

Евгений Ермолин *Экзистанс и мультиавторство*

Происхождение и сущность литературного блогинга



Е. А. Ермолин

Экзистанс и мультиавторство

Происхождение и сущность
литературного блогинга:
Монография

Издательские решения
По лицензии Ridero
2018

УДК 8
ББК 80
Е74

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Ермолин Е. А.

- Е74 Экзистанс и мультиавторство : Происхождение и сущность литературного блогинга: Монография / Е. А. Ермолин. — [б. м.] : Издательские решения, 2018. — 204 с. — ISBN 978-5-4493-7265-9

Книга о том, как засыпанный пеплом истории писатель-отщепенец, почти потерявший читателя, сходит с книжной полки и журнальной страницы и находит для себя отчасти странные новую землю и новое небо, создавая литературную родину текучей флентой в социальной сети.

Рецензенты:

Янина Викторовна Солдаткина, доктор филологических наук, профессор;

Мария Александровна Черняк, доктор филологических наук, профессор.

Книга издана при поддержке Министерства культуры РФ и Союза российских писателей.

**УДК 8
ББК 80**

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

Оглавление

Введение. Литература и жизнь: слом матрицы	6
Универсальное авторство	16
1. Горизонты свободы	17
Мир новых возможностей	17
Андрей Белый: Петербургская мистерия – Христос и хаос	18
Владимир Набоков: Свобода изгнанника	35
Владимир Маканин: Одинокий мастер	43
Александр Бушковский: Русский индеец	85
Личностный блогинг	91
2. Фрагмент и концепт	100
Кратко об истоках блогинга	100
Василий Розанов: Семя и слово	101
Любовь Шапорина, Николай Гендлин: Дневники	113
Юрий Давыдов: Революционный кураж и цыганский хор	116
Юрий Малецкий: Вера эксцентрика	130
Аркадий Бабченко: Юродский гуманизм как форма общественного служения	152
3. Полифония и мультиавторство	158
Экстремальный интерактив	158
Максим Горький: Эстетика избытка	171
Софья Федорченко. Александр Солженицын. Алесь Адамович. Светлана Алексиевич: Очевидец как латентный соавтор	176
Алексей Сальников: Петров рядом	179
Вместо послесловия	189
Библиографический список	192
Резюме	202

Я много и долго размышлял об этом непонятном, почти бестолковом казусе — и я убедился, что не только наука его не объясняет, но что даже в сказках, в легендах не встречается ничего подобного.

Иван Тургенев. Призраки. 1864.

Введение. Литература и жизнь: слом матрицы

Лет десять тому назад в социальных сетях интернета открылось для литератора новое окно творческих возможностей. С тех пор его авторский проект все более очевидно тяготеет к тому, чтобы принять форму блогинга.

В то время как блогосфера спонтанно разрастается как пространство «растревоженного экзистанса» (Кьеркегор), реализуя ничем, кажется, не ограниченные возможности производства и распространения смыслов, коммуницирования и архивации, многие традиционные литературные площадки испытывают растущие трудности в попытке удержаться на плаву. Привычные нам средства и формы литературы и публицистики уже с трудом претендуют на авансцену, теряют аудиторию и лишаются нарративного целеполагания.

Этот кризис имеет кое-какие ментально-исторические основания.

«Мы живем, под собою не чуя страны» — формула, сказать с рассеянной улыбкой, вневременная. И если даже здесь тоскуют по почве, то почти никогда не имеют ее как непосредственную очевидность.

Возможно, к исторической агрокультуре не располагает православный антиисторизм/эсхатологизм? Но иной раз тут находят следы еще древнеязыческого дуалистического фатализма. XX век многое выкорчевал, напрямую актуальные мотивации социальной агрессии/апатии скорее всего религиозно не маркируются, а впрочем...

У того, кто нашел себя в не самом удачном климате Русской рванины, но еще и беззащитен перед любым внешним воздействием, эта ситуация породила веселые последствия. Как то: неумение, ставшее нежеланием, благоустроить жизнь, в т.ч. и государственную, смесь фатализма с бунтарством и согласия на самое унизительное рабство перед обстоятельствами любого рода (это климат, что поделать!) с охотой покурлесить и предаться самым разным вольностям, от восхитительных до безобразных. Русский гений (то

есть русский человек в его последовательной, завершенной предельности) — астронавт, он не хочет считаться с силой притяжения.

Мы живем как во сне. Наша внутриисторическая активность проявляется в иррациональных пароксизмах бунта, эсхатологичного по своей природе и потому исторически бесплодного. Про это — едва ли не вся русская литература, от «Капитанской дочки» до «Чевенгура». («На что еще нам свидетелей?»)

Каждый человек — патология, но это не мешает людям иногда любить друг друга, что само по себе оправдывает все остальное, а иногда позволяет создавать нечто небывалое. Отсюда иногда удачная культурная мимикрия (всемирная отзывчивость!) и невероятные творческие взлеты, свободные от силы социального притяжения.

Историческая Россия приобрела особого рода связь с литературой. Литература заменяла собой жизнь, компенсируя очевидное отсутствие смысла в этой окрестной, окружающей ее со всех сторон жизни (и избыточное присутствие зла). Литературная оптика укрупняла то, что было мелкогато. Как в волшебном зеркале, жизнь являлась в русской литературе в ореоле значительности, временами приобретала масштаб всемирно-исторический. Литература была великой, а жизнь никакой — попытки же сделать ее «какой-то» приводили прямой дорогой в ад (или иссякали где-то поблизости).

По факту литература, как и религия, были, скажем так, вздохом угнетенной твари, сердцем бессердечного мира, но мир этот они категорически не меняли, а скорее служили средством эскейпа или компенсации. Независимо от предмета повествования они создавали иную Россию, можно даже сказать — настоящую или подлинную, обычно неизмеримо более значительную, чем все прочее, но существовавшую параллельно сермяжной русской жизни. Не то чтобы эта альтернатива была абсолютно фантастична (такое станет обычным только к концу XX века), но признаки сходства с жизнью в литературных произведениях явно были менее важными, чем те различия, которые были обусловлены стремлением капитализировать жизнь на новых основаниях.

Джомолунгма невероятного искусства (в основном в XIX — первой половине XX вв.) на равнине печальной истории и есть главная заслуга перед человечеством всех тех, кто называет себя определением, стесняясь стать подлежащим.

Великой русской литературой, ее бездонным экзистансом и персональным трансфером ее смыслов, можно было жить содержательней, чем без нее, — но она ничего не смогла предотвратить в глобальном историческом развороте. Возможно, она как-то и повлияла на те катастрофические изменения, которые случились в минувшем веке, однако в гораздо большей степени — оказалась в зависимости от процесса, который могла предугадать, но которым не умела управлять.

В России XX века соткался некий флюид цивилизации, которая была основана на отказе от религии; опыт оказался неудачным, опомниться после этого обморока не удастся поныне.

Литература, однако, со всеми ее смыслами и образами долгое время оставалась тем фантомом на горизонте сознания, которым общество не готово было пожертвовать. Отчасти она использовалась как подсобное средство, как орудие пропаганды, но часто по-прежнему воспринималась и как привилегированная сфера духа, как воплощенный экзистанс нации, не имеющей более явных доказательств своего существования. Лишь в самом конце XX века на фоне нарастающего хаоса, распада идеологических фикций и несовпадения наличности хоть с какой-то духовной и социальной органикой, это привилегированное место литературы было поставлено под большой вопрос.

Новый век на этот вопрос дал, пожалуй, однозначный ответ.

Литература как словесное творчество и его продукты — существует.

Но в своих традиционных формах литература приказала долго жить как альтернативная реальность, как центральное событие духа. Она не пользуется большим спросом. Книжно-журнальная словесность в России в начале века оказалась для многих чем-то необязательным и излишним. Сильной надобности в ней у современника явно нет — и она задвинута, заброшена куда подальше, как вещь практически бесполезная.

Почему не имела почти никакого общественного резонанса по-разному интересная проза начала века? Скажем, масштабные двухтомные полотна — «Свечка» Валерия Залотухи и «Учебник рисования» Максима Кантора, которые одним своим объемом делают, казалось бы, заявку на то, чтобы объять эпоху?

Возможно, их уровень несоразмерен актуальной блип-культуре?

Традиционно маркированная литература оказалась если

не в изгнании (по формуле Владислава Ходасевича), то в отторжении от злобы дня. Иными словами, она не совпадает с тем чувством жизни, которое доминирует в окружающей действительности. Словесность видится случайным и незначительным аккомпанементом к случайной, незначительной жизни.

Имеет место перепроизводство словесности в том качестве и количестве, которые могут быть востребованы обществом, существующим в ситуации исторического дисбаланса, в попытке загладить культурный шок путем примитивных манипуляций обрывками воспоминаний и элементарными реакциями на непонятный и, пожалуй, враждебный вызов реальности.

Справедливо ли это? Нет, несправедливо. Как прежде, так и сегодня книжная литература у нас гораздо значительней, чем внелитературная жизнь.

Вот как аргумент три примера самой недавней яркой прозы.

Владимир Сотников. «Улыбка Эммы» (2016)

Первое. Это книга-итог XX века. Итог не слишком утешительный. Зло побеждало и в глобальном масштабе доминировало. Жизнь человека превращалась в череду драматических ситуаций-конвульсий – встреч со злом лицом к лицу. Главное и почти единственное ее содержание – эти встречи, а смысл в ней или рождается в такие моменты (если хватает сил сопротивляться), или не рождается (если человек капитулирует).

Зло XX века в романе точно названо. И это второе. Бесчеловечные машины зла: нацизм и совок. Агентура зла: сотрудники органов.

Книга Сотникова – это опыт стойкости. Это третье. Опыт неприятия зла. Опыт тихого сопротивления.

Четвертое. Это книга памяти, книга передачи традиции. Сын после смерти отца пытается угадать в его прижизненном молчании то самое важное, что составляет его, отца, человеческую суть. И это получается, Сотников здесь страшно убедителен. Как и во многом остальном.

Пятое. Это роман, в котором героем и автором решается проблема осмысленной речи в бессмысленном мире. Как и зачем говорить, когда тебя или не слышат, или когда тебя с твоей речью извратят и обесценят. Отец героя становится учителем самых маленьких детей в сельской школе. Сам главный герой пытается

писать прозу. И получается у него это ценой той жертвы, которую можно сопоставить по смыслу с религиозной практикой обрезания. Герой рубит себе пальцы, чтобы отринуть липкое зло. (Воплощением этого зла стал на сей раз некий питерский чекист, в котором читатель кого-нибудь да опознает.)

Шестое, седьмое, восьмое. Книга о любви. Книга о смерти. Книга о Боге.

Отличный текст, проза нашего века, не вписывающаяся в сезонные рамки.

Название книги – это как иероглиф. Вроде улыбки Джоконды. Он – о той тайне бытия, которой мы живы даже в самых безнадежных обстоятельствах

Марина Вишневецкая. «Вечная жизнь Лизы К.» (2018)

Про героиню, Лизу Карманникову в аннотации к роману Вишневецкой сказано, что она «переживает каждое прожитое мгновение так же полно, как Наташа Ростова». Пожалуй. Но эти мгновения бессвязно сменяют друг друга и пропадают в никуда, не принося в жизнь большого смысла, который дается соучастием в чем-то, что выходит за пределы текущей жизни. Возможно, не так уж несправедливо один из читателей заметил, что Лиза живет жизнь, как бы не приходя в сознание. Ей точно недостает прочности, надежности. И в этом она вполне адекватна бестолковой, бессмысленной, амальгамной, протестичной эпохе.

«Лиза сделала глупость» – такое бывает у героини романа сплошь и рядом, но до поры-до времени эти глупости вполне себе милые и абсолютно нефатальны. Ценные душевные качества Лизы тратятся на пустяки или вовсе оказываются невостребованными, неупотребленными. В этом ее мире перебор с тонкими материями, с летучими флюидами – и очевидный недобор по части «почвы и судьбы», выбора себя перед лицом сложных вызовов современности.

В рецензии блогера Unikko про это сказано довольно сурово: «Предполагается, что Лиза свободолюбива, но как только свобода вступает в противоречие с такими зависимостями, как любовь и дружба, Лиза с поразительной легкостью от любви и дружбы отказывается. Вместо любви – нежный секс, вместо дружбы – взаимовыгодное сотрудничество, а счастье – счастье в самодовольстве» [16].

Правда, автор рецензии на этом и ставит жирную точку, не заметив изменений, которые происходят с героиней. А между тем, по ходу повествования, гибкая, дробная, хорошо умеющая приспособливаться к самым разным обстоятельствам, легкомысленно-сообразительная москвичка сталкивается с необходимостью принимать решения, которые необратимы, и призывается к ответу за себя и своих близких, причем в прямой связи с названными историческими перипетиями (впрыскиваниями исторического в ткань безысходной повседневности). К Лизе приходит зрелость, а это не с каждым случается.

История стучится в двери и окна, а мы ее не слышим. Самоупражнение исторического чувства в России начала нашего века привело к тотальной исторической и культурной амнезии. Попустительство злу стало привычкой. Забыто все, забыты все. Прошлого уже нет, будущего еще нет, мы пытаемся жить в зоне актуального комфорта, отказавшись от уплаты долгов прошлому и сняв с себя ответственность перед будущим. И у многих получается. Но не у героини плотного, хорошо сложенного романа Марины Вишневецкой. Это важная книга о возвращении в историю невинно-безответственного человека, беспamięтно замкнутого в порочном кругу мимолетной повседневности.

Не сказать, что это возвращение происходит безболезненно. В России 2012–2015 годов это происходит драматично, в контексте сначала провала демократического движения белой ленты, а потом и гибридной войны в Донбассе.

Возможно, не так уж неправ французский свободный интеллект, когда говорит: «литература — единственное, что поможет нам справиться со злом» [44]. В последние пару лет в нашей романной прозе начался тренд в сторону современности, она напоминает об ее, современности, неприятном составе и качестве.

Александр Архангельский. «Бюро проверки» (2018)

В романе Архангельского действие происходит в зените застоя (олимпиада-80 в Москве), а фоном регулярно идут предсказания, что скоро все это советское великолепие рухнет. У меня, честно говоря, в 1980-м году такого чувства не было при всех моих полудетских надеждах. И не только у меня. Тем не менее соглашусь с рецензентами, аура эпохи воссоздана мастерски. Только уточню: отлично показана и труха официоза, вроде как всесильного. Цинизм

и скепсис московской элиты.

Герою-нонконформисту немного страшно, но не слишком, все же сразу там, в 80-м, обычно не убивают, дают пожить.

Ну а главное, это роман об альтернативной вере и ее способе. Уверовать в советскую догму в 1980-м было невозможно. Можно было об этом просто не думать (удел посредственностей), или согласиться ради выгоды (эти прагматики-конформисты потом весьма преуспеют в постсоветской жизни), или... Герой ударяется в православие, воцерковляется, боится согрешить (новый страх, отчасти даже заслоняющий страх перед органами), ропщет от церковной рутин, ищет духовного наставника, который будет вести по жизни...

Кто-то точно заметил: это кризис безотцовщины. В сущности, получилась книга о духовном инфантилизме, о неготовности к полной свободе и личному выбору, и о тяжелом уроке, который дал шанс этот инфантилизм преодолеть. Теперь понятно, что прекрасных людей в тогдашней стране было много, но вызов свободы приняли единицы (не на пяток дней, а навсегда). В этом смысле книжка актуальная, только будет ли она адекватно прочитана?

Автор прошел по канве знаменитой в узких кругах околоцерковной провокации, когда в КГБ сочинили старца Павла Троицкого и назначили Агриппину Истнюк посредником между ним и миром. На удочку тогда попались известный московский священник Всеволод Шпиллер и еще много кто. В романе есть своя Агриппина Истнюк. Связана ли она с КГБ? Неясно. Вообще, хотелось бы знать о ней побольше, тут у автора недоработка. Впрочем, эта роковая особа создает для героя ситуацию, в которой тот вынужден принимать решение. Ситуацию взросления. Все во благо, так сказать. Пути Господни неисповедимы. Слабый становится сильнее.

Книга Архангельского полезна как повод для встречных мыслей. И вообще неплохо написана. Думаю, например: моя вера на границе 80-х была абсолютно бесцерковна. Значит ли это, что она была хуже? Не уверен. Хотя испытания мои были, скажу оборотятся назад, ничтожны. Но из пары передрыг удалось выбраться благодаря тому, что фанатиков и карьеристов было мало (о, я помню этих двух по имени! в 30-х они бы меня растоптали), и всегда находились люди, готовые спустить ситуацию на тормозах и тем самым выручить отщепенца, пусть даже для личного спокойствия, хотя отчасти явно из трезвой гуманности. Так что, в отличие

от героя Архангельского, мне и Афган всерьез не грозил (тем более тюрьма и зона).

Если век назад был проблематизирован субъект веры, то сегодня у нас стал проблемой субъект обязанной литературе рефлексии. Исторически рефлексивность русской культуры (и литературы как ее средоточия) связана с наличием выделяемого нацией для рефлексии органа (или функции), интеллигенции. А сегодня масштаб этого явления невелик, роль его в общественной жизни почти ничтожна. Исторический отлив оставил нас на огромной унылой отмели. Мысли кончились. Споры кончились. Невразумительное копошение подменило собой драму судьбы и пафос миссии. Плоская житейщина победила литературу, обязывающую читателя что-то значить сверх того, что он есть повседневно.

Этот печальный казус как будто вписывается к тому ж и в глобальную стратегию современности, в тот контекст постмодерна, который легитимирует кризис как норму и утверждает как ценность плюрализм, протеистичность: то, что у нас подозрительно начинает напоминать эманации хаоса. Выглядающее на иной почве естественным развитием старых культурных тем превращается в симптоматику распада и знамение конца времен.

Как читатель, так и писатель смотрятся в новых координатах не всегда убедительно. Зачем же тогда несколько тысяч человек в почти субарктическом климате поддерживают прекрасную идеосимуляцию, подхватывая, реанимируя, актуализируя обрывки великих смыслов, рожденных в исторической России усилием творческого гения Толстого, Достоевского, Чехова и еще нескольких десятков креаторов того, что, собственно, этой самой исторической Россией является? Зачем осинке апельсинки? К чему в Зимбабве Достоевский? Ответ на этот вопрос знает еще один эпигон русского гения, Кутзее, свинтивший из Южной Африки в Австралию.

Но этот жест, наполовину героический, на другую половину абсурдный, создает и задает то дополнительное интонационное усилие, которое составляет самую обаятельную ущемленность жизни, не ищущей оправдания ни в чем другом. Нелегко (а по Булгакову — и невозможно) быть осетриной второй свежести, как никакие подмены и суррогаты не вернут нам ни веру в светлое будущее, которое уже никогда не наступит, ни прекрасного прошлого, которое

уже никогда не вернется. Но мы любыми путями и самыми запрещенными средствами, мухоморами и боярышником, пытаемся набрать ту значительность, которая давно и навсегда протекла сквозь пальцы, зарыта в безымянных русских могилах XX века. Заполняем реальность призраками былого величия. Ждем золотую рыбку, зависнув над разбитым корытом. Ас-сирийское месиво, крошево...

Ситуацию слома традиционной матрицы в отношениях литературы к жизни можно и нужно опознать и как вызов судьбы, и как творческий повод.

Литература не кончается. Она меняется, обновляет формат присутствия в жизни современника. Она переходит в литературность, смазывается грань между нею и жизнью. Литература мотивирована теперь не воздействием на жизнь и не попыткой ее дополнить и насытить смыслом при соблюдении некоторой дистанции между собою и житейским, но просто прорастает жизнью. У нее иные площадки и иной механизм смыслопорождения: в демократии соцсетей, спонтанно, текуче, интерактивно.

Персональное публичное присутствие в эпоху социальных сетей реализуется как индуцирующий фленту, перманентно обновляемый постинг, в пакете «пост – комментарий – лайк». Кульминации этот процесс достиг в момент расцвета социальных сетей, прежде всего Фейсбука.

Традиционная колонка в газете, журнале, на сайте зачастую выглядит теперь частным случаем постинга в социальной сети, несовершенным преддверием возможностей и технологий блогосферы. В попытке угнаться за веком они трансформируются в блог-контент, становятся блог-агрегаторами.

Блогинг в социальных сетях взаимодействует с традиционными сферами литературы и журналистики, по ходу дела практически размывая границу между ними, привлекая и переваривая и литературные жанры (письмо, дневник), и жанры прессы и интернета (газетная статья чат, интернет-форум) и синтезируя их.

Блогинг/постинг – это генерирование смыслов, которые рождаются и тут же умирают. Или, скажем так, утекают из ниоткуда в никуда. Что же остается?

Остаются – магнетический флюид личного присутствия (это случается здесь и теперь, при нас) – и электричество соучастия. На новой территории открытого доступа блогинг приобретает зна-

чимость универсальной повествовательной матрицы, нацеленной на постоянное авторское присутствие (блог-пост) и радикальный интерактив (полиавторство).

Задачи блог-литературы прикладные: она — место формирования базисной повестки дня на какой-то период жизни, катализатор появления солидарных культурных общностей.

Задачи блог-литературы неприкладные: она — разговор с собой, миром и Богом; вещь в себе, адресованная всем и никому; беда духа над небытием.

Эта книга представляет собой попытку собрать наблюдения и мысли о литературной динамике как специфическом прогрессе в сознании свободы, увенчанном блогингом. Она разностильна, эклектична, как эклектична сама действительность, у которой утрачен общий фокус, да и был ли он вообще. Однако я как автор пытался быть последовательным в своих основанных на собственном опыте суждениях и оценках, которые так или иначе реагируют на то, что со мной и с нами происходит, — и посредством которых происхожу и случаясь я сам.

С новой дистанции мы новым взглядом смотрим на литературу прошлого, находя в ней зерна, которые проросли в наш век. В книжке речь пойдет о литераторах и литературе, которые передают неоднозначность такого движения — и именно в проблемном ракурсе, заявленном предшествующими соображениями. Опыт прошлого сам по себе ничего не обязан доказывать, персональные пробы не выстраиваются принудительно в единую цепочку, а просто предьявляют всякий раз особый писательский опыт. Не больше. Но и не меньше.

Книжка является логическим продолжением и развитием тех рассуждений, которые можно найти в предшествующих ей «Медиумах безвременья» (там изложена моя концепция русского трансавангарда, от которой я и сегодня не отказываюсь), «Последних классиках» (о часовых великой русской литературной традиции в испепеленной Трое) и «МультIVERсе» (с подробным описанием того, как литература становится сегодня литературностью, а поэзия, к примеру, — поэзо). Но движение смыслов здесь вполне независимое.

Некоторые части книги были опубликованы в журнальной периодике, на ресурсах интернета.

Универсальное авторство

Писатель между тотальным одиночеством и тотальностью интерактива: тренды

1. Горизонты свободы

Мир новых возможностей

Сетевой авторский продукт максимально персонифицирован. Блогинг персонален. В нем оказывается первостепенным акцент на прямое высказывание от первого лица, а личность является гарантом качества в смыслопроизводстве.

В этом угадывается созвучие глобальному тренду постмодерна. Мы – что ни говорите – движемся к новой, небывалой свободе. На фоне забот и тягот повседневности это утверждение выглядит почти парадоксально. Но, тем не менее, это так.

Казалось, мир идет к контролю и к стандарту. Оказалось, он идет от них прочь. В середине и второй половине XX века были разъяты главные зажимы внешнего контроля и принуждения; процесс пошел – и вектор его оказался необратимым.

Полвека назад интеллектуалы начали ревизию ситуации, которую незадолго перед тем описывали как триумф дегуманизирующей стандартизации во всех сферах общественной жизни. «Теоретики „массового общества“ говорят о мире, который уже исчезает. Кассандры, которые слепо ненавидят технологию и предсказывают будущее-муравейник, все еще рефлексивно реагируют на условия индустриализма», – резонно замечал тогда Элвин Тоффлер в «Шоке будущего».

Но стигмы принуждения и стандартизации зарастают дикой свободой. «Мощные узы, которые связывали индустриальное общество – узы закона, общих ценностей, централизованного и стандартизированного образования и культурного производства, – сейчас разорваны. <...> Прежние пути интеграции в общество, методы, основанные на единообразии, простоте и постоянстве, более не эффективны. Возникает новый, более тонко фрагментированный социальный порядок – сверхиндустриальный порядок. Он основан на гораздо более многообразных и краткосрочных составляющих, чем любая предшествующая социальная система. <...> Нам так часто говорили, что мы идем к безличному единообразию, что мы недооцениваем фантастиче-

ские возможности, которые несет человеку сверхиндустриальная революция» [115].

Прошло несколько десятилетий с тех пор, как это было сказано. И сегодня мы не всегда готовы принять этот мир новых возможностей. Но, тем не менее, мы движемся к новой свободе, мы открываем — нам открываются — новые смыслы бытия и новые возможности выразить наше понимание сущего и нас самих.

Писатель сегодня опытным путем открывает и свой отрыв от социума, больше того — от органических корней культурной и литературной традиции, и свою творческую свободу, полученную по максимуму и почти безо всякого личного усилия. Это свобода в разнообразии проявлений и перспектив, в полноте жизни, которая не сводится ни к какому общему знаменателю (а если и сводится, то в проекции, которая нам недоступна). И это триумф индивидуализма, это право на персональный экзистанс и на личную мистику, данное сегодня каждому (хотя и не каждым востребованное).

В личном опыте писателя и в его подходе к описанию реальности так или иначе уже в прошлом веке говорила та личностно освоенная свобода, которая дана нам в качестве непосредственной очевидности, в своей проблематичной парадоксальности.

Андрей Белый: Петербургская мистика — Христос и хаос

Андрей Белый реформатирует ткань жизни, подчиняя ее своему взгляду, пронзающему мир насквозь.

В первом великом русском романе XX века «Петербург» он попытался обобщить основной русский культурный опыт и, избыв рану бытия, перебросить над историческими провалами русский мост в инобытие. «Петербург» полон отзвуков, скрытых цитат, это каталог мотивов, коллекция литературных и общекультурных архетипов. Роман является ключевым произведением в «петербургском тексте» русской культуры. В соответствии с авторским замыслом «Петербург» стал авторским метатекстом по отношению к классической русской литературе XIX века, а отчасти и к русской культуре

в целом. Но темы и мотивы русской словесности пережиты Андреем Белым очень лично.

Роман внутренне диалогичен и полемичен по отношению к своим литературным предшественникам. Традиционные образы переосмыслены и приведены в новые взаимные соотношения. Это роман-итог – и в то же время роман-прорыв в металитературное состояние бытия.

Андрей Белый такой же революционер в искусстве слова, как его современники Джойс и Пруст. Задачи его грандиозны. Мистик и символист, Андрей Белый верил в то, что реальность не исчерпывается видимостью, что существуют иные, глубинные и подлинные, планы и измерения бытия. Он стремился создать символистский роман нового типа – всеобъемлюще-космичный роман-странствие по «духовным материкам». Такой роман призван был вскрыть тайны бытия, глубинные истины о судьбах России и мира, о предназначении человека.

В итоге мост уперся в пустоту. Но попытка была дерзкой.

Роман создавался в 1911–1913 годах, его автору было тогда немногим больше тридцати лет. По замыслу автора «Петербург» – ключевое звено трилогии «Восток или Запад». Ее первой частью был роман «Серебряный голубь». Но третья часть трилогии («Невидимый Град») так и не была написана. «Петербург» вызвал замешательство у многих его первых читателей. Такой прозы в русской литературе до той поры не было. Отвергнутый влиятельным либеральным журналом «Русская мысль», роман был напечатан лишь спустя два года частями в альманахах «Сирин», а в 1916 году вышел отдельной книгой. Вокруг нее закипели страсти. Возможно, у многих современников просто не хватило времени, чтобы осознать масштаб нового явления. Вскоре после выхода романа в свет в России начались страшные события: две войны и две революции переломили хребет эпохе.

В 1919–1928 годах Андрей Белый продолжил работу над романом и редактировал его для разных изданий, сократив в итоге более чем на треть. Писатель считал, что окончательная редакция лучше первой, однако впоследствии гораздо чаще звучало мнение, что сокращенная версия многое потеряла. Иногда говорили и о том, что Андрей Белый переделал роман с учетом исторических перемен, встраиваясь в новый пафос; однако эта переделка в любом случае не была принята наступившей эпохой.

Прежними средствами повествования, по мысли Андрея Белого, невозможно было реализовать проект нового романа. Поэтому писатель создавал собственное вещество прозы, собственный язык, пригодный для выражения символических значений. Новая емкость слова (и даже звука), словесная ворожба, особый синтаксис, акцентированная ритмика вызывают ощущение, что «Петербург» построен как музыкальное произведение, как симфония. Смысл повествования не столько создается целенаправленными усилиями, обеспечивающими развитие действия и раскрытие характеров персонажей, сколько визионерски усматривается автором, возникает в результате игры ассоциаций, смысловых рифм, пересечения и динамического взаимодействия повторов, лейтмотивов и смысловых сдвигов.

Иногда кажется, что логические схемы и абстрактные идеологемы в «Петербурге» перемешаны с фантазиями и кошмарами. Пронзительно резкие рассудочные линии уводят во внезапные тупики алогизма. Говорили, что роман то ли написан в бреду, то ли имитирует бред. Это обманчивое впечатление, вызванное необычной манерой автора. Бред в романе есть. Но он просчитан и дозирован, он появляется в нужное время и в нужном месте, чтобы обозначить выход персонажа из состояния повседневно оцепенения в более существенное по качеству бытие.

Не случайно писатель называл себя «огнем». Он постоянно пребывал в творческом процессе, в поиске, импровизировал. Ему плохо удавались однозначные утверждения. Андрей Белый брал перо и входил в свой роман с определенными идеями. Однако он не остановился на них. С этим связаны произвольная странность и органическая пластичность его прозы. Многие смысловые перспективы в «Петербурге» остаются открытыми, некоторые – обозначены более жестко. Рассудочная интерпретация, стремящаяся к выявлению непротиворечивой логики смыслов, зачастую слишком спрямляет мысль автора.

В событийно-сюжетном аспекте «Петербург» представляет собой авантюрное повествование. Его основа – организация революционерами террористического акта, жертвой которого должен стать аристократ, сановник империи, один из ее столпов, Аполлон Аполлонович Аблеухов. (Ситуация довольно характерная для России начала XX века.) Двигает это дело некий Липпанченко – скользкий тип, двойной агент, провокатор, работающий и на поли-

цию, и на революцию, а больше — на себя. А исполнителем теракта назначен сын Аполлона Аблеухова, Николай, — молодой неврастеник и эксцентрик, человек острого ума и растрепанных чувств, запутавшийся в хитросплетениях жизни.

Когда-то Николай Аполлонович Аблеухов дал обязательство исполнить задание революционной террористической партии. Дал вследствие любовной неудачи, в приступе отчаяния, — да и забыл про него. Но теперь революционер Александр Дудкин передает ему в сардиннице (банке из-под сардин) бомбу с часовым механизмом, а затем Николай на балу сталкивается с женой своего приятеля-офицера Сергея Лихутина, Софьей Лихутиной. Именно ее он страстно любил, да и теперь — то любит, то ненавидит. И именно через нее он получает от Липпанченко записку с требованием исполнить обещание, то есть подорвать своего отца.

Отец и сын Аблеуховы давно не понимают друг друга. Когда они «соприкасались друг с другом психически, то являли собой подобие двух друг к другу повернутых мрачных отдушин в совершенную бездну; и от бездны к бездне пробежал неприятнейший сквознячок». Николай говорит даже о своей ненависти к отцу. Но иногда он ощущает и «что-то подобное жалости» к отцу — и исполнить приговор решительно не в силах, хотя однажды уже завел механизм и поставил стрелку на какое-то мгновение. Бомба тикает, и Николай чувствует это так, как будто тикает она у него внутри.

Цепь случайностей приводит к тому, что сардинница взрывается в особняке Аблеуховых, однако Аполлон Аблеухов остается невредим. Зато гибнет Липпанченко. Его убивает Дудкин в приступе безумия-прозрения.

Исторический фон романских событий — революционные волнения в России осенью 1905 года. В романе эскизно схвачена тревожная атмосфера момента, полная предчувствий и тревог. Для Андрея Белого, очевидно, было важно, что эти дни знаменуют надлом, являются одной из кульминаций кризиса, охватившего Россию.

Местом действия является тогдашняя столица Российской империи, Санкт-Петербург, — город, расположенный на берегах холодной полноводной реки Невы и островах невской дельты. «Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер», — перечисляет писатель его официальные и бытовые имена, к которым вскоре добавятся еще два: Петроград и — десятью годами позже — Ленинград. Петербург

и есть главный герой романа.

Парадокс в том, что написан роман жителем Москвы, бывавшим в столице империи наездами. Иной раз утверждают даже, что Андрей Белый не понимал Петербурга. Эта мысль обсуждалась однажды в диалоге Иосифа Бродского с Соломоном Волковым. Волков опирался на авторитет петербургской поэтессы Анны Ахматовой, которая якобы говорила, что в романе Белого ничего петербургского нет. Бродский вроде бы соглашался, но попутно сказал, что на петербургской изящной словесности есть налет того сознания, что все это пишется «с края света». И это наблюдение, пожалуй, нетрудно отнести к роману Андрея Белого. Кажется, писатель что-то угадал в петербургском воздухе. Может быть, он привнес в него и нечто свое. По крайней мере он пережил и обобщил свои впечатления, создав узнаваемый, но очень личный образ города. Авторскому замыслу подчинены в романе и топография города (фантастически смещены точки реального пространства), и смысл ключевых образов — Медного Всадника (скульптурного изображения основателя города императора Петра Первого на Сенатской площади работы Фальконе), главной улицы в городе — Невского проспекта, Островов.

Герой-город. Так уже бывало в русской словесности до Андрея Белого: в сатирической «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. Переключка ощутима, но амбиции автора «Петербурга» масштабнее. Петербург представлен как средоточие мироздания. Жизнь города содержит в экстракте главное, что делается в России и что связано с судьбами мировой культуры и цивилизации, с судьбой человечества. В этой точке раскрываются смысл исторической эпохи и законы мировых судеб. Здесь наименее уловима грань между реальным и миражным, но здесь также встречаются и пересекаются разные измерения бытия. Из инобытийных космических бездн приходит будущее. И именно Петербург есть то место, где это происходит. Один из первых толкователей романа Андрея Белого Иванов-Разумник точно отмечал, что замыслы его были космические, эсхатологические. Город является местом встречи земли и неба, Бога и дьявола. Привычная, рутинная действительность двоятся, расслаивается, и из ее прорех зияет уже нечто совсем иное.

Неудивительно, что по улицам Петербурга проходит у Андрея Белого Иисус Христос, печально говорит: «Все вы отрекаетесь

от меня... Все вы меня гоните... Я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, а потом призываете...» А Дудкин встречается у себя дома с персианином Шишнарфнэ, в котором он с содроганием угадывает черты дьявола.

Для Андрея Белого Петербург – эпицентр духовных борений. Пушкин писал, что Петр, основав Петербург, прорубил окно в Европу. Андрей Белый уточняет: Петр, замышляя Петербург, собирался соединить здесь Запад и Восток в грандиозном, метаисторическом синтезе. И с тех пор город граничит с концом света. Это эсхатологический город, рядом с Богом и дьяволом. Город проектов и экспериментов. Город, где возможно все. Тут писатель следует за Достоевским, превратившим северную столицу в главное место смыслового поиска и экзистенциальных испытаний: в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Подростке».

Эти возможности открываются еще и потому, что город, как говорит о нем автор «Петербурга», есть результат «мозговой игры», он представляет собой духовную эманацию. Это город-фантом, город-призрак, задуманный, сочиненный и основанный Петром Первым на пустом месте; в нем все подчинено рассудку и мечте, фантазии и бреду. В одном из лирических отступлений повествователь восклицает: «Петербург, Петербург! Осаждаясь туманом, и меня ты преследовал праздною мозговою игрой: ты – мучитель жестокосердый; ты – непокойный призрак...» Андрей Белый как-то заметил даже, что его книгу можно было бы назвать «Мозговая игра». «Подлинное местодействие романа», говорил писатель, это «душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговой работой; а действующие лица – мысленные формы, так сказать, недопльвшие до порога сознания». Помимо Достоевского здесь определенно заявлена перекличка с Гоголем. (Примерно так же однажды Гоголь представлял содержание пьесы «Ревизор».) Однако у Андрея Белого такое толкование романа как «картины иллюзий» – все-таки лишь факультативная возможность его понимания.

Писателя интересует не бытовое правдоподобие, а подспудно-глубинный смысл происходящего в мире. Оттого его персонаж подчинен в романе более общей, чем его конкретная судьба, духовной логике – тому, что происходит в городе и с городом, тому, что совершается в космосе. Правда, нельзя, наверное, сказать, что он совсем не имеет свободы. Он выбирает. Однако его выбор осложнен полувменяемостью, зачарованностью, пребыванием в некоем тран-

се. Его несет, перемещая из одного плана бытия в другой, посвящая в новый опыт. (Так Софье Лихутиной дается однажды опыт небытия, в свете которого вся ее жизнь обнаруживает свою несущественность.) Автор причудливо выстраивает линию поведения персонажа, на ходу ломает однозначную схематику характера, сталкивает персонажей друг с другом в невероятных комбинациях. Психологическая последовательность заменяется аффектом, психическими конвульсиями. Персонаж пребывает в душевной судороге, вступая в череду судьбоносных встреч. Человек в «Петербурге» сложен и многопланов, а в критические моменты он предстает точкой схождения космических энергий, медиумом глобальных процессов и сил.

У Андрея Белого, это давно замечено, очень мало глаголов, определяющих стабильное состояние («стоял», «был», «есть»). У него все пребывает в постоянном движении. Причем это движение связано с тем основным процессом (или событием), который составляет суть человеческого, общественного, исторического и космического планов бытия. В мире кипит космическая битва. Все измерения, все аспекты бытия захвачены противоборством. Петербург – это арена, где с полной наглядностью разворачивается это сражение. Оно имеет два фронта. Борются Запад и Восток, борются дьявол и Бог.

Во-первых, схлестнулись в отчаянном противоборстве две силы: мертвящий порядок и «красный хаос», Арийский Запад и Монгольский Восток. Невский Проспект – и Острова, согласно символической топографии романа. Петербург – это административное средоточие империи: город блестящего европейского стиля, лакировки, прямых проспектов, прямых углов, город чиновников, регламента, циркуляров и бюрократического делопроизводства. Но это и город революционных стихий, зараженный мятежом, инфицированный азиатской дикостью. Житель Васильевского острова – «обитатель хаоса, угрожает столице Империи в набегающем облаке».

Особенно опасен, по Андрею Белому, Восток, который грозит «желтой», «монгольской» опасностью. Это духовная пустота, плоскость, кромешная посяторонность, отсутствие выхода в высшие сферы духа. (Такое видение Востока сложилось в России в начале XX века под влиянием идей Владимира Соловьева.) Восток проникает в город вместе с японцами, проезжающими в автомобиле, его

представляет таинственный азиат Шишнарфнэ – собеседник Дудкина. Символом этого мятежного хаоса, этого подступающего ужаса является бомба, спрятанная в сардиннице: ей придан вселенский масштаб, она вот-вот разорвется и уничтожит мир.

Липпанченко – мерзкий провокатор, демагог-шантажист и прагматик-эгоист. Дудкин – идеалист, бессребреник, бесхитростная душа. Он ищет истину то у Фридриха Ницше, то у Отца Церкви Григория Нисского. У него лестная кличка – Неуловимый, – и в него заочно влюблены образованные барышни. Наконец, он носит под сорочкой серебряный крестик. Но и Дудкин клеймен печатью зла. Это индивидуалист-ницшеанец, погибельно заигравшийся в революцию. Истерический надрыв Дудкина и активность Липпанченко не освобождают от ощущения, что душа этих персонажей холодна, как колымский лед. Оба они у Андрея Белого – эманации восточного хаоса.

Однако и Запад, полагал Андрей Белый, охладел и выродился. «Деньги, деньги, деньги и холодный расчет». Его окоченевшая, духовно выхолощенная цивилизация расчета и калькуляции также стала опасной для духа.

На уровне персонажей «западный» рутинный порядок представлен в романе сенатором Аполлоном Аблеуховым. Он возглавляет некое «Учреждение» и уже готовится стать министром. Ему дана наружность знаменитого реакционера рубежа веков, обер-прокурора Синода Константина Победоносцева; своими эмоциональной тупостью и огромными ушами Аблеухов напоминает и бюрократа Каренина из романа Толстого «Анна Каренина». Косный Аблеухов скользит по поверхности жизни, не знает ни тайн, ни поэзии, он плоско шутит и больше всего любит прямую линию, а потом – квадрат. Обитая в искусственном мире, в стенах своего роскошного особняка, разъезжая в черной лакированной карете, он не понимает и боится жизни: в мундире он – значительное лицо, без мундира – жалкий, тщедушный, «дрожащий смертеныш»; «и лицо его, бледное, напоминало и серое пресс-папье (в минуту торжественную) и – папье-маше (в час досуга)».

Имя Аполлона Аблеухова отсылает к древнегреческому боже-ству, которое издавна ассоциируется с гармонией и порядком. (На уровень философского принципа это представление возвел Ницше; Андрей Белый был знаком с ницшевской антитезой аполлоновского и дионисийского начал в культуре.) Однако этот след

античности почти истерся. Важнее оказывается семейная связь. В Аблеухове перекипает восточная кровь. Его прапрадедом был степняк Аб-Лай, дитя восточного хаоса, поступивший на русскую службу. И аблеуховская государственность ассоциируется у Андрея Белого с засильем пустот, с мертвенным холодом и с формалистическим удушьем.

Смычка Запада и Востока угадывается писателем и в младшем Аблеухове. Николай Аполлонович Аблеухов – существо без фокуса. Он и красавец, и урод, лягушонок; божество и бес. Антипод отца и его воспроизведение. На Востоке ему симпатичен буддизм, а на Западе Николай Аблеухов позаимствовал в качестве своего кредо философию Канта. Его кантианство, однако выродилось в безверие (или, как уточняет писатель, в веру в «Ничто» как «высшее благо»), в уксусный скептицизм и пафос гордого одиночества. Он – «предоставленный себе самому центр – серия из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих мысль, душу...».

Как к Дудкину однажды явился Шишнарфнэ, так и к Николаю Аблеухову в мистическом бреду приходит «преподобный монгол (туранец)», чтобы выявить демонические потенции натуры персонажа. И младший Аблеухов вспомнил, что он тоже «туранец»: что он «воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской империи, чтоб исполнить одну стародавнюю, заповедную цель: расшатать все устои; в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем». Николай – «старая туранская бомба» (вот как тут отзывается сардинница!). До рожденья ему вручена «миссия разрушителя». Оказывается, что и кантианство его – это средство расшатать устои мертвым «логизмом», в то время как старший Аблеухов вредит арийскому миру более верно, стремясь загнать его в колодки, заморозить: «...вместо Канта – должен быть Проспект. Вместо ценности – нумерация: по домам, этажам и по комнатам на вековечные времена. Вместо нового строя – циркуляция граждан Проспекта, равномерная, прямолинейная. Не разрушение Европы – ее неизменность... Вот какое – монгольское дело».

Итак, и Восток, и Запад – враги ищущей себя России духа. Они объединились, чтобы отвергнуть Бога, заново распять Его. Так видится Андрею Белому суть момента.

Новый опыт требует новых средств для его передачи. Роман строится как многоуровневое единство, причем на каждом уровне выражены основные смыслы, внесенные в роман автором. Здесь нет случайного, все рассчитано и предрешено. И в то же время роман проблематичен и дисгармоничен. Кажется, писатель и не стремился к согласованности всех средств, или заведомо не мог решить эту задачу. Андрей Белый хочет говорить о безусловном, но понимает, что для этого существуют только условные средства, и не скрывает этой условности, скорей обнажает ее. Он разрушает ожидания, навыки чтения, создавая новые параметры восприятия прозы в намерении осуществить прорыв к безусловному.

Роман написан ритмической, «музыкальной» прозой. Ритм этот нестабильный, нервный, иногда монотонный, иногда рваный, задыхающийся, с перебивками. В нем много суеты и спешки. В этой суете бесконечно, навязчиво повторяются фразы, превращающиеся чуть ли не в словесные формулы. Такой ритм есть не только, как иной раз пишут, выражение дисгармоничности жизни, описанной в романе. Это и попытка приобщить читателей к ритмике истории и космоса, отзвук которой хотел бы поймать и передать автор.

Мир у Андрея Белого неудержимо скользит навстречу жуткому будущему и в бытийную бездну — и это почти безынерционное скольжение передано ритмикой его прозы.

Повествователь в романе то очень близок к автору, то явно не совпадает с ним. Чаще всего дистанция между ними крайне неопределенная. Какая-то личностная цельность фигуры рассказчика также, пожалуй, не опознается. Он присутствует при всем, что происходит, знает все, но не участвует в событиях. Это божественное всеведение — позиция довольно традиционная. Однако далеко не традиционно афишируемое поведение повествователя, который одновременно и пророк, и шут, и юродивый, и артист, и поэт. В его речи можно найти и ироническое отношение к персонажам, и юродское изумление перед очевидным несовершенством бытия. Иногда он напоминает героя Достоевского князя Мышкина. Персонажи и сцены представляются им иной раз патетически, а вдругорядь — в фарсовом колорите, словно жизнь вырождается в пародию на старые образцы и высокие герои литературы и жизни XIX века становятся шутами, паяцами. Одно можно сказать определенно: повествователь крайне заинтересован в публике, в читателе. Он стремится во что бы то ни стало достучаться до читателя, всту-

пить в диалог, применяя для этого и экстравагантные средства и не задумываясь об их уместности.

Одно из таких систематически используемых средств – звукопись. Андрей Белый говорил, что его прозу нужно читать вслух. Он придавал личное смысловое значение звукам и их комбинациям. Многие эпизоды романа инструментованы так, чтобы усугубить чаемый эффект. Так, в сцене явления Дудкину Медного Всадника инструментовкой на полнозвучное а и р (л) «достигается впечатление мощности, массивности шага Медного Гостя, дробящего ударами гранит» [66; 67].

А Липпанченко ассоциируется временами со звуком ы. Он выглядит «бесформенной глыбою; и дым от его папиросы осклизло обмыливал атмосферу». В звуке этом «сидит какая-то татарщина, монгольство, что ли, Восток. Вы послушайте: ы. Ни один культурный язык „ы“ не знает: что-то тупое, циничное, склизкое»...

Вот как сам писатель раскрывал семантику звуковых комплексов в романе: «Я, например, знаю происхождение содержания „Петербурга“ из „л-к-л – п-п – лл“, где „к“ звук духоты, удушения от „пп“ – „пп“ – давление стен „Желтого Дома“; а „лл“ – отблески „лаков“, „лосков“ и „блесков“ внутри „пп“ – стен, или оболочки бомбы. „Пл“ носитель этой блещущей тюрьмы: Аполлон Аполлонович Аблеухов; а испытывающий удушье „к“ в „п“ на „л“ блесках есть „К“: Николай, сын сенатора» [67].

Иными словами, нагнетаемые звуки л и п, их сочетания, должны, по замыслу автора, дать ощущение плоскости, пустого скольжения по поверхности бытия (отсюда же бесконечные упоминания о зеркалах, сияющих лакированных паркетах, перламутровом столике в особняке Аблеуховых на набережной Невы) и т. д.

Другое средство – многочисленные неологизмы, новообразования. В совокупности они создают эффект «остранения», как если бы роман был написан на особом языке, лишь напоминающем русский и потому вызывающем тревожное чувство смысловой неопределенности.

Усугубляют чувство тревоги ключевые образы-лейтмотивы. В их ряду, например, мечущееся по городу и пугающее людей кроваво-красное домино. Это, собственно, переодетый в карнавальный костюм Николай Аблеухов; но в то же время это и воплощение общественных страхов и космического ужаса. Это послание хаоса.

Бессильный Христос проходит иногда по городу, цитатой

из Тютчева («...Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь небесный / Исходил, благословляя»): «белое домино», «кто-то печальный и длинный», с бородой, «будто связкой спелых колосьев», и «свет струится так грустно от чела его, от его костенеющих пальцев». Он бледен и помочь человеку почти ничем не может. Гораздо решительнее черт (или сам дьявол?), который берет в оборот Дудкина.

Наиболее сильно хаос тематизирован революцией и провокацией — в их неразъемной смычке. Андрей Белый развивает мотив Достоевского, из романа «Бесы». Тема провокации была в начале XX века осознана как одна из главных в русской жизни. Провокация становится духом времени, веянием момента, общей болезнью, трагическим пороком, являющимся результатом неплодотворной сшибки в русской душе чуждых ей начал. Душком провокации овеяны даже интимные отношения Николая Аблеухова и Софьи Лихутиной.

Революционное движение против самодержавной власти оказалось заражено предательством. Наглядно выявилась смычка революции и государства, революционеров и охранителей. Был разоблачен и убит лидер рабочих священник Георгий Гапон, связанный и с полицией. Агентом полиции оказался Богров, убивший в 1911 году председателя совета министров Столыпина. Огромный резонанс в обществе вызвало разоблачение одного из основателей партии эсеров Евно Азефа — руководителя Боевой организации, совершавшей акты террора против сановников империи, — и в то же самое время агента охранки, информировавшего о готовящихся покушениях и выдававшего своих товарищей, которые попадали в тюрьму и на виселицу. Писатель, по его собственному признанию, придал черты провокатора Азефа — Липпанченко: демонически активному уроду с узким лбом, заплывшему жиром и диким мясом.

Однажды Дудкин раскрывает гниль революции. Он вспоминает, как после партийного собрания иногда отправлялся с товарищем в ресторан: «Ну, само собою разумеется, водка, и прочее; рюмка за рюмкой; а я уж смотрю; если после выпитой рюмки у губ этого собеседника появилась вот эдакая усмешечка <...>, так я уж и знаю: на моего идейного собеседника положиться нельзя. Ни словам его верить нельзя, ни действиям <...> он способен просто-напросто и украсть, и предать, и изнасиловать девочку. И присутствие его в партии — провокация, провокация, ужасная провокация. С той

поры и открылось мне все значение, знаете ли, вон эдаких складочек около губ, слабостей, смешочков, ужимочек; и куда я ни обращаю глаза, всюду, всюду меня встречает одно сплошное мозговое расстройство, одна общая, тайная, неуловимо развитая провокация, вот такой вот под общим делом смешочек <...> Есть и у меня: я давно перестал доверять всякому общему делу».

Окончательной идеей и разрушителей, и ретроградов-охранителей является, по Андрею Белому, мировой нигилизм: демоническое, дьявольское ничто в космическом масштабе. Провокация потому так тесно срослась с революцией, что революционеры – нигилисты, то есть люди, ни во что не верящие, герои чистого отрицания. У них нет положительного духовного обеспечения. Это один «всеобщий нуль». Так, Дудкин в романе развивает идею, которая в XX веке оказалась довольно модной, – о необходимости уничтожить культуру, покончить с гуманизмом. Он оправдывает подступающее «зверство», «здоровое варварство» и призывает снять маски и «открыто быть с хаосом». Именно эту бездну открывает в душе Дудкина его собеседник Шишнарфнэ. Он искушает Дудкина, и потрясенный, не готовый к циничному выбору, Дудкин начинает мучительно избывать свою революционность. Ему вспоминаются слова из литургической молитвы, приглашающие к таинству евхаристии: «Со страхом Божиим и верою приступите». «А они приступали без всякого страха. И – с верой ли? И так приступая, преступали какой-то душевный закон: становились преступниками...»

Всем нигилистам противостоит Христос, который то появляется, то пропадает во мраке и копоти. Он не действует, он присутствует. Но с Ним связан и другой герой, Петр Первый. Его высоченная фигура плывет над головами толпы, он пристально всматривается в лица, а иногда и вмешивается в жизнь персонажей. Петр представлен в романе противоречиво. Он создал этот химерический город-призрак, населенный страдающими людьми. Запечатлевший его памятник, Медный Всадник, висит над бездной, как и город, как и страна (в романе есть сравнение: «Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта...»). Но он выступает также и как покровитель Петербурга и его обитателей, как помощник и тайновидец.

Медный всадник сходит со своего пьедестала и появляется в убогой клетушке Дудкина на Васильевском острове. Здесь возни-

кает переключку с поэмой Пушкина «Медный всадник», в которой в острый конфликт вступают статуя Петра и петербургский житель Евгений. Дудкин – своего рода реинкарнация пушкинского Евгения, однако в «Петербурге» происходит примирение персонажей и даже их некое алхимическое слияние. Петр обращается к Дудкину со словами «Здравствуй, сынок!», Дудкин Медному Всаднику-«Медному Гостю» коленопреклоненно говорит: «Учитель!», а потом Петр вливается в жилы Дудкина металлическим кипятком.

Безумие Дудкина в этот момент сродни прозрению. После встречи с Петром Дудкин прозревает, опознавая в однопартийце Липпанченко воплощение демонического Шишнарфнэ. Им овладевает идея убийства Липпанченко – уже не столько как человека, сколько как сгустка зла, эманации нигилизма. Однако убийством Дудкин не решает ни одной проблемы. Последнее, что мы узнаем о нем в романе, – это то, что после убийства он оседлал бороваобразный труп, «на мертвеца сел верхом; он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он... усики его вздернулись кверху...». В этом нелепом воспроизведении фигуры Медного Всадника (позы Петра, восседающего на коне) угадывается нечто уродливо-фарсовое. Дудкин пародирует Петра, оставляя возможность понять это и как знак того духовного опустошения, которое ему не удалось преодолеть, и как намек на тот исторический тупик, в котором оказалась петровская Россия.

В романе Аполлон Аблеухов случайно уцелел, а Липпанченко вспорот маникюрными ножницами. Бомба взорвалась, но мир покамест не рухнул. Однако общая логика повествования не жестко связана с поворотами судьбы отдельных персонажей и даже с многозначительными событиями. Еще не все сказано событиями и судьбами.

Роман создан под знаком конца. Андрей Белый подводит в «Петербурге» исторические итоги и производит завершение сюжетно-идейных линий русской прозы, синтезирует русские духовные искания. Эпоха кончается. История кончается. Писатель остро ощущает несвершенность петербургской миссии и иссякание имперской судьбы. Империя представлена как рой «сановных старичков», низведена до полицейской провокации. Императора Александра III (с незадолго перед тем установленного в Петербурге памятника скульптора Паоло Трубецкого) подозрительно напоминает кучер-бородач из трактира, в синей куртке и смазных

сапогах, опрокидывающий рюмку за рюмкой и капризно выбирающий, чем закусить (« — Дыньки-с? — К шуту: мыло с сахаром твоя дынька... — Бананчика-с? — Неприличнава сорта фрукт...»).

Мир Петербурга, каким его изображает Андрей Белый, необратимо сдвинут, смещен с центральной оси. В нем ревут и бушуют стихии, это жизнь в преддверии взрыва. Еще ничего не ясно впереди и будущего, в сущности, нет. Но есть исчерпанность наличного исторического бытия, культуры и жизни, усталость и пресыщенность. Нева — уже почти как Лета, так много в романе смертей и самозабвения. Центральными событиями романа являются подготовка к отцеубийству, надрыв и безумие Дудкина и Лихутина, убийство Липпанченко.

В сознание Дудкина прорывается однажды откровение о судьбах страны. Оно содержит весть о грядущей катастрофе. Предстоит великая, апокалипсическая битва Христа с Драконом в космическом измерении бытия, России с Монголом в ближайшей исторической перспективе. «Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет, — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обогрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка!.. Куликово Поле, я жду тебя!» (Здесь названы места, где русские сражались с японцами и монголами.)

Писатель передает эсхатологические пророчества о прыжке всадника на коне («Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса; а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом»; здесь «трус» (древнеслав.) — землетрясение). Обещано и явление нового Солнца-Христа: «Воссияет в тот день и последнее солнце над моею родною землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов — в прародимые, в давно забытые хаосы... Встань, о Солнце!»

Но роман остался в истории и для читателей не столько пророчеством Богоявления, сколько диагнозом катастрофического состояния мира перед неминуемым сдвигом культурных пластов и гибелью Петербурга (а может, и России). Андрей Белый не ошибался, когда часто называл себя сейсмографом.

Некоторые ключевые мотивы и сцены романа связаны с духовным поворотом, который совершает Андрей Белый именно в те годы, когда он работает над книгой. В мае 1912 года в Кельне он встретился с антропософом Рудольфом Штейнером и на всю жизнь стал его приверженцем. Вскоре в письме к Александру Блоку он делает признание: «„доктор Штейнер“ стал лучшей частью души Андрея Белого. В себе не ведаю деления на „свое“ и „штейнеровское“». Это было не модное увлечение, это была горячая вера. Штейнер вдохновил писателя на искренний и напряженный труд духовного преображения.

Отца и сына Аблеуховых Андрей Белый отправляет через темную брешь в космические странствия по коридору, «убегающему в неизмеримость», «в звездную запредельность», где нет «ни параграфов, ни правил». Писатель дает им мистические, астральные откровения, которые связаны с антропософскими идеями личностного самопостижения и самостроительства, единения с космосом, «пульсации стихийного тела». Это новое знание меняет их человеческий состав.

Взаимоотношения старшего и младшего Аблеуховых, их жены и матери Анны Петровны, тематически связаны с традицией семейного романа; например, у Льва Толстого, в «Анне Карениной»; включая ту его версию, которая трактует отношения двух поколений, «отцов и детей»: аналог — роман Тургенева «Отцы и дети», но необходимо вспомнить и о «Братьях Карамазовых» Достоевского с центральной темой отцеубийства. «Петербург» можно прочесть и как семейный роман кризиса и примирения. История семейства Аблеуховых составляет сюжет духовной перемены.

Этот семейный треугольник имеет автобиографические черты. В его изображении усматривают интимную жизненную тему самого Андрея Белого — Бориса Бугаева. Его взаимоотношения с отцом и матерью получают в романе воплощение, опосредованное, впрочем, вымыслом. Некоторые исследователи упорно и небезуспешно выискивают в прозе Андрея Белого психоаналитические подтексты. Но в «Петербурге» семейная тема есть лишь аспект темы всемирно-исторической и даже космической.

Семья Аблеуховых расстроена, распалась. Отец и сын даже не имеют слов для сколько-то тесного общения и взаимопонимания. Временами то один, то другой пытаются вступить в душевный контакт — но фатально без успеха. Супруга Аполлона Аблеухова

пребывает в бегах, увлекшись итальянским авантюристом. Такова начальная ситуация. По ходу действия Николай Аполлонович то разыгрывает в воображении сцену отцеубийства, то пытается избежать совершения теракта. Однажды и Анна Петровна возвратится домой, и писатель даст трогательную сцену семейного примирения и согласия. Правда, дальнейшее развитие событий, казалось бы, сносит этот островок нежности в пучину и устремляет героев в тьму непостижимого и смертельного будущего. Взрывается бомба, разрывается на части мир.

Но уже в следующий момент после взрыва писатель пробуждает у Николая Аблеухова дремавшее чувство близости к отцу, заставляющее ощущать происходящее с отцом так, как если бы оно происходило с ним самим. А в трогательном эпилоге автор расставляет точки над *i*. После взрыва отцу и сыну Аблеуховым уже не суждено встретиться. Но они, оба покинув Петербург, тянутся друг к другу душами. Здесь пробивается росток человеческого единения. Потрясения, о которых идет речь в романе, заставляют Аполлона Аполлоновича выйти в отставку и удалиться в усадьбу, а Николай Аполлонович уезжает из России, унося с собой прощальный грустный взгляд отца. Чудесным образом герои духовно обновляются. Им удастся выстрадать новое качество личности. Николай Аблеухов, один из немногих выживших и не впавших в безумие героев, преображается. Он в Египте застывает перед сфинксом, а в России, в родовом имении, читает труды славянского христианского мыслителя Григория Сковороды.

Предчувствия и предсказания Андрея Белого о судьбе Петербурга и России сбылись очень скоро. Читатель сам может судить о том, вписаны ли последующие катастрофы XX века в более глобальный космический план. Но та генерация русских людей, которая изображена в романе, оказалась поколением исторического тупика.

Долгое время считалось, что и Андрей Белый остался в прошлом, как памятник своей эпохе. Но вот и в новом веке экспрессионистские и сюрреалистические средства повествования воспринимаются как вполне актуальные, а некоторые темы «Петербурга» звучат с новой силой. Терроризм, государственное принуждение, взаимоотношения Востока и Запада, общая перспектива и России, и западной цивилизации, — реальные проблемные узлы современности.

Наши современники опознают в перипетиях и логике романа многозначительные указания на вопросы ищущего духа. Роман снова читается как свидетельство и пророчество, как грандиозный символ русской истории. Писатель решил проблему связующих начал: «Петербург» стал средством трансляции духовного опыта через исторические бездны.

Владимир Набоков: Свобода изгнанника

Владимир Набоков в его жизни, которая так или иначе пересекалась с его творчеством, органично совпал с тем положением, в котором находит себя наш современник в одной отдельно взятой исторической ситуации. В ситуации *post*. Суть дела именно в общности культурной ситуации, которая сначала предельно интенсивно была пережита, предельно подробно обжита Набоковым, а теперь почти повсеместно в русской литературе осознана как ситуация актуального существования и выбора (или отсутствия такого выбора).

Поэтому Набоков-эмигрант — один из главных литературных мифов нашего времени, он, я думаю, крайней важен для современного писателя и для актуальной культурной ситуации в целом. Было время, когда этот писатель-аристократ воспринимался как естественный позитивный полюс по отношению к советскому официозу в литературе и в жизни, ко всей ухнувшей однажды в небытие плебейской цивилизации. С таким ощущением оказался связан первый праздник открытия Набокова, его появления на отечественном горизонте. Здесь начинали брать первые уроки у классика, каким он сразу и бесповоротно был воспринят во второй половине 1980-х годов. Затем набоковская антитеза совку утратила актуальность, поскольку все советское принялось катастрофически терять актуальность, терять культурный, литературный кредит. С начала 1990-х годов место Набокова в литературном ландшафте меняется. Но оказалось, что эта перемена вовсе не задвигает его в серые потемки литературной истории. И дело тут явно не в чьей-то субъективной воле, не в причудах капризной моды.

Он не уходит и не надвигается, он просто живет в современном опыте писателя и читателя. Набоков — надолго, он явление не моды, а, скорее, климата.

Набоков предельно остро пережил случившуюся у него на глазах гибель исторической России. Это юношеский опыт, сопровождавшийся исторжением из того пространства, в котором та, старая, Россия существовала, определил особенности его мироощущения, сделав предметом свободного выбора то, что прежде могло казаться непосредственной очевидностью. И если сегодня на нашем горизонте маячит архетипическая фигура Сирина-Набокова, то это и потому, что он в прошлом веке обозначил вехи судьбы литератора в ситуации утраты исторической и культурной почвы.

Глобальная основа близости между современным писателем в России и Набоковым — усугубляющееся диаспоральное состояние отечественной словесности. Причем это та диаспора, метрополия которой — в прошлом. Потеря родины. Это переживание волнует теперь не только того, кто отъехал за пределы родины, но и того, кто остался (он-то остался — но что вокруг?). Родина, родное для многих остаются в прошлом, которое еще труднее достижимо, чем пространственно удаленный эдем.

Свобода оказалась неизбежной данностью беспочвенного опыта. Набоков определил свой пост. Его исходная точка — возможность выбора в широком диапазоне различных вероятностей. Драматический факт жизни и творчества заключается в том, что нет никаких наперед заданных предпосылок, условий, форм и норм. Нет готовых аксиом, нет априори принимаемых базисных оснований бытия. Писатель наделен полной свободой выбора, свободой ответственного решения.

Прежде литературный процесс во многом строился на основе естественной, почти спонтанной преемственности, включавшей в себя и притяжение, и отталкивание. Теперь он лишен этой естественности. Произошло осознание той бездны, которая открылась между современным писателем и культурно-религиозной, художественной средой былого. Набокову приходится исходить из этого, существовать один на один с бытием, без надежной опоры и подмоги, без какой бы то ни было почвы, какая некогда, согласно баснословью, позволяла художнику отдаваться безмятежным вдохновениям, «аранжируя» «музыку», созданную, заданную Богом, народом, классом или кем-то там еще.

Существование «на железном сквозняке» отнюдь не являлось, разумеется, монопольным обретением Набокова. Подобный опыт жизни «на холодном ветру мирового вокзала» в критические десятилетия XX века открылся многим писателям. Но Набоковым эта ситуация была когда-то пережита максимально, небывало остро: и факт потери, и ресурс свободы. Тому виной отсутствие всякой почвенной иллюзии, абсолютный и окончательный физический разрыв с родиной. Причем этот разрыв был в случае Набокова усугублен специфическими нюансами.

С одной стороны, родина была пережита в детстве как счастливое время и место, как благословенный эдем.

С другой — имел место явный дефицит опыта органической жизни в России, дефицит, также оправданный возрастом и сроком жизни на «исторической» родине, но, как бы то ни было, не позволивший Набокову хоть как-то врасти в старую почву, занять отчетливую позицию, войти в более сложные отношения с ближними и дальними. Мало того, и в эмиграции Набоков оказался одиночкой; набоковеды охотно указывают на «культурный вакуум», постепенно образовавшийся вокруг него. Прогрессирующее несовпадение Набокова с литературно-культурным мейнстримом приговорило писателя к незаземленному существованию.

Заметим и другое. Принципиальной особенностью мирозерцания Набокова был тот явленный в его прозе дух и пафос внутренней свободы, который не позволял абсолютизировать никаких вещей, понятий и явлений мира сего. Они получали ценность и значимость лишь как намеки на нечто иное, как свидетели тайны. Условность и относительность наличного бытия иногда демонстрируются практически напрямую (как в «Приглашении на казнь» или в некоторых рассказах), иногда обозначены тем разрывом физической ткани мира, который создает смерть человека (лейтмотив прозы Набокова), иногда же скорее имеются в виду и обозначаются намеком.

И вот этот радикальный вызов судьбы опознает как личную проблему современный писатель. К чему это ведет? Ну, прежде всего — к тому, что в ситуации разрыва с миром писатель не может не воспринимать феномены реальности как неокончательную данность. Он не может не проблематизировать их. Доверчиво-пассивное бытописание, имитация социальной действительности стано-

вятся в литературе явлением сугубо периферийным, по крайней мере если речь идет о «современной теме». Они чаще характерны для жанровой словесности. Этим можно теперь заниматься или совсем потеряв чувство момента, или... предполагая (осознанно либо бессознательно) совсем другие, более важные для автора мотивации и намерения.

Случай Набокова оказался важен еще и тем, что его фигура, его кредо, его писательская жизнь видятся, понимаются, воспринимаются разными людьми по-разному. Набоков широк, артистически разнообразен. Это дифференцированное изобилие души он унаследовал, думается, от культуры начала века, придав ему, однако, новые формы. Вероятно, и благодаря этому он почти заполнил собой литературный горизонт. Широкий и непринужденный диапазон творческого диалога писателя с эпохой и историей открывает в принципе разные возможности и для современных литераторов. Еще и потому редкий писатель прошел сегодня мимо Набокова.

Есть несколько продуктивных векторов.

Один из них (и, может быть, наиболее популярный) — *неоэкспрессионизм*. Свидетельство о душе автора. Аккумуляция и максимализация внутреннего опыта, фиксация его непосредственно или опосредованно, вещами и явлениями внешнего мира, которые не просто подвергаются субъективистской переработке, но изначально служат лишь средствами проецирования душевной жизни.

Главная творческая проблема здесь — это качество онтого опыта. Он крайне пестр, неоднороден, противоречив. То банален — то глубок, то наивен — то мудр...

В недавнем прошлом были попытки исчерпать смысл прозы Набокова именно проекциями его авторского мира. Причем мир этот виделся весьма-таки элементарным. Внедрявший эту мысль Виктор Ерофеев расшифровывал такое состояние души только как зону перманентного психического комплекса. «Его детство прошло в земном раю. Неудивительно, что изгнание из земного рая, в результате большевистской революции, стало для Набокова мощной психической травмой. <...> Переживание этой травмы, на мой взгляд, составляет основу набоковских романов». Ерофеев полагал Набокова инфантильным консервом, утверждая следом: «Травматичность набоковского письма — главный козырь его вероятной актуальности» [62].

Немало сочинителей, пожалуй, пребывали и по сию пору пре-

бывают в переживании и обживании именно такого рода незамысловатого социального травматизма. Разве что образы рая множатся и приобретают подчас откровенно гротескный вид.

Однако ресурс экспрессионизма вовсе необязательно приводить только к элементарным травмам и комплексам. Принципиально невозможно свести к формуле утраты и совокупный опыт Набокова, и вообще современные художественные искания, диалогически связанные с этим опытом.

Нередко современный писатель являет нам сложность, осколочность, раздерганность души современного человека, переживание им чуждости миру и социуму — и в этом мало инфантильной травматикой. Эта травма богаче содержанием. С той или иной степенью рефлексивно-интеллектуальной переработки, иногда умело отделяя героя от автора, иногда критически сближая их, давали в начале нашего века острые свидетельства о травматическом опыте прозаики Михаил Шишкин, Марина Палей, Елена Чижова, Владимир Маканин, Марина Вишневецкая, Евгений Кузнецов, Роман Сенчин...

Другой набоковский вектор — *неоклассика*. В романе «Подвиг» у Набокова английский славист Арчибалд Мун утверждает, «что Россия завершена и неповторима, — что ее можно взять, как прекрасную амфору, и поставить под стекло», и писал книгу о культурной истории России в намерении «дать совершенный образ одного округлого тысячелетия». Пожалуй, ощущением завершенности русской культурной традиции свойственно и Набокову («все последующее — блатная музыка»).

Русская словесность развернулась перед внутренним взором Набокова как классическая панорама, наподобие панорамных планов невских набережных при взгляде с Троицкого моста, в час заката. Однако как раз моста-то в наличии и не было, или он оказался навсегда разведен. И Набоков по собственному выбору перебросил собственные, воздушные мосты к вершинам прошлого.

Вывод Набокова и его путь состоят, вкратце, в том, что он заикнул на себя предшествующую русскую литературную традицию в очень широком диапазоне, вступил в творческий, проблемный диалог с главными вершинами этой глобальной традиции, соотнося ее также с современностью и заново скрестив с основным актуальным литературным опытом Запада. Именно в этом смысле Набокова можно назвать первым великим неоклассиком в русской прозе

XX века.

Неоклассика, складываясь в контексте модернизма, неизбежно содержит в себе неоромантическое начало. Она предполагает декларируемое несовпадение с рутинной будничностью, концептуальное отталкивание от текущего момента, от бытовых и социальных статус кво. Это в высшей степени характерно для Набокова — из начала в конец его творческого пути.

Художник уходит из мира конечных величин современности, обращаясь к явлениям, воссоздаваемым им проективно в некоей ментальной вечности. Его родина — это культура, это язык, это архетипы бытия, его матричные основы и базисные данности. С другой стороны, вершины культуры, на которые восходит художник-неоклассик, в нашем случае не лишены гностического усилия, которое обычно называют реалистической тенденцией. У Набокова этот реалистический гнозис направлен как на социум с его типами, так и на архетипичное, сверхтипичное.

По сути, Набоков фиксирует ситуацию России духа, духовной родины, сплавления в ее образе все то, что является для него не утратившим важности, необходимым. К концу XX — началу XXI века этот вывод и путь стали, собственно, наиболее продуктивной формулой жизни и творчества в современной русской литературе, да и, пожалуй, в современном мире вообще. И в современной словесности есть очень определенный и важный отклик на эту тему Набокова.

Значительность таких прозаиков, как Валерий Золотуха, Юрий Малецкий, Нина Горланова, Андрей Волос, Александр Кузнецов-Туллянин, Сергей Бабаян, Евгений Водолазкин, Александр Бушковский и др., связана именно с резонансом на осуществленный некогда Набоковым переход к новому, ментальному пониманию родины. У каждого из них по-своему происходит мобилизация личности, реанимация духа в личностном масштабе. По сути, в фокусе личности происходит возрождение культуры, возрождение России.

Важнейшее направление взаимодействия современных литераторов с Набоковым определено тем новым (по отношению к прозе начала XX века) качеством *символизма*, который был исповедован и предъявлен писателем, *сюрреалистическим* потенциалом его творчества. У неосимволиста Набокова почти всегда (по крайней мере, в его русскоязычной прозе) есть постоянное присутствие реальной тайны, он знает, что в этом мире мерцательно отражается

не условно-примышленное, а вполне реальное, онтологически конкретное инобытие.

Но зрелый символизм Набокова трезв и осторожен. В отличие от раннего, полного безумных откровений символизма начала XX века, он чужд откровенных контактов с иными мирами, не предполагает потусторонних путешествий. Писатель скептически отрубает слишком прямые пути к Абсолюту, отбрасывает старые оболочки (может быть, слишком даже решительно). Именно за счет этого он достигает новой ясности и новой простоты в отношениях с потусторонним. Даже когда миры соединяются и в тощем старике, бродящем по его двору, рассказчиком опознается пророк Илья («Гроза»), Набоков умудряется фиксировать это чудо без малейшей принужденности — может быть, потому, что лишает его дидактических или прагматических последствий. Современные опыты такого рода, эксперименты со смертью и посмертьем находятся вне поля контактов с творчеством Набокова.

Очевидны уроки у Набокова-символиста и сюрреалиста в прозе некоторых наших современников. Близок по методу опыт поздней прозы Генриха Сапгира. Его предсмертный «роман-версия» «Сингапур» строится на фантастическом допущении перемещения в пространстве силой любви и воображения, многовариантности человеческой жизни — и возможности странствия из варианта в вариант. В этом контекст можно вписать и прозу Виктора Пелевина, Ольги Славниковой, Николая Кононова, Игоря Тарасевича. В режиме несистемных цитат общается с Набоковым Андрей Дмитриев. (В манере Дмитриева есть и такой заход, который заставляет искать концептуальные намеки на закрытость человека, на недоступную тайну человеческого бытия. Человек не понятен даже самому себе.)

Поверхностное усвоение дает только эффект приблизительного сходства. Именно таков результат соотнесения с творческим опытом Набокова *игрового концепта*, исходящего из представления о самодостаточности игровых манипуляций, рассудочного конструирования, мистификаций. Мода недавних лет видела последнее (во всех смыслах) слово словесности вообще (и отечественной словесности — в частности) в феномене игрового постмодернизма, релятивизма и фикционерства, видела здесь развязку литературной истории и даже некий исход литературы в условно-парадоксальное состояние между безусловным существованием и небытием.

И одним из главных предтеч этого явления регулярно назывался Набоков. Находили у Набокова и свойственную некоторым современным писателям склонность к цитатности, к центонности, к культурным аллюзиям и метатекстуальным ссылкам; и готовность иронизировать и пародировать; и субъективность мнений и оценок. В принципе речь идет о той литературе, которая в конце XX века максимализировала, разнообразно освоила и присвоила только-тогда открывшиеся возможности творческой свободы, используя традиционный (нео) романтический арсенал игр, разного рода волшебных превращений, ребусов, умозрений, фантазмов, остранений, стилизаций, — и предложив его результаты как виртуальную альтернативу актуальной реальности. В этой связи опыт набоковской свободы был заразительным, а некоторые особенности его творчества оказались неотразимо обаятельными.

Еще один набоковский вектор актуальной прозы — *эссеизм (металитературность)*: тексты о текстах, полудневниковые заметы, где автор объясняется сам с собой, вовлекая читателя в разбирательства. Рассказывая свою историю, он поминутно обнажает и обсуждает собственные приемы, примеривает на себя чужих персонажей, сомневается в необходимости писать вообще... Эта стернианская и розановская интимизация прозы, технизированная ранним Виктором Шкловским, была заново открыта и некоторое время декларировалась как новое слово. Законченное выражение практика получила в позднем творчестве Андрея Битова и в книгах прозаиков-маргиналов, тесно связанных с критикой и литературоведением (Михаил Безродный, Михаил Гаспаров, Сергей Боровиков и др.). Сам-то Набоков легко преодолевал искушение растворить сюжет и действие в комментариях. Субъективистская сосредоточенность на своих отношениях с писательским и жизненным делом в принципе ему была не свойственна и бывала им предъявлена как довольно маргинальная возможность художественной рефлексии («Дар», «Другие берега»). Набокова вообще трудно заподозрить в переоценке субъективного я, влекущей подробное отслеживание перипетий творческого процесса. Сами по себе эти перипетии волновали его по другой причине, в связи с проблематикой смысла творческого акта, которая у него далеко уходит за пределы беседы с самим собой.

Небольшой разворот ведет фрагментированную эссеистику (с появлением технических возможностей) к блогингу.

Итак, сам Набоков сделался метатемой современной русской словесности. В особенности прозаик Набоков. Можно сказать, что русская проза XXI века – в основном проза постнабоковская. Писатели, которые ни в чем друг на друга не похожи, черпают творческие импульсы у Набокова.

Зафиксируем даже нечто более принципиальное и обязывающее: в той степени, в какой русская литература нашего времени обречена на Набокова, обречена на него и жизнь человека и социума: сверяться с ним, равняться на него, спорить с ним, драматически переживать процесс сопряжения, слияния-отторжения... От него уже никому не отмахнуться. Когда-то Гоголь говорил, что Пушкин – это русский человек двести лет спустя. Может быть. Но сегодня сознающий себя, рефлексивно и творчески реализующий себя русский человек – это, скорей всего и прежде всего, Набоков. Пока что именно Набоков – наше все. Или почти все.

Однако ключами Набокова, как видим, открываются разные пространства опыта и смысла. Есть тесные и убогие каморки, в которых сам В.В. иногда существовал, но никогда не жил. А есть выходы в космос русской и мировой культуры и в тайну мироздания.

Владимир Маканин: Одинокий мастер

Владимир Маканин всегда был в литературе одиноличником. Жил и умер наособицу, оригиналом, интеллектуалом, категорическим агностиком, какого трудно соотнести с модой, с тенденциями и направлениями. Не исповедальность, а остро личный ракурс повествования его конек.

Эти качества ярко проявили себя прежде всего в трех его вещах, «Андеграунде», «Испуге» и «Асане».

Я очень подробно писал об «Андеграунде» и гораздо короче о более поздней маканинской прозе, но не потому что ценил ее меньше; просто со временем выработалась привычка выражаться лаконичнее.

Человек без адреса: «Андеграунд, или Герой нашего времени». В конце 1990-х годов Маканин написал последний роман. Нет,

в его творческой биографии потом еще случились и романы, и повести. Но ему уже не удалось создать что-то по своей сути более последнее, финальное, чем «Андеграунд». Тема конца, так часто возникавшая в прозе Маканина, приобретает здесь самую масштабную реализацию, можно сказать — глобализируется. Роман выглядит как закономерный плод творческой эволюции автора, как некое увенчание и — одновременно — крайнее усугубление излюбленных устремлений и мотивов.

Роман Маканина всасывает в себя, как в воронку. Подавляет и впечатляет. Уже своими размерами (при отсутствии, заметим, динамичной интриги и вообще ориентации на массовый, «жанровый» вкус). Современность, казалось, больше не рождает подобных монстров. Зачем нужен такой непомерный, беспощадный объем?

Объяснений много. И каждое выглядит убедительно.

Формальное: роман складывается как безразмерный монолог некоего немолодого, опытного литератора о времени и о себе. Навык и инерция тщательного самонаблюдения и многоглаголания как бы сами собой отливаются в грандиозное романное целое.

Психологическое: большая форма захватывает читателя в свою емкость, обеспечивает вживание и сопереживание. Читатель — чем дальше, тем вернее — попадает в зависимость от героя с его заботами и проблемами, маниями и фобиями. (И зависимость эта на сей раз не весьма приятная.)

Психоаналитическое: герой загипнотизировал автора; писатель не умеет с ним расстаться.

Содержательное: в романе представлено многомерное жизнеописание, преломились значительный человеческий опыт, нечастое в современной словесности человекознание. В повествовании на редкость подробно воссоздан строй повседневной жизни.

Заложена в роман и проблемный философский план. Создана большая книга о современной России, претендующая на немалые обобщения. А Россия — предмет такой, о котором можно говорить и говорить.

Возможно также, что роман случился таким большим, чтобы Маканин успел сказать все слова. До самого крайнего.

Как бы то ни было, многозначность объемистой формы хорошо сочетается с тем, что удивляет, впечатляет и раздражает в содержании романа: таким смысловым плюрализмом, раскоординированностью точки зрения. Легче легкого назвать роман современ-

ной репликой на «Преступление и наказание». (Так однажды добросовестно выполнил нечто вроде римейка романа Достоевского Вячеслав Пьецух в «Новой московской философии».) Но значение этой реплики не так легко постигнуть. Роман Маканина, кажется, не слишком и глубок. Но у него большая емкость, он разнообразен, сложен. Перелистнешь последнюю страницу — и останешься в задумчивости, и не сразу сообразишь, «что хотел сказать автор».

Само двусоставное название у романа (одновременно сверхлитературное и отдающее скромным, но внятным культурным шиком) обладает некоей противоречивостью. Модное в авангардном кругу понятие «андеграунд» обозначает подпольность, маргинальность способа существования. А выражение «герой нашего времени» обещает явление в романе наиболее характерного, особо значимого для эпохи персонажа. Как удастся совместить одно с другим, альтернативность и типизм? Может быть, время и место таковы, что типичным и характерным становится маргинальное?

1. *Человек-оркестр. Вне свиты.* Главный герой романа, некто Петрович, — несостоявшийся писатель — в начале 1990-х годов, в постсоветскую эпоху, влачит жалкое существование. Ему негде и не на что жить, а потому приходится сторожить чужие квартиры в огромном доме, бывшей советских времен общаге. Случаются у героя любовные интрижки, навещает он своего брата в психушке, беседует с врачом о разном. Как-то невзначай убивает на улице кавказца, а потом еще и своего знакомого из богемной среды, уличенного в сексотстве. На почве всех передраг он попадает следом за братом в психушку, где проходит через трудные испытания, будучи подозреваем в убийстве. Петровича накачивают лекарствами, чтобы выпытать тайну. Но уличить его не удастся, и герой возвращается к своему амплу сторожа. Все эти и другие перипетии сопровождаются обильной рефлексией персонажа о времени и о себе.

И вот именно такой странноватый, если не сказать грубее, герой вызывает в процессе чтения смешанное чувство. Он задуман без омерзения, а скорее с симпатией (страдает человек, болит у него).

В названии Петрович поименован «героем нашего времени». Но о чем, собственно, идет речь? О типичном характере в типичных обстоятельствах? Или о новом Печорине — а первый, лермонтовский, насколько помнится, отнюдь не типичен, скорее уж ис-

ключителен, являет собой почти предельное выражение ярко и свободно реализуемого принципа и способа жизни? Боюсь, правильного ответа на эти вопросы в романе нет. Героя никак не схватишь, он ускользает от однозначного понимания, Маканин всегда предоставляет ему запасной, неучтенный в предварительном раскладе выход. Но все-таки есть и довольно аккуратно прочерченные автором смысловые линии, вдоль которых удобно ходить.

Очень нетрудно представить социальное амплу героя. Если поискать в Петровиче типовые черты актуальной неороссийской эпохи, то можно узнавать ее по его внешности и мыслям. Это, так сказать, представитель городских низов, персонаж не столько (в этом смысле) подполья, сколько — дна. Сторожит чужие «кварталы». «Деклассированный элемент», одно время — обитатель ночлежки, просто бомж. Человек без жилплощади, без угла. Без адреса.

Придонный ил. Героям Маканина редко хорошо живется. Но чтобы так плохо, как герою-рассказчику в новом романе, — редко у кого получалось. У героя ни имени, ни фамилии. В его положении они как будто излишни. Вот такая, характерная для эпохи первоначального накопления, нищета.

В согласии с литературной традицией уместно будет также угадать в Петровиче типичную жертву общества. В старину именно такие, как Петрович, литературные герои дна, «меньшие братья», искали сочувствия — и получали его почти автоматически. Эта сентименталистская тенденция не умирает, заметим, в литературе и сегодня. Не пересчитать униженных и оскорбленных, потерявших и брошенных в современной прозе. Но «типичный представитель» ведет себя до экстравагантности странно; «жертва» оборачивается убийцей. Сразу начинают возникать какие-то блики, мельканья, препятствующие четкому опознанию героя в соответствии с готовой меркой. Сложноват Петрович, хитро скроен, непросто. Душа у него то ли богатая, то ли захлавленная. Поступки непредсказуемы. Разочарованный навеки интеллигент. По уцелевшему отчеству, очевидно, происходит от признанного учредителем нашей интеллигенции Петра I. Умный скептик. Всевед, знающий что к чему, постигший о человеке и о строе всю их подноготную. Проповедник всевозможных истин. Он ни собой не доволен вполне, ни миром окрест. Преисполнен страстей и страданий. Жизнь его состоит из праздных рассуждений

и невыдуманных терзаний. Мизантроп-одиночка с испорченным характером, с больными нервами, изношенный, издерганный жизнью, — пожалейте же его. А чуть только пожалеете — он тут же кого-нибудь пришибет невзначай. Как вошь.

Человек-оркестр! Если вспомнить знаменитую горьковскую пьесу о людях дна, то в предтечи Петровича можно записать одновременно Сатина и Луку, Актера и Ваську Пепла...

Много ли таких людей на белом свете? А какая вам разница! Вот, один есть. Его родные сестры — полубезумные, фуриозные героини Петрушевской, в характере и судьбе которых вызывает интерес не столько жертвенная участь, сколько маниакальный наклон души. Бедные Лизы косяком впадают в остервенение. Антоны Горемыки сочиняют себя по доктору Фрейду.

«Герой нашего времени» у Маканина не является представителем господствующей на поверхности жизни популяции, не воплощает собой ничего особенно характерного, сверхтипичного. Его отношения с эпохой замысловаты. Однажды выяснится, что слово «наше» в формуле «герой нашего времени» нужно, пожалуй, прочесть с ударением. Писать курсивом: наше (таких курсивных слов, особенно местоимений, в романе много). Текущее короткое время для героя и, возможно, для автора — «ваше». «Новое поколение» выбирает коммерцию.

Его, этого настоящего времени, герой — «бизнесмен». Скажем, разбогатевший сосед Ловянников: в своем роде талант; по логике фамилии — ловкий делец, настроенный на крупный улов (но не гнушающийся и мелким). К этой прирастающей буржуазности, к делячеству Петрович никакого отношения не имеет. Бизнес, капитал — это не для него. Этим его не купишь, не для того родился. Новые люди без труда обводят таких Петровичей вокруг пальца. Преследуя личный интерес, Ловянников обманывает героя, к чему тот вполне готов и с чем легко соглашается.

Петрович — совсем другой, особый, отдельный. Это-то в нем и ценно автору. Я бы даже заострил: он — уникален по сумме своих качеств. Пожалуй, даже неправдоподобен. Пребывает на острой грани правдоподобия. Герой не жертва строя, а сам себе строй.

2. *Свободный детерминист.* Что важно: Петрович сам назначил себе жизнь. Квартирный вопрос как таковой героя, нужно заметить, почти не испортил. Не он его испортил. Равно как и козни власти. Рассказчик не просто приобвык к своему положению, он

и сочинил это себе как житейское амплуа, как особое культурное положение. Все-таки слово «андеграунд» попало в название не по недоразумению. Дно — внешняя характеристика среды, в которой пребывает Петрович. Подполье (статус агэшника, человека андеграунда) — его самосознание, его свободно выбранная культурная прописка. Лестная для героя суть пребывания в андеграунде (сиречь в культурном подполье, в катакомбах) — неучастие, невовлеченность, свободная рефлексия. Подземники — они, как утверждает Петрович, всегда подземники. Без оглядки на социальный климат. Им что брежневский маразм, что конвульсии «дикой» демократии, что авторитарная реставрация. Их время — не общезначимое социальное время, но некое особое состояние духа, специальный душевный изгиб.

Петрович — самый свободный в романе человек.

Первый, внешний, наглядный срез этой свободы: у героя — пропасть свободного времени. Он редко чем-то занят. Все с утра собираются на службу — а он присел на скамейку и размышляет о бренности живущих, о конце литературы и пр. Со стороны, конечно, такой чудак выглядит бездельником, паразитом, мелким ничтожным приживалом. Но это — для непонимающих. А сам герой, кажется, свой статус ценит. И не хочет менять на другой.

Более глубокий уровень свободы — абсолютная независимость в суждениях и поступках, достигающая крайней степени произвола. Герой живет, как хочет. Характерно тут уже то, что Петрович представлен литератором. Литераторы часто делают и героем, и рассказчиком — писателя, поэта, художника. Натуру обычно крайне творческую, душевно сложную, с большим жизненным запросом и километром рефлексий. Часто он такой почти неотличим от автора. У Маканина ремесло героя оправдано общим заданием: писатель — фигура вполне суверенная, способная дистанцироваться от мимотекущей жизни и освоить нестандартные степени и формы независимости.

Еще более важен специальный нюанс: маканинский сочинитель, вспомним, сочинять перестал. Расхотелось. Даже рефлекс отбился. Тоже выбор — и он выглядит как свободное решение, способ самоопределения, не для всех доступный. Петрович несет, если угодно, бремя писательского опыта, писательской зоркости к жизни — в себе. Но на своей машинке больше не стучит. Просто таскает ее за собой как пустой знак отсутствующей сущности. Самоупразднился.

Числится писателем в профанном кругу общежитских соседей. Лишь раз, что ли, приходит ему в голову игривая мысль водрузить пишущую машинку на невероятные по габаритам ягодицы временной подруги Леси: в этом-де положении еще бы и можно что-то сочинить.

Но сие, наверное, шутка. Не шутка же — заявка героя на чуть ли не отмену, снятие писательского ремесла. Герой не отвергнут литературой, литературной средой, а сам отверг их обе. Отлюбил. Не жизнь героя — дремучая, убогая, унылая — съела в нем художника; он сам не захотел. Ход рассуждений рассказчика таков, что практически не оставляет в жизни места для литературы. Литература кончилась, потому что нет слов. Нет Слова. Слово к концу XX века обесценилось, омертвело, разменялось на демагогию... Так он считает. Это популярная идея, имеющая, согласимся, кое-какие права на существование. К ней мы еще вернемся, ведь конец слова для героя (и автора?) — знак более общего неблагополучия. Пока же продолжим описание степеней свободы героя.

К ним относится способ интимной жизни. Герой не берет на себя стабильных обязательств и не собирается никого приручать и ни за кого отвечать. Для него не писан этот закон всемирного тяготения. Его подруги — однодневки; сбежался-разбежался. Его друзья — то ли существуют еще, то ли уже нет: появляются нечасто, в функции довольно служебной. Единственное исключение — сумасшедший брат Веня, заботы о котором гнетут Петровича к «земле». Заботы, кстати, небытового плана (Веня пребывает в психушке, кровом-пищей обеспечен). Петрович осуществляет только душевный труд — помнить о брате, навешать его, говорить ему какие-то слова, стараясь что-то в нем будить... Но этот сюжет постоянной заботы в жизни героя — единственный. В этой ситуации есть принужденность и насильственность, которых Петрович обычно избегает.

Жизнь на дне монотонна. В ней ничего не случается. Но коль скоро герой наш предназначен для того, чтобы заявлять о своей свободе, роман приобретает интригу. Герой берет себе свободу силой. Распоясавшись, философ и мученик совершает практически на наших глазах два убийства.

Разрешив себе практически все, Петрович, однако, не собирается ни за что отвечать. И с этим связан мыслительный кульбит, который он совершает. Умом герой должен как-то снять с себя от-

ветственность за происходящее, оправдаться подчистую. И делает это. После первого убийства ему приходят в голову аналогии с дуэлью (вероятно, по ассоциации с кавказскими сюжетами лермонтовской прозы и жизни). Затем он же лукаво привлекает ради этого, на сей случай, испытанную логику детерминизма. «Правит нами век казенный», как поется у соседей за стенкой. «...это жизнь. Это жизнь, мы ее живем», «у жизни свой липкий цемент», — такова существенная лейттема романа. Эпоха такова: «время целить в лбешник». Привлечена тяжелая артиллерия самого унылого позитивизма-материализма. У меня-де есть только «мое бесправное прошлое», я нажил только комплексы — вот и убил. Случилось так.

Занимательная арифметика: выведем на время свободу за скобки — и внесем в них предопределение. Рассказчик, натурально, и про идею Сартра слышал о существовании как об ежесекундном выборе себя. И вот что он на сей счет думает: «Человек выбирает или не выбирает (по Сартру) — это верно. Но про этот свой выбор (Сартру вопреки) человек, увы, понимает после. (Понимает, когда выбора уже нет, сделан. Когда выбор давно позади.)». Иными словами, Петрович ничего от сартровского экзистенциального выбора на долю человека не оставляет.

Если же присмотреться к тому, как описывает Маканин происходящие с героем катавасии, то самый резон согласиться с Петровичем. Свои проступки он совершает в некоем стихийном порыве, безрассудно, повинувшись нахлынувшей откуда-то страсти, с непостижимой неизбежностью. Что-то дремуче-иррациональное вторгается в жизнь, лишает разум силы, — и никак с этой бедой не справиться. Некуда деваться, нужно, стало быть, убивать. Такие вот дела. У непросвещенного простонародья подобная диалектика сочетания свободы с необходимостью называлась «и рыбку съесть, и на лошадке покататься».

3. *То ли он Байрон, то ли другой.* Размышляя о генеалогии персонажа, нетрудно заметить: Петрович в романе очень по многим статьям проходит как романтический герой, наследник и преемник Онегина и Печорина, Базарова и Раскольниковова, всех «лишних людей» русской словесности. Это выглядит парадоксом. Это действительно парадокс. Утратив не только надежды на успех и славу, но и имя, и призвание, Петрович остается закоренелым романтиком, претендующим на исключительность.

Та свобода, которую столь старательно культивирует персонаж, — добродетель романтическая. Но уж если перед нами романтик — то не из плеяды вечных юношей, мечтательных немецких романтиков «первого призыва», иенцев там или гейдельбергцев, или, наконец, прекраснородушных английских лейкистов рубежа XVIII — XIX веков. Скорее он относится к более поздней породе разочарованных уксусных пандраматиков, к байроническому племени, — высокомерный бунтарь-неудачник, потерявший все и не обретший ничего.

Продолжать литературные занятия он не хочет. Считает излишним и нечестным. Такая совестливость подкупает. Но душевное обрамление ее выглядит двусмысленно и выдает немалую амбицию героя. Это претензия на особого свойства разочарованную и пресыщенную гениальность, на утомленное всезнание. Петрович познал все на свете истины и их общую относительность; новых больше не будет. Причем познание это специфично: герой разуверился и в человеке, и в человечестве, и в Провидении. И поставил точку. Сторож. Но не сторож истины бытия. Его, Петровича, истина принадлежит не столько бытию, сколько личному вкусу. Общажный Сократ не будет стремиться ни к какому новому познанию, он свободен от майевтической задачи. Скорее циник (киник), чем учитель человечества, скорее декадентствующий гурман, чем стоик и аскет.

Герою присуще еще одно не весьма симпатичное романтическое качество: высокомерное презрение гения к простым людям. Печорин в сравнении с ним гуманист и филантроп. На мир и на человека Петрович смотрит, как правило, свысока. Человек ничтожен. Жалок. Мелок. Убог. Человеческого в мире мало. Вслушаемся: «Мой нынешний дар в том, чтобы слышать, как через двери пахнут (сочатся) теплые, духовитые квадратные метры жилья и как слабо, увы, припахивает на них недолговечная, лет на семьдесят, человеческая субстанция». Еще: «Им не до бытия: им надо подкормиться». И тут же: «их зажеванное бытие»; «говно, каким он был».

Это вообще первый, автоматический его рефлекс: недоброта. Эмоция повседневная, механическая. О случайном соседе по комнате вот так механически помыслилось: «обезьяна, а вот ведь умеет думать». Так же спонтанно устами героя производится в романе полив публики чем-то жидким. Люди увидены довольно гнусноватым взглядом знатока, без критического самоощущения. На пару абзацев возникает, к примеру, некая старуха Ада Федо-

ровна — и вот что нам про нее сообщается (как, выходит, главное): «Ада Федоровна любит пригреть. Ей скучно. Остатки доброты у женщины сопряжены с остатками жизни. Лет пять назад Ада Федоровна еще трепыхалась, как догорающая свечка: в конце пьянки вдруг доставала заветную четвертинку — и самый подзадержавшийся, поздний по времени мужик, подпив, оставался и просыпался в ее постели. Но теперь все фокусы позади. Болотный тихий пузырь. Только доброта». Кто сомневается, что сказанное может выглядеть правдой. Но какая это убогая, немилосердная и однобокая правда.

Сама морфология начинает много значить: эти «подкормиться», «подзадержавшийся», «подпив»... Приставка «под» опускает человека куда-то ниже того дна, на котором так хорошо обжился герой. Этот механизм опускания работает как заведенный, уже сам по себе. Людям органичны грязь, блевотина, дерьмовщина. Такие они, люди.

Отвратительны и ничтожны преуспевшие в конце 1980-х коллеги-писатели: Смоликов, Зыков. Разменяли себя на чушь. Суетятся. Чуть не единственное исключение — брат, Веня. «Мой талант это талант, но он — как пристрелка, и сам я — как проба». А вот Веня — настоящий гений. Но Веня залечен по гэбистской рецептуре, ушел в детство, и от гениальности его осталось смутное воспоминание. Поэтому (не откажемся от заострения мысли) расшаркивание перед потерявшим дар братом выглядит индальгенцией, позволяющей невозбранно порочить всех прочих, негениев. Вот-де, могу же отдать справедливость. Но ради той же справедливости не ждите от меня лестии. (А мы уже и не ждем.)

Тем приятней то снисхождение, которое герой оказывает женщинам, с которыми подробно спит (спал, будет спать). Да, про всякую женщину он расскажет городу и миру все плохое, что о ней знает. Но эти изъяны и пороки сам он не принимает слишком серьезно. Женщин Петрович, случается, жалеет. И чувство, бывает, шевельнется в душе не самое вредное. Он даже рыцарственно спасает иногда женщин от жестоких обстоятельств. Изредка. Но все же. Если, конечно, верить рассказанному. Впрочем, почему бы и не верить. Герой ведь довольно честен, хотя и не всегда понимает, о чем говорит. Ему не перед кем таится в романном пространстве, достаточно что он умело избегает разоблачения в изображенном действительном мире.

Презрение к людям, к «народу» Петрович даже не пытается оправдывать. Народ — сиречь толпа, бессмысленная масса, быдло. Можно сказать, что в этом личном опыте, от которого, кажется, не отмежевывается и сам Маканин («Лаз» и «Квази»), преодолевается вековая традиция народопоклонства. Не в первый же раз мы находим в литературном оформлении такое устремление, явно возобладавшее в последнее время в просвещенном кругу мыслителей и художников. Возможно, правда, с 1840-х и 1880-х годов и сам народ слегка переменялся и уже вполне заслужил нелестные оценки. А в 1990-е годы сделалась явной и национальная катастрофа. Главный герой говорит о «некрасивом уставшем народец». Гораздо более жесток некий неприятный кавказец, в чьи уста не страшно оказалось вложить такие суждения: «Ну, отец, ты только не спорь. Это уже все знают. Русские кончились. Уже совсем кончились... Фук». Герой кавказца взял да и убил. Но слова в романе остались. И не только слова. Если присмотреться к народонаселению, изображенному Маканиным, то кое-кто с убиенным кавказцем согласится без лишних слов.

Вопрос, однако, в том, ради чего, во имя чего преодолевается народническая ересь. И здесь выбор героя вызывает сильные сомнения. Не весьма приятно все-таки совмещаются у него сентименталистское сочетание жалости-жестокости и романтическое высокомерие.

Именно ничтожество человечества освобождает героя не только от узаконенной традициями любви к нему, но и от всяких перед ним обязательств вообще. Когда одна из подружек героя, Вероника, в новой постсоветской жизни пошла на госслужбу, чтобы усердствовать на поприще поддержки культуры, герой смотрит на этот ее опыт иронически, с обычным своим скепсисом. Даже и брезгует слегка. Не для него эти «суетные дела». Как же-как же, ведь наш Петрович — «Божий эскорт суетного человечества»; не меньше того. Приставлен надзирать, конвоировать, судить. Приводить приговор в действие...

Появляется в той же связи еще один романтический мотив: всякие обязательства ограничивают, связывают индивидуальность. Компромисс с другими, с обществом чреват потерей независимости. А она герою страшно дорога. Он предпочитает лелеять личностное начало, что, оказывается, весьма удобно делать именно в маргинальном состоянии, не принимая на себя чрезмерных обя-

занностей, помимо элементарных, легко исполнимых: сторожить квартиры, когда их хозяева уезжают по делам или в отпуск.

Враг обязательств, он, между прочим, толкует о зависимости и писателя — от литературного процесса, от цеха, писательского сообщества. И что ему-де это претит. Может, именно это и заставляет его отказаться от участия в литературной жизни. (Однако Владимира Маканина, судя по всему, такое положение заботило меньше. Здесь пролегает некая грань между героем и автором.) Герой выращивает и пестует свою особость.

Именно на фоне тотального разуверения понятен смысл низкой прописки героя. Она концептуальна. Бомж — это базисное состояние, воспринимаемое как своего рода истина личного бытия. Герой не пытается даже как-нибудь обжиться, прописаться, понадежнее зацепиться в мире. (Да ведь и сам мир катится под горку.) Ему по душе легкость неукорененного бытия — причем в самой нижней его точке, дальше которой и падать-то мудрено, а потому можно не суетиться.

Однажды сказано: «Отдыхай. Лежи на дне и гляди, как над тобой (вверху) в голубой воде плывут кучки. Кучки покрупнее — кучки помельче. Вода прозрачна, солнышко светит, дерьмо плывет».

При таком высоком жизненном запросе в духовном обиходе героя возникает диссонирующая черта: он страдает. Еще бы не страдать: люди — дерьмо, общество — бедлам, слов нет.

Петрович почти постоянно пребывает в состоянии высокомерной униженности. Это прочный социальный комплекс. Как-то даже унижительно жить в таком мире, в этой стране, с этими людьми.

Но вот что слегка и смущает: унижить Петровича ничего не стоит. Что-то уж чересчур сильно воспалилось его самолюбие. Он реагирует на любой шорох, истолковывая его в нелестном свете и расковыривая всякий повод, как ребенок ковыряет ничтожную ранку. Сам унижаться рад. Как-то рад наблюдать себя униженным и оскорбленным. «Замшелый подванивающий агэшник» — так он себя иной раз аттестует. А то еще передаст чужое мнение: «старая гнида». Отброс-де. Отход на великой свалке смердящей эпохи. Это не просто социальная скорбь человека, затиснутого в раму жестких обстоятельств. Есть в этом мазохистское удовольствие. Есть и лелеемая, тщательно отслеженная непростота внутреннего состава. Заботы о сохранении индивидуальности обернулись тщанием о каждом своем чихе, о каждом тоне и черте (как подробен и богат

этими чихами роман!). Обернулись параличом воли к концентрации и мобилизации для долгого и упорного труда. В характере героя есть черты мелочности и муторности. Смещаются планы, пропадает ясность: что в жизни главное, что — не стоит и выеденного яйца. Какая-то глупость начинает стоить крайне дорого, и кривит линию жизни.

Избранный статус придает герою уверенности. У него возникает порой чувство превосходства над целым миром, чувство законной гордости. Дает о себе знать и известный наш ветеранский комплекс, открывающий возможность потихоньку подкачивать свои права, сталкиваясь с вредным человечиком: «В конце концов старый агэшник за такую улыбочку имеет право ему вломить!». Ветеран своего прошлого.

Эти фиксированная и утрированная обидчивость, болезненное самлюбие — заметим их. Они напоминают, спору нет, напоминают подобные комплексы героев Достоевского. Их, однако, обижает, как им кажется, Бог. Маканинского Петровича Бог, в общем-то, милует. Бог как будто и непричем. И то, что происходит в душе героя, логичнее записать по другому ведомству. Тут пошаливает дьявол. Желание и невозможность быть богом. Ад — это другой. Эти и подобные коварные сартровские афоризмы и максимы вспоминаются, когда оцениваешь жизненный заход героя Маканина.

4. *Фридрих Петрович Ницше* — и тварь он дрожащая, и право имеет. Как-то рассказчик сравнил себя с юродивым, с шутом. Смеется-де и ругается-де миру. Не хочет никак с ним мириться... Оставим в покое юродство. Герой мог бы быть шутом, это так. Но на самом деле он шутит редко и неискусно. Если и есть какие у героя шутки, то довольно зловещие. Из них эффектнейшие два — убийства.

Петрович задумывается о парадоксе судьбы брата. В молодости, в бытность того студентом, его затаскали на допросы в КГБ и в конце концов спровадили в психушку, где и залечили. Герою кажется, что, если бы брат на допросе ударил следователя, его бы, наверное, посадили и осудили, но он бы, пожалуй, избежал самого страшного. Сам герой извлек из этого горького опыта урок. И долго не раздумывает, отнюдь не тяготится и не медлит, когда возникает ответственный момент.

Так произошло в отделении милиции, когда герою не понравился допрашивающий его дружинник (изображенный довольно

гадким). Взял – и «вломил». Повод мелок, но воспринят (в духе подчас предпринимаемой героем обобщающей символизации) в бескрайней глобальности, как вызов эпохи, строя, чуждых людей, вызов, на который нужно ответить в полную силу! Дальше – больше. Кавказец на улице отнял у героя деньги, унизив тем его. В отместку Петрович всадил обидчику нож под лопатку. Есть этому такое объяснение: «он отнял у меня деньги, и я постоял за себя. (Не за деньги. За свое «я».)» Кажется, оно неполно. Убийство кавказца – не просто рефлекс мести («постоял за себя»). И уж точно не проявление национальной нетерпимости; в этом отношении наш герой безупречен. Это опять-таки попытка превзойти себя, стать иным, победить «психологию» поступком. Попытка, скажем больше, «право иметь».

Что-то просыпается в нашем стороже очень узнаваемое, даже слишком. Философствующий и страдающий убийца как литературный персонаж – фигура не исключительная. Хоть нечасто такой герой появлялся прежде в нашей литературе. Нечасто и современный писатель делает главным героем убийцу. Еще реже – рецидивиста (если не брать в расчет жанровую литературу: детектив, триллер). И не вспомнить даже, когда это в русской литературе подобный персонаж рассказывал о своих преступлениях от первого лица. Что-то должно было случиться, чтоб такое стало возможным. А чтобы героем этим был писатель... Инженер человеческих душ становится душегубом. Не фигурально, буквально. Свежий литературный ход. Неужели таков в самом деле «герой нашего времени»? Зачем Маканину понадобился писатель-убийца? Разумеется, нет речи о запрете на подобные сюжеты и повороты. Но хочется понять, зачем все это. А заодно поразмыслить о творческой личности автора.

Агрессивность, которую зачастую обнаруживает герой, может быть интерпретирована в романном контексте как обычный для нашего общества способ компенсации социальной униженности, как попытка неадекватным образом заявить о своем человеческом достоинстве, придушенном, не весьма востребованном, но не разменянном на медяки. Это так понятно. И многое в романе заставляет толковать происходящее именно подобным образом. Агрессия – попытка избыть унижение, снять его поступком – именно тем, какой доступен и возможен. Ударная стойка – привычка заботы жизнью человека.

Если пойти этим путем немного дальше, то мы вправе приписать Маканину небесспорную, однако имеющую право на существование мысль. Оказывается, что та свобода, которой вроде бы реально располагает герой, — ему не в размер. Слишком она просторна, а потому — опасна. Совершаемые героем убийства — это последний предел обретенной героем свободы от. После них жалеть Петровича что-то не хочется. Сочувствовать ему — не тянет. Он, со своими делами и словами, начинает даже вызывать некоторую оторопь. В петровичевом личном опыте, если взглянуть на него непредвзято, происходит выразительная дискредитация индивидуальной свободы, которая оказывается для нашего современника невподъем. Впору задуматься о том, как эту лишнюю свободу ограничить в общественном масштабе. (И не к тому ли кстати клонится политическая мода?)

Предположим, однако, что свободы-таки нет, а есть сплошная осознанная и неосознанная необходимость — то ли непостижимый фатум, то ли слепой инстинкт (ведь и такой вариант, как говорилось, предполагается логикой происходящего в романе). Тогда — тем более необходимо призвать гулящего человека к порядку, к организованности и дисциплине. И не жалко на это никаких сил и средств. Опасной зверушке место в клетке...

А может, дело вовсе не в социальной рецептуре? Может, перед нами испытание пределов человеческих? Агрессивность Петровича довольно успешно заново концептуализируется, проходит рефлексивную переработку. Ведь герой, как мы помним, вовсе не хочет, чтобы его считали только жертвой обстоятельств. В рассуждениях на сей счет многовато невразумительной экспрессии, Петрович вообще весьма способен к виртуозной демагогии. Тем не менее общая логика доступна для понимания.

Убийство, по одной из заложенных в романе версий, — апогей самореализации. Герой на глазах становится неким юберменшем. Сверхчеловеком. Он преодолевает себя, свою художническую созерцательность, рефлексивность, интеллигентскую нерешительность, мнительность, готовность принять логику не только друга, но и врага... Выходит в пространство поступка, чистой энергии действия. Агрессия в понимании Петровича становится глобальной формой ответа на враждебность социума. «Удар в чужую рожу» истолкован как «суть мироздания», способ жизни, спонтанная самореализация: «молния правит миром».

Убил раз, убил и второй. Петрович испытанным способом прикончил однажды ночью сексота, испугавшись, что тот записал на карманный магнитофон его случайные пьяные поношения по адресу двуличных художников-литераторов, компрометирующие их перед советской властью. Уточним: не за этих литераторов испугался, а за себя: что когда-нибудь публика узнает об этом разговоре и его сочтут штатным осведомителем. Не совсем понятен тот исторический момент, когда это убийство могло случиться. Но как тонко прописано в романе это ночное маниакальное кружение по Москве, это выслеживание собеседника, это приготовление к его уничтожению! Замечательно. Деталей пропасть. Смысл прост. Убил, чтобы сохранить нетронутой репутацию честного агэшника. Мелко убил. Но метко. (Потом в романе появится успешный писатель Зыков, который имел когда-то неосторожную беседу с гэбистом — и вынужден теперь расхлебывать ее последствия всю жизнь, подмочив реноме. Про него ходит слух. А все оттого, делаем вывод, что не умеет Зыков нож в руках держать. Просто в доме не наточены ножи.)

Есть ли у нашего суперпластичного героя вообще какой-то предел, есть ли граница, дальше которой его нельзя поселить? Есть. Герой не умеет каяться. Петрович достаточно начитан, чтобы помнить о гении и злодействе, сообразить о некотором своем сходстве с известными персонажами, с тем же Раскольниковым. Но далеко его это соображение не уводит. Он после преступления ощущает себя, и замечает, что нет в нем ни смятения, ни раскаяния. И записывает это, по своему обычаю, на счет эпохи, которая то ли поумнела, то ли отупела (неясно). Нам высокопарно объявлено: в XX веке «человек сколько угодно перестрадает, но уж не взорвется Словом». (Речь, кажется, идет о слове пророческом и одновременно покаянном — к Богу.)

Лежит, «почитывая диалоги Платона», рассуждает о Достоевском «вообще». Покупает молчание случайной свидетельницы — в общей постели. «Покаяние — это распад. А покаяние им (т.е. гэбешникам. — Е.Е.) — глупость», — заключает после убийства нераскаянный грешник. Здесь, как в капле воды, отразилась общая жизненная установка изображенного Маканиным героя. Нисколько не религиозная, что очевидно. В романе вовсе нет неба. Бога нет. (Лениво и сухо Петрович фиксирует: «Бог не спросит <...> Не верю в отчет». И характерно здесь, что Бог воспринят только как воз-

можная — маловероятная — отчетная инстанция.)

И тоньше, с романтической подсветкой: я знаю про себя, что я плохой, но этого и знать-то не хочу, потому что все прочие еще хуже и гаже — ничтожные, злые, убогие. А я умею (и люблю) страдать. Умею сострадать братику и женщинам. Да, драчлив. Да, забиячлив. Но душу имею богатую, полную русского неизбежного страдания. Не вам чета. У Петровича есть оправдательный ресурс боли в душе. Люди так отчаянно нехороши, что поневоле «сорвешься» и шлепнешь дурака: разве грех? Таково идеологическое подкрепление распускания героем рук.

Кается в романе одна из петровичевых подруг, доцентша Леся Дмитриевна, бывшая активистка борьбы то ли с инакомыслием, то ли с бытовым разложением на почве пьянства. И раскаяние ее истолковано героем неприязненно, зло — как высочайшее выражение неискренности, бегства от себя, попытка выторговать у судьбы удачу, откупиться от несчастья унижением. (Кто спорит, бывает, вероятно, и так. Но героиня увидена нами отраженно, опосредованно, взглядом Петровича. Поэтому до конца разгадать ее нам и не дано. Мы можем и вроде как должны поверить на слово недоброму ее любовнику.)

Форма повествования в романе выдает апелляцию к романтическому опыту. «Андеграунд» построен как самоописание, выговаривание героя. Петрович длительно рассказывает о себе, фиксирует, что с ним такое делается. Рассказывание своей жизни выглядит подчас как компенсация профессионального молчания. Впрочем, последней, исчерпывающей мотивировки подробный самоотчет персонажа лишен. Можно, правда, еще, предположить, что случившееся повествование — род публичной исповеди героя. Один из второстепенных в романе персонажей, психиатр Иван Емельянович, интересуется нутром героя, пытается вытряхнуть, вывернуть наизнанку героя. Трудится он без большого, однако, успеха. А мы, читатели, знаем обо всех секретах рассказчика сразу и без труда. Секреты же таковы, что исповедаться в них, ей-богу, нелишне. Но странная это исповедь. Без покаяния-метанойи. Без перемены. Больше похожая на сладострастное садомазохистское саморазоблачение. Вербальный эксгибиционизм.

Желчь и смрад в немалом тираже; отшибленность чувств греха и долга; ослабленность тяги к творческой самореализации, этого высшего дара. (В современной словесности приходилось такое —

в разных дозах — встречать. Чаще в женском исполнении. Например, у Людмилы Петрушевской. У Галины Щербаковой. Но иногда и в мужском: у Александра Мелихова, Марка Харитоновца.)

5. *Ненастоящее настоящее*. Один из ранних романов Маканина назывался «Портрет и вокруг». Писатель неизменно ищет сопряжение человека и обстоятельств. По этой логике и нам нелишне понять, каков тот контекст, в котором находит себя Петрович? И как он находит себя именно в нем? Столь сложная и прихотливая личность, как новый герой Маканина, потому, вероятно, сложна и прихотлива, что должна суммировать некий опыт. Взять его в себя целиком. Что за опыт?

В общем-то, нетрудно убедиться в том, что проблематика экзистенциального выбора в романе редуцирована, если не сказать ликвидирована. Герой не в мироздании себя ищет, не с Богом или дьяволом спорит. Он гораздо отчетливее прописан не в бытии, а в истории. Его положение и качества продиктованы, пожалуй, связью именно с некоей исторической реальностью. Основное место действия — грандиозная, огромная общага — образ почти кафкианский. Но не совсем: масштаба Маканину здесь не хватило. Все-таки наиболее логично видеть в означенном топосе не бытийное содержание, а — конкретно-историческое, именно нынешнюю расхристанную, ударившуюся в разгул и разброд «всю Россию» (автор упоминает о «бесконечном коридоре гигантской российской общаги» с «десятками тысяч говенных комнат»), и вкуче с нею весь, пожалуй, западный мир.

Маканин часто писал о Москве, о городе и горожанах. И здесь тоже явлена развернутая панорама столичной жизни. Мы оказываемся в гуще масс, среди обывателей, богемы, мафиози, чиновничества... Главное же (и в этом нетрудно будет убедиться) — именно и прежде всего в Москве, конечно, было и есть натуральное место тому «андеграунду», именем которого назван роман.

Понятие это у Маканина имеет точное заземление в конкретную точку пространства. «Андеграунд...» — роман московский. Ну а что до сути и меры времени, до героя, коего ищет писатель, то они вроде бы определены в повествовании моментом действия. Действие это отнесено к началу 1990-х. Разворачивается оно в пересказе героя так, что за ходом времени проследить довольно трудно. Но ясно: почти современность. И уже история. Реалии отражены в изобилии. И в сумме представляют довольно рельефный

портрет эпохи.

В романе много актуального. Отзвуки социальных и политических событий. Точнее — их последствия для персонажей. Перечислим кое-что.

Конец цензуры. Для искусства уже нет запрета. Печататься и издаваться можно. В этом аспекте андеграунд, кажется, теряет смысл. На страницах романа появляются уже преуспевшие в наступившей новой жизни художники и литераторы. Главный герой, однако, предпочитает, как мы знаем, в новоформирующейся литературной жизни не участвовать. Он не только ни в чем не преуспел, но даже и писать бросил. Иными словами, остался в стороне, обозначив свой подпольный статус как кредо.

Среди отраженных реалий — расцвет коммерции. Ларьки. Уличная торговля. Торговый дух улицы. Приватизация недвижимости с ее перипетиями. Герой однажды на два месяца становится владельцем квартиры, а потом теряет ее вследствие чужой аферы.

Разгул преступности. Он особенно доступно явлен безнаказанными убийствами, которые совершает герой-рассказчик.

Появление в Москве кавказцев как особого фактора. Им принадлежит мелкая торговля. Они претендуют на повседневную власть над улицей. Хозяева. Московским аборигенам это не нравится. Развиваются непростые отношения, идет притирка... Вьетнамцы тоже суетятся рядом, но к ним герой снисходительнее. Как-то их прощает, что ли.

Мутация старой номенклатуры. Одна из женщин героя — Леся Дмитриевна — в старые времена, припомним, была активисткой при разборах персональных всяких дел, вершила суд и расправу над провинившимися сотрудниками в НИИ. (Это в романе — привет от премированной Букером повести Маканина «Стол, покрытый зеленым сукном и с графином посередине», где как раз описывалось такое судилище и даже блистала подобная героиня.)

Вычистила однажды неугомонная Леся и рассказчика. Потом режим рухнул. Одно время, в разгар демократического ажиотажа, Леся была люстрирована: отовсюду изгнана, выброшена и несчастна. Но в момент отката общественной стихии Лесе помогли ее прежние друзья, и где-то что-то она для себя вернула.

Пришествие к власти «демократов» и их прискорбное фиаско. Еще одна женщина героя — Вероничка — такая вот дамочка, также с характерной судьбой. В старые годы писала стихи («У нее все

неизданное. Ни строки»); на том и сошлись еще). Неуклонно спивалась «в жутких компаниях», кочевала по чужим постелям. Хотя, как нам сказано, «и „падшей“ Вероника была лишь номинально и внешне: падшей, но не несчастливой». Вероятно, потому поэтесса-неудачница в новые времена нашла себя на стезе общественной активности («молодой демократический лидер». Ушла вверх со дна, стала заведовать райотделом культуры, обзавелась кабинетом. Но — полагает рассказчик — все это ненадолго. Есть умельцы: подсидят, выкинут прочь.

Мы находим в романе и небрежный набросок коллективного портрета, эскизный образ литературного поколения застойных лет — андеграундного. В 90-е спившегося, свихнувшегося, поужавшего, вымершего, вымерзшего, а в отдельных случаях, как исключение, достигшего успеха и славы. Образ околотитулаторской московской богемы. В основном — те, кто так и не вышел к читателю. К зрителю. Кое-какие сочинители, кое-какие живописцы (живописным талантом блистал брат главного героя, наделенный знаменитым литературным именем 70-80-х годов Венедикт, пока его не залечили в психушке).

Вся эта фактура вполне соответствует названию романа. Ибо по внешнему смыслу этого названия Маканин и сочиняет именно социальный роман о современной эпохе, о городской простонародной жизни, трущобах и дворцах, об общественной смуте, смешавшей человек, а теперь просеивающей их через разные хитрые сита. И не сказать, чтобы этого совсем-таки в книге не было. Но все же вовсе не для фиксации нового быта она затеяна. Социальная панорамность в романе отнюдь не самоцель, не сверхзадача. Роман преимущественно — совсем про другое.

Изображение актуальной эпохи, социальный срез, если вдуматься, сделаны весьма избирательно, без вникания в «частности», за некоторыми из которых целые миры. Портрет богемы, скажем, получился заведомо неполный, случайный, безадресный. Даже неясно до конца, что это за люди. Про что, к примеру, писал наш герой? Почему его в те, советские, времена не печатали? Об этом Маканин не сообщает. И даже не пытается, по существующему обыкновению, включить в роман какую-нибудь вставку «из сочинений персонажа». То ли это графоман позднесоветской ковки, жертва гипертрофированного поклонения слову (и не столько Слову, сколько словесам). То ли действительно жертв-

ва строя. То ли извечная богема, лишенная обязательств и исполненная сословной спеси. Уже заметили даже, что на типичного представителя андеграунда герой вовсе не похож. Как бы то ни было, ничего особенно свежего и интересного насчет этих лиц в романе нет. Если бы задача автора состояла в изображении этого слоя, мы могли бы сказать, что Маканин схалтурил. Либо тема была бедна. Но писатель легко оправдывается, возразив, что он писал вовсе не физиологический очерк. А потому и погружение невелико, и панорама бедна. Избранная Маканиным «субъективная» манера повествования, от лица персонажа, сама по себе освобождает от обязанности замечать и отражать все существенное. Зачастую герой-рассказчик так занят своим, глубоко личным, что к деталям окружающей реальности не слишком внимателен. Кроме того схваченные в жизни и перенесенные в роман подробности сами по себе не весьма и оригинальны. Все это есть и в газетах, все в зубах навязло. Но в романном повествовании им дается новое качество, обеспечивающее общее приращение к нашему знанию о жизни. Угадывается здесь действительно новый опыт. То, чего в современной литературе днем с огнем. Вот это и важно осознать.

Маканин здесь не панорамирует, а глобализирует. Пытается, как и в других своих вещах (вроде «Лаза»), мыслить большими притчеобразными обобщениями. Ищет в эмпирике сущностное. Основные топосы в романе — общага (в ее динамике к приватизированному жилью), психушка, улица, кровать. Здесь обитает герой-рассказчик. Они в сумме являют глобальную метафору наличного мира, нашего времени. Образ родины... Или взять персонажей. Женщины героя опять-таки выглядят знаками, опорными вехами времени и места. Партийная Леся, к примеру, — образ социального успеха и преуспевания старых времен, казавшихся вечными, но канувших в Лету. Вероника — знамя времен новых, скоротекущих и преходящих. Две эпохи проходят мимо героя, ненадолго падая с ним в постель. Две, если позволительно так выразиться, России. Две «курвы-Москвы». (Есть, по этой логике, и третья, и четвертая... Общежитские женщины и бабенки, погруженные в повседневный быт, удобные для удовлетворения нехитрых запросов и просто чтобы ночь скоротать. Те, которых исторические перемены касаются лишь едва. Извечная Рася.)

В романе припасен, кажется, и другой сюрприз. Здесь предпо-

лагается (или случается) еще один, уже совсем глобальный временной масштаб. Маканин воссоздает контур ситуации, характерной отнюдь не только для первой половины 90-х: сдвиг, разлом, кризис. Брожение и разброд. Развал иерархий. Слом стереотипов. Некий хаос. Происходят тотальная сдача дел, сведение счетов...

Читая Маканина, вспоминаешь, что «наше время» — это не просто постсовечье на руинах утопии. Это еще и конец Нового времени, Модерна, целого исторического и культурного зона, зародившегося в ренессансные века и сходящего со сцены сегодня. (Возможно, именно с таким масштабным заказом связано невнимание Маканина к воссозданию распорядка событий и последовательной логики социальных процессов в 90-х годах. Есть в романном времени хронологическая невнятность кажущаяся почти намеренной.) Роман полон симптомов (отдадим дань чуткости автора к духовной ауре эпохи). И это симптомы конца. «Старый мир» явлен в его сомнительной красе, в его избытости, исчерпанности, саморазложении и самоизничтожении. В минуту, когда уже приходят варвары и берут, что хотят.

Петрович — одиночка и добровольный изгой, он живет не столько в наших 90-х, сколько на глобальном изломе Модерна. Герой способен оправдать себя за все. За прошлое, за настоящее. Вперед и авансом. «Андеграунд» вообще, складывается впечатление, — роман самооправданий. А потому, как следует по логике повествования, для него возможно все. Дозволено. Он живет легко, в огромном разбеге — туда и сюда, к добру и ко злу, не зная грани и не видя, сказать точнее, особенной разницы. Мировоззренческая, вероисповедная основа такой самореализации — тотальный скептицизм, релятивизм новейшего стиля, позволяющий человеку реализовать себя в зависимости от своей прихоти как заблагорассудится — являть чудеса самоотверженности, идти на любое преступление. Это едва ли уже открытие. Но художественно Маканиным это показано убедительно: пришел момент — и пали моральные преграды, нет более и сильных социальных ограничителей. Человек разрешил себе все, и некому его остановить.

6. Вчерашний герой. Маканин по ходу написания романа пытается куда-то двинуть такого героя, снять его с мертвой точки и заставить переродиться. Уж очень сильно ломает Петровича, слишком безжалостно корежит, слишком жестоко его ударяет (и, ударяя,

проверяет) жизнь. Слишком остро и нервно написан роман. Ей-богу, не так опасно, не так кризисно, не так трудно можно сегодня жить человеку в России. Но от себя автор привносит в эту жизнь необычный уровень надрыва.

Возможно, в опыте героя задумано было не только отразить, но и преодолеть грандиозную историческую эпоху? Может быть, «Андеграунд» у Маканина — это попытка своеобразно преломить и избыть знаменитое подполье Достоевского.

С одной стороны, Маканин не идет простым путем, не пытается дистанцироваться от плохого персонажа, чтобы бросить его на том берегу, а самому належке перебраться на этот. Он хочет взять с собой и козу, и капусту. После всего, что было о герое сказано, уже поздно спрашивать, осужден ли он, явлен ли в своих пороках, чтобы демонстрировать невыходимость такой жизненной позиции. Очевидно, Маканин вовсе не стремился к столь определенной позитуре. В духе российской традиции Маканин вроде бы пытается героя своего переменить изнутри.

Но, с другой стороны, писателю никак не удастся склонить, принудить героя к самоусовершенствованию, к позитивной самореализации. Да, он заботится о брате. Да, помогает жить своим подругам. Но на фоне закоренелого злодейства эти добрые дела не выглядят началом коренной перемены. Похожее впечатление рождается, когда читаешь, как герой заставляет себя сочувствовать ближнему в психушке. Эти пробы выглядят крайне двусмысленно. Ведь принуждает-то Петрович себя к сочувствию лишь ради того, чтобы отвлечься от своего черного нутра, преодолеть действие злых лекарств и не саморазоблачиться, не раскрыться в своих преступлениях. И у него это получается. Конечно, привычка — вторая натура. Можно и привыкнуть к состраданию, подкачать мускул человеколюбия. Может быть, иным нашим современникам на досуге, после трудов праведных и неправедных стоило бы таким образом потренироваться. Но есть в таком труде что-то унылое, безблагодатное. Да и не получилось в романе у Петровича, не удалось ему сделаться кем-то вроде буддийского аскета, упражняющегося в подвигах сострадания.

Случился, было, с Петровичем после второго убийства припадок нервной горячки; некий криз. Можно заподозрить, что вот отсюда и начнется у него процесс духовного просветления. Отнюдь. Не начинается почему-то. Да и описан сей казус так, что выглядит

каким-то инстинктивным импульсом, неопределенным порывом слепого естества. Заинтересованный наблюдатель может вчитать по своему усмотрению почти любое истолкование этого эпизода.

Например, счесть его следствием постоянных страхов: а ну как раскроется. Или, наоборот, вдруг проснувшимся голосом совести. (Насколько прозрачнее смысл душевного кризиса после убийства у героя «Веселого солдата» Виктора Астафьева — повести, которая публиковалась чуть позже маканинского романа. Маканин же никак не может, не кривя душой, придти к подобной простоте.)

Наконец, натужно сфорсирован в романе и «оптимистический» финал, где братец Веня возвращается с побывки в психушку, его там принимают у рассказчика санитары, подталкивают, а он — «не толкайтесь, я сам. И даже распрямился, гордый, на один миг — российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду, я сам!»

Нравится герою такая повадка. Будто это с ним такое происходит, будто это он — в говне, но горд и гениален. А нам, читателям, чудится тут подмена предмета. То, что для несчастного Вени является последним и единственным поводом обнаружить свое достоинство, Петровичем пережито чуть ли не как апофеоз личной гордыни, как знак собственного величия. Убивал-де и еще когда убью, вас, недомерков, не спрошусь.

Проблема и в том, как понимается героем чуть ли не любое движение навстречу ближнему. Под бременем нововременных стереотипов тут видится самоограничение, потеря личностного начала. Таким образом, сострадая, герой якобы утрачивает то, чем только и дорожит: свою личность. Чудится, эта логика лежит в основе обуревающих героя сомнений.

Однако она почти не вынесена в наружный слой сознания персонажа. (Также едва ли можно найти у Маканина остро выраженный конфликт восточного самоотречения от личности — и принципа индивидуации. В «Андеграунде» лишь слабым пунктиром намечено то, что могло бы стать темой другого романа.)

Наш Петрович все-таки остается именно человеком прошлого. Он так и не проснулся для новой жизни, и даже, рискуя заключить, не знает про ее возможность. Утратив кое-какие внешние черты и краски героя Нового времени, расставшись с нововременным оптимизмом, он не перестал быть индивидуалистом и эгоцентриком, несет в памяти, в жилах известь нововременной культуры.

Петрович случился у Маканина последним человеком Модерна, ветхим человеком.

Не естеством, довольно еще крепким, а сущностью – остался прошлому. Человек-музей. (Почти уже этнографический.) Лжегерой, антигерой. Герой-химера. Он аккумулирует в себе все (очень многие) черты и краски человека Нового времени в его блеске и его нищете. В какой-то проекции такой персонаж даже комичен. Это пародия на романтического гения, на наполеонического, байронического, ницшеанского сверхчеловека.

Над ним можно и должно смеяться. Да разве и не наказан герой своей жизнью за то, что с ним и в нем происходит? Вот он, человек без Бога в душе. Он обречен на одиночество, принципиальное и непреодолимое. Человек в романе безысходно одинок в бездне бытия.

Всякое взаимопонимание условно. Контакт обманчив, недолговечен, не может быть полон. Во всяком случае, именно в такой ситуации находится герой. Именно так он живет. Меняется среда, стены, улицы – он остается сам с собой и для себя. Одиночество может показаться и объяснением предпринимаемого героем странного говорения. (Впрочем, Петрович привычен к такому состоянию души и одиночеством не особенно тяготится. И автор не фокусирует на этом внимание. Не одиночеством как экзистенциальной проблемой определена парабола судьбы героя в романе.)

Эпоха отмирает. Герой остается в пустыне, без опоры, без адреса в бытии. Вычерпанным до доньшка. Иное будущее в романе никак не наступает. И даже знаков не подает. (Ничего взамен.)

«Андеграунд» – роман тупика. Роман без детей. Без прочных семей. Без будущего: для героя, для общества, для Москвы и России. Для мира и человечества, быть может. Похороны мертвеца. Суммарное настроение романа – скепсис, фатализм, абсентеизм, сквозной детерминизм.

Какая-то очень важная задача писателем недорешена. Маканин занес ногу, приготовился шагнуть. И остановился. Завис. Роман настойчиво фиксирует залежи старого негативного человеческого опыта, передает впечатление его исчерпанности, изжитости. Но нет в нем новых путей. Нет и новых людей. Характерно, что Маканин в своем романе совершенно не замечает тех людей, которые в конце 80-х-начале 90-х все-таки использовали шанс соотне-

сти себя с идеалом и как-то утвердиться на той или иной высоте духа (а ведь таких людей не так уж мало).

Люди с внутренним запретом на злоторчество отброшены на периферию романа и, пожалуй, даже скомпрометированы.

Может быть, роман – маканинский приговор своему поколению (если лучшие таковы, то каковы же прочие)? Или социальному слою, пресловутой интеллигенции (когда в психушке из героя начинается неудержимо сыпаться, извините, говно, то с прибылью вспоминаешь нетленный ленинский афоризм)? В таком случае писатель едва ли меряет по себе. (Есть у него даже совсем уж автохарактеристическая фраза про неких официально признанных литераторов позднесоветских времен, «честных и талантливых, что шли узкой тропкой, настолько в те времена узкой, что уже не до чужой судьбы и в тягость своя». Красиво сказано – и как-то не противоречит той самооправдательной тенденции, которую мы нашли в романе.)

7. *Эффект отсутствия.* Не раз и не два мы замечали, что в романе нет определенной авторской позиции. Маканин оказался настолько скромн, что не дал ни одного повода заметить, опознать свое вмешательство в самодовлеющий мир романа. То, что происходит в романе, происходит как будто бы без автора. Он холодно вычерчивает фигуру собственного отсутствия. И это отсутствие присутствия весьма сильно влияет на наше восприятие происходящего.

В конце концов становится самым вероятным предположение, что роман писался лишь для детального отражения непростого душевного обихода придуманного Маканиным редкого, маргинального героя, изобретенного (из ресурсов авторского воображения) человека.

Возможно, приходит на ум в связи с Маканиным, его единственная задача – только такое, подробное разворачивание внутренней жизни. Возникает некая нейтральная художественная среда. Течет поток совершенно будто бы свободной от авторского вмешательства жизни.

Происходит обживание сложного, богатого, экзотического опыта, безотносительно к морали-нравственности.

Это творческое задание когда-то находила у Маканина Мария Левина-Паркер, подмечавшая, что писатель скорее изучает анатомию, чем оценивает или судит, что голос автора не проникает

в мир его прозы и нигде там не раздается. Маканин снова и снова возвращается к своей то ли анатомии, то ли высшей математике. Разыгрывает шахматные партии в прозе, наслаждаясь самим процессом игры и не задумываясь об ее итоговом смысле. Нечто подобное наблюдалось у Маканина и в «Одном и одной», и в «Столе, покрытом зеленым сукном...», и в «Кавказском пленном».

Вникание, вчувствование, сочувствование. Смакование, расковырка необычности, а то и патологии. (Не скажу — сублимация, но как знать.) Что-то похожее встречалось нам у Флобера, который тоже пытался быть просто регистратором. Он так же хотел избежать оценки. Но Флоберу все-таки не удалось уйти из созданного им мира. Авторское отношение к жизни, к человеку так или иначе задавало общий смысл его прозаических вещей. Совсем иначе, по-своему, но присутствует в своих романах и Достоевский, пускай Бахтин и пытался однажды его оттуда изъять.

Возникает вопрос: возможно ли полное самоустранение автора в принципе? Маканин попытался решить такую задачу, передоверив повествование герою. Герой ведет рассказ — и сам за все отвечает. Автор же умывает руки. Попробуйте, докажите, что он так или иначе относится к тому, что дееется в его романе! И это — принципиальное качество. Так задано автором. Такова, надо думать, его программа. И он предлагает с этим считаться. Возможно, Маканин видит в этом самоценном, самодовлеющем комбинировании свое изобретение, ноу-хау.

Идея занятная. Но ведет она к едва ли планировавшимся последствиям. Мы ведь знаем, что «Андеграунд» — не сырой оттиск с реальной жизни. Это художественная конструкция. И в таком качестве она входит в контекст единственно возможных, вмененных традицией и едва ли подверженных радикальной перемене отношений литературы и читателя. В нашей жизни мы, бывает, не улавливаем в событиях смысла. В искусстве же читатель и зритель привык искать и находить осмысленную логику в поведении персонажей, в развитии действия. Привык общаться своей душой — с душой писателя. Искусство возникает и существует в предположении, что есть некая негласная конвенция между автором и публикой — и в соответствии с нею произведение строится на смысловой базе. В нем не бывает случайного, во всяком случае — в чрезмерных дозах. Искусство — это всегда определенный взгляд на мир. Всегда *credo*. Даже абсурдизм в искусстве обычно

заявлен программно, идейно — и в этом качестве осмысленно. Сообщение автора не пропадает, даже если распадается на части художественная действительность.

Маканин же пытается разорвать этот договор с читателем. В результате роман в самых важных эпизодах бывает темен, невнятен: нам непонятно, ради чего рассказана та или иная история, зачем автор придумывает тот или иной поворот сюжета, как уяснить себе происходящее. Какой смысл за всем этим стоит? Так подробно, мелочно детализирован душевный строй с акцентом на болезненное! Но непонятно в принципе: зачем нам смотреть на мир изнутри души убийцы (редкостный, даже почти небывалый в русской литературе взгляд)?

Зачем нам прописан этот обиход? Что это даст? Куда он годится? Зачем же, зачем стыдную болезнь эту транслировать так объемно?

Вероятно, к расширению жизненного опыта. Чтобы каждому узнать: бывает и так, — или даже найти в себе аутсайдера. И с этим, конечно, трудно спорить. Все мы немного лошади.

Однако зачем читателю этот многостраничный разворот странного и страшного опыта? Что за высокая цель заставила превратить читателя в свидетеля убийств и сообщника персонажа, вовлеченного и в процесс деяний, и в утаивание преступления? (Герой мог бы быть, конечно, еще отчаянней. Губить не тело, а душу. Вспоминаются виртуозные вещицы Фаулза и Зюскинда, красиво обживавших похожие сюжеты. Маканин обошелся хотя бы без подобных художественных перверсий.)

Взаимоотношения далекого от совершенства героя и автора становятся донельзя странными. В них есть, возможно, какие-то противоречия. Но мы, читатели, о них ничего не знаем. Дело в том, что, избрав ту манеру повествования, какую он избрал, Маканин просто-таки совпадает с героем. Все, что происходит в сознании героя, воспринимается как оттиск авторского сознания. И этот закон восприятия, подозреваю, непреодолим. Проблема не в наивности или, напротив, искушенности читателя. Просто поиск заложенного в произведение смысла в нашем случае с неизбежностью приводит к восприятию точки зрения героя как главной, сущностной и в каком-то горизонте совпадающей с точкой зрения автора. Граница между героем и автором практически отсутствует. Близость страшная. Это больше, чем просто художественная впечатли-

тельность. Это просто-таки растворение своего в чужом. И такое последовательное, что уже трудно отличить Семеновича от Петровича. И нельзя уже сказать: герой ли, или сам автор пришел к довольно неутошительному пониманию и человека (обычное, редко преодолеваемое, его состояние – мразь, слизь, мыслящая копоть), и общества (бедлам) ... И в чьей душе созревает замысел убийства. И кто там сходит с ума или близок к тому. Таково уж свойство этой исповедально-лирической прозы в ее позднем изводе, когда искусленный автор погружается в недра своего «я», разыгрывая в романе версию собственного бытия. Это своеобразный артистизм в духе Станиславского (перевоплощение и т.п.). А поскольку процесс этот как бы и стихийный, то в процессе «игры» писатель становится некоей сомнамбулой, ни за что не отвечая и ничего не проясняя.

Выходит, автор смотрит на мир глазами героя, беспредельно доверившись его восприятию. А с другой стороны – и герой берет у автора чересчур много. В отличие от Петровича Семенович не боится отдавать, дарить. Вот и кажется: герой умен не только своим, но и авторским умом, широк не только за счет себя, но и за счет автора.

Маканин тут рискует очень многим. Я не о подмоченной репутации. Я о ресурсах чаемой глубины. Программа тождества ведет, возможно, к некоей унификации, к такой взаимной притирке, которая чревата забвением о существенной части собственного личностного содержания. (Перефразировав: себя, как в зеркале, я вижу – но это зеркало мне мстит.) Сказать по совести, ни в опыте, ни в деяниях Петровича нет ведь никакой особенной значительности. Есть миллион верст вокруг себя – когда любимого, когда не очень. И только. Не слишком-то он и интересен. Выписан тщательнейшей кистью, будто это старательное письмо может количеством «переживаний» создать их существенное качество. И вот получился портрет захламленной за 54 года жизни души. Забытовелось там, измельчалось, набрякло. И притом – сколько лишних усложнений, какое обильное и ненужное знание темных сторон жизни. Убогое время. Убогое место. Но в романе ведь происходит еще и особый отбор личностного опыта для того, чтобы преподнести дерьмо погуще. Чтоб на каждой странице – скрип ворчливых интонаций, как скрип половиц. Чтоб желчь кипела.

Это даже странно. Но факт. Факт, который, по-моему, определен

спецификой авторского понимания человека, складывающегося из тщательных психологических штудий и установки на детерминацию. Как почти всегда (и об этом много писали критики, разбиравшие предыдущие произведения Маканина), писатель изображает неуклонно происходящую, на его взгляд, грандиозную упрощающую, забытоявляющую работу жизни. Она ломает, притирает высокое к среднему, к банальности, любовь к сплетне. «Люди таковы, чего уж там». Мир у Маканина неизменно предсказуем и предопределен. Ничего не ждешь слишком внезапного, напряжение держится за счет остроты психических рефлексов. И люди — статичны, предвидимы, лишены неожиданного, глубоко несвободны. Нет перемены жизненного мотива. Они хронически не способны встать над гнилыми обстоятельствами, чуть приподняться. Их несет. Даже в проявлениях благородства автор (герой?) угадывает стремление к адаптации, к утолению амбиций, реализацию комплексов, залечивание собственных ранок. Люди совершают поступки не ради какой-то высокой цели, а чтоб насладиться своим поступком. Или мазохистски избыть вину (и тоже этим насладиться).

Наконец, и идеальный смысл противостояния человека и бесчеловечной системы, личности и безбожного государства последовательно заземлен и редуцирован у героя в рассуждениях о положении его брата под следствием в КГБ: «Не был это бой, дуэль гения с системой — была перепалка с мелким, самолюбивым следователишкой». Конечно, брат Веня, каким он изображен в романе, не заматерелый диссидент. Но мы и не требуем от него осознанного вызова гнусному режиму. Ведь и акцент тут у Маканина иной. Петрович в принципе исключает идейную основу, подоплеку старого конфликта, сохраняя только какой-то мелкий натуралистический остаток. По такой логике, и Солженицын с Неизвестным занимались исключительно «перепалкой» с ребятами из агитпропа ЦК. А когда им подобные демократы «победили», то принялись строить карьеру и гнать бедную Лесю, вкупе с бесчисленными приспособленцами (у Петровича чуть ли не все, кроме него самого, — такие приспособленцы). В романе в целом автору не удается преодолеть силы тяготения к быту, к инстинкту, к автоматическому социальному рефлексу. Правда, в финале (если вернуться к нему еще раз) Веня, постоянный пациент психушки, вроде бы в самой бездне личностного небытия одним жестом или словом все-таки дает весть о том, что личность не сломлена,

что есть некий натуральный остаток, который никому пока не удалось изъять. Но этот эпизод не весьма убеждает и мало утешает на фоне того, что происходило перед тем.

Неужели бескорыстное благородство действительно изжито? Неужели наш век отучил раскаиваться? Не думаю, что заявленный в романе «сверхтрезвый» подход справедлив. Открываемый им ракурс бытия – ограниченный, не весьма глубокий. Стремление к жизненной правде оборачивается достижением правдивой бытовухи.

Дело, вероятно, и в выборе героя. И если в нашем случае он далек от самопожертвования и от раскаяния, то таков, очевидно, план автора. Таково его видение. И только. Возможно, это схвачено точно. Вероятно, есть такие люди. И есть в этой коллизии ресурс социального реализма. Как-то ведь случилось, что «в массе своей» «поколение дворников и сторожей» 1970-1980-х потерпело фиаско в 1990-е. Да и все мы проиграли, и от робких надежд на ренессанс перешли – кто к равнодушию, кто к стоическому деланию... Это, конечно, весьма правдоподобно. Но героя, позвольте так считать, констатации подобного рода не улучшают. Возникает картина житейской ненужности, изжитка, истраченности, невостробованности, пошлости и мерзости. И только.

Неужели так ничтожна в своей сути жизнь? Не знаю, к кому обращен последний вопрос, если автор дезертировал с поля боя. Все-таки к нему, к кому же еще...

Герой, сказал я, неинтересен. Весьма немногим интересен. Однако именно такой, со всеми замшелостями и потертостями, он Маканиным вольно или невольно оправдан. Автор устраняется, мир мы видим исключительно глазами героя. Вот и возникает ощущение, что всегда герою обеспечен сочувственный, вникающий подход. Когда у Петровича в милиции, а потом и в психушке выпытывают, не убийца ли он, разве ж мы на стороне ментов и врачей?

Нет и нет, ведь так подробно и сочувственно показана нам борьба героя за право утаить свои преступления. А врачи (наверное, по заслугам) явлены монстрами, дракулами в белых халатах. О пресловутом кавказце и ничтожном сексоте и говорить не приходится. Они увидены столь недобрым взглядом, что не могут вызвать никакой эмоции сочувствия по поводу своего печального удела. Бить таких и бить. На том стоим и стоять будем. К тому же Петрович – существо страдающее, мерцающее непростыми пере-

живаниями, да и близкое потенциальному читателю по своей культурной прописке. Его хочется понять, а поняв — простить его ошибки и разделить его обличения в адрес эпохи и судьбы. Это действительность ужасна, а оскорбленный ею герой, как умеет, с нею справляется. И автор ему ни полслова не возражает.

Незаметно роман превращается в апологию героя. Едва ли она замышлялась откровенно. Скорей наоборот. Слишком же очевидно, что проявленный в романе человек без иллюзий и предрассудков, с софистическим умом и недрожащей рукой, — существо больное, несовершенное. Оправдательная тенденция случилась как внеплановый эффект отмеченной сверхзадачи.

8. *Автор, возможно, найден.* Существует еще предположение, что прозу Маканина, его персонажей не нужно подвергать аналитическому разъяснению. Ее нужно взять целиком, уловить ведущую интонацию автора, общий тон вещи. Так, например, судя по всему, понимала писателя критик Ирина Роднянская.

Может быть, ради тона-то, ради суммарного впечатления и пишет Маканин. Писатель закрывает перед «личным» дверь, а «личное» лезет в окно. И оказывается, что до конца преодолеть себя, свое глубинное я — не под силу и самому искушенному математику.

Тон «Андеграунда» таков, что чувствуешь, как где-то на краю души все набухло и болит. Открыта рана. И нет спасения. Нет излечения. Тупиковость эта переживается Маканиным довольно болезненно. Очевидно, отсюда — большой дух его прозы.

Написался роман нервов. Весь тонко сотканный из психики, весь нервозный. Накат непредсказуемо вибрирующей нервности заставляет читать без пропусков. Этот взгляд, регулярно застывающий на неприятном, болезненном. Это пристрастие копаться в язвах, расковыривать раны на свету, при публике. Эти коктейли гордыни и самоуничтожения. Эти с необычной все-таки в нашей современной прозе остротой заявленные темы: прогрессирующая необеспеченность существования; жизнь на птичьих правах; смертельное, стриндберговского и бергмановского почти накала, одиночество... Поэтому чтение становится мучением. Читать роман тяжело. Душевно тяжело. И чем дальше, тем тяжелее, потому как мир Петровича с неизбежностью становится и твоим миром. Под конец начинают сниться какие-то мрачные сны.

Не позавидуешь читателю. Где стол был яств, там гроб стоит.

Похороны эпохи у Маканина случились роскошные. Изжитость всей этой старины, обернувшейся чистой мразью, доказана, кажется, в романе с блеском. Неотложность расставанья прочувствована с необычайной остротой. Притом писатель не различает на историческом горизонте того, что должно бы придти на смену. И абсолютизирует безысход. По-моему, это вовсе не мудрость (разве что по принципу: предвидя худшее, трудно ошибиться). Ведь, строго говоря, если отмирает прошлое, если сгнивает на корню народ (или не народ, а поколение, сообщество, среда...), то из этого никак еще не вытекает, что будущее вовсе не наступит, и впереди только мрак. Здесь, я думаю, Маканин просто разделяет предрассудки своей литературной генерации и в целом нынешней образованной толпы. Вот уж действительно – поколение вземлюсмотрящих! Почти никто не поднял глаза к небу. (Но мне возражают: вовсе не обязательно видеть впереди светлые горизонты; может статься, их там действительно нету и нас ждут лихие времена вплоть до скончания человеческого века. Что на это ответить? Отвечу, что не нужно тогда впадать в уныние; что остается все же и на нашу долю чаянье необычайного.) Как бы там ни было, объективизм Маканину не дается.

И во-вторых, «Андеграунд» – роман беспредельной человеческой широты, уходящей уже и в истонченную душевность, и в разврат. Широты, дробящейся, рассыпанной на автономные поступки и мысли, хотения и влечения. Это схвачено, пожалуй, из жизни. И столько же из рядовой, сколько из «элитарной». На разных этапах социума человек становится непредсказуемым, пестрым. Ему все меньше можно доверять. На него трудно полагаться.

Сегодня он благороден, а завтра – подлец подлецом. Уж на что хорош Петрович, а какой оказался гад. И кажется, что Маканин сам не знает, что с таким героем делать. Ему чужды интеллектуальные выходы. Он напрягает интуицию, бредет наощупь. А идти как-то так некуда. Нет ясной цели и нужды. Есть только орган письма. Дух потерян, осталась только бездомная душа...

Ситуация духовной неопределенности связана у самого нашего автора с разнообразием писательских заданий. Читая Маканина, начинаешь не на шутку тревожиться: не случилось ли с ним какого-нибудь раздвоения, растроения творческой личности. Эта художественная усложненность – как ее оценить? Достоинство ли то, недостаток ли? Дает ли она глубину – или рассредоточивает? Нуж-

но ли удивляться такому протезу? Очевидно, эта «разность» дает некое прибавление смысла, умножение познания. Но и подсадуешь на эклектизм Маканина, который бросается то в социальный критицизм, то (более заметно) в неодадаистского толка эстетизм. Экзистенциальный призыв сочетается с сугубой бытовщиной, к каковой нередко все и сводится, с социальностью, даже с патологией характера.

Сама форма заведомо сложна, задумана и реализована противоречиво, и в путаных откровениях героя неуловимо сквозит позиция автора. Это именно тот случай, когда разнообразие озадачивает. Начинаешь искать тут погоню за модой, оперативный отклик на мании дня. А так ли это?

Эклектизм — не порок. Но он подчас оставляет слишком много места для произвольных толкований и натяжек. Многовекторность творческих интересов лишает особенной значимости любое из направлений художественного поиска. Социальный реалист, психолог-экспериментатор, художник-гедонист, постмодернистский аналитик творческого акта, подражатель экзистенциальной прозе, почти философ — наш автор почти неопределим для последовательной в своих посылах критики. Остаток в позитиве: богатое знание о современном, вконец запутавшемся, духовно истощенном человеке, которое сказывается в удивительных подробностях, в частных замечаниях, в острых, хватающих за душу штрихах.

То важное, чем Маканин отличается от своего Петровича, — это незаурядная творческая воля, готовность к серьезному творческому усилию и свершению. Готовность к риску — идти вперед без оглядки. Возможно, ему все-таки близки и слова его героя: «Единственный коллективный судья, перед которым я (иногда) испытываю по вечерам потребность в высоком отчете — это <...> Русская литература».

Здесь можно вернуться к мысли Петровича об умирании Слова. Вообще-то тема о потере слов далеко не нова. Про это успели уже вдосталь поговорить и поспорить. Кто-то просто отмахнулся. Иные из тех, кто осознал важность проблемы, попытались всяк по-своему преодолеть ситуацию. Ведь ясно, что далеко не всякое слово пустотело, что есть еще слова, которые что-то значат, в которые вмещается истина. Очевидно, среди преодолевших — Маканин, коль скоро его роман — перед нами. Герой же предпочел капиту-

ликовать. Но обставил капитуляцию весьма эффектно. Те, кто продолжают заниматься литературным творчеством, представлены полудурками или конъюнктурщиками, «суками». (Странно все же, что именно о таком литературном отщепенце написан столь объемистый опус.) И социальная униженность, изгойство в таких координатах становятся синонимом жизненной честности, строгости, правоты. Если невозможно сказать, то, по этой логике, нечестно искать благополучия. Остается гордо прозябать. Достоинство, как мы видели, перетекает у героя в гордыню сомнительного надрывно-декадентского колера.

А Маканина не нужно искать в литературном подполье. Маканин — один из немногих прозаиков, кто вошел в постсоветский мир с немалым литературным опытом, — и заново, по новому в них состоялся. Состоялся так значительно и уверенно, что можно задавать ему самые строгие и суровые вопросы.

И вот он в своем романе сказал, кажется, все возможные старые слова. Договорился до края. Старые, ветхие слова, вероятно, кончились. Произошел, как было сказано, «последний» роман. Роман отчаянной тоски по какому-то исходу — вовне. По сути — завершающий некую традицию и фиксирующий эту завершенность традиции современной прозы, прежде всего в ее монологическом субъективно-исповедальном экстракте.

Когда я дочитывал роман, мне показалось, что Маканин доказал (от противного) еще и то, что прихотливые, капризные формы сольно-монологической лирико-психологической прозы устаревают, как-то они совсем не ко времени. Она не всегда несет необходимую истину о бытии. В ней чрезмерен уровень самозамкнутого субъективизма, слишком заметен личный каприз. Опрокидывать на читателя без разбора ведрами запас своей пестрой души — не слишком ли это самонадеянно? Кажется, пора умерить свои притязания нововременной самодостаточной индивидуальности, с ее романтическим самовозвеличением и верой в ценность всякой мелочи в личном душевном обиходе. Есть уже усталость от этих лирических откровений (героя ли, автора).

В какой-то момент почти каждое новое слово, пассаж начинают вызывать отчаяние. Ну зачем, зачем герой описывает во всех подробностях, как он не хочет одну из своих подружек Зинаиду Агаповну (и как она хочет), зачем даже автор дарит ей отчество, «каких уже нет в природе»? Кому эти откровения и кому такие

случайные детальки? Чем больше говорит герой, тем дешевле его речь. Он снова и снова возвращается на свое постоянное место в жизни (помните такой клозетный афоризм?). Старый пес.

9. (...) И еще думаешь: а может, маканинский герой все самое дурное про себя придумал? Наклеветал, набормотал, набредил? Богатое ведь творческое воображение. Щедрый дар.

Маканинский *«Исныг»* — одна из мало кем признанных вершин русской прозы начала нашего века. Маканин предъявил современного (постсоветского) героя — не типичного, а характерного, раскрывающего драму момента, кризис надежд и мертвые социальные горизонты.

Сквозной персонаж — старик Алабин, герой «без убеждений», релятивизирующий догмы и идеологемы как нечто не совпадающее с сутью жизни. Старик раскован, внутренне бесконечно свободен и не связан нормативами житейского обихода.

В странноватом герое с его житейским опытом, зоркостью и юмором, с его маниями и пафосом есть дистанция по отношению к происходящей вокруг жизни. Эта дистанция позволяет увидеть ее в пронзительном свете, провокативно, остроумно, парадоксально, наотмашь.

Маканинский интерес к обиходу психушки, к пограничному типу героя (то ли норма, то ли патология) связан, кажется, со стремлением именно к анализу психического устройства (или расстройства) напроочь раскрепленных современного человека и современного общества.

Алабин хочет от жизни остроты и яркости и не устает с удивляющей молодняк силой любить женщин. Даже в психиатрической клинике. В этом есть нечто фарсовое, но влюбленный старый бесстыдник, свободный от комплексов, изображен всерьез, с его тщетой и похотью, с его фантазиями и лунарной манией. Кажется, что его любовь неуместна, да и не слишком, что ли, возвышенна. Но она выше всего прочего, потому как бескорыстна, и она — последняя, сенильная страсть в мире анекдотическом или фанатическом, среди жестокости и насилия, обмана и демагогии. Романтическая исповедь персонажа пропущена сквозь цинизм и безлюбовь эпохи, испытана глумом и фарсом, политикой и бытом. С другой стороны, и сам старик воображает себя то ли героем, то ли шутом.

Жить чтобы любить. Любить-жить. Этого достаточно для героя Маканина. В повести «Без политики» на фоне штурма Белого дома в октябре 93-го разворачивается история о влюбленном Алабине и предмете его страсти — прелестной, эмансипированной наркоманке. Юная Даша устремляется в Белый дом, как можно понять, за дозой к своему дружку, здешнему парикмахеру. Старик — за ней. Тут их и настигает обстрел. Все рушится, кругом смерть. Повествование задыхается и рвется на клочки. У Даши ломка. А старик рвется ее спасать и любить.

Критиками маканинский сюжет воспринят с оторопью. Между тем, у писателя, кажется, было намерение изобразить реального героя истории, пусть полусумасшедшего, осмеянного и женщиной, и миром. Маканин упраздняет политический смысл тогдашнего противостояния как зряшный, себя исчерпавший. Всему этому противопоставлено живое человеческое чувство.

Эпизод гражданского противоборства — только фон для стариковской страсти. «Я — влюбленный старик. Я был горд своим чувством. Я любил. Я не мог симпатизировать жлобью, размахивающему красными флагами и тем меньше их хитроватым вождям. Но и за атакующих я не шибко болел. У меня своя жизнь. Говоря высоким штилем — у меня свои ценности. Какие-никакие. Свои... Личностные ценности! И я нес эти ценности, свою боль и свою влюбленность, не в обход, не сторонкой, не где-то в уголке, а через события. Я нес — через. Не вместе с людьми, а сквозь них. В самой их гуще. В самой каше. Так получилось. Конечно, мои чувства к людям были в те дни обострены. Но из тех моих чувств я помню сейчас лишь самое сильное. Это чувство было, есть и будет — жалость. Я жалел что тех, что этих. Особенно же тех и этих придурков, черную кость всякого бунта». Вот ключевое место в повести.

Старик Маканина не чурается невыигрышной для пуристов откровенности. Еще более откровенна его подружка Даша, циничная, игривая столичная штучка. Но старик, не раздумывая, бросается на спасение этой самой Даши, которая, между нами, и мизинца-то его не стоит. Его запретная любовь легализуется в экстремальной ситуации, и он ощущает себя счастливым.

Старик даже являет свою наготу городу и миру в пролом стены, его ловят прожектора. И появляется легенда: «...запасным, мол, вариантом сигнала о сдаче Дома (решающим сигналом) стал одинокий человек без автомата — голый, на самом верху. Прожектора

нашли его почти сразу. Луч зафиксировал... Голый — как раз и означало, что ресурсы защитников истощились. Сдаемся... И атакующие холостым залпом тотчас дали понять — сдача как факт принята».

История пошла своим чередом, дорогой своего русского бреда; старик остался со своим корытом и своими воспоминаниями.

Женщина в русской прозе символически почти всегда — родина. Живая, иррациональная стихия, увлекающаяся, поддающаяся — у Маканина. Обаятельная, таинственная. Непонятная. Прекрасная и глупая... В рассказе «Могли ли демократы написать гимн...» она не достается ни либералам, ни реакционерам. Она достается Алабину, и это оказывается едва ли не символом исторической неудачи, постигшей русских идеологов постсоветской эпохи.

Писатель изобразил очередные любовные приключения своего горячего старикана. Манит его луна над дачным поселком. Вечно влюбленный старый бесстыдник, свободный от комплексов и норм, он уже в постели — с тридцатилетней замужней прекрасной Лилей. И тут является муж, политический деятель либеральной ориентации, и едва не застигает парочку.

Но... отвлекается на теледебаты. «— Лельк. Ни-че-го!.. Что-то... Хоть что-то! Хоть что-то в жизни может перемениться?.. Я кричу, я спрашиваю вас, жопы, может хоть что-то перемениться в нашем любимом отечестве?». Может быть, эти риторические вопрошания мужа-рогоносца и намекают на то, откуда у Маканина взялся такой герой и такой сюжет.

Далее, впрочем, следует пьяная исповедь политика-«демократа», где он признается себе и жене в том, что ему нечего воспеть в родной стране (а значит, и гимн у него не вышел бы) и вообще все ему здесь осталось чужим, да и сам он не на месте, а в соседней комнате старичок снова берется за свое, испытанное...

Этот фарсовый перехлест ведет к предельному заострению ситуации и в итоге главным планом в рассказе становится именно покаяние русского либерала, который не справился с эпохой и с собой, и даже над женой не властен.

Маканин не судит, он понимает. Скандальность ситуации только оттеняет новизну темы, ничего на таком уровне мы не видели пока в современной словесности о провале поколения, в режиме рефлексии. Острая форма провоцирует осмыслить нестандартно судьбы либеральной идеи и позицию Маканина — между сочув-

ствием и насмешкой...

Писатель виртуозно владеет искусством косвенного говорения, когда смысл рождается от интонации, от незначительной, казалось, бы детали, от сшибки действий... И вот отчего же так печален этот финал: «Он сам лепит мне три крепких бутерброда. С колбасой... С ветчиной... И с желтым, в овальных дырках, сыром. И стопка водки! Сыр он сооружает в два слоя, чтобы сытно и чтобы дырки не светились. Он хочет, чтобы я поел не спеша. И чтобы напоследок горячего чаю — послаще! Послаще!.. В ночь человеку идти, не шутка?»

Завершил книгу Маканин мрачноватой повестью «Коса — пока роса». Иные критики были готовы разделить мнение эпизодического племянника о своем престарелом дядюшке: «Неужели опять женщина?.. Дядя, вас пора кастрировать»... Мир чувств пересекается с общественными материями, бред социума сочетается со старческим бредом героя, — потертого Дон Жуана, трогательного безумца, последнего героя безгеройного времени, персонажа, чьи достоинства и недостатки отражают сенильную вялость и гедонистический уклон зыбкой, лунной эпохи.

Смелый, потому как ему нечего терять, старик снова любит, снова вожделеет, снова вползает в постель к молоденькой дачнице, забытой своим муженьком, стригущим бабло в Москве (а скорей всего, считает старик, окучивающего там какую-нибудь левую бабенку). К этому на сей раз прибавляются ужас старости и нарастающее присутствие смерти, и знаки конца тревожат героя. Старик оказывается в постели с местной боевитой старухой, а там и до конца недалеко.

Что-то спазматически-жалкое есть в этих историях, но есть и впечатление, что вместе с Алабиным уходит из пошлого и грешного мира щепоть мировой души.

Ну а сам Маканин тем временем озорно дает двусмысленные намеки, соединяя бытовой, а то и анекдотический факт и социальный диагноз, вроде такого вот: «Именно тут (но еще больше, когда вошел) ему почуялся уловимый запах застоя. Мельком Петр Петрович подумал, что наверху, быть может, расчехлили что-то... Из старой мебели».

Неадекватная проза неадекватного времени о кризисе надежд и мертвых социальных горизонтах. Маканин закоренелый скептик. Человек у него хотя бы может быть свободным. А государство? Го-

сударство — это психбольница. С президентом-главврачом.

У героя излом свободы, а общество являет собой образ рутинизированного и перманентного сумасшествия.

«Асан». Это имя древнего и жестокого кавказского божества. Но и имя главного героя маканинского романа, русского офицера на чеченской войне, в выговоре местных жителей, которые ужали паспортное Александр Сергеевич до Асана или попросту Сашика. («Чем чаще чеченский старик со мной общается, чем торопливее он обращается ко мне по имени-отчеству, тем скорее мое имя продельывает путь от Александра — к Асану».) А фамилия его Жилин, как у известного героя Толстого («Служил на Кавказе офицером один барин. Звали его Жилин»). Ассоциации что-то дают, но не все.

И еще: это роман не про войну. Не просто про войну. (И потому в основном промахивались те, кто ловят Маканина на фактических неточностях; скажем, исходивший из своего военного опыта Аркадий Бабченко.) Он — про жизнь, про «образ жизни», который просто заострен кавказской спецификой, но имеет приметы общераспространенной у нас ныне ситуации войны все против всех, без окопов, но с жертвами.

Роман Маканина — про современного человека, про то, чем была, и прежде всего про то, чем стала Россия...

Путь к «Асану» лежит через отличный маканинский рассказ середины 1990-х годов **«Кавказский пленный»**. Это история о том, как герой, Рубахин, русский солдат, плененный Кавказом, прикованный к нему красотой этих мест и не видящий никакой радости в возвращении на серый север, эту красоту губит, убивая прекрасного кавказского мальчика, в котором как бы сгустилось и персонифицировалось все то, что погружает Рубахина в эстетический транс. Мальчик — словно бы дух Кавказа. Это его эманация и квинтэссенция. Соблазн. Опасное, запретно и влекущее. Но красота не спасает. И вообще ничему и некому спасти. Красота мальчика извлекла Рубахина из состояния войны, из готовности убивать и умирать просто так, без смысла. Она дала некий новый опыт. Но война сильнее и смерть сильнее. Красота чуть брезжит как марево, как видение. И только. Вот вывод Маканина.

Что изменилось за примерно лет десять и что мы видим в «Асане»?

Жилин — военный снабженец, распоряжающийся чуть ли

не главным богатством, нужным всякому (и «федералам», и «боевикам», и просто крестьянам): бензином-керосином-солярой, топливом. Наладил доставку, создал сеть осведомителей, чтоб избежать опасностей и потерь, — приторговывает и строит домик для своей семьи в России «на берегу большой реки».

Должность презренная — «торгаш». Делец, коммерсант — рядом с войной и бедой, с уверенно крепкими, лишенными сомнений парнями, отлично умеющими стрелять и убивать. Но своеобразие житейской и — не будем скрывать — исторической ситуации в том, что именно он и является тем человеком, который не позволяет миру рухнуть в холодную черную яму, который наводит хоть какой-то порядок в абсурдной реальности и привносит толику живой жалости в мертвечину злой и гнусной социальности.

Вообще, самые человеческие у Маканина, — это обычно самые неправильные. Отщепенцы, маргиналы, изгои. Уроды всякого рода. А те, кто хочет быть правильным, — самые жестокие и фанатичные. Все хотят жить, а выживают как получится.

Вспоминаешь трагических героев Георгия Владимова, стойков Солженицына, мятущихся интеллигентов русской прозы XX века, которые все-таки иногда были способны и на подвиг; безумцев и поэтов. Тех, кто летели на огонь и сгорали навсегда. ...Были герои. И даже есть у Маканина люди, похожие на героев. Но героизм, утверждает писатель, обесмыслился. Здесь и теперь бесшабашные и отважные воины выглядят придурковато. Глуповато. В лучшем случае им присуща детская игривость; ею можно восхищаться; но недолго и не вполне всерьез. Они жалки. Это даже не донкихоты, это люди, которые краем уха о чем-то похожем слышали. Нет великих целей, нет подлинного, большого смысла, ушло понятие о жертве и даже о настоящем служении...

А санчопанс Жилин с веком не спорит. Ни с обстоятельствами, ни с генеральными положениями. Он не думает о высоких материях и общественных интересах. Ему немного смешно, что еще есть люди, которые продолжают строить химеры и измышлять проекты (таков его отец, к примеру). Он применился.

Пароль-позывной «Асан хочет крови», которым буйные чеченцы, выходя в эфир, пугают федералов, трансформируется в «Асан хочет денег». Уж лучше коррупция, чем бардак, — констатируют важные генералы, собравшись посоветоваться и получив компромат на Жилина. Жестокий горский бог уступает свои prerogatives.

Скользкие карьеристы-штабисты, пахучие боевики, замурзанный разномастный народец, — все они не могут обойтись без Жилина, который проведет переговоры и договорится, разрулит ситуацию, найдет в нужный момент бочку бензина, поможет вызволить из ямы для матери из плена ямника, солдата-срочника, отыщет для родственников труп убитого полевого командира.

Деньги любят честность. И если есть где-то честность в этом мире, то она вот тут, в дипломатии Жилина... «Майор торговался холодно. Майору не нужна их жалкая рублевая мелочовка, но она нужна Асану. Плевать на их гроши... Но, не возьми майор сейчас с них деньги, они бы не только удивились, но и насторожились бы. Они бы перестали Асана уважать и бояться».

Проблема в том, что тем самым Жилин создает условия и предпосылки для того, чтоб жизнь — именно такая, подлая и пошлая, уныло-бессмысленная жизнь — все-таки продолжалась, а не оборвалась, как-нибудь сменившись, может стать, чем-то лучшим. Тут работает модель мамыши Кураж, представленная некогда Брехтом.

Но важно еще, что Жилин спасает людей. Отчасти невольно, отчасти целенаправленно, и даже имея от этого доходец. Быть может, жизнь человека бесценна. Но у нас она стоит денег. Причем вполне конкретных. А иногда (и очень даже нередко) он это делает потому, что ему жалко человека. У него жалостливая, бабья душа, которая бывает, мы это знаем, у русского мужчины. Жилин — добрый человек, умеющий любить других. И всей логикой повествования вот эта самая жалость, эта скромная любовь и оказывается самоубийственной в современном мире. Жалость смертельна и она убивает. Жилин случайно, нелепо, закономерно гибнет от руки того, кого он спасал и спас, контуженного дурачка-солдата... Роман Маканина, как все его лучшие вещи, очень актуален. Он схватывает суть нашего момента и остро фиксирует его проблему, его этос. Он очень точен в интонации повествования, хотя она несколько монотонна. Но однообразие здесь скорей всего неизбежно, как и композиционное кружение вокруг «заколдованного места», напоминающее броуново движение. Так устроена наша действительность.

Да, друзья: торжествует безжалостная, равнодушная жизнь. Как это невероятно грустно. Как исподлилась и испошилась русская душа! Как низок ее полет.

У нас мало прозаиков, умеющих сказать что-то дельное о современности. Маканин умел. Беда в другом. Выводы Маканина безнадежны. Альтернативы нет.

Александр Бушковский: Русский индеец

Вектор жизненного пути Александра Бушковского вызывает у меня решительное одобрение, смешанное с невольным рефлексом партийной солидарности. От несвободы к свободе. От шнуровки и униформы, от рифмовки шинельным уставом и командирским приказом к спонтанному житнетворчеству и непринужденному сочинительству. Ну и к их кульминации — «Индийским сказкам», в которых сказала и отозвалась вся сегодняшняя Россия (господи-божемой, до чего же мы, граждане, дожили!).

Бушковский самотеком попал в ту наилучшую литературную партию, в котором нет слишком правых и коренным образом виноватых, но есть много сочувствия человеку, практического человеколюбия, задушевной отзывчивости и всяких прочих нежностей, которые эпохальному моменту вроде как и не нужны вовсе, но человеку, случайно затесавшемуся в этот вавилонский проект, приятны и полезны. Поэтому и его книгу нужно читать как лекарство. Не пропуская страниц, хотя большая ее часть посвящена бесконечной и беспощадной кавказской войне, и это мучительная проза. Видно, как мучаются герои и вместе с ними автор. Война у Бушковского — кульминация бесчеловечности, расчеловечивания, ассирийское месиво, крошево — и никакого другого в ней смысла нет, здравствуйте, приехали, встречайте дорогих гостей.

Впрочем, и в жизни как таковой смысл неочевиден. Но об этом чуть погодя. Как и о военной теме. Сначала договорю про партийную солидарность.

Вы будете смеяться, но я убежден: в XXI веке партии и классы образованы не общностью социального интереса и даже не идеологической близостью, а направлением реализованной свободы. Как сказал бы Августин, к Богу — или от Бога. Я скажу скромнее: к человеку или от человека. Есть полюс чистой человечности, ради которой можно и нужно пожертвовать, случись такой выбор,

всей остальной рукодельной бодягой и исторической самодеятельностью: партийностью, государственностью, мифами большой политики и большой истории, профитом и комфортом. И есть полюс чистой бесчеловечности, употребляющей людей ради великих заданий, сами знаете каких, и ради личного преуспевания, тоже не дураки. Два града, кто бы спорил. За жительство в первом партбилета не выдают, а если и наградят, так, пожалуй, зуботычиной, — а во втором вместе с пропиской осчастливят и льготным билетом, и многими прочими няшками, только служи. Простая, дети, азбука, а других букв у меня для вас нет.

Так вот, Бушковский гуманист хорошей, настоящей пробы. Смешно и страшно сказать, таких, искренних и звонких, в нашем литературной цехе нынче наперечет. Он как бы даже живой упрек некоторым персонажам авансцены, но не будем тыкать пальцем, да и имя им легион... Ну как не полюбить такого молодца? (Гоголевская интонация у меня тут неспроста, потому как, конечно, новый Гоголь явился, и новые «вечера на хуторе» и «тарас бульба» уже написаны.)

Теперь о войне у Бушковского. Какая мразь ее придумала? В ней присутствует зловеющая мафиозность; она — инструмент паразитирования для самоназначенных огосударствившихся элит. Ей нет оправданья. Зачем же, скажите, его герой там, где ему быть не должно? Ему что, явку там назначили? Складывается впечатление, что это ошибка молодости, но еще и наркотик. Нет, герой не подсел на жестокость, на убийство. Его не присосало к автомату. Но нет на земле ничего прекраснее товарищества, а там, в хаосе войны, это самое товарищество — повседневная необходимость. Оно востребовано, как нигде: остро и ежечасно. Там без товарищей не выжить, и цена им поэтому особая. Есть нечто былинно-эпическое в этом братстве одиночек в чужом и враждебном мире, но есть и драматическая струна, сейчас оборвется.

Так-то человек печален и смешон, мешок с костями, тварь дрожащая, сумма предрассудков и недоумений. Но настоящим, правильным, подлинным человеком он становится в дружбе. И больше, по Бушковскому, кажется, нигде. И потому даже заматеревших, расставшихся с иллюзиями, чуждых мнимостям и жупелам пропаганды героев тянет иногда на войну. Ибо там человек человеку друг. Однако они эту тягу гасят в зародыше, ибо военное товарищество сегодня лишено по-настоящему героического призвания.

Дружба оказывается самодовлеющим началом, не мотивированным высокой миссией. Тут даже не казацкая вольница гуляет, тут приходится становиться марионеткой, обслугой крестных отцов и командиров, заложником случайных обстоятельств. А это не в кайф. Об этом заложничестве в книге многое, но кульминация темы — история о диких гусях, которым уподоблены солдаты бессмысленных войн. «Лишние орлы», ага.

В 90-х героя Владимира Маканина манило на Кавказ той красотой, которой он не находил в нашей средней полосе, — но в «Кавказском пленном» этот самый герой красоту в ее самом нежном апогее и придушил своей мозолистой рукой. Потом, в нулевые, другой маканинский герой в «Асане» просто зарабатывает на войне на домик для семейства — но стоит ему дать слабину, оказаться добрее обстоятельств, как война ставит жирную точку в его скудельном бытии. И вот новый фазис темы. Герой выжил, но немного сам себе противен. Или, по крайней мере, гордиться, Вася, нечем. «Осталось ощущение, что в его голове, как в старом усилителе, сгорела какая-то лампа, и теперь голова туго соображает и почти не говорит». Герой вернулся домой пацифистом. (Как возвращались когда-то писатели и неписатели с первой мировой.) Он даже и «не охотник», не тянет его убивать даже зверя.

Вместе с героем автор уходит с войны, он не хочет быть заложником военной темы. «Вот и я — сын мамы с папой, а заодно бывший солдат». Проскакала конница. Осела пыль. И вот она, автохтонная, «мирная» жизнь. Все та же. Герой в ней обречен томиться неопределенностью. В ней вроде как нет спасительного общего смысла, но нет и надежного товарищества. Все как-то мелко и пошловато, слегка ничтожно, даже если сначала увлекает. Мафиозное приятельство заведомо пародийно, не эпос, а дешевый курьез, хотя кровь настоящая. Семейная жизнь ненадежна, это утлый челн, того и гляди — разобьется «о быт». Друзья разбежались, не сразу и соберешь, а если соберешь — то на кой ляд побудка? Если и не «вскрыться» (самоубиться), а «погодить», то куда теперь податься?

Ну, если ты, к примеру, христианин, то в монастырь. К примеру, в Соловки.

О, Соловки, радость и печаль моего сердца, обетованная родина, встреченная в юности и оставшаяся со мной навсегда. Соловецкая Голгофа да Бермамыт — вот почти и вся моя Россия, которую

нарочно не придумашь. Два золотых гвоздика на алом фоне. (Признаюсь здесь, читатель, мы с Бушковским почти земляки, а герой его — родня моим дядьям, братьям-сестрам и племянникам, заброшенным в бескрайность между Пинегой и Хельсинками, всем им братский привет. Ну и Соловки для северянина — это ж извечно трудовая вахта, трудничество или зэкованье, а труд у нас, внучат Кощея Виссарионича, как известно, дело чести, дело славы, дело доблести и геройства.)

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора... Однако для Бушковского и его героя что-то в этом монастырском выборе не так. Хорошо в монастыре, но не слишком. Есть у героя Бушковского предчувствие или догадка, что не этого ждет от человека Бог.

Соловецкая обитель совсем недавно уже стала предметом актуальной художественной рефлексии, и там по ходу обозначилась грустная правда: в России обитель — это крепость, причем такая, которая закрепощает. Лукавый смерд нашептал, икая перегаром, что только в рабстве русский человек и находит форму, а иначе утекает в нети, ищи-свищи. Но нам не по душе такая холопская правда на казенные деньги. Дисциплинка хромает, многовато гуляли по Большим бульварам, дышали воздухом русской литературной классики и воспоминаниями Тибра и Босфора, стояли ввечеру на евангельском ветру в Иерусалиме, у Сиона. Вот и герой Бушковского довольно побродил по жизни, чтобы не тяготиться несвободой, принудительным ассортиментом монастырского богослужения. Он выбирает в конечном счете другую версию аскезы.

Здесь нужно еще заметить, что Бушковский в своей прозе выходит (и выводит исподволь философствующего героя) к тем вопросам, которые по старинке можно назвать проклятыми. Хотя вкус проклятья давно опреснился. Но вопросы-то остались. Вопросы о смысле существования, о смерти и Боге.

Герой живет в ситуации богооставленности, что уж там скрывать. Стыдиться никогда не поздно, вот ему и стыдно. Он кажется себе каким-то больным уродом. Ищет Бога и не находит. Бог ушел из мира, ушел из России и из человеческого опыта на этом равнинном краю света. Не то чтоб умер, но не подает вестей. Ничего не требует, ничем не помогает. Не благословляет, не проклинает.

«Батюшки-светы!» — восклицала моя бабушка-праведница, когда хотела призвать в свидетели землю и небо. Батюшки-светы, святые то бишь угодники, где вы. Нет у нас своего Бонхеффера,

нет Карла Барта, а хоть бы и были. Это суровая, реалистически воссозданная правда нашей жизни. Она, вероятно, знает исключения, но в данном ракурсе Бушковский — реалист типизирующей складки.

Можно согласиться и грешить по-маленькому, но... Многие соглашаются, и ничего, живут. Но герой Бушковского не так устроен. В державе фиктивных полковников он — настоящий солдат. Не столько бывший, сколько старый. Даром, что роман его с жизнью не задался. «И давит меня это небо, и бьет — вот так она любит меня», — как сказал когда-то другой автор, наделявший своих героев непрактичным, чрезмерным идеалистическим вывихом души. Отсюда точка безумия, мучительная маята на краю отчаяния и безнадежности как перманентное состояние духа, суета и томление, ему посвящены в книге самые пронзительные признания героя. Как например: «Иногда, когда размышления о бренности сущего приобретали слишком уж личные формы, когда становился предельно ясным преходящий характер любви и даже дружба начинала выглядеть эфемерным понятием, он ловил себя на мысли, что пытался обмануть и тем самым прогневал судьбу».

Я б нашел в нем даже романтическую возвышенность, но я слишком хорошо читал таких людей в жизни, очень по сути простых, я с ними пил и слушал их рассказы, они просто тихо страдают, не умея выразить тоску, их бьет нищетой и ранним инсультом, и что тут романтического? Это критический экзистенциал, сущностная травма, а не голубая мечта, отданная на поруганье.

Эти страницы пометила серая котейка абсурда. Не отполощешь.

Честность признаний и безнадежность перспектив — нам и это знакомо. Уже лет сто как певцы потерянных поколений дают нам свидетельства этого опыта. У Бушковского исповедь такого рода разбросана по книге там и сям, однако сфокусирована в актуальном контексте, когда прошлое и будущее свернулось, как свиток, а жить сегодня нужно, но зачем. Вы знаете, ответ (пусть неполный) на этот вопрос есть. Смысловая кульминация книги — ее последняя часть, названная «индейскими сказками».

Автор, отталкиваясь от живых, конкретных наблюдений, от опыта своих земляков-северян, выходит к притче за счет креативного обобщения: людей, близких ему по духу он сначала сравнивает с индейцами, а потом просто называет их так.

О какой жизненной норме идет речь? Здесь качаются, во-пер-

вых, на горизонте тени просветителей и романтиков, которые когда-то ввели индейца в литературу. Органика здравого смысла, свобода от репрессивных форм социального контроля, благородное достоинство... что еще? Еще, во-вторых, — прочная приземленность на местную почву и, пожалуй, более прочная философская основа существования героя. Индеец Бушковского — стоик. Существование ничем не обеспечено и никем не гарантировано. Но нужно следовать принципу долга. И как-то вынести бред бытия, его болотину и безнадегу.

Жизнь — дремучий лес. Причем не только метафорический. Но и не только буквальный. Для кого-то Россия казалась садом, а для нас... ну да, закон-тайга, кто силен — тот и прав.

Герой Бушковского ускользает от пронзительных глаз хищной власти. Заметим, что отчасти в романтическом духе природный мир таежного русского севера, малолюдное безбрежье, лесной океан — описан автором как оптимальная среда и как эстетический эквивалент для такого рода суверенитета. Дядюшка Хук живет в лесу и никому не служит. Платил ли Христос налоги? Думается, нет, потому что не имел денег. Вот и дядюшка Хук не заводит шашней с кесарем. (Так воскресает тема Генри Дэвида Торо, тема гражданского неповиновения, поразившая когда-то Льва Толстого.)

Лес — испытание. Но в этом есть выгодная сторона. В тайге законы определяет человек, который умеет стоять на своем. Безгосударственный, самодостаточный культурно, идеальный герой Бушковского неуязвим и руководствуется правилами добра и справедливости.

В финальной авторской версии герой Бушковского — достойно несущий бремя существования свободный человек на просторной земле, где мерзавцы и негодяи лишены полной власти.

В недавнюю пору такого героя, анархиста, живущего по личным законам чести, мы часто встречали у Анатолия Азольского. Но у него тот существовал, как демон скорби, в сумрачной и зловонной клоаке XX века. Бушковский актуализирует и тему, и героя. И, в придачу, демократизирует его. Все мы немного индейцы, говорит он. В мире, обделенном правдой, где отсутствует системное, введенное в норму закона и быта человеколюбие, мы ходим по личным тропам, которые знает, кроме нас, только Бог. Мы недоверчивы и несентиментальны. Мы тайнообразующе верны своей сути и смотрим искоса на шалости погоды и режима. Мы живем

и мы умираем, как одинокие мудрые звери.

Мне что-то кажется, что это похоже на правду. Бушковский актуален, черт возьми. А так не хочется абсолютизировать этот опыт, так хотелось бы пожить в гайдаровском мире тотального всеобщего доверия, как у Христа за пазухой. Но книга Бушковского дает прививку от такого инфантильного утопизма. Причем с гайдаровскими простотой и неотразимостью в стиле и тоне. А вот фигурки, рай не про вас. Не про нас, собственно говоря. Ну что ж. Я уколов не боюсь, если надо — уколую. Не впервой.

В контексте прозы Бушковского многое из того, что претендует на действительность (и — сразу авансом — на разумность) обнаруживает свою фантомную природу. Но не фантомен человек. Справедливо говорят, что это мужской мир, как у Хемингуэя или, особенно, у Грэма Грина. Но у автора нет женоненавистничества как программы, в духе того же Азольского или Александра Терехова. Есть скорее интуиция того, что бремя мира призван взять на себя именно мужчина, и жизнь наша потому такая тухлая, что как-то все не складывается, не опохмелились, слов не знаем.

Личностный блогинг

Актуальная практика блогинга — один из способов постижения реальности: выпаривание из хаоса впечатлений формульных кристаллов смысла. В таком контексте сегодня блог-литература — это и ментальный дизайн текущего момента, и вербальный фокус ситуации (для кого-то еще исторической, а кому-то кажущейся экстрактом пост-истории), и голос экзистенции, которая ищет для своего выражения небывалые слова.

Блогер выступает полиагентом: и как писатель, и как журналист, и как «пользователь сети». Обычно блогинг — разговор о жизни, об явлениях жизни, с элементами репортажа, новостной заметки, актуального микроотчета — в свободном от прикладных целесообразностей режиме. Круг авторов русскоязычного Фейсбука, которые постоянно решают эту задачу довольно велик. Алексей Беляков, Максим Горюнов, Андрей Десницкий, Денис Драгунский, Владимир Ермолин, Николай Кашеев, Александр Мо-

розов, Валерия Пустовая, Андрей Ракин, Диляра Тасбулатова, Сергей Чупринин, Марина Шаповалова... Это среда профессиональных журналистов, литераторов, но в ней есть и люди, которые пришли в блогинг из сферы, лишь косвенно связанной с задачами самовыражения. Их отличают готовность к коммуникации, диалогу/полилогу в режиме диалогичности (в традиции Сократа и Дени Дидро), сетевой резонанс.

Автор блога сегодня – творческая личность, которая реализует себя, как правило, вполне автономно от профессиональных сообществ (редакций, корпораций), вступая с ними в свободные отношения, избавленные от значительной доли былой со-зависимости. Характер связи с тем или иным творческим коллективом становится для блогера делом свободного выбора, непредрешенной задачей того или иного момента.

Писатель со стажем также все обыкновеннее вписывается в новые социальные координаты, пытаясь определить для себя профессиональные параметры своей активности и потенциал блога как медиаресурса нового типа. Он уходит в соцсети следом за своим читателем. Другого читателя для него часто нет. По крайней мере, такого же массового читателя, как рядовой участник коммуникации в соцсетях.

Неслучайно многие «люди слова» со шлейфом известности за пределами Рунета интенсивно дрейфуют на новую площадку творчества. По сведениям блогера Николая Подосокорского [99], среди устойчивых лидеров мнений в Фейсбуке (по числу подписчиков на октябрь 2018 года) – писатели Аркадий Бабченко, Татьяна Толстая, Борис Акунин, Виктор Шендерович, Сергей Минаев. Социальная сеть оказывается средой, в которой творчески заявляют о себе люди, доселе неизвестные или малоизвестные за пределами узкого круга, складываются совершенно новые репутации. Это, например, лидеры мнений сетевые писатели Джон Шемякин и Слава Сэ, писатель-сатирик Евгений Шестаков. Сеть стала для них специфическим социальным лифтом, средством прорыва к широкой читательской аудитории.

«Список Подосокорского» – своего рода рейтинг профессиональной успешности ориентированного на контакт с читательской аудиторией литератора в той среде, которая отмечена высокой активностью, мобильностью и реактивностью, острыми и противоречивыми реакциями на злобу дня. Величина социального при-

знания — один из критериев важности присутствия творческой личности в этой среде.

Процесс этот начался еще в Живом Журнале, где, к примеру, получила первое массовое признание поэтесса Вера Полозкова. (В Фейсбуке она сама теперь почти уже не развивает свой медийный успех, который на текущий момент беспрецедентен, в жанре поэтического высказывания лирического характера; в ее блоге активность проявляют ее фаны.) Специфична мобилизующая многочисленных поклонников поэтическая среда сети ВКонтакте.

Оригинальный опыт поэтического присутствия в Фейсбуке-2018 предьявляют Татьяна Вольтская, Вадим Жук, Александр Кабанов, Александр Самарцев, Борис Херсонский, Алексей Цветков, Татьяна Щербина (о месте поэта в Фейсбуке есть интересные соображения у Марка Липовецкого [76]).

Блогинг в пределе — способ жизни. Его цель — не создание нетленных статичных шедевров, а максимально интенсивное и творческое движение бытия, предполагающее работу без черновиков в ситуации максимальной публичности. Процесс, а не итог. Аналитик блогосферы Арсений Хитров симптоматично констатировал: «Процедуры постинга, комментирования, включения или исключения других пользователей в друзья, чтение, применение визуальных средств, работа над оформлением дневника, участие в жизни сообществ, организация их и много другое говорит о том, что вести сетевой дневник значит пребывать в нем и действовать в нем. Перечисленные операции составляют структуру полноценной жизни сетевой личности внутри блога». Он добавляет, что модусами виртуальной жизни выступают вывешивание фотографий, использование некоторых элементарных элементов языка html, смена «юзерпиков», выстраивание гипертекстовых полей, использование сетевого жаргона [118].

Иногда характер блога-ниши может быть определен очень просто, тематически (спорт, бизнес, кино). Но если присмотреться внимательнее, окажется, что определяющую роль играет личная аура, харизма блогера, часто сфокусированная вокруг одной или нескольких тем, но не детерминированная ими и не предполагающая невозможности выхода за тематические пределы в любую сферу. Эта аура складывается не только из экспертных суждений и оценок, но и из характера взглядов, специфической эмоциональности, способа коммуникации (готовности к тем или иным модусам

коммуникации) и даже из пестрых фактов сугубо личной жизни, значимость которых небывало выросла. Кинокритик Антон Долин в Фейсбуке отнюдь не только эксперт в сфере кино, а кинокритики Диляра Тасбулатова и Екатерина Барабаш – не столько эксперты, сколько свободные художники жизни. Литературный критик Валерия Пустовая в Фейсбуке нашла себя как женщина (современная москвичка из полубогемной среды), раскрывающаяся в двух ипостасях – дочери и матери.

В своей парадоксальной гиперактуальности блогинг уверенно тяготеет к тому качеству, который с недавних пор определяют как прозрачность. Теоретические основы прозрачного блогинга не вполне осмыслены, чаще о нем говорят в контексте практических рекомендаций для блогеров, занимающихся катализом тем, сюжетов и проблем.

Ключевое определение прозрачного блогинга – прозрачность. О чем речь?

Верно замечено, что монетизация, коммерциализация блогинга (как синоним профессионализма) завязала особого рода проблемный узел. Как не без радикализма замечала теоретик инет-коммуникаций Елена Иванова, ключевым вопросом, разделяющим блогосферу, «является не аудитория и не содержательный компонент, – основным аргументом является превращение медиа в товар. <...> Дискурс деградирует в паблисити. <...> В Рунете насчитывается <...> трудно поддающееся подсчету количество блогеров, не декларирующих себя как корпоративные, но, тем не менее, либо на постоянной, либо на заказной основе работающих на определенного заказчика. Этот сегмент блогосферы развивается в рамках культурных индустрий, где средства массовой информации рассматриваются как продукт фильтрации, дизайна и упаковки для потребителей, базирующийся на маркетинговой статистике, которая создает медиакультуру. <...> Коммерциализация публичной сферы, распространение культурного производства, включая рекламу и паблик рилейшнз, приводит к рефеодализации публичной сферы, когда публика в одночасье утрачивает статус наблюдателя, очевидца, а мнение экспертов вновь превращается в „истинное“ общественное мнение» [65, 187–188].

Особенно это соображение относится к персональным блогам вне социальных сетей. Они выглядят качественно, технически выполнены умело, красиво, но «чистая честность и неподдельный ин-

терес к теме во многих случаях уже не единственная причина для ведения блога <...> в настоящее время очень сложно увидеть разницу между подлинным содержанием и тем, что спонсировалось или контролировалось рекламодателем». Появление неафишируемого «спонсорского контента» как рефлекса адверториала подрывает доверие аудитории к блогеру [2]. Поэтому в сети регулярны призывы к блогерам легализовать факт спонсорства.

Однако это лишь один из аспектов прозрачности. В понимании практиков и теоретиков транспарентного блогинга она приобретает гораздо более общий смысл. Это — тотальная искренность блогера, максимальная информационная открытость, упразднение личных секретов, тайн, многоаспектный аутинг.

Если оглянуться. 65 лет назад Владимир Померанцев требовал искренности от литератора, зажатого идеологической цензурой. «Я хочу, чтобы тоска моя, жажда моя по большому правдивому слову тебя подняла... Ни в каком случае не производи „переоценку ценностей“, не думай, что, например, ценность любви должна заступить для меня ценность труда. Но решительно измени, пересмотри, улучши твое отношение ко мне как человеку... Ни от чего не отрекайся во мне, ничего мне не навязывай и ищи новый синтез, центром которого стал бы я, мой труд, мои думы и все то в моем жизнеощущении, чего сам я не знаю и что новые высоты тебе помогут открыть. А главное, поднимай меня к себе на эти высоты, чтобы мир стал мне виднее» [100].

На новом витке исторической спирали, искренность снова стоит во главе угла, но уже как знак отторжения от давления рынка (а иногда по-прежнему и как показатель авторской отваги в противостоянии диктату среды, будь то властное принуждение или сила общественного мнения).

Альтернативные отсылу к искренности средства письма (недоговоренности, подтексты, знаточеские намеки, «постмодернистские» ирония, стеб, гуру-стиль и пр.) оказываются не востребованы.

Искренность, радикальное самовыговаривание, «выворачивание себя наизнанку» концептуализирует как норму американский блогер и предприниматель Джеймс Альтушер, связав эту практику с перманентным выбором себя, необходимым для успешной самореализации в новой исторической ситуации. «Я должен перечислить те вещи, которые дали изобилие моей жизни. Пересчитать их. Если я не буду это делать — они начнут исчезать. Я уже видел, как

они исчезали. Я не хочу этого снова» [20].

Транспарентный блогинг в его идейных истоках связывают с концепцией американского психотерапевта и эксперта по стресс-менеджменту Брэда Блэнтона, основателя движения радикальной честности. По Блэнтону, выговаривание правды является необходимым и естественным фундаментом психического здоровья [1]. Он выделяет три ракурса правдоговорения: демаскировка, раскрытие фактов и действий (обманов и недосказанности); выражение своих чувств и мыслей в режиме реального времени» честность перед собой (развенчание фантазий) [72].

С одной стороны, по Блэнтону, самый действенный способ изменить свою жизнь к лучшему — это всегда, невзирая ни на какие обстоятельства, говорить правду. По его утверждению, ложь оставляет негативный эмоциональный след. Нужно проговаривать каждую эмоцию и каждое ощущение — даже если речь идет о гневе, недовольстве или простой и яркой ненависти [124].

С другой стороны, Блэнтон предлагает исходить из интенции доброжелательности. Как пишет участница его семинара, «в момент разговора важно поддерживать человека своим теплом и участием, чтобы он понял, что ты, говорящий ему болезненную вещь, принимаешь его с его недостатками и все равно, по большому счету, любишь и готов ему помочь, и в любом случае не отталкиваешь от себя, а наоборот, искренне хочешь, чтобы он преодолел эту проблему быстро и сразу, чтобы в дальнейшем вы могли стать более открытыми и близкими. Нужна теплота и открытое сердце» [114].

Публично реализуемая свобода в соцсетях распространяется на сферу личной жизни, которая в прежние времена нечасто попадала в орбиту публичного внимания или, по крайней мере, редко становилась предметом и поводом для публичных высказываний о своей собственной жизни. Нередко делаются откровенные признания, связанные с биографическими обстоятельствами и перипетиями, с повседневностью, бытом, с другими интимно-камерными сюжетами вплоть до физических недомоганий и случайных встреч в общественном транспорте, на рынке, в подъезде... Налицо свободное от сугубой прагматики проявление человеческой личности, приглашающее к соучастию.

Такая открытость сочетается с эмотивностью и экспрессивностью как ресурсами убедительности, как выражением спонтанной

органичности творческого блогинга на грани гонзо-стиля. Эмоциональное отношение к предмету, открытая эмоция, нацеленность на эмоциональные реакции; как вариант — особая чувствительность, которую находит у эмотивной личности Карл Леонгард, — это едва ли не самый популярный язык блогинга. «Искренний блоггер делится с аудиторией личными взглядами и эмоциями. Его открытость заставляет читателя сопереживать, критиковать, опровергать, спорить. Главное, искренность заставляет аудиторию читать материал <...> Если вы манипулируете информацией, не делитесь секретами, боитесь потерять монополию на важные сведения, ваши публикации не привлекут внимания потребителей. Дело даже не в фальши. Ее можно спрятать без особых усилий. Без эмоциональной и/или информационной откровенности в ваших публикациях не будет добавленной стоимости, которая делает ваши посты заметными и востребованными» [47].

Современный тренд в сторону эмотивности и экспрессионизма связывает это как со стремлением к убедительности, так и с полнотой самовыражения, проживания жизни онлайн. Вторую сторону характеризует медиатеоретик Андрей Мирошниченко: «Управление своим персонажем в Сети насыщает оператора такими переживаниями, которые — с такой концентрацией — в реальной жизни ему недоступны. Офлайн слишком неуклюж, чтобы дать человеку столько эмоций от общения и самовыражения. Делегируя свои личные качества виртуальному персонажу, мы преодолеваем свои физические ограничения — примерно так же, как преодолевал свою инвалидность спецназовец, переселявшийся в аватар нави в одноименном фильме. Там можно гораздо больше, там полнота ощущений. Новый мир действительно дивный. Ведь офлайновая обыденность новых авторов <...> сера и неказиста. А вот их персонажи могут участвовать в каких угодно политических, романтических и прочих событиях. Небывалая полнота ощущений, концентрация переживаний, доступность недоступных событий — вот что стимулирует человека раз за разом переселяться в аватар, досадуя при этом на еду, работу и сон, все еще необходимые физическому телу, куда оператор сидит в нем» [91].

Не менее важно в современной ситуации учесть контекст постправды. Он определяет широкий диапазон вероятностей в реализации авторского подхода к реальности на основе самодовлеющего порыва чувств.

Осмысление этого парадокса порождает разные, в том числе и весьма критические реакции, вроде принадлежащей писателю-блогеру Марине Шаповаловой, обличающей гипертрофию неопосредованного разумом чувства: «...бурление деструктивных чувств, которым в реальности люди не находят канализации. Поэтому максимум перепостов – у текстов типа „эмоциональный выплеск“. Не всегда искренних, потому что на этом легко паразитировать, привлекая к себе массы фрустрированных, благо – они все здесь. Раньше им негде было подпитываться или спускать бессильную злобу – кошку, разве что, пнуть, да оторваться на близких дома. Теперь для этой цели у них – перепосты и сроч в комментариях. Или же связь есть, но она – в возможности ничего не делать и не думать. Прокричал тут что-то буквами о своем, тревожащем, болезненно волнующем, забанил очередного врага (как бы убил), и – полегчало. Можно идти спать. Фейсбучные страсти, наверно, показывают вырезанный и изъятый из реальности кусок. Растет он подобно раковой опухоли, его клетки в метаболизме живого организма не участвуют и никакой функции не исполняют» [119].

Блогинг – это, по сути, специфический акционизм. Он рассчитан на отклик. Успешность блогинга зависит от четкого личного позиционирования в рамках персонального сетевого амплуа.

Есть две альтернативных тенденции.

Первая – вымышленные истории (например, в блоге Валерия Зеленогорского, часто у Дениса Драгунского).

Вторая, более распространенная, – «работа с реальностью», в духе традиции поп-арта: художник не создает нового, он использует язык реальности; искусство каталитически оперирует явлениями жизни и суждениями о жизни как стимулами, провоцирующими то, что в старину называлось работой ума и души (и зачастую активно участвует в развитии этой провокации в системе комментариев). Так работают блогеры Алексей Беляков, Диляра Тасбулатова, Андрей Збарский, Анна Берсенева (Татьяна Сотникова), Елена Кадырова, Эдуард Надточий, Николай Руденский и многие другие.

Случаются и миксы, когда грань между реальностью и домислом оказывается смазанной (в блогах Владимира Ермолина, Андрея Ракина – ради кристаллизации смысла).

Характеристики блогинга очень сильно зависят от личностных качеств и намерений инициатора интерактива, создателя исходного поста. Но и комментарий выигрывает от персонификации.

Объемность и разнообразие публичного присутствия писателя-блогера связаны с «ручной настройкой» режима доверия между ним и его аудиторией в ситуации избытка информации и ее проблематичной верификации. Своей публичностью блогер оплачивает выданный ему кредит доверия, причем кредит этот чаще всего выдается на сравнительно недолгий срок, малыми долями, а гасится конкретизирующей тотальностью присутствия, самопредъявления творческой личности из момента в момент блогинга.

2. Фрагмент и концепт

Кратко об истоках блогинга

Истоки блогинга можно поискать в истории малых форм, малых жанров, в особенности если они предполагали периодическое самообновление смыслов, воспроизводство формы при прибавлении актуального содержания. Скажем, дневниковая запись или интимное письмо в контексте личной переписки – почти готовый пост в контексте блогинга. Разве что здесь пока не работает режим публичности, даже если она исподволь предполагается.

Характерным образом пятнадцать лет назад Кирилл Кобрин фиксировал сильно заявленное авторское начало в интернетском Живом Журнале. Ему казалось, что в новых обстоятельствах там пытается реализовать себя личность ренессансного типа и получает новую жизнь дневниковая матрица христианского, в своих истоках, опыта. Онлайн-дневник оказывался финальной станцией пути от хроник и путевых заметок, открытия «линейного христианского времени», «индивидуализации гипотетического автора» и «рождения человека» «в эпоху Ренессанса, с внедрением в повседневную жизнь и уточнением календарей», появления рукописного дневника, составляющего «незаменимое утешение пишущего и неистощимое наслаждение читающего» [66].

Юрий Тынянов когда-то говорил [110, 265–266], что факт быта становится фактом литературы, приводя в пример письмо – домашнюю форму с ее недоговоренностью, фрагментарностью, намеками. То же относится к записям в салонный альбом, да и к просто случайным заметкам как ауре быта. Переток текстов, относящихся к бытовым жанрам, с прибавлением фотографий, рисунков и т.п., в блогосферу мы наблюдаем сегодня, причем в наше время быт и литература априори кажутся уже чем-то нераздельным.

В литературе и философской эссеистике XX века сборник миниатюр – как собрание квантов смысла – предварил блогинг, для которого еще не было технических возможностей. Один из первых опытов такого рода – «Апофеоз беспочвенности» Льва

Шестова (1905), следовавшего за Кьеркегором и Ницше. Бунт против философских абстракций и систем естественным порядком принял форму сборника фрагментов и афоризмов. Шестов видел задачу писателя в том, чтобы идти вперед и делиться своими новыми впечатлениями, игнорируя аргументы. В этом он, можно сказать, предвосхитил обычную практику блогинга.

Критик Наталья Иванова напоминает, что «прародителями жанровых экспериментов по составлению большого текста из мелких, экспериментов сначала абсолютно маргинальных, а затем все больше и больше утверждающихся в литературе», были в конце прошлого века Андрей Сергеев с «Альбомом для марок», Лев Рубинштейн с «карточками», Дмитрий Галковский с «Бесконечным тупиком». «А до всех них — книга, составленная и выпущенная после смерти автора, книга, от которой ахнул читатель, уже ничего от постоянного посетителя „Националя“ не ожидавший, книга знаменитая и безусловно повлиявшая на современную прозу — „Ни дня без строчки“ Юрия Олеши» [64].

Я бы тут для порядка и полноты вспомнил и замечательные опыты Венедикта Ерофеева, Сергея Довлатова, Виктора Астафьева, Владимира Солоухина, Юрия Бондарева, Александра Солженицына, Гриши Брускина... И в совсем ином, полифоническом формате — Софью Федорченко, Алеся Адамовича и Даниила Гранина, Светлану Алексиевич.

Наконец, Василий Розанов с его коробами «Уединенного» (1912) и «Опавших листьев» (1913–1915).

Василий Розанов: Семя и слово

Василий Розанов (в «Уединенном», «Опавших листьях» и последующих фрагментированных повествованиях, сборниках миниатюр) отказался от масштабных текстовых обобщений, производя их на уровне афоризма, а чаще иллюстрируя нечто значимое в формате сцены, эпизода, наблюдения из жизни. Однажды я попробовал понять связь формы и мировоззрения, вникнув в этот опыт писателя и мыслителя, который когда-то очень сильно на меня повлиял.

Розанов как прозаик и как мыслитель словно бы двоится и трогается. Он как будто постоянно неадекватен сам себе. Трудно найти позитивное смысловое ядро его прихотливой, блуждающей по проулкам и закоулкам, терпимой и даже склонной к противоречиям, «диалектической» мысли. Кажется, сам предельно свободный способ изложения Розановым находящих на него мыслей должен избавить читателя от излишнего доверия «мертвой букве», форме – и настроить его на духовный контакт, на усмотрение центральных экзистенциальных идей.

Одна из ключевых интуиций в мире Розанова – это приблизительное тождество словесного высказывания и оргазма. В его афоризмах и фрагментах угадывается нечто экстатическое.

Собственно, в этом тождестве уже содержится концептуальное оправдание фрагментальности как художественного принципа. И потому неудивительно, что чуть ли не визитной карточкой Розанова являются идеи о сакральности пола и божественности семени. Это убеждение лежит в основании многих розановских идей и афоризмов, включая самые экстравагантные и парадоксальные.

Поиски и находки Розанова можно считать довольно характерным случаем индивидуалистического религиозного модернизма начала XX века. В интересе к полу и эросу нет, в общем-то, ничего необычного для второй половины XIX – начала XX века, когда европейская культура двинулась от культа разума к культу природы, когда происходила натурализация культуры. Но у Розанова интерес к полу определен иначе: акцентом на абсолютность эротического, чувственно-душевного в жизни человека. У него складывается собственная религия пола и брака.

«Пол есть странное, физиолого-мистическое явление, где так необыкновенно запутаны нити романа и церкви, «мяса» и духа; где столько земного, и так очевидно есть небесное, – писал Розанов. – Сюда входят миры; отсюда выходят миры. Здесь утро нашего «я»...». Писатель ссылается на почитаемого им Достоевского, который устами старца Зосимы сказал, что «Бог взял семена из миров иных и посадил их в землю, и взрастил сад свой; но все живет на земле касанием таинственным мирам иным». Ссылается, чтобы затем, по своему обычаю слегка напустив предварительно туману, конкретизировать слова Зосимы так: «это касание вообще происходит через пол и, теснее, в половом общении».

Пол, по Розанову, — «ноуменальное лицо» в человеке; не функция, но сущность и даже сверхсущность, трансцендентное основание бытия человека; и кульминирующе реализуется пол в «спасающем» деле «чадорождения».

Семя посылается из «миров иных», чтобы прорасти младенцем, приходящим из только что оставленных миров «выявленной мыслью Божией». И тут же, напоследок, Розанов показательно противопоставляет ребенка как воплощение божественного семени — и лишенного пола, то есть потерявшего непосредственную связь с Богом монаха: «не пустыня есть колыбель и прототип «непорочности»».

Георгий Гачев в книге о «Русском Эросе» говорил о «непродуманности проблем Эроса в нашей культуре» [40, 7]. Возможно. Странно, однако, что он лишь по частным, не весьма существенным поводам вспомнил о Розанове. Не пишет Гачев и о значении семени в мифосемантике Эроса, а лишь рассуждает о причудливой жизни фаллоса. Недосмотр этот можно мотивировать чрезвычайно оригинальными поворотами розановской мысли, ее отчетливо индивидуальным движением вглубь темы, едва ли до конца совпадающим с национально-родовыми архетипами, которые пытался описать Гачев.

Размышлять о поле и об его роли в жизни человека Розанов никогда не устает. Среди прочего мы находим у него и мысль о том, что от пола «лучатся» «мысль, гений, всякие прозрения философские». Оказывается, именно происходящее «в семени (и яйце)» определяет весь строй и образ мыслей.

Такое предположение — не столь уж большая редкость в XX веке. Однако чаще оно получает фрейдистскую аранжировку, опираясь на представление о животво-инстинктивной и невротической основе человека. Розанов смотрел на связь пола и слова по-иному.

Каким образом происходит «излучение»? Суждения Розанова на сей счет не отличаются методичностью, скажем, того же Фрейда. Сегодня писатель думает так, завтра иначе; его мысли суть догадки, лишённые рассудочной принудительности. Но и он дает свободный намек на нечто, напоминающее процесс сублимации: «пол задержан, поставлена плотина, добровольным ли отречением или внешними препятствиями».

Однако, по логике Розанова, речь не может идти о подмене инстинкта его символическим подобием, как трактовал подобный

процесс Фрейд.

Сакральный пол, не имея выхода в «спасительное чадорождение», может оборачиваться в таком случае и эффектами «высшей, деятельной героической любви, неустоящего подвига», как у Амвросия Оптинского или Иоанны д'Арк, научными открытиями и художественными свершениями.

Очевидно, и слово писателя для Розанова есть не что иное, как «излучивание» пола, слово есть особое, замещенное воплощение божественного семени. Розанов не то что касается в своих сочинениях «темы пола» — его проза вся проникнута половым началом. Согласно легенде, в процессе письма он держал левую руку «под стегном», на гениталиях. Характерно и следующее его признание: «Говорят, дорого назначаю цену книгам („Уед [иненное] “), но ведь сочинения мои замешаны не на воде и даже не на крови человеческой, а на семени человеческом».

Секретарь редакции «Нового времени» Николай Афанасьев изображен в одном из таких сочинений воодушевленным происходящими в России событиями («о „свободе вероисповеданий, отмене подушной подати“, и чуть не пересмотр всех законов») и просит Розанова что-нибудь написать о них — а Розанов в это время размышляет о самом Афанасьеве: «У него жена француженка и не говорит вовсе по-русски. Не понимаю, как они объясняются „в патетические минуты“: нельзя же в полном безмолвии...».

Социально-политическое сшибается в этом фрагменте из «Уединенного» с семейно-половым, и в этой сшибке подвергается развенчанию («ничего особенного»).

У любого другого такая смена регистра — от политики и общественной жизни к полу и браку — воспринималась бы как измельчание мыслимых смыслов. Но не у Розанова. Слово, лишенное связи с полом, для Розанова ничего не стоит: «...до чего очевидно, что genitalia в нас важнее мозга».

Какие выводы делает отсюда Розанов? Выводы разные, не вполне сводимые в логическую цепочку. Каждая мысль у Розанова всплывает из глубин его сознания как нечто самодостаточное. Она существует совершенно автономно. Такова коренная особенность его мышления.

Мало того, Розанов хотел бы подобным образом дерационализировать и сознание своего читателя, хотел бы достичь «рассыпчатости, разрыхленности» его души как первоочередного эффекта.

Разрушение рассудочной логики должно развязать узлы души и приготовить ее к разгадке сокровенных смыслов человеческого бытия.

Кроме того, в суждениях подобного рода, о поле и семени, вообще трудно избежать непонимания, точнее — пошлой и вульгарной, ложной и банальной догадки. Понятие не готово раскрыться в своем глубинном, таинственном смысле. Неудивительно, что сам Розанов выражается здесь весьма-таки околично. Подобно мистик-у-исихасту, он изобретает особое плетение словес, ткёт изощренную паутину оплетающих читателя смыслов, косвенно намекающих на таинство, на угаданный сакральный корень искусства.

Опять же и смысл некоторых понятий за сто лет переменялся, ныне при обсуждении иных вещей почти уже невозможен тот глубоко серьезный и торжественно-возвышенный тон, какой принят был в начале XX века. Договаривая за Розанова, систематизируя некоторые его интуиции, мы, конечно же, рискуем профанировать розановский вербальный сакрум. Но куда же деваться?..

Итак, сделав следом за Розановым еще один логический шаг, мы можем представить коммуникацию между писателем и его читателем как нечто, весьма напоминающее все то же «спасительное чадорождение».

Замещенный оргазм. Вспомним тут об еще одном замечании Розанова: «Без телесной приятности нет и духовной дружбы. Тело есть начало духа. Корень духа. А дух есть запах тела». Сочинения Розанова — особая форма его телесно-полового присутствия и повод для эротического натяжения, напряжения между ним и его читателем. (Сравним: «В России <...> как ни в одной другой литературе мира развито искусство любить друг друга и совокупляться через слово»).

Разумеется, слово не тождественно семени. Слово оказывается у Розанова только заместительной субстанцией, хотя и сопряженной таинственно с бытием Бога. Здесь много непонятого, недосказанного и, очевидно, в принципе недосказуемого. Поэтому, наверное, Розанов нередко склонен весьма скептически относиться к значимости слова вообще и литературы в частности. Его суждения на сей счет многочисленны. Литература вторична, а первична — жизнь, средоточием коей является брачно-половое общение, движение семени при содействии Бога.

Способ работы Розанова в литературе — эротизация слова

(или, если угодно, вербализация семени). Упаси Боже, не проституирование слова, не возбуждение похоти посредством слова. Нет. Слово у Розанова напитывается эротической энергией, высоким эросом, бесконечно далеким от технологической сексуальности.

Проза Розанова есть таинственный орган познания, расположенный между писателем и читателем, — причем познания обоюдного. Творческий эрос Розанова-писателя лишен дистанцированной эстетичности и всегда обращен на конкретное лицо — лицо конкретного, этого читателя. Дистанция, которую он устанавливает между собой и собеседником, необычайно коротка. Он как бы приобнимает своего читателя, трогает его (как, согласно преданию, любил трогать своих собеседников и даже просто встретившихся ему людей). Шепчет на ушко горячие слова. «Говорил пришептывая и приплывая. Самые поразительные мысли он иногда говорил вам на ухо, приплывая» [31, 137]. «Говорил быстро, скользко, не громко, с особенной манерой, которая всему, чего бы он ни касался, придавала интимность. Делала каким-то... шепотным. <...> Или никого не видел, или, в каждый момент, видел кого-нибудь одного, и к нему обращался» [42, 90–91].

Размышляя о правильном, понимающем чтении прозы, Розанов симптоматично ждет от читателя, чтобы тот слушал «в чтении» и голос автора, улавливал интонацию, «подголоски», «тени звука под голосом»; — то, в чем говорит душа. «Кто «живого Пушкина не слушает» в перелистываемых страницах, тот как бы все равно и не читает его, а читает кого-то взамен его, уравнительного с ним, «такого же образования и таланта, как он, и писавшего на те же темы, — но не самого его». По сути, здесь нашло выражение ожидание сближения читателя с автором на расстояние тщательно улавливаемого полупшепота, возможно даже — на еще более короткое, неотмеряемое расстояние чтения в сердцах.

Существенно, что, по свидетельству Зинаиды Гиппиус, Розанов был интимен «со всеми и везде»; он принимал в своем салоне на Шпалерной по воскресениям «решительно всех», без выбора, был открыт всем и нежен с каждым. (Правда, Гиппиус едва ли верно истолковала такую открытость и безвыборность в нежности и ласке: если всем, значит — «никому» [42, 93]. Розанов хранил верность жене, Варваре Дмитриевне. Но в душевной перспективе, потенциально он со всеми вступает в брак. Его невеста — всякая женщина или девица, преимущественно и особенно если русская

(или еще еврейка, как дважды упоминаемая в «Уединенном» Ревекка Юльевна Эфрос). Слово писателя есть семя. Он осеменяет, оплодотворяет потенциально каждую женщину.

Интимность обращенного и к мужчинам, и к женщинам слова Розанова как проекции пола имела связь с тем, что признавал сам Розанов и что замечали в нем другие. Это был человек, так сказать, двоякого пола, в нем было и много женского. «Бабьего», как он говорил».

«В розановской интимности именно с женщиной был еще оттенок особой близости: мы, мол, оба, я и ты, знаем с тобой одну какую-то тайну» [42, 109; см. также: 103, 202; ср.: 32, 38]: «Розанов — гениальная русская баба, мистическая баба»). Он и сам сказал, что перманентно «невестится» перед всем миром...

Впрочем, сокровенное призвание писателя, кажется, предполагало прежде всего осуществление им исключительной по значимости функции жреца-наблюдателя за жизнью сакрального пола и движением божественного семени в людях. На такое предположение наталкивает анализ розановского отношения к сакральному очистительному ритуалу, осуществляемому женщиной-еврейкой, микве.

Оттолкнемся от свидетельства Гиппиус: «Еврейская „миква“, еврейский религиозный обычай, для внешних неважный и непривлекательный, — его умиляла и трогала» [42, 103]. Ритуал этот общеизвестен. Ежемесячно после менструации, перед возобновлением отношений с мужчиной, женщина должна посетить ритуальную купальню, где она снимает с себя все и погружается с головой в «живую» воду естественного водоема. Здесь она произносит благодарение Богу. Этот ритуал совершает также девушка-невеста перед свадьбой. Указывают, что такое погружение практикуют и мужчины, особенно «склонные к мистицизму», перед субботой или ежегодными праздниками, а некоторые и ежедневно, чтобы «устранить все, что может помешать людям „объединиться“ с Богом, встав на их пути».

Погружение является обязательным ритуалом и в конце процедуры перехода в иудейскую веру [см., напр.: 113, 518–519, 184]. Подобного рода ритуальные омовения распространены довольно широко в разных культурных мирах [см., напр.: 94, 177–178 и др.]. Христианский их аналог — таинство водного крещения; есть и похожие бытовые христианские практики неритуального характера:

омовения в святых источниках, колодцах, мытье в бане как часть свадебной обрядности и т. п. Но подобие, по Розанову, не есть тождество. Тайная забота Розанова — что русский народ имеет «низкое» представление «о брачном ритме» (отчего, как он полагал, более правильно смотрящие в корень евреи должны испытывать «чувство гнусности от полового с нами общения»), а мечта — дать русским «высокое» представление о поле и семени, об Эросе и о браке, свойственное народам обрезания [101, 275].

Эта забота в розановской уклончивой манере, намеком и эвификом обнародована в начале самой заветной его книги, «Уединенного». Среди прочего там возникает вдруг подробнее выписанный (и тем контрастирующий с краткостью окрестных афоризмов) сюжет о микве.

Розанов создал свой, личный миф. Миф семьи. Миф брака. Миф пола. Миф своего рода «постлитературы», сосредоточенной именно на этих, главных темах человеческого бытия, а не на пустой идейности, не на социальных вопросах, не на протестантизме и революционаризме. Эта проза порождена, по Розанову, полосоменной энергией космоса. По мнению Е. В. Барабанова, он шел здесь «наперекор фундаментальным тенденциям европейской культуры»: «шел не „от мифа к Логосу“, но напротив — от Логоса к мифу» [30, 13]. Думается, Розанов — наоборот — движется в мощном русле ремифологизации, характерной для XX века.

Его личный миф — это оригинальная версия такой ремифологизации, по своему основному мотиву. (Есть в мифотворчестве Розанова и некоторые совпадения с общими ведущими тенденциями ремифологизации XX века: приоритет интуиции, возвращение к архаике из хаоса современности, рай в прошлом, в древнем Израиле и Египте...)

Как описывает действие микве Розанов? Им с огромной любовью просмакована и специфически проинтерпретирована всякая деталь ритуала. Со ссылкой на свидетельство своей знакомой, еврейки, Розанов фиксирует соединение в понятии «миквы» «неприличного» и «святого».

«Отсюда уже прямой вывод о «тайном святом», что есть в мире; «о святом, что надо скрывать» и чего никогда не надо называть»; о мистериях, *misterium*». Такой мистерией Розанов и представляет процедуру погружения, причем как действие, генитально объединяющее все «тела израиля» с его Богом [103, 219–221].

Ветхозаветную религию Розанов и интерпретирует как религию пола, религию непосредственного полового, сексуального отношения человека к Богу, религию семени.

Разум же, рассудок — это уже опосредованное отношение. Евреи не всегда понимают то, что они — «суккубы» Бога, но и без осознания реализуют эту логику.

Характерны в этой связи и его определение женской, женственной природы евреев и русских (христиан). Это их объединяет — и делает соперницами. Точнее, русские в проигрыше. Не им равняться в половой жизни с евреями, те сильнее [ср.: 103, 328]. Отсюда также особые акценты розановского фило/антисемитизма. Тема эта в творчестве и жизни Розанова обширная, получившая уже огромное количество откликов и вызвавшая немало споров. Да и сам Розанов, кажется, ничем не связывает себя в размышлениях на сей счет. «Вопрос „об евреях“ бесконечен <...> Какие „да“! и „нет“!».

У евреев правильная религия, а у русских неправильная. Это озадачивает, огорчает и даже внутренне сотрясает Розанова. Это — источник его пессимизма и национальной самокритики: «Где между сестрами нашими Лия или Рахиль? <...> мы не любим человека библейского, а только жуем библейскую букву». А также и исток сложного, двоякого отношения к евреям, где тайное непреодолимое иррациональное влечение пересекается с объявленной неприязнью отвергнутого, изгоя, неприязнью отчасти теоретической, никогда не искренней («Тут я сказал себе: „назад! страшись!“ (мое отношение к евреям)»). Именно так, двояко, складывались отношения Розанова с упомянутой Ревеккой Эфрос (см. соответствующие указания в примечаниях Е. В. Барабанова: 103, 646; ср.: 96, 216].

Розанов, рассуждая о микве, придумывает своего рода подобие этого ритуала в декорациях России, в «нашей обстановке». Он набрасывает картину бала и предлагает вообразить, как некий кавалер, утомившись танцами, отошел в боковую комнату, где никого нет, обнаружил там на столе миску с прохладной водой — «и, вынув несколько возбужденную и волнующуюся часть, — погрузил в холодную чистую воду... «пока — остынет», затем ушел. Затем в ту же комнату вбегает женщина и повторяет то, что ранее сделал мужчина. «И многие, и, наконец, — все это сделали, уверенные, что ни один глаз их не видел». А напоследок чашку эту взял видевший

все предшествующее из некоего укромного места еврей, поставил ее на стол, зажег вокруг множество лампад и, накрыв голову покрывалом, начал молиться, чтобы «никогда не болело то, что они сюда погрузили и здесь омыли», чтоб Бог «сохранил и благословил эти части, на вечное плодородие мира и на расцвет всей земли... «Это юдаизм».

Выдумка, на первый взгляд, довольно странная. Можно предположить, что Розанов здесь вовсе не пытается получше объяснить происходящее читателям. Околичность розановского способа самовыражения оставляет, разумеется, возможность по-разному интерпретировать этот фрагмент книги. Розанов мыслит вкось, что-то смазывает, что-то утрирует, смещает акценты, не пытаясь навязать однолинейную трактовку своего фрагмента. Но не самым невероятным будет предположить, что сцена на балу — это минутный проективный акт его воображения, своего рода спонтанная религиозная утопия, контурный набросок идеального проекта модернизации религии.

Положение самого Розанова в этом проекте есть положение приобщенного к высшим тайнам жреца, то есть того видящего все и молящегося за всех еврея, которого он изобразил. Только непосредственное действие он замещает исключительно словом. Вообще молитва воспринималась Розановым как доминанта его прозы; жизнь и творчество — как «великий танец молитвы».

И больше того. По крайней мере иногда Розанов преисполняется профетизма. Себя Розанов находит в несколько привилегированном положении по сравнению с другими людьми в отношении к Богу, поскольку он не имеет формы, «весь — дух»: «Я «наименее рожденный человек», как бы еще лежу (комком) в утробе матери» <...> и «слушаю райские напевы» (вечно как бы слышу музыку — моя особенность). Иными словами, писатель в своем самопонимании словно бы недорожден, недобырошен в этот чуждый Богу мир абстрактных и мертвых форм. А потому теснее связан с Богом. Не оборвана еще та пуповина, наличие которой позволяет смело утверждать: «Каждая моя строка есть священное писание...».

Новое слово. Новые заповеди. «Господь надымил мною в мире».

Розановым была предпринята попытка создать обновленную религию телесно-половой любви в прочном браке и семейной дружбы, пронизанных непосредственно или опосредованно се-

менными энергиями. Он отвергает и обесценивает чуть ли не все, что в культуре отстоит от пола, от половой по преимуществу любви, семейно-домашней сферы. «...Показывал дачу. Проходя спальней — вижу двуспальную кровать. И говорю:

– Разве живете?

– До конца жизни! – крепко сказал поп.

У него дочь четвертый год замужем, – и вышла, уже окончив Курсы».

Фрагментарность главных книг Розанова («Уединенное», «Опавшие листья», «Сахарна», «Апокалипсис нашего времени» и др.) соотносится с этим особым рода и тона профетизмом. Можно их сравнить по форме с модным в начале XX века ницшевским «Заратустрой», с фрагментами Кьеркегора или Льва Шестова. Эти книги не читаются сплошняком. Или, во всяком случае, не усваиваются последовательно. В них, как молнии, вспыхивают то и дело ослепительно-неопровержимые интуиции, имеющие значимость откровения для читателя, ищущего смысл бытия.

Может показаться, этим утверждениям противоречит заявленная в «Уединенном» исходная установка на безадресное слово, слово исключительно «для себя». Но профетизм как таковой ведь и не нуждается в публике, в аудитории. Он возникает в диалоге писателя с Богом, и только. Однако отметим, что тут же писатель заводит речь о «неведомом друге» -читателе – фигуре отчасти потенциальной, отчасти загадочной, но все-таки отнюдь для Розанова не мнимой, не фиктивной.

Образ этого пробуждаемого к новой истине читателя снова и снова возникает в розановской прозе. Читатель этот материализовался и в русской жизни. Розанова читали и будут читать. Вероятно, это самый горячий и нежный писатель и философ России. Поэтому к нему невозможно остаться равнодушным. Его или любят, или ненавидят, целуют или плюются. Очевидно, Розанов этого и хотел, к этому и стремился. Он продолжает задевать своих читателей. Подразнивает, поглаживает в эrogenных зонах сознания, возбуждает к мыслечувствиям, провоцирует последствия.

По Дмитрию Галковскому, он всевременно актуален, поскольку беспредельно далек от узкой социальности и беспредельно близок к таинственно-сокровенным, интимным сторонам человеческого «я», которые не меняются, которые установлены в вечности. Поэтому он продолжает учить жить. У него можно спросить: «что де-

лать», – и получишь ответ [см.: 39, 275–278].

Миф Розанова полон противоречий и не лишен странностей, кажущихся слишком произвольными, в нем есть субъективизм, есть в нем слова, жар которых остыл сегодня. Некоторые вопросы, на разрешении которых он настаивал, остались не разрешены ни им, ни другими; и даже не вызывают интереса. Но есть в розановском мифе и нестарееющее содержание. Вспомним один из самых потрясающих его фрагментов: «Будем целовать друг друга, пока текут дни. Слишком быстротечны они – будем целовать друг друга. И не будем укорять: даже когда прав укор – не будем укорять».

Эта вдохновенная заповедь рождается по конкретному случаю. В пояснении обозначено, что навеяна она смертью домашнего доктора Розановых, Наука. Но и это еще не все. Нужно вспомнить, что Розанов незадолго до того печатно предъявил Науку серьезную претензию: тот не смог верно диагностировать болезнь его жены Варвары Дмитриевны, «мамочки», – болезнь, которая привела к параличу. Наука, по словам Розанова, пропускал мимо ушей жалобы на симптоматичные боли. И вот теперь писатель пересматривает свое отношение к врачу. (Важен и еще один нюанс, в дополнении: «мамочка заплакала о нем».)

Любовь в «откровении» Розанова в конечном счете не сводится к жизни семени. Она даже слабо зависит от пола. «Люблю чай; люблю положить заплатачку на папироску (где порвано). Люблю жену свою, свой сад (на даче). Никогда не волнуюсь и никуда не спешу».

Основная заповедь розановской веры выражена им так: «Будь верен в дружбе и верен в любви: остальных заповедей можешь и не исполнять». Лучшее и едва ли не главное в этом мифотворчестве – его исток – именно сакральная конкретность универсальной междучеловеческой любви. Всю жизнь сводя счеты с Иисусом Христом, Розанов не слишком радикально ревизует главную Его заповедь.

Любовь Шапорина, Николай Гендлин: Дневники

Дневник — жанр с настолько почтенной и объемной родословной, что даже и небольшой обзор ее кажется здесь излишним. Поэтому совсем коротко.

Японские дзуйхицу — каталог случайных впечатлений: изысканный плод хэйанского самодовлеющего эстетизма.

Сентименталисты и романтики создавали в дневнике подробный портрет творческой личности, пребывающей в беспрестанном движении, в душевной реактивности, в процессе самостановления (эта установка гениально спародирована Гоголем в «Записках сумасшедшего»).

Публичный писательский дневник Достоевского — канал диалога с обществом.

Закрытый дневник Льва Толстого — средство борьбы с бытийной энтропией, с рассеянием и убылью бытия.

Эти векторы получили развитие в XX веке, но к ним добавился еще один: дневник как альтернативная летопись и как средство личной мобилизации и самосохранения в жизнеистребительных контекстах эпохи.

Два обстоятельства ставят рядом дневник Любви Шапориной и записи Николая Гендлина. Одно — формальное: время публикации старых дневников и в том, и в другом случае пришло только в XXI веке, спустя много десятилетий. Второе — оба автора предельно откровенны и честны перед собой.

Может случиться публичный и почти парадный дневник (типа небезызвестного советского дневника Мариэтты Шагинян). Но это скорее патология жанра, когда эффект публичности в несвободном обществе, сталкиваясь с жанровой традицией, принуждает к имитации искренности. Собственно, именно нефиктивная откровенность создает эффект неподдельности дневниковой формы (в отличие от легализованных дневников).

У Шапориной самоубийственная откровенность определена неизбежной непубличностью высказывания и позицией неприятия, раз и навсегда занятой по отношению к ее эпохе. Художник, переводчик, создатель театра марионеток, жена композитора Любовь Шапорина вела секретный дневник [120] на протяжении нескольких десятилетий, ввиду того что ее дневник для нее — едва ли

не единственная возможность способ сохранить себя во враждебной среде.

Дневник Шапориной встает в ряд дневников советской эпохи (начиная от Кузмина, Чуковского и Пришвина – и вплоть до лагерных миниатюр художника Михаила Кс. Соколова), которые вели люди, не совпадавшие с нею целиком или частично, видевшие в дневнике средство не потерять самоидентичность и способ фиксации тайной истории. Они шли по стопам Прокопия Кесарийского – и авторов исповедальных книг (от Августина и Руссо до Аввакума и Льва Толстого).

У политрука Николая Гендлина ситуация иная. Человек советского поколения, раннесоветской культурной среды, почти ровесник новой страны с ее уникальным опытом автопрописки в истории, он не мыслит себя в своих дневниках вне этой эпохи, помимо этой страны. Он советский патриот. Но именно поэтому он хочет и умеет быть честным, поскольку участвует в этой жизни как свой, как сын небывалой страны, пытаясь изменить ее к лучшему. Его страшно волнует несовершенство нового, советского опыта.

Гендлин был солдатом своей эпохи, его характер и понимание мира сложились в самые трудные десятилетия XX века. К этому максимально располагало и военное лихолетье, точнее – ситуация фронта. Политические двусмысленности более ранних и более поздних времен отступили – и на авансцену выдвинулось имевшее простой и внятный смысл противостояние добра и зла, правды и лжи; стало очень ясно, кто друг, а кто враг, и что делать.

В предвоенные годы, студентом полиграфического института Гендлин пережил острый кризис в дни преследования его отца-инженера по стандартному обвинению с ярлыком «врага народа», но не отрекся от него, рискуя быть отчисленным из института. Вторжение Гитлера в СССР выпускник института Гендлин встретил в Ярославле и сразу отправился на фронт, где был политруком артиллерийской батареи. Его «Дневник артиллериста» описывает путь вчерашнего студента от предгорий Кавказа до столицы Австрии [41]. Это откровенная, очень достоверная книга-свидетельство о фронтовом, окопном личном опыте. Она вписывается как в дневниковую традицию XX века [56; 93; 105; 5], так и в традицию фронтовой, окопной, солдатской, «лейтенантской» прозы, отечественной (Астафьев, Бакланов, Воробьев, Кондратьев, Некрасов, Окуджава) и зарубежной (Олдингтон, Ремарк, Хемингуэй).

Это был редкий случай, когда дневник писался не потаенно, а публично. И даже читывался временами в кругу фронтовых товарищей. В армии во время войны запрещалось делать какие бы то ни было регулярные личные записи. Но статус политрука и личная харизма позволили Гендлину делать немислимое: писать свою собственную историю войны.

Гендлин предъявляет себя в качестве писателя-хроникера. Не приходится удивляться многочисленным переключкам, смысловым, содержательным соответствиям с этими художественными опытами, которые возникают, когда читаешь Гендлина, хотя сам автор в литературу не стучался и просит снисхождения к литературным достоинствам своего текста. У дневников есть беллетристическое качество, Гендлин не чужд стремлению к живописанию бытия, но сильнее в них представлено публицистическое начало. Проза обычно пишется тогда, когда война кончается, задним числом. Дневник — часть жизни, которая происходит здесь и теперь [58].

Автор медлил с изданием дневников и сам отложил публикацию на несколько десятилетий. Его размышления на сей счет выдают огромные внутренние сомнения и колебания. Гендлин уверен — как настоящий журналист, — что правда есть правда и она не может навредить человеку. Но он объяснял свою медлительность тем, что его дневник не мобилизует. А может, даже рождает у читателя «нежелание воевать за что бы то ни было». Гендлин умел видеть границы возможного и допустимого. Поэтому он был не готов претендовать на широкий общественный резонанс.

Фронт — это не только пространство смертельного риска. Это еще и рутина окопного быта, когда человек минимизирует запрос к жизни: поесть, поспать, умыться... Люди пытаются удержать в своем опыте какие-то человеческие качества, выходящие за пределы фронтовой целесообразности борьбы и выживания. А иногда и не пытаются. Гендлин снова и снова фиксирует этические конфликты, отслеживает и с болью отмечает вялотекущую дегуманизацию человека, как признак и выражение обесценившейся жизни, оценивает моральные качества тех, кто рядом. Его волнует, что в военно-армейской среде хорошие люди «опустились и одичали».

Тетради Гендлина — это опыт самоидентификации личности в экстремальной среде, рядом со смертью, с тотальной бесчеловечностью. Нужно бить врага, но нужно быть и остаться человеком. Вот основа позиции Гендлина, его основная дневниковая интуи-

ция. Автор и самим этим текстом старался придать дополнительную убедительность своему нравственному выбору, своей жизненной позиции, основа которой, пожалуй, — это гуманное отношение ко всему живому. Жизнь, поступком, но и словом тоже держал себя на убедительном для него уровне достоинства, в пределах неотменимой нравственной нормы.

Дневник XX века — способ автофиксации личности, которая не сдаётся.

Что же касается блогинга, то в нем преломились все векторы дневниковой прозы.

Случалось, дневник прорастал из ткани самой прозы как кульминация самопознания и свободного высказывания. В недавнее время связанные с этим прорастанием литературные случаи двух прозаиков, преодолевшего кружковую этику Юрия Давыдова и христианского персоналиста Юрия Малецкого, — из самых показательных.

Давыдову я посвятил несколько абзацев в одной из моих книжек. Здесь его духовная трансформация представлена подробнее. Случай же Малецкого важен для меня и тем, что часто я именно у него находил самые важные для меня интуиции. При многих несовпадениях творческий опыт и духовные импульсы Малецкого были для меня очень нужны. Его прозе были посвящены несколько моих статей. Теперь, когда писатель ушел от нас, есть возможность, не откладывая, собрать некоторые из них вместе — в том ракурсе, в каком строится эта книжка.

Юрий Давыдов: Революционный кураж и цыганский хор

Чем глубже погружаешься в бродячий хаос последнего, предсмертного романа Юрия Давыдова «Бестселлер», тем неудобнее становится на душе. Какой-то свистящий ветерок начинает пробираться без всякой видимой причины. А ведь, казалось бы, писатель шутит шутки. Юмором просквожено повествование. Обо всем подряд говорится как бы вскользь, с насмешкой. И сам писатель ино-

гда себя корит: заболтался, де, — и, теряя гарантированный навык, ощущает нарастающий творческий неуют — «Пишу, ей-богу, как кочевник, — не проникая в сокровенное. Проникновение даровано другим».

Шутит-то он шутит. Но что-то тут не так. Какие-то не такие эти шутки. Скверные. И мрачные. С привкусом абсурда.

«А тов. Джугашвили-Сталина мне, право, жаль. Накожный зуд, который привязался с детства, свербел и егозил по коже, и это называлось псориазом; с ума сойдешь».

Давыдов писал роман прежде всего о себе самом. Без экивоков. По строгому, жестокому счету судьбы. Автобиография на фоне русской истории, итоговая книга. И потому она потребовала, кажется, от писателя невероятных сил. Гибели всерьез. Самое больное, самое тревожное, самое томительное и губительное встало из потемок памяти.

Суммарное впечатление от последней книги Давыдова — это впечатление провала в неисповедимую бездну, где мрак и холод. В романе смешиваются и перекрещиваются разные времена, перекликаются, как сторожа на башнях. Но середина XX века — это кульминация бессмысленной и беспощадной человеческой оголтелости, безжалостной траты людей.

«Вот, говорят, уже написан Вертер. Но саги об этапах нет. Отметим перво-наперво ужаснейшую давку. Она попрала все законы физики; небесную механику тем паче. И этот трупный запах».

...И этот трупный запах.

Трудно даже назвать как-нибудь то, о чем пишет Давыдов, опираясь на личный опыт, на свидетельства современников гибели России в советском застенке. Как определить то, что здесь, в этой стране, произошло? У человека нет таких слов. Есть только прилизительные подобыя.

Врасплох здесь может обрушиться на тебя такая, например, историйка. В жгучий мороз зеков положили на вечную мерзлоту, выложив из живых тел огромную букву «Т». Чтобы, значит, летчик Водопьянов видел, куда садиться. Зеки уснули, смерзлись. И на эту небывалую посадочную полосу Водопьянов посадил свою тяжелую машину. «Она летает выше всех, она летает дальше всех, а нынче пробежит по этой „Т“ из мертвых, мерзлых зеков. Лежат вражины и не шевелятся <...> Ревет мотор, она бежит по зекам. Ура, Герой Советского Союза»...

Тяжелая память. Но оставить свой роман ненаписанным Давыдов не смог. И тогда он попытался как-нибудь справиться с приливом воспоминаний, попытался заговорить словами мрак и хаос жизни, надвигавшейся на него из потемок памяти, обезопасить жуть XX века разрушением линейности повествования и нарочитой интонацией иронического скольжения по поверхности вещей и явлений, — уже с названия начиная (кто ж поверит, что оно всерьез дано этому опусу!). Он цеплялся за культурные контексты, чтобы не провалиться в ту бездну, которая является его главным, как оказалось, экзистенциальным переживанием и самым важным опытом существования. Возможно, это только защитная реакция, чтобы не сойти с ума от воспоминаний.

Есть в романе извлеченный из брэнной памяти эпизод о тобольских старушках свинцовых советских лет. Старушки у пристани, когда арестантов ведут к барже, поют «Со святыми упокой...». «Еще живыми отпевают, потому что как же их не отпеть, если там и отпеть-то некому». И снова как бы шутка: «Они меня и теперь примиряют с разумной действительностью»...

Оторопело соображаешь: так ведь и он, Давыдов, — отпетый. Лишь случайно выживший, выбравшийся из смертной бездны, из смрадной ямы. И вот он вспомнил об этом — и при этом пронзительном замогильном свете увидел то и тех, о чем и о ком писал когда-то, все те книги. И окончательно соотнес частное с всеобщим, случай с евангельским архетипом. И тогда оказалось, что его главная тема — Распятие. А другая — Христос и Иуда...

А потом он умер.

В главных своих вещах Давыдов видел историю как проблему, как повод для размышлений. Тут он шел по стопам Марка Алданова, отчасти Дмитрия Мережковского.

Вспомним «Глухую пору листопада». У книги, написанной в самом конце 1960-х годов, в те времена имелась репутация. Она была отнесена к той тогдашней исторической прозе, которая решала вполне актуальные задачи текущего дня. Уже пастернаковская строчка в названии романа служила звоночком для советского закала внутренних эмигрантов (вероятно, и для цензоров тоже). Сказать проще, роман считался едва ли не антисоветским. Так оно в каком-то смысле и было. Причем автор свободно обходился без эзопова языка — сама история предоставляла возможность искать и находить знаменательные параллели. Третье отделение хорошо

рифмовалось с КГБ. Жандармские вербовка и провокация – с чекистскими. Народовольцы 1880-х – с диссидентами брежневского безвременья (эта рифма была, пожалуй, качеством похуже, но тоже вполне годилась). В другом ракурсе верх брали немного иные акценты (вполне, кстати, пророческие). Бездарность и ничтожность власти в России; ее обреченность. И – проблематичность революционного дела, легкость вырождения революции в грабеж, кровопролитие и тиранию. Роман против властей – но вовсе не за их низвержение. Роман-парадокс, роман-предостережение...

Он не устарел. Дело в том, что в давних перипетиях Давыдов искал и находил либо нечто извечное, либо что-то высшее – константы социальной жизни, типы и вершины человеческого опыта, мышления и поведения. Такой константой оказывается, например, у него стальная скрижаль русской истории – жестоковейное полицейское государство, где власть принадлежит бюрократии и спецслужбам, имеющим целью «превращение материи мыслящей в немыслящую» ради «тишины и благолепия». (Впрочем, Давыдов полагал, что и эта цель недостижима.)

Меняются моды и стиль, идейные декорации, но остается своекорыстное, душегубительное государство, абсолютизовавшее само себя. Это государство у писателя – злой и хищный враг.

Крепко, даже слишком крепко (как почти всякий русский человек в XX веке) был привязан автор к своей теме: сшибкам человека и государства, опыту революций и утопий... Тема эта колесом проехала по его судьбе. Отчуждение – извечное положение мыслящего и совестливого человека в России Давыдова. Он ну никак не может найти общего языка с режимом, с властями. Не потому, что не способен, а потому, что ему претит. Душа не терпит компромисса.

Зачем Давыдов-прозаик отправился в прошлое? Ответ на этот вопрос может быть таким. Он прошлым поверял настоящее, размышляя о том, какова вершина человеческой реализации в России. Давыдов нашел свой образец человеческого самоосуществления в среде русской интеллигенции второй половины XIX века. Идеальный тип русского человека у него – критически мыслящий романтик-бунтарь, протестант, «выдающаяся в нравственном отношении личность».

Сказать по совести, мне трудно на это возразить что-то, чего бы писатель не знал сам. Кажется, в состав великой души героя у Да-

выдова слегка было примешено романтического огня (студенты против филистеров!). Но гораздо отчетливее здесь явлена коренная связь этих, для той поры новых людей с традицией христианского подвижничества (то, о чем писал когда-то Бердяев).

В «Глухой поре...» одна старая княжна-богомолка говорит Лопатину: «Все вы, все ваши для меня — земля святая». Герой Давыдова — человек осевого выбора, высокого взыскания. Тот, кому претит подневольное прозябание, отсутствие права «свободно располагать собою и не стесняясь высказывать свой образ мыслей». Тот, кто выбирает себя сам. Это личность высокого полета, яркого идейного горения, духовной жажды, с острым и требовательным чувством справедливости и личной чести, с умением устоять на самом погибельном ветру. Вера Фигнер, Герман Лопатин и их поколение.

Свобода, достоинство, стойкость. Именно то, чего хронически недоставало русскому человеку во второй половине XX века. Подспудные параллели, невыигрышные для XX века, для советской эпохи, снова и снова попадают в давыдовских романах и повестях о веке предыдущем.

Подчас даже поражает общий довольно высокий уровень благородства в тогдашнем обществе, поретрируемом Давыдовым, — не в пример плебейскому XX веку. Удивительные разговоры ведут там и офицеры, и даже жандармы. Удивительные мысли приходят в голову даже к директору департамента полиции Плевелю, человеку временами у Давыдова ничтожному, но не глупому.

Не видно по прозе Давыдова, чтобы кто-то в ту эпоху слишком уж мучительно страдал от социальных тягот. Писатель не будет ничего приукрашивать, но не собирает и сгущать краски. Есть богатые и есть беднее. Бывает и голод. Но это, скажем прямо, прозаика Давыдова не так уж сильно волнует. Волнует другое: мало свободы. Власть зажимает всех. Это воспринимается как бич. Но ведь что с чем сравнивать. По меркам будущего века, свободы было даже возмутительно, соблазнительно много.

Профессор-антик Карелин делится сомнениями с довольно наивным поэтом-борцом Якубовичем. Предостерегает от крови и насилия, из коих не может родиться свобода. Скорей родится диктатура. «Нетерпимость... Ваша нетерпимость ужаснее старинной, религиозной. И ваша победа — упаси от нее Бог! — вызовет неслыханные гонения инакомыслящих. — Профессор смотрел ми-

мо Якубовича. И не Якубовичу сказал он со спокойствием уже не эллинским, но обреченным: — Того не ведают, что кровь зовет кровь, как бездна бездну...». Взамен Карелин предлагает проект народной монархии, с которым потом некоторые будут носиться весь следующий век. Якубович что-то лепечет в ответ, но вовсе не по делу. А профессор как в воду глядел, и разговор этот давний подробно запротоколирован Давыдовым, конечно, неспроста.

Давыдову еще в те небезопасные времена удалось рельефно представить аргументацию не только в пользу революции, но и против нее, против тайных обществ, спянных жесткой дисциплиной (таковым была не только организация Нечаева, но и партия большевиков; вообще за Нечаевым незримо, но постоянно стоит у писателя Ленин; в «Бестселлере», где писатель позволил говорить обо всем открытым текстом, об этом тоже сказано прямо: «Он товарища своего убил, кровью товарища повязал других. А главное-то, заквасочку передал, умение выскакивать из глупейших рамок честности, элементарной, как говорится, а говорить-то надо бы: единственной»).

Встречая у писателя прогнозы вроде карелинского, вспоминаешь египетские «апокалиптические» книги, которые в будущем времени говорят о настоящих, уже пришедших бедах. Позиция Давыдова примерно такая же. И едва ли можно обмануться, сталкиваясь с суждениями старого учителя из Орла о всевластии тайной полиции, режиме тотального террора под любыми идеями, страхе и трепете общества, его готовности раболепствовать. Здесь явно дается характеристика советской эпохи.

До поры до времени у Давыдова не было претензий на историософское обобщение. Писателя интересовали опыты достойной жизни, и он вел их поиск в истории. Но в итоге усвоения тяжелых уроков судьбы история предстала писателю врагом. И, кажется, прежде всего, русская история. Здесь Давыдов — закоренелый пессимист. Из романа в роман впечатления подобного рода накапливаются и образуют критическую массу.

Вот суждение одного персонажа: «Все мы каторжные, равно в остроге и вне острога, с кандалами и без кандалов. Поколениям илотов создать ли Царство Свободы? Откуда произрасти ему?» Иными словами, рабы не способны улучшить мир. Вот другой герой рассуждает: «Решительно не могу вспомнить, кто, но умная, видать, бестия, англичанин какой-то: вы, мол, русские, умеете уми-

рать, но не умеете жить. Горько? А поневоле ведь соглашаешься...» — и дальше, про то, что только в бою, только перед лицом смерти солдат осознает себя личностью...

А так понимает ситуацию разочарованный в сотрудничестве с Петром Столыпиным Лев Тихомиров, чьи фаталистического оттенка размышления подробно развернуты писателем: «Если бы был гениальный человек, то Россия бы воспрянула. Но его нет. И это отсутствие не доказывает ли, что России конец, что русская Россия идет в трубу. Живое дело всегда находит своего Моисея. Ах, какая неисправимо дурацкая страна!»

В «Бестселлере» русская жизнь, русская история — изначально страшны и безнадежны. В таких координатах стойкость становится стоицизмом, чем-то похожим на безнадежное мужество героев Камю, на терпеливость персонажей Беккета. Это уже не черта характера, это — трагический (трагикомический) выбор русского человека на randevу с его судьбой. Стоять вопреки — в то время как полицейские органы легко перетекают из прошлого в будущее, меняя название и обогащаясь палаческим опытом. (И лишь случайные попутчики этих мутаций ужасаются: «...работа ловли и расправы создает из нас касту точь-в-точь жандармскую; постепенно и мимовольно мы превращаемся в нерассуждающих механических исполнителей-мясников». Чекисту Артузову, заинтересовавшему Давыдова глухо звякнувшей рифмой с правдоискателями Лопатиным и Бурцевым, писатель доверит подобные мысли: «мы превратились в охранку, мы служим е м у, а не партии рабочего класса...»)

«Бестселлер» — апогей давыдовской свободы. Освобождается писатель там даже от навязчивой антитезы «власть — человек». Другое его занимает все сильнее. Приковывает взгляд непостижимость, индетерминированность человека, способного на великие подвиги — и на великие злодеяния. Давыдов начинает мыслить универсалиями, архетипами. В «Бестселлере» получилось так, что окончательно потеряли важность и значимость статусы и прописки. Революционер ли, или охранитель — так ли важно? Осталась лишь осанка личности, лишь мера ее достоинства.

Так появляется бывший шеф жандармов генерал Джунковский, который представлен как человек чести. И это главное. Но он не находит общего языка с другим героем романа, разоблачителем Азефа Бурцевым. Давыдов фиксирует это несовпадение как парадокс, с которым приходится просто считаться. Из таких вот пара-

доксов и состоит наша жизнь. Таков закон блуждающей по буеракам русской жизни. Свой своего не познаша...

Показательно, конечно, и то, что до самого конца нет в прозе Давыдова достойных людей в среде большевиков. Русские социал-демократы – не его предмет. Это означает лишь одно: до поры до времени строгий разговор о большевиках был невозможен, а хвалить их писатель не видел резона. Бледной тенью проходит по страницам его романов Плеханов, получая, как правило, не весьма лицеприятные оценки. Далее – молчание. Есть Азеф и Бурцев – нет Малиновского и, скажем, Бухарина. О нем, Бухарчике, – только пара слов в «Бестселлере». Как он идет по Сретенке в кожаном пальто и со всеми здоровается. В «Бестселлере» и Сталин мелькает – он изображен неприятным грязнулей, закомплексованным уродом и, натурально, мерзавцем. Достойным наследником Дегаева и Азефа. «Alter ego Иуды из Кариота». А Ленин тут же предъявлен не столько сам по себе, сколько как Не-Ленин: самозванец, присвоивший фамилию пошехонского дворянина.

Неожиданно острый интерес Давыдова к демонам провокации и предательства, к иудиному греху, к двойной игре определен постоянством, с каким возникают предпосылки подобного рода на нашем суглинке. Неизбежность этой коллизии сопрягается с однозначностью авторского отношения к ней. У Давыдова нет попыток оправдать тех, кто вступает с властью в сговор ради осуществления каких-либо планов (хотя бы и кажущихся полезными). Выведенные им провокаторы Дегаев и Азеф (в чью компанию Давыдов старательно прописал и Сталина) – его антагонисты. Плюс отталкивания.

Едва ли это так только потому, что Давыдов не может их понять ввиду ограниченности своего искривленного симпатиями к народникам мировоззрения. В какой-то момент действительно могло показаться, что Давыдов со своими симпатиями к революционерам поотстал от культурной моды, чуть ли не безнадежно устарел. Но более трезвый взгляд заставляет разделить у Давыдова его личные симпатии к рыцарям без страха и упрека – и идеологические реликты, коими эти рыцари подчас вдохновлялись. Давыдов или выносит последние за скобки – или даже подсмеивается над ними. Но людей чести уважает. Вот и Лев Тихомиров у писателя, разочаровавшись в революции, не разочаровался в своих былых соратниках: «Я их и теперь люблю. Не по делам, а за честность

убеждений и самопожертвование». Примерно так скажет однажды даже инспектор секретной полиции Судейкин. Для Давыдова и дела, конечно, важны. Но еще важнее соответствие средств цели.

Если мировоззрение Давыдова и было искривлено, то в сторону довольно жесткой, ригористической морали, ставшей предметом его личного выбора. В мире нюансов и полутонов простая мораль Давыдова выглядит слишком грубой. Но пирожные, как известно, приедаются, а черный хлеб — нет. Да, Давыдов — солдат, созданный строгой эпохой. Человек походов и битв. В фундаменте его морали — заповеди блюсти себя (хранить достоинство, верность и честь, единство слова и дела) и быть готовым к жертве за други своя... Здесь — почва для признания революционных идеалистов-утопистов (Давыдов иногда не прочь соотнести их с Христом при более чем отчетливом сознании наивности их проектов) и для неприятия идеи сговора, сотрудничества ответственно мыслящей личности со спецслужбами. Давыдов упорно демонстрирует, как такой комплот разлагает самого человека и губит других. Но за этим у писателя стоит и другая мысль. Он показывает, как срastaются революционный фанатизм и корысть спецслужб. Как они подпитывают друг друга и заводят общество в тупик. Конспирация и провокация взаимобратимы. Чувство социального, национального, культурно-исторического тупика — маячит на горизонте уже в «Глухой поре...». Оно будет обнажено до неприличия в «Бестселлере».

В этом контексте особую важность имеет линия, не выделенная в отдельную книгу. История Льва Тихомирова в «Глухой поре...». Тихомиров интересен уже тем, что сложен. Это один из немногих героев писателя, кто пребывает в движении не только внешнем. Живой, не окаменевший, не засохший. Духовным беспокойством, готовностью к самопреодолению, к метанойе, он сродни героям «Войны и мира»; многие другие персонажи писателя ближе к героям Тургенева времен «Накануне», «Нови» и «Дыма».

Кризисное, драматическое рождение личности из недр самодвольной социальности разного толка, личная свобода в мире идейных фетишей-обманок — не самые мелкие темы Давыдова. Темы прозы, темы жизни. (Именно в их контексте нужно бы увидеть и другого, очень близкого Давыдову героя, Германа Лопатина.)

Давыдов не всегда был чуток к религиозной мистике. Но в рассказе о Тихомирове он превзошел себя. Какие это замечательные страницы — о пресыщенности героя пустой революционной гово-

рильной и отходе от былых соратников, закосневших в догматизме; о болезни ребенка, об ожидании его смерти (и даже поторапливании ее), о смятении сердца и обетах почти напрочь забытому Богу; о чудесном исцелении сына; о припоминании своей когдатойшней воцерковленности и мало-помалу овладевающим им покаянном настроении; о новом открытии огромного, сокровенно освящаемого свыше мира — за чертой бумажной схоластики и ложно мотивированной героики!.. «Еще колеблясь, еще скользяще, но уже являлись эти мысли-догадки, эти догадки-мысли: о стонающей русской душе, которой суждены вечные поиски и вечные заблуждения, горечь и пессимизм, а может, и новые надежды. Те новые надежды, которые потребуют отречения и покаяния. (...) Тихомирову трудны и грустны были размышления о путях собственного мышления. (Или того, что он, как многие, принимал за собственное.) Лукавый бродил среди тех, кто звал себя землевольцами, народовольцами, нигилистами, анархистами, социалистами. Лукавый заманивал в пустыню. В пустыне возникают миражи. Самые зыбкие из них — социальные... А реальность — вот она, возьми и взгляни: вязы, ближняя каштановая роща, сельские дороги среди полей...»

Давыдов приводил обширные цитаты из тихомировских писем, документируя перелом героя. Кратко зафиксировав кредо революционеров, он устами и пером героя развенчал многое из того, чему поклонялись и самые отважные и мужественные его персонажи. «В моем понимании освободительное движение есть возмущение против жизни, во имя абсолютного идеала. Это алкание ненасытимое, алканье потерявших Бога. Потерявшие Бога — бесноватые. Успокоиться им нельзя. Они скорее истребят все „зло“, т.е. весь свет, чем уступят»... Цитаты, настолько красноречивые, что задаешься вопросом: на чьей же стороне был при всем при этом сам писатель? Не бессмысленно же он входил в такие разительные подробности? Прямых ответов нет. Но, наверное, на эти вопросы должна ответить логика повествования.

Замечательно то, как у Давыдова этот внутренний процесс пересекается со счетами и расчетами революционеров и жандармов, как личный поиск адаптируется в русле властных или диссидентских интересов. Ищут, как получше использовать Тихомирова. Вот дьявольская диалектика всепоглощающей социальности! Прimitивный закон, работающий, как ледоруб: кому выгодно? Но Тихомиров и после случившейся с ним духовной метаморфозы (мета-

ной) совесть не разменял, с жандармами сотрудничать не стал и никого из своих прежних знакомцев им не выдал. Отчего еще и сохранил уважение автора.

А вот Лопатин – да-да, Лопатин – в какой-то момент начинает казаться безответственным авантюристом, увлекающим в сети смерти чистых сердцем дурачков, и ротозеем, исправно ведущим списки участников подпольной сети, доставшиеся жандармам... Писатель вкладывает ему в голову такие мысли: «Он прошел по России как поветрие, повсюду навлекая гибель, везде оставляя роковую метку. Скольких обрек он кандалам, бубновому тузу? Скольких осиротил и обездолил? Он не судьбу свою проклинал, а себя. Он хотел умереть, должен был умереть». Эти слова дорогого стоят и как-то проясняют позицию автора, который не так уж часто впрямую проблематизирует вопрос о жертвах террора.

Очень важные страницы посвящены Тихомирову и в романе «Соломенная сторожка», вышедшем отдельным изданием спустя лет 12–15 после «Глухой поры...». Кульминация рассказа о нем – эпизоды паломничеств героя в Оптину пустынь к Леонтьеву и в Троице-Сергиеву лавру, общения со Столыпиным. На излете советской эпохи Давыдов представил читателям русского патриота-пессимиста, озабоченного судьбой родины и благом народа – но обнаруживающего, что в обществе нет никаких средств, чтобы избежать самого худшего, что и государственная власть ему и нам – плохой союзник. Герой Давыдова, встав вроде бы на службу государству, не питает никаких иллюзий относительно перспектив имперской России, опытом проб и ошибок осознает ее обреченность. Отсюда непреодолимая и извечная двусмысленность его миссии, его вполне безнадежного дела.

«Годы спустя думал: „Измерена Россия, и взвешена, и получила суд“». Есть все-таки в судьбе Тихомирова, как ее показал Давыдов, нечто ироническое. Но это – русская судьба. И эта ирония – она еще отзовется у Давыдова, отзовется гораздо более явно в его «Бестселлере», где адресатом окажется и сам автор...

Давыдов всегда на стороне творческой личности, на стороне живой совести. В «Глухой поре...» и в других своих лучших вещах Давыдов стремился к созданию романа идей и позиций, романа-диспута, романа-полилога. Страшно угнетает автора и его героев существование наедине с собой, без общения с миром, без отклика из мира. То, что самым роковым образом реализуется в судьбе

многих из них в момент заключения в одиночную камеру Петропавловки или Шлиссельбурга — момент, иной раз длящийся десятилетия. То, от чего страдает помудревший Тихомиров, чьи новые, консервативные идеи не находят отклика в обществе: «Ему иной раз даже казалось, что все свои силы год за годом изводит он на поддержание власти какого-то египетского фараона Нехао и фараоновой администрации, да вдруг и обнаруживает, что никакого Нехао, никакой администрации вот уже тыщу лет нет как нет. Комизм, думал в такие минуты Тихомиров, ну, может, и высокий, а комизм, и сам ты — веселенький, юмористический тип».

Снова и снова самые разные персонажи Давыдова сходятся на очной ставке, чтобы прояснить наиважнейшие, роковые вопросы. И такие встречи заставляют их актуализировать свои ценности, свои аксиомы и подвергнуть их испытанию. Человек яснее и полнее понимает себя, а подчас и радикально меняет свою жизнь. Кульминационные эпизоды в романах Давыдова — это очные или, иногда, заочные поединки, в которых сходятся антагонисты. У него и в ГУЛАГе спорят, чтоб доспорить (как и в прозе Евгения Федорова или Льва Разгона).

...Дегаев и Лопатин. Спор о возможности сговора борца против режима — и полиции. ...Лопатин и Нечаев. Спор о революционной морали.

Сшибки мнений, споры в романах Давыдова обычно зацикливаются вокруг социальных и моральных вопросов. Дальше в сферу духа автор идет редко. Но и так круг вопросов, развернутых в процессе обсуждения, весьма немал и свидетельствует о широком кругозоре автора и о том, что он выходит, в сущности, на главные проблемы русской общественной жизни. Какие-то темы споров сохранили свою актуальность. Какие-то имеют историческое значение («народ», «революция...»). Какие-то, наверное, актуальность еще приобретут. Не все такие споры развернуты последовательно и многосторонне. Скажем, в целом разочаровывает очно-заочный поединок Лопатина с Тихомировым. Возникает впечатление, что Лопатину нечего возразить оппоненту. Самое существенное его замечание делается в довольно легкомысленной манере, характерной для некоторых наших либертинов 80-х-начала 90-х годов XX века: «Силен в нем был русский шовинизм, а русский шовинист в конце концов непременно грохнется на колени перед русским самодержавием». Выходит, что любовь к русской

христианской традиции, по Лопатину, неизбежно затягивает его оппонента в болото политической реакции. Скажем кратко: сие не есть доказанный факт. (Может быть, эта бедность суждений мотивирована исторически. Но, кажется, писатель просто не сумел собрать аргументов, чтобы построить полемику с опорой на традиции диатрибы.)

Автор поначалу как будто бы сохранял нейтралитет. Особенно при обсуждении не самых тривиальных социально-политических тем. Хотя нередко (стоит только в дискуссии коснуться нравственного вопроса) и давал понять, на чьей он стороне. Обычно он до предела сближался с одним из героев (с кем конкретно — зависело от предмета повествования). Но со временем, от романа к роману, присутствие Давыдова в его прозе становится все более явным. Писатель себе все более интересен. Сначала он ограничивался только вводными замечаниями, которые производили впечатление отмазки для цензора. А к концу, в «Бестселлере», вокруг автора все и крутятся. Он сам теперь — главный персонаж его истории, а прочие исторические деятели и незаметные герои жизни вступают с ним в отношения, продиктованные личным пристрастием автора. Это книга Давыдова о себе самом, исповедь свободного интеллектуала. В свете этого, последнего романа персонажи прежних книг могут быть поняты как отдельные фазы авторской мысли, как отдельные стороны авторского Я, как разные реализации архетипов, всплывающих из недр души художника. Тот же Герман Лопатин — бунтарь-моралист, стойкий рыцарь революции, готовый убивать «сатрапов» и жертвовать собой (другими — тож), едва ли не безупречный герой, почти альтер эго автора. Но именно — «почти». Сам Давыдов сложнее и богаче мыслями, тоньше и, пожалуй, опытнее. Он понимает, что в какой-то момент Лопатин оказался заложником революционной идеи, которой не смог изменить по прямизне своего характера или по незрелости, подростковости, что ли.

Писатель позволяет отозваться в себе и сановнику империи, и тайному реформатору из жандармского ведомства, и либеральному профессору, и религиозному мыслителю — с их суждениями о жизни, с их позицией... Он читал «Катехизис революционера», но читал и «Вехи». Он учился понимать, что готовность того же Лопатина судить весь мир — не самая неуязвимая позиция. Он и в русском демоне Нечаеве находил не только мерзкую повадку

аморального авантюриста, но и обаяние человека дела в кругу «извечно расейского телячьего студня», готовность к жертве (и другим, и собой: жжет свечу с двух концов), и апокалиптическое сознание («он осудил мир на крушение и возмездие», «чем хуже, тем лучше, ибо скорее и круче выхлестнет отчаяние»).

Правда, демоническая стихия души Нечаева по-настоящему Давыдовым не открыта. Убедительнее портрет мистически одержимого Сергея Нечаева, созданный Дж. Кутзее в романе «Осень в Петербурге».

Постепенно Давыдов преодолевал те ограничения, которые вменяла ему беллетристическая традиция. Его путь — путь художника от условностей к свободе, от чуть ли не нарочитого объективизма к господству авторской личности, от самоограничения к почти безрамочному артистизму. Это дало противоречивые результаты. С одной стороны, в своем последнем романе Давыдов пришел к почти полному распаду формы. С другой — он дышал все более легко, все более глубоко. Исторический романист становился просто свободным мыслителем в прозе и со-героем.

Размышляя о своих героях, писатель немного завидует им. Их готовности к активному действию, к подвигу на арене жизни. Они состоялись именно как исторические деятели. У них богатая перипетиями, даже авантурная биография. ...Давыдов воевал, сидел в тюрьме, вкалывал на гулаговской каторге. Но разве эта жизненная сцена может сравниться с той, которая досталась его главным героям? Они почти на равных состязались с историей, а Давыдов? Архивная крыса, подцензурный сочинитель... Эпоха дала человеку слишком мало. Но оставила ему возможность удержаться на рубеже личного присутствия. Человек Юрий Давыдов вписал себя в историю. А история-то такова, что он не может претендовать на то, чтобы с комфортом расположиться в некоем центре мира и благодушно наблюдать за происходящим. В «Бестселлере» уже ему было не до кристально чистых революционных душ. Мелькают, конечно, таковые; ну и Бог им судья. А ему бы как-то выкричать, вышептать, выплакать то, что не вмоготу нести с собой в гроб.

В конце жизни он позволил себе последнюю свободу. Но это не значит, что он не имел ее раньше. Во всяком случае, как художник. В его прозе подчас поверх всех борений звенит далекая струна, синее небо, поет птица. Есть глубокое пространство совсем иной жизни. Безбрежный мир, который не сводится ни в какие

прописи. Он есть — и его присутствие придает совсем иной масштаб революционно-жандармским пикировкам (не упраздняя их значимости для самих протагонистов).

Лопатин с Дегаевым однажды встретились в петербургском ресторане, чтобы прояснить позиции. Прояснили. А дальше следует такой авторский пассаж: «Они уходили из ресторана, когда в зал, отдохнув, возвращались цыгане. Швейцар распахнул высокие парадные двери. С улицы молодо прынул сильно засвежевший ночной воздух. И докатился, как на прощанье, медленный гитарный раскат: «Ах, да погасите свечи, они плохо горят...»».

Никак эти старопрежние певучие цыгане не отменяют важности случившегося делового принципиального разговора. Но и жаль становится ушедших, недослушавших, чего-то главного в жизни не понимающих. В отличие от автора, который с такой художнической хищностью пережил эту коллизию — и дал о том нам весть.

Юрий Малецкий: Вера эксцентрика

Один из доминантных мотивов серьезной современной литературы — выживание человека в потемках жизни: истории о стойких героях наших дней, опыты сопротивления эпохе, уроки достойной жизни. Речь не идет (не всегда идет) буквально о суде над современностью. Рельеф отношений сиюминутного и вечного в прозе этого направления, которого практически не замечают живущие одним днем критики, гораздо более сложный. Но присутствие вечности дает ту перспективу, которая невероятно углубляет план повествования. И незамысловатые посиделки, суетные и подчас бесптолковые будни приобретают вдруг новое качество (как, например, почти безотказно происходит в прозе Нины Горлановой — соло и вместе с Вячеславом Букуром) ... Самый яркий и крупный русский писатель современности, который шел этим путем, — Юрий Малецкий.

На фоне общего упрощения современных повествовательных ресурсов Малецкий оказался в драматическом разладе с читательским сообществом. Он не делал ни одного шага навстречу среднему читателю, а тот отвечает ему взаимностью. В этом смысле Малец-

кий — антипод другого крупного прозаика современности Людмилы Улицкой (о романе которой «Даниэль Штайн, переводчик», кстати, он написал обширное эссе размером с приличную книжку).

Улицкая, также отнюдь не чуждая поиска вечности, довольно последовательно и руководствуясь прекраснодушными намерениями задавала в своей прозе как норму доступно-попустительский вариант религиозной морали, нежное христианство, где человек заранее прощен едва ли не за все и без покаяния. Там, где Улицкая идет навстречу своим читателям, разжевывая для них пищу богов и обещая благо, — там Малецкий апеллирует к ортодоксальным смыслам и обновляет строгий и темный огонь веры, сопряженной с тавром греха, избывающей этот остро пережитый грех.

На разломе времен и эпох многое в литературе (да и в жизни) идет в исторический отсев. Забывается. Слишком многое. Уходит в архив литература авторского компромисса (с жизнью, с мыслью, с властью, с публикой), весь и всяческий мейнстрим, литература игры или пассивного свидетельства. Документы быта, свидетельства авторских комплексов, безбашенная эквилибристика — в архив. Остается только нечто безумно запредельное по концентрации и выражению окончательного смысла. Скажем, в русской прозе недавнего прошлого — Домбровский, Шаламов, Солженицын, Владимов, Семин, поздний Астафьев...

Есть уровень книг последних слов, книг бескомпромиссного гнозиса. Окончательных книг, в которых писатель договаривает до конца, идет за мыслимый и немислимый предел. Прозы, сочетающей лирическую исповедальность и предельные обобщения, откровенную условность и точнейшую диагностику современности.

Еще недавно я был даже убежден, что русский реализм не отражает жизнь — он опережает жизнь и преображает ее... Этот камень, однако, расшатался и выпал из фундамента веры. Но что-то и осталось.

Мишель Уэльбек хорош не блеском стиля и не безошибочностью выводов и рецептов. Его масштаб — это масштаб духовной драмы, настигшей сегодня Европу, и масштаб опережающей мысли, сумасшедшей, но страшно убедительной интуиции. В России к такому вот масштабу небесспорной, но очевидной убедительности на рубеже столетий подходили Искандер, Дмитрий Галковский в «Бесконечном тупике», Людмила Петрушевская, Анатолий Азольский, Евгений Федоров в «Бунте», Виктор Пелевин, Влади-

мир Маканин, Евгений Кузнецов, Владимир Сотников, Александр Иличевский, Валерий Залотуха... Они решали только или преимущественно главные, только самые трудные и последние задачи. И банальный быт, и заскорузлый уклад пронизаны здесь, в этой словесности, метафизическим сквозняком, который сдвигает вещи с их привычных мест и создает абсолютно новые смысловые поля и зоны.

Вот и Юрий Малецкий относится к этим редким в современной Европе (и немногим в современной русской литературе) прозаикам, которые работают именно так. В лучших его вещах представлены замечательные опыты о современном человеке — с его верой и его безверием, на границе бытия и смерти, в напряженном сотворчестве личного существования и личностного самоосуществления с Богом и с другим человеком.

Малоуспешные попытки решить проблему одиночества, поиск (надрывно-упорный) любви как неизбежно-мучительного средоточия жизни — и опыт неудачи как центральный опыт человеческой тщеты в этом падшем мире, — это тоже Малецкий.

И там, и в самой новой прозе писатель осознанно пренебрегает деталями наглядно-предметного мира, панорамированием социальности. Его совсем не занимает внешняя оболочка реальности. Все это отдано им кинематографу и телевидению. Литература решает у него только ту задачу, которую помимо нее не может решить никто. Душеведение. Анамнез и диагностика душевных болезней. Малецкий извлекает из хаоса жизни и фокусирует только внутренний мир и опыт героя, именно жизнь души, бытие один на один с главными собеседниками или в крошечном одиночестве. И события, и вещи, чтобы получить право на присутствие в его прозе, должны пройти через душу персонажа.

И более того, писатель решается шагнуть в то пограничье, где мистически совершается встреча человека и Бога. Пожалуй, этот мистический вектор в его последней вещи максимально силен.

Это огромный риск. Мистика в современной литературе слишком часто предстает в девальвированном, фантазийном виде. Я даже не говорю о сугубо жанровой словесности, об откровенном фэнтези. Но и в вещах с более серьезной амбицией мистико-символический план повествования чаще всего оставляет ощущение тягостного недоумения. Вместо духовного прорыва — искусственная и тенденциозная объективация сверхъестественного, фантази-

рование, игра воображения, придумывание образов и реалий инобытия. Злоключения на грани жизни и смерти.

Малецкий без заметного труда преодолел этот наивный, старомодный псевдосимволизм, едва ли уже допустимый сегодня как серьезная литературная заявка. Если уж и искать его, Малецкого, предтеч и союзников, то сразу вспоминаешь иные опыты – опыты и пробы апофатического символизма у Набокова. Искусство обозначить, но не назвать присутствие. Дать его почувствовать – но категорически не объективировать...

Беспредметное веяние духа, опознаваемое душой персонажа, Малецкий передает с удивительной тонкостью. Так говорить сегодня об этом, об изнанке мироздания и драме веры, может сегодня у нас только он.

В его лирико-драматической трилогии «Любью», «Физиология духа» и «Конец иглы» представлены замечательные опыты о современном человеке с его верой и его безверием, на границе бытия и смерти, в напряженном диалоге с Богом и с другим человеком, с нерешенной проблемой одиночества, с поиском (надрывно-упорным) любви как неизбежно-мучительного средоточия существования – и с опытом неудачи как центральным опытом человеческой жизни в этом падшем мире. Он охотно жертвует деталями предметного мира, социальности, внешней оболочкой существования, извлекая из хаоса жизни и фокусируя внутренний мир и опыт, бытие один на один с главными собеседниками или в крошечном одиночестве.

И закономерно, что все более последовательно идет к дневниковой форме, его «Улыбнись навсегда» в этом отношении предьявляет радикальный опыт такого рода.

«Любью». Малецкий попытался развязать проблемный узел текущего момента: соединить с вечным именно животрепещуще сегодняшнее. Перед нами уникальная попытка в художественной исповеди (автор настаивает именно на ее художественной основе) отразить строй души современного христианина, православного интеллигента, одновременно человека культуры и человека веры в момент, когда рухнули, почти повсеместно ушли в небытие традиции бытового благочестия и все на свете, кажется, омертвело, выродилось, потеряло живую и конкретную связь с вечным источником бытия. Его герой – может быть, самый разорванный

и нецельный человек сегодняшнего дня. Человек за стенами храма вынужден сам, на свой страх и риск искать и находить дорогу к Богу на нехоженных путях. Конечно, и вся святоотеческая традиция дана ему в помощь, но это именно тот урок, который еще нужно применить к реалиям происходящей здесь и теперь жизни.

Герой Малецкого вместил в себя весь актуальный культурный опыт — и вместе с тем старается жить по-христиански. Причем цель его — не просто механически соединить накопления культурного опыта с вечными заповедями, не отбросить первое ради второго, но добиться какой-то новой цельности, такого духовного и душевного единства, в котором бы гармонически соединились вечное и актуальное.

Малецкий завязывает тугой, трудный узел застарелого семейного конфликта. Усилия героя далеко не всегда венчаются успехом, а чаще он вообще застаёт себя распластанным на плоскости греха. Он и судит себя, и ищет оправданий, и находит их, и снова, на новом витке рефлексивной спирали, раскаивается и скорбит о собственном несовершенстве, собственном достоинстве. В самом названии повести, этом странном неологизме «любью», прячется не только внятное «люблю», но еще и — «убью». В отношениях мужа и жены, двух самых близких друг ко другу людей, открывается бездна взаимного неприятия, непонимания — и построить мост любви через эту пропасть отчуждения и одиночества, кажется, почти невозможно. В этом, стоит заметить, много жгучей правды о человеке наших дней, который в отношениях с другими людьми часто не имеет прямого выхода из быта в вечность.

В актуальной словесности вообще трудно встретить персонажа, способного к раскаянию, наделенного сознанием своей вины перед ближними и перед Богом. Малецкий эту вину акцентирует, изображает как привычное движение души героя, и эта авторская установка, можно сказать, крайне редка.

Задача такого рода требовала особых средств. И, вероятно, именно попытка решить ее с полной ответственностью вызвала к жизни необычную композицию повести, в которой сплетаются внутренняя и звучащая речь, фрагменты сочинений героя — и церковных старославянизмов. В самой внутренней речи героя, этом сплошном потоке сознания, смешиваются в причудливой амальгаме цитаты из самых разных контекстов. Можно сказать, она насквозь цитатна, сплошь центонна. Поначалу это может показаться

пустым и зрящим шукарством в модном стиле. Автор делает попытку объясниться, признаваясь устами героя в том, что сегодня почти невозможно говорить о вещах и понятиях прямо, на полном серьезе, настолько искажены, загрязнены, затерты, засалены и опошлены все слова. Приходится искать обходной путь, добиваясь искренности более сложными средствами. И отчасти эти объяснения звучат убедительно, хотя всякий, кто берется сегодня за перо, по-своему решает для себя вопрос о прямом смысле слова.

В повести преодолевается установка на упразднение личности в процессе безличного манипулирования культурными знаками. Собственно, Малецкий доказал, что цитатность цитатностью, игра игрой, но человек тоже остается человеком и способен стремиться к цельности и сознавать себя личностью независимо от капризов культурного климата. Хаос разрозненных, осколочных смыслов обретает динамическое единство в тот момент, когда человек адресует себя Богу. И если статичной духовной цельности состояться не дано (сегодня усомнишься: а достижима ли она вообще? хотя, кажется, исторический опыт святости доказал: да, это возможно), то по крайней мере есть возможность сохранить и удержать себя от распада на культурные условности, состояться в высшем смысле, пусть даже с тяжестью греха и вины на душе.

Опыт Малецкого в «Любью» показал, какой может быть религиозная литература наших дней. Это литература, где главное — горячо и остро переживаемая встреча человека с Богом. Декорации различны, условия и предпосылки многообразны. Да и сама эта встреча — факт мистический, а потому до конца не выразимый никакими средствами этого мира.

«Физиология духа. Роман в письмах». Малецкий — последовательный, бескомпромиссный аналитик. Он бесконечно дробит и разделяет, усложняет и дифференцирует, идет снаружи внутрь, ничего в жизни не оставляя простым и целым. Ради этого писатель принес максимум жертв. В прозе Малецкого нет ни быта, ни социума. Глаз практически не задействован. Отсутствует самодостаточная плоть мироздания. Почти нет событийной эмпирики. Иной раз уже даже отсутствует живая спонтанная речь; она заменяется письменным отчетом персонажа. Нет вообще ничего наружно-вещественного, материализующего жизнь духа.

Мир у Малецкого сведен в фокус, герметично замкнут тем, что

происходит у персонажей внутри, тем, чем живет душа — и в той степени, в какой душа сумела сказаться, проговориться, воплотиться в слове. Но степень эта очень высока. Герои Малецкого принадлежат к той не весьма распространенной сегодня разновидности человеческого рода, которая отличается способностью не только много пережить, но очень подробно осознать пережитое, а затем и очень полно выразить свой личностный опыт. В нем, в этом опыте, есть нечто неповторимо индивидуальное. Но есть — что немало важно — и нечто универсальное, записанное на скрижалях. Такого даже очень много. Не зря же его новый роман назван с претензией, почти как философский трактат — «Физиология духа».

Многие книги чем-то да странны. Но есть ведь и мера странностям. А тут — нечто сверхмерное и потому необычайное. Роман о любви. О встрече, о мужчине и женщине, о браке. О невозможности любви. О равно мучительных неизбежности и невозможности. (И еще где-то в сухом остатке — об одиночестве.)

Писатель не скрывает своих ориентиров, они названы в тексте: «Крейцера соната», «Идиот». Затем, наверное, еще «Шум и ярость» и Джойс. Когда один из персонажей противопоставляет «неотложную» «Крейцерову сонату» «совершенно необязательной» «Анне Карениной», в этом угадывается участие и авторского голоса: «...не лень семьсот страниц рассказывать про всякие вещи, которых уже сто лет как нет, да и не надо, вроде ручного сенокоса или скачек... зачем? Зачем нам знать, как сено косили? Любит кто грозу в начале мая или в конце октября, мне какое дело? Книга должна быть такая, чтобы людям глаза открыть на то, чем они всегда живут (а не видят), что всегда при них (а не знают), даже когда все сено скошено»... Малецкий — философ потаенных душевных движений, внедрившийся в душу современного человека так глубоко, что оторопь берет.

«Физиология духа» — роман в письмах, разложенный на несколько голосов, поочередно исповедующихся или рассуждающих о своем-чужом жизненном опыте. Задыхаясь, воодушевляясь, трепыхаясь, как карась на сковороде. Все внимание автора сосредоточено на этом аналитическом многоугольнике, включившем в себя мужчину и женщину, взрослого сына этого мужчины, и двух психоаналитиков (тоже давно связанных между собой мужчину и женщину).

Роман-исследование, роман-докторская диссертация о ресурсах и возможностях любви, об ее изнурительно-мучительной реальности и парадоксии. Сгущенная, отжатая, сконцентрированная проза. Одна логика накладывается на другую, закипает спор, а в итоге выговоренные с последней прямой, выраженные до конца позиции не уничтожают друг друга, но создают в читательском сознании диалогическое пространство. Возникает некий полисмысл, не чуждый даже некоторой амбивалентности, но отнюдь не релятивный. Просто начинаешь думать о том, что один человек — будь ты хоть ума палата — не в состоянии постичь все тайны и загадки человеческого бытия. Отдельные суждения и позиции — как рифмы. Они, однако, не складываются в строгий порядок в жизни. Даже двое — ну никак не рифмуются, тем более не совпадают, как две платоновские половинки. Внятно построенная строфа возникает разве только в художественном пространстве. И больше того: личностный опыт принципиально не свести в универсальную бытийную формулу на плоскости здешнего бытия. Для этого нужен выход в иную реальность, или взгляд оттуда.

Собственно, на это намекает и сам автор. Смысловой итог его романа близок к отточию. Полная правда не дана никому. Что-то даже химерическое есть в голове и у самых отъявленных носителей здравого смысла и глубоких мыслей. Оказывается, например, что один из героев придумал для себя коллизию своей жизни.

Есть распространенное мнение, что всякий анализ разоблачителен. Что постигать человека — означает его всячески развенчивать. Раскручивать, разоблачать, приводить к простым и понятным инстинктам. Малецкий раскрывает своих героев со всей подноготной, хотя настигает их и не врасплох. Да они у него и сами с усами, расскажут о себе то, что иной предпочел бы утаить, а другой просто не осознает. Но эффект этой аналитической прозы, как ни странно, вовсе не разоблачителен. Из знакомства с обстоятельствами и перипетиями сложного, противоречивого опыта, в которые ты волей-неволей вынужден вникнуть, вызревает впечатление человеческой значительности, возникает эмпатическая реакция сочувствия и соучастия. Причем поочередно к каждому новому повествователю-аналитику. Причем не упраздняя чувства симпатии к тем, с кем свел тебя автор прежде, пусть они хоть насквозь просвечены рентгеном.

На известной глубине духовного общения уже невозможно су-

дить персонажа. Можно только соучаствовать в его жизни. И Малецкий — из тех писателей, которые обеспечивают эту глубину. Если такая проза имеет воспитательную силу, то не в смысле азбуки морали, а в смысле интенсивности существования, которая дается нам в ощущениях. К тому же герои Малецкого обладают такой в современной литературе редкостью как религиозный опыт, и этот опыт также тщательно пережит, прожеван, свободен от неофитической детской наивности. Время героев Малецкого — это, что ни говорите, возраст зрелости. Совершеннолетнее время. Персонажи представляют современный тип рефлексивного, требовательного, взыскательного и взыскующего сознания, навсегда выведенного из равновесия, из шор-пут патриархальной традиции.

Счастья на планете Малецкого ни у кого нет — и не будет. Любовь возможна через невозможность. Параллельные кривые не сливаются, но перекрещиваются. Гармония не приживается в нашем падшем мире. ...Где ваша улыбка, что была вчерась?.. В романе есть такое рассуждение о русских: «Другие народы пусть каждый показывает по-своему, как надо жить; а мы вовсе — не как не надо. Мы вообще о другом: всею своею Не-путевостью мы говорим: э т о т путь только для жизни на земле. А нам чего на этой вонючей земле делать-то? <...> Человек — это кто создан, чтобы жить в раю. И мы, таким образом, люди в наиболее полном смысле слова. Нам хочется в рай сильнее других <...> Мы потому все и делаем якобы во вред себе, что не земля нам дом. Это есть наш основной инстинкт, а не в койку, не эрос как танатос, а танатос как эрос...» Но есть драматическая полнота бытия и есть способность соперничания.

«Конец иглы. Неоконченная повесть». В предваряющей текст заметке автор говорит, что четверть века назад он уже пытался осмыслить ту тему, к которой вернулся сейчас (речь идет о его дебютной повести «На очереди», опубликованной в 1986 году под псевдонимом Юрий Лапидус в парижском «Континенте»). Этот небольшой роман, думаю я, обречен на то, чтобы представлять от текущего момента русской словесности и в исторической перспективе, и в пространстве мировой литературы начала XXI века.

В «Конце иглы» предмет художественной рефлексии Малецкого не просто проблематичен — он, если вдуматься, невероятен, пара-

доксален. Не случайно литераторы обращаются к нему крайне редко. Писатель попробовал рассказать о смерти, передав ее опыт изнутри сознания умирающего персонажа, интимный опыт умирания, предсмертья и перехода... из точки А в точку Б. Этот заряд художественной воли формирует пространство повествования именно так, чтобы максимально эффективно столкнуть и героев, и читателей с этим неопровержимым фактом человеческого бытия и от бормочущей эмпирики, от быта, из житейщины вести их (и нас) к формулированию экзистенциального, смысложизненного вопроса.

Причем в качестве главного героя Малецким представлен на сей раз человек, по всей видимости лишенный связи с вечностью. Заложник посюсторонности. В повести «Любью», в романе «Физиология духа» многое держалось как раз на постоянно нащупываемой героями этих книг нити такого диалога, на сверке себя с вечностью. А тут иначе. И, зная его прежние вещи, не так просто понять, как вообще ему удалось заставить себя выйти на край небытия, сделав центральным своим героем в новом романе человека, живущего вне диалога с Богом.

Бог держал – и отпустил. И что дальше? И как дальше? Куда? Зачем?.. Как может существовать не укорененная в вечности душа. Душа, оставившая Бога, богоотреченная. Душа, оставленная Богом. Как это вообще возможно?

Наверное, еще лет полтора назад такой вопрос казался бы диким. Но минувший век, век радикальной богооставленности, сделал его самым важным, когда говоришь о человеке этой эпохи в его и ее сути.

Увы, мы про это слишком хорошо знаем, причем на личном опыте. У нас есть вовсе не остывшие воспоминания о человеке советской заисторической древности, о катастрофическом провале в Ничто, про который так много сказано – но так мало по самой главной его качественности.

Книга итога. Финальная книга провального русского века. Так бы я определил «Конец иглы» в историческом ракурсе его содержания. Чем дальше, тем больше семидесятилетний *совок* становится немой бездной, почти неподвластной пониманию. Мифы во круг советской эры множатся, но уже сейчас немногим дано понять этот конкретный синтез чуда, тайны и авторитета, этот кризис падавшего духа, страстного и познавшего свою *обреченность смерти*,

эту подмену веры ее хилиастическим суррогатом, тот специфический сплав рационализма и мистики в анафемской душе советского человека, распятого между грубым бытом и тотальным идеологическим проектом, сброшенного на дно тартара.

Актуальный пафос сегодняшнего момента — пафос финальности — получает в этой прозе Малецкого радикально-экзистенциальное выражение.

Безбожная эпоха, по Малецкому, — это мир относительных и условных величин. В их кругу обитают его персонажи, в этом отношении вполне типичные для своего времени. Они просто забыли о Боге, даже если знали о Нем. Но однажды — *шел в комнату, попал в другую* — каждому из них предстоит в упор наткнуться на то, что в этом мире фикций и условностей видится единственным абсолютом: на смерть. И оказывается, что встреча советского человека со смертью — критический апогей его существования. Момент надрыва и кризиса.

Читая «Конец иглы», вспоминаешь самые пронзительно-надрывные советские вещи *«про это»*. «Смерть пионерки» и «ТБЦ» Багрицкого, к примеру. Главная героиня Малецкого, зубной врач Галя Атливанникова, — это на какой-то процент вот такая *пионерка*, только сильно постаревшая и вообще напрочь лишенная, конечно, патетической одержимости. Она скорее конформистка, согласившаяся с идеологическими догмами советской эпохи, принявшая их как факт веры и даже отстаивающая их в идейных спорах со своим другом-скептиком Марком. Это вполне искреннее приспособленчество, привычное и уютное согласие на протяжении десятилетий формировало строй ее сознания, позволяя чувствовать себя комфортно — своей в том мире, который ее окружал, вопреки не самому стандартному происхождению и не самой удачной национальности. Да и разрыв между идеалом и реальностью можно было не игнорировать, а мотивировать в духе расхожей догмы, что тоже примиряло с расхожими ужасом и бредом. Собственно, именно таким и был, пожалуй, самый распространенный, «средний» тип советского человека. Рядовая такая гайка, в самом приблизительном восприятии личности героя.

Впрочем, как уже замечено, социальная типизация интересует Малецкого далеко не в первую очередь. Мы имеем у него обобщение несколько иного свойства. Не во всем не прав и Юнг: если есть на изнанке души архетипы, то есть и их воплощения, реализации.

Разумеется, мало оснований грубо навязывать Малецкому прямую, как штык, апелляцию к универсалиям культуры. Но крупность его заявки самопроизвольно выводит именно к такого рода аналогиям. В Гале угадывается, по архетипической логике, сама Россия с ее безначальной женственностью, опознанной так сильно в начале XX века Блоком, Бердяевым и Розановым, — смиренно-покорной, ласково-нежной и — непредсказуемой. (Дело в данном случае, разумеется, не в «чистоте крови», а в воплощении одной из самых глубинных русских тем. В этом контексте и конкретно-историческое содержание опыта героини не исчерпывает полного смысла возникающих перед нею и нами проблем.)

И вот, уже в глубокой старости, однажды ночью происходит мистическое событие — героиню навещает смерть. Так она это поняла. Пришла, побродила и отошла. И фетиши эпохи бледнеют и вянут только от одного студено-мрачного веяния внезапной гостьи.

Исторический план, связанный с предельным обобщением и экзистенциальным прочтением опыта советского человека, — не единственный в прозе Малецкого. Ведь потеря человеком Бога происходила и случалась не только в советской России. Вот и современная Европа своими путями пришла к не менее, кажется, острой ситуации того же типа, о чем так внятно говорят сегодня тот самый Узьбек или, по-своему, например, Аррабаль... Маленький человек гиблых советских времен у Малецкого — это и человек глобальной безрелигиозной эпохи вообще. Писателя, кажется, интересует не исключительно советская конкретика и даже вообще не столько она, сколько общая логика и парадоксия существования без веры — в финальный момент этого самого существования. Абсолютизм смерти упраздняет не сугубо советский опыт. Он упраздняет любой сугубо посясторонний опыт человека — и именно в меру его сугубой посясторонности.

Замечательно последовательно, аккумулируя средства притчи и совмещая в судьбе героини предельно конкретное и предельно общее, наш автор анализирует ресурс разнообразной аргументации, призванной обеспечить надежным оправданием жизнь, сосредоточенную в пределах здешнего бытия. Отмечу, кстати, что этот поиск героини предъявлен в романе со всей отчетливостью, но писатель оговаривается: «вопросы, которые прежде почти никогда не приходили ей в голову, а если приходили, так она с легкостью отмахивалась от них, вдруг зазвучали в ней беспрестанно

и бесперебойно, опять же не словесно, а вот этими уколами и зацепами, зарубками сознания, — и если приходится передавать их словесно, развертывая то, что несли в себе зарубки и уколы эти, то только потому, что другого, более совершенного, чем словесный, способа литературного, письменного изложения чувства и мысли — пока еще, к несчастью, не придумано».

Старуха Галя копает, как крот, пытаясь для себя понять, зачем же она жила — перед лицом утрат и одиночества, в канун небытия. И оправданий у нее в итоге не находится. Однако по ходу своих мыслечувств она — с гимназических времен атеистка — самопально открывает вдруг для себя наличие некой одушевленной силы; Силы. Той, которая играет человеком, как слепым кутенком, и, наигравшись, отправляет его в помойное ведро. Вот здесь и начинается, здесь и происходит центральное событие в ее жизни. В ее духовном опыте. Она, эта закисшая в своей квартире провинциальная дура, эта проржавевшая гайка великой спайки, вдруг открывает в себе ресурс бунта. Всем остатком своего скудельного существования Галя восстает на несправедную, в ее понимании, Силу, обрекающую человека сначала на страдание, а потом на небытие.

Вот новый масштаб личности персонажа у Малецкого! По сути, его героиня, сама это не сразу поняв и оценив, восстает на Бога. Ее новый опыт — классический опыт богоборчества. И встречается она — впервые — именно с Богом. Смерть — только псевдоним.

Героиня обманулась, ошибкой узнав в Боге дьявола. Но она не обманулась в мотивах, в содержании предъявляемого счета. Удивительный духовный сдвиг в том и состоит, что, восстав на Бога, героиня наконец хоть в чем-то обретает незыблемо прочную позицию. За жизнь против небытия, за добро против зла, за сострадание и милосердие. Идеологическая хмарь отступает. Восстание оказывается вариантом личной молитвы, способом веры.

Ближе к финалу своего романа Малецкий создает ряд сцен, которые прошибают насквозь. Такой силы и ясности, такой ответственной решимости *духовное письмо* — уникальное событие в литературе последних десятилетий. И вместе с тем что-то из важного и главного он сознательно оставляет недоговоренным, не переступая грань Тайны и не присваивая себе прав на суд и милость.

В финале героиня прощена. Думаю, что прощена. Почему? Может быть, потому, что, преодолев свое ничтожество, восстала. Может быть, в этом раскрылась та мера и степень веры, которых хва-

тило для спасения. Может быть, Бог прощает всех... Что мы вообще про это знаем?.. Ничего, честно говоря. И Малецкий знает не больше и не прибегает к фальшивому домыслу. (Не случайно же роман назван «неоконченной повестью».) Но он умеет дать словесный образ события с такой убедительно-победительной силой, которая говорит как будто уже сама за себя. Высота взыскания и значительность этого художественного опыта создают то духовное пространство, в котором трудно, но не стыдно жить.

Оценивая то, что случилось в романе, я могу все-таки предположить, что богословская интуиция автора фокусирует благодатность смерти. Малецкий запечатлевает ужасное содрогание естества, производимое в момент отхода. Но тотально страшна смерть у него только для усеченного сознания. Когда же это сознание раскрывается вечности, приходит иное знание. О нем нельзя сказать, но можно передать его наличие как факт. Грядет спасение. Очевидно, таково содержание веры, которая греет автора и которой он обогревает героиню. В серых потемках, на закате заплесневевшей жизни, во мраке сущем, в одичалых ландшафтах души прорывает мутную пелену существования этот луч незакатного солнца, этот дар веры.

«Улыбнись навсегда. Роман». Остроумная, в высшей степени интеллектуально обеспеченная и вопреки всему на свете веселая последняя, предсмертная и прощальная книга Малецкого гранулирует опыт особого рода и свойства. Над низким горизонтом актуальных событий она образует облако смыслов, альтернативных низкоурожайной повседневности. В ней есть высокие задания, она ждет от читателя отоброшенности, готовности к соучастию неэскейпистского свойства. И при этом она совсем не тяжеловесна; она свободна и даже празднична.

Если сказать про эту прозу, что она по-разному описывает путь человека к Богу, а такое в отечественной словесности недавних лет встречается нечасто (вспомнишь разве лишь «Свечку» Залотухи – как мучительно-обязывающий фокус), – то это будет верно; но это далеко еще не раскрывает ее особенность.

Итак, в чем оригинальность этой новой книги?

Во-первых, предмет прозы Малецкого – пограничная ситуация и выход из нее. Так у писателя было всегда или уже очень давно: в принципе и другие тексты автора – «Любью» и «Физиология ду-

ха» — этим вполне характерны. В романе, название которого дано всей книге, как и в повести «Конец иглы», ситуация эта заострена до предела своей финальностью. Речь, собственно говоря, идет о смерти. О моменте предсмертья.

В одном случае помирает нелепая советская старуха Галя Абрамовна Атливанникова. В другом — герой-рассказчик в романе, весьма близкий автору, скорее всего его alter ego (примерно он же — персонаж повести-эссе «Копченое пиво») балансирует некоторое время на грани жизни и смерти, потери себя.

Русский в Германии — это дистанция по отношению к актуальным социуму, культуре, среде. Московское или там самарское почти уже не вспоминается, а германское остается неродным; это неизбежный аутсайдинг. А тут еще болезнь, и выздоровление, когда повествователь, едва не очоурившись, пытается опомниться и отдышаться.

Галя Абрамовна ушла в мир иной не просто так. Она не только унесла с собой всю советскую тщету и маету, но и рискнула вопрошать, предварительно сведя счеты с Богом; это стало для нее событием космического масштаба и экзистенциального значения. В образе провинциальной зубной врачихи нам представлен автором советский Иов. На переднем краю небытия Галя Абрамовна плутает в трех соснах своей убогой советской веры, путается в показаниях, но отважно допинывает тему до последнего края и последнего смысла — и Малецкий, назвавший свою повесть «неоконченной», смело намекает напоследок на то, что вечность есть и что заблудшая душа получила шанс на спасение силой и качеством своего небесмысленного, хотя и беспощадного бунта.

В романе повествователь остается в финале жить — с той улыбкой, которая «навсегда», как эмблематический знак причастности к опыту страданий и невзгод, преодоленному силой надежды и веры (ну а чем же еще, позвольте вас спросить?), а впрочем — по совету безвестного пассажира в московском троллейбусе (последнем, случайном, таких уже нет): «Стоял себе возле задней двери; рядом со мной топтался какой-то мужичонка навеселе. Смотрел он на меня, смотрел — потом высказался:

— Ты че такой пыльным мешком ушибленный? Улыбнись навсегда!

Так я и сделал. И делаю по сей день».

Пафос этого признания тут же снимается упоминанием о таблетках, которые легко решают проблему оптимизма. Но автоиронический кунштюк не упраздняет сути сказанного.

Во-вторых, путь персонажей практически лишен всяких правил. Прозаик Малецкий невероятно далек от нынешней клерикальной волны, на гребне которой — религиозные активисты, пытающиеся все проконтролировать и подчинить своим затейливым правилам. Его теизм маргинален по отношению к простой и слегка дубовой вере неофитов и фанатиков (хотя столь же по-своему инструментален). Его посыл альтернативен: правил нет, их время кончилось.

Вспоминаю в этой связи, как в «Люблю» герой на протяжении всего повествования мучительно решал, ехать ему на церковную службу или не ехать, бросая близкого человека и игнорируя случившийся в семье кризис взаимного непонимания. Теперь такую коллизию в прозе нашего автора и представить нельзя. Декорации переменились, как жить — никто не знает.

Существующие в обществе законы — это или что-то запредельно рутинно-идиотическое, или, во всяком случае, нечто абсолютно чуждое герою, при всей их директивной силе. Герой устроен так, чтобы их нарушать. Это устройство его духа и свойство его жизни.

Причем это едва ли патология личности, хотя воспоминание о гоголевских «Записках сумасшедшего» не раз придет в голову в процессе чтения, да и неспроста, если герой романа лечится (профилактируется?) в клинике для нервных больных. Это — свойство здешнего нашего мироздания, в котором больше не осталось сакральных норм и скреп, а конвенциональные нормы и скрепы подвержены коррекции или даже упразднению — они в любом случае не могут восприниматься на веру.

Когда-то Юрий Малецкий замечал, помнится, что пейзажи в прозе ему и читателю ну нужны, потому что для этого есть кино. Но мы пошли теперь дальше. Вообще никакая объективация в прозе не нужна и неправомерна. «Объективная картина реальности» — фикция. Внешний по отношению к душевной сфере героя мир в его самодостаточности последовательно истреблен. Он присутствует лишь как функция восприятия. Принужденная сюжетность отброшена. То, что происходит в этой прозе, очень мало зависит от того, что происходит во внешней жизни героя, внешних событий просто мало и почти все они сами по себе ничего вообще не значат (поэтому «Улыбнись навсегда» легко читать с любой

страницы).

Оправдана и правомерна только жизнь изнутри Я: живой и горячий поток исповедальных признаний, свидетельство существования на разрыв аорты. В этой прозе нет ничего, что не пропущено через сознание героя и не стало фактом внутренней жизни, сцепившись там, внутри, с причудливым рядом ассоциативных фантомов мысли и воспоминания.

Истина Юрия Малецкого в том, что истин в готовом удобном виде никаких больше нет, а нужно жить совсем впервые. Нет привилегированной точки зрения, откуда можно смотреть на мир божий с позиции всеведения и суда.

Но свободно-дневниковое, практически бессюжетное повествование в «Улыбнись навсегда», с постоянными отступлениями, комментариями и воспоминаниями, в которых почти теряется нить той жизни, которую проживает рассказчик-пациент, вовсе не создает ощущения хроники бестолковой, пустопорожней жизни с ее мышьякой суетой. В прозе Малецкого наличествует сильная волевая интуиция, вертикальная тяга. Есть воля к толку, есть усилие нащупать в каждый момент нечто сущностно верное. Но это сущностно верное реализуется здесь и теперь, в этой уникальной ситуации, оно подходит к этому моменту моего бытия, а не есть рецепт для общего употребления.

Где находят современные писатели актуального героя? На зоне, в тюрьме или психбольнице! Конечно, не всегда. Но часто, да и неспроста. Здесь наиболее остро деформирована ткань устоявшегося, нормированного бытия, которое тлеет повсеместно, но не равномерно.

Роман Малецкого срифмовался у меня с недавней книгой Антона Понизовского «Принц инкогнито»: они суть свидетельства о вялотекущем катастрофизме и феерическом потенциале современной жизни. У Понизовского российская провинциальная психушка возле Пскова – символ реальности, чеховская палата номер шесть с поправкой на безумное и бессмысленное минувшее столетие, на новую простоту нравов, на иной масштаб ожиданий. У Малецкого – почти неведомая немецкая провинция, где психушка может даже стать временным ковчегом, но не лишится качеств, которые делают ее узилищем, пусть и добровольным. Но у того и другого их проза уводит из сугубо местного, не такого уж оригинального и увлекательного контекста в сферу общечеловеческих смыслов.

Понизовский загадывает загадку человеческого бытия, которой так и суждено остаться неразгаданной, и придумывает интригу детективного свойства. Каждый человек принц: некомплиментарная формула радикальной, но негарантированной перспективы. Случится ли венчание на царство или все пойдет буераком и базаровскими лопухами?

Судьба в разительном контрасте задуманного и состоявшегося, мечты и яви – тема, пожалуй, романтическая. Но она приобретает новое значение в постмодерном контексте, разрушающем стандартные модели существования, открывающем безграничные возможности, потенциально неисчерпаемые, но натыкающиеся на грубую вещественность обихода. Герой Малецкого, даже когда он зажат обстоятельствами до невозможности, как-то находит способ эту невозможность преодолеть. А в принципе – скорее разжат. Его способ существования – свобода, а единственный модератор процесса сам в него не вмешивается и подает о себе иногда известия только чудом.

Может быть, чудо и надежда на него и создают для повествователя некий дополнительный ресурс свободы? Впрочем, о чуде как сюжетообразующем факторе чуть подробнее.

Сначала еще одна параллель. Сравним Малецкого с другим прозаиком-интеллектуалом Владимиром Маканиным. У одного отсутствие горизонта вечности органично сочеталось с острой реактивностью на злобу исторического момента и склонностью к четкой сюжетности и завершенным характеристикам, социальным формулам (типа – «герой нашего времени»). У другого – оком разомкнут в вечность, претензий на обладание истиной в последней инстанции нет, жизнь берет нас врасплох, тепленькими, ничего не объясняя, – и тогда проза превращается в сквозной рефлексивный поток, без начала и конца.

Бог аксиоматичен как инстанция истины, но... это сфера абсолютно удаленная. Трансцензус нереализуем, хотя вокруг него повествователь может накручивать километры неглупых слов. Всякое знание о Нем есть догадка. Не более. Он ткется событийным опытом, которому можно оставить вполне профанную интерпретацию, но зачем? Когда так понятно, что налицо – чудо. Настигающее мгновенно, врасплох.

Как-то герой решил посетить службу в храме при своей лечебнице. Восхотел, и желание это сделалось маниакальным. Получил

разрешение в соответствии с правилами внутреннего регламента. А то, что случилось по ходу и далее, состоит из сплошных нарушений правил, которые рассказчиком себе были назначены. Он православный, а служит католик. Он не постился и не исповедался, а вдруг страшно захотел причаститься... Служба идет своим чередом, а процесс этих размышлений и переживаний — своим, но в итоге рассказчик сам принимает решение и оно обернется скромным, но очевидным чудесным эффектом...

Малецкий писал свою книгу о работе промысла в делах людских и в его понимании мир не брошен в пучину хаоса, в бездны абсурда. На панелях богооставленности, на заведомо не способных обеспечить полноту самореализации гранях социальной реальности (в прозе чаще заостренных) жизнь героя уходит внутрь (становится самообживанием) — и вверх, в иногда молитвенно прямой, а чаще имплицитный, жизнью самой, диалог с Богом. И вот тут встречные реплики собеседника — это именно чудеса, разительные происшествия, иногда ситуативно для героя важные, но не столь уж значительные, а в принципиальном случае — чудо спасения, исцеления, да и чудо жизни как таковой.

«...себя и свой жребий подарком...»? Да, как-то так. Для тех, кто читает эту книгу как исповедание братской веры, как братское евангелие, она имеет жизнеутверждающий колорит. Треволнения и суета, вагон с прицепом всякой маеты — однако не только в итоге, но и по ходу текст не раз будит интенцию самодовлеющей радости, как будто кто-то сказал наконец слово, которое мы ждали, которое долго крутилось у нас на кончике языка да так и не сорвалось.

Кто таков у Малецкого герой-рассказчик? Он сложно скроен и странно шит, но это не самодовлеющая, сама себя страшящая сложность человека конца XIX-начала XX веков, неповторимой Belle Epoque, оборвавшейся сараевским выстрелом. Герой стремится к ясности. Однако это стремление сочетается у нашего персонажа в ситуациях, когда он толкует и рядит, с намерением не миновать ни одной станции, скорее напротив — объехать их все, какие есть на этом маршруте. Плюс к тому он заранее, априори недирективен. Он не принуждает и даже не уговаривает. Его свидетельство противоречиво. Оно тут же, в тексте, подвергается если не сомнению и осмеянию, то комическому остранению, но одновременно продолжает торчать гвоздиком там, где ему на-

значено автором.

Вот новая роль литературы (ну, не совсем-таки новая, но все же). Не учить добру, а на особый манер медитировать: с автокомизмом, с причудой и придурью, с щегольским выговариванием своих нетривиальных открытий, с символом веры в придаточных предложениях — говорить без остановки, сделав это проговаривание образом (способом) жизни и творчества. Получается это у Малецкого, на мой вкус, замечательно.

Вообще, в нашей литературе не так уж много писателей уместно и интересно накручивающих вокруг себя (или вокруг героя) восемьдесят тысяч лье (Вячеслав Пьецух, Евгений Кузнецов...). Если сравнивать, то большинство таких авторов все же локальнее в тональности. У героя Малецкого истерзанная душа. Его бормотание напоминает о персонажах Достоевского. Его снисходительное добродушие, сдавленные рыдания, светлый юмор, за пределы игровой автоиронии, саркастическая усмешка, его взгляд на себя с комическим прищуром, — все это образует уникальный букет модальностей. Человек-оркестр, человек-итог, резюмирующий в личном опыте материк артефактов и смыслов, Малецкий с его автоамикошонством, артистической клоунадой, с юродской гримасой, с личностно освоенными познаниями, лишенными явных границ, имеет, я бы предположил, отдаленное подобие разве что в Василии Розанове (с его прощальным нам приветом от исторической России).

В последней прозе Малецкого мало эпизодических персонажей, которые своим личным опытом могли бы высказать нечто значительное, удостоверить незряшность бытия. (Хотя именно о таких людях он неплохо, в общем-то, пишет в другом, статейном, эссеистическом жанре.) Вростание героя мыслечувствиями в случайных спутников по жизни не доводит до особого добра, встречные туманны и неподатливы. В санатории, где профилируется рассказчик, не образуется атмосфера томас-манновской «Волшебной горы» с интеллектуальными поединками, с позиционным противоборством Сеттембрини и Нафты, хотя поначалу, читая роман, вам и может показаться, что случайные собеседники рассказчика, попадающие в его палату и становящиеся пассивными жертвами его красноречия, способны на что-то дельное... Как, впрочем, нет и местной Клавдии Шоша и связанных с нею любовных завихрений. Любимых людей в прозе мало, да и как их сберечь?

Многое в человеческих отношениях, скажем прямо, ушло из жизни повествователя, сравнительно с более ранними текстами Малецкого. В его авторском взгляде на современников появилось что-то феллиниевское: их заповедано жалея любить или любя жалеть, как детей, но толку от этого, скажем прямо, чуть.

Представительством истины в «Улыбнись навсегда» и в рассказе «Копченое пиво» становятся у писателя события искусства. Искусство и встречи с ним. Причем, как правило, не искусство охлажденного скепсиса, а искусство эпох религиозного воодушевления или особого религиозного опыта, искусство, наполненное до краев человековедением и замахаивающееся на боговедение. Оно суть окно в иную реальность, где все, как минимум, крупнее, а в принципе совсем иначе. Причем факты искусства — скажем картины, здания, — эффектом неизменного своего бытия постоянно исполняют эту миссию, прорывая самым своим наличием плоскость неряшливой и торопливой или однообразно-монотонной жизни.

Одна из кульминаций повествования — паломничество рассказчика в Мадрид, в Прадо, к Веласкесу. Поначалу нелепая, смешная и грустная история, описанная насмешливо и безжалостно по отношению к себе, а по итогу — причастная чему-то главному в судьбе повествователя. Здесь особенно наглядно липкий мусор обиходного существования, сопряженный с хаосом случайных событий и непостижных столкновений с невменяемыми антагонистами, отступает вдруг, чтобы дать место на авансцене переживанию назначенной Встречи с тем, что было когда-то задано, загадано художественным гением Веласкеса и что теперь получило разгадку.

Иначе та же тема сквозит в «Копченом пиве», где герой-гражданин мира, а точнее русский европеец, живет в Европе, как на вокзале, вечно в пути. Это не сентиментальное путешествие эмпирика Лоренса Стерна, даже не неспешная медитативность соотечественника, Павла Муратова, — это наш, актуальный захлеб невыносимым, полулегальным, ужасным, беспочвенным и прекрасным существованием без начала и конца.

«Куда? Зачем? Знаю: разлюбив Европу — больше никого не люблю. Я моногамен. Старый Свет — моя единственная любовь. Мне не нужны ни Америка, ни Восток, ни Тасмания и страшные Солломоновы острова. Я лечу, брожу, блуждаю в автобусах по Европе сотни лет и не хочу ничего, никого другого. Знает она или нет, она моя суженая. Если разлюблю ее — взамен не полюблю никого. Это

сердце – опустеет.

Мерло, мерло по всей земле – до беспредела. Свеча горела на столе – и та сгорела».

В этом пассаже есть страх возможной потери. Боязнь разлюбить (а ведь кто-то в наших палестинах охладел, не успев даже как следует полюбить). Но она все ж остается гипотетической. Вместе со своим героем Малецкий сделал родиной вершины искусства и любомудрия, и у него нет иного гнезда. Его герой живет этим искусством как чем-то вполне домашним, но это домашний очаг, в котором не гаснет огонь, и это свеча, которая освещает потемки, как где-нибудь у Жоржа де Латура (на обложке – репродукция его картины «Воспитание Богоматери»).

Повествователь «Летучим Голландцем» парит над Европой: эмпирически нелегал-экскурсовод, постоянно больной, задыхающийся, опасаящийся полиции и умеющий обойти недобрых смотрителей в музее; в высоком ракурсе – новоявленный сталкер, очарованный-разочарованный странник, который, галопируя в каком-то географическом вихре, выгуливает простодушных экскурсантов то по Парижу, то по Венеции, но прежде того – вводит нас, читателей, в ситуацию общения с шедевральной искусством как в жизненную необходимость приобщения к чаемой глубине и подлинности бытия, секрет которой знали старые европейские мастера.

Предложенные Юрием Малецким истолкования произведений литературы, архитектуры и живописи хороши сами по себе, но в конце концов существуют совсем не для того, чтобы мы прочитали его книгу еще и как путеводитель по стране святых чудес, а ради того, чтобы через них передать нечто более важное для автора, выразить суть и исповедать веру. В этой прозе все так сцеплено друг с другом, минутное и вечное, ничтожное и великое, что бывает сложновато расцепить.

Малецкий-прозаик творческой перегонкой и возгонкой самосочинился по итогу из легких фракций, ему нетрудно витать над подлянками и прорухами актуальщины, а мы устроены, наверное, тяжелее и потому бродим в этом нашем заколдованном лесу неизбывных противоречий, натываясь на сосны и сшибая шишки. Но все же нельзя сказать, что чужой опыт ничему совсем не учит. Проза Малецкого доброжелательно-гуманна. И она дает тот простор для вдоха, привычка к которому – странное дело – облаго-

раживает и освобождает.

Жизнь в текстах Малецкого часто сродни болезни; в падшем мире такое не так уж нелогично. Но сами понятия здоровья и болезни у нашего автора смещаются куда-то так, что личные недомогания и патологии становятся своего рода стигматами. «...бессонница бессонницей, ужас ужасом, дурдом дурдомом, но... — но иногда — какие светлые миги просверкивают, летя, через всю душу, расширяющуюся от этого лета по небу размером с само это небо! Какие летучие, сколь счастливые мгновения истины...»

Малецкий любил хорошие финалы. С учетом того, что автор, как и герой, — человек, как было сказано, финитивный, сегодня живший преимущественно культурным прошлым в его связи с вечностью, и даже историческая миссия его, возможно, именно такая, эти позитивные финалы утешительны, конечно, — пусть даже утешиться до конца нам и не дано.

Аркадий Бабченко: Юродский гуманизм как форма общественного служения

Этот текст возник в экстремальной ситуации: мигрировавший из печатных сфер в цифровые писатель, журналист и блогер Аркадий Бабченко инсценировал ситуацию собственной смерти; меня попросили переложить в более связный текст мой спонтанный отклик в моем блоге на неслучившуюся в итоге смерть. Публикация [61] произошла в сетевом медиа в момент, когда вопрос о жизни и смерти ее героя только-только разрешился, но редакция решила ничего не менять в готовом тексте.

Мы много слышали о том, что слово сегодня ничего не стоит. Инфляция слов, инфляция смыслов, отсутствие потребности в авторитетном суждении, стирание границы между правдой и ложью.

Гибель Аркадия Бабченко показала, что все не так. Или не совсем так. Если за слово приходится платить жизнью.

Мы виделись несколько раз мельком в те времена, когда он числился еще начинающим писателем. Тогда он попал в обойму сравнительно молодых людей, получивших в 90-х годах военный

опыт на Северном Кавказе и претворивших его в прозу. Сегодня я понял, что из всей этой прозы есть смысл перечитать именно рассказы и повести Бабченко. Их и будут, мне кажется, читать. И дело не в том, что они особенно глубоки. Но в них есть обнаженный нерв, который мучительно трепещет, и есть вкус к «голому слову», к репортажным средствам, которые подкупают подлинностью дистанции между словом и жизнью.

Строгое, очерковое письмо, без форсажа, композиционных эффектов или ярких метафор. Фактурная точность. Четкость и честность слова... Нагота этой реальности входила в тебя с болью. Или, скажем так, авторская боль передавалась тебе.

Личный опыт солдата-срочника и контрактника Бабченко с самого начала переваривал в традиции лирико-исповедальной прозы и в манере окопной правды, иногда примешивая сюда толику публицистики. Вспоминались «Школяр» Булата Окуджавы, ранние повести Георгия Бакланова. Чеченская война была изображена Бабченко как школа бесчеловечности. Школа убийства. Таковы они, наши постсоветские университеты.

В повести «Алхан-Юрт» герой Бабченко – наемник («контрактник»). Воюет за деньги и другого смысла в войне не видит. Она для него уже как наркотик. Привык, обжился. Подсел на войну. Но душа еще трепыхается где-то, подрагивает возле сердца. С его подачи убивают старика и девочку. Узнав об этом, герой оторопел, но ненадолго. Завтра он, наверное, уже без трепета прольет чужую кровь.

В повести «Взлетка» солдаты после учебки, только что принявшие присягу, сидят на краю взлетной полосы в Моздоке, ждут, как распорядится ими судьба. Рядом война, и солдаты волей-неволей замечают то неприкаянно бродящих беженцев, то серебристые мешки с человеческими останками... Никому не хочется в Чечню. А кому-то наверняка придется туда попасть. Взлетка становится преддверием ада. Причем от самого человека ничего не зависит. Он бессилён выбрать себе участь. «Майор подходил к каждому и спрашивал: „Хочешь служить на Кавказе? Езжай, чего ты. Там тепло, там яблоки“. И когда он заглядывал в глаза, солдаты отшатывались от него. У него в зрачках был ужас, а изо рта воняло смертью».

Писал о кавказской войне Бабченко недолго. Но движение в этой прозе было. В рассказе «Аргун» он дал уже концентриро-

ванный образ солдатской службы в Чечне. Батальонные будни. Армия в собственном соку, вне соприкосновения с неприятелем. Бабченко изображал мир уродливый, невероятно жестокий, приведенный к примитивной норме существования-выживания, – какое-то близкое преддверие ада. Единственной зыбкой опорой в нем является содружество нескольких парней, которых свела здесь судьба. Но и относительно крепости содружества Бабченко был в больших сомнениях. Вспоминая Ремарка и его тему фронтового товарищества, он отталкивался от этого прецедента. Опыт Чечни в его истолковании – это опыт унижения, беззащитности, одиночества – опыт горький и бесплодный.

Наконец, цикл рассказов «Маленькая победоносная война». Помню, что впечатление от него было внезапно и особенно сильным. Кучка своих (ну – условно своих, не совсем ясно – почему своих, вероятно лишь потому, что они не выстрелят в спину) в чужом, полном смерти мире. Никаких гарантий. Смерть просто рядом и наступает без спроса. Гуманность к человеку (нота жалости, рефлекс солидарности, намек на фронтовое братство – хотя фронта нет, нет традиционного окопа, а есть только бессмысленно блуждающая по опасному миру группа солдат) иногда начинается и сразу кончается где-то рядом с рассказчиком. Но он часто обходится и без такой роскоши, просто фиксируя данность. И эта самая гуманность уж точно не распространяется ни на армейское начальство, ни на непонятого демонически-невнятного противника. Эти чеченцы вообще как бы и не люди. Скорее таинственные сущности, несущие смерть. Посланники небытия. (Хотя иногда автор что-то быстро проговаривал про детей и женщин, да.)

Проза на уровне описания инстинкта выживания в конкретной среде. Или даже потери такового. Она забирала примитивизмом, элементарностью пограничного, практически дорефлексивного существования. Возникал вполне шаламовский эффект: живописался феномен предельного упрощения существования и его тотального обесмысливания «в европейской стране двадцать первого века». Как сказано в одном месте, «человек ушел из его тела, а на его место пришел инстинкт...» Задевало притом отсутствие глубокой и всеобъемлющей мысли. Ну да, плохо парням и вообще никому не хорошо. Война безумна. Реальность запредельна. А дальше?..

О безумии войны сообщалось при участии самой малой толики разума. Как не было далеко идущей мысли в момент, который вро-

де как фиксируется, так не появлялось ее у автора и потом. И если первое более чем понятно, она убедительно невозможна в том мире, — то второе несколько удивляло. Бабченко едва ли не принципиально здесь почти не шел дальше честного голого факта, замечательно выраженного свидетельства. Его опыт был вроде бы отчасти оправдан лишь силой полученного и передаваемого шока, эффектом столбняка. И у него количество все же давало и некое иное реальное качество. Даже в отсутствие проблематики вины и греха герой-рассказчик все же не был лишен способности выбора и, кажется, готовности за него отвечать. Каким-то образом.

Потом Бабченко перестал писать такую прозу в традиционном формате. Тем временем и его поколение рассосалось, прозаики разбрелись, кто куда, и в сумме их слово, увы, так и не дало эффекта, сравнимого с тем, какой имело слово потерянных поколений после мировых войн XX века.

А Бабченко покинул эту когорту, вышел из строя — и стал уникальным и единственным в своем роде. И получилось (совсем неожиданно) так, что тем самым он гораздо убедительнее себя предъявил, в том числе и как наследник великой русской литературы и ее гуманистической традиции (традиции, сказать по совести, полуутраченной современной российской словесностью). Война его не кончилась, об этом сейчас точно говорят и пишут. Но приняла новые формы.

Хотим мы того или не хотим, но многое в нашей публичной репрезентации вписывается в тот или иной вектор культурной традиции. Я бы сказал, что в последние годы Бабченко стал очень убедительно состоявшимся юридическим XXI века. Он оказался органически подключен к традиции обличительного слова, юридической ругани, вызванных уязвленностью падением человека в клоаку зла. Отчаянно взялся за дело, а делом его стало выкрикивание правды самой горькой, самой отчаянной, самой неправдоподобной и невыносимой для личного комфорта многих из нас.

Обличение неправды и зла, к которым он не хотел привыкать, в отличие от многих из нас.

И жил он, как юрод, где придется, вел себя с юридической спонтанностью, на гноище веры, на кладбище надежд, в блогах соцсетей, которые, максимализируя публичность, закономерно стали его трибуной и кафедрой, откуда он ругал ничтожных соотечественников и боролся с помрачением истины, с искажением Божьего лика

в человецах, как какой-нибудь Василий Блаженный.

Пришлось только что прочесть, что изгнанник Бабченко применялся к новым обстоятельствам и новой среде, реагируя на запрос горячей украинской блогосферы. Это суждение, мне кажется, грешит упрощающей банальностью. Бабченко, конечно, был человеком впечатлительным, но впечатляла его жизнь, а не мнения критиков. Может, кто-то и зависит от своей френдленты, но перед нами явно не тот случай. Исступленная одержимость Бабченко в обличении опознанного зла — это не следствие соцзаказа нескольких десятков блогеров. Нет такого обязательного заказа.

Для меня совершенно очевидно, что мотор инвектив Бабченко — оскорбленность искажением и поруганием основ человеческого бытия, первоосновных человеческих начал. Явные в его жизни и творческой практике формы юродства, воинствующего и беззащитного, должны бы нам легко и сразу подсказать гуманистическую природу мотива: обиду, боль, уязвленность от утраты человеком себя.

Такая вот воинствующая и бескомпромиссная, кричащая благим матом честность это и есть юродский вектор культурной традиции. Бабченко — классически точно состоявшийся в наше время русский юродивый, преемник еврейских пророков. А юродивый не обязан быть приятным, его миссия другая, наоборот он неприятен, неуместен, слишком громок. Жесты и прикид его нелепы. Правда, которую он кричит, груба. Благоразумные высокородные интеллектуалы XVI века стороной обходили паперть Покровского собора, чтобы Василий Блаженный не забросал их дерьмом.

Именно так Бабченко продолжил великое дело отечественной литературы, которая когда-то переняла у юродивых их миссию. И вот такой на Руси испуганно-обличительный, неснисходительный к человеческим слабостям юродский гуманизм — один из китов, на котором стояла русская литература.

Придавал ли он этому религиозное значение, мы не знаем. Говорят, он был агностиком. Кто знает.

И вот он убит выстрелами в спину. Невольно угадываешь в этом что-то символическое: убийца боялся посмотреть в лицо, увидеть глаза. Невыносимо смотреть в глаза юродивого. Видеть себя этим взглядом, в беспощадном свете бескомпромиссной правды.

Он был настолько ярок в нашу мутную эпоху, что его существование, отлитое в слове, слепило. В серых потемках он притягивал

молнии. Пинал дракона. Был катализатором острых чувств. Будил нечистую совесть (едва ли слишком успешно).

Вчера и сегодня мы стали свидетелями кульминационного момента юродской мистерии Бабченко. Блаженны изгнанные правды ради. Блаженной умерщвленные за нее. Юродивых не убивали, этого не было в старые времена. Нельзя обижать юродивого. Но эпоха железа и крови внесла коррективы. Писателей и в XX веке, и в наше время губят бездумно и беспощадно. Это вызывает у меня страх и трепет, куда ж дальше падать. Впрочем, падать всегда есть куда, дна нет.

Жизнь Бабченко видится сегодня в ее невероятной для современника цельности, как один последовательно реализованный им вектор смысла. Как один горячий, дымящийся кусок совести. Его уход — печальное знамение какого-то ползуче-рокового самоисчерпания русской культуры. Становится еще серее, еще мутнее, еще грустнее жить на этом свете, господа.

Итак, не всякая гибель — всерьез и навсегда. Но это не лишает вопрос важности. Обретаемая нами свобода — это триумф индивидуальности. Есть мнение, что здесь-то мы ее внезапно и теряем, она оказывается размазана по феноменальной плоскости. Но это не тотальная и не окончательная потеря. Сегодня, как и всегда, возможен и оправдан поиск писателем личностного максимума.

Современный человек редко глубок, но часто разнообразен, ситуативен. Неокончателен. Герои нашего времени кочуют от ситуации к ситуации, дрейфуют налегке, оставляя на память небрежные отпечатки жестов и слов — взамен того, что раньше было судьбой и влекло за собой необратимые последствия. Современная нервность, в момент, когда время глобальных проектов иссякло, — это рефлекс последователя Гераклита и Иова, это Бергсон, перемноженный на Сартра, это Достоевский в фазе то ли пара-, то ли мета-ной.

Отсюда распространенный жанр жизни человека начала века, жанр прозы и поэзии: репортаж, попутные записки, личный дневник, наброски, non finito, пост и коммент. Или даже баттл?

3. Полифония и мультиавторство

Экстремальный интерактив

В блогинге глобальные коммуникации переходят в персонифицированные взаимодействия конкретного автора с конкретной аудиторией, состоящей из реальных людей, потенциальных соавторов.

Складываются особого рода коммуникативные связи с френдами, подписчиками и гостями блога. Характеризуя их, еще в 1999 году сетевая журналистка и литератор Линор Горалик замечала: «Диалог автора с читателем перестает быть утопией, но начинает становиться проблемой. Автор перестает быть для читателя небожителем; читатель перестает быть для автора толпой <...> небо становится ближе. Автор и читатель перестают принадлежать разным сферам мироздания. Читатель начинает чувствовать за собой право быть требовательным к автору. Читатель сообщает автору свое мнение, иногда — в непосредственном диалоге, намеренно или ненамеренно диктуя автору необходимость соответствовать тем или иным стандартам. Таким образом, приобретает новый смысл еще одна старая установка: автор, желающий „не слушать толпу“, должен закрывать себе уши гораздо плотнее, чем десять лет назад» [45].

Можно сказать, что личное послание / запись в интимном дневнике выносятся на публику и становятся поводом для разговора, в котором участвует неограниченное число собеседников. И это не совсем тот формат, о котором рассуждал по поводу Живого Журнала упоминавшийся здесь Кирилл Кобрин. Он поспешно приходил к выводу о принципиальной неудаче дневникового онлайн: «Чтение чужих заставляет вспомнить слова Сартра: „ад — это другие“. Именно не „другой“, а „другие“; ежедневный поток записей — с некоторыми исключениями — невообразимо скучен. Иногда возникает ощущение, что все это сочинили несколько ловких молодых людей, недостаточно талантливых, чтобы вообразить ка-

ких-то других авторов, кроме себя, со своим стилем, своими любимыми книжками, группами, напитками, шутками, политическими взглядами и эмоциями». По Кобрину, «художественная (и экзистенциальная) неудача» — в том, что «он окончательно размыл грань уникального и всеобщего, на котором полтысячелетия держится интерес к дневнику» [69].

Этот приговор, как минимум, преждевременный. Да, по мере того, как интернет становится в наше время средой обитания, а блогинг — образом жизни многих современников, то, что было проектом одиночек, в XXI веке стало доступным, в общем-то, всем. Современная литература демократична; ментальные планы бытия проницаемы, как никогда. Однако грань уникального не только размывается, но и восстанавливается.

Уникальность строится не монологически.

Сетевой блогинг возвращает нас к размышлениям философов-персоналистов XX века о диалогической природе личности. Человеческий мир — не монада, он строит себя диалогически.

Тот же Кобрин пытался рассуждать именно в этом направлении, когда писал: «— пишется совсем не для себя, он вообще не дневник, а система сигналов, позволяющая знакомиться, заводить виртуальную (и не только) дружбу, находить единомышленников» [69].

Интернет и соцсети открывают новое *пространство диалога*, который в истории цивилизации получал культурный тренаж в практике университетских (а затем и парламентских) дебатов, салона, клуба, артистического или политического кафе. Хозяин блога выступает его владельцем и модератором, но не обязательно даже ведущим автором; его роль представляет собой модификацию разных культурных ролей: хозяйки салона или организатора клубной жизни, ведущего ток-шоу, распорядителя в кафе.

Еще в 1998 году Сергей Корнев прогнозировал перемещение литературной жизни в интернет, «где легко можно обеспечить непосредственный контакт с читателями, интенсивную обратную связь». Он фантазировал, что контакт с читателем «может доставить литературе необходимую точку опоры. Для этой цели идеально подходит форма, которую стихийно принимает типичное сетевое сообщество: это скорее открытый клуб или светский литературный салон в духе XVIII века, чем отгороженная от внешнего мира литературная школа или союз профессиональных литераторов. Ведь эта задача — поиск и воспитание собственного читате-

ля – требует не просто представить себя в Интернете, не просто переносить в Интернет плоды своего творчества (это как раз нетрудно, и в отношении многих современных авторов уже сделано), а именно переместить в Интернет литературную жизнь, сделать ее открытой и прозрачной, создать там настоящие центры притяжения (подобные уже существующим сетевым сообществам), вокруг которых действительно кипела бы жизнь» [71].

Блогинг экстраиндивидуален, то есть направлен на внешний мир, нацелен на коммуникацию и реализуется в итоге как коммуникативный процесс. Именно в блогинге находят себя явления экстра- и метаиндивидуальности, которые когда-то в сугубо психологическом аспекте психологии были осмыслены Л. Дорфманом [3].

Читатель в соцсетях не просто все более массовый. Он заточен на активность, что в итоге дает интерактив как норму отношений, как своего рода стандарт сетевой коммуникации.

Уже дискуссии конца 1990-х годов об авторстве в Рунете показали вектор движения в направлении интерактива. Его площадкой могли быть (и отчасти являются по сию пору) авторские страницы или форумы. Здесь возникало комьюнити, реализовавшее себя в процессе переписки, записей в гестбук (гостевой книге), участия в обсуждении на форуме или посредством мэйл-листов.

Истоки полиавторства находили в эпохе барокко («полиавторство соответствует характерному для барочного искусства принципу смешения стилей, соединения несоединимого» [95, 146]). О довольно распространенном биавторстве говорить едва ли резон. А характерный пример тетраавторства – Козьма Прутков (три брата Жемчужникова и А. К. Толстой). В советское время были попытки («Большие пожары» 1927 года, опыты 1930-х гг.) реализовать полиавторство в периодике или в полиавторском сборнике; они были спародированы в позднесоветские времена на 16-й странице «Литературной газеты» силами журналистов редакции (бесконечный роман вымышленного автора Евгения Сазонова «Бурный поток»). В постсоветское время продукт соавторства – прозаик Генри Лайон Олди (Дмитрий Громов и Олег Ладыженский, Андрей Валентинов, Марина и Сергей Дяченко).

Особые формы соучастия аудитории связывали с устностью как форматом существования поэтического слова. Поэт (реже прозаик), вступая в публичную коммуникацию с аудиторией, делает аудиторию причастной к творческому процессу. Вариативность, варианто-

порождение в бытовании поэзии бардов (авторской песне) и рок-поэзии описывал Юрий Доманский [52]. Наталья Ройтберг определяла рок-произведение как явление постфольклора и неосинкретизма, отмечая «ярко выраженную актуализацию диалогических отношений» [104] в качестве поэтической основы рока, проявление нового, немоналогичного типа мышления, прежде всего в момент сейшна, рок-действия.

Вариант интерактивной коммуникации – мультиавторство. Рождается повествование нового типа: метаиндивидуальное, полиавторское, тотально импровизационное, имеющее условное начало (т.е. пост, катализирующий процесс) и потенциально бесконечное (non finito как техническая возможность, перерабатываемая в творческий принцип) в ситуации максимальной публичности.

В интернете мультиавторство (или то, что носило такое имя) может присутствовать на тематическом или авторском сайте. Посетители размещают свои материалы на сайте, становясь его постоянными или временными авторами. «Таким образом, мы постепенно приходим к сайту, который создается в значительной степени уже не вами, а посетителями. Пожалуй, это и есть высшая форма комьюнити» [28].

Формируется феномен, названный Андреем Мирошниченко вирусным редактором и определяемый им как «распределенное существо интернета, своего рода искусственный интеллект, нейронная сеть, в которой узлами являются любые-всякие пользователи интернета. Случайно наткнувшись на интересное, случайный юзер принимает решение: перепостить, добавить (что именно), убавить (что именно), прокомментировать. По сути, он осуществляет свою частную микроредактуру» [90, 13].

Кульминация этого процесса – проект Википедии и аналогичные словарно-энциклопедические проекты, число которых растет. Здесь мультиавторская статья – это текст, написанный или активно редактируемый несколькими авторами. Имена авторов скрываются в истории правок и в самой статье не приводятся. Их взгляды на многие вещи могут быть абсолютно разными. «...этот способ является действенным лишь при наличии в проекте значительного количества участников, что позволяет поддерживать статьи на минимальном уровне качества, а основным авторам поневоле идти на компромисс, так как отстаивать изначальную концепцию статьи в окружении многих оппонентов редко кому успешно удается. <...>

Тем не менее гарантируется уникальность и самобытность контента, несмотря на то, что он неустойчив и подвержен изменению с течением времени. Другое преимущество – оперативное исправление ошибок и взаимодополняющее авторское сотрудничество. Скорость написания равноценной мультиавторской статьи, как правило, несколько выше, чем авторской. Кроме того, участник, начавший статью, может ограничиться микростатьей или стабом, в надежде, что кто-нибудь другой завершит начатое» [92].

Еще одна медиакульминация, описываемая как мультиавторство, – это гипертекст в его реализации неограниченным количеством участников процесса соучастия в его освоении и создании. Гипертекст представляет информацию как связанную сеть гнезд, в которых читатели свободны прокладывать путь нелинейным образом, что предполагает множественность маршрутов чтения, размывание границ текста, изменение функций автора и читателя. В октябре 1995 года в Рунете был запущен проект Романа Лейбова РОМАН – первое гипертекстовое интерактивное литературное произведение, предполагающее возможность коллективного творчества, разветвления теоретически в любом фрагменте и нелинейное (непоследовательное) чтение.

Михаил Визель комментировал содержание эксперимента: «Любое слово первой сцены – а также всех последующих сцен – предлагалось использовать как гиперссылку и повести от него свое собственное продолжение или предшествование истории. РОМАН, таким образом, становился: 1) нелинейным, то есть терял начало, конец и единую последовательность событий, 2) „фасеточным“, то есть состоящим из множества небольших автономных фрагментов, 3) многоавторским и 4) по-настоящему интерактивным: присочиненный вами фрагмент тут же включается в общую цепь» [35].

Гиперроман должен был развиваться бесконечно, но спустя недолгое время приостановился. Проблема развития РОМАНа была сформулирована Лейбовым: «Отношение к РОМАНУ как к тексту. Это значит, что прежде, чем написать, я должен все уже написанное прочесть. А это довольно затруднительно» [74]. По Визелю, «проект, как признает и сам его создатель, можно считать завершенным. Погубили его, на мой взгляд, два обстоятельства: во-первых, транскриллица (*russkie slova latinskimi bukvami*), читать которую противно, а привыкать унизительно (попытки русифицировать РОМАН успехом не увенчались), а во-вторых – все-таки роман

(даже гипер-) невозможно писать просто в качестве забавы. Форма оказалась неподъемно тяжелой для развлекающихся после работы компьютерных людей и, когда прошло первое любопытство, раздавила участников» [35].

Вслед за РОМАНОМ появился еще ряд инет-проектов, использующих коллективное творчество. Но это была скорее экспериментальная стадия в развитии творческого сюжета. И мнения на сей счет были разные. Роман Лейбов замечал в 1998 году: «Сеть вносит существенные коррективы в прагматику литературы, способ ее взаимодействия с аудиторией, изменяет сами понятия авторства и аудитории, но не задевает сущности явлений» [49]. Более резонно Сергей Корнев тогда же фиксировал именно сущностный сдвиг. Он говорил, что «в Сети уменьшается, а иногда и вообще исчезает охранявшаяся книгопечатанием статусная дистанция между автором и читателем, что неминуемо сказывается на них обоих. Интернет дает комфортные условия для расцвета ранее маргинальных жанров и типов литературного творчества. Он переставляет акцент с продукта на процесс творчества и в перспективе приводит к рождению принципиально новой фигуры – „активного читателя“, давней мечты интеллектуалов XX века» [71].

Писатель объединяет тех, с кем коммуницирует, в тематическое, проблемное, идейное сообщество, но его блог – это еще и клуб/салон авторитета-харизматика. И именно такая ассоциация становится элементарной ячейкой современного общества, в пределах инфо-нации, связанной воспроизводством деятельного, активного присутствия в блогосфере социальных сетей и в этом смысле альтернативной иным, более традиционным сообществам, создаваемым, скажем, телевизионными медиаатаками [125].

Спецификой этого процесса является его полиавторская текучесть, часто сродни аморфности, но и с элементами жесткой смысловой фокусировки. Блог – метаиндивидуальный феномен, он открыт соучастию.

Блогинг не знает резкой грани между читателем и автором. В нем реализуются интенции «Авторства», «Обладания», «Принятия» и «Зависимости». «Эти области функционируют по принципу „и“ (а не по принципу „или“); они дополняют (а не исключают) друг друга» [53, 29].

Участник обсуждения возможностей нового публичного пространства в 1997–1998 годах, один из редакторов и веб-мастер

журнала «Сетевая словесность» Георгий Жердев, выделяя основные тенденции сетературного процесса, говорил и о полиавторности [49]. Наконец, и Алексей Андреев отмечал, что сетературе присуща мультиавторность и фиксировал новую роль читателя: вместо пассивного читателя появляется активный «читатель-игрок». Синхронно с восприятием аудитории в творческой атмосфере происходит рождение, обработка и синтез текста. Сетевая креативная среда «позволяет каждому побыть публикуемым поэтом» [21].

Ксения Лицарева, суммируя идеи предшественников, писала, что траектория движения текста, отношения между автором и читателем, фигура автора выглядят теперь по-иному. «Автор мифифицируется и „множится“, дистанция между читателем и автором уменьшается или стирается вовсе <...> мы сталкиваемся не только с авторством виртуальным и коллективным, но и с размыванием границ, субординаций, статусной дистанцией между автором и читателем. <...> интерактивность <...> означает не просто наличие обратной связи, но такой обратной связи, которая оказывает влияние на само содержание. Это подчеркивает зависимость содержания сетевых произведений от обратной связи и коллективного творчества. Мы становимся свидетелями превращения средств массовой информации в средства массовой коммуникации» [78, 125–127].

А Сергей Корнев в поиске параллели интернету, дал и широкую историческую проекцию: если «искать столь же высокую степень концентрации интеллектуальной жизни, когда все стягивается как бы в одной точке пространства и времени, то лучше всего, пожалуй, подойдет атмосфера древних Афин 5–3 века до н.э., как она изображена у Диогена Лаэртского. Ситуация перманентного диалога; множество колоритных персонажей, столкнувшихся в рамках одной дискуссии; верховенство живого голоса, который говорит здесь и теперь, пренебрежение к рангам и титулам, заставляющее каждого постоянно подтверждать свои претензии на обладание истиной, — где еще в прошлом мы найдем нечто подобное?» Он вдохновенно резюмировал: «Возможно, истинный дух свободной античной культуры по-настоящему может почувствовать только человек, который на некоторое время окупнулся в сетевую среду» [71].

Коммуникативность не приспособление, но корневая черта блогинга, которая и порождает эффект мультиавторства, в том числе когда случайный повод разрешается в метатекст, аккумулирую-

щий мильон терзаний. Активно заявляющая о себе личность делится своими полномочиями с френдами и подписчиками, другими блогерами.

Здесь есть тревожный симптом, который описывается примерно так: «Виртуальная личность многоструктурна, включает в себя других пользователей. Ее виртуальные манифестации могут быть вызваны прямо или непосредственно действиями других пользователей. В таком случае невозможно говорить о первопричинах, взаимодействия с обратной связью усложняются и разрастаются в запутанную сеть прямых и косвенных взаимовлияний. Виртуальная личность может потерять свою пусть условную, но все же изначально присущую ей самостийность. Ее мотивация, исходящая изначально из нее самой может оказаться отчужденной, почти насильственно, или делегированной добровольно другим агентам виртуального поля. Личность может строиться как ответ на действия других пользователей, быть их антитезисом» [118].

Характерны опасения критика Натальи Ивановой: «ФБ-литература демократична, фрагментарна и остроумна. Пост создается автором №1 за один присест – присев на минуточку, его читает и на него реагирует читатель. Читатель пишет комментарий (коммент). Теперь уже он – писатель фейсбука №2. В свою очередь на него реагирует автор №3, который, в свою очередь, становится читателем поста своего читателя, становящегося автором №4 на своей страничке в ФБ.

Эти бесконечно множасьщиеся связи опутывают ФБ, превращающийся в постоянно растущую, каждое мгновение становящуюся, полифоническую многоголосую книгу, тираж которой равняется числу читателей, равному числу писателей.

Литература выходит за свои границы на ФБ-агору с одновременным письмоговорением множества авторов-читателей.

Из устного слова выйдя, литература прошла через многовековой книжный этап и ушла в новый фольклор (фейсбук). Дело не в том, что путем складывания собственных постов создаются книги, порой с учетом комментов; дело в том, что каждый человек в любой момент подключается к звучащей множеством голосов расширяющейся вселенной.

Из литературоцентричной страны Россия превратилась в литературополицентричную.

У этой словесности центр везде – и нигде.

Вернее, там, где сейчас пишет свой пост какой-нибудь автор, и находится ее центр.

Что же это означает? Что полифоническое, многоголосое авторство отменит литературу одиночек?

«ФБ-литература» и есть вызов, который многоголовая гидра посылает герою-одиночке.

Выстоит ли он?» [64]

Но автор не столько умирает в этом коммуникативном процессе (технология *wiki*, *open source*), сколько умножается в числе и трансформируется в связи с конкретикой общения. Так случается, если пост, сделанный его автором, начинает жить своей жизнью, с автором связанной весьма факультативно, обрастает ветвящимися комментариями, репостами с разной фиксацией сути и пестрыми оценками, заданная автором тема может отойти на второй или третий план и пространство авторского блога становится дискуссионным клубом или свободной творческой площадкой, объединяющей ситуативное множество блогеров.

В Фейсбуке с его экстремальным интерактивом и максимализацией существования в вечном настоящем, в момент эскалации интерактива по ситуативному поводу, спровоцированному постом, популярный блог становится мультиавторским комьюнити с неограниченным количеством участников/соавторов. Реализуется новый способ сборки произведения в режиме мультиавторского высказывания. Оно принимает формы вербального, а иногда и мультимедийного текста — поста или серии постов со шлейфом каментов и блога как интегратора такого постинга и других форм интерактивной коммуникации и авторепрезентации хозяина блога.

С одной стороны, новыми и новыми наблюдениями подтверждается, что автор ищет читателя-соучастника и работает на увеличение кредита доверия к себе. Он создает убедительный образ себя в сети. Возникает эффект прозрачности, достигаемой за счет собственных признательных показаний писателя. Эта прозрачность сопрягается с той степенью убедительности, которая позволяет публике опознавать и признать культурного деятеля как медийного персонажа. В стихии откровенных высказываний личность ищет возможность адекватного среде и эпохе самосозидания, собирает себя в целостность нового типа.

Некоторые механизмы масскульта работают и здесь. Одним из них является механизм скандала как способ реконструкции пуб-

личной личности. Так, с высокой степенью эффективности работал на скандал в 2016 году музыкант Юрий Лоза, делавший эпатазирующие высказывания по поводу значимых культурных событий; его суждения вызывали шквал реплик и комментариев противоречивого содержания в традиционных медиа и в блогосфере.

Писатель-блогер настраивает убедительную доверительную коммуникацию, организует риторический процесс. Активный участник медийных процессов, эксперт и писатель Александр Архангельский характерным образом говорит о состоянии современной коммуникации, заостряя эффект интерактивного контакта: «Теперь это не передача сведений от профессионала к непрофессионалу, а от знакомого к знакомому. В такой ситуации принцип доверия становится выше принципа достоверности» [27]. В этом замечании содержится зерно проблемы, которая разнообразно и противоречиво разрешается артистами социальных сетей.

Ольга Минина, дотошно препарировав образ виртуального автора сетевых мемуарных записок, писала, что принадлежность к виртуальному дискурсу определяет специфику образа автора. «Виртуальный жанр от традиционного отличается принципиально публичной природой. Осознанно или нет, но любой автор, который обращается к интернет-публикации хочет быть прочитанным и рассчитывает на отклик читателей. <...> характерной чертой является наличие экспликации адресата посредством обращений, повелительных интенций, вставных и вводных конструкций, риторических восклицаний, вопросов и проч.» [89, 67].

С другой стороны, гости, френды и участники, ситуативно становятся однократно или с той или иной степенью регулярности соавторами хозяина, который в свою очередь по конкретным поводам устанавливает рамки и форматы их присутствия (обычно нежесткие, если он заинтересован в вирусном резонансе). Авторское я при этом фиксируется более или менее явно, но в совокупности, с учетом активности соавторов в коментах.

Можно говорить и о более-менее постоянном мультиавторском сообществе, состоящем из постоянных соучастников-соавторов в конкретном блоге, сообществе, во фленте, наконец, — вписывающемся иногда в контекст субкультуры.

Флента — кульминация мультиавторства, триумф полифонии — бесконечно текучая, беспредельно ситуативная, остро персональная (благодаря своей полной зависимости от воли автора

блага, отбирающего себе френдов по своему усмотрению), но притом аккумулирующая неограниченное количество высказываний, принадлежащих разным субъектам речи. К ее созданию вроде бы прилагают руку администраторы соцсети. Но в итоге она складывается все же как невычисляемая сумма наших не всегда хорошо артикулируемых ожиданий и актуальных творческих вложений неопределенного множества соавторов. Она состоит из ожидаемого и внезапного.

Френдлента — химера и протей, сегодня есть, а завтра ее нет, но ею ты привязан к бытию ровно настолько, насколько это вообще возможно. Насколько ты оказался способен к жертве, к разбросу слов, летающих в никуда и просто так, но образующих событие жизни.

Слово не производится теперь на заводе, а извлекается из недр кромешного бытия. Всплывает. И погружается обратно, оставляя сложное послевкусие, которое и создает впечатление существования, факт экзистанса.

Более банальный, пожалуй, формат взаимодействия писателя с аудиторией реализуется в социальной сети ВКонтакте. Здесь участники не претендуют на слишком уж активную творческую роль, если только не подталкиваются к этому автором и не вовлекаются в процесс, с долей легкого принуждения. Но чаще они — просто фан-клуб автора.

Это специфический творческий процесс, образцом которого является работа в ВК Дмитрия Глуховского.

По мнению писателя, интернет помогает автору «настроить» свое произведение непосредственно на читательскую аудиторию, так как она напрямую говорит о том, что бы ей хотелось видеть в книге. Возникает диалог между писателем и читателями, где последние могут выказать свое недовольство отдельными эпизодами, обсудить их непосредственно с писателем, что, возможно, повлияет на конечный результат текста. Аудитория не просто прочитала текст, но участвовала непосредственно в его создании, следовательно, читатель становится не просто сторонним получателем информации, но, в какой-то степени, соавтором, что делает его лояльным к тексту произведения и тому миру, который в нем описан. Задача — вовлечь читателя в мир книги, дать почувствовать себя частью этого мира [43].

По четкой характеристике Марины Журихиной, «объединение

любителей произведения в сообщества приводит к их активному общению между собой, сходство логики приводит к тому, что эти люди чувствуют некое „родство душ“ и становятся друг для друга „близкими людьми“. Они с удовольствием обсуждают между собой прочитанное, все больше вживаясь в художественный мир, предлагаемый им произведением, и начинают искать некий сходный продукт, чтобы поддержать в себе ощущение существования вымышленного мира и продлить процесс получения удовольствия, связанный с общением с этим миром. Таким образом, серийность произведения становится необходимым элементом, так как она обеспечивает функционирование клуба, основанного на обществе сети, а также поддерживает бренд автора, который успешно продолжает свое общество». Например, из произведения «Метро 2033» родился коммерчески успешный и популярный проект «Вселенная метро 2033», который состоит из книг, осваивающих то же пространство метро, но уже другими авторами и с другими героями. [63]

Объединение любителей одного произведения в сетевую группу делает возможным создание художественных произведений (как правило, небольших по объему) по мотивам той книги, вокруг которой они объединены (фанфикшн). «...читатель, освоивший мир произведения и желающий „переделать“ его по тем принципам, которые непосредственно ему кажутся максимально желанными, получает возможность для своей репрезентации» [63].

Иногда видят в этом редизайне исходного текста гендерный мотив: «Некоторые фанаты, в основном женщины, хотят, чтобы действие замедлилось в достаточной мере, чтобы дать время персонажам и отношениям развиваться в достаточной мере. Они хотят более явных эмоций и личного вовлечения, чем писатели дали им. Они хотят увидеть чувственность, слабость в героях тоже так, чтобы они смогли почувствовать себя с ними (героями) и для них» [15, 217].

Блог – это персональный журнал, своего рода авторская ниша. Но характер этой ниши определяется способами, контентом, эмоциональной аурой коммуникации, которая складывается в блоге (пост – комментарий – лайк) и вокруг него (репост и возникающее по его поводу пространство). Отношения писателя-блогера с его аудиторией последовательно и резко интенсифицируются. Коммуникация приобретает с его стороны перманентный характер

и реализуется именно как непрерывная задача и забота (в то же время блогер-дилетант может спокойно делать паузы и вправе никуда не спешить). Периодичность сменяется перманентным активизмом. Эта постоянная отобилизованность означает готовность к небывалой прежде реактивности. «Ненормированный рабочий день» становится круглосуточной вахтой, в ходе которой почти постоянно обновляются информативные, а в особенности — коммуникативные ситуации. Конечно, писатель может и заснуть ночью, вместе со своей аудиторией, но в принципе его негаснущее, незаходящее солнце — монитор компьютера — солнце неспящих.

Важный ракурс движения к эмотивности связан с парадигмой пост-правды: аудиторию объединяют эмоции, а разъединяют логические аргументы. Пространством правды парадоксальным образом становится мир эмоций и экспрессии, корреспондирующих с душевной аурой собеседника-соавтора в контексте транспарентного блогинга.

В какой-то степени здесь в новой среде работает и эффект метафикшн, который прежде находили преимущественно в постмодернистской пост-борхесовской прозе. Читатель оказывается «поставлен в положение со-участника творческой игры», но, впрочем, не только наблюдая, как было прежде, за «процессом конструирования и реконструирования» текста, но и легко меняя роль читателя на роль соавтора [77, 46–47].

Характерен диалог в *Esquire* чутких к пульсу современности С. Минаева и С. Шнурова о контексте встряхнувшей блогосферу истории 2018 года, о которой я здесь уже упоминал:

«Минаев: Ты следил за историей с журналистом Бабченко, которого убили, а через сутки он «воскрес»? <...> Что ты об этом думаешь?

Шнуров: Думаю, мы наблюдали чудо.

Минаев: То есть теперь их двое: Иисус и он?

Шнуров: Да.

Минаев: Я человек циничный, но есть же какие-то границы. Теперь каждый раз, когда кого-то убьют, мы будем говорить: «Давайте подождем еще пару дней, может, оживет». Последние ориентиры теряются. Как у Ги Дебора в «Обществе спектакля».

Шнуров: Я бы сказал, что это не общество спектакля, а общество сериала. А в том, что эта история девальвировала некролог, я не вижу ничего плохого.

Минаев: Даже не некролог, а любой факт девальвируется, по умолчанию подвергается сомнению.

Шнуров: Факт девальвировался давным-давно. Тем более, что все факты мы черпаем из медиа-пространства. Что есть факт? Карикатура? Фотошоп? Невозможно отделить одно от другого. Жизнь протекает в телефоне, в мутной медиа-воде, и нет никаких ориентиров.

Минаев: Меня лайкают — значит, я существую?

Шнуров: Нет, не так. Я комментирую — значит, я существую!» [123].

Оценим финальную шнуровскую реплику. И посмотрим, как в прозе XX века персонажи, взятые из жизни, обнаруживали большую самостоятельность, а с другой стороны, как уже в наше время писатель создает текст для мультиинтерпретации, заведомо лишенный однозначности.

Максим Горький: Эстетика избытка

Максим Горький — антипод Андрея Белого. Андрей Белый дал символический синтез русской жизни, а Максим Горький аккумулировал ее разнообразие, раздробление на несводимые воедино личные истории. Суммируя литературный опыт Горького при взгляде из сегодняшнего дня, нельзя не заметить в его прозе конфликт между диктатом авторской точки зрения — и самодовлением жизни. Исподволь мерцает в его текстах апология разнообразия и полноты бытия, хотя сам писатель и не всегда был готов это про себя понять.

Самоутверждающаяся жизнь у Горького развинчена, слабо контролируется, плохо организована, она буйствует, брызжет кровью, спермой, пивом, водкой, гноем, блевотиной, — плохо вмещающаяся в норму закона и традиционного этоса. Она не помнит традиций и правил, а если помнит — то с пятого на десятое и себе в убыток. Или в прибыль. Чем меньше социальных ограничений (а их число явно сокращается), тем ярче разгул, захлеб, разлет, тем фатальней и причудливей жизнь и в добре, и в зле, и по ту сторону добра и зла.

Незадолго перед выходом Горького на литературную авансцену религиозный эстет Константин Леонтьев воспевал «цветущую сложность» как высшую фазу исторической жизни, равнодушной к этической оценке. В парадоксальной проекции этот идеал возникает у Горького в изображении им России как сумасшедшего бытийственного фонтана – живописного сонма людей и ситуаций, речений и событий, которые в частностях не лишены этического содержания, но в совокупности образуют в первую очередь особого рода метаматематический феномен или артефакт, подлежащий именно эстетической впечатлительности и вызывающий часто некий панэстетский восторг если не вопреки представленным тяготам жизни и изломам судеб, то словно бы даже прощая в итоге этому взрыву бытия его зло, беду и невзгоду.

Повествование у Горького уходит из обжитых русскими литераторами усадьбы, зала дворянского собрания, из монастыря и скита или из крестьянской избы Глеба Успенского и Златовратского – и переносится на шумную городскую улицу, на пристань и в дома городских обывателей. Его Россия – урбанизованная, а не дворянская и не монастырская или крестьянская, как у многих его предшественников. Это текучая магма растущих русских городов. Мир мертвых душ стал миром живых, грешных и праведных, смешных и величественных людей, почти шекспировской сценой безумия и экстаза.

Горьковская Россия – животворящий хаос, стихия и страсти, разброд, муть и бред, – то, к чему в таком формате только подступались Лесков и Островский. Многие из того, что специально проблематизировалось еще Боборыкиным или – даже синхронно – некоторыми «подмаксимками» (вроде «женского вопроса», «хождения в народ» или «судьбы русской интеллигенции») для Горького не проблема; жизнь рассосала проблемы, распахнув вширь закраины личной свободы и актуализировав потенциал бунта. Горький не дружит с идиллическим образом России, просто даже игнорирует потенциал сиропного утопизма. Но ему враждебна и оказавшаяся столь перспективной в нашей исторической проекции линия русского абсурда, обморока бытия.

Горький повседневно живет тем, что вчуже чаровало, как мираж, главного медиума начала XX века Александра Блока («Уголь стонет, и соль забелелась, / И железная воет руда... / То над степью пустой загорелась / Мне Америки новой звезда!»). Его герой – ис-

чадь города. Он вырван из традиционных сословных иерархий, его сословная принадлежность еще значима для него, но гораздо менее значима для автора. Горьковскую прозу населяет разночинный народ, иногда купец и промышленник, иногда наемный работник, а иногда черт знает кто, штучный фрик. В духе буржуазной эпохи его можно иной раз, пожалуй, определить по классовому признаку, и в недавнее советское время это в Горьком ценила официозная наука о литературе. Но классовая принадлежность в прозе Горького довольно зыбкая, непрочная, и суть дела чаще всего не в ней. Герои Горького нетипичны в главном, хотя могут быть типичны во второстепенном.

Человек сегодня один, а завтра уже другой. Его несет, но и он несется во весь опор по жизни, где нет тротуаров. Герой Горького оказался лишен стабильной нишевой прописки, урбанизованность вывела его из равновесия с традицией, но не привела к новой уравновешенности, — и потому он небывало для России и русской литературы свободен от правил и норм, которые задавались некогда социальным окружением; он в той же мере может принадлежать классу, в какой деклассирован; у него чаще всего вполне персональная, самопальная этика, хотя подчас и с ситуативными вкраплениями стандартных предрассудков.

Открытие Горького — русский люмпен, протестическая социальная амеба, принимающая любые формы и живущая эмоциональными модусами (тоска, счастье, радость, страх и пр.), которые могут маркироваться каким угодно социально-политическим актуалитетом. Вчера он черносотенец, сегодня большевик, завтра будет религиозным ортодоксом и империалистом. Здесь даже этничность — еврейская, немецкая, татарская — выцветает, стирается. А был ли мальчик?

Причем этот герой — не штучный, уникальный продукт, не исключение из существующих правил, не арцыбашевский сексуальный атлет среди глупых овец и не кузминский человек с голубыми крыльями в мире бескрылых обывателей. Каждый или почти каждый остро живет у Горького своей жизнью, своей правдой, своим судорожным пароксизмом существования. Таково его художническое задание, таков его личный запрос к жизни. Почти каждый из горьковских персонажей — так или иначе замахнувшийся на небывалое или даже состоявшийся сверхчеловек, вне однозначных правил. У Достоевского такая исключительная в своем ро-

де свобода была делом маргинальных экстремалов; у Горького она пошла на поток (хотя, конечно, часто оказалась разбавлена логикой очеркового эмпиризма).

Здесь живет и волнуется, как Волга, демократическая стихия, названная как-то Георгием Федотовым «новой демократией», с отсылком к самоуверенной компании лакея Яши, горничной Дуняши, Епиходова и Шарлотты Ивановны (если поискать, у Горького таких героев мы найдем тьмы, и тьмы, и тьмы, и их не настигает смыслодефицит).

Следом и вместе с Горьким этой дорогой шли манифестирующие «русское богатство» Куприн, Мамин-Сибиряк, Михеев, Жданов, Шишков, Чапыгин... Их главный герой, не всегда понятный им самим, — человек без запретов, способный разрешить себе все. Впрочем, далеко не всегда это вело к декадентскому любованию злом. Случалось и любование добром.

Сталкиваясь с этими иррациональными чрезмерностью и буйством жизни, Горький в них купался как художник, обожающий безотчетное самодовление образов и зачарованный вольными конвульсиями самозатратного и саморастратного русского бытия, русской жутью, мощью родовых схваток огромной страны, то ли готовящейся к какому-то грандиозному делу или даже уделу, то ли бессчетно, безмерно транжирящей себя напоследок. Но временами (и даже часто) он задумывался о том, чтобы внести в эту мутную, невоспитанную жизнь, где все же много зла, животного эгоизма, страдания и боли, элемент правильной рационализации. Горький и любит свободу, и побаивается ее. Челкаш прекрасен, но жить среди челкашни малость страшновато. Русские тогда привиделись ему одаренными детьми, с по-детски безотчетной жестокостью. Подчас, у иных его героев, это детство уже прокисшее, инфантильный герой его многожды употребил и им многократно злоупотребил — и все никак с ним не расстанется. Русский талантлив и к добру, и к злу; потому Горький высоко ценит добро и добрых — они легко могли бы быть злыми, но не захотели, хотя раз на раз не приходится.

Дельцам, старорежимным хозяевам жизни не удалось прибрать к умным рукам эту стихию. Да они и сами часто давали слабину, и одна лишь Васса Железнова навсегда стоит одиноким столбом на этом одичавшем, заросшем сорняками кладбище раннего русского капитализма. Слаба и фантастична и старая интеллигенция

(хотя Горький сам прописал себя на ее титанике, но лишь до поры-до времени). Русский бред готов был пуститься во все тяжкие, да и пустился уже, с 1917-го года и далее. Это заботило великого писателя-гуманиста, каким уже привык Горький считать себя, по наводке дружественного общественного мнения.

Дикий хаос русских джунглей, витальная натуралистическая стихия, фантазмы отпущенного на волю сознания в отсутствие Бога должны были вроде как признать авторитет рабочего разума, умных книжек. Начитавшись этих книжек и наслушавшись умных людей, всем предстояло прозреть и выйти на новые рельсы богостроительства, где запевалами Богданов и Луначарский. Революционеры, коммунисты (а в особенности чекисты и отоброшенные, бригадные члены писательского союза) мыслились Горьким, как известно, в качестве агентуры такого разума, который исторически и метафизически не задан, но рождается самотеком и оснащен в придачу железной волей, но лишь по минимуму наделен этической рефлексией, чужд извращений «психоложества».

Но всякая попытка в прозе вписать житейское изобилие в идеологическую матрицу показывала, что стихию в узкие рамки рассудочного проекта не вместить. В публицистике, сфере более податливой на мыслительные авантюры, это удавалось. Русский скуден разумом, он принимает на веру слова, которые заслоняют жизнь, считал современник Горького академик Иван Павлов. Если враг не сдавался, его в конце концов просто-напросто уничтожали, всего и делов-то. Однако со своим метатематизированным в досоветском прошлом образом России Горький не расстался и в советское время, когда настойчиво декларировалась задача создания тотально идеологизированного универсума (в этом смысле лишнего горьковского хаоса, который теперь воспринимался как унижающий достоинство советского человека). Когда Советская Россия напросилась на роль авангарда в богостроительном проекте человечества, имевшем в виду его, человечества, самообожествление на каком-то счастливом витке исторической спирали, Горький, примерно так видевший суть эпохи, сам был не против провозглашать в своей поздней публицистике что-то в этом роде, но в прозе и драматургии он реконструировал богатство ушедшей жизни — живописной, бесцельной, избыточной для любого объединяющего смысла, разошедшейся на ерунду.

Метатема Горького, магистральный сюжет его творчества ощу-

щаются век спустя довольно слабо. Той России, которой он едва не захлебнулся (но выплыл, отдышался), больше нет, и даже памяти не осталось о тех буйстве и изобилии, которые царили на его литературном столе. Горький часто воспринимается в соцсетях как человек-казус (таких тоже больше уже не делают). «„Плохой солдат. Хорошо начал – скверно кончил“. Но сколько образов, сколько характеров осталось в памяти! Значит, писатель был хороший» [57].

Жить казусом нельзя. Однако горьковская «русская» вольница, избытки самодостаточной жизни в наше время обрели новый смысл и новое выражение.

Софья Федорченко. Александр Солженицын. Алесь Адамович. Светлана Алексиевич: Очевидец как латентный соавтор

Персонаж в литературе эмансипировался, освобождался от связанности авторским замыслом, начинал трансформироваться в соавтора. Одна из ключевых вех, фиксирующих переход в новое качество, – Нобелевская премия по литературе Светланы Алексиевич.

Проза-вербатим Алексиевич – это увенчание целого ряда традиций.

Это рефлекс на новый журнализм, который включает в себя опыт Тома Вулфа, Трумана Капоте, Хантера Томпсона, Нормана Мейлера.

Это эхо концепции сверхлитературы, выдвинутой когда-то Алесем Адамовичем. Адамович (следом за бесцензурным Варламом Шаламовым) говорил, что эпоха вымысла вообще приходит к концу, фикшн иссякает, наступает время документального свидетельства. Помнится, появилось доступное в применении, негромоздкое техническое средство записи разговора с собеседником – и Адамович одним из первых в литературе использовал его преимущества (тема вернулась к нам в наступившую эпоху цифровой коммуникации и социальных сетей).

Это завершающее звено в цепи документальных книг совет-

ской эпохи о провале страны в бездну в середине XX века, созданных на основе большого количества личных свидетельств собеседников авторов («Архипелаг ГУЛАГ» Александра Солженицына, «Я из огненной деревни» Алеся Адамовича, «Блокадная книга» Адамовича и Даниила Гранина, «Бабий Яр» Анатолия Кузнецова.).

Это развитие опыта, у истоков которого, наверное, «Народ на войне» Софьи Федорченко, книга, где не просто используется рассказ собеседника, но огромное число собеседников присутствуют в тексте со своим голосом, своим словом.

Однако природа успеха и признания Алексиевич и лично мотивированы. Алексиевич ни разу не изменила великой традиции гуманизма. Любить человека, а не власть, уважать права и свободы личности — не так много, но не всем удается. Далеко не каждый отечественный литератор, сказать по совести, как-то отвечает своим творчеством этому элементарному нобелевскому критерию. У Алексиевич реализовано право человека на сочувствие. У нее оно не таится, эта постоянная интонация безупречно мотивирована в книгах женской сострадательностью.

Довольно понятно, кто тот народ, свидетельство о котором она дает. Немое, молчащее советское «большинство». Не умеющие говорить, скованные страхом, запуганные свирепой жизнью. Жертвы истории, жертвы государства. Люди, как правило, потерявшие Бога, которым не перед кем было исповедоваться, загнавшие исповедь внутрь, где она их страшно ломала.

Есть ли какие-то основания считать, что человек в России и за ее пределами сохраняет достаточную вменяемость, чтобы нечто сообщить о себе, как-то свести события своей жизни и свои мысли хотя бы в морально определенное единство? Опыт Алексиевич показывает, что на это способен далеко не каждый человек. Люди молчат о главном. У них нет ни сил, ни слов, ни привычки затевать такой разговор. И нужно, чтобы к этим людям, лишенным способности к исповеди, обделенным невыносимой жаждой говорить правду, пришел в качестве исповедника такой писатель, как Алексиевич, чтобы они заговорили. Как перед Богом... Именно эти люди в прозе Алексиевич получили право быть услышанными. Они заговорили в ее прозе, как умели.

Есть основания говорить о том, что перед нами, страшно сказать, народная писательница. Ее книги стали документом эпохи, оставившей по себе не так уж много свидетельств рядовых участ-

ников и жертв катастрофических событий, к ментальному шлейфу которых приковано внимание писательницы. Вышло так, что книги Алексиевич оказались и своего рода памятником «красному человеку», советскому человеку в непарадном его обличьи, в момент его ухода с исторической арены и общего заката советской цивилизации. Причем за те несколько десятилетий, в течение которых она вела свои разговоры и писала книги, общность постепенно рассеялась.

Пожалуй, в нон-фикшн Алексиевич происходит в итоге не только пробуждение человека из исторического сна, но еще и разложение хоровой «общинной» матрицы. Разбуженные автором люди из потемок эпохи, из бездн, из-под руин благодаря писателю-медиуму выговаривают заветное. И это заветное чаще всего оказывается фиксацией личной неизжитой травмы, незалеченной раны. Собственно, начав говорить, собеседник Алексиевич и кончается как «красный человек»; или это начало конца. Проклевывается личность, хотя часто так и не проклюнется в этих столах, плачах и жалобах...

Алексиевич в XX веке опередила время, которое в нашем столетии догнало ее в социальных сетях. Ее упрекали, что она сглаживает речь своих персонажей, переводит мычание в связную, стройную речь. Новая эпоха снимает эту проблему. Теперь всякое мычание получает свой шанс в публичной сфере. Рядовой эпохи получил персональную привилегию — право на личный авторский блог. Конечно, ведут блоги в основном уже другие люди, по другим поводам. Исключение разве что — тема ее последней книги, «Время секунд хэнд», вполне актуальная и в сетях. Подтверждается наш вывод, для того отчасти и нужен писатель в эпоху сетевого интерактива: стать катализатором искренности, поводом и каналом для внезапно честного высказывания, для признательного самообнажения.

Алексей Сальников: Петров рядом

«Петровы в gripпе и вокруг него» екатеринбуржца Алексея Сальникова многих озадачили и многих, однако, впечатлили. В этой прозе есть внутренняя тяга, но нет осмысленной развязки. В ней есть веяние чего-то атмосферически актуального, но как бы это назвать и объяснить, зачем? Она засасывает, но не вознаграждает. Ее смысл в ней самой. Зажим без разжима.

Есть читатели, которые жалуются, что подсели на нее — и вдруг все быстро кончилось, а непонятно, чем. Так бывает, но редко. И это воспринимается скорей как изъян. А тут не то чтобы, но... как будто так и надо.

По всему, роман Алексея Сальникова не поддается однозначной интерпретации. Это недостаток? Или достоинство? Рискну сказать, что в актуальном контексте — это убедительная проба настроиться на диалог с читателем. Убедительная — прежде всего потому, что удачная. А казалось бы, оснований для удачи маловато. Ведь что такое «Петровы в gripпе», если описать эту вещь в общем и целом? Проза ни о чем. Унылая жизнь городских обывателей на Урале. Наполовину — недавние перипетии, отнесенные лет на десять назад; наполовину — ретроспекция из детства и молодости персонажей (а это еще минус десять-двадцать лет). Несбывающиеся ожидания, несудьбоносные приключения, привычки взамен страстей и вдохновений. Толика душевной патологии и (или) большого бреда почти не добавляет в повествование остроты.

Ну что же, писателю непросто найти в нашей современной жизни значительные предметы и поводы. Если это не зона, как у Валерия Залотухи, не закон-тайга, как у Виктора Ремизова или Александра Кузнецова-Тулянина, не новая война, как у Владимира Маканина, не психушка, как у Антона Понизовского, не удивительные маргинальные миры Елены Георгиевской, Моше Шанина, Вилли (Владимира Новикова) или Сергея Павловского, — а просто вот так: город-миллионник, его населенцы-горожане с их нехитрым житьем-бытьем...

Популярная сетевая аннотация, приманивая аудиторию, утешает, что концы с концами в книге сойдутся без зазора, что все завязанные в романе узлы в финале будут развязаны. Но это легкое лукавство. Или тяжелый самообман. Кое-что будет развязано. А кое-

что, и даже многое, так и останется на подвесе, со знаком вопроса.

Возник соблазн интерпретировать происходящее в романе как фантомы больного сознания, как бред, сопутствующий предновогоднему гриппу, разгулявшемуся в городе и поразившему многих персонажей. Нечто в этом роде предложил в качестве личной версии прочтения сальниковской прозы критик Николай Александров. У него выходит так, что все или многое в книжке привиделось ее главному герою, Петрову. Это небыль, миражи воспаленного мозга. А что там и как на самом деле, никто не знает и знать не нужно: «все остальные — „призраки его воображения“, говоря его же словами» [18; ср.: 84].

Эта интерпретация хороша тем, что труднооспорима. Есть авторский намек: гриппозное больное сознание. Есть герой романа-житель Екатеринбурга (или как там его, не фантомален и сам город, ставший ареной странных происшествий?) Петров. А все остальное — дорожная пыль.

Пусть так. Но есть все-таки ощущение, что такая препарация прозы Сальникова не объясняет ее обаяние; в романе есть что-то сверх. Возможно, стоит более предметно, что ли, понять реальное содержание петровского бреда. И поразмыслить над тем, что находит в ней читатель.

...Итак, мысль почти семейная, семья почти молодая, разворот интриги специфический. Петров, Петрова и их восьмилетний сын, Петров-младший. Сам 28-летний Петров — беззлобный автослесарь, днями он сидит в яме под брюхом машин, а на досуге рисует черно-белые комиксы фантастического содержания, про космические путешествия и инопланетян. У него есть тревожный знакомый Игорь, а больше, пожалуй, никого нет, даже с женой он формально в разводе. Эта самая жена, Петрова, — библиотекарь: она читает советские книжки, иногда злорадствует по поводу их героев, которых ждет печальное постсоветское будущее, а иногда, когда приспичит, выслеживает и убивает на улице мужчин, и это, пожалуй, главные события в ее жизни. Не то чтобы Раскольников в юбке, но и развод она учинила, чтобы мужа на всякий случай поберечь, а это означает, что он ей немного дорог, как и она ему. Их неинтересного тихоню-сына, задумчивого троечника, занимают лишь мультики да видеоигры, а еще он болеет и хочет попасть на новогоднюю елку. Родители его, в принципе, любят, но как из всего этого построить связный сюжет, — непонятно. Его, в общем-то, и нет.

Автор, между тем, умудряется занять внимание читателя любопытными наблюдениями, остраненно детализируя пространство существования персонажей, сам как некий марсианин, — и этот ландшафт жизни обретает какой-то собственный смысл, не зависящий от нелепых случайностей в жизни героев, которых, я б сказал, явный перебор, но не скажу.

Не скажу, потому что *нечто* случилось-таки в прозе Сальникова и в мире его персонажей. И мутная их жизнь с маниакальными протуберанцами что-то все-таки *значит*. Попробуем разобраться.

Читатели романа Сальникова предложили уже целый ряд интерпретаций, которые не сводят происходящее в нем к галлюцинтормому бреду. Очень часто это выглядит как подбор значимых деталей под ту или иную концепцию. Однако я сразу согласился бы с тем, что упорная рационализация повествования в нашем случае — это ложный путь. Наш текст не нуждается в том, чтобы мы его подстригали, причесывали, разъясняли его звукоряд до последней ноты. Природа сальниковской прозы такова, что к ней нет одного ключа.

Как так? Ну вот так.

Сальников написал не детектив классического стиля, где загаданная загадка криминального характера в финале будет разгадана, и этим «очарование вещей» будет исчерпано, а книжка полетит в корзину. Криминал в его романе есть, а детективного хода нет. И вообще, строгой логики нет как нет, а если есть совпадения, внезапно сошедшиеся векторы смысла и неожиданно вступившие в связь далековатые детали, то это происходит не от избытка умышленности в сознании художника и в самой жизни, как он ее понимает, а скорее становится фиксацией и выражением непостижимой странности бытия, в котором все случайно и все неслучайно, но если так, то как, и если не так, то как, — и потому создает открытое пространство возможностей интерпретации, которые реализуются уже и лишь в читательском сознании.

Мы тут и сами также почти случайно вспоминаем, что Сальников-то — брат-поэт, и роман его — роман поэта. Ну просто без пяти минут «Доктор Ж.», на которого часто навешивают ярлык самого нелепого в русской литературе повествовательного конструкта, где ничего не предрешено и все в движении, но, с другой стороны, нас на каждом перекрестке судьбы ждут Лара Антипова и Евграф Живаго, а в трамвае, как ни сядешь, так и помрешь невзначай... Коро-

че, «Автослесарь Петров». Поэма в прозе. Остановите сейчас вагон. Лирический полужесток-полунадрыв, секс в келье — на материале грубой прозы, сермяги уральского житья-бытья, которое в момент предновогодья, профанных святок (время действия в романе), вышло из рутинных берегов и потекло неведомо куда, как одна Дуся с кошелкой, отлучившаяся в магазин за хлебом и сигаретами — и обретенная заново лишь четверть века спустя, женой наркобарона Эль Чапо в Коста-Рике.

Итак, ни прибыли, ни убыли не будем мы считать. Но в этой свободной игре воображения обозначим какие-то зацепки. Слишком легкая ответная волна ассоциаций — она же неспроста. И не потому лишь, что Сальников разбудил поэта и в читателе (за что, впрочем, ему отдельный респект)...

...Ах да. Как же найти эти самые зацепки, если ни нюхом, ни трепетом... Спросишь — но молчит Петров, не отвечает, только тихо ботами... Жуть берет. Ткань сальниковского повествования скользит под рукой. Она нежна, свежа, и все такое: только слепой не заметил, и почти каждый сказал, что не слишком многим дано так оригинально плести словесный узор, как это делает наш автор. Но ты пытаешься ее ухватить и понимаешь, что в руке у тебя воздух.

То ли это талантливая капризно-нервная безделка, то ли полный готический гротеск на традиционную е-бургскую тему, зубодробительный *колер локаль* с мутной мистикой, грубой магией и царевбийственной чертовщиной, с литераторами-самоубийцами, женщинами-маньячками, детьми-вампирами, воскресающими мертвецами и мертвыми живцами.

Это Урал, это Россия, это современность на краю света (или даже уже за его краем, в аду, как настаивают некоторые толкователи).

«Вообще, конечно, это прекрасный город. Жаль только, что филиал ада на земле» [34].

Мир в романе — предновогодняя суета города, жизнь на бегу, оттого, что холодно, мрачно и ветрено, в эпидемической гриппозной одержимости. Приметы внятной цивилизации здесь борются с ощущением безвыходного лабиринта.

Время, заблудившееся в лесу между прошлым, настоящим и будущим — то застревающее поминутно, словно подмороженное, как победоносцевая Россия (все сбылось!), то улетающее в никуда, без

оглядки и оправдания.

Пространство — предельно конкретное, но при этом абсолютно дискретное, в котором герои то пропадают, то находят друг друга, но обречены скорей всего потеряться.

Руины уральского мифа как амбивалентный намек на постижение искомой сути.

Нерасторжимая смесь действительного и фантомального, отсутствие грани между реальностью, бредом и гипербредом.

Городские засранцы как носители тайны и исповедники истины, едва ли не засланцы из пронзенных иной жизнью недр вселенной, о которых вспоминают на досуге (неспроста?) Петров с сыном.

Повествование роет ход куда-то мимо стандартных маршрутов, и люди у Сальникова скорее потерялись, чем нашлись, хотя и шанс найтись у них, кажется, есть. Они не то чтобы одиноки, но связаны друг с другом без необходимости. Их долги друг другу не то что не уравновешены (бывает ли такое в принципе?), но существуют как привычка или наваждение.

Они что-то знают про себя, а понять себя не могут, и способ их самоупотребленья кажется им чем-то случившимся, но так и не ставшим, не обретающим значимость миссии. Библиотека, автосервис — какая, блин, разница?

Они на грани жизни и смерти, но та и другая в их существовании — дело случая. Они мало дорожат жизнью, пусть и не пытаются с ней расстаться по своей воле.

Впрочем, и здесь есть многозначительное исключение — перманентно суицидирующий поэт Сергей, друг Петрова в молодости. Задержимся на нем.

Сергей, описанный со щемящими подробностями его наивных творческих волнений и воспарений, манифестирует для нас тщету актуальной словесности. Литератору нечем сразить эту жизнь: «Роман, который писал Сергей, был, по сути, „Лолитой“, переложенной на местные реалии, и, теоретически, должен был шокировать читателя тем, что девочка, описываемая в романе, была не двенадцатилетней, а восьмилетней. На этом шок заканчивался, и начинались безобидные волочения и душевные переживания главного героя, которые, несмотря на попытки откровенничать про способы мастурбации, описания различных частей тела главной героини, рядом не стояли с тем, что творилось на улицах города и области».

Сергей убедил себя, что слава ждет его после смерти, а потому

решил покончить счеты с жизнью при участии Петрова. Того мутит от перспективы стать убийцей, но в нужную минуту он помогает другу: Сергей приставил пистолет к виску, а Петров его пальцем нажал на спусковой крючок. Ну а потом выбросил его рукописи в мусорку.

Какая низкая цена назначена здесь литературе! Какая печальная участь!

...«Наконец-то кто-то обнаружил, где находится российский магический реализм!», – воскликнул по поводу романа один эрудит. А ведь и правда. Совсем недавно у нас искали магический реализм, где придется. Находили его даже у Фазиля Искандера – с его-то стремлением каждому штриху бытия давать разгадку с позиции высшего разума. И вот он явился откуда не ждали. Звонят, откройте дверь, почтальон Чикатило, библиотекарь Петрова. Тотальный сюр, вольная и невольная притчеобразность: «обобщения, выразительный язык, кольцевая композиция, внимание к вечным темам (вроде любви и дружбы, жизни и смерти), иносказания» ... Магические реалисты «не позволяют себе прямолинейных назидательных высказываний, не проговаривают мораль, не злоупотребляют идеологией – в том числе религиозной. Однако жизнь героев их сочинений состоит из многочисленных испытаний и подчиняется притчевой логике: раз за разом им неизбежно приходится расплачиваться за свои поступки, а финал книги часто оказывается многозначительно, подчеркнуто открытым», – списываю из полезной шпаргалки М. Смирновой [110].

Не будет лишним поздравить нас с тем, что у Сальникова как-то так все и устроено.

Случилось, что Урал стал у нас наиболее очевидной иррациональной скрижалью литературной страны (хотя сравнительно недавно заявки поступали и из Москвы – например, от Виктора Пелевина и Анатолия Королева, и из Петербурга – от Михаила Кураева; меня впечатляет и магия Казани в прозе Булата Ханова). Над этим немало потрудились и древний сказочник Бажов, и Ольга Славникова с Алексеем Ивановым, и рассказчицы – хоть Анна Матвеева, хоть Нина Горланова, психоделически визуализирующая свой тотальный вербатим, – да и поэты Урала, кто строчкой, кто бликом, и даже поэт-политик Евгений Ройзман в его красном плаще отважного борца с непобедимым драконом наркотрафика.

Заметим, однако ж, что Сальников чужд малейшего нажима

в этом тонком искусстве. Он намекает, но не приказывает. Это не охра и не гуашь, не жирное масло, а скорее акварель, карандаш. Он не материализует бред, а создает ощущение бытия на грани, заманчиво-ужасный саспенс, где каша может свариться из любого топора, и если с утра в комнате есть подушка, то к вечеру ею обязательно кого-нибудь душат.

Если честно, я не вполне уверен в том, что магическая чертовщина представляет собой его художественный палладиум. Есть в его намеках что-то не вполне серьезное, что-то насмешливо-игровое, дурашливое, так что начинаешь иной раз думать: уж не великий ли призрак невинно убиенного и неоднократно в извращенной форме политически употребленного русского литературного постмодернизма восстал здесь из гроба и требует отворить ему воспаленные очи?.. (Как однажды, на днях: я ни о чем плохом не думаю, как вдруг моя собеседница, весьма приличного вида немолодая дама, начинает делиться со мной интимными признаниями, пересказывая самые волнительные эпизоды давешнего ночного телешоу Владимира Соловьева; тут-то я и обсел.)

Но мертвый напрасно хватает живого, его инструментарий сегодня не больно-то годится. При всей ауральной несерьезности в романе Сальникова есть более чем очевидные искренность тона и определенность авторского отношения к человеку. По сути, мы имеем странный и оригинальный сплав новой социальности, нового сентиментализма, абсурдизма нашего века и, не побоюсь этого слова, неосимволизма. Сборная солянка, скажете вы. Таки да.

Читателю открывается возможность выбрать в этом многовекторном очаге непрочно соотнесенных смыслов свой маршрут. В современном мире самовыражение ничто. Коммуникация — все. Полный и главный смысл рождается там, где текст и его автор встречаются с читателем, а не до. И не после. Сальников, я б сказал, гениально это проинтуировал. Ему удалась попытка оседлать ветер эпохи, настроенной на коммуникацию.

Предположим, что жизнь — это болезнь, «петровы-в-гриппе». «Петров не мог объяснить это словами. Это было какое-то чувство, чувство, что все должно было происходить не так, как есть, кроме той жизни, что у него, еще какая-то, это была огромная жизнь, полная совсем другого, неизвестно чего, но это была не яма в гараже, не семейная жизнь, что-то другое, что-то менее бытовое, несмотря на огромные размеры этой другой жизни, Петров за почти тридцать

цать лет к ней не прикоснулся, потому что не знал как. Петрову иногда казалось, что большую часть времени его мозг окутан чем-то вроде гриппозного бреда с уймой навязчивых мыслей, которые ему вовсе не хотелось думать, но они лезли в голову сами собой, мешая понять что-то более важное, чего он все равно не мог сформулировать»...

Казалось бы, ресурсы литературного абсурда исчерпаны в XX веке. Казалось бы, его бесплодные пустыни и немые бездны остались в прошлом и надежно обезопасены. Ан нет. Вот оно. В новом облике. Нам легко согласиться с уже упомянутым Николаем Александровым, который, такое ощущение, вспоминает поздних обериутов и Добычина, так характеризуя роман Сальникова: «Образец новой физиологии, языковой банальности, стенографирования социально-бытовой и ментальной повседневности, аморфный, бессюжетный, монотонный, равнодушный к мысли и языку. Такой четырехсотстраничный гомогенный кошмар, сгусток и слепок непроглядного современного идиотизма, бесприютности, душевной, интеллектуальной ущербности. Вполне возможно, это и есть – новая словесность и новая социальность» [19].

Механическая рутинность жизни приобретает черты то кровавого гиньоля, то пародии на миф, то политического водевиля: «Много раз к Петрову подсаживались люди не сказать что совсем уж пожилые, чтобы можно было заподозрить, по крайней мере, каждого из них в маразме, знакомились и принимались нести ахинею про золото партии, про бесплатные путевки в санаторий, которые давали когда-то каждый год, и про то, что всех, кто сейчас находится у власти, надо ставить к стенке. Как только кто-нибудь из безумцев упоминал эту пресловутую стенку, Петрову почему-то представлялись стоящие в ожидании расстрела Путин и Россель».

Меня тянет согласиться и с Митей Самойловым, акцентирующим наблюдения экзистенциального свойства: герои Сальникова лишены совести, не знают добра или зла, они «убийцы не потому, что они плохие, ничто их не оправдает, но они от этого хуже не становятся: автор настаивает на том, что люди – это, в принципе, явление отрицательное. Не червоточина в каждом человеке, а червоточина – и есть этот человек. Да, людям доступны вершины духа, сострадания и творчества, но подниматься нужно из чудовищных глубин» [107].

Болезнь природы мира регулярно акцентируется Сальниковым.

Например, вот в этом фрагменте про мертвых гномов (привет уральским недрам), светящихся муравьев и отчего-то ассоциирующийся со смертью запах лука: «Это был удивительный магазин, тут играла музыка — один и тот же Фрэнк Синатра пел одну и ту же «Let it snow», на каждом углу висели маленькие хвойные веночки, как будто в память о многочисленных усопших гномиках, а елочные игрушки висели под потолком и лежали между бутылками с водкой и на других полках с другим алкоголем, еще стоял большой ящик, куда грудой были свалены бутылки с «Советским» шампанским за восемьдесят рублей, мигали гирлянды, точнее, не мигали, а словно светящиеся муравьи непрерывно бежали вдоль гирлянд, и все было бы совсем по-предновогоднему, если бы повсюду, даже в алкогольном отделе, не пахло луком.

— Чиполлино у них тут сдох, что ли, — выразил неудовольствие Игорь»...

Но отчего же тогда при обилии в интернете читательских реплик практически никто из этих читателей (если верить форумам и соцсетям) не впал в отчаянье, читая роман? Может быть, потому, что, как я уже говорил, логика Сальникова не предполагает, что сказав *a*, нужно сказать и *b*, а тем более — *я*? И я бы не стал искать в этой непоследовательности изъян.

Герои Сальникова ничтожны и маниакальны. Но есть и проекция, в которой они свободны и сопоставимы с древними богами (как тот же Игорь — с Аидом).

Они бесконечно одиноки и беззащитны перед этим адом отщепенства. Но — нуждаются друг в друге.

Семья — ловушка. Но она же и якорь спасения. Любовь — привычка. Но без такой было б совсем нелепо жить и лучше было б умереть, как писатель Сергей.

Существование — банальность, но нас не оставляет, читая эту прозу, надежда на нечто значительное и уникальное, пусть даже ближе к финалу предварительные итоги жизни выражены неутешительно. Петров в разговоре с Игорем фиксируют отсутствие в жизни смысла, Игорь при этом вспоминает миф о Сизифе, причем интерпретирует его совсем не в духе стоического героизма Камю: боги наложили на людей проклятье вечной, фатальной неудовлетворенности. Однако авторское соучастие в происходящем лишает его окончательной безысходности. Юмор Сальникова иногда саркастичен, но подчас и сострадателен. Каждый ненор-

мален, но не всегда и не про каждого это известно; тогда так ли уж это каждый и так ли уж всегда? Есть патология, есть ад души, но есть и усилие добра.

Детализация ландшафта и бытового/речевого обихода в этой прозе смотрится как нагромождение хаоса. Но почти сразу появляется и ощущение онтологизма подробностей: они привязывают человека к реальности, которой мало в его внутреннем опыте. Переключки эпизодов, переключки вещей, переключки жестов... На дне этого бестолкового мира мерцает какой-то смысл, не факт, что утешительный, но временами очевидно утешающий и вдохновляющий.

Спас ли ребенок-Петров в своем далеком детстве рукопожатием другую жизнь? Неясно. Но не исключено.

Сам автор говорил как-то, что хочет вывести мистику на бытовой уровень. Символизм бытовой детали, тихое мерцание тайны в сцеплениях вещей и событий (уже в духе скорей литературной метаалгебры Набокова, чем перманентного чудотворчества Пастернака) — это есть в его прозе. Сальников создает открытый горизонт смыслов, нам открылись до конца только самые простые, а что там есть еще — не знает никто, даже Бог.

Этот грустный космос не подавляет, а растревоживает душу, и оборванный автором почти на полуслове рассказ оставляет нас на краю возможностей, а не в тупике, — с обещанием иной земли, иной судьбы, не столь мучительных и бесцельных.

Проза Сальникова в себе содержит то зерно, которое обнаженной явлено и однозначней прорастает в социальных сетях интернета, где созревает рациональная альтернатива медленному, но неуклонному закату старых литературных форм, которых не спасает память о прежних заслугах.

Вместо послесловия

С появлением цифровой интерактивной среды привычное разделение литературы на элитарную и массовую меняет свой контур. В актуальном контексте и писатель, и читатель проходят перековку.

Масса, не теряя в числе, перестает быть стандартной, а становится живописно-разнообразной. Толпа умнеет. Человек массы приобретает вкус к сотворчеству.

Ну а литератор старой закалки застаёт себя богатырем на развилке трех дорог.

Один путь — работа по правилам жанровой прозы для читателя в рутинном стазисе, стародавнего поклонника детектива или лавстори (таких читателей еще немало).

Другой путь — на кастальские высоты, где читателя, может статься, нет вовсе. Это литературный геттоизм. Литератор, оторвавшись от злобы дня, освободившись от давления среды, зависает в разряженной кастальской атмосфере, где он никому ничего не должен, но и ему никто. Литература становится специфической субкультурой с четко обозначенной границей, с профессиональным цензом.

И, наконец, третий путь: уход в блогинг, целиком или, чаще, частично.

В практике авторского присутствия в социальной сети получает оригинальное выражение индивидуализм постмодерна, тихий бунт против стандартов и систем. Но самонастраивающаяся личность начинает здесь жить в небывалом полилогическом сопряжении со своей флентой. Нарцисс видит в своем блоге собственное отражение, но с каким-то странным смещением, с непредсказуемой добавкой. Его экзистанс теряет монологическую предсказуемость, монолитность монады.

Для консервативного сознания эта ситуация довольно травматична. Выходит, что в современном мире не просто не существует текста вне контекста — контекст и есть текст, а сам исходный текст только повод, катализирующая эссенция. Писатель — запевала хора, складывающегося спонтанно и поющего не в унисон.

В теории современных медиа эта ситуация продумана полнее. Профессор медиа и киноискусства в университете Южной Кали-

форнии Генри Дженкинс предложил подумать о «культуре соучастия». Его проект New Media Literacy предполагает новый ликбез. Интернет сделал нас другими. Мы уже никогда не будем просто потребителями контента. Размышляя о фанфикшне, Дженкинс утверждает, что он открывает перспективу расцвета фолк-культуры. В XX веке фольклор был отчужден масскультом. Его культовые персонажи принадлежали телестудиям и кинопродюсерам. Фанфикшн – бунт против присвоения ими фольклора. Создатели фанфиквов утверждают свой творческий контроль над той популярной культурой, которая создавалась (и еще создается на старых фабриках смыслов и образов) для пассивного потребления [48, 304].

Ну а для нас фанфикшн – одно из русел нового потока, который меняет мир.

Дженкинс уверен, что апелляция к пассивной аудитории неэффективна. Аудитория жаждет соучастия. Поэтому нужно не создавать завершенный контент, а творить удобную для соучастия среду, создавать «трансмедийные точки взаимодействия», мобилизовать соавторов, которые хотят самостоятельно генерировать и развивать контент.

«Растекающиеся медиа» – так Генри Дженкинс и его соавторы, диджитал-стратеги Сэм Форд и Джошуа Грин, назвали территорию, где участие энтузиастов в различных аранжировках и в распространении контента выросло из побочного эффекта функционирования медиасообществ и превратилось в масштабное культурное явление и в новое средство производства творческого продукта. Они акцентируют особую значимость *producers* – людей, которые производят потребляя и потребляют производя. Они «выбирают, продвигают контент и генерируют метаданные» [13]. По сути, это и блогеры, не так ли?

Блогер неравен себе, он вмещает в себя шум времени, визг и вой эпохи, тихий шепот задушевных собеседников, поэзию и фарс. Однако эта абсорбция не равнозначна капитуляции или сдаче внаем. Каждый блогер экзистировал на свой лад, но пока никто (из известных лиц) не потерял себя. Личность воспроизводит себя диалогически, полилогически, в новом контексте подтверждая старые, почти столетней давности догадки Мунье и Доменака, Бахтина и Библера – корифеев персонализма.

Мультиавторство в социальных сетях – феномен абсолютно, кажется, оригинальный, но не такой уж беспрецедентный. Универ-

сальное, потенцированное авторство полвека существует как норма в актуальном искусстве с его эффектом арт-продукта незавершенного, неокончательного смысла, получающего специфическое персональное завершение в сознании и опыте каждого реципиента, становящегося сотворцом.

Литература до поры-до времени чуралась такого опыта. Его присутствие с трудом отслеживается в традиционной журнально-книжной словесности (хотя случай Сальникова показывает, что и там такое возможно). Но теперь мультиавторство через соцсети вливается в литературу, граница которой тает.

Соцсети – это литературность «без берегов». Это словесное искусство неизбежно незавершенного, факультативного смысла, релятивного глобально, но конкретного в каждой микроситуации. Здесь реализуется экзистанс нового типа, вдохновляющий и мучительный литературный опыт творческой демократии.

Читатель напоследок вправе спросить: достиг ли литературный блогинг хотя б таких же высот, как синхронная ему традиционалистская книжно-журнальная литература?

В самой такой постановке вопроса есть, однако, подвох. Роман современного прозаика и фрагмент фленты по-разному удачны или неудачны; к тому же о фленте едва ли можно вообще говорить однозначно в терминах удачи, поскольку в ней нет ни окончательности и завершенности, ни текстового канона (или даже намек на него).

Поток бытия уносит нас в непредсказуемое завтра. Возможно, ничего хорошего там и не ждет. Но столько обещаний! Странные метаморфозы литературы не так пугают или разочаровывают, как озадачивают и вдохновляют.

Эта книга случилась такой, какой случилась. Могла бы быть иной. Но автор, то бишь я, привык к неокончательности словопроизводства, к поточному постингу, к смысловому ситуационизму, и книга получилась не собранием аксиом, а поисковым инструментом и фрагментом бесконечного движения туда, где нас пока нет, отсюда, где нам не слишком-то уютно.

Мысленно я не ставлю точку.

Темы бытия не закрыты. В свободном мире нет закрытых тем вообще. Нам, жителям трагифарсового пограничья, между землей и небом, между свободой и принуждением, между злом и добром,

в отсутствие готовых истин, – еще длить разговор с судьбой и Богом.

И это назовут потом литературой XXI века. Или не назовут.

Библиографический список

1. Blanton, Brad. Radical Honesty, The New Revised Edition: How to Transform Your Life by Telling the Truth / Brad Blanton. – Sparrow Hawk Publications; Revised edition, 2005. – 310 p.

2. Blueloafers. Transparency is key – sponsored content on blogs. 5.April 2017 [Электронный ресурс] / Blueloafers. – URL: <http://blueloafers.com/blogging/transparency-key-sponsored-content-blogs/>

3. Dorfman, L. A metaindividual model of creativity / L. Dorfman // P. Locher, C. Martindale, L. Dorfman (eds.). New directions in aesthetics, creativity, and the arts. – Amityville, New York: Baywood Publishing Co, 2005. – P. 105–122.

4. Gee, J.P. What video games have to teach us about learning and literacy, revised and updated / J.P. Gee. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003. – 256 p.

5. Hocke, G.R. Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie / G.R. Hocke. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch-Verlag, 1991. – 1135 S.

6. Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox / Linda Hutcheon. – Ontario: Willford UP, 1981. – 188 p.

7. Jacobs, A.J. I Think You're Fat [Электронный ресурс] / A.J. Jacobs. – URL: <https://www.esquire.com/news-politics/a26792/honesty0707/>

8. Jarvis, Jeff. Rethink journalism towards being a service [Электронный ресурс] / Jeff Jarvis. – URL: <https://www.journalism.co.uk/news/jeff-jarvis-rethink-journalism-away-from-being-a-content-service-/s2/a565365/>

9. Jenkins, H. Convergence culture: Where Old and New Media Collide [Электронный ресурс] / H. Jenkins. – New York: New York University Press, 2006. – URL: http://www.ricardollano.com/wp-content/uploads/2012/01/Convergence_culture_Jenkins.pdf

10. Jenkins, H. Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture / H. Jenkins. – New York: New York University Press, 2006. – 279 p.

11. Jenkins, H. Interactive audiences: The «collective intelligence» of media fans / H. Jenkins // The new media book. – London: ed. Harries D., British Film Institute, 2002. – P.157–170. [Электронный ресурс]. – URL: <http://web.mit.edu/21fms/People/henry3/collective%20intelligence.html>

12. Jenkins, H. The cultural logic of media convergence / H. Jenkins // International Journal of Cultural Studies. 2004. – №7. – P.33–43. [Электронный ресурс]. – URL: <http://eng1131adaptations.pbworks.com/f/Jenkins,+Henry++The+Cultural+Logic+of+Media+Convergence.pdf>

13. Jenkins, Henry, Ford, Sam and Green, Joshua. Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture / Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green. – New York: New York University Press, 2013. – 352 p.

14. Manovich, Lev. Software is the Message [Электронный ресурс] / Lev Manovich. – URL: <http://lab.softwarestudies.com/2013/12/software-is-message-new-mini-article.html>

15. Robson, H. Television and the cult audience: A Primer / H. Robson // Cult TV book. – London: I.B. Tauris and Co Ltd, 2010. – P. 209–220.

16. Unikko. Марина Вишневецкая, «Вечная жизнь Лизы К.» [Электронный ресурс] / Unikko. – URL: <https://www.livelib.ru/review/1008639-vechnaya-zhizn-lizy-k-marina-vishnevetskaya>

17. Waugh, P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / Patricia Waugh. – New York / London: Methuen, 1984. – 175 p.

18. Александров, Н. «Петровы в гриппе». Психоанализ [Электронный ресурс] / Николай Александров. – URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/17200>

19. Александров, Н. Книжечки. Алексей Сальников. Петровы в гриппе и вокруг него [Электронный ресурс] / Николай Александров. – URL: <https://echo.msk.ru/programs/books/2131192-echo/>

20. Альтушер, Д. Выбери себя. Введение [Электронный ресурс] / Джеймс Альтушер. – URL: <http://jamesaltucher.ru/knigi-dzhejms-altushera/vyberi-sebja-dzhejms-altusher-avtorskij-perevod-na>

russkij/vyberi-sebja-dzhejms-altusher-vvedenie/

21. Андреев, А. СЕТЕРаtura как ее NET: от эстетики Хэйана до клеточного автомата – и обратно [Электронный ресурс] / А. Андреев. – URL: <http://www.netslova.ru/andreev/setnet/>

22. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Публикация, предисловие и комментарии А. В. Лаврова / Андрей Белый, Александр Блок. – М.: Прогресс-Плеяда, 2001. – 608 с.

23. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Андрей Белый, Иванов-Разумник. – СПб.: Atheneum; Феникс, 1998. – 733 с.

24. Андрей Белый. Петербург. Роман / Андрей Белый. – СПб., 1999.

25. Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации / Ст. Лесневский, А. Михайлов (сост.). – М., Советский писатель, 1988. – 834 с.

26. Архангельский, А. Н. Бюро проверки: роман / Александр Архангельский. – М.: Издательство АСТ, 2018. – 413 с.

27. Архангельский, А. Пароход на «цифру». Александр Архангельский о жизни в виртуальной реальности / А. Архангельский. – URL: <http://www.up74.ru/rubricks/kultura-i-iskusstvo/2014/10-oktjabr/parokhod-na-cifru/>

28. Бабий, А. Сайт как инструмент НПО [Электронный ресурс] / А. Бабий. – URL: http://www.alex.krsk.ru/200_/2004/Webngo/00.htm

29. Базикян, С. А., Фильченкова, А. А. Гонзо-журналистика в России [Электронный ресурс] / С. А. Базикян, А. А. Фильченкова // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. – 2015. – №2. – URL: <http://www.novsu.ru/file/1165963>

30. Барабанов, Е. В. В. В. Розанов // Розанов В. В. Религия и культура / Е. В. Барабанов. М.: Правда, 1990. С. 5–15.

31. Бердяев, Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. – М.: Международные отношения, 1990. – 336 с.

32. Бердяев, Н. А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности / Н. А. Бердяев. – М.: Философское общество СССР, 1990. – 240 с.

33. Бушковский, А. Праздник лишних орлов / А. Бушковский. – М.: РИПОЛ классик, 2017. – 368 с.

34. Васильева, Е. В. Алексей Сальников. Петровы в гриппе и вокруг него [Электронный ресурс] / Елена В. Васильева // – Звез

да. – 2017. – №11. – URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2017/11/aleksej-salnikov-petrovy-v-grippe-i-vokrug-nego.html>

35. Визель, М. Литературные игры в интернете [Электронный ресурс] / М. Визель // Новый мир. – 2002. – №4. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/igry.html

36. Вишневецкая, М. А. Вечная жизнь Лизы К.: роман / М. Вишневецкая. – М.: Издательство АСТ, 2018. – 320 с.

37. Войтович, М. Пора вырасти. Подростковые болезни российского блогинга [Электронный ресурс] / Марина Войтович. – URL: <https://texterra.ru/blog/pora-vyrasti-podrostkovye-bolezni-rossijskogo-blogginga.html>

38. Воспоминания об Андрее Белом. Сост. В. М. Пискунова / В. М. Пискунов (сост.). – М.: Республика, 1995. – 591 с.

39. Галковский, Д. Бесконечный тупик. Исходный текст / Д. Галковский // Континент. – №81. – С. 220–307.

40. Гачев, Г. Д. Русский Эрос: роман Мысли с Жизнью / Г. Гачев. – М.: Интерпринт, 1994. – 297 с.

41. Гендлин, Н. А. Дневники. 1941–1945 / Н. А. Гендлин. – Ярославль: ООО «Академия 76», 2016. – 544 с.

42. Гиппиус, З. Н. Живые лица. Воспоминания. Кн. 2 / З. Н. Гиппиус. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 400 с.

43. Глуховский, Д. Желание или опыт [Электронный ресурс] / Д. Глуховский. – URL: http://www.metro2033.ru/review/k_svetu/477022.php 41; Глуховский, Д. Дмитрий Глуховский: я очень люблю московское метро [Электронный ресурс] / Дмитрий Глуховский // Metro. – URL: <http://www.metronews.ru/novosti/dmitrij-gluhovskij-ja-ochen-ljublju-moskovskoe-metro/Троекх!C1gkVKWI2eabw/>

44. Глюксман, А. Если бы в ЦРУ читали Достоевского, 11 сентября можно было бы предотвратить [Электронный ресурс] / Андре Глюксман // ABC. 12.09.2002. – URL: <https://inosmi.ru/untitled/20020912/158111.html>

45. Горалик, Л. «Типа рассказ почитать?..» Влияние Сети на отношение автора и читателя [Электронный ресурс] /Линок Горалик. – URL: http://old.russ.ru/netcuit/19991015_gora/ik.htm/

46. Давыдов, Ю. В. Собрание сочинений: в 5 т. / Юрий Давыдов. – СПб.: Пропаганда. – Т.3: Глухая пора листопада: роман. – 2004. – 575 с.; Т.5: Бестселлер: роман. – 2004. – 558 с.

47. Дементий, Д. Что такое транспарентный блоггинг и как его использовать [Электронный ресурс] / Дмитрий Дементий. – URL: <https://texterra.ru/blog/chto-takoe-transparentnyy-blogging-i-kak-ego-ispolzovat.html>

48. Дженкинс, Г. Как Хизер научилась писать: медийный ликбез и «поттеровы войны» / Г. Дженкинс // Балтийский филологический курьер. – 2007. – Вып. 6. – С. 327–345.

49. Дискуссия о сетературе 1997–1998 годов в кратком изложении [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.netslova.ru/teoriya/discus.html>

50. Доктор, К. Ньюсономика. Двенадцать трендов, которые изменят новости / Кен Доктор. – М.: Время, РИА Новости, 2013. – 349 с.

51. Долгополов, Л. Андрей Белый и его роман «Петербург» / Л. Долгополов. – Л.: Советский писатель, 1988. – 415 с.

52. Доманский, Ю. В. Вариативность и интерпретация текста: парадигма неклассической художественности: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.08 / Ю. В. Доманский. – М., 2006. – 43 с.

53. Дорфман, Л. Я. Концепция метаиндивидуального мира: современное состояние / Л. Я. Дорфман // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – 2006. – Т.3, №3. – С. 3–34.

54. Дорфман, Л. Я. Метаиндивидуальный мир. Методологические и теоретические проблемы / Л. Я. Дорфман. – М.: Смысл, 1993. – 456 с.

55. Дубин, Б. Литература и медиа? Литература как медиа. Литература в поле медиа [Электронный ресурс] / Борис Дубин // Иностранная литература. – 2008. №9. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/9/ku6.html>

56. Дубин, Б. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры / Б. Дубин. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.

57. Емельянов, В. Максим Горький. Что в моей памяти вызывает это имя? [Электронный ресурс] / Владимир Емельянов. – URL: <https://www.facebook.com/vladimir.emelianov.589/posts/2117433878487594>

58. Ермолин, Е. А. Мультиверс. Литературный дневник / Е. А. Ермолин. – М.: Совпадение, 2017. – 208 с.

59. Ермолин, Е. А. Последние классики / Е. А. Ермолин. – М.:

Совпадение, 2016. – 120 с.

60. Ермолин, Е. А. Медиумы безвременья / Е. А. Ермолин. – М.: Время, 2015. – 205 с.

61. Ермолин, Е. Юродский гуманизм как форма общественного служения [Электронный ресурс] / Евгений Ермолин. – URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/18210>

62. Ерофеев, В. Набоков: затмение частичное [Электронный ресурс] / В. Ерофеев // – URL: <http://anthropology.rinet.ru/-old/8/EROFEEV.htm>

63. Журихина, М. В. Массовая литература: стратегии индивидуализации [Электронный ресурс] / М. В. Журихина. – URL: <http://konservatizm.org/konservatizm/sociology/150611164629.xhtml>

64. Иванова, Н. Дальше ты идешь один [Электронный ресурс] / Наталья Иванова // Знамя. – 2018. – №3. – URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=6864>

65. Иванова, Е. Н. Профессионализация новых медиа и этос публичной сферы / Е. Н. Иванова // Журнал исследований социальной политики. – 2011. – №2. – Т.9. – С.169–195.

66. Иванов-Разумник, Р. В. Андрей Белый [Электронный ресурс] / Р. В. Иванов-Разумник. – URL: http://modernlib.net/books/ivanovrazumnik_razumnik/andrey_beliy/read_1/

67. Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый / Иванов-Разумник. – Пг., 1923. – 63 с.

68. Каптерев, А. Радикальная честность (не наш метод) [Электронный ресурс] / Алексей Каптерев. – URL: <https://karterev.livejournal.com/562610.html>

69. Кобрин, К. Похвала дневнику [Электронный ресурс] / К. Кобрин. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/kobrin.html>

70. Копов, С. Практика радикальной честности [Электронный ресурс] / Саша Копов. – URL: <https://snob.ru/selected/entry/36596>

71. Корнев, С. Сетевая литература и завершение постмодерна: Интернет как место обитания [Электронный ресурс] / С. Корнев // Новое литературное обозрение. – 1998. – №32 (4). – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1998/32/korn.html>

72. Курапов, А. Радикальная честность [Электронный ресурс] / Артем Курапов. – URL: https://kurapov.ee/rus/lab/control/psycho-radical_honesty/

73. Лавров, А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность / А. В. Лавров. – М.: Новое литературное обо-

зрение, 1995. — 335 с.

74. Лейбов, Р. Книга для всех и ни для кого [Интервью Дмитрия Попова с Р. Лейбовым] [Электронный ресурс] / Д. Попов, Р. Лейбов. — URL: <http://www.kulichki.com/classic/leybov.htm>

75. Леонгард, К. Акцентуированные личности [Электронный ресурс] / Карл Леонгард. — URL: <https://psy.wikireading.ru/58095>

76. Липовецкий, М. Между Приговым и ЛЕФом: перформативная поэтика Романа Осминкина [Электронный ресурс] / Марк Липовецкий // Новое литературное обозрение. — 2017. — №3. — URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/3/mezhduprigovym-i-lefom-performativnaya-poetika-romana-osminkin-pr.html>

77. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. — Екатеринбург: УрГУ, 1997. — 317 с.

78. Лицарева, К. С. Типологические черты сетературы. Проблема автора и читателя / К. С. Лицарева // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — 2012. — Вып. 2 (т. 2). — С. 125–127.

79. Маканин, В. С. Андеграунд, или Герой нашего времени / В. С. Маканин. — М.: Вагриус, 2003. — 480.

80. Маканин, В. Асан: роман / В. С. Маканин. — М.: Эксмо, 2008. — 480 с.

81. Маканин, В. Испуг / В. С. Маканин. — М.: Эксмо, 2011. — 448 с.

82. Маканин, В. С. Кавказский пленный / В. С. Маканин // Маканин В. Удавшийся рассказ о любви. — М.: Вагриус, 2000. — С.165–199.

83. Малецкий, Ю. Любью / Ю. Малецкий // Континент. — 1998. — №96. — С.22–152.

84. Малецкий, Ю. Улыбнись навсегда / Ю. Малецкий. — Спб.: Алетейя. — 318 с.

85. Малецкий, Ю. Физиология духа. Роман в письмах / Ю. Малецкий // Континент. — 2002. — №113. — С.29–156.

86. Манин, Д. Как писать РОМАН [Электронный ресурс] / Д. Манин. — URL: http://www.netslova.ru/teoriya/roman_write.htm

87. Мерлин, В. С. Очерк интегрального исследования индивидуальности / В. С. Мерлин. — М.: Педагогика, 1986. — 256 с.

88. Мильчин, К. «Петровы в гриппе и вокруг него»: самый неожиданный российский роман года [Электронный ресурс] / К.

Мильчин. — URL: <http://tass.ru/opinions/4902538>

89. Минина, О. В. Образ автора речевого жанра мемуаров в интернет-коммуникации / О. В. Минина // Новый университет. — 2014. — №10 (43). — С. 66–69.

90. Мирошниченко, А. Когда умрут газеты / А. Мирошниченко. — М.: Книжный мир, 2011. — 384 с.

91. Мирошниченко, А. Франкенштейны интернета [Электронный ресурс] / Андрей Мирошниченко. — URL: http://www.chaskor.ru/article/frankenshtejny_interneta_22016

92. Михеев, М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX) / М. Ю. Михеев. — М.: Водолей Publishers, 2007. — 264 с.

93. Мультиавторская статья [Электронный ресурс] / Б.а. — URL: http://www.wikireality.ru/wiki/Мультиавторская_статья

94. Пандей, Р. Б. Древнеиндийские домашние обряды / Р. Б. Пандей. — М.: Высшая школа, 1990. — 319 с.

95. Перевалова, А.В. «Буря» У. Шекспира и ее переработки в контексте развития английского театра XVII века / А. В. Перевалова // Театр и драма: эстетический опыт эпохи: сборник научных трудов. — Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2015. — Вып. 2. — С. 132–148.

96. Переписка В. В. Розанова с М. О. Гершензоном. 1909–1918 / В. В. Розанов, М. О. Гершензон // Новый мир. — 1991. — №3. — С. 215–242.

97. Пилкингтон, С. М. Иудаизм = Judaism / С. М. Пилкингтон. — М.: Гранд: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 397 с.

98. Плетнева, Н. С. Эмотивный компонент медиапространства [Электронный ресурс] / Н. С. Плетнева // Коммуникация в современном поликультурном мире: прагматика лингвистического знака. — М., 2015. — С. 253–263. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23913197>

99. Подосокорский, Н. (philologist). Топ-150 популярных пользователей фейсбука, пишущих на русском языке, на октябрь 2018 г. [Электронный ресурс] / Николай Подосокорский. (philologist). — URL: <https://philologist.livejournal.com/10532611.html>

100. Померанцев, В. Об искренности в литературе [Электронный ресурс] / Владимир Померанцев // Новый мир. — 1953. — №12. — URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/MEMO/POMER.HTM>

101. Розанов, В. В. Религия и культура / В. В. Розанов. — М.:

Правда, 1990. – 636 с.

102. Розанов, В. В. Сочинения / Василий Розанов. – Л.: «Всесоюз. молодеж. кн. центр». Фил. «Васильевский остров», 1990. – 574 с.

103. Розанов, В. В. Уединенное / В. В. Розанов. – М.: Правда, 1990. – 225 с.

104. Ройтберг, Н. В. Диалогическая природа рок-произведения: дисс. ... канд. филол. наук / Н. В. Ройтберг. – Донецк: Донецкий нац. ун-т, 2007. – 216 с.

105. Савкина, И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем. Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века / И. Савкина. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 440 с.

106. Сальников, А. Петровы в grippe и вокруг него / Алексей Сальников. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. – 411 с.

107. Самойлов, М. Сам себе бездна [Электронный ресурс] / Митя Самойлов. – URL: <https://medium.com/@culttrigger/сам-себе-бездна-5fe90a4a987d>

108. Сергунина, Н. Литературная критика в Интернете как явление постмодернизма [Электронный ресурс] / Наталья Сергунина // Релга. – №12 [134]. – 20.06.2006. – URL: <http://www.relga.ru/Envirn/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1082&level1=main&level2=articles>

109. Скородумова, О. Б. «Сетевая литература» как феномен культуры / О. Б. Скородумова // Системные исследования культуры. – СПб.: Алетей, 2006. – С. 255–259.

110. Смирнова, М. Мифы, почва, одиночество: из чего сделан магический реализм [Электронный ресурс] / Мария Смирнова // Афиша Daily. 16 июня 2017. – URL: <https://daily.afisha.ru/brain/5891-mify-pochva-odinochestvo-iz-chego-sdelan-magicheskiy-realizm/>

111. Сотников, В. М. Улыбка Эльзы: роман / В. Сотников. – М.: Эксмо, 2016. – 256 с.

112. Сухих, И. Прыжок над историей («Петербург» А. Белого) // Андрей Белый. Петербург / И. Сухих. – СПб., 1999. – С.5–42.

113. Телушкин, Й. Еврейский мир / Й. Телушкин. – М.: Лехаим, 1998; Иерусалим: Гешарим, 5758. – 574 с.

114. Терентьева, И. Радикальная честность (Radical Honesty by Brad Blanton) [Электронный ресурс] / Ирина Терентьева. – URL:

<https://irater.livejournal.com/483052.html>

115. Тоффлер, Э. Шок будущего [Электронный ресурс] / Э. Тоффлер. — URL: <http://www.rulit.me/books/shok-budushchego-read-329953-128.html>

116. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — С. 255–270.

117. Удалова, Н.А., Удалова, Л. В. Стиль «гонзо» в современной журналистике [Электронный ресурс] / Н. А. Удалова. Л. В. Удалова. — URL: <https://scienceforum.ru/2015/article/2015015379>

118. Хитров, А. В. Блог как феномен культуры [Электронный ресурс] / А. В. Хитров. — URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/518/878/1219/05-Nitrov.pdf>

119. Шаповалова, М. [Электронный ресурс] / Марина Шаповалова. — URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1695304767258131&id=100003358718259

120. Шапорина, Л. В. Дневник. В 2-х тт. Вступительная статья В. Н. Сажина, подготовка текста и комментарии В. Ф. Петровой и В. Н. Сажина / Л. В. Шапорина. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 592+640 с.

121. Ширки, К. Группа — сама себе злейший враг. Лекция Клэя Ширки. Центр гуманитарных технологий. 01.09.2006 [Электронный ресурс] / Клэй Ширки. — URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/644>

122. Ширки, К. Включи мозги. Свободное время в эпоху Интернета / К. Ширки. — М.: Карьера Пресс, 2012. — 275 с.

123. Шнуров, С. Сергей Шнуров — о русском кино, безнадежных проектах и разрыве с Матильдой [Электронный ресурс] / Сергей Шнуров. — URL: <https://esquire.ru/hero/55082-sergey-shnurov-interview/>

124. Шульман, Н. Радикальная честность [Электронный ресурс] / Нелли Шульман. — URL: https://www.dp.ru/a/2010/10/01/Radikalnaja_chestnost

125. Эко, У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 [Электронный ресурс] / У. Эко. — URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Эко/Int_Gutten.php

Резюме

Книга арт-критика и блогера о литературе и литературности в XX – XXI вв., об эволюции приоритетов – от Золотой Полки к текучей фленте, – о парадоксальном сопряжении литературной заявки на личную оригинальность и эксцессов мультиавторства в момент, когда глобальные смыслы рухнули, а творческая личность ищет выход из одиночества и способ состояться в интерактиве.

Драматический разлад русской жизни и идеала, усугубляясь, приходит к внезапной развязке, когда засыпанный пеплом истории писатель-отщепенец, писатель-изгой, почти потерявший читателя, сходит с книжной полки и находит для себя отчасти странные новую землю и новое небо, создавая в социальной сети литературную родину текучей флентой, впадающей, возможно, даже в вечность. Литератор, который в XX веке стремился быть ни на кого не похожим, теперь готов подключить это несходство к перманентной импровизационной коммуникации.

The book of art critic and blogger on literature and literariness in the XX – XXI centuries, on the evolution of priorities – from the Golden shelf to the fluid flente – on the paradoxical conjugation of a literary application for personal originality and excesses of multi-authorship at the moment when global meanings collapsed, and the creative personality is looking for a way out of loneliness and a way to take place in interactivity.

The dramatic discord of Russian life and ideal, compounding, comes to a sudden denouement, when the writer-renegade, the writer-outcast, who almost lost the reader, comes down from the bookshelf and finds for himself a kind of strange new land and new sky, creating a new literary homeland in the social network fluid flint, flowing, perhaps even into eternity. The writer, who in the twentieth century sought to be like no one, is now ready to connect this dissimilarity to permanent improvisational communication.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Книга выходит в авторской редакции
Тираж 500 экз.

Е. А. Ермолин

Экзистанс и мультиавторство
Происхождение и сущность литературного блогинга: Монография