая, являясь древним и почтенным жанром словесного творчества, может быть написана прекрасным языком (и текст Понизовского именно такой), может касаться актуальных проблем современности, в том числе социальных и политических (как и Федор с Белявским), она может дать пищу для размышления читателю любого мировоззрения, но принять или не принять вывод проповеди, который всегда один и тот же — о «реальности рая», воспринимающая сторона свободна исходя не из логики аргументов, а подчиняясь велениям собственной совести.

Антон Понизовский написал роман-проповедь. Роман, в котором автор ставит перед собой грандиозную задачу: увидеть современность со всем ее цинизмом и уродством в свете евангельской истины, заявить, что только образ страдающего Бога может дать смысл и оправдание ежедневной трагедии человека, которые вне христианских представлений унизительно бессмысленны и отвратительны.

Эта проповедь «произнесена» в уверенности, что на все жгучие вопросы современности ответ уже был дан две тысячи лет назад, что сегодня, как и во время Достоевского, нельзя решить ни один мало-мальски серьезный вопрос, не договорив до конца свои основания: кто твой Бог и каким ты видишь человека.

Примечания

[1] *Левенталь В.* Пехтинг по-достоевски — «Свободная Пресса», 2013, 17 марта (<http://svpressa.ru/culture/article/65545/>).

[2] *Латынина А.* Под знаком Достоевского — «Новый Мир», 2013, № 6.

[3] Там же.

[4] Там же.

Елена Самкова

Благая весть или нудная дидактика?

Современная православная проза

Франсуа Мориака часто называли католическим писателем, однако сам известный романист пренебрегал таким названием, утверждая, что он католик, пишущий романы. Я разделяю его точку зрения. Мне не нравится, когда к человеку прикрепляют клеймо «католический писатель», «православный писатель» и т. д. Образно говоря, подобная «вывеска», по моему мнению, сразу занижает интерес читателя к творчеству такого писателя, еще до ознакомления с его произведениями. Она словно говорит о том, что в подобных книгах все настолько правильно и нравственно, что дальше ехать некуда, а сами герои четко делятся на хороших и плохих, как в старых добрых сказках. Однако если вернуться к формулировке Мориака и, перефразировав ее, спросить: так есть ли разница между православными писателями и православными, пишущими романы? — каков будет ответ? На мой взгляд, разница есть, и существенная. Главные герои «православного, пишущего романы», в отличие от идеализированных героев «православного писателя», совершенно обычные люди из плоти и крови, им не чуждо ничто мирское, они постоянно лавируют между пороком и добродетелью, и, к слову, не всегда удачно. Но цель их жизни остается неизменной — поиск Бога, причем этот поиск не всегда должен заканчиваться удачно, что естественно. «Познание приумножает скорбь», — гласит Екклезиаст. Страдания либо открывают нам Истину, либо навсегда отталкивают от нее, третьего не дано.

В своей статье «О романе» (пер. Л. М. Цывьяна) Франсуа Мориак также подмечал: «Любой романист, будь он даже отчаянно смел, приближает нас к Богу в той степени, в какой помогает нам лучше познать себя. Меня никогда не трогали рассказы, единственная цель которых возгласить какую-нибудь христианскую истину. Ни одному писателю не дано ввести Бога в свое пове-

Впервые опубликовано в журнале Союза писателей Москвы «Кольцо “А”», 2012, № 58.

ствование снаружи, если можно так выразиться. Бесконечное Существо не соизмеримо с нами; единственный, кто скроен по нашей мерке, — это человек, и лишь в человеке, как сказано в Писании, пребывает Царствие Божие. Повествование, стремящееся быть назидательным, даже если оно написано прекрасным романистом, оставляет впечатление надуманности, сконструированности, и Божий Перст в нем выглядит бутафорией. Но зато всякий, кто последует за Шери у Колетт и дойдет — через какую грязь! — до продавленного дивана, где тот нашел смерть, не сможет не постичь до самой глубины значения слов «ничтожность человека без Бога» (речь идет о романах французской писательницы Сидони Габриели Колетт «Шери» и «Конец Шери» — *Е. С.*).

Вообще я замечаю, что произведения людей воцерковленных глубже и богаче духовно, чем людей невоцерковленных. У последних в большинстве случаев это танец на поверхности мысли. Хотя сейчас трудно найти хорошее произведение с глубоким смыслом как в церковных лавках, так и на полках больших книжных магазинов. Только если произведения светских писателей все чаще страдают от неоправданного употребления ненормативной лексики, кровавых и порнографических сцен, то произведения воцерковленных писателей — от упрощения и дидактики. И если в первом случае понятно, о чем идет речь, то во втором я хотела бы пояснить, что имеется в виду.

Упрощение проявляется в том, что «православный» писатель, считая «невоцерковленного» читателя человеком темным в вопросах веры, пытается все ему доходчиво объяснить. Это походит на разговор серьезного взрослого с неразумным ребенком, который всячески пытается упростить свою речь для детского восприятия. Он называет машину — бибикой, куклу — лялей, лошадь — игого и т. д. Другими словами, произведения таких писателей избобилуют уменьшительно-ласкательными названиями: «маслице от лампадочки», «молитовка», «иконочка», «свечечка», «канончик» и т. д. Подобные произведения нередко бывают очень наивными и вызывают у читателя скорее ироническую ухмылку, чем интерес. Ведь даже детям не нравится, когда с ними обращаются как с маленькими, не говоря уже о взрослом читателе, познавшем всю жестокость и трагичность жизни. Например, сейчас у православных читателей большую симпатию и любовь завоевали произведения Натальи Сухининой. Известность ей принесли сборники рассказов «Где живут счастливые?» и «Куда пропали снегири?». Мне и самой нравится творчество этой писательницы. В основе большинства ее произведений лежат реальные события, сюжеты просты, понятны и близки читателям. Но порой автора начинают захлестывать эмоции, она то чуть ли не по-матерински описывает своих героев («Сухарики от батюшки Серафима» из книги «Времена года»), то с первых страниц повествования начинает про-

являть к ним явную симпатию. Например, в рассказе «Пикник у Оленьей речки» из книги «Где живут счастливые?» с начала произведения автор ласково называет свою героиню «матушкой Варварой», всячески подчеркивает свое уважение к ней, вместо того чтобы отстраниться от своего персонажа, используя нейтральное «монахиня» или «игуменя».

Также здесь можно привести в пример и достаточно своеобразную писательницу Юлию Вознесенскую. Ее произведения либо пронизаны искрометным юмором, что превращает их в один большой анекдот, находящийся в стороне от реальной жизни, как, например, в книге «Жила-была старушка в зеленых башмаках...»; либо сводятся к области беллетристики, где автор настолько увлекается сюжетом, что характеры самих героев оставляет за кадром. В руках писателя они лишь служат марионетками для дальнейшего развития сюжета.

Сюда, наверное, можно отнести и героев несколько иного склада, а именно тех, кого авторы пытаются сделать эталоном христианской нравственности и добродетели. Эдакими «героями классицизма» XXI века. Подобное можно наблюдать в повести Юлии Сакуновой «Принц и кактус». Ее героиня — 25-летняя москвичка, мечтающая о счастливом замужестве. Она постится, молится, посещает богослужения, избегает различных праздных мероприятий (ей даже в голову не приходит, что там можно найти подходящую партию). Лишь в конце произведения она позволяет себе маленькую вольность — регистрируется на православном сайте знакомств и, как по мановению волшебной палочки, вскоре становится счастливой матушкой. Соглашусь, что повесть интригует, легко читается, автор обладает и чувством юмора, и языковыми данными, но реальной жизни там нет. Нет жизни с ее коллизиями, несовпадениями, а образ главной героини больше напоминает образ святой, чем живого человека из плоти и крови.

Наконец, здесь можно вспомнить роман Александры Савовой «Кипарисовые четки», где, оказавшись в центре стихийного бедствия — наводнения, герои чудом спасаются — их выбрасывает на необитаемый остров, причем героиню до этого смывает волной с балкона многоэтажной гостиницы, а героя эта же самая волна бьет обо все, что встречается на пути. Очнувшись уже на острове, они находят, что целы и невредимы (не считая незначительных ушибов). Такое «чудо» приводит героев к вере в Бога, а дальше вся их жизнь начинает состоять из одних «божественных чудес». По вере людской действительно происходят чудеса и исцеления, но не на каждом же шагу, как представляет в книге автор!.. Как будто жизнь православных христиан похожа на одну счастливую сказку. В написанное не верится, даже гибель главной героини в конце не вызывает сочувствия, а представляется попыткой писателя вернуть свое произведение к сложности реальной жизни.

Другой же часто встречающийся негативный аспект в современной православной прозе — это дидактика. Она выражается в том, что на протяжении всего произведения или в самом его конце делается нравоучительный вывод на тему: «Мораль сей басни такова...» Но здесь надо отдать должное «православному» писателю. Ведь «темный» читатель заметно вырастает в его глазах от уровня ребенка до уровня школьника. Такой писатель сажает своего «ученика» за парту и начинает втолковывать ему важную теорему, в конце которой, облегченно выдохнув, подытоживает: «Ну, а теперь записываем вывод...» Свою задачу выполнил? Выполнил. «Урок» объяснил? Объяснил. Да только многие такие «объяснения» поставили крест на очень хороших произведениях. Многие подобные «назидательные уроки» раз и навсегда оттолкнули читателей от талантливых и глубокомысленных авторов нашего времени. Например, недавно я прочитала книгу увлекательных рассказов Надежды Смирновой «Коснись сердца моего, Господи». (Правда, ее название заслуживает отдельного обсуждения. Я думаю, не стоит так ярко подчеркивать религиозное содержание книги. Ведь человека малоцерковленного, а, как я поняла, книга написана именно для таких людей, подобное название может оставить равнодушным.) Интригующие сюжеты, разноплановые характеры, диалектические особенности разговорной речи героев — все это завораживает читателя до последних страниц книги. Но после каждого рассказа автор дает читателю строгие наставления по поводу духовной жизни, причем они выделены курсивом как основная мысль произведения. Читая литературу подобного рода, я часто вспоминаю Чехова и его «почерк серым по серому». Многие его рассказы обрывались на полуслове, но сколько было «слов» в этом молчании! Он не возвышался над героем «всезнающим Богом», он не был для читателя «обличающим Судией». Он лишь был очевидцем событий, а право на принятие решения оставлял за героем и читателем. Мы до сих пор не знаем, какое решение примет его невеста, вернувшись в родной город, и не можем ответить, как сложится жизнь его студента, еще такого молодого, но уже начавшего искать Истину. Антон Павлович дает возможность каждому читателю ответить на эти вопросы самому, и из года в год каждый отвечает по-своему, а произведения писателя живут уже более века.

Наверное, сами авторы современной православной прозы начинают понимать свои промахи, свою неверную трактовку личности верующего человека как некоего идеала. Поэтому часто можно встретить перегибы и в противоположную сторону, когда писатели пытаются представить своего героя абсолютно мирским человеком. Например, в романе известного писателя Сергея Козлова «Вид из окна» главный герой представлен человеком верующим, но безынициативным и инфантильным, причем эти качества являются не недо-

статками, а свойствами характера религиозного человека. Его любовь к женщине сводится к чисто плотскому чувству. Сразу после знакомства он вступает с ней в интимные отношения, причем вопрос о нарушении седьмой заповеди и угрызениях совести в романе вообще не ставится. Это описывается как вполне нормальное поведение верующего человека. Потом же произведение и вовсе превращается в голливудский блокбастер с погонями, слезками, заказными убийствами и чудесным спасением главных героев, где речи о Боге вообще уже не идет. Единственное, что подчеркивает религиозность героя, — это его пространные рассуждения о роли Провидения в современном мире и в жизни каждого человека. Однако «Не всякий, говорящий Мне: Господи! Господи! Войдет в Царство Небесное, но исполняющий волю Отца Моего Небесного», — предупреждает нас всех Господь Иисус Христос (Мф. 7:21). По сценарию, приведенному выше, построен и ряд других книг. Например, детективный роман «Благодарю за любовь» уже упоминавшейся здесь Юлии Вознесенской, где половину произведения составляют подробные описания любовных походов героя, другую половину — описания расследования его убийства. Под подозрением оказывается одна из его бывших пассий, принявшая монашество. В романе она описывается блажененькой чудачкой, отрешенной от мира (но таково ли истинное монашество?). Затем тема религиозности поднимается лишь в конце произведения, когда главная героиня приглашает всех в гости на Рождество, причем большее значение она придает тому, что подать к столу, а не где встретить Праздник. В связи с этим снова хочется привести строки из той же статьи Франсуа Мориака: «Но самая грозная опасность для романа — это чудовищная логика, которая вынуждает наше общество, утратившее Бога, видеть в любви всего лишь акт, ничем не отличающийся от любого другого. <...> То, что совсем еще недавно именовалось любовью, было сложным чувством, которое создавалось многими поколениями утонченных людей, включало в себя самоотречение, жертвенность, героизм и угрызения совести. Любовь опиралась на религию, на христианскую мораль. И эти прекрасные воды, полные небесной чистоты, не стояли бы так высоко, не удерживай их плотины католических добродетелей». На мой взгляд, то же самое можно сказать и о некоторых произведениях «православных» писателей.

Конечно, не все в современной православной прозе так плохо. Не нужно забывать о том, что в течение семидесяти лет прошлого века литература подобного рода была под запретом. Сейчас же она возрождается с новой силой, а какой ребенок, учась ходить, не падает? «Не ошибается лишь тот, кто ничего не делает», — как говорил Теодор Рузвельт. И сегодня в православной художественной литературе можно встретить интересных авторов, тех, кто продолжает традиции русской классической прозы — целостной, глубоко-

мысленной, основанной на христианской морали. Среди таких авторов можно назвать инока Всеволода (Филиппева), священника Александра Дьяченко, протоиерея Николая Агафонова, протоиерея Вячеслава Тулупова, Станислава Сенькина, Виктора Лихачева, Татьяну Шипошину, Ольгу Рожневу и еще многих других авторов, не столь известных, но ждущих своего читателя.

Но все же многие авторы столкнулись и продолжают сталкиваться с проблемой, озвученной еще Ф. И. Тютчевым: «Мысль изреченная есть ложь». Так как же написать так, чтобы мысль не стала ложью?

Сейчас очень немногие рядовые читатели (не считая верующих людей) заходят в церковные лавки, православные библиотеки, им не интересна современная православная художественная литература. Об этом говорят и сами писатели, ссылаясь на то, что люди отошли от Бога, читают новомодную чушь, пренебрегая серьезными произведениями. Но давайте, дорогие мои коллеги, «православные» писатели, прежде чем искать соринку в глазу ближнего, спросим себя: а что мы сделали, чтобы приблизить людей к Богу? Может быть, это не читатели не понимают нас, а мы не умеем писать для читателей? И если мы откроем Евангелие, на которое любим опираться в своих произведениях, то найдем в нем до боли знакомые строки: «Иисус сказал ему: возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим: сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя; на сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки» (Мф. 22:37-40). Так давайте, дорогие мои православные коллеги-писатели, перестанем быть для своих читателей «любящими воспитателями» и «мудрыми учителями». С этой задачей уже давным-давно и куда искуснее нас справились Святые Отцы Церкви, оставив в дар поколениям свои бесценные творения. А мы с вами давайте наконец-то увидим в читателе своего ближнего, и если уж мы из-за своей гордыни не можем пока увидеть в нем человека более мудрого и знающего, чем мы, то постараемся по крайней мере отнестись к нему как к равному. И заговорить с ним на равных, как с другом, как с самым близким, — искренно. Не надо бояться раскрывать перед ним свой внутренний мир, не надо бояться казаться смешными и непонятыми. На искренность всегда хочется ответить доверием. И может быть, со временем словосочетание «православный писатель» не будет вызывать у рядового читателя ироническую ухмылку.

Елена Сафронова

«Герои нашего времени»

Интенсивный поиск без результатов

Амбивалентность слова «герой» в русском языке и в русской культурной традиции отмечают многие исследователи. Статья Алексея Семкина из сборника «Мусатовские чтения — 2013» «Испытание героя. Ситуация утраты близкого как проверка личностной состоятельности: Гоголь, Чехов, Зощенко» вводит в тему: «Формулировку “в поисках героя времени” можно понимать двояко, и действительно, здесь вполне очевидны две самостоятельные задачи. <...> Первая объяснена Лермонтовым в предисловии к соответствующему роману: поиск “героя нашего времени” есть обобщение наиболее явных, “типических черт” определенного поколения. Как положительных, так и отрицательных. Вторую <...> Достоевский в связи с “Идиотом” обозначил вполне исчерпывающе: “Изобразить положительно прекрасного человека”».

Выбираю второе понимание слова «герой». Меня как действующего литературного критика интересует, создала ли сегодняшняя российская литература образы протагонистов литературных произведений, перекликающиеся с идеалом Достоевского. Читая множество образцов современной прозы, я таких героев не вижу!

И не я одна. В статье электронного словаря «Зловари.ру»: «ГЕРОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ» дается определение: «Герой — это действующее лицо в литературном произведении, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей». Далее в статье: «<...> на рубеже 1990-2000-х годов стало ясно, что современной русской литературе не хватает внятного, занимательного сюжета и героя, понятого как целостный образ человека — в совокупности его облика, мыслей, поведения и душевного мира. Нет нового жизненного типа, действующего и мыслящего по образцу литературного героя (гетевский Вертер, лермонтовский Печорин, Рахметов Чернышевского и т. п.)».

Первоначальная версия статьи под этим же названием опубликована в журнале Союза писателей Москвы «Кольцо “А”», 2015, № 84-85.

Словарная статья выражает мнение, что литература в нулевые не создала сколько-нибудь запоминающихся образов *положительных героев* нашего времени, однако ищет их. Представители противоположных литературных лагерей — классик-деревенщик Валентин Распутин и культовый автор городской прозы Ольга Славникова — равно озабочены их отсутствием:

«К нашим книгам вновь обратятся сразу же, как только в них явится волевая личность — <...> человек, умеющий показать, как стоять за Россию, и способный собрать ополчение в ее защиту» (Распутин).

«Депрессивное состояние общества объясняется не только отсутствием вменяемой экономики, но и зияющими высотами там, где прежде располагался фальшивый, крашенный, запойный, сумасшедший, а все же положительный герой» (Славникова).

В словарной статье также со ссылкой на Александра Иванова сказано: «Русскую литературу спасли в 1990-е годы Дашкова, Донцова, Доценко и Акунин», ибо «в отличие от Пелевина и даже Сорокина или Улицкой, в массовой литературе происходит интенсивный поиск героя».

Поиск героя — доминантная характеристика литературной ситуации рубежа 1990-2000-х годов, при этом он ведется сразу по многим направлениям (в прошлом, в «народной гуще», среди интеллигенции и «новых русских», etc.), что вызывает нечеткие представления о нынешнем положительном литературном герое.

Здесь конкретен смысловой переход от термина «герой» как «главное действующее лицо литературного произведения» к общечеловеческому понятию «герой» (с древнегреческого «доблестный муж») — «человек исключительной смелости и доблести». От литературных героев ждут подлинного героизма в поступках и поведении. Запрос общества к писателям сформулирован, но не сходит с повестки дня. Значит, он на практике не выполнен.

Вакуум на месте героя

Одно из одиозных направлений современной российской прозы — новый реализм. Идеологи и сторонники факта существования и «достоинств» нового реализма — Валерия Пустовая, Андрей Рудалев, противники — Сергей Беляков, Михаил Бойко.

Спор критиков о новом реализме не закончился ничем, но придал живость и остроту литпроцессу нулевых. В 2010 году возобновилась дискуссия о «новом реализме» на страницах «Литературной газеты» с участием Льва Пирогова, Андрея Рудалева, Игоря Фролова, Михаила Бойко и других.

Но в полемике обойдена молчанием категория «литературного героя» и содержание произведений, причисляемых к «новому реализму». Все сосредоточилось на форме, на реализации художественных приемов и их «самостоятельности» и «состоятельности». Приоритет формы перед содержанием значит, что в литературе «нового реализма» герой способен быть только протагонистом, носителем основной идеи, нужной автору, — но не жизнеспособным образом реального человека, даже «конструктом» человеческой единицы.

Действующие лица повестей «нового реализма» — маргиналы, утратившие духовные основы, смысл жизни, ведущие бесцельное существование, либо жертвы обстоятельств (войн, экономических кризисов, криминала, социальной несправедливости и т. п.). Возьмем примеры из книг Романа Сенчина и Захара Прилепина, включаемых критиками в когорту «новых реалистов». У Сенчина на предыдущей стадии творчества был сквозной герой: человек, страдающий от несообразности его желаний возможностям, не способный самореализоваться. Затем он написал роман «Елтышевы», который произвел бурные споры в литпроцессе. «Елтышевы» — значимая книга для писательского роста Сенчина, но увы, ее герои — антитеза «достоевского» прочтения слова «герой»: это семья деградирующих россиян, которые вынуждены переехать из города в деревню и там теряют человеческий облик. Это не герои, а антигерои, несмотря на всю их жизненность.

Очень ярким героем Захара Прилепина был подросток Санька, центральный персонаж одноименного романа начала нулевых, — молодой русский «нацбол», ставший убийцей из соображений идеологии. Тоже выразительный типаж и тоже носитель сомнительного героизма.

Персонажи повести Прилепина «Допрос» — Новиков и Леха, парни, которых облыжно обвиняют в убийстве, бьют в полиции, заставляя признать вину, и которые не могут доказать свою непричастность и защитить собственное достоинство, — боятся системы. Когда выясняется правда, перед ними не извиняются. Важнейшая часть повести — нравственные метания униженных ребят. Леха от сознания своей беспомощности даже пытается повеситься. Повесть не предлагает катарсиса. В образах Новикова и Лехи нет ничего героического, но они концептуально родственны гуманистической традиции русской классики, так как близки ее величайшему персонажу — многоликтому «маленькому человеку». Возможно, в наши дни «большая литература» ищет столь же внешне ничтожного и столь же знакового героя, как Башмачкин, способного повернуть ее в новое русло. Мелкость маленького человека перед системой показана в «Допросе» удручающе точно. Эти «маленькие люди» — герои «от противного», но образ положительного героя требует прямого раскрытия.

В прошлом году у Прилепина вышел роман «Обитель» о лагере на Соловках. Там главный персонаж — бытовой убийца Артем Горяинов, отбывающий наказание и стремящийся сохранить не душу, а тело — выжить любой ценой. Захар, а за ним некоторые критики назвали «Обитель» плутовским романом, так как персонаж Артема Горяинова несколько повторяет персонаж Остапа Бендера — он пытается выжить в чуждой системе, попирая моральные нормы и ища любую выгоду, затем бежать из нее. Когда побег оказывается бесполезным, Горяинов приспосабливается к системе опять же бессердечием, а затем бесславно гибнет.

Итак, персонажи Сенчина и Прилепина явно не образцы для подражания и не люди чрезвычайной смелости и доблести. Однако они отражают узнаваемые, вполне «земные» типажи.

Критик Лев Пирогов, чья статья «Погнали наши городских» открывает полемику в «Литгазете», тоже выступил в защиту «нового реализма». По мнению критика, из современной русской литературы исчез народ вместе с деревенской прозой, как его понятие, так и его психология. Это Пирогов воспринимает не только культурной, но и общественной катастрофой: книги не дают нынешнему читателю нужных моральных установок, что особенно важно для детской литературы. Дети в России не читают книг. Как сделать, чтобы они их читали и на примере красивых историй и позитивных героев духовно росли?

Литература для детей — это страшная сила, говорит Пирогов, в тринадцать-шестнадцать лет окончательно формируются социальные стереотипы. Пирогов дает писателям советы, как писать для детей: просто (чтобы сюжет можно было пересказать в нескольких фразах), ходульно (понятно, где свои, где чужие и что хотел сказать автор), злободневно (привлекательные, как д'Артаньян, герои, но только современники), а также с желанием написать интересно и полезно.

По сути, говоря о формировании читабельной детской литературы, Лев Пирогов говорит о необходимости «правильного» литературного героя. Действительно, детям новой России нужна качественная, профессиональная литература с главными героями в «достоевском» смысле слова. Но что выходит на практике?

Герои для детей и для взрослых

По статистике библиотекарей, в России в возрасте до десяти лет читают почти все дети. Россия по показателям читающих детишек этого возраста на втором месте в мире. Зато в тринадцать-пятнадцать лет количество юных

читателей стремительно падает, и по этой возрастной группе Россия занимает 32-е место среди стран мира. Массовая потеря интереса к книге происходит между десятью и тринадцатью годами. Именно для отрочества необходимо выработать меры эстетического воспитания и духовного развития; в том числе дать ребятам книги, от которых они не отвернутся.

О поиске положительных героев свидетельствует ход книгоиздателей: к 70-летию Победы активно выпускалась трилогия Валентины Осеевой «Васек Трубачев и его товарищи». Она предлагает идеальных героев сороковых годов — пионеров на войне и в тылу. Выход книги актуален к юбилею Победы. Однако невозможно назвать Ваську Трубачева с товарищами героями современной русской прозы. Трехтомник уже стал достоянием истории литературы. Современной прозе нужны столь же идеальные и положительные герои в современных условиях.

Есть ли они? Львиная доля книг для детей сегодня не реалистическая — это фэнтези, фантастика, хоррор. Любимый герой подростков — Гарри Поттер. К любви детей к нему педагоги и литературоведы относятся скептически, но Гарри не сдает позиций.

Его успех подвиг многих авторов создавать книги «под Гарри Поттера» — Дмитрий Емец написал цикл книг про Таню Гроттер. Сейчас он пишет цикл о «Школе Нырять-щиков», сокращенно «шныров» — юных волшебников, едущих на крылатых конях, прилетающих к земным детям, когда тем требуется помощь. Это прелестные ребята со своим моральным кодексом. Но взрослым хочется, чтобы дети воспринимали как вершину литературы классический реализм.

Но беда даже не в Гарри Поттере, а в том, что читающие ученики в своих классах белые вороны: быть «читарем» в глазах современной российской молодежи (особенно в провинции), прибегая к ее же сленгу, «не круто». Где исток этого? Учителя винят бездуховное общество, приоритет материального обеспечения, а не духовного развития в семьях, развращающее влияние телевизора и интернета. Среди педагогов не принято говорить о преемственности нечитающих поколений — модно утверждать, будто в советской школе все ученики читали, а интерес к чтению утратили в девяностые годы.

Увы! В конце СССР в российской провинции читать было уже не престижно. Одна причина тому — переезд в города вчерашних жителей деревень, у которых привычки к чтению не сложилось поколенчески. Вторая — неумение школы одухотворить процессом чтения. Педагоги посмелее аккуратно признают, что после простых и понятных детских книжек ученикам средних классов приходится читать русскую классику, а это гораздо более сложный информационный пласт, и переход не все выдерживают. Никто из

педагогов не допускает собственного неумения найти общий язык с учениками или неспособности заинтересовать их.

Путь один: предлагать подросткам литературу, которая была бы им по возрасту и по развитию адекватна. Здесь идеально бы подошла мировая приключенческая классика: Дюма, Майн Рид, Конан Дойль, Стивенсон и т. п. Эти авторы создали захватывающие книги с идеальной расстановкой героев, делящихся на добрых и злых. Приключения таких героев передают человеку личную смелость, благородство, законы чести. У нравящегося чтения больше шансов войти в привычку, а человека, привыкшего к чтению ради удовольствия, уже проще приохотить к чтению вообще. Но учителям не по вкусу идея добавить хотя бы в индивидуальную программу внеклассного чтения эксперимента ради приключенческую классику. Хотя нет и разумных контраргументов.

В отрицании приключенческих книг как таковых школой утрачивается чисто русская приключенческая классика: наши Осип Сенковский, граф Салиас. Советская детская классика Владислава Крапивина. Типаж «крапивинского мальчика» — типаж настоящего положительного героя, фантазера, мечтателя, борца за справедливость. Герои «Сказок городка Немухина» Вениамина Каверина, современных сказок с архаически чистым сюжетом странствия, войны, борьбы за справедливость. Даже герой «Двух капитанов», культового романа Каверина, Саня Григорьев. Педагоги о них в большинстве своем «не помнят». Слово искусственно сужают круг детского чтения «героического» содержания.

Но вопрос о присутствии в литературе «положительно прекрасного человека», разумеется, касается не только круга детского чтения, хоть этот круг исключительно важен. Во «взрослой» литературе все еще более сложно.

Проблема героев современной русской литературы решается в рамках научных и практических мероприятий. В Центре новейшей русской литературы при Институте филологии и истории РГГУ (директор Дмитрий Бак) в 2010 году состоялся круглый стол «Герой современной прозы». В нем приняли участие писатели Павел Басинский, Александр Иличевский, критик Лиза Новикова. Дмитрий Бак назвал тему героя «фундаментальной для русской литературы». В ходе ее раскрытия прозвучало много точных замечаний.

Павел Басинский считает, что герой обязан быть не литературным артефактом, а живым человеком, требующим сопереживания, и он не видит таких в современной литературе. Возможно, оттого что писатели не слишком интересуются жизнью и бедны фантазией. Александр Иличевский охарактеризовал удачного героя как того, кто «создает струю

времени», отсюда такое значение футуристического направления в литературе.

В литературе герой сливается с автором, полагала критик Евгения Вежлян, приводя в пример героя Евгения Гришковца — это практически «альтер эго» писателя. Но тип героя Гришковца не могут и не должны повторять другие писатели.

Преподаватель РГГУ Жанна Галиева отметила, что не все так мрачно, герой в литературе есть: он рождается в экстремальных ситуациях, на которые современная проза не скупится. Это может быть контркультурная или политическая ситуация («мать» Саньки), война (чей продукт — Жилин Маканина), болезнь и физическая неполноценность (дети Мариам Петросян из «Дома, в котором...»). Но каковы ситуации, таковы и герои — все вышеперечисленные персонажи скорее антигерои относительно определения Достоевского. Особенно антипатичен майор Жилин, главный герой романа Владимира Маканина «Асан», выжига, спекулянт, продающий оружие и соларку вероятному противнику.

Единственный настоящий мужчина

К радости читателей, в современной русской прозе есть один настоящий герой, «положительно прекрасный человек», не лишенный человеческих качеств, делающих его образ психологически убедительным.

Это герой цикла исторических детективов Бориса Акунина Эраст Петрович Фандорин. Цикл, начатый романом «Азazelь», сегодня представляет собой двенадцать романов, один сборник малой прозы «Нефритовые четки» и один сборник повестей «Планета Вода». Последний том цикла по хронологии «Черный город», по месту в издательской серии — «Планета Вода».

Цикл изображает жизненный путь молодого человека из обедневшего дворянского рода, начинавшего рядовым чиновником в полицейском управлении, а к концу жизни ставшего гениальным сыщиком и весьма значительной персоной в царской России. В настоящее время точка в цикле стоит на моменте убийства Эраста Петровича. Так кончается «Черный город».

Каждый роман Акунина — это история одного раскрытого преступления или серии. Всякий следующий роман содержит новые приключения главных сквозных персонажей — Эраста Фандорина и его слуги Масы, остальные появляются от случая к случаю, иногда вновь через несколько книг.

Фандоринский цикл не обделен вниманием критики, однако, насколько могу судить, на тему образа Фандорина как воплощения «положительно прекрасного героя» нет исследований.

На вышеупомянутом круглом столе «Герой современной прозы» в Центре новейшей русской литературы Павел Басинский заявил: «Разве что Эраст Фандорин из книг Бориса Акунина — вполне зримый и идеологически наполненный персонаж», — и эта оценка коррелирует с моим видением.

Помогла в подготовке этой статьи работа Аллы Головачевой, старшего научного сотрудника отдела по изучению и популяризации творческого наследия Чехова в государственном центральном Театральном музее имени А. А. Бахрушина из Мусатовского сборника: «Диалогия Б. Акунина как полилог великой русской литературы». Статья Головачевой рассматривает романы «Весь мир театр» и «Черный город» в рамках мирового культурного контекста и контекста русской классики. Она усматривает в двух остро сюжетных романах аллюзии к творчеству Чехова, Достоевского, Толстого, Булгакова, к мировой философии и многие другие параллели, не бросающиеся в глаза широкой публике, но доставляющие истинное удовольствие ученому. Головачева относится к фандоринскому циклу не только как к увлекательному чтению, но и как к материалу для литературоведческого исследования.

По моему мнению, Фандорин идеально продолжает линию героев приключенческой классики мира. Недаром в сборнике «Нефритовые четки» есть реминисценция на тему «Записок о Шерлоке Холмсе» Конан Дойля и «Похождений Арсена Люпена» Мориса Леблана — «Узница башни». В ней гениальный вор Арсен Люпен обставил двух знаменитых детективов — Холмса и Фандорина. В сближении персонажей Фандорина и Холмса есть нравственная переключка. Оба сыщика стоят на страже правосудия, то есть, в прочтении Акунина, на страже Добра. Арсен Люпен, при всем своем уме и обаянии, олицетворяет Зло. В данном случае Зло победило, но Добро искренне пыталось его одолеть. Рабиндранат Тагор писал: «Зло не может позволить себе роскоши быть побежденным. Добро — может». Цепочку культурных аллюзий фандоринского цикла, начатую Головачевой, можно продолжать до бесконечности.

Борис Акунин вывел формулу оптимального расклада для современного романа с убедительно положительным героем. Долгая любовь публики к фандоринскому циклу служит веским доказательством жизнеспособности этого образа. Разовые неудачи, просчеты на сыщичком поприще избавляют образ Фандорина от сусальности и ходульности. Зато во всех фандоринских повестях четко обозначено противостояние Добра и Зла, а какая идея выше?

Вернемся к сопоставлению образов Фандорина и Холмса. Холмс — частный детектив, никто ему не дает задания, он борется со злом по собственному выбору и превращает это в профессию (тут Шерлок Холмс поло-

жительнее Фандорина, потому он и базовый образ в системе координат мировой приключенческой классики). Статус Фандорина сложнее. Порой он человек на службе системы, за что и получает упреки. В «Статском советнике» (романе о «боевой группе», противостоящей на словах самодержавию, но на деле сеющей кровавую бурю, причиняющую зло невинным людям), где наш герой — чиновник особых поручений при московском генерал-губернаторе, любовница Эсфирь прямо называет Эраста «сатрапом», так как сама симпатизирует бунтовщикам. Фандорин отвечает словами о вечной российской беде: злу (революции) служат порядочные и чистые сердцем люди, добро (законность, правопорядок, покой в государстве) охраняют мерзавцы. На нелюбимые краски в адрес других чиновников автор не скупится, они карьеристы, интриганы, злоупотребители властью, особенно на фоне Фандорина, и государева служба для них — источник личных выгод. А для Фандорина — идеология жизни. Дело чести. Именно в «Статском советнике» Акунин остро ставит вопрос о правомерности позиции «Цель оправдывает средства». В романе главным злодеем, осведомителем бомбистов, был важный полицейский чин князь Пожарский. Он подкидывал информацию о полицейских операциях бомбистам, выдавал тех жандармам, а объяснял это все просто: «Третий радующийся». В ходе повествования Фандорин, выданный Пожарским террористам, чуть не погиб, но и подставил под удар и гибель князя. Оказалось, императорская фамилия негласно поощряла высокопоставленного негодяя, зная о его неблагоприятных методах. Выяснив это, Фандорин отказывается оставаться на прежней должности при новом московском генерал-губернаторе. То есть он не всегда остается рабом системы. Выходка Эраста Петровича, отказавшегося занять место, на которое прочили Пожарского, — еще одна черта человечности образа Фандорина: у героя есть характер и собственная система ценностей. Он не может предать свои убеждения, даже ради возможности продолжать деятельность во благо Отечества.

Далее Фандорин будет действовать как частное лицо в «Коронации», а в тандеме «Любовница смерти» и «Любовник смерти» инкогнито, но читатель, конечно же, узнает Гэндзи и Неймлесса. Да и в «Весь мир театр» он будет человеком «на покое», оказывающим полиции услуги. Но в рамках консультирования он совершит натуральный подвиг — спасет труппу театра от взрыва, подготовленного маньяком. Конечно, эти «подвиги по расписанию» — элемент приключенческого жанра, потому выглядят нарочито, но без них «положительная прекрасность» Фандорина была бы неполной.

Со своими изысканными манерами, галантностью и гипертрофированным понятием о чести Эраст Петрович — однозначно персонаж не нашей

эпохи, уходящая натура. Годится ли он не на мертвую роль «положительно прекрасного человека», но на героя, на которого можно равняться? Полагаю, годится.

Историчность образа Фандорина можно и нужно трактовать как знак преемственности современных россиян их героическим предкам. Человечество всегда Золотой век и «золотых людей» ищет в прошлом, которое склонно романизировать и приукрашивать. В наши дни в России сильны тенденции укоренить патриотические чувства современных молодых людей в блестящем славном прошлом. В эту концепцию великолепно укладывается литературный герой предреволюционной — славной, сильной, богатой — Российской империи: Эраст Фандорин.

Но даже если не прибегать к столь выпяченным аргументам, Эраста Фандорина есть за что уважать (и чему подражать) и с точки зрения наших дней. Он одарен способностью не проигрывать в азартные игры. Это единственная его мистическая черта. Все прочие сверхспособности — физическая сила, выносливость, спортивность, логический склад ума — имеют материалистическое объяснение: они плод долгих усилий, тренировок, жажды к новым знаниям, результаты неустанной работы над собой.

Его любят женщины, ибо он очень интересный мужчина. Чуть ли не единственный настоящий мужчина в текущей русской прозе. Фандорин демонстрирует рыцарское отношение к женщинам: защищает, оберегает, жертвует собой (в «Черном городе» бросается спасать жену, хотя и давно ее разлюбил, и попадает в ловушку). Он честен с возлюбленными: всегда предлагает дамам руку и сердце или, когда не может дать женщине счастья, или не замечает взаимности, отпускает ее и никогда не мстит.

Если нам нужен герой-наставник для юношества, качества Фандорина — веский козырь в его пользу. Написан же цикл так, что его легко воспримут и тинейджеры.

Но Фандорин не сверхчеловек. У него ряд запоминающихся черт, похожих на слабости, — заикается, зависит от вещей (щегольской одежды, бытового комфорта, своих любимых нефритовых четок). Ловя преступников, он иногда совершает провокации — принимает чужие личины, злоупотребляет доверием.

Но Добро не может твориться в белых перчатках. В образе положительного героя не может не быть психологических развилок и моральных коллизий. В затруднительных случаях Фандорин действует по соображениям собственной чести, а не по общепринятым меркам. Честь привела его к гибели, описанной в «Черном городе». Финал романа — казнь Фандорина его противниками — построен мастерски: возможно и продолжение, и точка. Точка литературно и концептуально объяснена тем, что ушло время

гениальных одиночек, борцов со злом с открытым забралом. Пришло время сражений армий, в том числе и на «невидимом фронте».

О невидимом фронте, о внешней разведке и штатно» разведчике Алеше Романове следующий цикл Акунина — роман-фильма «Смерть на брудершафт» в восьми книгах. Он примитивнее, но и зрелищнее фандоринского цикла (не зря жанр его автор определил как «роман-фильма»). Но об Алеше Романове стоит написать отдельную статью.

Простимся же с Эрастом Петровичем на признании, что он пока лучший положительный герой и настоящий мужчина, которого породила современная российская проза.

Глава 3

Эссе о поэзии

«Поэзия

в первую очередь —

это ощущение мира»

Максим Алпатов

Одноразовый артефакт

Об эволюции поэтической речи принято говорить с тревогой. В лучшем случае — с нервным оптимизмом. «Преодоление прозы может оказаться на деле осуществлением прозы и ее победой», — пугал Георгий Адамович [1]. «Для кого поэзия в первую очередь — это ощущение мира, угол зрения, для того она продолжает существовать и освободившись от этих внешних технических атрибутов», — успокаивал Евгений Винокуров [2]. Среди регулярно печатающихся сегодня поэтов легко обнаружить тех, кто старается оформить свои тексты в рамках какой-нибудь традиции (и рискует свалиться в формализм), равно как и тех, кто стремится к «непохожести», обособленности от любых традиций (и рискует оказаться своим единственным читателем). Возможен ли другой путь? Чтобы ответить на этот вопрос, оттолкнемся от конкретного примера, разберем небольшой текст:

«Я так редко бываю здесь, у тебя, что засов на калитке руки мои не сразу узнал. Одни воспоминания стирают другие. Как жаль, что у нас с тобой разные воспоминания. Два постаревших зеркала, в которых мы все еще видим друг друга. Я не могу простить тебе свои измены. Ты уходишь, и я проваливаюсь в свободу. Такое серое небо, что кажется, солнце умерло. Подходя к дому, смотрю на свои окна — вдруг в них появится свет. За окном одиноко повис абажур. Перелистываю записную книжку: как много умерших, уехавших или просто уже ненужных людей. Твое имя во всем, даже — в других именах. Зарыться в прошлое, как когда-то в тебя. Старая чашка все еще помнит губы твои. Собака бы давно умерла от горя, давно умерла бы. Хотелось бы мне посмотреть на руку, вылепившую мое сегодняшнее лицо. Сжать в руке рассыпанные числа календаря. Время летит, как листья на ветру. Кто же был все эти годы на моем месте? Когда я умру, кто же будет видеть мои сны?»

Трудно не заметить нарочито интимный стиль, неуместно сочетающийся с пафосным, высоким слогом и туманностью высказывания. Кажется, будто автор вот-вот нащупает интересный образ, но всякий раз ожидание не сбывается. Дабы как-то оправдать надрывную ноту, что-нибудь куда-нибудь проваливается, сжимаются руки, мрут солнце, люди (и даже собаки — если вам,

к примеру, не жалко людей). Такой текст органично смотрелся бы в роли дневника литературного персонажа, введенного в роман для создания гротескной индивидуальной характеристики. Как самостоятельное произведение — не смотрится. Тем более как девятнадцать самостоятельных произведений. А именно — девятнадцать стихотворений, опубликованных в течение 2003—2015 годах под именем Иры Новицкой в журнале «Арион» [3].

Порядок слов я оставил нетронутым, лишь добавил знаки препинания и сложил строки в предложения. Согласен, это избитый трюк, но пока я упражнялся со столбиками Новицкой, не отпускало ощущение, будто автор еще до меня проделал обратный эксперимент: написал очерк и, нажимая клавишу Enter, нарубил стихотворений на двенадцать лет вперед. Свободный стих — это стих со свободной ритмической организацией, но по, меткому замечанию Алексея Алехина, слово «организация» частенько забывают [4]. Организация как многоуровневое строение, интонационное прежде всего. Если все строилось на клавише Enter, значит, никакой организации не было.

Онтологически тексты Иры Новицкой сводятся к общим, универсальным переживаниям, настолько расплывчатым, что их и штампами назвать трудно: одиночество, непонимание, потеря, причины которых не оговариваются, чтобы читатель мог подставить свои. Изложенные подряд в прозаической форме тексты Новицкой превращаются в ровное полотно, в котором не за что зацепиться, потому что нет запоминающихся деталей, акцентов. Все будто собрано в IKEA: абажур, зеркало, старая чашка, серое небо. В такой стандартной, безличной, но искусственно эмоциональной манере донжуаны пишут эсэмэски любовницам — если перепутаешь и пошлешь не тому абоненту, риск разоблачения минимален. Выдумывание образов дается Новицкой с большим трудом, отсюда значительное количество самоповторов — от нежелания расставаться с любой почитаемой за находку безделушкой:

| | |
|-------------------|-------------|
| Верхушки деревьев | время летит |
| подметают | как листья |
| небо | на ветру |

И еще разок спустя год-другой:

| | |
|----------------------|----------------|
| кисти деревьев | время летит |
| неспеша раскрашивают | как листья |
| небо | в осеннем лесу |

Построением образного ряда в пределах отдельного текста данный автор не занимается в принципе, либо осознавая предел своих способностей к стихосложению, либо считая это индивидуальной чертой стиля. Органичное

сосуществование образного ряда и интонационной структуры могло бы приблизить подобное творчество к поэзии, что возвращает нас к разговору о форме. Стремясь подражать свободному стиху, Ира Новицкая по сути пишет стих конвенциональный, только если в традиционной версии предметом конвенции (договора между поэтом и поэзией) является обязательство писать с рифмой и размером (в обмен на поэтический статус текста) [5], то в данном случае читателю подсовывают публичную оферту, согласно которой стихотворением считается то, что издано как стихотворение, а значит, и читаться должно с соответствующим ожиданием.

Другой путь вроде бы нашелся: Ира Новицкая не ставит своей задачей преодолевать шаблоны разговорной речи, не сопротивляется ее поверхностности, а «ощущение мира, угол зрения» подменяет легкой инверсией стандартов созерцательной или любовной лирики:

вот мой кусок неба —
здесь
над этой поляной
заросшей воспоминаниями

Такие тексты следует рассматривать как одноразовые артефакты, значение которых не выходит за пределы проговоренных в них образов. Они универсальны и лишь притворяются недосказанными. В одной подборке с Новицкой часто публиковались аналогичные тексты молодых авторов, например Игоря Бобырева:

куда ни плюнь
всюду река Гераклита [6]

сова говорит языком серебра [7]

Или тексты Владимира Кочнева, напоминавшие цитаты из романтических групп в соцсетях — те, что неизменно сопровождаются грустной картинкой с претензией на глубину и многозначность:

до звезд совсем близко
когда
в глазах слезы [8]

почти не больно
топтать
осенние листья [9]

Бедные листья, как и в прочие века, вынуждены ложиться под поэтов и утолять элегические нужды, только сеансы стали короче:

Падают листья,
Жду их шуршания...
Вот, наконец. [10]

Написание подобных псевдофоризмов идет от трактовки поэтического текста как некоего мастерского, изящного па с быстрым эффектом. Авторов манит искусство акупунктуры, а не контрапункта: ткнул острым умом в печень — читатель обмяк и повалился. Один образ, три строки: раз — и готово. К сожалению, поэтическая критика зачастую поощряет такой подход: «Посыл прозы — рассказать некую историю, в лучшем случае — стимулировать дальнейшую работу мысли, душевную работу. Посыл стихотворения (практически любого стихотворения) заключается в провоцировании у читателя, скажем так, сильного катарсического импульса» [11]. Поверить в противопоставление душевной работы и катарсиса, в невозможность их совместного существования в восприятии стихотворения очень заманчиво для тех, кто ищет кратчайший путь на Парнас.

Авторы одноразовых артефактов могут найти в поэтической критике не только оправдание своему творческому методу, но и фантастические свидетельства его эффективности: «Если любой текст Игоря Бобырева развести в резервуаре живой воды, то получившегося вина поэзии хватит на несколько пиров, на шестьдесят раз по шесть каменных водоносов. Это концентрат высочайшего качества» [12]. Похоже на доводы о пользе гомеопатии: капля бензина на тонну воды, помогающая тушить пожары. К счастью, есть авторы, которые отнеслись трезво к трехстрочным упражнениям на краткость, необходимым на определенном этапе творчества. Изображение поэтического процесса как корпоратива, для которого нужно разводить сухой концентрат в полторашках, не отвлекло их от основной цели — поиска индивидуальной оптики, которая могла бы наилучшим образом передать художественное высказывание и глубину сопутствующих ему переживаний. Тот же Игорь Бобырев пришел к более содержательным, многоплановым поэтическим формам, не утратив при этом сдержанности:

поля
видят
мир
длинными иглами
и осинами дальних лесов

в них
словно ударила молния

при повороте их шеи [13]

Это уже другой уровень: не одноразовая метафора, припудренная совиным серебром ради пушей необычности, а новое мироощущение, переосмысление которого ведет к использованию тех или иных художественных средств. Технические атрибуты — рифма, размер — при этом не являются обязательными. Не является обязательным и их отсутствие:

и звезда за окном сияет
пока ночь не свернулась
хочешь я козой стану
буду дуть тебе в ухо [14]

Поэтическая речь Игоря Бобырева эволюционировала от одноразовых артефактов к многообещающим стихотворениям, в которых есть место и работе мысли, и истории, и обращенному к читателю импульсу. Творчество Иры Новицкой эволюционировало в обратном направлении, после чего застряло в одной форме на двенадцать лет. Мало кто вспомнит теперь о ее многоплановых, почти сюжетных верлибрах, их мелодичности, которую не спутаешь с ритмизованной прозой:

Полусонные
полуслепые переулки
еще только приоткрывают глаза
чтобы посмотреть
на свет этого утра
как внезапная вспышка объектива
ослепляет их
и навечно оставляет полунагими
в прозрачных
утренних
одеждах [15]

Возможно, когда автор от подобных текстов переходит к СМС-заметкам про рассыпанные числа календаря и листья на ветру, он склонен считать это отсечением всего лишнего, буддистским пробуждением. Хотя со стороны выглядит скорее как тупиковая ветка иссохшего водовода, с которого мучительно срываются последние капли. В случае Новицкой предсказание

Георгия Адамовича сбилось: нарочитое преодоление, отрицание всего, что напоминает о прозе (равно как и всего, что напоминает о традиционной поэзии), оказалось победой прозы, причем не самой качественной, что легко увидеть в том самом абзаце, слепленном из девятнадцати стихотворений. Поэзия — это ощущение мира, выраженное в уникальных художественных средствах. Не пересказ метафоры или образа, не одноразовый катарсис, а язык для всего, что не имеет языка. И другого пути нет.

Примечания

- [1] *Адамович Г.* Невозможность поэзии. Избранные эссе 50-х годов.
- [2] *Орлицкий Ю.* Русский верлибр: мифы и мнения. — «Арион», 1995, №3.
- [3] <http://magazines.russ.ru/authors/n/novitskaya>
- [4] *Алехин А.* Свободный разговор о свободном стихе. — «Интерпоэзия», 2006, №4.
- [5] *Бурич В.* От чего свободен свободный стих. — «Вопросы литературы», 1972, №2.
- [6] «Арион», 2007, №4.
- [7] *Бобырев И.* [женщина] и др. — «Волга — XXI век», 2008, №3-4.
- [8] «Арион», 2011, №3.
- [9] «Арион», 2010, №3.
- [10] Там же, автор — Алла Клиновская.
- [11] *Галина М.* Слоны и стереоскопы. — «Новый мир», 2015, №10.
- [12] Комментарий Сергея Круглова к подборке [женщина] и др.
- [13] «@оюз Писателей», 2013, №5.
- [14] *Бобырев И.* И ничто другое не имеет подобия. — «Волга», 2014, №7-8.
- [15] По следам IX Московского фестиваля верлибра / Составитель Дмитрий Кузьмин. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2002.

Мария Ченцова

Высоковольтная поэзия

Ритмы и образы в верлибре Аллы Широковой

Свобода — море, океан, пустыня. Достичь ее — как потонуть в безвременье и, вынырнув оттуда, узнать порывы ветра, ложе пустоты, взмахнув рукой, спиной повернуться, открыть глаза и встать лицом ко всем, сказав: «Мы все оттуда — из ниоткуда».

Свободный стих — это символ свободы. Поэт отказывается от рифм и метра, которые ограничивают свободу. Но ответственность за появление хороших стихов никто не отменял. В традиционной поэзии путеводная звезда — рифма. Она ведет, петляя, а бывает, что и изменяет первоначальный смысл. И не всегда поэт знает: «Куда заведешь меня, рифма моя?» И потом, читателю проще выхватывать глазами музыкальность рифмованных стихов:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя,
То как зверь она завоет,
То заплачет как дитя.

В верлибре же нить Ариадны — это повторяющиеся ритм и интонация. Да, повтор есть. По велению поэта. А уважение границ ритма и интонации похоже на признание свободным человеком границ свободы других людей.

Если поверхностно читать вот такие хрестоматийные блоковские строки

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней, —

Впервые опубликовано в журнале Союза писателей Москвы «Кольцо “А”», 2014, №69.

или поэта-верлибриста Владимира Бурича, русского Уитмена:

Бывают мгновения
когда грудь охватывает такое ликование
и вдруг становится так удобно
жить в своем теле —

то задашься вопросом: где мелодия? Где в ее отсутствие поэзия?

Или:

Грабли
да конечно нужны бы грабли
собрать
опавшие волосы солнца

Что это? Проза, записанная в столбик?

Загадка: «Без рифм, без метра, но не проза. Без ударений, слога и стопы, но поэзия?»

Верлибр свободен — от рифмы, метра, ударений, слога, стопы. Но в каждом стихотворении присутствует своя особая пульсация, ритм, интонация. И надо обладать как поэту, так и читателю сверхинтуицией, острым поэтическим зрением и слухом, чтобы почувствовать, что строчки «Она пришла с мороза...» — это поэзия.

Как метко сказал Михаил Гаспаров: «Главное иметь нахальство знать, что это стихи». В случае со свободным стихом здесь смесь нахальства, и веры, и убежденности, что — с первого взгляда такая непривычная форма — строчки, где нет рифмы и размера, — поэзия.

Ведь верлибр действует на читателя не только через повторяющийся ритм, интонацию, но и через свою афористичность, бывает, что и парадоксальную метафоричность и образность. И через остроту ощущения мира и людей.

Ведь верлибр — высоковольтная поэзия, атомная. Бьет наповал.

Опять Бурич:

Автобус идет не к людям
Автобус идет к остановке

Или:

Вчера как всегда
ждал
пришествие Христа

Геннадий Красников в небольшом по объему стихотворении сжато рассказывает о внутреннем конфликте человека:

Мы не умеем
слушать
слышать
любить
быть любимыми
ненавидеть
прощать
мы все время защищаемся
держим круговую оборону
вокруг голого Короля
по имени «Я»

Первая и пятая строчки ритмически сохраняют дыхания стихотворения, а между ними — три короткие ступеньки: «слушать, слышать, любить». Шестая и седьмая — снова короткие ступеньки, а потом глубокий вдох и стих «уходит под воду». И в конце нитевидная рифма: «короля — я».

Быть сильным, чтобы пройти сквозь боль, вобрать в себя доброту и злость мира, подхватить в охапку мечту, когда она убегает к другому ищущему, радоваться мелочам, как великим событиям, проходить мимо славы, оставляя ее за поворотом, и жить ради дыхания, слез, дротииков несвободы. Быть дельфином в зоопарке — быть свободным в тюрьме.

Верлибр не прощает жалости к самому себе, отсутствия интуиции, слепоты к метафоре, глухоты к ритму и интонации. Освобождая от законов рифмы и ритма, верлибр заковывает в кандалы плотности стиха, когда восприятие мира обостряется настолько, что строчки верлибра несут в себе больше, чем хотел сказать поэт.

Вглядываясь в строчки, несущие атомный заряд, силишься понять: «Что есть верлибр? Тренировка интуиции? Напряжение духа и слуха? Или просто поэзия?» И тут возникают строки:

Верлибр, как пыль неуловимый, сидишь в свободной ты тюрьме. Свободный ты Вийон, тюремщик мысли — длиною строк добудешь ты извне мысль плотную как твердь земную. Мысль краткую. Как сломленные бурей деревья старые забудут обо всем, придут к тому, к чему бежали стаей, закольцевав и образ затуманив, инверсией, споткнувшись в середине, уйдя в начало, произнесешь ты мысли имя, забытое давно, но, вспомнив ты его, пронзишь себя и рану передашь другим — тем, кто скользят по насту безвременья, спустившись к страху в грот и избежав забвенья.

Поэт, живущий по законам верлибра, балансирует на грани феноменальности и фальши. Верлибр для поэта — это как канат для канатоходца, страховка для воздушного гимнаста. Канат интуиции, страховка интонационной чуткости спасают поэта от стихотворной бездны, от пустоты. Он пишет или хорошие стихи, или никакие.

Можно ли сказать, что верлибром проверяется поэт? Или к верлибру идут через традицию? Хотя, по мнению Бурича, верлибр — это первая традиция, а рифма — вторая. А может, верлибр для тех, кто иначе себя и выразить не может. Не значит, что они рифмоват» не умеют. Умеют. И Блок умеет, и Цветаева, и Бродский. Там просто другая стихия — что позволено верлибру, то рифме не дано.

Ведь не упрекнешь Дали или Пикассо, что они плохие рисовальщики. «Портрет Люсии» и «Сидящий Арлекин» — замечательные полотна, выполненные в классической манере. Оба художника, пройдя классический путь, выбрали свое направление, близкое каждому. В какой-то степени, можно сказать, эмоциональное напряжение и парадоксальность метафорики авангардных картин обоих испанцев — это верлибр в живописи.

Поэт Алла Широкова приняла на себя ответственность попытаться быть свободной в сложной стихии верлибра. Я не видела ее рифмованных стихов. И даже не знаю, близка ли ей рифма. Возможно, путь Аллы Широковой — путь верлибра. Выразить себя через свободный стих.

Понимание верлибров* Аллы Широковой — это толкование идей и образов, которые вложил поэт в различные по длине, долготе, дыханию и пульсации строчки.

Пена дней, радость страсти, мудрость будней, легкость и парадоксальность бытия, страсть разлуки и расстояние любви, мечта пустоты, по которой бродит белый блюз для черного кота, — это и не только — хочется называть следами и образами верлибра.

Кристалльность и парадоксальность образов в верлибре, смешивание не подходящих друг другу идей — как наложение несочетаемых красок на картину, как солено-сладкие мотивы китайской кухни, как шум слепого дождя.

Простые идеи, облакаемые в неожиданное платье образов, и сложность, описанная простыми вещами, которые окружают нас повседневно.

Мечта. Любовь. Страдание. Оплата по счетам вечности. Парадоксы души. Свобода. Добро в одежде зла. Речитатив молчания и молчаливый разговор.

* Цитируемые ниже стихи автор данной статьи рассматривает как случай верлибра, однако корректней было бы говорить о них как о переходном жанре между белым стихом и верлибром. (Прим. редакторов.)

Если условно принять, что номера стихотворений Аллы Широковой — это гостиничные номера, как в фильме Квентина Тарантино «Четыре комнаты», то вот что происходит в них.

В «номере 37» идея мечты воплощена через парадокс постоянного ее недостижения и совмещена с болью, которой расплачиваются за мечту. И розовый дым — это валюта за вход в храм мечты, а сердце — разменная монета.

Мечта — какое красивое доказательство
безысходности жизни.

Как розовый дым, ради которого люди сжигают свои сердца.
И если ты скажешь, что неужели розовый дым того не стоит,
то я скажу, что без сердца он не стоит практически ничего.

В «номере 66» собрались грустные, но набравшиеся опыта те, кто хотел побыстрее повзрослеть, но не потерять молодость. Сильное желание быть взрослыми, но не выпускать вожжи молодости и только смеяться над тем, что вечность — ничто, бросать ей вызов, и привела их в «номер 66».

Здесь больше не разливают по высоким бокалам дожди
две тысячи пятого,
Время стремлений прошло, а казалось, что оно
не кончится никогда,
Когда мы поднимали бокалы над головою за вечность
за счет заведения,
Чтобы выпить за то, что молодость пала, и с этим больше
не сделаешь ничего.

«Номер 6» — путешественник на минуту остановился, оглядывая часть пройденного пути. Тот момент, когда взгляд со стороны на мир, охваченный запахом джунглей, которые хотят захватить его в плен, делается коротким и растянутым одновременно. Точное попадание этого момента в сознание — как пуля, выпущенная из ружья мира выживания. Вот ради этой пули, чтобы осознать некий смысл происходящего, и сделана остановка.

Обаятелен в самом разгаре жизни отдых,
В котором можно наконец перевести дыхание,
Предавшись созерцанию того,
Как постепенно мир борьбы за выживание
На тебя наставит дуло,
Давая наилучшую возможность
В изощреннейших хитросплетеньях века оценить
всю линию ружья.

«Номер 27» — воинствующий жилец «земных вершин», пришедший с боя, уставший, измучившийся, он уже не верит в веру и разочаровался в желанье доброты. Но, оглядываясь назад, смотря вниз на пепелище своей жизни, он не жалеет о ее морщинах — как свидетелях его пути.

Из всех секретов мира я покорена единственным
секретом доброты,
когда все уже кончено и нет больше сил для веры и для победы.
он скажет чуть слышно, очарованно глядя на сломанную свою
земную жизнь,
Что небольшие неровности ей всегда добавляли немного шарма.

На сталкивании несравнимых предметов и понятий Алла Широкова рождает метафору, отпирающую дверь образа, блуждающего в ее душе. Именно парадоксальность образов, используемых Аллой, и является шифром для сейфа ее миропонимания.

«Урна дней», «пейзаж особого вранья», «бокалы над головою за вечность за счет заведения», «упавшее желанье сказки именем неправды», «со штыком откровений и обломком иллюзий», «ладони утешения», «в западне большого дня», «неизбывной вазой отчужденья», «в гармонии с невыключенным светом правды» — метафоры, раскапывающие детские «секретки», фольгой мерцающие под стеклом, как лампа под абажуром, рассказывающая вечернему слушателю, что мир — это рана и радость, боль и борьба, край и кровь, пропасть и право быть самим собой, мечта и меч сердца, молчание и молитва, правда и проводы.

Образы, обрамленные кружевом строк, жестко спаянные Аллой Широковой, не всегда сразу могут поселиться в душе читателя. Но для каждого стихотворения будет своя минута, когда камертон восприятия настроит душу на нужный лад.

Эхом отдается в следующем стихотворении концентрированность образов верлибра Марины Цветаевой, выстраданная в 1916 году и подхваченная Аллой Широковой в начале XXI века. Чувствуется в нем дыхание и острое восприятие мира, как качающееся небо над беспечными людьми во время войны.

Марина Цветаева:

Посреди комнаты — огромная изразцовая печка,
На каждом изразце — картинка:
Роза — сердце — корабль. —
А в единственном окне —
Снег, снег, снег.
Вы бы лежали — каким я вас люблю: ленивый,
Равнодушный, беспечный.

За счет соблюдения равной дистанции строк верлибр несет в себе ритм, который не подразумевается, а очевиден.

Если в предыдущем четверостишии строки почти равны, то в следующем аритмичность звучания достигается с помощью перескакивания с длинных строчек на короткие, подобно переходу с темы на тему в разговоре:

Я нашла свою родину. Она называется Дождь.
И если в воздухе уже звенит непогода и вот-вот разразится гром,
Это значит, что скоро
я буду
дома...

Причем последнее слово «дома» неуловимо сочетается с третьей строчкой, оканчивающейся словом «скоро». И последнее слово стоит как точка, лако-низм которой оставляет в состоянии незаконченности; мысль обретает завершенность, но образ хочется достроить, как жилище, в котором не куплена мебель, не выбраны занавески, и нет духа обитателей.

В стихотворении, посвященном гармонии, ритм улавливается благодаря тому, что нечетные и четные строки резко контрастны по длине, а также за счет повторения образа «со светом правды и стаканом чая».

В гармонии с невыключенным светом правды и стаканом чая
безмолвствую с судьбой
о том, что все уходит навсегда и никогда уже не возвращается
обратно,
Дни, значит, сочтены, а я сижу и верю, что найдет меня любовь,
и за гармонию боюсь,
ведь так нам было хорошо втроем со светом правды
и стаканом чая.

Ритм дополняется высококонцентрированным образом надежды, который, закольцовываясь, придает описываемой ситуации напряженность. В начале — «В гармонии с невыключенным светом правды», а в конце — страх за гармонию и воспоминание о правде и о чае. Балансирование прошлого и будущего. В этом четверостишии чувствуется одновременно страх за настоящее, готовность потерять то, что есть, и появляющаяся надежда на обретение будущего.

В 61-м четверостишии легкий штрих рифмовки последних слов второй и четвертой строк «уют — стук» создают отчетливый ритм, как стук колес, как биение сердца, как кривой метроном.

Мой наилучший дом всегда под беспощадным
напряжением печали,
И тебе никогда не понять, каков он на вкус
нерадостный мой уют,
И потому оставайся *там* и скажи мне счастьем в своей судьбе
спасибо
За то, что я просто тебе не открою на твой романтический стук.

Во втором четверостишии перекликаются концовки первой и третьей строчки: «врания — я», а также повтор слова «вон» создает ритмический узор, что усиливает воздействие стихотворного импульса на восприятие.

Когда-нибудь судьба определит меня в пейзаж особого врания
И картина забвения станет жить мною по своим
старинным законам.
Я ее уже вижу: вон плывут облачка, а вон лес, а вон — я
У последней черты. Что я там делаю? Я не верю.

Алла Широкова использует инверсию, которая одновременно ломает и сшивает образ и мысль в поэтическом произведении. Натываясь на «случайную» инверсию в тексте, сначала падаешь, потом встаешь и дальше продолжаешь путь по остро-кристальной образности.

Зарабатывая на незнании безумно престарелых истин боль,
Приобрети на нее только взгляд на высокое-высокое небо.
Это почти ничего из всех радостей жизни, но это все для того,
Кому еще кажется, что не бывает цены у великого откровения.

Некая поэтическая платоновская шероховатость не чудится, а высвечивается. Именно фраза «безумно престарелых истин боль» звучит драматичнее, неправдоподобнее, что было бы правильное с точки зрения синтаксиса «боль безумно престарелых истин». Ритмика в вышеприведенном стихотворении поддерживается повторением слова «высокое» и выравниванием длины строк.

Поэтический Шенберг, перетасовывая слова как ноты, играет с безрифмием на грани риска, как игрок без джокера на руках, слагает стихи, сила которых в бессилии, рваности и занозе инверсии, тонкой паутиной образности наносит штрихи к портрету земли и людей.

Сбить с ног поэта, свободного в своей несвободе, может легкость, с которой он способен достать с полки метафору, ретуширование старого образа, подделка идей. Но свобода — в падении, после которого находишь силы

встать, отряхнуться и идти дальше, через пропасти черно-белых пересечений будней и беззвучность слова, к кристаллу мысли, распадающемуся на осколки.

Я не видела рифмованных стихов Аллы Широковой. Но поэт, который пишет хорошие верлибры, не может не писать хороших рифмованных стихов.

Глава 4

Обзор литературного контекста

**«Потенциал
для совместного
осмысления»**

Елена Пестерева

Стихи на сцене

Кажется, пора говорить о появлении самостоятельного жанра — стихи для театрализованного чтения. Кроме определившегося круга режиссеров поэтических спектаклей, есть и устойчивый круг поэтов, к чьим текстам они раз от раза прибегают.

Стихи на сцене воспринимаются как результат многолетних попыток современной поэзии выйти к широкой аудитории. Наконец-то — после поэтических вечеров, презентаций и слэмов, собиравших в лучшем случае сто человек, после нескольких неудачных попыток сделать годное телешоу, на фоне букета поэтических фестивалей «в своем кругу» и очень камерного интереса к видеоклипам на стихи — появились относительно востребованная телевизионная программа «Вслух» и ряд театральных постановок и перформансов.

Представить внелитературного человека зрителем передачи «Вслух» — все еще трудно. А вот увидеть полтысячи любителей поэзии в театре — уже можно.

Кажется, все началось именно с «Практики», когда несколько лет назад там подряд прошло два вечера — Сергея Гандлевского и Дмитрия Воденникова — и цена на билеты существенно разнилась. А может быть, все началось с проекта Кирилла Серебренникова «Сто минут поэзии» в рамках фестиваля «Территория», в котором на сцене Политехнического музея стихи читали их авторы, актеры и, в записи, случайные люди — так и называлось: «народ читает Такого-то».

Тогда стихи Дмитрия Плахова, Яшки Казановой, Алексея Капустина, Марианны Гейде, Дмитрия Воденникова, Марии Протасовой, Андрея Родионова, Наили Ямаковой и Бориса Рыжего читали актеры Анатолий Белый, Елена Морозова, Андрей Кузичев, Виктория Исакова, Данила Козловский, Лера Суркова, Артур Смольянинов, Чулпан Хаматова и Евгений Миронов. Именно в таком порядке и соответствии. Основной реакци-

Впервые опубликовано в журнале «Октябрь», 2013, №7.

ей критиков на проект было недоумение по поводу некоторых поэтических имен. Шел 2006 год, но и сейчас, в 2013-м, ряд этих имен вызывает прежнее недоумение.

Уже в 2007 году в рамках той же «Территории» Дмитрий Воденников был избран королем поэтов. Может быть, все началось еще раньше, но хочется думать, что театрализованное чтение поэзии стало входить в моду в том числе и с воденниковских выступлений — со сложным светом, с движением читающего по сцене, с живым звуковым оформлением в диапазоне от виолончели до сантехнической гофры, с видеофрагментами за спиной читающего.

Можно вспомнить о реанимации эстрадной поэзии, но вряд ли речь идет о ней. До стадионов далеко, и природа жанра другая. Можно говорить о некой попсовой поэзии, но и это тоже будет неправдой. Видимо, мы говорим о поиске новых форм и взаимопроникновении видов искусства, чей синтез должен приводить если не к новому явлению, то хотя бы к созданию самостоятельных, хоть и синтезированных произведений.

Стремление к синтезу поэзии с чем бы то ни было сейчас настолько явное, что стихотворение Ганны Шевченко со строчками: «Проект “Стихи и полы” — / уборщицы клининговой фирмы “Уют” / моют полы и читают стихи современных поэтов. / Проект “Стихи и кишечники” — / хирурги городской больницы № 6 / удаляют аппендициты и читают стихи современных поэтов» — в первый момент читаешь как анонс. Границы жанра, совершенно стертые, уже позволяют снимать, например, клипы с полетами воздушного гимнаста Александра Шабанова на стихи Воденникова. Есть и более масштабные примеры — совместный проект Московского метрополитена и Музея Маяковского по случаю столетия поэта: по Филевской линии курсирует поезд с вагонами, посвященными биографии и творчеству юбиляра.

Одним из способов представления поэзии на сцене все еще остается чтение стихов самими авторами, но теперь уже под режиссерским руководством.

Речь идет, например, о спектаклях Политеатра «Двенадцать» и «Девушка и герой». Театрализация в них практически исчерпывается видеорядом за спиной поэта, а от обычного сборного вечера их отличает продуманность расстановки авторов, подхватывание тем и ключевых поэтических образов от одного поэта к другому, поставленная дикция выступающих и неожиданно обретенная способность читать свои стихи без бумажки.

Есть поэтические вечера одного актера, в которых звезды отечественной сцены читают стихи любимых авторов: проект «Я пришел к вам со стихами»

Вениамина Смехова и моноспектакль Константина Райкина «Своим голо-сом» (включивший в себя чуть более ранний моноспектакль Райкина «Мои любимые стихи», режиссер Петр Кротенко).

Есть и сборные вечера актерского чтения, в них обычно используются стихи нескольких авторов и задействованы несколько актеров. Самое масштабное мероприятие подобного рода — «Вечер современной поэзии» в МХТ в режиссуре Марины Брусникиной. Это уже пятнадцатый такой вечер, в этом году впервые прошедший в большом зале, собравший традиционный аншлаг и длившийся почти четыре часа.

В МХТ остаются себе верны — как будто все еще следуя рекомендациям Станиславского 1903 года: «Телеграфные столбы и железнодорожный мост. Позвольте в одну из пауз пропустить поезд с дымочком. Это может отлично выйти. Перед закатом будет виден ненадолго город. К концу акта туман; особенно густо он будет подыматься из канавки на авансцену. Лягушачий концерт и коростель — в самом конце. Налево, на авансцене — сенокос и маленькая копна, на которой и поведет сцену вся гуляющая компания. Это — для актеров, им это поможет жить ролями» (из переписки с Чеховым). Поэтому у Брусникиной на сцене есть и обильные декорации, и переодевания, и актеры в противогазах, и музыка, танцы и скачки со стулом, и затемнения, и декламация «в очередь», когда каждая следующая строчка читается новым актером, и большой экран с трансляцией фотографий авторов стихотворений.

Есть стихотворения, которые можно слушать только в авторском чтении: в актерском они утрачивают свой основной посыл, теряют музыку стиха и необходимый темп, и авторская интонация в них не то что гложет, а вступает в диссонанс с актерской. Вряд ли кто-то расскажет залу, как дымно здесь, лучше, чем это раз за разом делает Воденников, или о том, как Вера бросила Джимми, лучше, чем это делала Русс, и вряд ли стоит читать стихи Линор Горалик так, чтобы они из метафизической поэзии превратились в женскую лирику.

Сделать однозначный вывод о наличии или отсутствии актерского таланта у задействованных артистов из поэтического спектакля очень трудно. Можно делать выводы только о наличии или отсутствии поэтического чутья и слуха, позволяющего расслышать в стихе интонацию другого, со всем нарочитым кокетством, ложной доверчивостью, грустной самоиронией и старой-новой искренностью современной лирики.

Лирика слушается хуже всего. В паузах зал смеется. Зал привык смеяться, не вдаваясь в подробности, поэтому, когда в стихотворении Быкова «Преждевременная эпитафия», например, вот в этой строфе: «Соседнее окно — / Как рано все-таки смеркается в апреле! — / Доселе темное, теперь освеще-

но: / Горит! Там мальчик клеит сборные модели: / Могучий самолет, раскинувший крыла, / Почти законченный, стоит среди стола» — Олег Табаков за фразой «Там мальчик клеит сборные модели» выразительно молчит; зрители, припомнив все, что знали о сборных моделях, понимающе и неуместно хихикают.

В буквальном смысле слова поставить лирическое стихотворение, вероятно, невозможно. Его можно только прочитать. То же касается и произведений других жанров, но с высоким процентом содержания лирики. Никому, к счастью, и в голову не приходит снять клип на «Военный билет №0676852» Чухонцева или воплотить на сцене образ Кые с тачкой. Никто не стремится поставить спектакль по «Санитарной миссии» и другим межгалактическим стихам Цветкова так, чтобы зритель увидел, как «стальная прилетела птица / в дверях уполномоченные лица / и говорят что скоро мы умрем».

Лирическое стихотворение самодостаточно и совершенно, опыты художественной интерпретации его обычно печальны. Самый распространенный способ «осмыслить» лирическое стихотворение — сделать из него песенку, и результаты этого осмысления, как правило, неоднозначны, будь то пастернаковский «Снег идет» Сергея Никитина или цветаевское «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес» Игоря Крутого. Именно поэтому если тачку — простите, поезд — «можно показать без шума, без единого звука, то — валяйте», — как писал Чехов Станиславскому. Вынесение лирического стихотворения из двухмерного пространства листа в любое трехмерное добавляет ему только аудитории, но нужна ли лирическому стихотворению широкая аудитория — открытый вопрос.

К стихам, выигрывающим от любой режиссерской вольности, от любого нового акцента артиста, разумеется, относятся условно «бытовые или социальные рассказы в стихах»: Вера Полозкова, Вера Павлова и Нина Искренко, Олег Груз, превращенный в МХТ в рэп, и Сергей Тимофеев, превращенный там же в настоящий спектакль с танцами, песнями и электрогитарами. Если в стихотворении есть фабула и внешний герой, ставить его на сцене существенно проще, чем если этот герой — лирический. Поэтому и спектакли Боякова в Политеатре, и фрагмент из нескольких стихов Полозковой, написанный на пять артисток МХТ, и разложенная там же на шестнадцать женских голосов Павлова в целом выглядят интересно.

Эдуард Бояков делает, скажем так, монопоэтические спектакли, спектакли по стихотворениям одного поэта (в этом сезоне были выбраны Вера Павлова и Вера Полозкова).

Мода на многоярусную сцену устойчива и всеобща. Бояков использует ее в спектакле по стихам Полозковой вот как: дочитавший свой фрагмент

артист (всего их четыре), по замыслу режиссера, должен, пританцовывая и распевая песенку на иностранном языке, подниматься вслепую, потому что лицом к залу, по крутой и узкой лестнице в середине сцены почти под крышу. То есть буквально «ходить не иначе как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая» (по выражению Салтыкова-Щедрина). Разумеется, оступаясь и спотыкаясь. Но не падая. Можно и дальше разворачивать метафору, жаль, нет уверенности, что режиссер действительно пытался вызвать в зрителе живое ощущение сложности и бессмысленности поэтического ремесла и хрупкости поэтической жизни.

«Лягушачий концерт и коростель — в самом конце»: тенденция что-нибудь спеть под занавес и впрямь налицо. Как и четыре части спектакля по стихам Полозковой, два отделения вечера МХТ завершались музыкальными номерами (одно — «Городом золотым» в версии Гребенщикова), а два условных отделения спектакля «Девушка и герой» Политеатра — песнями Вероники Долиной и Маши Макаровой.

Постановка по стихотворениям Веры Павловой аскетичнее, есть подиум в центре сцены, символическая кровать на нем, плетеное кресло и стулья на разноуровневом полу. Пять актрис в черном двигаются просто, плавно и женственно, под стать духу поэзии Павловой и в контрасте с самим поэтическим текстом («язык эрогенен / чтобы вынудить нас говорить»). В этом спектакле никто не поет, вероятно, первая специальность поэта сыграла свою роль.

Важно для подобного рода спектаклей то, как общий текст «пьесы» смонтирован из разнородных поэтических фрагментов — законы составления поэтических сборников тут неприменимы. Бояков создает тематическую канву, которую последовательно наполняет стихами на темы: творчество — счастливая любовь — несчастная любовь — одиночество — обращения к Богу — тема смерти — автопортреты. Стихи на религиозную тему и о смерти неплохо справляются с ролью кульминации, а поэтические самоаттестации, поставленные в финал, действительно удачно подытоживают действо и закрепляют зрительское впечатление. В спектакле по стихам Павловой есть и структурообразующая тема времени как ступенек жизни женщины от подростка до дамы преклонных лет, поэтому героиню играют одновременно пять актрис разного возраста (в середине шестидесятых в Театре на Таганке у Любимова разные ипостаси Маяковского играли пять ведущих актеров театра).

В смысле монтажа драматического текста из фрагментов чужих авторских произведений поэтические спектакли напоминают, как ни странно, вербатим. «Документализм» документального театра весьма спорный, осо-

бенно если речь идет о спектаклях на основе эссе и сочинений на заданную тему. Граница между автором и лирическим героем столь же трудноуловима, сколь и между автором и персонажем «человеческого документа» в форме эссе, большого монолога, автобиографии, письма, дневника, развернутого ответа в интервью. Таковы уж механизмы действия человеческой психики, что, рассказывая о себе, человек неизбежно воспринимает себя как объект наблюдения, и это высказывание всегда будет нести черты если не художественного вымысла, то, безусловно, художественного творчества. Равно как и лирическое стихотворение с долгой цепочкой объектов и субъектов рефлексии в нем неизбежно сохраняет отпечаток личности автора.

У монопоэтического спектакля нет «среза», нет панорамы, он больше о конкретном авторе, чем о Поэте вообще. Поэтические спектакли такого рода показывают вовсе не современную поэзию в ее разнообразии и нищете, а современного поэта, причем скорее как уникальное явление, чем как типическое.

Несколько выразительнее поэт как тип вычленен четвертым видом театральных постановок: здесь автор стихов является в полном смысле слова персонажем, чья жизнь и судьба разворачиваются не только на фоне его стихотворений, но и в более широком контексте. Как ни странно, это спектакли именные, посвященные культовым фигурам Серебряного века: Маяковскому, Есенину, Цветаевой и — из новейшего времени — Елене Шварц (в постановке кировского Театра на Спасской, 2010 год) и Борису Рыжему (в постановке московской Мастерской Петра Фоменко, 2010 год).

Спектакль о Елене Шварц с самого начала предполагался его создателями Борисом Павловичем и Яной Савицкой как поэтический, то есть сделанный с опорой на стихотворный текст, но после смерти Шварц состоялся как драма поэта и мира. Он крайне аскетичен, Савицкая обходится почти без реквизита и без сцены: спектакль играется в фойе и кафе театров, среди столиков, некоторые сцены — в гуще сидящей, пьющей и едящей публики. Стихов Шварц в нем звучит мало, и когда они появляются, то Савицкая читает их так, как на самом деле читают поэты в своих прокуренных кабаках и на темных малых сценах: проборматывая, проглатывая половину звуков, смазывая финалы и мучительно давясь стыдом публичного выступления со всей его бессмысленностью, ненужностью и тоской. В постановке использованы фрагменты прозы, эссе и воспоминаний Шварц (входившие в ее сборник «Видимая сторона жизни», 2003). Сложная и экстравагантная фигура самой «королевы поэтов» трактуется Савицкой почти без утомительной экзальтации, зато тема одиночества творца, не разрушаемого ни условной славой, ни человеческой

дружбой, ни молитвой, ни стихом, очень убедительна. В финале спектакля обнажение поэта перед миром символично и окончательно — актриса стоит в одной ночной сорочке, то ли крестильной, то ли погребальной, а накинутая на плечи кожаная куртка помогает ей мгновенно перевоплощаться в персонажа Шварц — «Александера Карлоффа, брата того самого Карлоффа», любителя, ценителя и истинного знатока поэзии в гофмановском духе, миллионера, собравшего на своем корабле в океане лучших поэтов, чтобы провести последний, смертельный вечер поэзии и утонуть. Потрясающе и жутко Савицкая преображается, обернувшись вокруг своей оси, во второго Бориса Карлоффа в роли Чудовища Франкенштейна.

Гротескный «Рыжий» стажерской студии Мастерской Петра Фоменко поставлен по стихам, прозе и дневникам Бориса Рыжего молодым режиссером Юрием Буториным под общим руководством Евгения Каменьковича. Режиссер совершенно прав, сказав «Новым известиям», что «получилась такая музыкальная солянка» — это именно она. Автор музыки к спектаклю — Сергей Никитин, музыкальная основа — его блюз-опера на стихи Бориса Рыжего.

Спектакль не о поэзии и не о поэте. Это спектакль-миф о советской империи периода упадка, о Свердловске — не таком, каким он был, а таким, каким его хотел нам показать поэт Рыжий. В нем сознательно перемешаны реалии восьмидесятых и девяностых, реалии времен, между которыми лежит пропасть, в первую очередь эстетическая. Эксплуатация знаков эпох — авоськи, очереди, санки на балконе, знак «Олимпиада-80», святочные пионеры, бутафорные статуи с веслом, ментовской желтый бобик с синей полосой, песни Мадонны — поддерживает эффект «солянки». Женщины в кепках, всю жизнь прожившие в общежитии, — это совсем не те женщины, что начинали утро с кружочков огурца, уложенных на веки, но спектакль «склеивает» поколения — «И те, кого я сочинил, / плюс эти, кто взаправду жил, / и этот двор, и этот дом / летят на фоне голубом». И профессорский сын, кандидат наук, поэт Борис Рыжий — далеко не только человек, спящий на парковой лавочке в обнимку с опустевшей стеклотарой. По всей видимости, режиссер об этом тоже знает — не зря же Рыжего играют три разных актера и сам режиссер. Спектакль избыточно театрален, декоративность происходящего такова, что некоторые сцены можно бы назвать бутафорными, а с поэзией Рыжего это вяжется не всегда. Однако и в эпохе девяностых было очень много игрового, нарочитого и бутафорного, и в этом смысле эстетическое попадание точное.

В качестве внешнего сюжета, композиционно организующего стихотворные тексты, использовано путешествие во времени — из Екатеринбурга в Свердловск и обратно: кроме буквального цитирования Гребенщикова

«Этот поезд летит как апостольский чин / По пути из Калинина в Тверь» и заимствованной эстетики поэмы «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева, опера корреспондирует всему жанру путешествий. В пространстве театра оно воплощено буквально: кресла зрительного зала установлены на подиуме с поворотным механизмом, он вращается, и зритель «едет» от одной «железнодорожной станции» к другой. Проводница предлагает чай, постель, сухарики и орешки, коротко характеризует остановки и объявляет время стоянки.

Возвращаясь к мысли о сближении технологий постановки поэтических спектаклей и документальных, нужно отметить, что точно такой же прием использован Красноярским ТЮЗом в спектакле «Подросток с правого берега». Он создан в каноне вербатима и поставлен Романом Феодори на основе вольных эссе школьников о своей жизни, об их родителях, друзьях, любви, сексе, страхах, надеждах, жалобах, о смешных случаях, происшедших с ними или с их знакомыми. Сюжетообразующим элементом в спектакле служит экскурсия по Красноярскому краеведческому музею, якобы проводимая от одного экспоната к другому. Зрительские места в нем тоже расположены на большом поворотном круге, вращение «зрительного зала» позволяет двигаться от персонажа к персонажу.

В постановке «Рыжего» узнаваема рука Каменьковича, за год до того, в 2009-м, выпустившего «Улисса» Джойса в том же театре. Наследование заметное: круглая «клетка» с прутьями, расположенная почти под потолком сцены, использована во фрагменте пьяных галлюцинаций и озарений Леопольда Блума — такая же, но квадратная, есть в «Рыжем» в сценах в сумасшедшем доме, в ней пятеро актеров поют стихотворение 1999 года: «В наркологической больнице / с решеткой черной на окне / к стеклу прильнули наши лица, / в окне Россия, как во сне». А гротескная проводница поезда — девушка в форме, черных чулках, на шпильках и с тугой прической — повторена Каменьковичем в постановке 2011 года на другой сцене: в образе Медсестрицы в спектакле по поэме «Горбунов и Горчаков» Бродского в «Современнике». Кстати, там тоже есть сильный акцент на прутьях решетки на окне. Нет только традиционного для Мастерской и, видимо, не переносимого на другую почву «смеха сквозь слезы», поэтому «Горбунов и Горчаков» происходят слишком всерьез.

«Рыжий» идет в Мастерской три года по несколько раз в месяц, и на него по-прежнему невозможно попасть. Наверное, это единственный стажерский спектакль, снискавший такую популярность у столичных любителей поэзии, не говоря о провинциальных.

Но похоже, это не слава театра, не слава поэзии, не слава их единения и вообще не слава искусства. И даже не слава лирического поэта. Это слава

Бориса Рыжего в роли мифа винтажно-модной и мифологизированной им эпохи — «Будь, прошлое, отныне поправимо!»

Формы представления поэзии на сцене многообразны, как и должно быть при нашей лоскутной карте современной поэзии с несколькими эстетическими полюсами. Видимо, театру остается выбирать форму, наиболее адекватную каждому конкретному поэту, признавая в данном случае примат текста и полагаясь на режиссерский вкус.

Анастасия Башкатова

За стеклом

На некоторых людях, профессионально пишущих о литературе, как будто стоит клеймо: «Не критики». Обычно его получают авторы статей, рецензий и отзывов, публикуемых в общественно-политических газетах, тонких журналах, интернет-изданиях. Получают от тех, кто стоит по другую сторону баррикад [1]. Но не только. Бывает, что и сами «не критики» проводят разграничительную линию, называя себя колумнистами, литературными обозревателями, кем-то еще [2].

Критики и «не критики» как жители двух разных планет: одни с Марса, другие с Венеры. Пока критики ищут свой идеал, будто философский камень, и рассуждают о высокой миссии, «не критики» решают, как им выжить в эпоху утраченной литературоцентричности и дают советы, как подготовить стол к алхимическим экспериментам, чтобы было удобнее работать в жестких рамках формата и дедлайна.

Друг другу они кажутся Зазеркальем. Зазеркалье, однако, предполагает, что одна из сторон — настоящая, а другая — лишь отражение, причем искаженное. Если же занять позицию над схваткой, то можно увидеть, что критики и «не критики» находятся по разные стороны вовсе не зеркала, а прозрачного, но звуконепроницаемого стекла.

Поэтому уместнее говорить о двух параллельных мирах. Тогда и сама формулировка «не критики» может использоваться уже без отрицательной коннотации: «не критики» — не значит, что они хуже.

Отступление: О звуконепроницаемости стекла

В 2014 году в статье «Дефектура» [3] Сергей Чупринин с грустью заметил, что «товарищи по профессии» токуют «как глухари по весне», ни на кого не ссылаясь и никому не возражая, «вне контекста и не порож-

Первоначальная версия статьи под названием «По направлению к идеалу. Часть III» опубликована в интернет-журнале «Литегатура», 2016, №76.

дая контекст». Чупринин призывает: нужна *полемика*, «только она дает нашей мысли долгое эхо, только она обеспечивает связность, внутреннюю структурированность литературного пространства». Без нее нет критики [4].

В 2016 году в сборнике «Не зяблик» [5] Анна Наринская написала: «Это вообще наша проблема — абсолютное отсутствие интереса к *дискуссии*». И далее: «У нас практически полностью выветрился интерес к правде. И хотя интеллектуальная дискуссия нужна не для того, чтобы выяснить правду, а для того, чтобы говорить о ней, она ведется — обязательно, всегда — “в присутствии правды”. Вернее, в присутствии возможности одной на всех правды. Мы же в такую возможность практически уже не верим».

Терминологический нюанс. В словарях [6] понятия «полемика» и «дискуссия» разграничиваются: полемика — «одна из разновидностей спора, имеющая целью победу над противоположной стороной и использующая только корректные приемы», у дискуссии же другая задача — «достижение не победы в споре, а истины с помощью опять-таки корректных приемов». То есть миры действительно параллельные.

И вот Чупринин отзывается о сборнике Наринской [7] — скользит по верхам: в сфере интересов Наринской литература переводная, а российская словесность за исключением нескольких имен либо игнорируется, либо «вызывает ироническую гримасу»; российские литературные журналы в ее «системе координат выведены за скобки»; заметки написаны хорошо, правда, «подпорчены» неколебимой уверенностью автора, что «только ее правота имеет право на жизнь».

Чупринин как будто сделал шаг навстречу, введя в свою систему координат сборник Наринской. Но не для дискуссии и полемики: и то, и другое закончилось, не начавшись. У Чупринина за скобками осталось все то из сборника, что действительно достойно обсуждения, в чем есть потенциал для совместного осмысления и «порождения контекста». Например, попытка составить рекомендательный список из литературных и кинематографических новинок последних пяти лет.

По версии Наринской, в этом списке современную российскую художественную литературу представляет только Виктор Пелевин, если конкретно — «Ананасная вода для прекрасной дамы». Еще конкретнее — повесть «Операция *Burning Bush*». Список субъективен, но с ним можно спорить, а не брезгливо отмахиваться, предлагать альтернативу, а не многозначительно вздыхать. Это неслышанный повод для долгого разговора. Один из. Поводов там много — разной степени актуальности и политизированности. Правда... Начни «Знамя» полноценный разговор по всем этим поводам — был бы отклик с другой стороны?

1. Константин Мильчин: «Я не критик» [8]

Можно предугадать, с чего начнет любой свой разговор о литературной критике Константин Мильчин (автор многочисленных книжных отзывов и обзоров, выходявших в «Книжном обозрении», пятничных выпусках «Ведомостей», журналах TimeOut и «Русский репортер»...) — с предупреждения и оправдания, что он не критик. Именно так и происходит на протяжении последних как минимум семи лет [9].

У Константина Мильчина есть своя, отчасти шуточная, классификация. «Критик — понятие кустовое. У куста много веточек», — говорит он. Веточки — подвиды. Первый подвид — собственно литературный критик: это «неакадемический литературовед», который пишет в толстые журналы длинные статьи, у него есть много времени и места, чтобы развернуться с осмыслением литературного потока. Второй подвид — литературный обозреватель, быстро пишущий маленькие статьи (объемом несколько тысяч знаков) и рассказывающий потенциальным читателям о выходе новой книги. Третий — книжный журналист: он «занимается всем подряд», не только рецензиями, но и репортажами с литературных событий, интервью с писателями и т. д. Четвертый — культуртрегер: организует мероприятия, связанные с книгами. Наконец, пятый — «Белинский: недостижимый идеал». Мильчин относит себя ко второму подвиду.

Между литературными критиками и книжными обозревателями не то чтобы вражда, а скорее зависть — делится Мильчин: «Мы, книжные обозреватели, считаем, что они, критики, занимаются какой-то полезной деятельностью, а не ежеминутным бегом за собственным хвостом. А они считают, что мы больше получаем. Точнее, что они получают меньше» [10].

Литературным обозревателем быть непросто. Дело даже не в том, что приходится гнаться за информационными поводами, терпеть пытку дедлайнами и вписываться в формат изданий. Куда сложнее каждый раз доводить себя до нового «химического взрыва в мозгу».

«Я симулирую восторг, точнее — эмоциональное возбуждение, каждый день, когда нужно писать рецензию. Это дико выматывает, — рассказывает Мильчин. — Но без такого возбуждения ничего не получится». И неважно, хвалебная рецензия или отрицательная, — эмоциональный контакт все равно необходим.

Еще сложнее, когда приходится симулировать «химический взрыв в мозгу» по поводу одного и того же произведения несколько раз за день, описывая свои впечатления разными словами: «Самый трудный день в году для литературного критика — день вручения Нобелевской премии.

В этот день мне иногда кажется, что премию получаю я: звонки раздаются раз в полчаса, и в ответ каждый раз нужно придумывать и говорить что-то новое».

Профессиональная книжная критика — «симуляция удовольствия, поставленная на поток». Именно поэтому, считает Мильчин, проникновение в критику любителей, освоивших блоги и социальные сети, на самом деле никому ничем не угрожает. Любительская критика не сможет пережить каждодневную рутину: рано или поздно блогерам надоест возбуждаться от книжек и писать об этом, им станет скучно. Или же они перестанут быть любителями и перейдут в разряд профессионалов, что, по Мильчину, как раз неплохо. Ведь критики в стране, как он замечает, наперечет, и сконцентрированы они в основном в Москве и Санкт-Петербурге (с чем, конечно, можно поспорить, вот только реплики из других городов до двух столиц почти не доходят).

Мастер-классы Мильчина отрезвляют: «Место литературного критика в масштабах Вселенной ничтожно». Некоторые надеются, что они занимаются поиском нового Гоголя. Но на самом деле они просто пишут о книгах и «существуют ровно потому, что по какой-то причине издатели газет и журналов до сих пор считают, что между рубриками “Кино” и “Спорт” хорошо бы еще иметь книжную рубрику». «Других причин того, что мы сейчас топчем бrenную землю, я не знаю», — признается Мильчин. Так что самая главная угроза для профессии — даже не падение интереса к чтению, а экономический кризис, во время которого в СМИ первой под нож идет книжная рубрика.

По поводу же падающего интереса к чтению Мильчин высказывается неожиданно: в этом виноваты сами критики, хоть они того и не хотят. «Вот ты пишешь рецензию, и люди ее даже читают. Но они же не идут после этого покупать книгу в магазине. Они даже не скачивают ее в интернете. Они идут в курилку, затягиваются и говорят: “Дааа, ну, Сорокин — это голова, я бы палец в рот ему не положил”. И бодро пересказывают то, что они прочитали у тебя и у коллег».

Рецензии, говорит Мильчин, «к сожалению, в основном выполняют функцию социализации для людей». Хотя почему «к сожалению»? Ведь уже одно это доказывает, что критик нужен, и показывает, в какой именно роли он востребован. Мильчину, однако, хотелось бы большего: критик работает ради редких встреч человека с той книгой, которая способна изменить его жизнь. Ради того, чтобы, прочитав рекомендованную книгу, кто-нибудь сказал: «Это ж чумавейшая чума!» (такой отклик на свою рекомендацию однажды получил Мильчин). Тогда ощущение собственной ничтожности на время притупляется.

2. Галина Юзефович: «Я выживший» [11]

Действующая модель литературного критика по версии Галины Юзефович — это «Галина Юзефович». В кавычках, потому что это уже не просто имя, а бренд. «Критик» равно «персона» плюс «площадка». И сегодня любой начинающий критик должен заняться формированием индивидуального бренда, чтобы потом было из чего извлекать прибыль. Он должен инвестировать в свое имя, чтобы постепенно исчезла потребность в площадке... Остается только догадываться, сколько сенсационных открытий может сделать для себя толстожурнальный критик, посетивший мастер-класс Юзефович.

Свой рассказ о критике Юзефович начинает с запева: «Нас было много на челне». В начале нулевых годов, устроившись работать в журнал «Итоги», она стала «институционализированным литературным критиком», «критиком со справкой»: «У меня появилась постоянная площадка, зарплата, конкурентная среда, профессиональная жизнь». Критиков было много, на свои зарплаты они могли жить и о книжных новинках писали чуть ли не день в день. Это было хорошо, но недолго. К 2008 году из-за кризиса российского медиарынка и появления блогов профессия литературного критика почти исчезла.

Конечно, литературная критика есть в толстых журналах как ответвление филологии, признает Юзефович. Но толстожурнальные статьи адресованы людям, уже прочитавшим книгу и желающим ее осмыслить, обсудить с умным собеседником. Для полноценного знакомства читателя с литературой этого недостаточно. Должна также существовать «система быстрого оповещения» — book reviewing: «ежедневное, рутинное, бытовое книгообозревателство».

«Книжная критика как book reviewing умерла», — ошарашивает уже не только толстожурнальных авторов Юзефович. «Мир, в котором я родилась как профессионал, затопили воды. И я отношусь к числу тех немногих людей, которые выплыли. <... > Я мастодонт, и меня нужно охранять», — добавляет она. Посудите сами: площадок все меньше, зарплаты символические, конкурировать не с кем. И книгообозревательскую рубрику нужно в буквальном смысле слова «впаривать» изданиям.

Рассказывая о своем персональном опыте жизни после смерти, Юзефович жонглирует терминами «бренд», «инвестиции», «капитализация» — еще чуть-чуть, и усомнишься, в ту ли дверь вошел. Предвосхищая когнитивный диссонанс, она объясняет: «Наверное, я должна была рассказывать про прекрасное, про возвышенное. А я говорю про деньги. Потому что мне кажется, что критика — это бесконечно важная деятельность, которой нельзя зани-

маться, не видя перспектив. Если пытаться писать о книгах и рассчитывать получить за свои тексты гонорар, то вас хватит на полгода. А мне бы хотелось, чтобы нас становилось больше. <...> Потому что очень плохо работать в мертвой индустрии».

Так что критик сейчас вынужден быть кем-то еще, извлекая из одного вида деятельности финансовую прибыль, из другого — репутационную. Балансируя, он сможет выжить. А выжив, сможет удовлетворить свою потребность в разговоре о литературе.

От денег до возвышенного, как выясняется, один шаг. Для Юзефович критика — это «способ рассказать о вещах, которые нравятся», «попытка влюбить во что-то читателя», смысл критики далеко не в самопрезентации, «а в честном просвещении». Кстати, именно поэтому Юзефович пишет в своих обзорах о том, что полюбили или заинтересовало, и лишь за очень редким исключением — о том, что вызывает неприязнь. По ее мнению, отрицательная рецензия — это «нецелевое использование» дефицитного медийного пространства.

Конечно, делится Юзефович и сугубо практическими советами: как критику ориентироваться в литературном потоке, составлять собственную «ментальную карту», осуществлять первичный отбор — выбирать из тысячи книг ту самую, достойную рецензии. Для этого нужно уметь расшифровывать выходные данные, знать подноготную книжного бизнеса и литературных премий, владеть несколькими регистрами чтения.

«Технология выбора — главный профессиональный навык критика», — говорит Юзефович. Помимо выбора, вторая важнейшая составляющая критики — оценка. Литературный критик способен «отличать честную литературу, которая просится изнутри, от литературы придуманной, проектной, химической». Ему в этом помогает профессиональная литературная интуиция. Суперспособность, которую тоже можно натренировать, наработать — годами бесконечного чтения.

Вот только востребованы ли все эти суперспособности читателем? Юзефович уверена, что да: не просто востребованы — они остро необходимы. Возможно, критик для читателя — это «не бесспорный эксперт» и «не властитель дум». Но это «камертон, помогающий отстроить свои предпочтения», «навигационный прибор, с которым можно протоптать уже собственные тропки».

Единственное уточнение — чтобы завоевать читателя, надо сначала понять, с кем ты разговариваешь: «Нельзя писать рецензии в никуда». И Юзефович раскрывает еще один профессиональный секрет — чтобы понять аудиторию, ее социальный запрос, изучайте бестселлеры.

3. Анна Наринская: «Я не зяблик» [12]

Любой критик — это не застывшая в янтаре фигура: он меняется. Ошибки неизбежны. Пересмотр выводов, оценок и в целом той системы координат, в которой он работает, — нормальный процесс. Таков урок Анны Наринской.

Она рассказывает историю про Льва Толстого. Его упрекали в непоследовательности, а он на это отвечал: «Я не зяблик». То есть «он не считал себя обязанным всегда повторять одну и ту же песню». И если такое происходит «с так называемыми настоящими писателями», что уж говорить об «авторе, который пишет тексты часто и по поводу»: «газета вышла, ссылка провалилась вглубь интернета» — «легкая смена курса входит в профессию», а вместе с ней и ощущение неудовлетворенности. Наринская поясняет: «Твои мысли, еще недавно казавшиеся такими острыми, теперь требуют корректировки — потому что мир вокруг скользким образом видоизменился».

Манифестом перемен и корректировок и стал сборник «Не зяблик»: «Очень часто хочется, нет, не то чтобы объясниться, а, что ли, соразмериться с самим собой. Понять, чем твое “тогда” отличается от твоего “сейчас”. <...> И предъявить это понимание другим».

Парадокс же в том, что по одному «Не зяблику» перемены не заметны. «Изменения если и произошли, то на наноуровне», — отзывается Сергей Чупринин. Почти об этом же и Юрий Сапрыкин: «Еще одна привилегия (она же опасность) профессии критика — возможность не держаться до последнего за собственные пристрастия и концепции. <...> Механически проверять каждый текст на времяустойчивость может оказаться скучновато, но в нашей воле бросить эту затею (даже если она была заявлена в предисловии как главный принцип книги) и заняться чем-то другим» [13].

Действительно, проводя ревизию своих заметок, в дополнениях к ним Наринская не раз пишет: «Ни слова бы здесь не поменяла». А самый заметный для стороннего наблюдателя пересмотр случился разве что по поводу романа «Благоволительницы» Джонатана Литтелла. И то — это ретроспективный пересмотр прогноза читательских реакций.

Изменения станут заметнее, если прислушаться к тем разговорам, которые ведутся вокруг «Не зяблика». Самый показательный диалог состоялся весной 2016 года между Анной Наринской и Антоном Долиным: «О чем мы говорим, когда говорим о культуре?»

Наринская на этой встрече особо упомянула Григория Дашевского, совместно с которым она раньше делала в «Коммерсанте» книжный разворот: «Все его мерки были этические. Он говорил: “Эта книга подлая. Эта книга

благородная»⁷. Он осмеливался судить искусство этической меркой». И поначалу он получал в ответ отторжение — напоминает Наринская: «И это было симптоматично».

Но жизнь не стоит на месте: «Теперь понимание того, что есть черное и белое, а не все серое, что в искусстве нельзя проводить подлые вещи, становится все более очевидным. Вижу, что об этом перестало [быть] стыдно говорить. Реальность наступает широким фронтом. Отличие хорошего от плохого стало жизненно важной вещью». Это, по словам Наринской, вызывает оптимизм.

Оптимизм, правда, сквозь слезы. Ведь поводом к мировоззренческим сдвигам становятся в основном трагические события в стране и мире, которые уносят жизни и ломают судьбы, после которых иронизировать все большему числу людей все сложнее: молниеносное распространение информации приносит беду буквально в твой дом, стоит включить телевизор или войти в интернет.

«Мне кажется, что сейчас у нас на глазах происходит крушение эпохи постмодерна», — говорит Наринская [14]. Постмодернизм — это, по ее словам, «игра в прятки со смертью». Но когда «огромная смерть стоит рядом с нами», «когда она подходит так близко и ее таинственность и ужас не уменьшаются» — вот тогда ты видишь, что «ее невозможно взять в кавычки, и поджимаешь лапки».

Ключевой момент «Не зяблика»: «Гриша (Дашевский — А. Б.) знал правду. Он знал правду — что правда есть. Правда факта, правда этическая, правда искусства, правда чувства. Правда, не поддающаяся трактовкам. Что цель не оправдывает средства, что человеческая жизнь драгоценна, что любованье злом — вещь вредная. Все эти простые вещи, которые мы боимся сказать, чтоб не показаться недостаточно изощренными и не понимающими тонкости. От которых мы уже практически отвыкли». С позиции себя, осознавшей такие «простые вещи», Наринская как раз и хотела провести ревизию написанного.

Настолько прямо об этом она раньше не говорила. Хотя намеки на такие размышления можно найти в прошлых выступлениях, посвященных, например, влиянию политики на культурную журналистику в стране. Наринская рассказывала о начавшемся расколе: «Общественная ситуация настолько политически заряжена, что разговор об искусстве разойдется в две стороны». Одна сторона — «публицистика, которая будет говорить на основе культурного материала о том, что нам чувствовать в этой ситуации» (Наринская, судя по всему, стремится к этому в своих текстах). Другая сторона — погруженная в саму себя искусствоведческая критика, которая не станет реагировать «на каждый квак» [15].

Но это были скорее рассуждения вскользь — похоже, не до конца на тот момент осмысленные. И с куда большим азартом Наринская тогда рассказывала все же о другом — например, о том, «как трудно быть гадом». О том, что «критика искусства — самая неблагодарная вещь во всей журналистской работе»: либо никто не заметит твоих высказываний, либо заметят и попытаются бросить в тебя бутылкой (как в Наринскую, по ее словам, бросал Прилепин). О том, что в условиях жестких дедлайнов книги приходится читать «быстро, высокомерно, не вдумываясь» (почти цитата из «Облачного атласа»). О том, что можно написать уважительную отрицательную рецензию, а можно — уничижительную, но во втором случае критик сначала должен поднабрать репутационного веса.

Она учила, когда можно переходить черту добропорядочности — тогда, когда ты имеешь дело с вредными книжками. Какие книжки вредны? Те, «которые размывают и принижают само понятие искусства». «Есть книжки, которые размывают важные для меня идеи о том, как надо говорить с людьми, относиться к слову», — объясняла Наринская.

И еще год назад оставалось не до конца проясненным, что именно она подразумевала: эстетическую или этическую мерку, разговор о стиле или о тех «простых вещах», упоминать которые как будто не комильфо. Наринская приводила конкретные примеры автора и книги, не соответствующих ее представлениям о сути искусства. По этим примерам можно было предположить, что ключевым для нее был все-таки вопрос стиля: Наринская обвиняла автора и книгу в «провинциальности».

Идеал литературно-критической и жизненной позиции, которую для Наринской воплотил в себе Дашевский, она характеризует словом «резвость» («чистый взгляд на предмет обсуждения»). Именно это слово Наринская повторяет чаще всего, когда что-либо хвалит или описывает важнейшее качество критика: «Главное — не впадать в раж». В раж, по признанию Наринской, она впадает легко, если это «раж негодования». Впрочем, «раж умиления», по ее словам, еще хуже.

Завоевать благосклонность Наринской непросто: «Каждая книжка, каждый фильм, который ты смотришь, должны сначала вызывать у тебя сопротивление. И если это сопротивление побеждено, тогда — да». «Я к каждой книге подхожу с негативным ожиданием и радуюсь, когда книга побеждает меня». Наринская как критик нацелена на борьбу, а не понимание.

Хотя и здесь происходят корректировки. Совсем недавно она рассказала: «Статья в неделю, эта полоса, которую я делаю, — это мой выбор. И она очень сильно меняется, так как я сама меняюсь. Я так много всех ругала... Я не считаю, что это неправильно, просто от подобного устаешь. <...>

В последние месяцы я все-таки выбираю книги, которые считаю ценным для людей прочесть».

Но прочтут ли люди и осознают ли ценность высказанных в книге идей? Сама Наринская мало в это верит. Из «Не зяблика»: «Гриша, который никогда не позволял себе самообмана, обманывался, как мне кажется, в одном. Он всегда, всегда считал, что можно *объяснить*. И что всякий — при нужном стечении обстоятельств — способен *понять*. И какой же это прекрасный самообман!» Из недавнего интервью — продолжение этой мысли: «Я пессимистичней Гриши. Я признаю полное поражение интеллектуалов в нашей стране». И тут мы вернулись к тому, с чего начали, — к звукопроницаемости стен.

Примечания

[1] Например: «Тот, кто сочиняет только аннотации, — не критик по определению. Того, кто способен только на отзывы о книгах, не назову критиком. <...> Что же касается выступлений в обозревательском или рецензионном жанре Майи Кучерской или Григория Дашевского, то это для них все-таки, на мой взгляд, “рабочий” момент: первая прежде всего прозаик, а второй прежде всего поэт и переводчик» (*Иванова Н.* Назову себя критиком. — OpenSpace от 7 апреля 2011). Хотя в толстых журналах не все столь категоричны. Так, Ирина Роднянская не отделяет критиков от литературных обозревателей и рецензентов: «Я все это считаю критикой, и желаю тем, кто пока ограничивается узким жанровым диапазоном, — в основном это молодые люди, — выйти за его пределы» (*Кутенков Б.* «Критика перестала быть пространством больших идей»: беседа с Ириной Роднянской. — «Литература», 2014, №13).

[2] Например: «В рабочем смысле <...> я называюсь просто “сотрудник издательского дома “Коммерсантъ”, а в упоминаниях внешних, в прессе, по умолчанию все, кто пишет о книжке, называются “критики”. <...> Разговор может идти не о разделении на какие-то роли — а в какие-то моменты может всегда возникнуть разговор, является ли кто-то “настоящим” или “не настоящим”, и тогда, конечно, может быть сказано, что я “не настоящий” критик. Если про меня говорить, то я бы так сказал. <...> “Настоящим” критиком здесь приятно называть человека, который хочет, пытается управлять литературным процессом. <...> Что касается меня, я не занимаюсь процессом, не вижу и не понимаю, в чем его интерес» (Григорий Дашевский — из его беседы с Борисом Дубиним и Юрием Лидерманом, сокращенная версия которой была опубликована на сайте Colta 25 февраля 2014).

[3] *Чупринин С.* Дефектура. — Знамя, 2014, №7.

[4] Также «об исчезновении — схлопывании — измельчении и т. д. — полемики» писала Наталья Иванова (*Иванова Н.* Назову себя критиком...).

[5] *Наринская А.* Не зяблик. Рассказ о себе в заметках и дополнениях. М.: АСТ: Corpus, 2016.

[6] Например: *Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина.* М.: Гардарики, 2004.

[7] *Чупринин С.* Попутное чтение. — «Знамя», 2016, №4.

[8] Цит. по: *Мильчин К.* Как стать литературным критиком (видеозапись выступления от 29 февраля 2012, Музей советских игровых автоматов); *Макеенко Е.* «Невозможно говорить

ни про прошлое, ни про настоящее — везде болит!»: интервью с К. Мильчиным. — Siburbia от 18 ноября 2013; *Мильчин К.* Российская литературная критика (видеозапись лекции от 19 декабря 2013, Московский городской библиотечный центр); Литературная критика и общественное мнение — кто на кого влияет (видеозапись дискуссии от 27 ноября 2014, Сахаровский центр); *Анциферова М.* «В России литература — это и парламент, и суд»: интервью с К. Мильчиным. — Theory and practice, 18 ноября 2015.

[9] В первый, но далеко не последний раз такое признание Мильчина я услышала в 2009 году, в РГГУ, во время круглого стола «Литературная критика в России и Германии после 1989 года: новые правила полемики».

[10] Хотя, судя по приватным рассказам и тех, и других, сейчас это отчасти заблуждение: «не критики», как и критики, вынуждены подрабатывать.

[11] Цит. по: «Издатели — люди не богатые, и к этому надо относиться с пониманием»: интервью Г. Юзефович порталу knigosclub.ru (27 ноября 2012); О чем говорят бестселлеры: репортаж с мастер-класса Г. Юзефович, прошедшего в феврале 2016 года в Ельцин Центре; Как отличить хорошую литературу? (аудиозапись лекции от 12 марта 2016, Университетские субботы в РГГУ); Действующая модель литературной критики (аудиозапись мастер-класса от 4 апреля 2016, проект «Люди Гутенберга», Музей Серебряного века).

[12] Цит. по: *Наринская А.* Литературный критик: трудно быть гадом. Расшифровка мастер-класса в Школе гражданской журналистики. — Colta от 6 июля 2015; *Наринская А.* Не зяблик; *Адамов Д.* «Разговор нужен, чтобы говорить об истине»: интервью с А. Наринской. — m24, 16 марта 2016; *Филиппова Т.* Анна Наринская — о культуре как социальном маркере (репортаж с презентации, прошедшей 24 марта 2016 в Ельцин Центре); *Долин А., Наринская А.* О чем мы говорим, когда говорим о культуре? (аудиозапись встречи от 28 марта 2016, «Республика» на Цветном бульваре).

[13] *Сапрыкин Ю.* Непрерывность звучания. — Colta от 9 марта 2016.

[14] С ней соглашается Антон Долин. Он вспоминает Каннский кинофестиваль 1999 года, ознаменовавший, по его словам, перемену парадигмы в европейском кинематографе. Многие предвосхищая, тот фестиваль показал: «Этическое важнее, чем эстетическое. Разговор о добре и зле важнее, чем разговор о стилях в искусстве». Также Долин вспоминает реакцию на 11 сентября 2001 года: террористический акт перестал восприниматься как произведение искусства.

[15] Любопытно, что в фиксации такого раскола «неожиданное единомыслие с Наринской» обнаруживают и толстожурнальные критики — например, Валерия Пустовая. См.: *Пустовая В.* Избранные записи из социальных сетей. Часть I. — «Литература», 2015, №59.

Глава 5
Портреты

**«Писатель он,
литератор
или сочинитель»**

Дарья Кожанова

Забутые заветы

Имя прозаика Дмитрия Бакина, произнесенное сейчас, кажется выхваченным из мрака, как лица на рембрандтовских портретах.

В 1990-е рассказы Бакина изредка появлялись в «Октябре», «Огоньке», «Знамени». Книга «Страна происхождения» (1996) принесла прозаику премию «Антибукер». О творчестве Бакина заговорили не только в России, но и за рубежом: его рассказы печатали в Германии, Франции, Великобритании. Французские критики сравнивали Бакина с Альбером Камю, русские — с Андреем Платоновым. При этом упоминания о Бакине в российской критике крайне редки: можно выделить рецензии на «Страну происхождения» М. Синельникова и Т. Касаткиной и посвященные прозаику небольшие фрагменты в обзорных статьях «Реализм как преодоление одиночества» К. Степаняна 1996 года и «Преодолевшие постмодернизм» 1998 года Н. Ивановой, а также в ее книге «Ностальжущее».

Дальше — тишина. В 2007 году отрывок из романа Бакина с предварительным названием «От смерти к рождению» был напечатан в журнале «Время и место». Последняя публикация — рассказ «Нельзя остаться» в «Новом мире» — датируется 2009-м. Критики 2000-х годов, кажется, забыли о существовании прозаика. Можно было бы сказать, что Бакин исчез, но вернее будет добавить, что он и не появлялся.

Бакина никто никогда не видел. Вместо черно-белой фотографии на обложке сборника «Огонька» был помещен пейзаж. Получать «Антибукер» за прозаика пришла жена. В 2007 году Бакин дал интервью газете «Взгляд» (кажется, оно единственное), причем ответы он, интернетом не пользующийся, прислал по почте написанными от руки. Биографические сведения о нем очень скудны: настоящая фамилия — Бочаров, родился в Луганской области, сейчас живет в Москве, не имеет высшего образования, всю жизнь работал шофером грузового автотранспорта...

О Бакине меньше всего хочется говорить как о писателе в статусном смысле этого слова. На вопрос, помогает ли писать «тесное присутствие внутри

Впервые опубликовано в журнале «Вопросы литературы», 2015, №5.

профессионального сообщества», он ответил так: «По-моему, помогать писать могут табак, голод, зима, ее снег. Некоторым, знаю, помогло отчаяние» [1]. Положение писателя в современном литературном процессе, помимо основных атрибутов (публикаций, выпущенных книг, полученных премий), подразумевает медийный образ автора и определенную модель поведения. И отличие Бакина от Пелевина в том, что его затворничество не выглядит как эксцентричная писательская стратегия.

Образ жизни писателя в передаче на радио «Свобода» назван «литературным самоубийством». Но, в сущности, разве произведения автора становятся лучше или хуже от того, что он не появляется на публике и не посещает литературные мероприятия? Все, что мы знаем о Бакине, — это его тексты. Их немного — всего двенадцать рассказов, но и этого достаточно. Ценен текст *как таковой*, вневременный, не привязанный к перипетиям сегодняшнего дня. Проза Бакина плохо вписывается в современные течения. Он ни анархист, ни романтик, ни почвенник, ни либерал, ни постмодернист. Об этом очень точно написала Н.Иванова в 1990-е годы: «В рассказах Д.Бакина нет ни “порнухи”, ни “чернухи”, ни специального исследования “темных”, неизвестных углов нашей социальной или исторической жизни, на освещении которых внезапной фотовспышкой сделали себе имя иные из известных ныне литераторов, описывая то кладбище, то стройбат, то внутреннюю жизнь церковного прихода» [2].

Современной русской литературе не хватает такой прозы, какую пишет Бакин. Мы видели попытки обратиться к страшному эпизоду российской истории, которые превратились в неприкрытую идеологию, как в «Обители» Прилепина. Видели картины действительности, то поданные с помощью прозрачной исторической аллюзии, как в «Немцах» Терехова, то представленные через комплекс *традиционного русского романа*, как в «Крестьянине и тинейджере» Дмитриева. Видели социальные бытописательные сюжеты, которые почти наверняка можно угадать, — воспоминания о детстве в деревне или судьба пожилой учительницы биологии. Но все это написано так, что слова не отбрасывают тень.

Проза Бакина резко выделяется на этом фоне. Сам стиль его рассказов — усложненный, по-платоновски отстраненный, метафорический — отличается от незамысловатого языка большинства «реалистов», будь то Сенчин или Гуцко (будто и не было XX века: ни Пруста, ни Джойса, ни Набокова!). В замкнутых в себе, герметичных текстах Бакина, практически лишенных прямой речи и скрепленных цепочками лейтмотивов, повествование движется медленно, слова тяжеловесны.

Если прочитывать его рассказы только внешним зрением, то в них встречается все хорошо известное по прозе старых или новых реалистов: нищая

деревня, изматывающая работа, жестокость, пьянство, уродство, грязь — подчеркнутая натуралистичность деталей («...валяясь под столом в собственной блевотине, среди плевков, замусоленных окурков и кусков глины от сапог, среди сгушавшейся мглы, на ничейной земле»). Но персонажи Бакина укоренены не в быте, а в бытии. Его герои очень неудобны для критиков: их нельзя привязать к национальным и социальным критериям, объявить выразителями идей поколения. Тексты Бакина открывают выход за зримую грань — к судьбе брошенного в мир человека, мучительно ищущего свое предназначение и обреченного на одинокую борьбу с небытием.

Пространственные и временные границы в этом мире слабо очерчены, и конкретные приметы (военные годы в «Листьях» или перестройка в «Землемере») не дают уверенного ощущения времени. Пространство тоже ненадежно: перемещение может стать уходом в никуда. Нельзя быть ни в чем уверенным, даже в жизни и смерти, на вещах и людях лежит след небытия: «...И ему давно было ясно, что она пребывает на земле как оружие мертвых и мертвые говорят ее устами, чтобы предостеречь живых в том, что при жизни остается неясным». Образ смерти, которая просачивается в мир живых сквозь невидимые щели, выражен в названии рассказа «Лагофthalm» (болезнь, неполное прикрытие век).

Герои рассказов Бакина «Листья», «Страна происхождения» появляются в реальности через эти сквозные проемы, точно из потусторонней пустоты: Бедолагин «мальчишкой двенадцати лет пришел в поселок со стороны поля, так что река была у него по левую сторону, а лес по правую, и прежде чем попасть в поселок, прошел через кладбище...» Но этот мир, тонкой пленкой отделенный от иного, зыбок и неустойчив, ткань бытия прорвана. «Дыр и выходов в мире Бакина сколько угодно, но место, в которое они ведут, совсем не освоено. Поэтому все связи — как с этим запретельным “местом”, так и внутри наличной половины реальности — случайны и хаотичны» [3].

В таких условиях персонажи оказываются в метафизической ловушке. Покинув «страну происхождения», они пытаются войти в мир и освободиться от своего прошлого (иначе говоря, судьбы). Но от его диктата невозможно избавиться: прошлое — это не только предопределенность жизни героя, но и связь с глубинным «я». Герои замыкаются во внутренней жизни, отгораживаются от реальности, стараясь припомнить свою изначальную природу. Поэтому все их попытки приобщения к действительности — вхождение в новую семью, устройство на работу — не могут дать полного слияния с миром.

В финале роковое кольцо замыкается — прошлое тянет героев за собой, в небытие. Их уход не назван смертью — это, скорее, возвращение в «страну

происхождения». Бедолагин падает в кучу листьев, которую потом сжигают дети, и в небо идет белый дым — метаморфоза «неживого, бесплотного» героя. В «Стране происхождения» соединяются мотивы смерти и возвращения: «В тот же день, облаченный в костюм мертвого художника <...> он предстал перед главным врачом и спокойно сказал — я ухожу домой — и сказал — я все понял <...> что ты в себе чувствуешь?; и тогда он твердо сказал — уверенность».

Приход героев в реальность кажется случайным, даже бессмысленным: замкнувшись в себе под властью смутной памяти о прошлом, они не смогли открыться *человеческому* опыту.

В рассказах «Землемер» и «Корень и цель» действует не столько власть прошлого, сколько подчиненность героев «призрачным целям»: чтобы достигнуть их, персонажи тоже выбирают путь отчуждения от мира и от «мутного потока лет», но в игре с вечностью остаются проигравшими. Крайнов («Землемер») отдаляется от людей, уходя в мир старости, и « всю свою любовь, нежность и ревность он без остатка отдал бумажным рублям» и облигациям. Его жизнь сосредотачивается в ожидании Дня Погашения Займа, но внезапно он узнает, что эта дата никому не известна. Находясь как в заколдованном круге, работает над постройкой дома для семьи Баскаков («Корень и цель»), однако вместо новоселья героя поджидает круговорот судьбы: он опять совершает преступление, убивая насильника дочери.

Все эти персонажи — и «чужие», и «здешние» — родственны между собой: безмолвны, неподвижны, отрешены от живых чувств и движений. От них исходит нечеловеческий, смертный холод. Люди невольно расступаются перед Баскаковым («ибо они были уверены, что он не станет ломать линию своего пути в угоду кучке людей»), сама его фигура источает «запах свирепой сырости». В «Стране происхождения» герой распространяет вокруг себя «сухой холод», заразивший весь дом порчей. В этом человеке словно нет горячей крови, и в финале рассказа это проясняется: в его сердце врачи находят вросшую свинцовую пулю.

Существует только одна стихия, способная рассеять мертвую пустоту и разрушить стену между героем и миром. Это сила любви, воплотившаяся в женских персонажах рассказов — Анна («Листья») и Мария («Страна происхождения»). Она вся — движение, разрушение, огонь, тепло — в противоположность мертвенному холоду героев. Но мощный заряд любви остается направленным в пустоту: героини не откликаются на то, что нарушает покой их внутреннего мира. У Марии, которая, в отличие от матери, не чувствует холода, исходящего от мужа, любовь «яростно и беззвучно горит, порожденная крайним одиночеством и беспощадным временем». Обе героини не

могут осознать, что перед ними не просто человеческий холод — не «панцирь льда», а «панцирь смерти».

В другом рассказе, «Стражник лжи», любовь, напротив, становится побеждающей смерть силой. Главный герой Кожухин не верит в смерть своей жены Ольги, это кажется ему «безумной игрой», затеянной родственниками, которые прячут от него супругу. Он собирается вернуть жену, став миллионером, и для этого продает свою квартиру и кладет деньги в банк под «трехсотпроцентный годовой доход». Но даже такой очевидный ориентир, как инфляция девяностых, только внешним образом позволяет отметить год происходящего: на протяжении всего рассказа, напротив, время неуклонно замедляется, следуя за главным героем, который отстраняется от течения лет.

Кожухин, чувствуя «неумолимое презренье к рутинному быту, повисавшее в воздухе, как дым», обрывает все связи: меняет многолетнее место работы, селится в заброшенном доме, а по вечерам ходит смотреть в кинотеатр фильмы о богатых (увидеть, как живут люди с большими деньгами). Герой выключает себя из привычного течения времени и, мысленно оставшийся в лете, однажды спрашивает у матери: «Почему же ты не сказала мне, что уже октябрь?» Он словно не чувствует настоящего, находясь в ожидании будущего и больше всего дорожа прошлым («...но за мной прошлое, и кто знает, так ли велико их будущее, как огромно, грандиозно мое прошлое, заметь, Ольга, ведь будущее имеет тенденцию к таянию, мое же прошлое с каждой минутой растет»).

Поведение героя, нелюдимого, равнодушного к жизни, воспринимается его матерью Аллой Сергеевной и сестрой Ольги Ириной с тревогой и страхом. Мать тщетно пытается образумить сына, но самое большое, чего ей удастся добиться, — уговорить Кожухина прописаться в ее квартире. Ирина, уверенная, что Кожухин виновен в смерти ее сестры, чувствует, что он несет в себе заряд смерти, не случайно она говорит Алле Сергеевне: «...Еще одного прихода вашего сына мне не пережить».

Существование Кожухина лежит на грани реального и ирреального, но то «неколебимое, уверенное безумие», которое видят в его поступках родные, на самом деле свидетельство устремленности всей его жизни к одной цели — к воссоединению с Ольгой. Характерно для Бакина, что герой крепче всего связан с тем, чего нет в зримой реальности, — это либо сфера потустороннего, либо далекое прошлое (и сам образ Ольги в рассказе — неясный, пропущенный сквозь дымку грез и воспоминаний). Сознание героя способно победить диктат внешней действительности, и ему не нужны материальные свидетельства — тем самым стирается грань между миром живых и миром мертвых. Память — это то пограничное состояние между жизнью и небытием, дающее

человеку сокровенный опыт, где Кожухин может спокойно перемещаться во времени, беседовать со своей женой, и он говорит с ней «абсолютно честно и откровенно, как будет говорить ей вслух, когда они вновь окажутся вместе».

Для Кожухина расставание с Ольгой немислимо, так как означает потерю части души — и утрату самой жизни: «В моей душе была, есть и будет ниша, до миллиметра подогнанная под тебя, и любому другому человеку в этой нише будет либо тесно, как роялю в скрипичном футляре, либо просторно, как смычку». Именно память и любовь — это средства преодоления небытия: герой убежден, что смерть — «микроб перед его верой». «Кожухин создал страну лжи — но лишь в ней он находит мир не мнимый, но подлинный» [4], и его знание оказывается более полным и глубоким, чем уверенные суждения Аллы Сергеевны и Ирины, для которых смерть Ольги — неопровержимый факт. Финал рассказа, вопреки логике, укрепляет веру героя: нотариус показывает ему свидетельство о смерти Ольги, но Кожухин говорит матери: «Этот гад мне попросту не поверил».

Бакинские герои, таким образом, действуют в своем мире, который не подчиняется общим законам: это область сознания, а не действительности. Они выстраивают собственную вселенную, так как для них это единственный способ противостоять наступающему небытию (как пишет Н. Иванова, «в прозе Бакина экзистенциально голый человек окружен враждебными стихиями» [5]). Они не обрушивают энергию своей личности на действительность, не бросаются смело и яростно ее переустраивать. Да и против чего восставать, против вечного закона устремленности человека к смерти? Здесь нужна уже не игра «свежей крови» и молодых сил, а спокойное мужество, даже отстраненность, чтобы быть готовым отстоять свой частный мир перед лицом небытия.

Подстерегающая героев смерть возникает в разном облики и всегда неожиданно: когда человек возвращается домой из магазина и падает на улице («Нельзя остаться»), когда на учении он бросается между бронетранспортерами, чтобы спасти ненавидимого сослуживца («Лагофталм»). Лишь в «Оружии» персонаж заблаговременно готовится отразить атаку небытия (в рассказе оно представлено в образе неизвестного врага). Герой рассказа постепенно вычитает себя из жизни: в ожидании последнего боя он решает меньше двигаться, медленнее думать, отказывается от еды и воды и собирается лишиться себя сна. Два начала, жизнь и смерть, — это возвращение в «тепло материнской утробы». В финале персонаж рисует на стенах стрелки, указывающие путь к отступлению, которые сходятся в комнате, где он когда-то родился.

Предвестником смерти, своеобразным лимбом в мире Бакина является сон. Провожая уходящего Бедолагина, Анна твердо знает, что сегодня увидит его

во сне. Герой «Страны происхождения» перед уходом видит во сне свое родовое «я» — «лес давней охоты и встающего с земли человека». Сон — это «выход в иную реальность, продолжающую и дополняющую земную» [6], так же как и память. Для героя «Нельзя остаться» погружение в волны памяти — воспоминания о Великой войне, самом грандиозном событии его жизни, — становится одновременно и последним шагом на пути к смерти, и последней вспышкой сознания.

Хранителем памяти многих поколений семьи вплоть до создания поселения, где они проживают, оказывается герой «Сына дерева», сраженный параличом. В самом начале рассказа он называет себя мертвым: «Первым родился — первый, вторым родился — второй, третьим родился мертвый». Но присутствие смерти означает связь с иной реальностью, не подчиненной земному времени, а «неподвижное несчастье» героя — способность к наиболее полному созерцанию мира: он, «помазанник недр», вросший в земную плоть, видит неизмеримо больше, чем остальные, и связывает между собой всех членов семьи — родителей, двух братьев и их жен. Герой говорит о себе как о «грешном дереве, корни которого скрепляют почву семьи, воспрепятствуют ее распаду, прививают место жизни».

В семейных связях в прозе Бакина ощущается роковая древняя сила, подпитанная кровью поколений (в рассказах «Корень и цель» и «Про падение пропадом») это усилено еще и мотивом предсказания). Предок-охотник героя «Страны происхождения» полжизни прожил с пулей в сердце, и спустя несколько веков эта же участь постигла его потомка — тот получил пулю без выстрела, родившись с ней. В образе пули героя наступило само прошлое, от которого он, казалось бы, избавился, спрятав ватман со своей «родословной».

Родная кровь, таким образом, — это еще и круг, из которого невозможно вырваться. Брат героя «Сына дерева» Илья и его жена Александра не могут жить вместе, но не в силах и разойтись. Символом единства и одновременно замкнутости семейных отношений выступает дом. Дом строит Баскаков, в наследство дом получает Бедолагин. В «Сыне дерева» семья из семи человек живет в доме из двух комнат, и она «обречена на скрытую войну характеров и противоречий». В рассказах Бакина «разрывы в материи жизни возникают чаще всего именно там, где необходимы и возможны близость, сплетенность, слитность, — в семье, в отношениях мужчины и женщины, родителей и детей» [7].

Баскаков строит дом для жены и дочери, но между ними не чувствуется любви и тепла, и конечный результат не имеет смысла — такой дом не будет стоять. «Дыра» в человеческих отношениях, формально скрепленных родственными связями, выражена в образе слепого мальчика, которого видит герой, возвращаясь к недостроенному дому. Другой «разрыв» — это отно-

шения Баскакова с братом. Тот берет с брата тройную цену за строительный материал, а позже собирается подать на него в суд, чтобы взыскать долг и завладеть домом. «Корень» становится препятствием «цели». Два брата — «все помнящие, единокровные, непримиримые враги, всегда ставившие превыше всего холодную обоюдную ненависть, тщательно скрытую, глубоко спрятанную где-то в дуплах глазниц».

Родство может породить искаженные отношения между людьми, когда одна кровь старается подчинить себе другую. О жене и дочери Баскакова говорится так: «Он строил их обеих, складывая кости и хрящи в скелет по имеющимся чертежам и рисункам <...> благодаря ему они имеют возможность двигаться, видеть, слышать, дышать». Крайнов сделал семью «выдуманное крошечным государством», где он правит как настоящий тиран, устраивая ссоры между женой и дочерью. Он даже смерть своих детей переживает с такой силой только потому, что «какая-то там смерть» отнимает у него права на собственных детей, «ибо в детях своих — это было для него наиболее важным — он видел лишь увеличение собственной плоти, увеличение мира собственного “я”».

Круговорот жизни и смерти — вот та таинственная сфера, сопровождающая историю семьи. Одна жизнь вытесняет, заменяет другую — «жизнь занимает место, освобожденное смертью, и на нее обрушивается наследство», как говорится в рассказе «Листья». Герой «Страны происхождения» покупает у вдовы художника Пала костюм для свадьбы; вдова говорит ему, что ее муж умер в этой одежде, на что герой отвечает: «А я стану в нем жить». В рассказе «Нельзя остаться» дочь не может терпеть отца, потому что он «извел ее своей немощью и обидчивостью, запахом глубокой старости» и она задыхается от «влажного земляного духа» его цветов. Дочери кажется, что «совокупность запахов старости, земли и цветов и есть трупный запах». Но у отца цветы — это единственные живые существа на земле, которым он был нужен, и «никто, кроме них, не был нужен ему». Для него цветы — это жизнь, а для нее — смерть.

Образы природы у Бакина всегда символичны. Дерево соотносится с устойчивым началом жизни, рода, познания в противоположность другому полюсу — реке, бурлящей, изменчивой, как непрерывное течение времени («Сын дерева»). В реке едва не тонет Александра, которая сама сродни этой стихии («порывистая нервная быстрота», движение «путем сопротивления»). Даже в названиях многих рассказов отражена незримая слитность человека с силами природы («Землемер», «Сын дерева», «Корень и цель»). Бакин смотрит на созданный им мир с самого высшего ракурса, с точки зрения вечности, включая жизнь героев в круг всеобщих начал — рождение, смерть, любовь, природа, память, время — и сами образы персон-

нажей по своему универсальному и мощному звучанию приближаются к архетипам.

Такой всеохватный, цельный, глубокий взгляд художника необходим. Он нужен в противовес нечеловеческой динамике, развившимся до предела скоростям, экспансивному отношению к миру, когда взгляд дробится и не может задержаться на одном, вынужденный сразу же перескочить на другое, будто переходя по бесконечным ссылкам. Слишком долго нам показывали разнообразные «правды жизни», но важнее не «правда», а «корень» — оголение стихии жизни до тех основ, когда больше уже нельзя ничего снять, как кожуру с луковицы, и остается один человек, «бедное, голое двуногое животное». Всего-то только требуется остановиться среди потоков космического времени и всмотреться в контуры бытия. Отрешиться от иллюзий виртуализации и всего сиюминутного, что случайно фиксируется нашим сознанием, и обратиться к тому, что находится вне времени, — к вечным тайнам человеческого существования, которые, кажется, еще немного — и будут утрачены.

Примечания

[1] *Бавильский Д.* Дмитрий Бакин: «Помогают писать табак, голод, зима, ее снег...» — «Взгляд», 2008, 3 августа.

[2] *Иванова Н.* Ностальящее. — «Знамя», 1997, №9.

[3] *Касаткина Т.* В поисках другой половины. — «Новый мир», 1996, №8.

[4] *Кучина Т. Г., Рогозина О. С.* Повествовательная структура рассказа Дмитрия Бакина «Стражник лжи». — «Ярославский педагогический вестник», 2013, №3. Т. I (Гуманитарные науки).

[5] *Иванова Н.* Преодолевшие постмодернизм. — «Знамя», 1998, №4.

[6] *Касаткина Т.* Указ. соч.

[7] *Кучина Т. Г., Рогозина О. С.* Указ. соч.

Игорь Савельев

БУЙДА 2.0

В 2011 году у Юрия Буйды вышло три книги прозы — роман «Синяя кровь» и сборники рассказов «Жунгли» и «Все проплывающее». Это не переиздания старых текстов (хотя «Все проплывающее» некоторым образом вытекает из «Прусской невесты» — сборника 1998 года). В том же издательстве «Эксмо» готовится еще и новая книга, а очередная подборка рассказов появилась в одном из недавних номеров «Знамени»... Что это? Преодоление творческого кризиса? Второе дыхание? «Взрыв сверхновой»? Критик, пишущий о Юрии Буйде, и вправду напоминает порой астронома, в телескоп исследующего вселенную — и пытающегося обнаружить в хаосе какие-то закономерности. Систему, которая, безусловно, существует.

Мир Буйды полон загадок. «Возвращение» прозаика, громко заявившего о себе в начале девяностых, — одна из них, и спорят об этом довольно много (забавно, что подобные споры совпали по времени с дискуссиями о «Путине 2.0» в политической журналистике). «Возвращение Юрия Буйды в большую литературу» — так и назвал свою заметку о выходе романа «Синяя кровь» Н. Александров; некоторые критики более осторожно говорят, например, о возвращении именно в премиальный процесс... От высказываний самого писателя на этот счет даже веет какой-то мистификацией. «С конца девяностых началась “засуха”, изредка рождались рассказы. <...> В какой-то момент я сказал себе “стоп”, решил помолчать» [1], — рассказал Буйда в интервью, посвященном выходу «Синей крови». Однако достаточно взглянуть на список публикаций Буйды в «Журнальном зале», чтобы усомниться в том, что это «молчание» вообще было. Одних романов, опубликованных в начале — середине нулевых, я насчитал пять («ое животное», «Город палачей», «Кенигсберг», «Домзак», «Третье сердце»), притом некоторые из них выходили из печати почти одновременно. И я не из дурновкусия назвал выше фамилию Путина, который тоже вроде бы никуда не уходил, и на этом фоне серьезные дискуссии о «возвращении» политика с возможными новыми программами смотрелись несколько лукаво...

Впервые опубликовано в журнале «Вопросы литературы», 2012, №4.

Так «уходил» ли Буйда? А если да, то с чем он «вернулся»? А может быть, с его «вселенной» как раз-таки не происходило ничего глобального — менялось только читательское восприятие и сами эпохи? Роман «Ермо», опубликованный в 1996 году, стал — при всем оценочном разбросе и многообразии критических откликов — событием в литературе, о нем много говорят и пишут до сих пор.

Почему романы Буйды, созданные в нулевых, не вызвали такого же резонанса? Может быть, «Ермо» пришелся ко времени? — с обилием культурных кодов, вполне себе постмодернистским «художественным хаосом», связью с «Даром» Набокова? — а девяностые, конечно, были временем «второго пришествия» Набокова, пришествия не столько к читателю, сколько к новому писателю — в качестве основы для переосмысления... Экспрессия и почти провокационное отрицание морали. Не случайно в большой рецензии на «Ермо» Н. Елисеев вплотную приближается к знаменитому вопросу — можно ли писать стихи после Освенцима: «В какой-то момент, читая роман, начинаешь понимать, что Освенцим, холокост, гражданские войны в России и в Испании для писателя такой же материал эстетической игры, как и вымышленная жизнь писателя Ермо» [2]. Эта рецензия появилась еще в залыгинском «Новом мире»: рецензия прошлого тысячелетия, целиком построенная на вопросах, которые для современного разговора о литературе кажутся устаревшими (она и называлась «Писательская душа в эпоху социализма»). Может быть, роман «Ермо» писался в расчете именно на такое прочтение? — потому и выстрелил, а проза нулевых годов появлялась уже в другом контексте?..

Может быть. Но, полагаю, дело еще и в том, что новым романам не хватило художественной цельности «Ермо». При всей хаотичности — это был новый поэтический мир. Тем и привлекал, несмотря на отдельные частности, которые могли вызвать у читателя отторжение. И теперь кажется, что в книгах 2011 года, особенно в «Синей крови», эта цельность вернулась, только — более упорядоченная, что ли. Вселенная Буйды приходит от состояния хаоса к покою. Ида Змойро, героиня «Синей крови», на протяжении десятилетий не изменяет привычкам — выкуривать по десять сигарет в день, съедать на ночь стакан простокваши с горошиной черного перца, — и кажется, что автор, повторяя это на протяжении всего романа, не просто любит таким «успокоением» (жизнь героини была бурной): можно заподозрить в этом едва ли не его новый манифест — путь к пушкинскому бесстрастию, ритмике и симметрии.

Создан новый художественный мир — так что «возвращение» писателя действительно состоялось.

В чем же новизна?

Если считать роман «Синяя кровь» и книгу рассказов «Жунгли» — условно, конечно, — дилогией, то архитектура ее, да, необычна, но и не более того: крупная проза не монолитна в той степени, в какой мы к этому привыкли. Тексты Буйды вообще зачастую собираются из кубиков в более крупные блоки, как конструктор, так что трудно провести четкие границы: ту же «Прусскую невесту» (1998) до сих пор называют то книгой рассказов, то романом (сейчас в эту ткань вплелся сборник «Все проплывающее»). Книги-спутники «Синяя кровь» и «Жунгли», объединенные общим художественным пространством, породили довольно разнообразные читательские реакции. Мой друг-филолог, переключившись на «Синюю кровь» после «Жунглей» и не сразу разобравшись в сюжете, был поначалу разочарован нарочитыми и навязчивыми повторами (так любимыми Буйдой на уровне ритмики прозы). Я же, наоборот, был разочарован «Жунглями» прежде, чем добрался до «Синей крови»: в книге рассказов явственно ощущалось отсутствие чего-то центрального и центрирующего, было чувство, что ходишь по кругу, но автор все не дает тебе проникнуть в замысел. Потом-то, когда открыл «Синюю кровь», стало ясно, что это и вправду был круг: та классическая ювелирная композиция, когда россыпь мелких камней окружает один крупный.

«Крупный камень» — это судьба актрисы Иды Змойро, почти — персонафицированный XX век — да, впрочем, и не только XX. Всю свою долгую жизнь Ида прожила в заколдованном пространстве, названным автором городом Чудовым: заколдованном и в силу полной ирреальности происходящего в нем, и в силу того, что она так и не смогла оттуда вырваться. Становилась — ненадолго — культовой советской актрисой, получала Сталинскую премию, сбегала на Запад, меняла мужа — английского аристократа — на мужа — генерала МГБ, была лучшей Ниной Заречной на московской сцене — и лишалась театра навсегда, — но снова и снова возвращалась в этот затерянный среди болот городишко, в этот старый перенаселенный дом, прозванный Африкой, в это советское зазеркалье. В котором причудливо отражалось все — от торговых путей в Индию за пушкинскими «лимоном и лавром» до ГУЛАГовскихстроек и гигантских статуй Сталина. Нельзя даже точно сказать, кем была окружена Ида на протяжении этого долгого пути, кто были ей все эти странные люди, кочующие из «Синей крови» в «Жунгли» и обратно: соседи?.. Тени предков?.. Прочитав книги и смахнув наваждение, трудно впоследствии провести границы между романом об Иде и рассказами о пространстве, ее окружавшем.

Сама «Синяя кровь» — вещь крепко сбита, с четкой композицией. Пожалуй, если Буйда хотел прорисовать во всех деталях свою новую вселенную — город Чудов и поселок Жунгли, «в миру» Вторая Типография, то он избрал единственно верный способ, превратив добрую половину материала в своего

рода гарнир, отделив эту половину в книгу рассказов. Впрочем, «гарнира» порой даже слишком много. Может быть, такое наличие второй, дублирующей книги в виде запасного аэродрома даже расхолаживает прозаика, который, как скульптор, должен беспощадно отсекал все лишнее...

По-настоящему из «Синей крови» выбивается только одно, и композиционные решения здесь ни при чем: я так и не понял, зачем автору понадобился детективный сюжет, притом такого голливудского замеса?

В самом начале романа возникает некая интрига с маньяком, убивающим маленьких девочек — «голубок» и оставляющим на городской площади, на крышке колодца, их туфельки. Она лихо раскручивает механизм романа, но сразу же исчезает, уступив место сюжету настоящему. И когда в процессе чтения об этой интриге вспоминаешь (вспоминаешь сам: автор о ней — больше ни слова), это даже отвлекает от того удовольствия, которое получаешь от «Синей крови»... А детектив вернется в самом финале, внезапно, безвкусно, в стиле даже уже не Голливуда, а передачи «Криминальная Россия». Автора можно понять: и это тоже — часть летописи русской жизни, которую он создает; и это тоже — часть фирменного барокко Юрия Буйды. Но трудно отделаться от подозрения, что детектив понадобился писателю в начале — для вовлечения читателя в романное пространство (как будто это было нужно), в конце — просто потому, что ружье должно выстрелить. И это подозрение немного отравляет «Синюю кровь». Ида Змойро играла перед любительской камерой и Нину Заречную, и Федру, и леди Макбет, но кинопроба на роль мисс Марпл, готовой вот-вот назвать имя маньяка, удалась ей хуже всего.

Сюжетом настоящим выше я назвал жизнь самой Иды.

Это отметили все, но как-то... неточно. Критики, на мой взгляд, чрезмерно увлеклись вопросом, в какой степени биография советской актрисы Валентины Караваевой воплотилась в судьбе героини «Синей крови». Да, в XX веке в России жила женщина, вехи биографии которой столь же фантастичны — от Сталинской премии до брака с дипломатом, от недолгого статуса кинозвезды — до забвения и нищеты в глубокой провинции. Да, эта судьба помогла Буйде воплотить его замысел «в плоть и кровь». Но, думаю, и не более того. Не вполне понятно, почему всех это так волнует, — или караваны глянцевого журнальных биографий сделали свое черное дело?.. Впрочем, еще в доглянцевую эпоху критики полюбили ходить на охоту за «реальной основой» прозы Буйды, и чем фантастичнее становилась проза, тем большим энтузиазмом эта охота сопровождалась — вспомним, как Н. Елисеев в свое время в упомянутой статье предпринял целое расследование, раскопав чуть ли не в архивах имя Джорджа Егорова — малоуспешного голливудского деятеля русского происхождения — и объявив его прототипом Джорджа Ермо. Но что это дало для понимания романа?..

Отбиваясь от окружавших его охотников, Юрий Буйда в интервью, посвященном роману «Синяя кровь», вынужден был отрешиваться от актрисы Караваевой («Сама по себе она и ее биография малоинтересны. <...> Ее письма не позволяют говорить о том, что она была человеком большого ума»), просто оправдываться («Имя Серафимы Биргер меня поначалу даже попросили изменить, поскольку уж слишком прозрачен намек на Серафиму Бирман... Но моя Серафима, конечно, другая, с другой судьбой. Про [прототипа] генерала Холупьева даже как-то неловко отвечать, простите») и, наконец, отчаянно иронизировать («Какие из ваших историй основаны на реальных событиях? — Все до единой. <...> Я не считаю мои рассказы ни удивительными, ни фантастическими») [3]. Не спасло.

И вот одни предполагают, что «из драматичной истории Валентины Караваевой можно было бы сделать журналистское расследование вроде “Каменного моста” Терехова» [4], другие догадываются, «как писатель эту книгу придумал: я ведь тоже помню показанный по ТВ перестроечный фильм об актрисе, чье лицо обезобразила автокатастрофа» [5], третьи беспокоятся, что «у прототипицы наверняка имеются родные и (или) близкие, — каково им наблюдать все это шкодливое барокко, весь этот “магический реализм”?» [6]. Ничего нет бестактного в этих цитатах, ничего личного — как говорится, но все же можно понять некоторую уязвленность автора при понимании, что его художественный мир будто бы хотят сделать «не совсем его», козыряя фильмами, якобы послужившими отправной точкой, родными и (или) близкими...

На самом деле вопрос о прототипах может лишь позабавить таким, без преувеличения, казусом: жизненный путь Иды Змойро фантастичен, но при этом что-то подобное было в действительности; судьба Джорджа Ермо, кажется, менее богата подобными «перепадами» — но аналогов в реальности не нашлось (исследования Елисеева, скорее всего, верны, но в частности: фигуры такого масштаба, как Ермо, в эмиграции, конечно, не было). Может быть, этим объясняется тот факт, что при всей фантазмагоричности «Синей крови» Ида Змойро — живет, чем Ермо...

Подобные наблюдения за персонажами опорных романов писателя порождают интересные выводы — прежде всего о значимости крупниц реальности в художественном мире Буйды. Причем это не имеет отношения к внешней достоверности, “реалистичности” событий и тому подобному... Но чтобы в конце концов подойти к этой теме, нужно оттолкнуться от того, что разные критики, пишущие о Буйде, называют «геопозитикой», «географическим мифотворчеством» или «географическим мышлением». И та «перемена географии», которая произошла, чрезвычайно важна. От «кенигсбергского текста», который писался Буйдой много лет («Прусская невеста»),

«Кенигсберг» и другие произведения нулевых), автор перешел к какому-то новому, что, на мой взгляд, немного изменило и смыслы, заложенные в его прозу.

«Кенигсбергский текст» создавался на протяжении многих лет, и все самое главное о нем Буйда искренне и исчерпывающе сказал сам — в предисловии к «Прусской невесте»: «Десяти-двадцати-тридцатилетний слой русской жизни зыбился на семисотлетнем основании, о котором я ничего не знал. И ребенок начал сочинять, собирая осколки той жизни, которые силой его воображения складывались в некую картину. <...> Это было творение мифа...» — писал Буйда, добавив, что у его малой родины «немецкое прошлое, русское настоящее и человеческое будущее». Что же заставило его перейти на новые земли (в «Синей крови» и «Жунглях» это Подмосковье) и с прежней, «прусской» скрупулезностью начать создавать новый миф, новый эпос? Не предполагать же, что писатель сдвинулся от «немецкого прошлого» («кенигсбергского текста») к «русскому настоящему», а впереди нас ждет «человеческое будущее» в прозе Буйды 2020-х? Это мое предположение можно сразу отправлять в рубрику «В шутку и всерьез», а то и в рубрику «Критики бредят»; если же серьезно, то что-то подсказывает, что «Жунглями» и «Синей кровью» этот новый эпос Буйды не ограничится.

Может быть, это слишком бульварно-голливудский образ для разговора о высокой словесности, но с художественным миром Буйды происходит нечто подобное тому, что происходит в фантастическом фильме, когда вдруг молния ударяет в самолет — и его пассажиров втягивает в некую пространственно-временную воронку. Нарушение законов бытия, по мысли режиссеров и сценаристов, возможно только тогда, когда в земной механике происходит существенный сбой; подобный «сбой», думается, породил и поэтику Буйды. «Неправильная» земля, с которой, в нарушение законов жизни, бесследно вывезли всех, чьи деды и прадеды рождались и умирали здесь; с которой начисто стерты все прежние топонимы, куда привезены другие люди, которые «делают вид, что это их деды и прадеды жили и умирали во всех этих новоназванных Заовражных, Мариновках, Ивановках, Знаменсках. <...> Однажды я узнал, что родной мой городок когда-то назывался не Знаменском, а Велау». И «осколки той жизни» спрятаны только где-нибудь под землей: помните исповедь тринадцатилетнего гробокопателя из того же предисловия к «Прусской невесте»?..

Чернобыльская аномальная зона породила двухголовых телят.

Калининградская аномальная зона породила художественный мир Юрия Буйды.

Такой аномальной зоной становится и Подмосковье, где схлестнулись два мира — традиционный, глубинно-деревенский, почти таежный по своему

укладу, и мир наползающего не то европейского, не то азиатского — непонятно какого — мегаполиса, взрывообразно забрасывающего в другую жизнь кварталы, моллы, автострады... Рождение сверхновой. Прохождение «Сапсана» через сонную деревушку, когда аборигенов стоняют в угол крохотной платформы, чтобы не дуло, — это, скажу я вам, сцена мало отличимая от сцен Буйды; как и тот слух, что «Сапсан» сбивает людей пачками — у нас не Франция, где все магистрали огорожены... И уже одинаково фантастично смотрятся в «Жунглях» и обычаи с ритуальными убийствами собак на Пасху, и подступающие к этому заповедному миру элитные многоэтажки. И мальчик Франц-Фердинанд с недоразвитыми крыльями, и Маняша Однобрюхова, получающая доход с того, что сдает свои московские квартиры...

«Там, где странно, ненормально, там появляется Буйда», — можно было бы сделать вывод, но Подмосковье — это частность. Точнее, не так. Частностью был Калининград/Кенигсберг, эта «прусская» аномалия. Покидая анклав, остров, Юрий Буйда приходит на материк. Вот что важно.

Еще двадцать лет назад звучали высказывания, что единственный закон художественного мира Буйды — в том, чтобы сбить читателя с ног невозможным (физически, эстетически, этически). Не думаю, что это так, хотя автор иногда кокетничает этим своим “секретным оружием”. По крайней мере, в новых своих книгах он явственно берет разгон, не сразу принимается играть по своим правилам, а будто бы обманывает читателя, начиная с чего-то более... стандартного, обобщенного, что ли. Маскирует свою эстетику — как в остросюжетном фильме, где поначалу сцены настолько приторно пасторальны, что разве что не проговаривается вслух: «Ничего не предвещало беды».

Подобной обманкой кажется детективный зачин «Синей крови»; еще более явственно проступает это в архитектуре сборника «Жунгли». Только втянувшись в чтение, прочитав, может быть, половину книги, ты осознаешь, насколько чужеродным был рассказ первый — «Лета». Неспешная история очень старой (ей за девяносто) княгини Леты Исуповой, ее семьи, летние дачные сценки — отношения с сыновьями, разговоры невесток за спиной Леты... Настолько все это не похоже на Буйду, а похоже, скажем, на... Татьяну Толстую, ее «классические» рассказы семидесятых-восьмидесятых. Похоже до такой степени, что начало «Леты» можно принять за стилизацию. Как и внезапный «политически правильный», гражданский, антивоенный, гуманистический — какой угодно — финал, когда монументальная Лета чуть ли не собой прикрывает чеченских детей от гула самолетов, которого они испугались. Второй рассказ, «Казанский вокзал», уже немного приоткрывает дверь в мир Буйды, но тоже еще не сбивает читателя с ног, ну а дальше — как говорится — понеслось.

Поиск любых объяснений происходящему в рассказах Буйды с точки зрения земной механики — это попытка читателя остаться на ногах; такие попытки регулярно предпринимаются. «Странные на первый взгляд традиции Чудова не покажутся чужеродными, — пишет Е. Горшкова в журнале «Октябрь», рассуждая о заспиртованных карликах, черных собаках, свадьбах и похоронах «аборигенов», — если вспомнить, что белый цвет изначально был связан с погребальным обрядом, соль (вместе с хлебом) издавна является обязательным атрибутом на свадьбе, а в блюда на поминках обычно добавляют сахар» [7]. Да нет. Подозреваю, что корни абсурда Буйды не только и даже не столько в этом. Странные на первый взгляд традиции Чудова не покажутся чужеродными, если вспомнить, как в 1950 году на процессе по Ленинградскому делу — сразу после оглашения смертного приговора — на подсудимых набросили белые саваны и вынесли их из зала на глазах у изумленной публики [8]. Иными словами, на мой взгляд, истоки «странного» у Буйды нужно искать (если уж вообще искать) не в том, что было когда-то вполне реальным и земным (а нам сегодняшним кажется необычным и ненормальным), но в том, что и было ненормальным, но каким-то образом все же прорвалось в нашу земную «систему координат». Одно безумие, возникшее в реальности, как будто бы разрешает появиться другому безумию — в прозе, по принципу: если произошло одно, то почему не может произойти другое? Мне кажется, что именно так — у Юрия Буйды. Чем, скажите, история с саванами на процессе по Ленинградскому делу достовернее и реалистичнее сцен, разворачивающихся в «Жунглях» и «Синей крови»?..

И дело не именно в послевоенном сталинском восьмилетии, времени настолько завораживающем и фантастическом, что оно давно уже стало едва ли не главной эпохой для писательского осмысления XX века, будь то хоть «В круге первом» Солженицына, хоть «Голубое сало» Сорокина или «Москва-ква-ква» Аксенова. (Кстати, неизбежно оно выходит на первый план и в «Синей крови», оттеснив и невнятную войну (вспоминая роман, я сейчас не могу сообразить даже, как она прошла через жизнь чудовцев), и растерянно показанное наше время. Выше уже говорилось, что для того чтобы как-то органично ввести в «Синюю кровь» постперестроечные реалии, автору пришлось находить сюжетные решения в духе передачи «Криминальная Россия»...)

Дело в абсурдности нашей жизни — вообще. И читатель не может не чувствовать это. «Недавно и я поймал себя на схожем ощущении фантазмагоричности происходящего, когда смотрел выпуск официальных новостей», — пишет Д. Бавильский в «Частном корреспонденте» и делится подробностями: «После сообщения о санкциях ООН ведущая, сверкнув глазами, произнесла:

“А теперь к другим новостям”, — и тогда посыпались еще более невероятные сообщения» [9].

С этой точки зрения «невероятное» Буйды легко делится на три условные категории. Это отнюдь не только откровенно «невероятное», как, например, красный снег, заваливший Москву по ручку двери, или замурованные где-то в доме часы, которые бьют каждую ночь вот уже целый век. А вот, например, такое: «Ида растопила печи, приготовила ужин, полистала газеты. Умер Георг VI. Она видела его однажды издали на скачках в Эскоте. Говорили, что он много курил».

Абсурда в этом не меньше, чем в красном снеге: здесь, в Богом забытом Чудове, посреди унылой и нищей жизни, едва ли не в лагере (на секретной стройке работают эзки), человек может между делом подумать: ах, английский король, да, видела его на скачках... Это ирреально. Сшибка миров. Двухголовые телята Чернобыля.

Но разве такое не происходило (или не могло происходить), например, с той самой Валентиной Караваевой?

Может быть, этот абсурд — не изобретение Буйды? И Буйда здесь как будто бы и ни при чем?

И третья категория «невероятного». Там же и тогда же: растопив печи, приготовив ужин и полистав газеты, Ида Змойро так и не дождалась мужа со службы.

«Утром позвонила в контору стройки, попросила телефонистку соединить с полковником Эркелем, но соединили ее с каким-то капитаном Морозовым, который сказал, что гражданин Эркель выбыл. Поначалу она не придала значения словам “гражданин” и “выбыл”, но вечером вдруг вспомнила, и ее обдало жаром. <...> Ида не знала, что делать. Особое совещание, суд, приговор, лагерь... это все было из какой-то другой жизни... ведь Арно не преступник, он служил в войсках НКВД, воевал, был награжден шестью орденами, дослужился до полковничьего чина... Она не знала, к кому обратиться, чтобы выяснить, что же случилось. <...> Никого она не знала, никого, кто мог помочь хотя бы советом».

Вот тоже фантастика: был человек и однажды бесследно исчез... Это тоже Буйда сочинил? В тысячах российских семей не рассказывают подобного?

Вот он — материк Юрия Буйды, бывшего островитянина.

В прежние времена написали бы что-нибудь в таком духе: благодаря соответствию происходящему «проза Юрия Буйды приобретает большее социальное звучание»; если же выражаться не так пафосно, то все больше ощущается это взаимное сближение — художественного мира Буйды и нашей действительности. Мы не можем знать, будет ли продолжен «чудовский

цикл» Буйды, но внешние атрибуты и не так важны; в любом случае, не сомневаюсь, что новая проза Буйды будет нести нам какие-то новые знания о самих себе.

Примечания

- [1] «Синяя кровь» Юрия Буйды. Беседовал Ю. Володарский. — «ШО», 2012, 2 января.
- [2] *Елисеев Н.* Писательская душа в эпоху социализма. — «Новый мир», 1997, №4.
- [3] «Синяя кровь» Юрия Буйды.
- [4] *Гликман К.* Юрий Буйда. Синяя кровь. — OpenSpace, 2011, 24 августа.
- [5] *Бавильский Д.* Ида, я тебя знаю. — «Частный корреспондент», 2011, 23 марта.
- [6] *Анкудинов К.* Любовь к трем апельсинам: выпуск тридцать второй. — «Бельские просторы», 2011, №6.
- [7] *Горикова Е.* Не такое уж темное царство. — «Октябрь», 2011, №11.
- [8] О правдоподобности этого велись споры едва ли не с самого 1950 года, но А. Антонов-Овсеенко и Л. Вознесенский — сын расстрелянного зампредсовмина А. Вознесенского — ссылаются на документы. См.: *Вознесенский Л. А.* Истины ради. М.: Республика, 2004. С. 238—239.
- [9] *Бавильский Д.* Указ. соч.

Григорий Аросев

Андрей Дмитриев: с любовью к слову

Андрей Дмитриев, который, по выражению А. Архангельского, «мог стать надеждой позднесоветской литературы <...> мог, но не стал» [1] — фигура не самая известная в пространстве современной российской словесности. Впрочем, Дмитриев вряд ли волнуется из-за своей непопулярности — для него важно писать, а не быть литературным (а главное — околослитературным) «нюсмейкером». Тем более что его писательский талант давно признан и не нуждается в дополнительном утверждении.

Сам Дмитриев лет пятнадцать назад в одном интервью немного сомневался, писатель он, литератор или сочинитель («Писатель — вроде как важничанье. Литератор как оппозиция писателю стало кокетливым... Сочинитель — хорошо, но как-то архаично» [2]). Впрочем, в свое время Дмитриев открыл еще одну дверь — и освоил профессию сценариста. Точнее, наоборот — он вначале стал сценаристом, поскольку окончил сценарный факультет ВГИКа в 1982 году, а свой первый рассказ, «Штиль», опубликовал годом позже.

Дмитриев отрицает, что язык сценария оказал влияние на него как на прозаика: «...работают два разных полушария головного мозга: одно пишет прозу, другое — киносценарии» [3], — и мы должны это принимать за данность. Но, как бы то ни было, он иногда смотрит на происходящее в своих текстах кинематографическим взглядом — и это одна из особенностей прозы Дмитриева. Вспомним фильм Александра Сокурова «Русский ковчег», снятый одним дублем: кинокамера плавно движется по залам Эрмитажа, в кадре появляются то одни исторические персоналии, то другие, а над всем происходящим иногда возникает голос рассказчика. Так и с произведениями Дмитриева. В них один и тот же герой взят то крупно, то фоном, а то и вовсе исчезает из кадра, чтобы потом вновь в него войти спустя несколько страниц.

Впервые опубликовано под названием «Разрыв шаблона» в журнале «Вопросы литературы», 2010, №4

Читать Дмитриева — примерно то же самое, что смотреть кино, но не боевик или сериал, а современную психологическую драму. Вроде бы и основную сюжетную линию чаще всего можно сформулировать в двух фразах, и герои ведут себя совершенно естественно, а все равно без специальной подготовки — хотя бы эмоциональной! — в содержание не въедешь. Его проза подчеркнута современна: будучи человеком своего поколения и не пытаясь стать в доску своим для нынешней молодежи, он, тем не менее, успешно помещает события, о которых пишет, в реальность текущей жизни. Дмитриевский контекст всегда понятен и осязаем. Даже если читатель не знает, как все было в двадцатых годах предыдущего века, при чтении, к примеру, романа «Закрытая книга» (2000) картина предстает очень живой и современной.

Называть подобные вещи (то есть приметы сегодняшнего дня) своими именами не всегда просто. Приходится либо прибегать к иносказаниям, эвфемизмам, либо рисковать, выдавая их в эфир прямым текстом. Далеко не у всех авторов это получается ловко и умело. У Дмитриева — получается, и, как кажется, он вообще не задумывается об этой проблеме, настолько органичен его переход от конкретной исторической, памятной ситуации к внутреннему состоянию персонажа — и наоборот: «Все началось с его озноба, прошлым летом, через минуту после вылета российской сборной по футболу из розыгрыша Кубка мира; как только кончился злосчастный матч с бельгийцами, так сразу и зазнобило». Речь идет о реальном матче на чемпионате мира 2002 года...

Только один эпизод из всех дмитриевских произведений вызывает сильные сомнения с точки зрения достоверности — но, с другой стороны, этот же эпизод предстает самым метафоричным и необычным вообще: в 1918 году одного из главных героев «Закрытой книги», В. В., пьяного, посередине замерзшего Финского залива подобрала Маарет — представительница саамов, коренного народа Финляндии, — и на своих санках увезла в Лапландию (под тысячу километров — это-то и сомнительно), где они и прожили вместе четыре года. Реалии финского Заполярья — полярная ночь, природа — выписаны с присущими Дмитриеву точностью и яркостью, однако сама ситуация — русский мужчина в смутное время, по сути, скрывается у саамской женщины — благодаря своей исключительной необычности врезается в память и выглядит как своеобразный манифест: молчи, дескать, скрывайся и таи, и тогда окажешься в целостности и сохранности.

В «Закрытой книге» четко прослеживается характерная особенность прозы Дмитриева — особенность, которая позже, в «Бухте радости» и «Призраке театра», проявится еще ярче: отсутствие протагониста как такового. Главными героями можно назвать многих. Это и В. В., знаменитый географ, и его сын Серафим, и сын Серафима Иона, и, собственно, рассказчик (которого, естественно, ни в коем случае нельзя отождествлять с личностью

автора). Но Дмитриев и тут идет нетипичным путем: вначале он подробно рассказывает о жизни В. В. — в частности, о его пребывании в Лапландии; и, невзирая на то что рассказчик как личность появляется едва ли не на второй странице, до поры кажется, что тот, от чьего лица ведется повествование, играет роль сугубо вспомогательную. Только когда внимание читателя окончательно убаюкано, следует резкий переход к обстоятельствам жизни рассказчика, затем — к жизни Серафима, а ближе к финалу дмитриевской книги линии жизни всех героев настолько по-пастернаковски пересекаются, что начинаешь размышлять, как после прочтения «Доктора Живаго»: а не судьба ли тут главный герой?

Происшествий, казусов и случаев в романе предостаточно — но, невзирая на их обилие, читателю, рискнувшему пробраться сквозь крепко сшитый дмитриевский текст, охватывающий, к тому же, очень большой промежуток времени, становится очевидно, что главной в «Закрытой книге» является не событийная составляющая, а средоточие людских страстей и достоинств. Дмитриеву важно не что происходит, а с кем происходит; на этом-то и строится весь роман.

Название «Закрытая книга» можно трактовать трояко. Самая простая интерпретация — рассказчик, поведав нам историю В. В. и его потомков, как бы закрывает ее, оставляя за спиной, поскольку личных переживаний эта история ему, рассказчику, принесла немало. Другая трактовка — человеческие души нельзя прочитать, как книги, и большинство героев романа зачастую сталкиваются с немалыми трудностями, когда пытаются понять логику действий или поступков друг друга. И, наконец, третье объяснение названия — наименее очевидная простому читателю и явно бросающаяся в глаза филологу аналогия с романом Вениамина Каверина «Открытая книга» (1956). Оба текста буквально пронизаны беседами ученых, только у Дмитриева разговаривают филологи, а у Каверина — специалисты по биологии. Кроме того, многие литературоведы подметили явную параллель между дмитриевскими героями (одноклассниками В. В.) — Плетеневым, Новоржевским, Жилем и Свищовым — и современниками Каверина — Шкловским, Тыняновым и самим автором «Открытой книги», чья настоящая фамилия — Зильбер.

«Закрытая книга» открывает нам и еще одну черту, свойственную, пожалуй, всем произведениям Дмитриева, — фатальное невезение героев. Мало кого из них можно назвать полностью удачливым или счастливым. А финалы произведений формально и вовсе мрачны — «Закрытая книга» завершается тем, что рассказчика бросает его любимая женщина, в «Призраке театра» умирает один из ключевых персонажей, в «Бухте радости» все главные герои остаются у разбитого корыта, а в «Дороге обратно» — еще одной, небольшой повести Дмитриева — мы читаем: «Если хочешь, чтобы жизнь нормально

ладилась, живи, пожалуй, плохо, но не сильно плохо. Живи так плохо, чтобы оставалось, чему потом заслуженно порадоваться. Но радуйся не слишком — как бы после слишком плакать не пришлось». Оптимизма все это не прибавляет. Но вместе с тем исключительная витальность, присущая Дмитриеву как личности, сообщается и его произведениям — правда, они утверждают не столько торжество жизни, сколько — торжество духа и человеческого достоинства. Налицо полное отсутствие морализаторства: явное зло никогда не берет верх, и одновременно мы остаемся без показательного возмездия.

Яркий пример тому — роман «Бухта Радости» (2002). Трое мужчин и одна женщина решили пожить на редакторе Стремухине, главном герое романа, который после смерти матери продал ее квартиру и стал обладателем немалой суммы. Жулики представились Стремухину его одноклассниками и позвали на пикник в бухту Радости (всамделишное место под Москвой). Но благодаря цепи совершенно нелепых обстоятельств «одноклассники» так и не встретились с намеченной жертвой. Условное «зло» не одержало победу, хотя назвать «отрицательных героев» воплощением зла было бы неверно: это просто люди, не от хорошей жизни замыслившие дурное. Сочувствовать им нет повода, осуждать их не хочется; да и самого Стремухина нельзя назвать олицетворением невинности, преследуемой и гонимой, — он обычный человек с обычными же достоинствами и недостатками. Вот и получается, что тексты Дмитриева представляют собой не иллюстрации к той или иной авторской мысли, не разворачивают перед читателем борьбу идей или мировоззрений, а воспроизводят подвижную, текучую, амбивалентную по своей сути ткань жизни. И хотя следующее высказывание Дмитриева в большей степени говорит о его общих взглядах на литературу, оно также объясняет, почему в его трудах почти не встречаются архетипы: «Реализм обладает <...> самыми неисчерпаемыми, самыми мощными возможностями. Потому что это самый свободный и наименее нормативный метод. Он в меньшей степени зависим от теоретических построений, выкладок, манифестов и т. д.» [4].

Стремухин был назван главным героем, но между тем это не совсем так — в романах Дмитриева главных героев либо много, либо нет совсем. Дмитриев «зачем-то» (в кавычки слово помещено сознательно) дает *curriculum vitae* многим своим персонажам, по сути же — всем. В той же «Бухте Радости» мы узнаем подробнейшие обстоятельства жизни не только Стремухина, не только его матери, не только четырех «одноклассников», но и людей, оказывающих минимальное влияние на сюжет, — 90-летнего Храмкова, случайного попутчика Стремухина на водной ракете, пожилого Ишхана и членов его семьи, с которыми Стремухин и другие встречаются уже в самой бухте, и даже бывшего художника-«тортиста» (то есть специализировавшегося на рисовании тортов), в действии как таковом не участвующего вообще.

Подчеркнем, что эти люди не просто упоминаются с минимальным набором фактов, а их жизни описываются обстоятельно и подробно — как будто режиссер (или оператор?) Дмитриев делает стоп-кадр и рассказывает, что это за человек, как он жил и так далее. В результате читатель самостоятельно решает, чья история ему кажется более весомой и значимой, о ком и о чем написана «Бухта Радости». И вполне может оказаться, что главным героем этого романа будет не человек, а отношение — отношение Стремухина к своему отцу, которого, как сам Стремухин полагал, он никогда не видел. Однако, разбирая после смерти матери ее архив, он наткнулся на их — матери и отца — переписку. И вдруг тени прошлого ожили и в памяти Стремухина стали всплывать странные, но важные вещи, благодаря которым образ отца начал приобретать четкие очертания.

Роман «Призрак театра» (2007) достоин отдельного разговора. Здесь писательское мастерство Дмитриева достигает безусловного апогея. Начнем с интересной констатации: автор сумел передать самую суть театра, будучи человеком принципиально иного жанра (кино). Как ему это удалось — вопрос, точно на который может ответить лишь он сам, однако, зная основные этапы биографии Дмитриева, можно предположить, что для написания был избран интуитивный путь, поскольку автор связан с театром исключительно как зритель.

Номинально «Призрак театра» рассказывает о театральном коллективе «Гистрион», квартирующем в глухом Подмоскowie, где работают вполне профессиональные артисты и хорошие люди — но им для большого успеха всегда не хватает чего-то. По сути же Дмитриеву удалось в двух словах рассказать, что такое театр — не как здание, а как вид творчества, как феномен, как явление. Театр — это призрак. Театр — самое эфемерное из всех искусств, которое живет только здесь и теперь (в буддийском понимании), и никакая видеозапись или фотосъемка не сохранит его атмосферы.

Впрочем, если начать разбирать ход романа скрупулезно и даже слегка снобистски, можно предложить и совсем другое толкование названия. Что, дескать, не настолько сотрудники «Гистриона» и хороши, и некоторые пьесы они ставят лишь потому, что автор им платит, и вообще — что это за театр, в который надо ехать на электричке, а потом долго идти пешком? Это же пародия, призрак, а не настоящий театр. Такая интерпретация вполне имеет право на жизнь, но думается, что сам автор все-таки склонялся к первой версии.

Умение Дмитриева деликатно и точно обращаться с приметами современности вновь налицо. В «Призраке театра» действие происходит в совершенно определенные дни — 23-24 октября 2002 года — именно тогда в Москве был захвачен театральный центр на Дубровке, где шел спектакль «Норд-Ост». И молодая сотрудница «Гистриона», красавица Серафима, которую в театре

любят и почитают все, уехала туда. Одна из крупнейших катастроф новейшей истории России, к счастью, остается почти незатронутой массовой культурой, потому что спекулировать на трагедии, заигрывать с чувствами переживших ее — проще простого, но и результат будет соответствующий. Дмитриеву удалось поместить драму «Норд-Оста» не только в близкий ему литературный контекст (совершенно естественно по тексту скользят фамилии реальных участников тех событий — Кобзона, Примакова, Иващенко), но и в контекст литературно-театральный. Получилась интересная цепь: театральная явь («Норд-Ост») через театральный вымысел («Гистрион») вписана в беллетристику («Призрак театра»). Обычно в книгах театральная явь выпадает, характерным примером чего является хотя бы «Жизнь господина де Мольера» — пожалуй, самый известный булгаковский «театральный роман». Да, большинство действующих лиц этого текста — реальны, но события, интрига, характеры — в массе своей придуманы. В то время как Дмитриев аккуратно делает театр XXI века важнейшей частью своего произведения.

Главный герой романа — театр, но если говорить о людях, то в «Призраке театра», как и в «Закрытой книге», ключевых персонажей как минимум трое: упомянутая Серафима, ее сожитель, главный режиссер театра Егор Мовчун, и старейший артист театра Шабашов по прозвищу Дед, в Серафиму тайно влюбленный. Незирия на декларируемый выбор реализма как направления, в «Призраке театра» Дмитриев прибегает к излюбленному приему постмодернистов — повествование скачет то от первого лица к третьему, то обратно, но самое интересное — «я» рассказчика принадлежит разным людям. Получаются своеобразные театральные монологи (правда, скорее монологи в жанре *verbatim* [5]), одобренные сверхподробнейшими авторскими замечаниями.

В спорте есть выражение — «матч состоится при любой погоде». Эту без всяких шуток глубокую мысль Дмитриев утверждает и в своем романе (применительно к театру) — незирая на напряженнейшую ситуацию, Мовчун делает сильный ход (чем полностью искупает свою слабохарактерность, проявленную ранее) — не отменяет спектакль, а наоборот, пускает всех, кто пришел в этот день в театр и кому не хватило билетов. И именно «Двенадцатая ночь», тонкая, лирическая шекспировская комедия, казалось бы, столь неуместная в те драматические часы, при переполненном зале оборачивается подлинным триумфом — но не Мовчуна или «Гистриона», а театра в целом. И даже несколько не метафизическую, а совершенно реальную смерть Шабашова через пару часов после спектакля, в котором он, подменив «перебравшего» коллегу, сыграл не свою роль — Мальволио, не следует воспринимать как смерть театра. В тот вечер Шабашов наконец оказался по-настоящему нужным («Шабашов <...> знал весь текст Мальволио, как знал и многие, не сыгранные в жизни роли, наизусть»), отработал достойно, а потом и ситуация

с Серафимой разрешилась хоть и неоднозначно, но — оставив герою надежду и смысл любви. Нельзя сказать, что Шабашов умер счастливым, — это не так; но умри он на сутки раньше, это была бы кончина совсем другого человека. А режиссер Егор Мовчун в самом конце романа принимает благородное решение — не ставить спектакль по «Королю Лиру», потому что Шабашов всю жизнь мечтал о роли шекспировского короля. «Что я могу теперь <...> сделать для него? Только одно: оставить его там в уверенности, что, будь он жив, он Лира непременно бы сыграл... Актер ушел — спектакль отменяется», — говорит Мовчун. И пусть этот эпизод кажется мелким — Дмитриев и в нем вновь подчеркивает благородство человека.

Кстати, Шабашов схематично, цитатно напоминает Илью Ильича — героя знаменитого рассказа Анатолия Кузнецова «Артист миманса». Исключено, что Дмитриев списывал образ Деда у Кузнецова, но также исключено, что автор «Призрака театра» не был знаком с этим рассказом. Конечно, сам Шабашов — не артист миманса, а Илье Ильичу никогда не дотянуться даже до уровня «второго этажа» (на котором, по описанию Кузнецова, в театре располагались гримуборные «простых солистов», то есть даже не ведущих актеров), да и финал у Кузнецова значительно оптимистичнее дмитриевского. Но ключевая идея — неудовлетворенность и обида человека, много лет беззаветно служащего театру, — безусловно, у двух писателей общая...

Однако же — помимо кинематографичности, цитатности, гуманизма, склонности к аллюзиям и прочих отличительных черт писателя Дмитриева, о которых говорилось выше, — едва ли не первое, что бросается в глаза при чтении его прозы, — язык. Дмитриев не просто хорошо владеет языком, он умеет им ловко манипулировать и играть. Складывается ощущение, что для него одинаково важно и о чем писать, и как. Поэтому-то и необходимо при чтении дмитриевских произведений внимательно анализировать едва ли не каждую его фразу — не для того чтобы почерпнуть нечто новое о ходе действия, а чтобы впитать в себя подлинный дух русского языка. Возможно, в этом как раз и заключается влияние филфака, где Дмитриев проучился несколько лет, откуда и ушел во ВГИК.

Дмитриев иногда сознательно разматывает длиннейшие нити фраз, по-толстовски заставляя читателей продираться сквозь текст, предельно насыщенный не очень значимыми фактами, образами, сравнениями и просто довольно редко встречаемыми словами: «Давным-давно, едва ль не полстолетия назад, он (павильон, ставший помещением театра. — *Г. А.*) был построен для юннатских слетов и выставок юннатских достижений: там выставлялись кролики редких пород, с голубоватым или пестрым мехом и в красивых клетках, морские свинки в плексигласовых, прозрачно-мутных ящиках; пищали желтые цыплята, готовые клевать искрошенный желток прямо с ладони; там белка

бегала в проволочном колесе, там ворон хохлился на ветке за решеткой (табличка утверждала, что ему уж лет пятьсот), там головастики, тритоны, рыбки-гуппи лениво шевелили хвостовым пером в аквариумах, а на лотках дразнили глаз и вызывали непрерывный ток слюны плоды мичуринских затей: огромные и дивно пахнущие яблоки, сочащиеся медом груши, тугие горки слив, и кукурузные початки, и пшеничные снопы — все это громоздилось в двух комнатах при входе, просторных, как музейный зал, за ними был зал актовый с рядами стульев, сценой и с окнами на север и на юг; там под портретами Лысенко, Дарвина, Мичурина, Михайлы Ломоносова, под кумачовым транспарантом над эстрадой, гласящим: “МОЖЕТ СОБСТВЕННЫХ ПЛАТОНОВ И БЫСТРЫХ РАЗУМОМ НЕВТОНОВ РОССИЙСКАЯ ЗЕМЛЯ РОЖДАТЬ”, — рапортовали юные натуралисты и получали грамоты и вымпелы из рук районного начальства» («Призрак театра»).

Это — одна фраза. Возможно, кому-то такое нагромождение всего мыслимого в рамках одного отрезка речи покажется излишним — но таков стиль текстов Дмитриева. По затейливости (но не вычурности!) они, тексты, иногда близки к набоковским. Набоков точно так же стремился создать в воображении читателя картинку и не чурался для этой цели самых изысканных словоформ. Однако Набоков и Дмитриев, при всей стилистической схожести, относятся к разным эпохам, и Набоков, большую часть жизни прожив параллельно с жизнью советского государства, своим языком подчеркнуто обращался к русскоязычному человеку будущего, «где язык и искусство опять обретут свободу, подлинность и индивидуальность» [6]. А Дмитриев, в свою очередь, утверждает: «Я никогда не ищу броского слова и не вижу смысла щеголять изысканным синтаксисом. Я ищу точное слово <...> Я думаю, как найти <...> тот единственный порядок слов, который наиболее адекватно выразит то, что я иначе выразить не могу» [7]. Он ищет — и находит. Невзирая на поддерживаемое им самим утверждение, что чем меньше эпитетов в тексте, тем лучше, Дмитриев почти для каждого существа, попадающего в объектив его камеры, подбирает нужный эпитет. Пример из несложных: «В тот день, в голой и гладкой скорлупе ритуального зала, в постыдной пустоте вокруг тележки, уезжающей в невидимый огонь, он вдруг впервые понял, как одинока была мать. И смерть, и ледяной сквозняк, ползущий из входной двери, и астматический, пустынный сип органа, и скучный гулкий голос ритуальной дамы в норковой ушанке набекрень — все это было продолжением, верней сказать, куда как внятными и отчетливыми итогом материнского одиночества» («Бухта Радости»). Исключая эту безусловную литературную игру, мы теряем не менее половины Дмитриева-писателя.

Едва ли Дмитриева можно назвать единственным современным реалистом, кто столь тщательно обращается со словом, но по уровню ему найдется

немного равных. Дмитриев, конечно же, везде пишет по-разному, однако его проза как единое пространство заполнено фактами из окружающей действительности, пристальным наблюдением за каждой личностью, попадающей в поле зрения автора, скрытыми или явными цитатами из самых неожиданных источников. Дмитриев, как и безымянная «рыженькая» героиня в самом финале «Бухты Радости», в своих произведениях не врёт и не выдумывает, а рассказывает все как есть. Его проза подчеркнута реалистична — в ней нет ни намека на метафизичность в любом проявлении, и в этой реалистичности дмитриевские сюжеты выглядят наиболее сбалансированно, поскольку в фабульных развязках автор умело уходит от общих мест, от шаблонов, от банальности, навязываемой абстрактными ожиданиями от литературы. Должно быть, это и делает тексты Дмитриева столь интересными и свежими.

Постскрипtum от автора. Эта статья была написана в 2010 году, а через два года Андрей Дмитриев опубликовал небольшой роман «Крестьянин и тинейджер», с которым выиграл «Русский Букер» и одну из номинаций «Ясной поляны». В романе рассказывается, как к еще не старому крестьянину Панюкову, живущему в деревенской глуши, приезжает парнишка Герасим (Гера), которому грозит армия ввиду отчисления из института. Вокруг них — Панюкова и Геры — автор и строит свой рассказ. Тонкий психологизм, уместный юмор, умелое (вновь!) встраивание деталей повествования в нынешние реалии и многое другое и сделали «Крестьянина и тинейджера» одним из заметнейших событий современной литературы — и отнюдь не только 2012 года. Со сложной темой Дмитриев справился умело и элегантно, а финальная нота, в отличие от предыдущих случаев, звучит оптимистично и светло: крестьянин и тинейджер, уже, казалось бы, расставшись навсегда, снова идут друг навстречу другу.

Примечания

[1] *Архангельский А.* Кошачьи шаги командора. — «Известия», 2003, 7 мая.

[2] *Дмитриев А.* Явится новый Хлестаков, и ведь опять поверят... — «Сегодня», 1995, 16 февраля.

[3] «Свободнее реализма нет ничего». Беседа А. Дмитриева с Е. Константиновой. — «Вопросы литературы», 2009, №3, с. 367.

[4] Там же, с. 371.

[5] Вид театрального представления, полностью состоящего из монологов или диалогов обычных людей.

[6] *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы. СПб.: Независимая газета, Симпозиум, 2004.

[7] «Свободнее реализма нет ничего»... С. 386.

Ольга Маркарян

Вязкий рок повседневности

Магическое в реальном

«Черта между живой и неживой материей»; «граница между небом и землей»; «инфернальная трещина между прошлым и настоящим». Такова зона бытия славниковской прозы девяностых — начала двухтысячных. Между-бытие — во всем: в основе сюжетов и характеров, персонажей; в рассуждениях, в образном ряду, постоянно вращающемся вокруг отражений, зеркал и симметрий. И конечно, в стиле: пограничная зона обжита Славниковой пожирнее коммуналки, загромождена скарбом бесконечных деталей.

В отношении такой прозы неожиданную конкретность обретает термин «магический реализм». Все-таки реализм и магическое — это ведь «далековатые понятия», и очень уж далековатых авторов подчас заталкивают под одну крышу. Магический реализм растет, как сутеевский гриб. Причем растет непропорционально: все уходит в магическое, от реализма остается только слово.

Но в случае со Славниковой баланс налаживается, цементируется связь двух частей термина, необходимость их соединения. Ведь магическое и реализм — пара в ряду славниковских пограничий: реального и иллюзорного, зримого и неуловимого, жизни и небытия. Для поэтики, пожалуй, самая значимая пара — материальное и нематериальное. На их взаимопроникновении все и строится.

И реализм тут не забыт, отнюдь. Можно сказать, материалистический реализм. Тут своего рода примат материи: все, абсолютно все обретает предметность. Ощущения, человеческие отношения, абстрактные понятия, время, расстояние — вдруг обнаруживают совершенно вещные физические параметры.

Впервые опубликовано на сайте «Rara Avis. Открытая критика», 17 ноября 2015. (http://rara-rara.ru/menu-texts/olga_slavnikova_vyazkij_rok_povsednevnosti).

Магическая метонимия

Откуда возникают эти параметры? Их порождает — назовем ее так — магическая метонимия. Материальность прививается нематериальным явлениям по смежности. В «Стрекозе» исчезновение мужчин, преследующее род Софьи Андреевны, обретает пространственное выражение. Мужчины исчезают, когда уходят из городка — то в ГУЛАГ, то на войну. Эта прямая связь ухода и ухода начинает работать как закон реальности. Хотя никакая напасть не пришлось на жизнь Ивана, мужа Софьи Андреевны, но и он, расставшись с женой, все же уезжает — в никуда, годами болтаться на поездах безо всякой цели.

Для женщин, остающихся в городке, тот свет обретает конкретные координаты. Говорить с Катериной Ивановной, дочкой Ивана и Софьи Андреевны, «о чем-то <...> выходящем за географические границы города, значило говорить о небытии, то есть о смерти». Мужчины и женщины не могут существовать вместе: само различие полов выражено пространственно. На мужской территории начинается женское небытие — и когда Катерина Ивановна, впервые покидая «улицы бабушки и мамы», выходит в финале на шоссе, она неизбежно идет навстречу смерти. Это, кстати, не единственный случай применения метонимии к картографии. В «2017» список погибших воинов на районных памятниках совпадает со списком улиц района.

Также и время получает бытовое измерение через пространство. Тут хороши два примера из «Легкой головы», когда вещи, уходя в прошлое, уменьшаются. Либо скукоживаются, будто листья, — «сморщенные, старые вещи, привезенные из города-городка», которые Максим Т. Ермаков не носил в новой, московской жизни. Либо уменьшаются, словно удаляясь, — потому что их хозяин, мальчик Артем, умер: «На сушке <...> висели давно пересохшие детские вещи, ставшие там настолько маленькими, что разве двухлетнему пришлось бы впору».

Нематериальное настолько прямо подстраивается под законы предметного мира, что возникает ощущение странной достоверности. Будто Славникова открыла нам глаза на следствия давно известных истин, о которых почему-то никто раньше не подумал. Так работает хитрая логика силлогизма, скрадывая причинно-следственные связи. Реальность начинает остраться. Устойчивое тихо проваливается в ямы, которые метонимия одолевает скачком. И открывается новое измерение, в котором от чужого взгляда в комнате тесно, а от политической нестабильности у людей меняется походка. Собственно, измерение магического реализма.

Здесь даже отсутствующее обретает физическое бытие, становится единцей, пусть отрицательной. В «2017» «в снимаемых на сутки номерах тури-

стических гостиниц <...> не было места очарованию и тайне, а было только то, что значилось в инвентарном списке на внутренней дверце платяного шкафа». В «Бессмертном» «намечается <...> строго симметричная семейная гармония: в ней устоявшееся отсутствие Климова [бывшего мужа героини] соответствовало отсутствию Алексея Афанасьевича [давно парализованного отчима]». При этом сама героиня, Марина, работает в предвыборном депутатском штабе и участвует в борьбе за избирателей — мертвых душ. В «Одном в зеркале» дан, может быть, самый емкий образ отсутствия. Ноль — «чудовищное зеркало», в котором числа «отражаются с противоположным знаком». Недаром зеркало выведено в название — роман и посвящен утрате самости и судьбы, уходу героя в ноль.

Метонимия подчиняет себе все приемы. Метафоры нацелены на осязаемость. Так, образ из книги в книгу — поезд — швейная машинка, которая шивает разорванный мир. Прием оживления материи — олицетворение. Вещи повсеместно самостоятельны, активный залог им милей пассивного. Но не только оживление: чего стоят «сквозные» цветочки, которые из романа в роман ведут мрачную игру на грани живого и мертвого, живого и искусственного. Излюбленный славниковский узор в цветочек, заполняя обои, занавески, платья и сумки, превращает их в гербарии, то ли жизни подбавляя, то ли тлена. Да еще и дохлые «тараканы, похожие на засушенные в гербарий плоские цветочки», выпадают из старых бумаг. Цветочки выпцвечают на «ночнухе» безумной, задержавшейся на земле старухи Комарихи, а героиню другого романа в платье в цветочек хоронят.

Как сделаны призраки

В комнату Максима Т. Ермакова как раз сквозь «обои в бредовый цветочек» проникает призрак деды Валеры («деда Валера», в звательном падеже). «Некоторое время там, где он проник, узор обоев оставался разорван <...> На стенах комнаты все больше становилось заштопанных дыр, кое-где не совсем заросших обойным узором: растительные линии <...> иногда словно забывали свой рисунок и ритм, заполняя пустоты какой-то отсебятиной, детскими каракулями». Закономерно: там, где нематериальное определено, призраки имеют непростые отношения с этой самой предметностью. Они, как и понятия, не бестелесны, у них своя, неполная материальность. Призрак деды Валеры портит обои, при этом может оборачиваться в обыденные предметы обстановки («палка, на которую он опирался, превратилась по дороге в тень от торшера»). Призрак Софьи Андреевны на ощупь холоден и гладок, будто он — отражение в зеркале. Призрак профес-

сора Анфилогова в «2017» — «неотчетливый, либо не очень вышедший, либо уже потраченный человеческим присутствием», — линияет от посторонних взглядов.

Но всякий ли взгляд воспримет призрака? В «Стрекозе» посмертное жительство Софьи Андреевны заметно одной Катерине Ивановне. Больше того, у истории с привидениями есть комическая альтернатива. Ухажер Катерины Ивановны, Рябков, наслышанный о призраке, как-то пришел в гости и до полусмерти испугался вполне живой старухи, той самой сумасшедшей Комарихи, случайно оказавшейся в квартире. Так наравне с фантастическим сохраняется неуязвимое реалистическое толкование событий. Однозначно призрак существует только на территории сознания, что, впрочем, закономерно в этом романе, где противопоставления сознания и бытия, своего и чужого, свободы и детерминированности занимают центральное место. Полноценность же двух, фантастической и реалистической, версий создает психологический ракурс магического реализма.

В «2017» призраков видит гений-каменотес Крылов, причем одного профессорского, другого собственного. Но призраки тут второстепенны по сравнению с уральскими духами. Их существование тоже открывается только избранным. Однако версия, что они — порождение сознания, к этому роману уже неприменима. Если и сознания, то коллективного, воспитанного на здешних преданиях. Что, конечно, больше соответствует требованиям магического реализма с его латиноамериканскими мифологическими корнями — и все же, думается, уступает острому балансу «Стрекозы».

В «Легкой голове» сохраняется «альтернативное» объяснение общения с призраком. Чтобы наладить контакт внука с дедом, все-таки необходима горячка — призрак не придет на здоровенькое. Видят деду Валеру полуинфернальные гэбэшники (правда, совсем не понятно, почему они принимают его за обыкновенного человека), видят и люди во время теракта, но либо это уже обреченные, «живые мертвецы», либо те, у кого «было что-то вроде галлюцинаций». Причем в галлюцинациях этих на деде Валере вполне материально «тлели коричневые лохмотья». Вообще же есть что-то очень трогательное в том, как в последние замедленные, накретенные к катастрофе минуты (Кирилл Анкудинов отмечает удивительную корректность и точность, с которыми Славникова описывает взрыв в метро) деда Валера, мертвец, пытается побороться с неизбежным земным роком. И все же уж слишком объективно деда Валера существует, пусть и в потустороннем мире: магическая неуловимость уступает место довольно прямому фантастизму.

Средневековый гобелен

Отсутствие жесткой черты между живыми и мертвыми соответствует принципу симультанности, свойственному раннехристианской житийной живописи. Там святой показан сразу во многих возрастах, а также и посмертно. Прямая аналогия тут со «Стрекозой», когда мы наблюдаем бесшовное продолжение жизни персонажа после смерти. Конечно, о христианских смыслах речь не идет (христианские мотивы у Славниковой небогато, но представлены, об этом стоит говорить отдельно). Однако формальные принципы аналогичны. Вообще закономерно, что метод Славниковой ассоциативно отсылает к живописи, то есть к искусству предметному. Тут с наглядностью — пространственное ощущение времени, не сменяющегося, а накапливающегося (по этому принципу строится круговая композиция «Стрекозы»).

Принципам примитивов соответствует образная система всех других ранних романов Славниковой. Тут и орнаментальность, и стилистические виньетки, и экспансия фона. Диспропорциональность как таковая, столь буквально выраженная в стрекозе и собаке. Сама буквальность, свойственная примитивам, соответствует той буквальной прямоте причин и следствий, которая возникает в метонимических ямах. «На кухне темнело быстрее, чем на улице, поэтому казалось, что времени здесь прошло гораздо больше, чем там». Вполне представимо на фреске: ночь в доме, день снаружи. Отсутствие объема, дававшее примитивизму ту свободу, которая утратилась с появлением перспективы, — можно сравнить с невниманием к природе материала, со свободным смешиванием разнородных явлений у Славниковой. Правда, если уж ассоциировать ее прозу со средневековым искусством, то — по вязкости, ворсистости, глубине языка — даже не с фресками, а с гобеленами.

В принципе же параллели с живописной архаикой, пусть христианской, — для магического реализма закономерны. Он стремится к тому, что «до», что еще не упорядочено тем или иным гениальным открытием. Эстетика ранней Славниковой — живопись до перспективы. Которую, кстати, так и не смогла понять Софья Андреевна, когда училась рисовать. «Закон линейной перспективы, изображенный на отдельном листе, представлял в виде сетчатого невода, куда попадало все, что можно было нарисовать, и невод с ужасной силой тянули к точке горизонта неизвестные ловцы». Мир магического реализма и предполагает это отсутствие линейности, когда сквозь дыры в крепкой сети обыденного просачивается иная реальность.

Причинно-следственные связи

Поиск причин и следствий обретает совершенно иной масштаб. Мелкие земные связи разрушены, за ними проглядывают какие-то другие. Может случиться, что следствие провидчески опередит причину. Так, фамильный дом Софьи Андреевны — темный, пыльный, увешанный фотографиями предков — уходит в прошлое задолго до сноса. Тут нечто, видимое только с огромной высоты. В рассказе «Русская пуля» сверхскоростной поезд летит на такой скорости, что в управление им «входит контроль над всей реальностью: над неисчислимыми траекториями, причинно-следственными связями». «Поезд-“пуля” сродни высокому безумию, потому что управлять им при помощи человеческого разума не представляется возможным». Человек не в силах обозреть мир. В «Одном в зеркале» автора-рассказчика завораживает «этот долгий крик реальности, эта одновременность», но в ней же ему (ей) мнится небытие.

В поиске больших причин и следствий порой колышет: не найти. Две героини-пустышки возведены до масштаба метафизической пустоты. Первая — Вика из «Одного в зеркале», чья «нервность как свойство души отрицала всякие связи причин и следствий, побуждений и поступков». Вика разрушает жизнь Антонова собственным «почти религиозным стремлением к пустоте». Вторая — Елизавета Ивановна из «Басилевса», которая, напротив, «запускает очень длинные причинно-следственные связи — как одно движение пальца валит костяшку домино...» Но это причины-следствия отрицательные, ведущие в пустоту. «Добрые дела, на которые Елизавета Николаевна провоцирует и подвигает нескольких мужчин, на самом деле не становятся добром...» Причем этим-то она и притягивает к себе: «Эта вдовица — природный паразит. Такие существа издают вибрации, чтобы подманывать доноров».

Но несмотря на образы пустоты, мир Славниковой явно обещает: высшие причинно-следственные связи есть. Повторяющиеся мотивы симметрии и схемы убеждают, что кто-то эту симметрию выстроил, эти схемы составил. Человек существует в двух одновременно действующих причинно-следственных системах, высшей и человеческой, как невероятное в «Стрекозе» — в системе реалистической и фантастической. «Возможно, настоящие причины всего, что с нами происходит, не имеют никакого отношения к событиям, которые мы воспринимаем как свою реальную жизнь. Но есть и человеческий масштаб ситуаций». Так говорит бывшая жена Крылова Тамара, которой отданы самые дорогие Славниковой в «2017» мысли. «В нашей жизни слишком много спрятанных в воду концов и слишком много как бы случайностей, в которых чувствуется поступь рока, — говорит сама Слав-

никова в одном из интервью. — Фантастический элемент — это как условная величина, подставляемая в систему уравнений». Магический реализм — аномалии запретной зоны, в непосредственной близости к территории тайны. Тайны причинно-следственных связей, которую человеку не разгадать.

Рок и автор

Поступь рока, действительно, — неперемное свойство магического реализма, как любой поэтики, обращенной к архаике. Роман о Софье Андреевне и Катерине Ивановне — собственно об этом, родовом-роковом, маркесовском. Но рок силен и в «Одном в зеркале», и в «Бессмертном», и в «2017». Порой герои прозревают свое будущее. Так, у самоуверенной Марины в «Бессмертном» вдруг зарождается сомнение в собственном карьерном успехе. Сомнение обусловлено уходом мужа, к карьере не имеющим никакого отношения. «Марина слишком часто воображала картины будущего процветания <...> там не обходилось без Климова <...> Когда Марина поняла <...> что никакого Климова больше не будет, воображаемое сразу потеряло правдоподобие». Герои, живущие в магическом мире, привыкают к странным параллелизмам, к непрямым связям — и Марина оказалась права.

Все же с той спутниковой высоты, с какой только и видны замысловатые линии судеб, порой виден и зазор для вариаций, не отрицающий, но расщепляющий рок. Герои тоже это ощущают. Антонов задумывается о кануне своего рождения: эти годы «рисовались ему провалом, промоиной времени, где события обрели невиданную свободу — и мать с отцом запросто могли не встретиться». В «Русской пуле» в борьбу с роком вступает чудо. «Иногда вижу сквозь жизнь, будто сквозь стекло, — говорит старик. — Вижу: вот здесь развилка, вот здесь... Могло не быть войны... И скоростные поезда давно должны были войти в повседневность... Мы в России сильно зависим от чуда: случится, не случится...»

В «Одном в зеркале», где швами наружу даны отношения автора и героя, автор закономерно отождествляется с роком. И в целом отношение автора к героям у Славниковой сродни невозможности рока. Такая невозмутимость, по-видимому, вообще присуща магическому реализму, в котором всякая лирика заслонена эпическим ходом бытия. Но у ранней Славниковой автор больше чем наблюдатель — и диалоги, и мысли героев поглощены речью автора. Автор и есть мир, в котором они живут. Среднестатистические люди, не прощенные на мифологической почве, они не были бы способны воспринимать связи острого мира, черпать их из себя. Автор поселяет героев внутрь своего взгляда, где все уже дано в готовом виде.

Прощание с магическим реализмом

Вот только когда художественный мир замыкается на авторе, ему не обновиться. Писатель может меняться, но не может аннулировать свою личность. «Катерина Ивановна догадалась, что будет очень трудно избыть эту дурную область повторений», — как предсказание в первом романе. Дурная область повторений затягивала Славникову. Замкнутость «Стрекозы» — принципиальна, тут мир, который заело на бесконечной симметрии, зеркалах, двойниках. Но заучивание этих мотивов из романа в роман все больше их нивелировало. «Один в зеркале», «Бессмертный», «2017» — в общем-то удачи, но дорога не найдена. Получивший восторженную оценку критиков рассказ «Басилевс» — как конспект славниковских приемов: он интересен тому, кто с нею столкнется впервые, кто не зачитал ее до дыр.

Нужен был выход, новая поэтика, высвобождающая из рамок самообусловленности. И этот выход, подготовленный экскурсом в «доступную» прозу («Любовь в седьмом вагоне», сборник рассказов для нетолстого журнала: там и «Русская пуля», и, например, попытка альтернативного подхода к фантастическому — «платоновская» утопия в рассказе «Сестры Черепановы») — найден в «Легкой голове». Сознательность решения полностью пересмотреть прошлое очевидна в романе и проговорена в интервью. «Если писатель развивается, он должен рисковать. “Легкая голова” — рискованная книга. Настолько же рискованная, какой была в свое время “Стрекоза, увеличенная до размеров собаки”».

Конечно, пересмотр — не перечеркивание. Примет магического реализма, как стилистических, так и структурных, в «Легкой голове» масса. Но теперь это только элементы. Фокус сдвинут от магического реализма в сторону. В «Легкой голове» происходит словно обретение «перспективы» — ею оказывается жесткая пружина сюжета. Хотя уже в «Бессмертном» и в «2017» Славникова шла на сюжет, все же он проращивался из идейно-образного зерна, связанного в первом случае с двоением времени, во втором — с магическим миром драгоценных камней. И в «Легкой голове» сюжет идейный — что-то, а причинно-следственные связи, поставленные здесь во главу «сюжетного» угла, как нельзя лучше нам знакомы. Но сюжет романа у Славниковой впервые перестает работать только на раскрытие авторского мира. Он выступает самостоятельно, провоцируя развитие героя, прямо-таки классический его рост, с катарсисом и перерождением в финале. Рок тут совершенно другого рода, чем прежде. Не вязкий рок повседневности, стремительный рок драматургии.

И отношение к герою иное. Нет, Славникова не становится теплым автором, она сохраняет почти циничную дистанцию по отношению к событиям.

Но одна из основных тем здесь — поиск душевной подлинности среди фантомов. И подлинность подавляет цинизм. Этот мотив уже тоже звучал раньше. В «Одном в зеркале» Антонов, осознающий себя как персонаж, хочет доказать, по-пиранделловски, реальность своего страдания. В «Бессмертном» парализованный ветеран войны, Алексей Афанасьевич, противопоставляет себя фикциям разного рода — фикции остановившегося времени, которое изображает для него падчерица; фикции Дня Победы, когда неумеренно пьют даже сами «ветераны, чья память о войне давно превратилась в символ»; фикции собственной жизни, исчерпанной вместе с инсультом и все не желающей заканчиваться. Но даже так внятно заявленная проблема тонула в кривых зеркалах магического реализма, в игре магических противоречий, неподвижного и нового, прошедшего и настоящего.

Именно война становится отправной точкой подлинности — война неприкрашенная, горькая, как для Алексея Афанасьевича Великая Отечественная (Жанна Галиева, говоря о «Бессмертном», называет ее «единственной прорехой в советской фикции»). Эта-то подлинность нет-нет да и прорвется в ультрасовременном мире «Легкой головы»: вот, например, увидится в толпе демонстрантов, ожидающих порцию полевого обеда, «что-то фронтовое, гиблое и героическое». Тут другой лик смерти, чем в магическом реализме, в котором ее, в сущности, нет, в котором она либо стерта, либо вывернута, размалевана. Хотя даже эта «магическая» смерть противостояла тотальной фикции бизнес-жизни в «2017» — но то была смерть-игра, смерть-чертовщина, которая не оберегает душу, лишь покупает дороже. В «Легкой голове» выходит на сцену смерть настоящая, все больше и больше набирающая веса к финалу. И явления призрака деды Валеры не отрицают угрозы полного небытия, которая нависла над Максимом Т. Ермаковым. Когда же он, застрелившись, оказался таким же призрачно-живым, как Софья Андреевна, да еще «задал пространству вопрос и получил ответ, что Люся пока занята, но скоро освободится», — это кажется рудиментом прошлой эстетики, нарушающим трагическую подлинность новой. Такая небрежность к болевым точкам собственного сюжета есть у Славниковой в этом романе: не доведены до внятного развития некоторые линии. Марины, поверхностной девки, вдруг вырвавшейся к отчаянному убийству из мести — но после убийства сразу выпадающей из текста. Артема, умершего сына Маленькой Люси, о котором быстро забывает будто не только она, но и автор — читателю остается самому делать выводы о диссонансе в душе Люси, о пире во время чумы. Это, может быть, как раз от того, что сама человеческая диссонантная боль для Славниковой в новинку. Но «Легкая голова» потому и прорыв, прорыв к радикально новому. Да и просто, даже вне разговоров о контексте, это роман, где с удивительной пронзительностью — о самом, казалось бы, банальном,

о чем все мы лениво: что вот время у нас плохое, поверхностное, люди какие-то пустые... В «Легкой голове» все — и прямые рассуждения, и герой, и ситуации — раскрывают несловесную бездну этого привычно-поверхностного мира.

Время магии и время подлинности

С «Легкой головой» в прозу Славниковой вошла современность, настолько с пылу с жару, что кажется чуть ли не заимствованной из будущего. (Щедрый славниковский язык тут сильно разбавлен сленгом, и это почему-то делает густую образность особенно дерзкой.) Даже удивительно, что проза может настолько вплотную говорить о своем времени. Впрочем, у Славниковой вообще острое чувство эпохи. В «Стрекозе» время не входило внутрь, а как бы обступало роман, и это неявное, редкое, обрывочное каким-то живым незлектрическим светом освещало российскую историю. А полотно там огромное, чуть ли не от революции и до девяностых. В следующих романах девяностые уже активны, они участвуют в событиях.

Критики не раз указывали на связь славниковского магического реализма со временем. «Новая постсоветская реальность, — писал Марк Амузин, — обернулась для российских жителей катастрофами, миражами, чувством невесомости и расстройством вестибулярного аппарата — но ведь и Славникова <...> говорила о неизбежности странного мира, его загадочной чуждости и иллюзорности». «Усложненная, «элитарная», малосюжетная проза Славниковой, — по мнению Жанны Галиевой, — это чуть ли не лучшее, что написано на русском языке о девяностых. Возможно <...> технический арсенал реалистического романа слишком прост для исследования и изображения эпохи столь масштабных потрясений».

Время невесомости и миражей прошло. Теперь — какое-то другое. У Славниковой нет пустынной тоски о золотом веке. Прошлое не обрастает иллюзиями: «сегодня» прямо исходит из советской обезличивающей системы. Или все же оно хуже, страшней — просто потому, что нам в нем жить? «Какой-то чуждый, иностранный двадцать первый век». Что, если «впервые в человеческой истории будущее наступает как небытие»? Этого страшился Антонов в конце девяностых. Теперь — наступило?

Максим Т. Ермаков — герой «симметричный», противоположный Антонову. Из пустоты, из минусового бытия Максим Т. Ермаков поднимается к себе самому. Еще не к благородству, не к самопожертвованию — но к себе. В своем равнодушии, в тяге к свободе и в авторских ассоциациях с Христом Максим Т. Ермаков — Посторонний, новый Мерсо («единственный Христос,

которого мы заслуживаем», как говорил Камю). А люди принимают его за актера и обсуждают на форуме, что хорошо бы этому актеру в конце игры по-настоящему застрелиться, раз уж его герой виноват во всех несчастьях. Тогда «будут народные гуляния, как бы торжество справедливости». Новое преломление ситуации, заданной Пиранделло.

У «Легкой головы», как видим, уже немаркесовский ряд ассоциаций. И Пиранделло не случаен. В мире, где фикции умножаются даже не зеркалами, а экранами, актуальней магического реализма становится, по-видимому, обыкновенная подлинность героя и переживания.

Андрей Тимофеев

В ожидании мудрости

О Захаре Прилепине можно писать по-разному. Можно анализировать идейно-смысловой уровень его произведений и тогда говорить о политической позиции, об отношении к советскому прошлому, к власти и т. д., но все это вещи, в общем-то, известные и понятные и в таком ключе о Прилепине написано достаточно. Можно посмотреть на его творчество с точки зрения динамики внешнего литпроцесса, и тогда нельзя не упомянуть о «новом реализме» и о том, как в начале 2000-х молодые амбициозные ребята пытались отвоевать (и отвоевали в конце концов) свое право не копошиться в постмодернистских смыслах, а писать о реальности и вместе с тем не лежать на обочине литпроцесса.

Но, во-первых, рассматривать сравнительно молодого писателя в контексте истории литературы как-то неловко, а во-вторых, подобный внешний литературоведческий подход имеет слабое отношение к самой литературе и ее подлинной сути.

Именно поэтому мы попытаемся взглянуть на творчество Захара Прилепина как на вещь в себе и своем внутреннем художественном развитии. Нам кажется, такой подход объективнее и больше откроет нам в творчестве автора.

Роман «Санька»

Знакомясь с произведением начинающего прозаика, мы зачастую не спешим наброситься на него с критикой, не стремимся акцентировать внимание на слабостях, исправлять недостатки и т. д. — нам важнее найти в нем то драгоценное внутреннее содержание, которое в перспективе может развиваться, обрести силу и дать литературе настоящего писателя. И потому мы с радостью встречаем произведения, в которых чувствуем признаки созре-

Впервые опубликовано в журнале Союза писателей Москвы «Кольцо “А”», 2016, №94.

вающего таланта. Именно такую радостную надежду подарил нам в середине 2000-х годов роман Захара Прилепина «Санька».

«Санька» привлек вдумчивых читателей и серьезных критиков прежде всего целостностью личности автора и главного героя (эти образы по мироощущению на самом деле очень близки). И пусть в этой личности было много молодости и максимализма, но максимализм был искренний, очевидно владеющий душой целиком и потому подчиняющий себе весь текст. Он далек был от прямолинейности рассудочных убеждений, которая у «ангажированных» авторов выражается обычно в наборе лозунгов и штампов, — максимализм Прилепина шел из глубины характера, вырываясь наружу такими замечательными по своей наивности всплесками: «Ни почва, ни честь, ни победа, ни справедливость — не нуждаются в идеологии. Любовь не нуждается в идеологии. Все, что есть в мире насущного, — все это не требует доказательств. <...> Это не анархизм. Это — предельная ясность».

«Предельная ясность» была, по большому счету, следствием горячей молодости и заражения автора «суровой мистикой сапога» [1], свойственного двадцати-тридцатилетним людям вообще и тогдашнему липкинскому молодняку в частности, но она была настоящей и живой. И мы с надеждой ждали развития талантливой автора, не обращая особенного внимания на его недостатки.

Однако среди этих недостатков (о которых мы еще поговорим подробнее) был один серьезный, следующий как раз из той самой целостности образов автора и героя. Дело в том, что молодой прозаик так и не поднялся над своим героем, не посмотрел на него внимательным мудрым взглядом. Жестокая максималистская правда Саши Тишина — все, что он мог предложить нам. Как будто на свете существовало лишь две альтернативы: бунт против власти, организованный «Союзом созидателей», или признание гибели всего русского и необходимости «просто доживать» (выраженное в откровенно слабых рассуждениях Безлетова, не прочувствованных самим автором и не претендующих на полноценную «другую правду»).

А между тем настоящий русский писатель никогда не призывает к насилию, но всегда — к милосердию. Он может показать насилие, пусть даже в самой жестокой его форме, но всегда верит, что над злобой и жестокостью есть идеал кротости и смирения. В этом милосердии его внутренняя сила, не для трусливого признания поражения (как ошибочно предполагает Саша Тишин, а вслед за ним и сам Прилепин), а для борьбы, но борьбы иного рода. Впрочем, нельзя было слишком многого требовать от молодого прозаика, и мы надеялись, что обретение мудрости у него еще впереди.

В ожидании языковой силы

Мы ждали от Захара Прилепина и той крепкой языковой силы, которую первый раз могли наблюдать в деревенской главе романа «Санька»: «Деревня исчезала и отмирала — это чувствовалось во всем. Она отчалила изрытой, черствой, темной льдиной и тихо плыла. Заброшенные, вросшие в землю сараи, стоявшие вдоль дороги, чернели отсыревшими боками, прогнившими досками. На крышах сараев росла трава и даже кривились хилые деревца, прижившиеся, но не нашедшие, куда пустить корни, — под их слабыми корешками располагались холодные, опустевшие помещения, куда, к разбитым крынкам и продырявленным бочкам, заползли ужи, которых никто уже не тревожил. Кусты разрослись и ползли на дорогу...»

По большому счету вся эта глава — пример настоящего художественного текста. Мы запоминали и описание мухи, попавшей в суп, и тяжелое дыхание радио, и рассказы деда о том, как он выжил в немецком плену, видели его теперешнее отрешенное состояние перед лицом скорой смерти — и все это сквозь призму горьких мыслей самого Саши о том, что только он и останется хранителем малого знания о жизни их семьи, когда бабушки и дедушки не станет. Остальные главы написаны были хуже и представляли собой по сути горы языковой руды (справедливости ради отметим, что этому способствовал и содержательный материал этих глав).

Теперь, по прошествии нескольких лет, к сожалению, нельзя объявить, что наша надежда на языковую силу Прилепина-прозаика оправдалась. Конечно, за это время мы встречали в его произведениях эпизоды вполне достойной описательности, однако это случалось в основном в коротких «атмосферных» рассказах. В рассказе «Лес», например (пожалуй, одном из лучших у Прилепина): «Вокруг стоял просторный и приветливый в солнечном свете сосновый лес. Высокими острями он стремился в небо. Если лечь на спину и смотреть вверх — промеж крон, — начинает казаться, что сосны вот-вот взлетят, вырвавшись из земли, и унесут в своих огромных корнях, как в когтях, целый материк. И меня на нем». И не случайно именно с лесом связано и описание отца, любовью к которому пронизан весь рассказ: «Отец подергивал плечами, словно по нему ползла большая грязная муха. Вид отца не располагал даже к тому, чтобы немного повыситься на него голос. Он был выше всех мужчин, которых я успел к тому времени увидеть. Плечи у него были круглые и пахли как если бы с дерева, быть может сосны, ободрать кору и прижаться щекой...»

В рассказе «Бабушка, осы, арбуз» (удачном, хотя и с несколько «истерической» концовкой) мы запоминали «вкусные» описания сбора картошки: «Я до сих пор помню этот веселый звук — удар картофелин о дно ведра.

Ведро были дырявые, негодные для похода на колодец, им оставалось исполнить последнее и главное предназначение — донести картофельные плоды до пузатых мешков, стоявших у самой кромки огорода. <...> Мешки тоже были рваные, но не сильно; иногда из тонко порванной боковины вылуплялась маленькая легкомысленная картофелинка. Когда мешок поднимали, она выпрыгивала на землю, сразу же зарываясь в мягком черноземе, и больше никто ее не вспоминал». Особенная, нарочито-физиологическая описательность свойственна была рассказу «Грех», где автор пытался эстетически связать зарождающееся плотское чувство героя с натуралистическими описаниями крысы и зарезанной свиньи.

Мы с удовольствием и радостью отмечали у Прилепина эти драгоценные места, дорожили ими. Но, к сожалению, большинство его последующих текстов оказались написаны неожиданным резким и штампованным языком (например, «Восьмерка», «Допрос»), даже не претендующим на художественность.

Особенно явным это стало в романе «Черная обезьяна». Не буду сыпать цитатами, читателю достаточно открыть роман на любой странице, чтобы в этом убедиться. Приведу лишь один пример описания детей героя, в котором Прилепин еще пытается оставаться в рамках художественной образности: «Она ростом с цветочный горшок с лобастым цветком на нем. Он с велосипедное колесо, только без обода и шины — весь на тонких золотых спицах: пальчики, плечики, ножки — все струится и улыбается, как будто велосипед в солнечный день пролетел мимо». В смысле описательности это, пожалуй, один из лучших моментов романа, но посмотрите, как психологически неубедительно выглядит даже он, как натужно-рассудочно это сравнение девочки с цветочным горшком, а мальчика с велосипедом.

Попытка возвращения к подлинной языковой ткани представляется необходимым условием дальнейшего развития Прилепина-прозаика — не в нарочитой «метафористичности» или игровой «сконструированности», а в органичной образности, идущей из глубины характера, заключена возможность этого возвращения. Как мы видим, способности к образности у автора есть, так что дело, скорее, в осознанности, в понимании, что хорошо, а что плохо.

В ожидании психологизма

Вместе с языковой силой мы ждали от Захара Прилепина того крепкого психологизма, который может возникнуть только при внимательном взгляде цельной личности на цельные личности своих героев, предчувствие которого можно было найти в той же деревенской главе романа «Санька»: «Бабушка сразу, по хорошей деревенской привычке, начала готовить — без расспросов,

которым свой черед», «Бабушка говорила спокойно, и за словами ее стоял черный ужас, то самое, почти невысказанное одиночество, о котором совсем недавно думал Саша, одиночество, открывшееся иной своей стороной — огромное, но лишенное эха, — оно не отзывалось никак, ни на какие голоса» (недавно бабушка потеряла трех своих сыновей), «Саша был для бабушки невнятным воспоминанием о том времени, когда семья была полна и сыны жили. Но она не в силах была наделить Сашу чертами его отца, почувствовать в нем свою — отданную сыну и проросшую во внуке — кровь. Саша был отдельным человеком, почти уже отчужденным. <...> Саша это понимал и принял тихую, почти не осязаемую, тоньше волоса, отчужденность бабушки спокойно. <...> Когда у каждого в сердце своя беда, касаться этим сердцам, может быть и незачем».

Впоследствии у Прилепина крепкими выходили именно деревенские образы: бабушки и деда в рассказе «Грех», отца в рассказе «Лес». Отдельно стоит отметить образ религиозной бабушки в рассказе «Витек»: «Для бабушки любое человеческое несчастье было равносильно совершенному хорошему делу. Мужик запил — значит, у него жизнь внутри болит, а раз болит — он добрый человек. Баба гуляет — значит, и ее жизнь болит в груди, и гуляет она от щедрости своего горя». Впрочем, по большому счету, образы эти намечены были лишь пунктиром, не претендуя на полноту раскрытия.

Прощали мы автору несколько сгущенную брутальность рассказа «Шесть сигарет и так далее», потому что ощущали в нем обещание все того же крепкого целостного характера. Впрочем, постепенно лирический герой (а вместе с ним и образ автора) Прилепина начинал мельчать, и соответственно мелел сам текстовый поток. Это выражалось в нарочитой психологической «спрямленности» повести «Восьмерка» (в которой от крепкого характера осталась одна только брутальность) и в неожиданных немотивированных всплесках агрессии («Какой случится день недели», «Витек»). Но сильнее всего поражала нас «интеллигентская» рефлексийность, неизвестно откуда взявшаяся у героев Прилепина, не теряющих при этом своей обычной брутальности.

Кульминацией этого явления в частности и психологического бессилия автора вообще явился все тот же роман «Черная обезьяна». Чего стоил один эпизод, в котором проститутка ворует у героя деньги, которые потом тот выбивает из ее сутенеров-кавказцев с помощью военных, чтобы через несколько минут опять пойти с проституткой на квартиру, в которой его и ловят те самые сутенеры-кавказцы (хотя герой вполне предвидел такой поворот событий). Вопрос «зачем?» в данном случае, кажется, не ставился только героем да автором, продолжающим бодрым голосом плести свою безумную историю.

Неоправданность поведения персонажей романа впечатляла: жена разбивает герою мобильник, увидев там сообщения от любовницы; герой переезжа-

ет к любовнице, но потом все равно говорит ей: «Ночевать я буду дома», хотя совершенно не планирует возвращаться к жене, — в таком сжатом пересказе эти события сохраняют хоть какую-то надежду на адекватность (мы еще можем что-то додумать, как-то объяснить для себя все это) — в самом же романе оснований для такой надежды нет вообще. Автор, кажется, даже не догадывался, что самое уродливое и чудовищное в его романе вовсе не недоростки, зверски убивающие людей, и даже не профессор, занимающийся изучением этих недоростков, — а сам герой. Круг замкнулся, и если в начале творческого пути Захар Прилепин покорила нас искренностью цельного характера, то в романе «Черная обезьяна» удивил обратным явлением.

В разговоре о психологизме Прилепина хотелось бы еще коротко остановиться на развитии любовных линий. Вообще героини Прилепина удивительно однообразны: начиная с образа Даши из «Патологий» (Марыси из «Какой случился день недели», Гланьки из «Восьмерки») и заканчивая образом Альки из «Черной обезьяны» — все они скорее куклы, чем настоящие девушки. Описание героинь всегда физиологическое; отношения почти полностью сводятся к физической близости; а чувства героя предельно сосредоточены на объекте вождления. Но, к счастью, и здесь мы находили отдельные удачи, которые позволяли нам не терять надежду. Таким радостным исключением стал, например, рассказ «Жилка».

По ходу рассказа лирический герой несколько раз вспоминает, как в молодости они с будущей женой жили «смешавшись, как весенние ветви, листья, стебли», а спали «лицом к лицу, переплетенные руками и ногами, щека ко лбу, живот к животу, лодыжка за ляжечку, рука на затылке, другая на позвонке, сердце в сердце». И как постепенно им становилось «тесно, душно, дурно» вдвоем. Физиологические подробности в рассказе выражают охлаждение отношений между героями ясно и явно: «Я обнимал ее — но она отстранялась во сне, уставшая, почти неживая. Я помню это ночное чувство: когда себя не помнящий человек чуждается тебя, оставляя только ощущение отстраненного тепла...»

Впрочем, это все было бы вполне типичным психологическим приемом, если бы не короткий, но в то же время чрезвычайно насыщенный в смысле внутреннего чувства абзац (давший название всему рассказу): «...еще годы спустя мы совсем перестали прикасаться друг к другу: спали рядом, тихие, как монахи. Но, не в силах выносить эту отдаленность, я всегда, едва она засыпала, еле слышно касался ее ножки своей ногой — знаете, там, у пятки, на щиколотке есть синяя жилка? Этой жилкой я цеплялся за нее, единственной и слабой. На этой жилке все держалось, на одной...» Посмотрите, сколько теплоты в одной этой детали, сколько в ней художественной свежести, а вместе с тем проникновенного мучительного чувства!

К сожалению, даже в рамках одного короткого рассказа эта теплая черта не стала системообразующей: рассказ распался на размышления о друге, о революции, слабые зарисовки в троллейбусе. Автор будто бы не понимал, что же у него хорошо, а что плохо — не отличал драгоценное от руды, перемешивая одно с другим, но не мастерски (как делают зачастую, чтобы серостью обстановки оттенить главное), а сумбурно и безвкусно.

О мудрости. Роман «Обитель»

У каждого талантливом молодого писателя в жизни наступает момент, когда он перестает довольствоваться одной лишь натуралистической описательностью, отдельными психологическими находками, удачными бытовыми подробностями, раскрывающими характер или образ жизни своих персонажей. Когда осознает, что есть что-то более важное, а именно — то концентрированное внутреннее содержание, которое он накопил за свою жизнь и которое ему непременно нужно выразить в слове. Это осознание и определяет переход молодого писателя, подающего надежды в отдельных компонентах художественного творчества, в писателя состоявшегося.

Захар Прилепин, кажется, всеми силами пытался отдалить этот «момент истины», сначала подменяя внутреннее содержание творческим экспериментом в романе «Черная обезьяна», а потом обращаясь к исторической тематике в романе «Обитель». Однако из последнего произведения вышло гораздо большее, чем просто историческое исследование, и потому мы можем и должны считать «Обитель» произведением зрелого автора и относиться к нему со всей серьезностью и требовательностью.

«Обитель» — характерный пример того, как удачная тема позволяет скрыть типичные недостатки автора и в полной мере раскрыть его достоинства: отдельные особенности творческого метода вдруг удачно складываются, как пазлы, в единую картину, и появляется произведение намного сильнее, чем обычно свойственно данному автору. Мы по-прежнему встречаем в романе Прилепина немотивированные вспышки агрессии (по отношению к Ксиве в сцене перед дракой с Бурцевым из-за подброшенных карт; по отношению к Жабре в тюремной больнице; по отношению к Осипу Троянскому), но в тюремной жизни они выглядят по крайней мере органично. Чувство к женщине опять практически полностью сводится к физиологическому влечению, но это вполне можно объяснить условиями, в которых находятся герои романа («чтобы узнать друг друга, пришлось раздеться донага»). Резкость языка также оказывается естественной для данной среды. Кроме

того, Захар Прилепин прекрасно проявил себя в работе с материалом — конкретные подробности лагерного быта воспроизведены с предельной достоверностью. Есть целый ряд психологических удач — образы Василия Петровича, владычки Иоанна, отца Зиновия, Афанасьева и других. Все это в совокупности дает нам широкое полотно жизни Соловков двадцатых годов — целый срез русского общества того времени.

Но, к сожалению, широта охвата вовсе не означает глубины проникновения в суть явлений (всегда свойственного лучшим образцам русской классики). По большому счету на протяжении всего романа автор погружен не в бытийные, а в политические вопросы: роль Эйхманиса в создании Соловецкого лагеря, сущность Советской власти и т. д. А ведь лагерная жизнь дает бесчисленные возможности для проникновения в душу человеческую! Однако автор почему-то не захотел или не смог пойти по этому пути.

Впрочем, задача исследовать нравственное состояние Артема Горяинова в романе заявлена (в рассуждениях о владычке Иоанне, разговорах с Василием Петровичем), хотя и не решена: главный герой остается одинаковым на протяжении всего текста: «руки его были сухи, сильны и злы, сердце упрямо, помыслы пусты» как в начале пребывания в лагере, так и после перенесения испытаний, выпавших на его долю (и потому психологически не оправданным кажется последний эпизод, где Артем, как некий умудренный опытом старичок, подает Ногтеву ягодку). Движения героя в нравственной плоскости не происходит, во-первых, потому что у автора, по-видимому, нет соответствующего внутреннего опыта, а во-вторых, потому что Прилепин всеми силами старается сохранить бесстрастность во время того, как его герой пытается разрешить «проклятые» вопросы, как будто выдерживая некую «политкорректность» в этой области.

Характерна в этом смысле одна из лучших сцен романа — причастие на Секирке. «В простую воду кто-то из священников бросил сушеную ягодку клюквы — нарочно ли была припасена она в мешочке на груди или вдруг прикатилась сама? — но стала ягода кровью Христовой. Плотью стал скудный, соломенный соловецкий хлеб...» — эти потрясающие по силе и простоте слова отражают самую суть того, что происходит в этом страшном месте во время последнего для многих заключенных причастия.

Но в то же время здесь же, в описании общей исповеди, автор позволяет себе откровенные хохмы:

«Владычка и батюшка стояли посреди людей как посреди пожара — ноги горели и глаза изнывали над огненной ярью.

— Согрешил жестокостью к животным, — зажмурившись, сквозь жар, прокричал владычка.

— Было, батюшка!

Один сознался, что убил на Соловках щенка, чтобы сожрать. Другой — что разодрал по перу живую чайку. Третий открылся в мерзостном непотребстве с котом, засунутым в сапог, мордой к носку...» — этот сарказм, разумеется, неуместен здесь.

Автор, кажется, и не догадывается, что в сложнейших бытийных вопросах, таких как вера и неверие, нельзя быть отстраненно-объективным, осторожно дозируя то одну, то другую точку зрения. Здесь нужна нравственная опора и сила собственного выстраданного убеждения. Конечно, сцену причастия на Секирке невозможно было писать слащаво-благообразно, но объективность в художественном произведении — это не тенденциозность и не подчеркнутая благообразность, а целостный взгляд, за которым ощущается собственная сильная позиция (или жесточайшая внутренняя борьба этих позиций, как у Достоевского). И именно поэтому бытийная сторона романа существенно проигрывает политической.

Заключение

Что же мы можем сказать в итоге о творчестве Захара Прилепина? Мы видим в нем много противоречий: замечательная описательность сменяется безъязыкостью, проблески психологизма неадекватными, необоснованными вспышками эмоций или жестокости, попытки прорваться к бытийности вязнут в конкретном материале.

Захар Прилепин много времени уделяет политике, публицистике, политической борьбе (вспомнить хотя бы «Письмо Сталину» — симпатичное в своей откровенности, хотя и чрезмерно пафосное и оттого поверхностное). Однако настоящий писатель — это не просто идейная позиция и крепость характера. Это еще и мудрость. И чтобы состояться как настоящему русскому писателю, Захару Прилепину необходимо обрести эту мудрость, сформировать целостный образ автора не только в смысле человеческого характера и политической позиции, но и в смысле внутреннего нравственного содержания.

Примечания

[1] Рудалев А. Суровая мистика сапога. — «Континент», 2005, №4.

Глава 6
Рецензии

**«Богатый
фактографический
материал эпохи»**

Ирина Богатырева

Преодоление жанра

Леонид Юзефович. Зимняя дорога
(М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015)

Тысяча девятьсот двадцать второй год. Сибирская дружина под предводительством генерала Анатолия Пепеляева из Харбина переправляется в Сибирь с тем, чтобы поддержать антисоветское повстанческое движение и сломить советскую власть в Якутии. Впереди переход через горы Джугджура, поход на Якутск, а в планах — Иркутск и маячащая в дымке радужных мечтаний автономия Сибири. Но пока — бои и голод в раскиданных якутских стоянках и сотни километров дорог, зимних дорог, по нетореной снежной целине в обморочной тайге, придавленной морозом.

А навстречу отряду движутся войска Красной армии. И рано или поздно они должны встретиться: это неизбежно по всем законам, как жизненным, так и романным.

Нахождением баланса между жизнью и романом — читай, художественном осмыслением жизни — и занимается Леонид Юзефович в своей новой книге «Зимняя дорога». Последние годы гражданской войны, две одинаково яркие личности, поставленные жизнью по разные стороны военных действий, просчет белого генерала и безумная отвага красного командира — из такого материала в руках того или иного писателя могли бы получиться с равной степенью вероятности и художественный текст, и историческая монография. А Леонид Юзефович пишет двуликую книгу, жанр которой он сам определяет как «документальный роман», озвучив таким образом как ограничения, с которыми ему пришлось столкнуться, так и путь их преодоления.

Конфликт жанров, заложенный в романе, — это маркер нового подхода к литературному преломлению документального материала. Его замечают все обозреватели, кому довелось говорить о книге. «“Зимнюю дорогу” не получается воспринимать ни как роман, ни как в строгом смысле нон-фикшн, —

Впервые опубликовано в журнале «Новый мир», 2015, №11.

пишет, к примеру, Валерия Пустовая. — Для романа тут недостаточно автора: не хватает стилистического своеобразия и авторской идеи. А для документального бытописания — перебор смысла» [1]. Впрочем, «перебор смысла» появляется позднее, в первой четверти книги документальное начало прева-лирует, текст изобилует военными приказами, воззваниями, вырезками из газет, письмами, записками и цитатами — из дневников, мемуаров, других книг... Даже начинается роман без всякого введения: уже на второй странице мы читаем письмо Пепеляева жене, хотя еще не понимаем, кто же он такой и почему с женой простился.

Однако начинаясь в чеканной стилистике военной хроники, рискующей кувырнуться в детальность исторической работы, роман постепенно, по мере читательского привыкания, набирает простора и начинает дышать. Происходит художественное перерастание материала. И вот из общей мешанины «исторических фигур», плоских, как куклы для театра теней, поднимаются и разворачиваются к читателю лицом действительные персонажи — «мужицкий генерал» Пепеляев; его противник, связанный с ним смертью даже более, чем жизнью, анархист Строд; стоящий вроде бы на его стороне, но в первую очередь воюющий только за самого себя и свою карьеру красный командир Байкалов; безумный, как дух войны, не знающий покоя и примирения предводитель повстанцев Артемьев; и «группа поддержки» главного героя, соратники Пепеляева — Малышев, Вишневский... И чудо заключено в том, что они про-являются из того же изобилующего документальностью текста, из тех же цитат, как бы вдруг, сами собой, как фотографии в растворе проявителя.

Жизнь проявляется из документа. Материал преодолевает себя и стано-вится — историей в художественном смысле этого слова, а текст — романом, причем большого эмоционального напряжения, так что оставшиеся три чет-верти проглатываешь на одном дыхании, сопереживая и боям, и осаде, и бег-ству Сибирской дружины, надеясь на счастливый исход с наивностью неведения, будто у истории возможна вариативность. Причем краем сознания отмечаешь, что читательское предпочтение оказывается не привязано ни к какой из сторон: после произнесения первого приговора Пепеляеву выдыха-ешь с облегчением, но и впадшему в немилость Строду сопереживаешь с не меньшей силой.

И все же роман продолжает казаться чем-то непривычным даже после того, как полностью в него вживаешься. И дело не в «недостатке автора», на кото-рый сетует Валерия Пустовая. Авторского в тексте как раз достаточно: автор позволяет себе появляться не только в философских отступлениях, но и пря-мым описанием своей работы в архивах, перепиской с сыном Пепеляева, раз-говорами с людьми, знавшими Строда... Однако этот автор — такой же персонаж романа, он — мост в современность, но не более. Впрочем, нельзя

забывать и множество других «авторов», кому принадлежат все цитаты и документы, использованные в книге. И все же в романе нет другого Автора, того, кто бы поднялся над всем и расставил материалы в том ключе, в каком их прочтение будет единственно возможным и полностью соответствующим его воле.

Такой Автор, как серый кардинал, существует практически у любого исторического текста, даже претендующего на объективность; на его совести всегда будет окончательная трактовка, пусть даже его вмешательство проявится исключительно в подборе и компоновке материала. В конце концов, именно это, как путеводная нить, и выведет читателя к единственному выходу из лабиринта и единственно необходимым Автору выводам. Попробуйте представить себе совершенно непредвзятый, лишенный авторского присмотра исторический текст, и вы получите сухой список литературы, с которым каждый волен поступать сообразно своим способностям.

Леонид Юзефович в «Зимней дороге» пытается сделать невозможное: создать такой текст, где бы авторский произвол был бы минимален и все точки над *i* возникли как бы сами собой. Он сохраняет собственную непредвзятость и дает читателю ту свободу восприятия, при которой его герои — просто люди в сложных исторических и жизненных ситуациях, а не носители идеологии, вынужденные играть свои роли даже после смерти. Поэтому он привлекает максимальное количество документов и подает их в сугубо хронологической компоновке, поэтому каждое событие представлено с множества ракурсов, поэтому так много отсылок к прямым воспоминаниям, дабы у каждого участника событий была возможность высказаться. Поступки людей не трактуются: когда не хватает материалов для понимания поведения того или иного человека, всплывает его биография, порой настолько подробная, что это способно отвлечь от главного. Но в итоге ты видишь: даже эта судьба второ- и третьестепенного действующего лица складывается в общую мозаику событий. И тогда из разных голосов, разных точек зрения, разных отношений к действительности сплетается единая картина, всплывает из тьмы забвения максимально объективная, максимально очищенная от личностного начала *чистая история*, где нет правых и виноватых.

В достижении такой предельной объективности — главная цель и жанрового, и стилистического поиска этой книги. Цель сложная, и все же она достигнута, доказательство тому — равная степень читательского сопереживания одному и другому персонажу. И с тюремных фотографий, приводимых в книге, и бывший белый генерал, и бывший красный командир смотрят на нас одинаковыми — и одинаково одинокими — глазами.

Но закономерно, что в какой-то момент документального материала автору не хватило. Это произошло на кульминационной точке повествова-

ния — при осаде затерянного в тайге якутского селенья из пяти юрт, ставшего камнем преткновения двух войск. Именно тогда перестает вести свой дневник Пепеляев, и мы рискуем оказаться с одной стороны баррикады — у красных.

В другой ситуации здесь бы и проявиться Автору, взять на себя ответственность художественного вымысла. Но нет. То есть, конечно, да, он появляется, но это не тот Автор, кто укажет нам, на чьей стороне правда, воспользовавшись читательским доверием. Появляется тот, кто способен посмотреть на своих героев сверху и резюмировать их противостояние с точки зрения Рока: в этой нелепой и смертельной ситуации, по обе стороны inferнальных стен из навоза и мерзлых трупов людей и животных, с ракурса бесконечности все — только игрушки судьбы. «Кажется, белые и красные, подобно троянцам и грекам, сошлись на этом пятачке, подвластные высшим, надмирным силам, которые через них разрешают спор об устройстве мира людей. Покорность общей судьбе не предполагает взаимной ненависти...» Но, говоря откровенно, для внимательного читателя это обобщение уже излишне: ощущением судьбы и подвластности ей человека, ничтожность его ограниченного рождением и смертью существования против бездушного бытия, явленного в силах природы и безмолвной тайги, уже пропитана к этому моменту каждая строчка. Любой, кто терялся или замерзал в тайге ночью, прекрасно знает это ощущение; оно хорошо известно нашим героям; оно явно знакомо и автору книги.

«Над ними было одно небо, которое ставило их всех перед лицом вечности...» — приводит Юзефович слова адвоката Пепеляева, произнесенные на судебном процессе в Чите, где генерал и его противник впервые смогли увидеть друг друга близко. Однако к тому моменту их судьбы уже накрепко спаяны «небом», достаточно только упоминания, что суд проходил в день смерти Ленина, чтобы вся последующая трагедия была предсказуема.

Здесь можно было бы и закончить книгу, будь роман Юзефовича все же больше романом. Но сделать так — значило бы навязать читателю волю Автора, ставящего точку посреди жизни героев и тем самым консервирующего момент, единственно возможный для понимания их жизнью. Однако Юзефович, перешагнувший в своей книге роман и вместе с ним узкую сюжетность, так поступить не может. Да и судьба его героев из мифического противостояния двух сильных и равнозначных личностей на фоне глобального исторического события оборачивается трагическим и нелепым фарсом — в соответствии с изменившейся ситуацией в стране. Если продолжить сказочную аналогию, которая задается в книге, где добрый молодец (Строд) побеждает морского змия (Пепеляева) и освобождает пленную деву (Якутию), то получим минус-сюжет, разыгрываемый обычно не в сказках, а в

пародиях на них: после победы добрый молодец, женившись, запил, в пьяном виде был дерзок, похвалялся былыми заслугами и хвастал, что может убить самого царя-батюшку, за что и поплатился головой. Заодно расстреляли и «морского змея», все это время живьем содержавшегося на цепи. Добавьте сюда, что Строд попал под следствие по донесению родни, услышавшей болтовню его маленького сына о пьяных речах отца, — и реальность покажется хуже бредового вымысла.

Роман заканчивается неожиданным признанием: «Мне трудно объяснить, для чего я написал эту книгу, — пишет автор. — То, что двигало мной, когда почти двадцать лет назад я начал собирать материал для нее, давно утратило смысл, и даже вспоминать об этом неловко». И приводит цитату из Метерлинка о «мирах, не имеющих цели ни в своем существовании, ни в гибели». Однако вопрос, который обычно задаешь себе, начиная читать написанную на историческом материале книгу, — что послужило толчком к ее возникновению именно сейчас, в чем ее связь с реальностью? — к концу чтения исчезает. Связь любой книги с реальностью находится не в ее содержании, а в ее авторе. Абсолютный дар Леонида Юзефовича — особое чувство движения времени, как бывают люди с особым музыкальным слухом или интуицией. С одной стороны, это ретуширует эмоциональную палитру в его текстах, но с другой — лишает и человека, и предметы ограниченной замкнутости в собственной жизни.

И человек, и предмет в призме оптики Юзефовича становятся соразмерны бесконечности времени как такового. Они как бы постоянно живые, они заранее перешагнули собственную смертность. Так вещи, несущие на себе отпечаток судьбы того или иного человека, всплывают через много лет, хотя давно должны бы исчезнуть (пусть даже миражом, как случилось с шашкой Пепеляева). А люди, восставшие из документов, и их жизни, ставшие искусством — романом, — очищаются от своей непременно несчастливой судьбы. Они перестают быть символами эпохи, знаками, носителями идеологии — под действием потока времени все это рассыпается прахом. Перешагнув историю в атрибутах, они очищаются от своей исторической роли. Они становятся просто людьми. Так уже было с бароном Унгерном в «Самодержце пустыни»; так случилось и теперь в «Зимней дороге», очистившей от пыли времени и политического противостояния столько потерянных душ.

Примечания

[1] *Лустовая В.* Теория малых книг. — «Новый мир», 2015, №8.

Дарья Грицаенко

Эхо с Матеры

Роман Сенчин. Зона затопления
(М.: АСТ, 2015)

Не прошло и года со дня смерти Валентина Распутина, как у повести «Прощание с Матерой» появилось продолжение — «Зона затопления» Романа Сенчина. Новый виток истории о деревенских жителях, выселенных в город с родной земли, которая вот-вот будет затоплена — на этот раз из-за строительства гидроэлектростанции, «гидры», как говорят местные. В романе описаны реальные события: в 2005 году действительно возобновились работы над недостроенной и брошенной в восьмидесятые Богучанской ГЭС. Проект успешно завершился, по злой иронии судьбы, в год смерти Валентина Распутина.

Как только стало известно о строительстве, Роман Сенчин начал следить за новостями, собирать материалы, редактировать отдельные тексты (они публиковались в толстых журналах как главы будущего романа); над самой книгой работал полтора года. «Мне кажется, я имею право поднимать эту тему. К тому же она меня волнует с детства, когда я увидел Красноярское водохранилище, которое в 70-е годы чаще называли «морем». Но это было не море, а именно хранилище воды...» [1].

Однако продолжение темы никого не удивило: Распутин неоднократно говорил, что она не закрыта, к тому же на самом деле проблема гораздо масштабнее. Речь идет не об одной маленькой деревне, а о сотнях, тысячах сел и городов, затопленных в 30—70-е годы XX века на Волге из-за строительства цепи водохранилищ. Обо всех некогда населенных пунктах и исторических памятниках, похороненных вместе с ними, рассказано в путеводителе В. Ерохина «Города под водой» (РУЗ Ко, 2013). И каждый город, каждый памятник заслуживает как минимум известности, если не отдельной повести.

Но Сенчина больше волнует XXI век, где повторяются прошлые ошибки: «...ничего не менялось — одной рукой президент ему [Распутину] вручал

Впервые опубликовано в журнале «Знамя», 2016, №3.

премию, а другой подписывал приказы по достраиванию ГЭС» [2]. Главный герой романа — власть. Что принципиально отличает Сенчина от Распутина, не коснувшегося этой темы, зато уделившего больше внимания психологизму. Несколько раз настойчиво повторяется уже набившее оскомину сравнение чиновников с фашистами. Затертое слово, едва не потерявшее свой изначальный смысл, сейчас — просто банальное ругательство, которое произносят по поводу и без: «Люди <...> казались изможденными, чудом уцелевшими под игом врага. Да, будто не две тысячи одиннадцатый год и не Сибирь, а сорок третий, какая-нибудь Смоленщина». «Зона затопления» полна намеков на события политической жизни России нулевых; несложно догадаться, кто такие «начальники» Володя и Толя, принявшие решение о строительстве ГЭС. Книга начинается с их разговора, причем телефонного — мы не видим лиц. Так уже с первых страниц подчеркнута отделенность власти от народа. Повесив трубку, «начальники» будто исчезают (далее действуют через мелких чиновников), и начинается движение сверху вниз, от «большого» человека к «маленькому», от власти — к умирающим деревенским старикам.

Одновременно происходит смена настроения от лучшего (энтузиазм политиков) к худшему (ужас тех, чьи родственники похоронены на затопленном кладбище). Сенчин нагнетает атмосферу, описывая одно печальное событие за другим: сцены прощаний, семейных ссор, ругани с соотработниками, переездов, похорон, эксгумаций, стычек с бандитами. На целую главу растягивается повествование об одинокой старушке, не решающейся перед переездом убить любимую курицу. И даже когда в конце романа появляются прямолинейные радостные символы — подготовка к Пасхе, появление единственного ребенка (дети символизируют веру в светлое будущее), — Сенчин садистски отнимает надежду: на последней странице происходит прорыв плотины и кладбище оказывается затопленным.

Хотя есть и попытка расширить горизонт, показать масштаб: Сенчин написал не повесть, а роман, книга больше по объему, в ней охвачена история не одной, а сразу нескольких деревень, больше персонажей и сюжетных линий, но нет ни одного яркого, индивидуального образа. Несмотря на обилие имен, нет ни одной запоминающейся личности — все одинаково растеряны и бессильны перед государственной машиной. Персонажи даже говорят почти одинаково: Сенчин злоупотребляет многоточиями (лучший способ выразить невыразимое), междометиями, унылым «хм» и невеселыми поговорками вроде «Трудно быть человеком — люди мешают», смешивая разговорную речь героев, несобственно-прямую речь и речь автора-рассказчика так, что они становятся едва различимыми и сливаются в один жалостливый поток.

В тексте есть несколько диалектизмов, смысл которых без труда восстанавливается из контекста, а если нет — общая суть от этого не страдает. Что «болотина» — болотистое место, «снежина» — глубокий снег, можно и догадаться; «братан» (двоюродный или троюродный брат) давно воспринимается как сленговое словечко. Стилизация под деревенскую речь не удалась, и в словарики в конце романа, по большому счету, нет нужды. Но об этом не говорят: остросоциальный пафос настолько затмил художественность, что критики склонны обсуждать не столько книгу, сколько ее тему. И спорить, правильно ли Сенчин оценил ситуацию.

Однако сейчас необязательно писать роман, чтобы обратить на что-то внимание. Время, когда книга была единственным источником правдивой информации, а писатель — «голосом народа», давно прошло. Сейчас уже нет необходимости читать роман, чтобы узнать о затопленных деревнях и селах — все можно найти на новостных порталах и в блогосфере (что и делал Сенчин, собирая материалы для книги), а также в справочнике «Города под водой». Да, это не художественные тексты, восприятие совсем другое. Но форма принципиально ничего не меняет: те, кого волнует эта тема, найдут источники. Равнодушным же и книга ничего не даст — они просто не купят ее.

Сенчин пытается привлечь внимание массового читателя за счет игры на стереотипах, наивных, совсем детских рассуждений: «В школе учительница часто повторяла: “Литература учит. Учит, как надо, как не надо, что хорошо, что плохо”». Да, может, и учит, да толку-то...» Не обошлось без пресловутого «поэт в России — больше, чем поэт»: «Призови они, уважаемые, известные на всю страну люди не выезжать, остаться там — “Где у вас свободная избушка? Мы с вами!” — большая часть людей поддержала бы <...> и там бы, наверху, перепугались». Однако Сенчин понимает, что литература вряд ли что-то изменит в обществе [3]; но вовсе не потому, что люди «перестали верить литературе», а потому что просто пресыщены подобными историями. Мы живем в условиях информационного бума, причем информация преимущественно негативная, и многие осознанно перестают смотреть новости, чтобы сберечь нервы. Даже не столь важно, действительно ли произошло все описанное в романе и насколько текст соответствует фактам, — правдоподобие этой абсурдной истории не вызывает сомнений. Но реалистичность — не единственный и не главный критерий хорошей книги.

Говорят, что Сенчин — «бесстрашный певец действительности», который «не боится» сравнений с Распутиным. Но сейчас нет цензуры, как при Советах, и, чтобы критиковать государство, смелость не нужна. Не нужна она и для того, чтобы давить на жалость и навязывать свой пессимистичный взгляд на вещи — напротив, это самое простое. Смелость нужна, чтобы даже в безвыходной ситуации увидеть надежду. У Распутина она выражена в полуми-

фических образах духа острова — Хозяина и царь-дерева листвень, которое санитары не смогли ни спилить, ни сжечь: «Дерево спокойно и величественно возвышалось над ними, не признавая никакой силы, кроме своей собственной». У Сенчина нет места для духа, а если речь заходит о природе, то в контексте экологии — опять же с претензией к власти, которую экология не волнует. Смелость нужна, чтобы показать, что в любых условиях человек может остаться человеком. Можно вспомнить многих «певцов действительности» XX века, описывающих несравнимо более страшные события, чем в «Зоне затопления», — однако не скатившихся в чернуху. Кроме того, у Распутина показано противостояние Природы и цивилизации, духа и циничного рассудка, традиционного и нового. У Сенчина — только конфликт с властью. История повторяется уже в условиях гласности: сейчас люди больше, чем поколение Распутина, знают о власти — и не доверяют ей; отсюда — неизменная популярность текстов на злобу дня. Но актуальность темы — не повод ею ограничиваться.

Может, если бы такой роман опубликовал начинающий писатель, вряд ли его интерпретацию темы и аллюзию на Распутина восприняли бы как смелость. Однако Сенчин — уже состоявшийся писатель, ему не надо работать на имя — имя работает на него; роман «Зона затопления» вызвал в целом положительную реакцию критики. Сенчин затем получил за нее третью премию «Большой книги». А ведь не секрет, что премию могут дать не за саму книгу, а за творческие заслуги в целом, книга же станет просто поводом.

Посвятив свою книгу Распутину, Сенчин тем самым попытался ответить классику. Но чтобы вступить в диалог, нужно иметь что сказать нового, в противном случае вместо ответной реплики прозвучит эхо. Это, может, и неплохо — почему бы лишний раз не напомнить о писателе-классике и не подумать о судьбах сибирских деревень. Критика власти — ход почти всегда беспроегрышный, злободневность пользуется спросом. Но будет ли иметь такая книга самостоятельную художественную ценность — большой вопрос.

Примечания

[1] *Роман Сенчин*. «Свет в конце туннеля есть — это наши люди»: Интервью Елизаветы Елизаровой. — <http://vm.ru/news/2014/03/19/roman-senchin-svet-v-kontse-tunnelya-est-etonashi-lyudi-240404.html>

[2] *Роман Сенчин*. «Вся наша индустриализация — это варварский каменный век»: Интервью Феликса Сандалова. — <http://vozduh.afisha.ru/books/vsya-nasha-industrializaciya-etovarvarskiy-kamennyj-vek/>

[3] *Роман Сенчин*. Возвращение к Матере: Интервью Антона Секисова. — <http://www.rg.ru/2015/03/04/rasputin.html>

Татьяна Шабаета

Герой и Герман

Алексей Иванов. Ненастье

(М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015)

Очередная попытка Алексея Иванова осмыслить прошедшее переросла самое себя. В новой книге «Ненастье» из давнего прошлого в совсем недавнее перекинут мостик, и то, что происходит сегодня, выглядит логическим продолжением того, что надломилось в восьмидесятые и сломалось в девяностые. В этом главное достоинство книги Иванова: идея выстроена четко, последовательно, убедительно.

Какая же это идея? Да вот такая: сначала приходит Герой. Для себя Герою надобно мало. Он руководствуется убеждениями и искренно в них верит. Он начинает новое, дает толчок, рождает идею. Он не чужд грубой силе, но его главное оружие — уверенность в себе, обаяние, энергия, настойчивость, небанальность мышления. Героя не купить и не сломать, но можно развечать и убить. И многие хотят попробовать.

Затем приходит Бандит. Он полагается только на силу. Его цели примитивны. Если для Героя убийство — «низкий жанр», то для Бандита оно в порядке вещей, он и сам уже помечен смертью, скоро она его заберет. Сближает Бандита с Героем то, что оба верят в «братство», для обоих имеют значение надденежные мотивы.

После того как Герой и Бандит устранены, приходит Деловой Человек. Для него существует только эгоистическая мотивация. Он может поощрять благотворительность — а может заказать убийство: все будет исполнено аккуратно, благопристойно, буднично, без героического размаха, без бандитского гонора. Деловой Человек заботится о себе, он ведет здоровый образ жизни, он приходит надолго.

Эту историю Алексей Иванов рассказал превосходно. Его Сергей Лихолетов встает на страницах книги как живой — с нахальными ухмылками, разгульными попойками и планами, достойными Наполеона; Лихолетов —

Впервые опубликовано в интернет-издании «Свободная пресса», 2 мая 2015.

прапорщик, не пожелавший офицерствовать в советской армии, но сразу ставший генералом собственного войска — «афганского братства». Идея была проста и гениальна: бойцы-афганцы, вернувшись с войны, на которую отнюдь не сами себя послали, поняли, что дома их считают «фашистами», «живодерами», убийцами мирных поселян. С ними не желают иметь дела. Лихолетов создал новый Коминтерн — на одном базовом принципе: афганец всегда поможет афганцу. Орудуя этим принципом, как рычагом, новоявленная полукриминальная, романтическая и настырная организация добилась признания и успеха в отдельно взятом провинциальном городе-миллионнике, условном Батуеве. Венцом деятельности Лихолетова стал захват двух многоквартирных жилых домов, которые власть города Батуева афганцам обещала, но потом решила продать местному банку. Этот номер у власти не прошел — афганцы силой взяли свое. Но Лихолетов сел. А выйдя на свободу, оказался не нужен. За несколько лет люди успели забыть, кому они обязаны жильем. Тем более что ордеров до сих пор нет, ордера обещает сделать Деловой Человек. А Герой не думает об ордерах, о казенных мелочах — он тянет куда-то к новым свершениям, новым горизонтам... да кому это надо? Оказывается, никому. И Герой проигрывает Деловому Человеку в демократическом голосовании. Разве мы не видали такого в жизни?

Все это Алексей Иванов разложил по полочкам очень тщательно. Идея сверкает алмазной огранкой. Но в книге есть не только она. Там есть еще главные герои. И вот тут все становится менее понятно.

Если Лихолетов — самоназначенный генерал, то Герман Неволин — солдат и чем дальше, тем больше не герой, а просто Гера. Татьяна Куделина — женщина, ради спасения которой Неволин решается на поступок, требующий дерзости и самостоятельно продуманного плана: он грабит Делового Человека, но — единственный прокол — берет денег больше, чем нужно. После чего деньги становятся ядром, к которому он прикован и не может уйти, хотя у него все продумано для отхода.

И это непонятно. Не «вообще непонятно» — а применительно к характеру конкретно этого главного героя. Ведь Герман не пресловутая мартышка, пойманная на апельсин. Он не жаден, не эгоистичен, не честолюбив, не глуп, не слабоволен, не истеричен. Он честен и порядочен — насколько может быть порядочен человек, решившийся на ограбление. Он заранее рассчитал, что будет делать с частью украденных денег, — а что будет делать с остальными, даже не пытается придумать. Он просто не в силах от них уйти. И это выглядит странно, хотя, думается, автор считал, что это должно выглядеть символично.

Судьба Татьяны Куделиной переломилась после конкретного случая, о котором нам долго не рассказывают, медлят и нагнетают. Но когда наконец до него доходит дело — это читать досадно. Оказывается, Татьяна, женщина,

всегда мечтавшая о детях (и гораздо больше о детях, чем о муже), женщина кроткая и нерешительная, чрезвычайно мягкосердечная, даже не советуясь с самым близким своим человеком, добровольно, по собственной инициативе и без особенных переживаний сделала необязательный аборт. «Так не бывает», — подумает читатель. Хотя кто знает... Когда автору нужен символ, бывает еще и не так. Все же подробный рассказ о том, как черствые люди обижают Татьяну за ее наступившее бесплодие, после этого воспринимается по-другому.

В эти характеры трудно поверить. А ведь их надо любить. Они очень старательно выписываются хорошими: незлобивыми, любящими, честными — на фоне такого алчного и хищного мира. Мира торгашей, жлобов, пьяниц, развратников, туенядцев и бандитов. Таков основной контингент, населяющий российские девяностые и перетекающий в двухтысячные. Нам как бы говорят: «Посмотрите, а вот Татьяна и Герман — не вполне счастливая, но светлая пара». Но это не очень убедительно. Недаром в качестве спасительного главным героем рассматривается не вариант усыновить ребенка (такая возможность, как ни странно, не упоминается) — а отъезд в Индию. Теплую, радостную и дешевую страну, где у людей каждый день — праздник. А Россия — холодная, жестокая, непраздничная. Если есть в России что-то хорошее — то это, пожалуй, земляца. Если квартирный вопрос людей отчаянно портит, то земляца немножко исправляет: работа на земле — последнее прибежище на пути расчеловечивания. Но дачи назначены под снос.

В первой половине «Ненастья» мотивационные и сюжетные недоработки малозаметны, к ним вовсе не хочется придирааться — их охотно прощаешь, чувствуя грандиозность замысла. Но ближе к концу грандиозность скукоживается, а сюжетные проколы, напротив, растут — и мы так и не узнаем, как Герой и Герман выбрались из той ловушки у кишлака Хиндж, с которой связаны их главные воспоминания об Афгане. Не узнаем, что случилось с семьей Флеровых, которых Неволин подставил своей нерешительностью. Может быть, это не важно? А что важно? Символизм? В таком случае придется учесть и то, что автор посчитал необходимым символически уничтожить ребенка самого эффектного и цельного, самого осмысленного своего героя.

Сергей Лихолетов мог противостоять моджахедам и бандитам, но с демократией ему было не тягаться. Победило время маленьких личных целей: свалить в Индию, прикупить свечной заводик, дожждаться мужа из тюрьмы. Вот только дачный поселок Ненастье идет под снос. Его больше не будет. Но откуда взяться теплу и свету?

Дарья Лебедева

Хроники

проклятого поколения

Алексей Варламов. Мысленный волк
(М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014)

Алексей Варламов больше известен как автор художественных биографий, нежели как романист, хотя его художественная проза публикуется давно и регулярно. В романе «Мысленный волк» автор выступает в обеих своих ипостасях — биографа и беллетриста: писатель художественно переработал богатый фактографический материал эпохи и создал гармоничную надстройку вымысла над зданием фактов.

«Мысленный волк» — книга не столько о людях, сколько о времени, о необратимом ходе истории, на который, с одной стороны, влияет даже самый ничтожный поступок каждого человека, с другой — который предопределен, детерминирован. Варламов пишет о переломном моменте русской истории — о Первой мировой войне; событии, оттесненном на задний план памяти последующими катастрофами: революцией и гражданской войной. В основе сюжета пугающая мысль о том, что все мы — фигурки, которые кто-то двигает по шахматной доске, а прошлое существует лишь для того, чтобы с ужасом вглядываться в него из будущего.

В качестве основных персонажей Варламов вводит под вымышленными именами героев своих нехудожественных книг: Михаила Пришвина, Григория Распутина, Александра Грина. Павел Легкобытов, срисованный с Михаила Пришвина, безусловно, одна из ключевых фигур, получился несколько плоским, книжным, будто и правда единственной целью его было «написать донос в будущее». Куда более живым и вдохновляющим вышел эгоцентрик и «престижиджигатор» Александр Грин — Савелий Круд. Посвященные ему главы — одни из лучших. Мелькают и другие исторические лица — священники, царская семья, думцы и министры, философ Р-в, в котором без труда узнается Василий Розанов. Есть авторские герои: семья Комиссаровых, которая вполне могла жить в военном Петрограде. Описывая, как ломаются взаимоотношения персонажей, какие значительные они переживают перемены,

писатель показывает, как беспощадное время крушило и дружбу, и семью, и любовь, как людей раскидывало в стороны. Механик Комиссаров проходит путь от пассивного большевика и добродушного сибарита до сурового офицера, пленного и затем начальника политической тюрьмы. Избалованная мещанка Вера, его жена, становится сестрой милосердия и смиренной юридической, а дочь Уля, главная героиня романа, в которой заключена мистическая возможность полета, падает все ниже, проходя через все круги подросткового и революционного ада.

Персонажи спорят, имеют свое мнение, чего-то планируют и хотят, но остаются лишь пассивными фигурками на доске. Сплетая собственный узор из правды и вымысла, Варламов показывает неумолимую силу времени, влекущего всех их к страшному водопаду, порогу, за которым все меняется раз и навсегда: «Ибо частные события человеческой жизни угодили в общий человеческий поток и понеслись вперед, мешаясь друг с другом, как мешается вешняя вода с потоками грязи, падающими деревьями, сорванными лодками и плотами, причалами, глыбами льда, обильной пеной, мусором и несется к ревущему падуну», — и этот порог — решение о вступлении в войну с Германией. Дальше все сыпется по принципу домино: война становится мировой, затяжной, кровавой и страшной, следом приходят друг за другом две революции и гражданская война, полный слом привычного мира. Показывая частные жизни обычных людей, угодивших в это время, как в капкан, Варламов постепенно нагнетает ужас: от мирных пасторальных сцен в начале — к хаосу, насилию и разрушению в конце.

Чтобы объяснить причину страшного, неоправданно жестокого перелома, Варламов вводит в повествование «мысленного волка», позаимствовав его образ из молитвы Иоанна Златоуста, читаемой перед причащением: «Не бо яко презираяй приходу к Тебе, Христе Боже, но яко дерзая на неизреченную Твою благодать, и да не на мнозе удаляяйся общения Твоего, от мысленнаго волка звероуловлен буду». В христианстве «мысленный волк» трактуется и как дьявол, искушающий человека, и как темные разрушительные мысли, предаваясь которым человек становится рабом страстей. В романе Варламова реальность предстает шаткой и ненадежной, а мысли, напротив, стремятся обрести плоть. Где-то там, в общем мыслеполе, и бродит жуткое создание, называемое героями «мысленный волк», и даже иногда вырывается в физический мир. Он есть «ржавчина, коррозия металла», «микроб, вирус, тля», «разновидность духовного бешенства, чумка, эпидемия, беда». Но даже для этого чудовища, питающегося негативом, грешными помыслами, злобой и смутой, то, что происходит в России, оказывается не по зубам: «Да если хотите знать, этот волк в каждом из нас сидит. И уже не ест нас поедом давно, а блюет, потому что обожрался гнилой человечины».

Стилистически роман напоминает «коктейль» из русской классики, которую смешали, взболтали и выдали оригинальный продукт. Несмотря на подчеркнутую традиционность языка и диалогов, отсылающих к Шолохову, Достоевскому, Лескову, книга звучит свежо и актуально. Автор ясно понимает, что «человечество ходит по своей истории кругами, а иначе давно бы подошло к концу — ведь история совсем недолгая и бережливая, пространства и времени у нее мало. Она обманывает людей тем, что показывает им якобы новое, а ничего нового на самом деле нет и быть не может», что противоречия российской жизни и «шаткость» нашего сознания никуда не исчезают, что «России нужно снова сесть за гимназическую парту и учиться».

Один из ощутимых недостатков книги — явное присутствие автора. Он несколько топорно врывается в повествование из сегодняшнего дня и «подмигивает» читателю, а потом снова исчезает. Возможно, это вписывается в задумку — связать прошлое с настоящим, события войны и революции с сегодняшним днем, но стилистически выглядит не удачей, а оплошностью, поскольку вырывает читателя из атмосферно воссозданной эпохи. Еще одна беда — многословность, тяжеловесность, перегруженность некоторых эпизодов. Например, непросто прочесть и воспринять такое предложение: «Весть о том, что механикова жена была до полусмерти избита мужем, а его дочь едва не застрелена насмерть арендатором охотничьих угодий, которого наутро таскала за бороду на глазах у всей деревни разъяренная Пелагея, бранила последними словами за сгоревший стог и угрожала отрезать прелюбодю на корню мужской отросток, чтоб неповадно было вожжаться с городскими шлюхами, — известие это, равно как и замечательное уличное представление, сопровождавшееся одобрительными возгласами мальчишек и счастливым лаем деревенских собак, обраставшее слухами самыми фантастическими и нелепыми, не оставили большого следа в народной памяти по той причине, что несколько дней спустя после поразившего жителей Высоких Горбунков и прилежащих деревень небесного знамения и связанных с ним происшествий масштаба относительно небольшого случилось то великое и страшное, что сие знамение вкупе со всеми природными бедами последних месяцев предвещало: вышел царский манифест и началась война с германцами».

Периодически автор впадает в «энциклопедичность» и пытается вывалить на читателя все, что знает о герое, у которого есть прототип, и этим вновь сильно перегружает текст, теряя внимание и включенность читателя.

Несмотря на все недостатки, «Мысленный волк» — произведение живое и настоящее, бередящее незаживающие общечеловеческие и сугубо русские раны. Удалась и попытка автора в свободной художественной форме осмыс-

лить гибельную для страны, забытую Первую мировую, показать абсурдную легкомысленность общества в начале конфликта и весь ужас его последствий: «Генералы хотели войны, чести, наград, торжества; они не могли забыть поражения от желтолицых и жаждали отмщения, министры требовали величия страны среди европейских держав, журналисты хотели острых статей, дамы — благотворительных концертов и военных нарядов, а о цене никто не думал».

Золотые страницы книги — те, где Варламов не рассуждает, а показывает с помощью точнейших деталей специфический русский менталитет: в добрых насмешках над собственным народом нет ни злости, ни осуждения, как если бы речь шла о милых недостатках любимого человека. Такие картины и детали рассыпаны по всему тексту, словно хлебные крошки, и они ведут к сути и кульминации романа: «...как может уцелеть страна, в которой, с одной стороны, Чехов, с другой — вот этот мужик? Как такое царство не разорвет?» Момент разрыва и миллионы сломанных жизней для писателя — трагедия, которой он ужасается, не пытаясь обвинять или оправдывать участников, и этот момент запечатлен честно и жестко.

Общее впечатление от книги сильное, несмотря на то что в процессе чтения оценка колебалась: подчас многословие и книжная искусственность перевешивали живое, настоящее, захватывающее. Но все сомнения разрешил финал — мощный, страшный, трагичный, символический. Каждому, кто возьмется за эту увесистую книгу, советую дочитать, пережить, упасть в бездну вместе с героями, проснувшись однажды в совершенно другой стране и оказавшимися «бесславным, бесчестным поколением, которое к чему-то стремилось, рвалось, мечтало, но потеряло все, что у него было, и будет проклято потомками».

Сергей Шикарев

Свинец в груди

Владимир Данихнов. Колыбельная
(М.: АСТ, 2014)

Роман Данихнова начинается как детектив, причем детектив самой мрачной, самой безнадежной разновидности — нуар. И зачин вполне соответствует жанровым канонам: в провинциальном южном городе появляется маньяк — серийный убийца, выбирающий в качестве жертв девочек не старше десяти лет. А вскоре на его поимку в город, в контурах которого угадывается хорошо знакомый автору Ростов-на-Дону, прибывает опытный сыщик Гордеев «с самыми широкими полномочиями».

Однако это всего лишь мимикрия.

Детективная линия в ходе повествования становится пунктирной, дробится на многочисленные отступления — поначалу разрозненные, но исподволь нарастающие, как волна. И вот уже читатель сталкивается с все новыми и новыми персонажами, за каждым из которых (на это автор напирает особо) стоит своя печальная история разочарования, предательства, измены или просто равнодушия. Промеж этих историй все множатся жертвы (хотя к жертвам в данном романе можно отнести всех) и даже убийцы.

Происходи события в «крутом» детективе (например, Микки Спиллейна — исправного поставщика pulp fiction на книжный рынок, цитата из которого, кстати, поставлена автором в эпиграф «Колыбельной»), кое-кто из действующих лиц давно был бы наштигован пулями. Свинец в сердцах персонажей и впрямь наличествует, но оказывается там не преступной волей злоумышленника, а житейским попустительством и обстоятельствами быта. Расследование «специального человека» Гордеева, как и вся детективная интрига, ужас убийства — все это отступает на второй план перед заурядной жизнью горожан, низостью их поступков, ничтожностью стремлений, бесцельностью и пустотой существования.

Впервые опубликовано в журнале «Новый мир», 2015, №3.

Да, в романе присутствуют все атрибуты настоящего детектива: расследование, подозрительные лица и даже финальное разоблачение преступника с обязательными пояснениями. Отсутствует главное.

Функция детектива — восстановление справедливости. А поскольку справедливость предполагает упорядоченность, речь идет о восстановлении нарушенного социального порядка. Того положения дел (применительно к тексту: порядка слов), которое общество считает естественным и которое не содержит угрозы для его, общества, существования.

Любопытно, что с этой точки зрения изгоями в социуме являются и преступник, и его преследователь. Оба они находятся по ту сторону общественных правил и норм. Неслучайно классический герой нуара — это одинокий злоупотребляющий виски неудачник, на чью долю выпадает едва ли не большее количество страданий, чем его антагонисту.

Образ «специального человека» Гордеева соответствует канону. И вот неприметный и, казалось бы, необязательный эпизод — его детское воспоминание: «Внизу в стильной воде плавали утки. Гордеев подумал, что они плавают хаотично, как молекулы при броуновском движении. Он отщипнул мякиша и швырнул с моста; хаос немедленно обратился в порядок... Гордеев молча кормил уток; ему нравилось создавать из хаоса порядок».

Однако в «Колыбельной» порядку и справедливости нет места. Более того, описываемый Данихновым мир изначально несправедлив, неупорядочен и неудобен для населяющих его персонажей.

И персонажи этому миру под стать.

Вот Кабанов, который не любит жену и опасается собственной дочери. Он хотел стать кругосветным путешественником, но «плыл по течению жизни с телевизионным пультом в одной руке и бутылкой пива в другой». А иногда бил жену, «но не сильно и без злости, скорее от скуки».

Вот Ведерников. В прошлом талантливый и многообещающий пианист, а ныне спившийся дворник, свысока посматривающий на окружающих.

В романе таких «черных портретов» с избытком.

И наконец, как воплощение этой раздвоенности — Танич, известный в интернете как Солнечный Заяц, отказавшийся от работы на заводе, чтобы убивать детей, спасая их от «кошмаров взрослой жизни».

«Колыбельная» предусмотрительно и не без оснований помечена значком «18+». Данихнов вообще автор, к читателю безжалостный. Развивая известное определение, можно утверждать, что в его книгах стакан не только наполовину пуст, но и грязен, да и вода в нем, скорее всего, отравлена.

Впрочем, в живописании и даже некотором любовании «свинцовыми мерзостями жизни» можно увидеть и следование традициям классической рус-

ской литературы с ее особым вниманием к униженным и оскорбленным, пьяненьким и мелким бесам.

Это свойство нашей классики писатель препарирует не впервые. Действие предыдущей его книги «Девочка и мертвец» происходит в космосе, на безмянной планете, чьи поселения носят звучные названия Толстой-Сити, Есенин да Лермонтовка тож. Героиня книги девочка Катерина (луч света в темном царстве!) путешествует по планете в сопровождении своих мучителей Ионьча и Федора Михайловича. Приятным это путешествие по пространству русской классики назвать, конечно, нельзя, хотя Данихнов и завершает деконструирование предшественников условным и очень скоропостижным хэппи-эндом [1].

Отчасти из-за этого безжалостного препарирования того, что классическая литература числит по разряду «высоких идеалов», отчасти из-за несколько отстраненной — *matter-of-fact* — манеры изложения и негладкой, «угловатой» стилистики, критики и читатели Данихнова не раз вспоминали Андрея Платонова. Параллель, конечно, лестная для ростовского писателя, но, на мой взгляд, неверная — пусть и небезосновательная.

Данихнов — представитель уже схлынувшей «цветной волны» в российской фантастике. Той группы молодых писателей, что пришли в жанр, первоначально заявив о себе в сетевых литературных конкурсах короткой прозы — и привнесли в него явные литературные амбиции. Такие конкурсы требуют лапидарности и умения подцепить читателя (он же «эксперт») на крючок эмоций и/или слога быстро и эффективно. Отсюда и умение нашупывать болевые точки, и смещение акцента с фантастических идей или замысловатых сюжетов на внутренний мир персонажей.

Впрочем, сам Данихнов подчеркнуто дистанцировался от своих коллег «по волне», утверждая, что не знает, что именно объединяет ее авторов, и заявляя, что «писателю и читателю должно быть все равно, что за “волна” и зачем она. Это критики пускай авторов на “волны” делят. Поделив, им легче воспринимать писателей, которых много, а критик один. А вот когда писатель начинает сам себя причислять к какой-то “волне”, появляется повод задуматься. Может, писатель не так хорош; может, он не уверен в себе и на волне хочет выехать к вершинам славы. А возможно (о, ужас!), пытается замаскировать отсутствие литературного таланта, прячась за спины товарищей» [2].

В наличии литературного таланта Данихнова сомневаться не приходится. Его голос в «цветной волне» — один из самых ярких и самобытных, к тому же, в отличие от большинства представителей «цветной волны», вызывающих к «сентиментальному», он, пишущий о вещах безнадежных, страшных и мрачных, демонстративно сдержан и почти бесстрастен. Именно это возникающее при чтении ощущение безнадежности и непригодности бытия и

стало основой для сравнения с Платоновым. Это и еще болезненная язвительность интонации, свинцовая мрачность взгляда (вспоминаются слова Платонова [3]: «Все, что я пишу, питается из какого-то разлагающего вещества моей души»).

Различия куда значительнее. Платонов выступает демиургом (возможно, что и невольным) нового мира, который строится на развалинах старого — разрушенного до основания, до фундамента, а поскольку Слово — единственный инструмент демиургов, то мы и получаем эти странные конструкции, эти речевые химеры как материал для постройки мироздания.

«Уставший предрассудок», «зарегистрированная куча предметов», «нравочительный звук», «активно мыслящее лицо» — несочетаемые прежде слова формируют новую реальность.

Данихнов воздерживается от языковых экспериментов. Его слог внешне традиционен: «солнечный свет задушен пылью», «конвульсивно извиваются русла высохших рек», «успокаивающие звуки телевизионных помех», «серая муть наступающего дня». Но традиционность слога еще не означает традиционности подхода. Тем более при желании в плеяде классиков можно отыскать и другие параллели. Например, Олег Комраков в рецензии на «Колыбельную» [4] вспоминает Хармса и его вываливающихся из окон старух.

Писатель будто примеряет на себя роль мирового ревизора и оказывается весьма недоволен результатами осмотра, обнаружившего вокруг слишком много абсурда и даже бессмысленности. И эта толика абсурда, доля черного юмора напоминает читателю, что мир, описанный в романе, — лишь слепок с реальности, данной ему в ощущениях. Задаваемая дистанция зачастую спасительна.

Как всякий хороший писатель, Данихнов манипулирует читателем. Избранный им способ прямолинеен и прост: ткнуть пальцем в обросшую жирком серой (серый и черный — наиболее часто встречающиеся у автора цвета) повседневности душу читателя, нажать на болевую точку, чтобы выдать каплю сострадания.

Отсюда обилие жутковатых деталей, наподобие «отрубленных пальцев, обглоданных лиц», и леденящих сцен.

Стратегия автора невольно соотносится с одним из эпизодов «Колыбельной», в котором работник морга Петров демонстрирует Гордееву изуродованные детские тела и добавляет «новые жуткие подробности в надежде, что получится расшевелить специального человека».

Между тем мотив Петрова прост: «Ему нравилось замечать, как содрогаются, видя, во что превратился живой ребенок, даже самые стойкие».

«Колыбельная» — пожалуй, самый депрессивный, злой и жесткий текст автора. По мере удаления времени и места действия его произведений от род-

ной современности в них становится больше и юмора (неизменно черного), и абсурда. А вот количество «чернухи» заметно сокращается.

Например, повесть «Адский галактический пекарь», о странном экипаже, путешествующем среди звезд в компании инопланетянки Марины и разумной печки ПОГ-2, несмотря на название, совсем не депрессивная, а абсурдная и даже психоделическая.

В крупной же форме, вопреки ожиданиям, концентрация характерной для Данихнова беспросветной мрачности не уменьшается, растворяясь в тексте, а лишь возрастает.

По мере приближения романа к финалу выясняется, что разобщенные прежде персонажи связаны между собой, количество их страданий все множится, а за ними наблюдает «существо огромное и неуязвимое, холодное и мертвое, как космическое пространство, из которого оно вынырнуло». Этот образ опасного божества не раз повторится в «Колыбельной»: «Неужели в космосе никого нет, кроме огромного черного бога, который существует среди звезд, глотая беззубым ртом холодную космическую пыль. Он стар и давно сошел с ума и не умеет ничего, только бесцельно передвигаться в пространстве, уничтожая свои давно забытые творения. Он и до Земли скоро доберется, подумал Танич, или уже добрался и мы живем в желудке у этого страшного существа и поклоняемся его гниющим внутренним органам, потому что ничего другого не умеем».

А потом Оно и вовсе материализуется в виде «черной твари, огромной, как колесо обозрения». Это видение разделяют сразу несколько персонажей «Колыбельной»; снятся им и одинаковые сны-падения в пропасть, из стен которой растут склизкие щупальца. Так в романе приоткрывается проход в какое-то бездонно и отчаянно страшное измерение.

Черная тварь, напоминающая злого бога-демиурга гностиков, насыпает на людей сонное наваждение и олицетворяет расколотое и враждебное людям мироздание. Хаос, для исправления которого нужны усилия, недоступные персонажам Данихнова.

Угнетающее воздействие романа столь сильно, что даже проблески света в финале «Колыбельной» выглядят нарочитым компромиссом между авторскими интенциями и читательскими ожиданиями хэппи-энда.

Да и призыв «Колыбельной» пробудиться ото зла — как-то слишком наивен и простоват. Впрочем, это не делает его неверным или менее актуальным.

Или легче реализуемым. По этому поводу Данихнов настроен вполне определенно. Образ бога вновь возникает в рассказе «Бог жуков» из антологии «Конец света с вариациями», но места на сей раз меняются, и уже человек становится богом для «упитанных черных жуков». Богом не менее

жестоким по отношению к своей пастве, чем черная тварь, «огромная, как колесо обозрения».

Что ж, чтение Данихнова — занятие депрессивное. Оно требует от читателя не то чтобы мужества, а определенного склада характера. Склонности к упражнению в мизантропии.

Ведь писатель не знает ни усталости, ни меры в разоблачении человеческой натуры. Он справляется с этим намного лучше сводок криминальных новостей. Его персонажи куда как более объемны и реальны, нежели лица на плоских телеэкранах.

В «Колыбельной» перед нами предстает целая галерея нелицеприятных и пронзительных портретов. Люди малодушные и жестокие, трусливые, глупые, самовлюбленные, алчные и жадные, безразличные... И они среди нас.

Они, уточняет автор, собственно говоря, и есть мы.

Такая позиция, неприглядная, спорная, но последовательная, не добавляет Данихнову популярности и у большинства вызывает реакцию отторжения. Однако сложился у него и свой круг читателей и даже ценителей.

Приведу в завершение цитату из отзыва на «Колыбельную» одного из поклонников творчества Данихнова, чей блог красноречиво называется «Записки жизнерадостного пессимиста»: «Роман отменный. Давно не получал такого удовольствия. Юмор, конечно, черный. И не всем придется по душе, но я смеялся. Впрочем, у меня своеобразное чувство юмора. Меня и тренд “безнадега” сильно веселит» [5].

Примечания

[1] Замечу, что схожее отношение к классикам русской литературы продемонстрировал Пелевин в романе «Бэтман Аполло», причислив к халдеям, помогающим вампирам питаться страстями человеческими, Льва «а спокойствие — это душевная подлость» Толстого. Собственно, кодовое обозначение «М5», вещества, которым питаются вампиры, расшифровывается как эмпатия.

[2] Данихнов В. Не гоните волну! — «Если», 2008, №7.

[3] Платонов А. Письмо к жене от 13 февраля 1927 года, Тамбов. — В кн.: Архив А. П. Платонова, М.: ИМЛИ РАН, 2009, т. 1.

[4] Комраков О. В этом городе сонном балов не бывало. — «Homo Legens», 2014, №4.

[5] <http://rovego.livejournal.com/3980372.html>

Олег Комраков

Гражданская война в метро

Дмитрий Глуховский. Метро 2035
(М.: АСТ, 2015)

«Метро 2035» — третья книга в одной из самых известных серий современной российской фантастики о людях, выживающих в московском метро после ядерного катаклизма. Вернее говоря, это третья книга из написанных исходным автором серии (наверное, стоило бы называть таких авторов-основателей «демиургами»), породившей впоследствии многочисленные продолжения, развития, ответвления и прочий, как его принято называть, фанфикшн.

Стоит заметить, что еще с самой первой книги Дмитрия Глуховского («Метро 2033») с миром «Метро» произошел интересный казус — данный мир поторопились отнести к отряду научной фантастики, подвиду постапокалиптической дистопии. Действительно, признаки жанра в романе налицо: общество после глобальной катастрофы, технологическая и социальная деградация, хронический недостаток ресурсов, постоянная борьба за выживание как с монстрами, приходящими из внешнего мира, так и между различными фракциями.

При этом как-то уходило на второй план то, что с научностью в мире Глуховского дела обстояли не особо хорошо. После ядерной войны появилось в слишком короткие сроки слишком много разных мутантов. Непонятно, почему они все так упорно стремятся проникнуть в подземелья, несмотря на то что их там тут же отстреливают. В московском метро даже при всех оставшихся с советских времен запасах явно не способно жить такое количество людей, да еще и столь долгое время. Не стоит и говорить о том, что совершенно непонятно, откуда обитатели метро берут патроны и новое оружие, чтобы продолжать сражаться с мутантами и друг другом. Но тут стоит, скорее, обратить внимание на то, что многие сцены книги напоминают не описание реального мира, а ночной кошмар. Особенно когда герои выходят на поверхность, в город, наполненный монстрами, да и в самом метро творится немало такого, что отсылает не столько к научной фантастике, сколько к фэнтези или творчеству Говарда Лавкрафта.

Порой создается такое ощущение, что катастрофа, постигшая описываемый мир, была вовсе не техногенной и обитатели метро не ушли под землю, а провалились в другой мир, одну из тех inferнальных плоскостей бытия, о которых писал Даниил Андреев в «Розе мира». Свою долю абсурда в повествование привносит и ведущаяся под землей борьба между коммунистами (обитающими на Красной линии метро) и фашистами (облюбовавшими Коричневую линию), а объединяют их нейтральные торговцы, которые живут на Кольцевой линии, и выглядит это скорее как странноватая политическая пародия, чем реальное описание организации общества в подобных условиях.

Впрочем, во многом внимание от этих деталей отвлекало то обстоятельство, что действие в романе нанизано на жесткий каркас традиционного приключенческого сюжета, «нисходящего» своими корнями к волшебной сказке, как ее структурировал в свое время Пропп, а от волшебной сказки как-то странно ждать строгого реализма. Главный герой (который, естественно, юн, наивен и мало информирован об окружающем мире) вынужден ради избавления от некоего несчастья покинуть свой привычный мир и отправиться в путешествие. Он открывает новые пространства (чем дает автору возможность подробно их описывать), знакомится с другими людьми, выполняет ряд заданий, обязательно с риском для собственной жизни, а в финале решает свою основную задачу, при этом за время событий он взрослеет и превращается из мальчика в мужа.

Возможно, именно из-за этой стандартности сюжета или, может, из-за того, что роман отнюдь не блистал языковыми изысками, он не пришелся ко двору большой литературе, зато обрел огромную популярность в среде фантастов, где любят линейные сюжеты, базирующиеся на волшебной сказке (см. «Звездные войны»), постапокалипсис и перманентную войнушку.

Второй роман Глуховского «Метро 2034» (вышедший в 2009 году) больше напоминал не авторское произведение, а фанфик по мотивам созданного им же самим мира. В него добавились несколько новых мест обитания (как ныне принято выражаться, локаций), к тому же автор переключился на других персонажей, проходящих также через свои приключения. Но при этом новый роман оставлял ощущение некоторой вымученности; казалось, что Глуховский немного подустал от придуманного им мира и не очень-то понимает, в какую сторону его развивать. И на протяжении нескольких лет казалось, что на втором романе вмешательство демиурга в сотворенную им вселенную закончилось и он спокойно оставил ее для игрищ многочисленным подражателям. Но шесть лет спустя появилось «Метро 2035», и все заверте...

Итак. Формально третий роман является продолжением первого — тот же мир, тот же герой, только немного повзрослевший и женатый. Та же самая

классическая приключенческая завязка: главный герой Артем знакомится с одним из героев второго романа и вместе с ним покидает свой новый дом, чтобы найти радиста, который якобы связывался с другими выжившими. В этот момент читатель настраивается на то, что герой пройдет по местам своих прошлых приключений, разузнает о судьбе тех, с кем столкнулся в первой части, познакомится с другими персонажами из второй части, может, примет участие еще в паре приключений. В любом случае, будет такое взрослое, солидное, взвешенное и слегка ностальгическое повествование.

Но вместо этого Артем сразу попадает в круговерть гражданской войны, хаотично перемещается между разными станциями метро и разными сторонами конфликта. Возникают какие-то побочные задания, появляются и тут же исчезают новые люди, события перемешиваются так, что за сюжетной линией становится очень сложно следить. Никакой ностальгии нет и в помине, потому что ситуация в метро стала намного хуже (хотя, казалось бы, куда уж). Бушует война, плантации грибов, основного источника пищи жителей подземелий, косит эпидемия, так что начинаются голодные бунты на красной линии. Фашисты с коричневой линии загоняют мутантов и уродов в лагеря смерти. А бывшие товарищи Артема, с которыми он случайным образом время от времени пересекается в своих скитаниях, непонятным образом завязаны со всем происходящим, и смутно намекают на то, что все не так просто и у обитателей метро есть некая известная немногим тайна.

При этом Артем, куда бы ни попал, везде видит только гниение, разложение, взаимное поедание, предательство... Тут, кстати, возникает вопрос к автору: а откуда Артем знает, как оно должно быть, если он вырос в метро и не знает никакой другой жизни ни лично, ни по книгам, которых нет, ни по телевизору, которого тоже нет. Впрочем, есть такое подозрение, что герой просто отражает переживания автора, и к этой теме мы еще вернемся. Когда же Артем узнает о подлинном положении дел, о том, что фракции в метро руководятся из общего центра, специально натравливаются друг на друга, а на поверхности все как минимум далеко не так, как жителям подземелья говорят, он впадает в негодование, пытается донести до людей новую истину, но остается не услышанным. Все вокруг предпочитают пусть отвратительное, но привычное метро страшному и неизвестному, что таит поверхность, и такое равнодушие возмущает Артема до глубины души. Да и в целом вся атмосфера романа пронизана чувством разочарования и омерзения.

Кроме того, все персонажи по любому поводу и без повода срываются на истеричный крик, все конфликты доводят до драки и ссоры на всю жизнь, а то и вовсе до смертоубийства. Выглядит это довольно странно, особенно в случаях, когда так себя ведут взрослые мужчины, да еще и занимающие серьезные должности.

Написан текст романа короткими предложениями, похоже, в целях создать больше реализма и передать через языковую хаотичность обстановку тотального распада социума.

Вот, например, герои говорят о любви:

«— У нас не получилось. Аня. У нас с тобой не вышло.

— У нас не получалось. И что?

— И все.

— И все? Ты сдался?

— Нет. Дело не в этом.

— Значит, ты и не хотел? Ты просто сбежал? Воспользовался идиотским поводом и сбежал.

— Я...»

И так далее на приличное количество страниц.

Или вот такое описание сражения:

«На крыше внедорожника зажглась целая прожекторная рама. Хлестанула по глазам, ослепила. Теперь даже целиться было нельзя. Разве что в воздух палить.

Сейчас кончится. Все сейчас кончится.

Вот снайпер только поймает его в кружок свой. Артем зажмурился.

Раз.

Два.

Три.

Четыре.

Вылетел мотоцикл, зашел поудобнее и вдруг заглох. Артем попытался подглядеть, прикрываясь рукой. Нет, оба были целы. Стояли неподвижно, и Артем стоял в перекрестье их лучей».

Интересно отметить, что Глуховский осознанно или неосознанно подражает русской литературе начала двадцатых годов. Тогда тоже любили короткий рубленный слог, энергичность, простонародные слова и выражения, имитацию реальной речи с ее путанностью и бесформенностью. Получается подражание, правда, не слишком удачным. Там, где у Шкловского или Зощенко короткие яркие фразы создавали ощущение динамизма, у Глуховского слова бесконечно повторяются, отчего начинают звучать стерто и тускло, превращаясь порой в бессмысленное бормотание. Писатели двадцатых отнюдь не просто так предпочитали короткую форму, как бы «архивируя» свои тексты в рассказы и повести, так что за каждой фразой видно огромное внутреннее содержание и напряжение. А когда Глуховский в таком стиле пишет целый роман и не выдерживает необходимой меры концентрации текста, в результате тот просто расплывается и выглядит скорее пародией на сжатый и мощный язык литературы двадцатых годов.

Кроме того, одной из задач, которую ставили перед собой авторы при использовании такого языка, было отображение переходного, революционного времени с его предельным огрублением и в то же время предельной искренностью. Поэтому они заменяли длинные витиеватые и маскирующие суть фразы неловкими корявыми словами, бьющими точно в цель, подобно тому как винтовка Мосина стреляет точнее дульного пистолета XVIII века. Поэтому старались показать столкновение носителей разных идей, не понимающих друг друга и способных контактировать только путем насилия. Кроме того, в той разрухе и гражданской войне они видели и нечто положительное — возможность для строительства нового, лучшего мира, некую волну очищения, избавления от старого, при всех ужасах этого очищения, своего рода кризис, огненное испытание, после которого человечество возродится.

У Глуховского тоже поначалу создается атмосфера языкового хаоса и распада, но она ничего не демонстрирует, а просто показывает, насколько ужасен изображаемый мир, причем бессмысленно ужасен. Все войны и страдания ни к чему не ведут, и обитатели метро просто мучают друг друга ни ради чего. Кругом только плен, бесполезность что-либо изменить, сколько бы люди ни говорили о том, что сражаются за свои идеи, будущее счастье для детей, сохранение стабильности, убеждают себя в том, что их нынешнее существование не так уж плохо, могло быть еще хуже, и так далее. Все это лишь иллюзия борьбы, а на самом деле никакого светлого будущего у этих людей нет, только кошмарное настоящее.

Тем не менее какое-то парадоксальное родство «Метро 2035» с литературой о гражданской войне прослеживается. Особенно когда герой мечется между красными и белыми (в данном случае коричневыми, что не суть важно) и разрывается между двумя любимыми женщинами, возникает странное ощущение, что читаешь новую современную версию «Тихого Дона», только изложенную в манере телепередачи «Дом-2».

Впрочем, стоит признать, что Глуховский все так же хорош в описании отдельных жутких сцен, опять же, как и в прошлых книгах, более напоминающих кошмарный сон, чем реальность. Очень сильное впечатление производят эпизоды в подземном концлагере и массовый расстрел бунтующей толпы. Вот здесь действительно есть что-то похожее на описания из литературы двадцатых годов, от тех, кто видел все эти ужасы своими глазами.

«Громыхнул пулемет, развернул жужжащие строки веером, скосил первый ряд. Артемовыми пулями скосил.

- Помилуй! — завизжал кто-то. — Помилуй, господи!
- Помилуй нас, господи! — застонал еще другой, женщина.
- Умрем тут! Помилуй!

лицемерие и откровенная ложь официальных лиц. Да, Глуховский очень точно передает в романе то ощущение омерзения, которое испытывали в те два года люди оппозиционных взглядов (а многие и сейчас продолжают испытывать). Ощущение того, что все рухнуло, страна оказалась совсем не такой, как они думали, ситуация прямо движется к тоталитарной диктатуре, войне с Западом, что кругом ложь и пропаганда, что никто не хочет знать правды и единственный выход для человека, не принимающего эту систему — бежать из нее. Ощущение распада общества, постоянной истерики, исступленности, исчезновения рационального мышления. А в «Метро 2035» распад достигает такого уровня, что про отображенные в нем события так и тянет сказать словами Шекспира: «Жизнь — это история, рассказанная идиотом, наполненная шумом и яростью и не значащая ничего».

Можно понять, почему Глуховский перенес свои впечатления от творящегося вокруг в свой новый роман. В конце концов, литература и рождается от желания человека выплеснуть на бумагу то, что он чувствует, и тем самым, с одной стороны, открыто выразить свое мнение, с другой — притушить раздражающие душу эмоции. Но вот только в результате художественное произведение оказывается не столько фактом литературы, сколько фактом политической жизни, что сказывается не лучшим образом и на его литературных качествах, и на восприятии текста аудиторией.

Нина Дунаева

Малевич знал в этом толк

Иван Храмовник. Закрась все это черным
(СПб.: Любавич, 2012)

Когда между последовательными изданиями двух разных книг активно пишущего поэта проходит восемь лет, это огромный, просто чудовищный срок. И дело даже не в том, что перед самим автором встает вопрос выбора того, что именно поместить под обложку, тут даже условно можно было бы считать, что подборка будет тщательнее и итог качественнее, а в том, что между двумя этими книгами ложится пропасть. Огромная, неизмеримая пропасть. Ибо поэзия — материя живая, эволюционирующая, и человек действительно творческий и талантливый проходит за это время огромный путь не только по собственной жизни, а следовательно, и по своему мировоззрению и восприятию, но главное, по самовыражению себя в стихах.

Именно так, в моем понимании, случилось с книгами Ивана Храмовника. Я бы сказала, что общего между «Кириллицей» (2004) и «Закрась все это черным» (2012) только одно — имя автора на обложке. Берешь в руки такую же, как и первая, карманного формата книжицу в твердом переплете, видишь фотографию все того же вечного для Храмовника города на обложке, переворачиваешь первый лист... и... и попадаешь на другую по сравнению с «Кириллицей» планету.

Хотела бы я, как и автор, сказать: «Но я узнаю ее — это планета The Мля». Однако это не так. Я ишу знакомые ориентиры, нацеливаюсь на маяки — вот же они, крылья и их обладатели ангелы, вот же он — вечно потерянный Гамлет со всей своей компанией, вот они — поезда, перроны и даже небеса надо всем этим, казалось бы, те же. Но нет. Это все равно что сувениры, взятые с собой на Солярис. Планета все равно другая.

В чем различие? Вопрос довольно сложный и тонко осязаемый, ведь несмотря на то, что, читая книгу, ты почти органически чувствуешь разницу, поэзия Храмовника остается очень характерной и узнаваемой. Он так же, как и раньше, много играет на подсознание, очень плотно шпигует стихи образами, жонглирует словами и даже звуками, выводит свои неподражаемые финалы...

Вспоминаются слова Афанасия Фета Якову Полонскому: «К чему искать сюжеты для стихов; сюжеты эти на каждом шагу, — брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на заборе, — вот тебе и сюжеты...» Так и у Храмовника. В его стихах редко появляется какая-либо сюжетная последовательность действий лирического героя. Автор рисует мазками-образами картину, создает у читателя ощущение, настроение, а потом его вдруг резюмирует, попадая точно в цель, выбивая из колеи. Но так было всегда. «Что изменилось?» — опять спрашиваю себя я.

Наверное, никто лучше самого автора ее (эту разницу) и не охарактеризует. Может быть, все дело в том, что:

И все словари — на слом,
А в варево редких строк —
Все более крепкий бром,
Все менее легкий шок?

Да. Именно так. Та почти невесомая грусть и тоска, которые читались в его стихах раньше, потяжелели, то ощущавшееся внутреннее одиночество лирического героя превратилось в приговор, стихи стали нести в себе много больше философии и много меньше фиксировать просто эмоциональное состояние. Из них стал исчезать воздух...

в ветер насквозь и в ночь поперек пути
стертой струною
вскользь и впрямь по изгибам
ветхих высот этих ветвей
впредь не вернуть прости
это твой выбор, герой
это твой выбор

Хорошо знакомые мне по отдельности тексты в формате книги воспринимаются совсем иначе. Их не очень просто читать подряд, возникает ощущение загнанности.

Хочется остановиться и продышаться.

Спокойней. Какие ангелы?
Сжимая в ладонях белое,
Изгибы небес выцеливай
Губами со вкусом ладана.

Хотелось бы мне ошибаться, но мне кажется, сегмент читателя у этой книги значительно более узкий, чем у «Кириллицы». Она сложнее, она тяже-

ловеснее. У нее вообще только два пути в руках читателя: или лечь навечно пыльным сувениром с автографом автора на полку, или быть прожитой, пропущенной через себя. Вы скажете, что это, собственно, судьба любой книги? Да, наверно. Но я могу сказать точно, что любая попытка пропуска содержания этой книги через себя гарантированно не пройдет безболезненно. Как и могу сказать, что отнюдь не светлый осадок читателю тоже гарантирован. В эту книгу придется или провалиться, срастись и принять, или просмотреть по диагонали, пожать плечами и навсегда забыть.

здесь знаков препинания порядок
добавит сам читатель не ленись
а может лучше даже и не надо
ведь смысла слов не разделяет лист

Что ж... Тем ценнее будет тот, кто сочтет ее «своей». И я очень искренне желаю, чтобы именно такой читатель был найден. Так как лично для меня вопрос о ее ценности не стоит. Цитируя самого же Храмовника, утверждающего, что «поэт отчасти — к счастью, не поэт», я совершенно убеждена, что к нему эти слова как раз не имеют ни малейшего отношения. Он поэт не отчасти. И все, что находится под обложкой этой книги, — есть проявление поэзии в самом полном смысле этого слова. В ней есть место разнообразию форм, чувств и настроений, в ней есть место тому, что я назвала бы призмой своего времени и философии, и все это выполнено на высоком профессиональном уровне. Как бы я раньше не расхваливала творчество Храмовника, я отдаю себе отчет — он однозначно шагнул вперед, его поэзия выросла из коротких штанишек.

Ну да вернемся к книге.

Она условно разбита на пять разделов. «Условно» — именно потому, что их тематика будет постоянно пересекаться между собой и просто в том или ином разделе какая-то тема будет оказываться доминантной.

Первый раздел «Небеса подождут» — это философская, и я бы даже сказала, религиозная лирика, если к таковой причислять не традиционный догмат, а мировоззренческий взгляд отдельного, в данном случае пишущего человека. Наверное, это и есть самая тяжелая часть книги, которую предстоит пройти читателю.

Там оголтелым логопедом
Трещит мороз по строчкам-швам
И в новом тексте всем неведом
Смысл каждым словом пополам

Не то чтобы эта часть чем-то кардинально отличается от других, но плотность ее такова, что каждое помещенное в нее стихотворение кажется особенным и важным, а главное, лично для меня в ней есть то, что не отпускает и заставляет к себе возвращаться. Причем не какое-то избранное произведение, а раздел целиком.

Рассказывая о книге поэтического содержания, конечно, необходимо приводить цитаты, на что-то ссылаться. Иначе получается, что рассказываешь не аргументируя, не приводя доказательств. И вот это в данном случае оказалось самым для меня невыполнимым. Все мое существо противится выдергиванию из стихов Храмовника цитат для подчеркивания каких-то важных для меня мыслей. Я, писавшая несколько лет назад о гармонии, выстроенной в рамках его первой книги, даже не пытаюсь сделать что-либо подобное сейчас. Потому как гармония у Храмовника давно сжалась до рамок одного (и каждого) стихотворения. Его можно растащить по образам, но вырывать образ или отдельную мысль из контекста — стрелять в молоко. Я не могу не делать этого вообще, но не обессудьте, «вещественных доказательств» будет мало, дабы не накликать автором обещанное:

Когда, на полувздохе замерев,
Разобранный на запятые стих
Под пение контрольного контральто
Прорвет коннект
И байт пойдет на байта.

Впрочем, это, конечно, шутка. Просто цитаты, как мне кажется, не дадут никакого представления о книге, а лишь навредят, лучше уж просто продолжать разговор о ее разделах.

Второй раздел называется «Мотивы тетивы», и в нем больше, чем в каком-либо другом, представлено любовной лирики. Ее, кстати, вообще мало в книге, если сопоставлять с «Кириллицей», практически из нее и состоявшей. Да и если восстановить хронологию, стихи, вошедшие в этот раздел, написаны довольно давно. Я думаю, что вся книга целиком есть если и не попытка автора уйти от клейма лирика, то неосознанное движение прочь от него. Лирик Храмовник в том виде, в котором его знают многие, больше не существует. Я в этом убеждена. Это не означает, что стихов о любви не будет вообще, но даже по содержанию данной конкретной книги видно, что у лирического героя чувства к лирической же героине становятся лишь частью картинки мира, а не ее главной составляющей. Это не хорошо и не плохо. Это просто констатация пути развития творчества конкретного поэта, хотя и не отрицающая того факта, что довольно значимую часть его лучших стихов составляет на сегодняшний день именно любовная лирика.

только тонкость полотна — труд
только рук твоих плотна сеть
мне без них не тишина — грусть
мне до них еще лететь ведь

Куда от этого деваться?.. Никуда. Да, и очень жаль, что Храмовник настолько сейчас ушел в отрицание своей «слезливой» лирики, что даже на выступлениях читать ее не хочет. Она все-таки вносила бы ложку меда в бочку дегтя его концептуальных стихов.

Но идем дальше. «В дебрях северо-запада» называется третий раздел, и само название говорит за себя. Доминирующая тема тут — город. И не просто город, а, конечно же, Питер. Тот самый, из которого состоит поэт Храмовник, и, как мне кажется, сам состоящий из таких вот «Храмовников», которых он порождает и держится на них, как на костылях Сальвадора Дали. У Довлатова в «Заповеднике» есть такие слова: «Шел дождь, и я подумал: вот она, петербургская литературная традиция. Вся эта хваленая “школа” есть сплошное описание дурной погоды. Весь “матовый блеск ее стиля” — асфальт после дождя...» Они неизменно вызывают во мне улыбку. Как он прав и не прав одновременно. Эта «дурная погода» порождает удивительные вещи. Как пишет объект моего сегодняшнего внимания:

Сам Че Гевара говаривал —
тут вам не Аргентина
В дебрях северо-запада
родина или смерть.

Эта самая родина, проросшая через человека, прорастает через его стихи. Вырвите ее, и от них почти ничего не останется. Так что нет ничего удивительного в том, что через строчку сквозит этим северо-западным ветром, городом и его пейзажами, которые больше, чем пейзажи. Которые целый мир. Нет ничего удивительного, что этому отдан целый раздел, всего не вместивший. Тематика города у Храмовника всюду, в какую сторону ни посмотри.

Я давно перевалила за середину книги и приближаюсь к четвертому разделу «Paint it black», по сути одноименному с названием книги и двумя входящими в него стихотворениями. И нечего бы мне было про него сказать особенного вообще, если бы не входящие в него «Настоящее-будущее прошлое» и «Варавва». И дело не в том, что эти два стихотворения входят в мой личный шорт-лист стихотворений Храмовника, а в том, что, оказавшись ближе к концу книги, они становятся, в моем понимании, не ее финалом, а той отправной точкой и эталоном, с которого хочется ждать продолжения.

По своей теме, по технике исполнения, по тому характерному авторскому почерку, читающемуся в них, — это та ступень, на которой автор стоял перед изданием этой книги. И, осознавая ее высоту, невозможно не верить, что это лестница в небо (уж простите мне эту высокопарность), и не ждать и не желать продолжения.

Оно и следует — завершающим книгу небольшим разделом, названным «Срочно в номер». В нем всего шесть стихотворений, по сути написанных за время подготовки книги к изданию. Раздел мог бы быть больше или просто иным: я знаю, что сигнальный экземпляр книги содержал совсем другие стихи в конце. И рассказываю об этом лишь затем, чтобы лишний раз подчеркнуть свою мысль: творческий процесс (если он истинно творческий) не бывает пассивен, он динамически изменяется с течением времени. Меняется авторское видение даже собственного творчества. И чем больше временной интервал, фиксирующий это видение, тем разница будет разительнее.

Вот в чем отличие между первой и второй книгами Храмовника. Он изменил химический состав «красок», изменил его так, что и сама палитра цветов стала иной. «Закрась все это черным» называет он книгу, отсылая читателя к одной из своих любимых песен «Rolling Stones» — «Paint It Black». И я намеренно пришла к обсуждению этого названия в самом конце своего опуса, а не в его начале, что было бы логичнее, потому как только после прочтения ты до конца осознаешь смысл самого названия, производящего странное впечатление при первом попадании книги в твои руки:

paint it black, baby
paint it black
малевич знал в этом толк
хоть и не был негром

А уверены ли вы, уважаемый автор, что есть что закрашивать? Оставляете ли вы читателю хоть малый просвет, когда даже почти шуточное стихотворение заканчиваете словами:

Выкраивай кресты в потоке колоколен.
Все будет хорошо. Мы все равно умрем.

Нет. Все закрашено. Все закрашено уже до читателя.

Более того, мне все сильнее кажется, что все закрашено еще даже до автора...

Закрашено тем и там, где «слишком много» и «пальцем по пыли понаписано всякого. Лучше читать не спеша»...

Так что не будем спешить. Мы никуда не опаздываем...

Я вспоминаю о том, что Малевич написал свой «Черный квадрат» в 1915 году и впереди у него было еще двадцать лет творческой жизни, побед и поражений, возникновение собственной живописной школы, во многом изменившей существовавшее ранее визуальное сознание. И мне хочется верить, что эта книга, как и «Черный квадрат» Малевича, лишь малый шаг — шаг к чему-то большему, новому и другому. А какого это «другое» окажется цвета, в сущности — не важно.

Важно, чтобы поэзия такого уровня и сложности существовала и была востребована — чтобы у автора был читатель, способный на ее восприятие и понимание, а у читателя — автор, заставляющий его чувствовать и мыслить, и чтобы их взаимный путь до следующей книги не был столь долог и тернист.

А тогда и у меня опять появится возможность открыть книгу с именем Иван Храмовник на обложке, прожить ее... и, возможно, порассуждать о ней. Не самая худшая традиция, как мне кажется.

Владимир Пимонов

Из пункта Ц в пункт А...

*Татьяна Ризденко. Стометровка
(Самара: «Цирк Олимп+TV», 2013)*

Какую дистанцию преодолевает автор, когда он трудится над своей книгой? Вопрос из разряда риторических, но московский поэт Татьяна Ризденко дает однозначный ответ — 100 метров. Так без обиняков она назвала свой третий сборник — «Стометровка».

В книге Татьяны Ризденко на классическую спринтерскую дистанцию приходится 48 стихотворений. Для полноты картины можно высчитать «поэтическую скорость», разделив 100 метров на количество произведений в сборнике. Получается 2,083 метра за одно стихотворение. Можно также наоборот поделить: стихи на метры. Здесь результат обратно противоположный — на каждый метр дистанции поэт затратил 0,48 стихотворения.

Но каковы бы ни были результаты, главное все же преодолеть не только метры, но и сопротивление воздуха, среды, пространства. Причем как самому писателю, так и читателю. И тут нужно помнить, что настоящее мастерство заключается даже не в скорости, а в том, чтобы найти кратчайший путь к финишу.

Техника спринта, как известно, делится на четыре этапа: старт, стартовый разгон, бег по дистанции, финиш. «Стометровка» Татьяны Ризденко состоит из трех частей. По всей видимости, автор игнорировала стартовый разгон, то есть бег широченными шагами на носочках. Сразу после старта она побежала как умеет. И мы, читатели, побежали за ней. Точнее — вместе с ней.

Для начала давайте договоримся, что в забеге не будут принимать участие ни Джесси Оуэнс, ни Валерий Борзов, ни Карл Льюис, ни Усейн Болт. При всем своем великолепии они не смогут тягаться с автором в поэтической «Стометровке», которая только по названию являет собой спринтерскую дистанцию, а по наполнению — это настоящий марафон, преодолеваемый в радостном одиночестве, при полном вооружении.

Впервые опубликовано в журнале Союза писателей Москвы «Кольцо “А”», 2016, №94.

По воле автора, стартовать приходится от точки Ц. Итак, на старт! Внимание! Марш! Звучит резкий хлопок стартового пистолета. И — «вспышка света в темном ц...»

Наше бытие, и от этого никуда не деться, представляет собой темное царство. Но автору влом писать слово «царство», поскольку длинно и тяжело-весно. Потому его (царство) можно сократить до одной буквы, до одного цыка — звонко и весело. И это несмотря на то, что вокруг темнота и мрак. Цыкнуть — значит тихонько, почти незаметно приструнить, а для выходцев из Средней Азии — сказать «нет». Темное ц — темное отрицание. В какой-то мере это протест, но протест неосознанный, на уровне подкола. Поэт пытается определить его как юродство.

Поюродствовали, ша.

Темное ц населяют каменные изваяния, люди с каменными лицами и, про-сти Господи, с каменными сердцами. Все в себе, все в заботах. Автор говорит о сжатых ртах, желваках, пальцах, тыкающих кнопки. И вот вспышка — малыш.

Он как лист бумаги писчей,
Не исписан, не засален...
И пока не затвердел
Скулами и желваками всяких глупостей и дел.

Ребенок — свет и удивление. Удивление неожиданное, сиюминутное. И мы вдруг осознаем, для чего живем на свете...

Образ, сведенный к букве «ц», появится во второй части «Стометровки» в стихотворении «Азбука». Он напомнит о Марине Цветаевой. И сколько бы ни вопрошал автор:

А кто там — в Болшево — в конце —
Мать, дочь, сестра в одном лице
— В молчанье замер на крыльце —
На Ц? —

мы, однако, не забыли, что ц — это еще и темное царство, от которого и приходится стартовать, то есть убежать быстро-быстро.

Находящийся в стартовых колодках спринтер напоминает собой Сизифа. Первые метры дистанции даются с трудом — еще бы, плоскость трассы оказалась под наклоном вверх, и ты как бы катишь перед собой не камень, а всего лишь яблоко.

О, яблоко, хватательный рефлекс.
Приманочка, наживка, искушенье.

Риздвенковское яблоко — плод сакральный. Кроме того, это сквозной образ. Во всяком случае, в первой части книги. В нем заключена тайна. Сначала яблоко представляет собой портал в другое измерение, где взгляд преломляется, где несуразная «заноза ожиданья и тоски», которую так хочется «изъять, чтоб не успела исколотить», превращается в дитя, как пирамидка из рассказа Рэя Брэдбери.

Сорвется с верхотуры, с плодоножки,
ударится, заплачет, закричит...

и остается только

принять его, родимое, в ладошки...

Какая музыка подходит к творчеству Риздвенко? Болеро? Энергетика похожа, но в произведении Равеля все-таки больше высокопарности, упорного повторения главной темы. Повторения-наступления, повторения — навязчивого вдальблывания. Болеро — жесткая энергичная музыка. В стихах Татьяны Риздвенко ноты мягче. Музыка хотя и энергичная, но исполняется в свойственной ей манере — с легкой иронией и сентиментальностью. Кажется, ее произведения подходят под аккомпанемент балалайки Алексея Архиповского. Всего-то три струны — тонкие, вот-вот порвутся, — а душу вынут у кого угодно.

Но вот предметом стиха становится гладкий бег. Чтобы от напряжения не порвались мышцы, нужно не бежать, а парить. И еще не мешало бы подружиться с невесомостью. Никаких лишних движений. Нужен только

пылкий смех между локтей и лодыжек,
мелкий смех до мурашки в паху.
Ха-ха-ха, хо-хо-хо, ху-ху-ху.

Чувствуете, спортсмен переходит в другое пространство, время замедляется? Какова формула света? Не важно, поскольку время замедлилось, и его начали стирать ластиком. В качестве энергии — разжиженный смех. Думаете, пространство безвоздушное? Вакуум, думаете? Как бы не так! Здесь властвуют «ветра и потехи». И этот, как его, ежик, который из тумана.

«Я без смеха как кегля пустая», — признается автор. И что делать с таким признанием? Как заразиться таким пониманием жизни, мироздания, труда, преодоления (да-да, преодоления!).

Под наркозом лежали? Голова разрывалась от боли? Хирурги вас раздражали? Раздражать может только Хирург на мотоцикле. В остальных случаях они (хирурги) достойны восхищения, даже когда мешают пиво с водкой. Помните Женю Лукашина? «Сам поломал, сам и починю».

Автор не создает мир, он структурирует пространство вокруг себя. Он нашел код программы, где можно вносить изменения в формулы. Автор напоминает программиста-физика, работающего с ядерным коллайдером. Формулы и цифры падают, как дождинки. Автор точно выхватывает некоторые из них и вносит изменения. Здесь вместо корня в третьей степени нужен интеграл, здесь возьмем производную, все разделим на четыре и приплюсуем ноль. Что получилось?

А получилось, что буквы «ц» и «ч» поменялись местами. А вы что ожидали, будем жить под двойной радугой и каждый день в четыре утра доить корову? Как бы не так!

Корова застряла в нечерноземном «ч» и забористых «ш» и «щ». К тому же в поле зренья появились новые объекты, например, такие как: «нимфа лампочки и фея вольфрама»...

А вот автор ловко пользуется жанром стихотворение-эссе. Его можно удачно применить, рассказывая, допустим, об аквариумных рыбках. Эссе — это ведь такой язык, на нем можно общаться даже с водоплавающими. Здесь главное — забота и участие.

И тогда можно услышать, как рыбки в аквариуме целуют пленку воздуха, чмокают в ожидании корма через толщу воды. Ну же, прислушайтесь! Да-да, мы прямо обалдели, когда услышали, как лопаются крошечные пузырьки из-за того, что на дом наваливаются звуки города.

Вместе с нами удивляется и Татьяна Риздвенко. Только она на самом деле не Татьяна, а Лилу из «Пятого элемента» — рыжеволосая, с вечно вопрошающим и добрым взглядом.

— Как Миша? Сережа? Как барбусы, гуппи?
Как сомик, не задирает ли он меченосца?

Лилу — высшее и прекрасное существо, как и все инопланетяне, все свои дневниковые записи делает в столбик, в виде стихов. Вот она оказалась на всенародном празднике в Москве. Но ее запись получилась не о празднике, а о солнце, которое вывалилось из-за туч и «залило околоток жалобным светом». Кто из землян сможет так сказать о солнце? Никто, только инопланетянка Лилу — чистая душой.

Но зачем записывать боль и переживание? Обычно мы стараемся забыть об этом скорее. Но автор «Стометровки» — сильный человек. Она не теряет, даже когда болит, не замыкается в себе. Она все видит, все фиксирует —

когда доктора, когда вой пожарных сирен в ногу и стыдливость при раздевании до пояса. При этом лирическая героиня чувствует себя не человеком, а существом, скулящим, ноющим, простотаживущим.

Физическая боль рождает экстремальные строки. Согласитесь, это настоящее мужество — писать стихи, когда тебе реально больно, когда сознание напряжено и повернуто. И в голове только одно — просьба о красном вине.

В такие моменты на первый план выходит сила, которая на самом деле слабость, хрупкость, хрустальность. Такая себе — бокала тонкая ножка. Искренность-неискренность — игра в понарошку. Автор как бы вбрасывает слово-образ-мысль и отходит в сторону, смотрит, какой эффект.

Поэт ничего не навязывает, не кричит, не рвет на себе рубаху. Но мир, создаваемый им, необычен, волнует. Впору захлебнуться от этой парадоксальности, паранормальности — где блин и человек едят друг друга и получают удовольствие, где солнце вытекает, как глаз на щеку, где рыбы-семечки целуют пленку воздуха, где уд по физкультуре — жаркий и твердый, а неуд — вялый, бледный и стыдливо никнет.

Эта Поэзия не зовет, не взывает, не плачет (Боже упаси!), не доказывает, не обвиняет. Она (Поэзия) никому ничего не должна, и ей никто не должен.

Мне все красиво, каждое уродство,
во всем задор, изгиб и благородство.

Поэт называет себя гением наблюдательности. Он благодарен судьбе за то, что есть для него место «не в том строю, где промежуток малый», а в том углу, где «пункт наблюдательный, творительный, падежный».

Кроме того, у него есть линза (не иначе как волшебная).

Настрою линзу, тряпочкой протру
и диафрагму черную расправлю.

Ну, чем не черт Буковский? Впрочем, тот заиклен на себе. У Риздвенко больше альтруизма во взгляде. Хотя определенная толика цинизма присутствует.

Вот поэт пафосно выдает одическую строку: «Меня поймут, кто болен и влюблен». И тут же ее фактически зачеркивает: «Хотя мне пофиг это пониманье».

Но вот и финишная ленточка. Причем не мы наваливаемся на нее, а финиш наваливается на нас. Махнет рукой физрук, щелкнет секундомером, зафиксирует результат. Только нам уже не нужен этот результат. Мы лежим на финише в некрасивой позе, щекой в асфальт, сухими потрескавшимися губами просим пить. Но никто не слышит. Некому поднести стакан воды.

И строчки уже не летят в пространство, они направлены внутрь нас. При этом кажется, что некоторые стихотворения написаны от имени Бога, который всех любит, все замечает и вмещает...

На финише нас уже не ждали. Все разошлись. А мы прибежали, преодолели дистанцию. И улыбаемся. Почему бы не совершить круг почета?

Эйфория раздувает меха.
Ты идешь. Ты свободен. Ха.

Свобода от результата, свобода от чужих мнений, от навязчивых мыслей. Мы — бесплотны. Нас вернули обратно — посмотреть, проверить, готовы ли все ко Второму пришествию и Страшному суду.

Вроде бы все знакомо, но в то же время — не совсем. Люди нас не замечают, идут поперек. И ладно. Каждая человеческая жизнь — киношная история. Кстати, можно сходить на какой-нибудь сеанс. Там насыплют попкорна. И мы будем смотреть-смотреть до последнего титра, до последнего миллиметра мультфильм — динамичный и добрый. Узнайте, каково это — смотреть в одиночку!

Насмотримся, сольемся на время с нарисованной и отрежиссированной кем-то действительностью. А потом выйдем на улицу с мыслью, что, пока мы были в кинотеатре, хана уже наступила.

А там — нет —
все еще свет.
Белый, дневной, твой.

А значит, самое время поднять руки, чтобы показать, сымитировать, как Усейн Болт, фигуру стреляющего лучника. Слышите, аплодисменты — жиденькие, но искренние. Это хлопает в ладоши гений наблюдательности.

Об авторах

Максим Алпатов — родился в 1987 году, живет в Самаре. Образование высшее техническое (органическая химия), инженер-технолог на металлургическом предприятии. Публиковался как критик в журнале «Кольцо “А”». Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2014 и 2015 годах.

Григорий Аросев — родился в 1979 году. Прозаик, критик, поэт. Окончил театроведческий факультет Российской академии театрального искусства. Работал шеф-редактором студии кинопоказа телеканала «Культура» и спецкором ИТАР-ТАСС. Автор нескольких книг, в том числе «Ольга Аросева. Одна для всех» — биографической книги о знаменитой актрисе, его двоюродной бабушке. Как литературный критик публикуется с 2005 года, как прозаик — с 2009 года. Проза переведена на английский и немецкий языки, поэзия — на армянский. В настоящее время живет в Берлине, работает в телерадиокомпании «Немецкая волна». Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы 2012 году.

Анастасия Башкатова — родилась в 1985 году, живет в Москве. Журналист, экономический обозреватель, критик. Кандидат филологических наук. Печатается в «Независимой газете», журнале «Октябрь», на сайтах «Rare Avis», «Литература». Лауреат публицистической премии «Вызов — XXI век» (2010). Лауреат премии журнала «Октябрь» в номинации «Дебют» (2011). Финалист международной премии «Citi Journalistic Excellence Award» (2015). Финалист конкурса молодых журналистов-международников (2015). Участник Форума молодых писателей России, СНГ и зарубежья (2013, 2014, 2015, 2016). Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2015 году.

Ирина Богатырева — родилась в 1982 году в Казани, выросла в Ульяновске, живет в Москве. Окончила Литературный институт им. А. М. Горького. Автор книг «АвтоSTOP» (Эксмо, 2008), «Товарищ Анна» (АСТ-Астрель, 2011), «Луноликой матери девы» (АСТ-Астрель, 2012), «Кадын» (Эксмо,

2015), литературного перевода сборника алтайских народных сказок «Рыжий пес» (издательство «Фонд Марджани», 2012) и публикаций в журналах «Октябрь», «Новый мир», «Дружба народов» и др. Дипломант премии «Эврика!» (2006), лауреат «Илья-Премии» (2007), премии журнала «Октябрь» (2007), премии Гончарова (Ульяновск, 2012), финалист премии имени Ивана Петровича Белкина (2012), лауреат III Международного конкурса имени С. Михалкова на лучшее художественное произведение для подростков (2012) и Международной детской литературной премии имени В. П. Крапивина (2015). Рассказы и повести переводились на английский, китайский, голландский, шведский, итальянский, арабский языки. Член Союза писателей Москвы, российского Пен-клуба. Играет на варгане в дуэте «Ольхонские ворота». Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2015 году.

Дарья Грицаенко — родилась в 1994 году, живет в Москве. Студентка Литературного института им. А. М. Горького (семинар критики В. И. Гусева). Публиковалась в печатных и сетевых изданиях «Год Литературы», «Знамя», «Дети Ра», «Московский вестник», «Литературная газета», «Литературные известия», «Литература», «Textura», «Сетевая словесность». Лауреат премии журнала «Дети Ра» в номинации «Критика» (2015). Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2015 году.

Нина Дунаева — родилась в 1977 году, живет в Москве. По образованию экономист (МГТУ Станкин, 2000). С 2004 года публикует на различных интернет-порталах стихи и публицистические заметки. Критические материалы публиковались в «НГ Exlibris». С 2013 года постоянный автор обзоров мероприятий Литературного салона Андрея Коровина в Булгаковском доме. Редактор сайта международного культурного проекта «Волошинский сентябрь». Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2013 году.

Екатерина Иванова — родилась в 1978 году, живет в Саратове. Кандидат филологических наук. Лауреат Независимой литературной премии «Дебют» в номинации «Критика и эссеистика» (2013). Финалист российско-итальянской премии «Белла» в номинации «Литературно-критическое или биографическое эссе о современной поэзии» (2015). Дипломант Международного

Волошинского конкурса в номинации «Лица современной литературы» (2008, 2009, 2010, 2011). Участник Форумов молодых писателей России в Липках. Стихи публиковались в журналах «Пролог», «Наш современник», «Волга — XXI век», «Луч», в альманахе «Илья». Критические статьи публиковались в журналах «Вопросы литературы», «Знамя», «Континент», «Октябрь», «Урал», «Сибирские огни», «Литературная учеба», «Волга — XXI век», в сборнике «Новые писатели» (2010) и «Литературной газете». Автор монографий «Вадим Шершеневич: теоретические декларации и поэтическая практика» (Саратов, 2008) и «Кризис языка и язык кризиса в поэзии конца XX — начала XXI века» (Саратов, 2013), а также книги статей и эссе «Лики и личины» (М.: Независимая литературная премия «Дебют»; Издательский дом «Север», 2015). Участник семинара критики Сопоставления молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2012 году.

Дарья Кожанова — родилась в 1994 году в Ярославле. Окончила факультет журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова. Магистрант факультета коммуникаций университета Падуи (Италия). Публикуется в журналах «Октябрь», «Вопросы литературы», «Кольцо “А”», «Литература». Ведущая рубрики «Книжный агент» в журнале «Октябрь». Финалист конкурса эссе в рамках проекта «Студенческий Букер» (2013), обладатель Гран-при «Илья-премии» (2014). Участник Форума молодых писателей России, стран СНГ и зарубежья (2014). Участник семинара критики Сопоставления молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2013 году.

Олег Комраков — родился в 1977 году, живет в Москве. Окончил Российский торгово-экономический университет, работал инженером-экономистом и бухгалтером. В 2013 году окончил Высшие литературные курсы при Литературном институте им. А. М. Горького. Печатался в журнале «Полдень. XXI век». В 2009 году издана книга «Десять дней без солнца». В различных бумажных и электронных изданиях печатались статьи о литературе и кинематографии. С ноября 2011 года возглавляет литературный отдел журнала современной культуры «Контрабанда». Участник семинара критики Сопоставления молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2013 и 2014 годах.

Сергей Лебедев — родился в 1974 году в городе Сураж Брянской области. Журналист, литературный критик. По образованию — преподаватель биологии и химии. Учился в Литературном институте им. А. М. Горького (семи-

нар критики В. И. Гусева). Художественные произведения публиковались в «Независимой газете», критика — в журналах «Новый мир», «Кольцо “А”», «Запасник», «Современная драматургия» и др. Живет в Москве. Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2013 году.

Дарья Лебедева — родилась в 1980 году, живет в Москве. Окончила исторический факультет Московского городского педагогического университета и Литературный институт им. А. М. Горького (семинар детской литературы). Стихи и рассказы публиковались в журналах «Москва», «Литературная учеба», «Дети Ра», «Урал», «Кольцо “А”», в сборнике «Плохие кошки» (АСТ, 2012, составитель Марта Кетро), альманахе «Литеры» (2012). Журналист газеты «Книжное обозрение». Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2012 году.

Ольга Маркарян — родилась в 1990 году, живет в Санкт-Петербурге. Окончила Литературный институт им. А. М. Горького (семинар прозы) и Санкт-Петербургскую театральную академию как театровед. Учится в аспирантуре, тема диссертации — жанр трагедии в Серебряном веке. Занимается литературной, театральной и музыкальной критикой. Публикуется в журналах «Октябрь», «Петербургский театральный журнал», «Скрипичный ключ» и др. Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы 2015 году.

Елена Пестерева — родилась в 1980 году во Львове, живет в Москве. Окончила юридический факультет МГУ, аспирант Литературного института им. А. М. Горького. Автор поэтической книги «Осока» (М., 2007). Критические статьи публиковались в журналах «Вопросы литературы», «Знамя», «Октябрь» и других. Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2013 году.

Владимир Пимонов — родился в Донецкой области в 1964 году. Учился в Московском геологоразведочном институте. Работал слесарем на металлургическом заводе, помбуром, буровым мастером, чернорабочим в монастыре, корреспондентом провинциальных газет, менеджером. Издавал литературный журнал «Родомысл». Сейчас трудится в корпоративном издании жур-

налистом, пишет статьи по топливно-энергетической тематике. Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2015 году.

Игорь Савельев — родился в 1983 году, живет в Уфе. Окончил филологический факультет Башкирского государственного университета (2005) и аспирантуру кафедры русской литературы и фольклора (2008). Журналист, обозреватель агентства «Башинформ», колумнист газеты «Московский комсомолец» и «Общественной электронной газеты», с 2012 года — редактор ежедневной газеты Московского международного кинофестиваля «Манеж — MIFF Daily». С 2004 года публикуется как прозаик и критик в российских толстых журналах: «Новый мир», «Знамя», «Литературная учеба», «Урал», «Бельские просторы», «Волга», «Искусство кино», «Вопросы литературы». Автор четырех книг прозы. Финалист премий «Дебют» (2005 и 2008) и имени Ивана Петровича Белкина (2005), лауреат премии журнала «Урал» в номинации «Литературная критика» (2008). Лауреат Государственной премии Республики Башкортостан (2013). Член Союза писателей Башкортостана, Союза писателей Москвы. Проза переведена на французский, английский, немецкий, китайский, испанский и итальянский языки. Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2014 году.

Елена Самкова — творческий псевдоним Елены Попковой. Родилась в 1987 году в городе Ногинске Московской области, живет в Ногинске. В 2012 году окончила Литературный институт им. А. М. Горького (семинар поэзии И. И. Ростовцевой). Печаталась в журнале «Юность», интернет-журнале «Артбухта», альманахах «Всенародная поэзия России», «Молодые голоса», «Звезда полей 2011», а также в газете «Берлюковское Слово» и местной периодике. Участник совещания молодых писателей в ЦДЛ (2012). Член МСНК (Международный Союз Немецкой Культуры). Переводы вошли в книгу стихов Виктора Шнитке «Я в странствиях души был чужаком». Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2012 году.

Елена Сафронова — родилась в 1973 году в Ростове-на-Дону, живет в Рязани. Прозаик, литературный критик, публицист, член Русского ПЕН-центра. Постоянный автор литературных журналов «Знамя», «Октябрь», «Урал»,

«Дети Ра», «Бельские просторы» и других, автор двух книг критических статей. Редактор рубрики «Проза, критика, публицистика» журнала «Кольцо “А”». Лауреат премии Союза писателей Москвы «Венец» (2013). Участник семинара критики Сопоставления молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2011 году, ассистент семинара критики с 2012 года.

Евгения Степаненко — родилась в 1985 году. Преподаватель голландского языка в Военном университете Министерства обороны России. В 2012 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Неоисторизм в постмодернистской прозе Нидерландов». Из критических публикаций — статьи в профильных сборниках по теме диссертации, в журнале «Кольцо “А”». Живет в Москве. Участник семинара критики Сопоставления молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2015 году.

Андрей Тимофеев — родился в 1985 году в городе Салавате (Башкортостан), живет в Москве. Окончил Московский физико-технический институт и Литературный институт им. А. М. Горького (семинар М. П. Лобанова). Победитель Третьего литературного славянского фестиваля «Золотой Витязь» в номинации «Дебют». Лауреат премии им. Гончарова в номинации «Ученики Гончарова» (2013). Печатался в журналах «Новый мир», «Наш современник». Участник семинара критики Сопоставления молодых писателей при СПМ в 2014 и 2015 годах.

Мария Ченцова — родилась в 1977 году в Тольятти, живет в Балашихе. В 1994 году поступила в МГУ им. М. В. Ломоносова на факультет муниципального управления. В 2005 году переехала в Москву и через год поступила в Литературный институт им. А. М. Горького (семинар критики В. И. Гусева; на четвертом курсе перешла в семинар прозы А. Н. Варламова). Окончила Литературный институт в 2012 году. Участник семинара критики Сопоставления молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2013 году.

Татьяна Шабаева — родилась в 1982 году в Казани, живет в Москве. Журналист, переводчик прозы и поэзии. Окончила Елабужский государственный педагогический университет, училась в аспирантуре Московского государственного лингвистического университета. Работает обозревателем, редактором приложений «Литературной газеты». В восемнадцать лет начала

переводить английскую поэзию, затем романы и мемуары. В 2004 году три перевода были опубликованы в «Антологии современных переводов сонетов Шекспира». Пишет детские рассказы и сказки. Публицистику пишет с 2010 года, литературную критику — с 2012. Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2014 году.

Сергей Шикарев — родился в 1980 году, живет в Москве. Критик и исследователь фантастики. Печатается в журналах «Новый мир», «Октябрь» и «Если». Лауреат нескольких жанровых премий. Автор книги рецензий и критических статей «13» (Крот, 2015). Соучредитель (совместно с В. Владимирским) и координатор премии «Новые горизонты». Участник семинара критики Совещания молодых писателей при Союзе писателей Москвы в 2014 году.

Содержание

| | |
|---------------------------------------------------------|---|
| <i>Валерия Пустовая. Трубочист и хвост кометы</i> | 3 |
| <i>Елена Сафронова. Прицелиться в критику</i> | 5 |

Глава 1. Концептуальные статьи

«Их полярные идеи сталкиваются в лабораторной чистых условиях»

| | |
|---------------------------------------------------------|----|
| Сергей Лебедев. Портрет художника в топосе | 9 |
| Евгения Степаненко. Holland-AmericaLine | 19 |

Глава. Публицистика

«Кто твой Бог и каким ты видишь человека»

| | |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| Екатерина Иванова. «Я хочу сказать о реальности рая»... | 29 |
| Елена Самкова. Благая весть или нудная дидактика? | 40 |
| Елена Сафронова. «Герои нашего времени» | 46 |

Глава 3. Эссе о поэзии

«Поэзия в первую очередь – это ощущение мира»

| | |
|---------------------------------------------------|----|
| Максим Алпатов. Одноразовый артефакт | 59 |
| Мария Ченцова. Высоковольтная поэзия | 65 |

Глава 4. Обзор литературного контекста

«Потенциал для совместного осмысления»

| | |
|----------------------------------------------|----|
| Елена Пестерева. Стихи на сцене | 77 |
| Анастасия Башкатова. За стеклом | 89 |

Глава 5. Портреты

«Писатель он, литератор или сочинитель»

| | |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| Дарья Кожанова. Забытые заветы | 99 |
| Игорь Савельев. Буйда 2.0 | 108 |
| Григорий Аросев. Андрей Дмитриев: с любовью к слову | 118 |
| Ольга Маркарян. Вязкий рок повседневности | 127 |
| Андрей Тимофеев. В ожидании мудрости | 138 |

Глава 6. Рецензии

«Богатый фактографический материал эпохи»

| | |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| Ирина Богатырева. Преодоление жанра | 149 |
| Дарья Грицаенко. Эхо с Матеры | 154 |
| Татьяна Шабаява. Герой и Герман | 158 |
| Дарья Лебедева. Хроники проклятого поколения | 161 |
| Сергей Шикарев. Свинец в груди | 165 |
| Олег Комраков. Гражданская война в метро | 171 |
| Нина Дунаева. Малевич знал в этом толк | 178 |
| Владимир Пимонов. Из пункта Ц в пункт А... .. | 185 |
| <i>Об авторах</i> | 191 |

Союз писателей Москвы

Целились и попали

Новые критики о новейшей литературе

редакторы:

В. Пустовая

Е. Сафронова

Подготовлено к печати
издательством «Воймега»
e-mail: voymega@yandex.ru
гл. редактор А. Переверзин

Формат 90х60/16. Усл. печ. л. 12,5
Тираж 200 экз.

