



издательский дом

Выбор Сенчина

НОВАЯ КРИТИКА

ПИСЬМЕНА НОВОГО ВЕКА

А Н Д Р Е Й Р У Д А Л Е В

Андрей Рудалёв

Письмена нового века

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=24861465

ISBN 9785448538469

Аннотация

Андрей Рудалёв пишет ярко, строго, серьезно. Не со всеми оценками и выводами я согласен, но нельзя не признать, что у него есть своя позиция, свое понимание литературы, свои требования к писателям. Диапазон Рудалёва-критика необычайно широк, но в центре его внимания произведения писателей, пришедших в литературу в самом начале XXI века. Рудалёв из тех немногих, кто пытается определить мировоззрение своего поколения, сформулировать его цели и миссию через анализ литературных произведений.

Содержание

Обретение нового	5
Новый писатель	5
Новая литература	18
Литературные тени	33
В поисках нового позитива	54
Прелюдия. Переоценка ценностей	56
Инстинкт веры	61
Литература отражения	66
Ростки нового	72
Дело литературы	75
Письмена нового века	78
I	78
Конец ознакомительного фрагмента.	90

Письмена нового века

Андрей Рудалёв

© Андрей Рудалёв, 2017

ISBN 978-5-4485-3846-9

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Обретение нового

Новый писатель

В журнале «Дружба народов»¹ опубликована подборка рассказов прозаика из Краснодара Александра Карасева, серьезный литературный дебют которого состоялся также совсем недавно: в последнем за 2003 г. «Октябре» его рассказ «Наташа». В подборку журнала «Дружба народов» вошли военные рассказы Карасева – Александр служил по контракту в Чечне, а рассказ «Наташа» – история о любви в ситуации мирного времени.

Александр Карасев только вступает в литературу, но делает он это с необыкновенным азартом и желанием в ней что-то сделать. Для краснодарского прозаика его рассказ – это прежде всего разговор с самим собой, отсюда и ставка на предельную честность, откровенность письма, на искреннее, свое слово. Читая Карасева, к месту или нет, вспоминаешь Гаршина и Куприна, с которыми у автора ощущается преемственность, возникает масса ассоциаций, переключек с отечественной традицией малых прозаических жанров. Личный опыт автора, а он, без сомнения, богатый, находит

¹ №4, 2004

консенсус с традицией, не конфликтует с ней. Именно через это общение и происходит становление литературного дарования, когда писатель перерастает свой лично-субъективный взгляд, чтобы потом найти себя.

В рассказах нет батальных сцен, автор не стремится привлечь читателя ложной эффектностью. Он не пытается делать выводы и однозначно характеризовать своих героев. В его рассказах нет ничего того, что можно было определить фразой «из ряда вон». Предмет их – небольшой эпизод, случай, происшествие, какой-то мимолетный штришок. Истории, рассказываемые Александром Карасевым, – это сплошь воспоминания, погружаясь в которые он пытается нащупать суть в том, что было содержанием жизни. С этим связан и выбор жанра, в «Запахе сигарет» это рассказы-эпизоды, рассказы-видения, своего рода концентрации наиболее ярких впечатлений того, что занозой впилося в палец и напоминает о себе болью. Автор ищет правды, и оказывается, что правда может быть вычленена через акцентуацию внимания на абсурдных, нелепых моментах жизни. Это анекдоты из армейского быта – вкрапления в рассказ «Запах сигарет»; история, происшедшая с младшим сержантом Ухтомцевым, героем рассказа «Своя позиция»; попытка покопаться в себе, в своих чувствах, делая не всегда лицеприятные выводы, как в рассказе «Наташа».

Мир Александра Карасева чрезвычайно разнообразен. Автор не топчется на месте, не страдает патологическим

нарциссизмом, не пытается каким-то образом оправдывать своих героев или, наоборот, ставить им диагноз/приговор. Он несколько отстраняется от происходящего в своих рассказах, действует как журналист-кинооператор, следуя за жизнью. Прозаик короткими перебежками движется от столовой учебного полка, армейского медпункта и учебных сборов с их неуклюжим, несколько анекдотичным бытом до небольшого фрагмента жизни на опорном пункте практически в зоне боевых действий в Чечне, грустной и в то же время нелепой любовной истории, вдруг оборвавшейся.

Война и мир, узкая, порой даже неосязаемая грань между жизнью и смертью – те пограничные ситуации, в которых проявляется человек. Промежуточное звено между ними – армия – лакмусовая бумажка, на которой изъяны «гражданки» предстают в выпуклом, гипертрофированном, доведенном до абсурда виде. «Армия – порождение и отражение мира гражданского» – сентенция, которая не вызывает никаких возражений. Жизнь в армии протекает по законам сна. Все ощущения такие же, как и во сне. Человек, превращенный в солдата, постоянно опаздывает: в столовую, на занятия по тактике. Он все время пытается что-то нагнать, но, несмотря на все усилия, получается это вовсе не так, как того бы хотелось. Вечный марш-бросок и ноги, которые не слушаются и которые «пудовыми гирями сковала усталость». И в то же время армия важна, чтобы осознать цену жизни

и значение смерти. Армейские видения, рамки которых простираются от истокового вопля «Духи, вешайтесь!» до протяжного «душу раздирающего „кар-р-р-р“», преследуют тебя всю жизнь. Важно то, как все это ты воспринимаешь, оттого и инструментом передачи действительности у Карасева выступают видения. Видения эти позволяют понять правду жизни, которая состоит в простоте, и любое ее усложнение – от лукавого.

Армия – это «приказ», система норм, жестких ограничений, направленных на подавление твоего «я». Армия – «грандиозный театр», где каждому действующему лицу надевают ту или иную маску, часто наперекор, насильно. В эпоху, объявившую человеческое «я» высшей прерогативой, его ломают, принуждают к чему-то, безапелляционно вторгаясь в любые, самые сокровенные области личной жизни. Распределение по армейским специальностям: хочешь в сержанты, тебя направят в кинологи, хочешь в кинологи, тебя запишут в сержанты, и это закон, как и бег в противогазе – испытание жарой и удушьем. Здесь нужно подавлять свои страсти, усмирять свой характер. Общее ощутимо преобладает над личным. Эгоцентризм, индивидуализм, саморефлексия, а еще и толерантность и политкорректность ко всему этому... Попробуй эту жизнь на ощупь, когда тебе приказывают вытащить рукой из очка половую тряпку. Жизнь протекает в ситуации постоянного конфликта, в непрерывном напряжении. Она заставляет ценить простые вещи, маленькие ра-

дости, чем, впрочем, и обесценивает себя. Герой признается: «Сейчас мне тридцать семь. Я достаточно прожил, чтобы понять: жизнь не стоит того, чтобы за нее цепляться. Осознание этого пришло постепенно, через истерзанный поисками смысла жизни мозг. Тогда, в двадцать, захваченный вихрем, бросившим на голову срезанные пулями ветки, я оказался на полу в землянке из стадного чувства, страха у меня не было вовсе. Я не боялся смерти потому, что не знал цену жизни. Я, как дикарь, меняющий золотой слиток на серебряные бусы, мог отдать свою жизнь легко и без сожаления» («Запах сигареты»). Жизнь как целое, абстрактное понятие, имеющее свою определенную цель, полностью лишена смысла, важна она только в своих моментах, которые становятся пищей для воспоминаний и поводом для раздумий.

В рассказе «Капитан Корнеев» Карасев передает ощущение близости войны. Здесь она нечто неуловимое, как пустота, в которую стреляют накачавшиеся водкой вояки, от этого она делается еще более ужасной. Ты ее не замечаешь, но каждую минуту переживаешь ее вездеприсутствие. Это клетка, из которой при первой возможности человек пытается сбежать. И бежит не из страха, а из инстинктивного порыва вернуться к себе. В пределах клетки – человек озлоблен, безразличен ко всему, лишь стреляет по бутылкам и от нечего делать поколачивает солдат, становится тираном поневоле, как это случилось в той же истории с Наташей из одноименного рассказа. Капитан Корнеев умчался с вверенного ему ВОПа,

не удосужившись передать его новому командиру. Он тосковал по своим дочкам, особенно по младшей. Армия приучила, как герой бы ни сопротивлялся, отстраняться от себя, избегать своих чувств, переживаний, заменить все это уставом. Армия приучила приспособливаться ко всему, даже к войне, которая, если отмести условности, может восприниматься несколько отстраненно, как в эпизоде из рассказа «Капитан Корнеев» о путешествии за водкой на бэтээрах в легендарный Сержень-Юрт.

Человек на войне, следуя инстинкту самосохранения, черепашкой прячется под панцирь, уходит в себя. То, что здесь не функционально, что не находит применения, мешает единственной задаче – выжить. Сохранить себя можно, только старательно спрятав свое своеволие, свой характер, свое тело в окопе или блиндаже. Душа, мысли, чувства – за семью печатями. Землянка, которую ты сам для себя выкопал и в которой схоронился, отдыхаешь. Здесь ценится: крепость и непроницаемость для внешнего воздействия твоего футляра, которым ты сам себя окружил, и твоя способность мимикрировать, сжиться с ситуацией, стать как все, влиться в целое, стать единицей воинского подразделения. Представленный к награде – ордену Мужества – капитан Корнеев, по словам сослуживцев, в начале службы был трусоват и прятался в землянке.

Внешне человек подчиняется необходимости: пьет водку, бьет солдат... Внутренняя же душевно-духовная жизнь ак-

тивно противостоит детерминизму, насилию извне, даже любому намеку на него. Самые острые, узловые моменты возникают тогда, когда «я» сопротивляется, спорит с законом, приказом. Когда «я» противостоит общему, целому (эпизод-видение «Темная» из рассказа «Запах сигарет»). Через подавление воли, свободы прорастают мощное волевое начало, необычайная сила и жажда жизни, дух протеста, борьбы. Очень редки минуты, когда человек остается наедине с самим собой, со своими мыслями: «Мы сидим и думаем каждый о своем. Разговаривать нельзя, письма писать нельзя, можно сидеть и думать. Думать запретить трудно» («Запах сигарет»).

Жизнь – постоянная брань, она ежесекундно подвергает тебя проверке, не дает расслабиться. Поэтому-то армия воспринимается как что-то родное, необходимое человеку, то, через что нужно пройти, чтобы почувствовать себя настоящей личностью, поверить в свои силы. И, с другой стороны, ровная, гладкая, будто штиль, жизнь воспринимается героем как нечто чуждое. Он отторгает Наташу с ее «покладистым характером и совершенной неспособностью сопротивляться его воле». Быть может, потому, что чувство – показатель слабости, брешь в четко спланированной обороне, когда под покровом ночи коварный враг, незаметно прокравшись, пытается оккупировать тебя, подчинить твою волю. И действительно, если нет ни любви, ни даже мало-мальских чувств, нет правды в мире. Если прекрасное коварно, ибо под его

личиною кроется обман. Если сама жизнь ничего не стоит и нет даже какого-то намека на существование личного Бога, то все, что остается для человека, – это его «я», его самость, его воля, его слабости, бесконечные комплексы. Таким образом и формулируется своя позиция – неприкосновенная сфера собственных жизненных интересов. Тем четче тобой она постулируется, чем более другие ее притесняют. Дальше по инерции: человек привык бороться, иголки выставлять, чрезвычайно ревниво относиться к любым покушениям на свое личное, интимное.

Рассказ «Наташа» – история знакомства с симпатичной девушкой, которая незаметно проникла в жизнь Андрея – героя рассказа, «быстро оказалась его сожительницей». Както вдруг стала предметом первой необходимости, частью интерьера жизни героя. Будто по инерции, в полусне, происходит цепь событий, за которыми должен следовать закономерный финал – замужество. Сам же герой, первоначально пустивший все на самотек, начинает чувствовать вторжение чужой воли под внешней личиной кротости и покорности. Он чувствует, что упускает инициативу, становится простым наблюдателем, регистратором своей собственной жизни, превращается в того «пьяного, мочившегося под окном» и наблюдавшего за их первой с Наташей интимной встречей. Андрей пьет, поколачивает Наташу, пытается ее всячески унижить, т. к. не может сам прямо ей сказать, чтобы она ушла. И в итоге только после временной разлуки с ней («уехала

Наташа аж на три недели домой», к своим родителям) он решается на поступок: порывает с ней.

Герои рассказа не испытывают сильных чувств, которые заменяет привязанность, привычка, а если и страдают, то все не от любви. Андрей мучительно переживает лишь тот факт, что отношения с Наташей делают его другим, как бы навязывают ему образ жизни, к которому он не готов и который он вовсе не желает. У него перед глазами пример его родителей, и отсюда он формулирует сентенцию: «Отчего люди все время врут, так врут, что ложь пропитала все их существование и стала совершенно обыденной и даже необходимой?» Если армия корежит человека и сопротивляться ей можно, только уйдя в себя, то здесь, на «гражданке», герой сам может что-то изменить, сконструировать свою жизнь. Может и делает через силу, по-армейски топорно.

Андрей – апологет этики двойных стандартов. Все плохо, все лгут, все лицемерят, один я мучаюсь, страдаю. Сопротивляюсь, хотя в то же время не больно-то и сильно, чтобы совесть не мучила. На самом деле так удобно, и пока этот комфорт сохраняется, герой едва ли будет менять положение дел. Потом приелось, пресытился, стало удобнее мимоходом заехать, навестить Наташу, «ощутить снова это податливое тело и губы», но пока все как-то не решается. Решиться – проявить свою волю, которая без внешнего толчка, отъезда Наташи к своим родителям, никак не актуализируется. А ведь не расслабься она, не оставь без присмотра Андрея,

все шло бы как по проложенной колее. Возникла бы новая семья, которая повторяла бы судьбу родителей. Андрей с Наташей жили бы долго и счастливо, обманывая друг друга.

Удобно... Это как в ситуации с армейским уставом – нужная книга, можно так все повернуть, что всегда окажешься прав, нужно только уметь правильно ее читать. Вот и думай, размышляй над вопросом, поставленным еще со школьной скамьи: добро или зло несет Печорин Бэле, княжне Мери?..

Этот печоринский комплекс – одна из разновидностей современного аутизма. Легко обозначить аксиому, что жизнь ничего не стоит, что человек на поверку, если отбросить внешнюю привлекательную оболочку, лишь скопище гноя. Любого, даже того, которого уважал, как капитана Корнеева, кто нравился, а может, даже которого пытался полюбить – Наташа, можно повернуть так, что от бывшего обаяния не останется и следа. Отсюда привязанность автора к документу, стремление к скупому безэмоциональному повествованию, фактографичности – всегда все можно свалить на объективность изложения. Если это журналистика, эссеистика, то ради Бога. Но для художественного произведения в первую очередь важно переживание, сила авторского переживания и сопереживания, которой он заражает своей энергией читающего. У Александра Карасева же оно старательно спрятано под коркой льда (так хочется верить, что это только дань избранной автором стилистике). Скупость, в которой есть свои плюсы, но до поры, потом они превращаются

в минусу, которые ничем не перечеркнуть.

Александр Карасев делает снимки, и в принципе даже неплохие. У него есть умение выхватывать нужные моменты из потока повседневности. Инструментарий готов, есть от чего оттолкнуться. Мы видим фрагмент жизни, часто замкнутый, с его оболочкой, фоном, обитателями, описанием их взаимоотношений, переживаний, эмоций. Кадр, секундная подвижка и новый интерьер. Кинематографический принцип возникает еще и потому, что изображаемое часто восстанавливается по памяти, припоминается. Как считает Владимир Маканин, в эпоху кинематографа литература движется в сторону малых форм. Описания, заметно проигрывающие в наглядности живой картинке, уступают динамике диалогов, действий. Сейчас малая форма актуальна еще и потому, что является отражением времени. Времени, которое характеризуется отсутствием грандиозного, героического (героика ушла из поля зрения искусства, стала достоянием и основной чертой растиражированной маргинальной культуры – пестрящего всеми цветами радуги бульварного чтива), обмельчанием основных тем, девальвацией системы ценностей. Времени, когда человек подвергается испытанию не силы, а бессилия, не воли, а безволия. Почему запоем пьет майор Сосновников, герой рассказа «Мечта», прошедший Афганистан, Чечню, почему Андрея (рассказ «Наташа») пугает перспектива семейной идиллии и он бросает Наташу? Майор заходит на территорию части, Андрей – в свою квар-

тиру, и их одолевает страстное желание выпить. Все это потому, что, чтобы самореализоваться, всем им вовсе не нужно, безмерно напрягаясь, проявлять свои лучшие качества, сфера их жизненных интересов давно очерчена, и это отнюдь не Афган. Мы видим человека, запертого в душной конуре и при этом регулярно испытывающего прометеевы муки. Лицом в грязь макают. С истовым азартом макают: мол, знай свое место.

Зачастую создается впечатление, что прозаик сознательно себя в чем-то ограничивает. Его тактика предельной откровенности в тексте работает до поры до времени. Чуть только на горизонте появляется некая грань – писатель замолкает. Он будто страшится проговориться, вынести напоказ другим действительно сокровенное и важное для себя. Об этом свидетельствует язык его рассказов: предельно сдержанный, местами даже невыразительный, сжатая, по-армейски выверенная фраза. Сам язык будто намекает на то, что автор постоянно себя в чем-то ущемляет, от чего-то удерживает. Его язык предельно рассудочен, он на корню пресекает любые возможные кривотолки, варианты истолкований, потому как Карасев пишет рассудком. Но когда вслед за рассудком в рассказы Александра Карасева придет чувство, искреннее и сильное переживание, тогда и текст его существенно преобразится в лучшую сторону.

Проза Александра Карасева лаконична, это будто история в рамочке. Самодостаточной и в то же время случайной:

именно такая всплыла из памяти, а могла другая, третья, четвертая, что, впрочем, положения дел совершенно не меняет. Те же мини-истории «Запах сигарет» могли бы более органично входить в текст, быть более уместными. Ощущение, будто глубокомысленностью выстраиваемых аллегорий автор пытается скрыть тот факт, что ему просто нечего сказать, или пока нечего, а пока остается лишь констатировать факт. Некоторые эпизоды-видения, из которых строится рассказ, доходят до уровня простого анекдота, что, однако, так и должно быть, ведь само название рассказа к этому обязывает. Запах сигарет, а может, запах, вкус окурков, очень едкий, ядовитый, запоминающийся тошнотворностью надолго. Пошлость, декларируемая за принцип жизни, ведь на уровне органов чувств она идеально адаптирована для нашего восприятия, – запах сигарет – вторгается в нашу память и остается в ней надолго, отложением солей мучает организм. Именно эту пошлость, пошлость механистичной жизни без любви, веры, чувства, как нельзя лучше ухватил Александр Карасев. Вся структура его рассказов будто адаптирована к этой самой пошлости и вскрывает ее не посредством многословных рассуждений и глубокомысленных сентенций, а путем отражения ее на языковом, сюжетном уровне, да и всей поэтики рассказов целиком.

Новая литература

Показательное явление последних лет: набирающее все большую силу движение, которое разворачивается под лозунгом «Алло, мы ищем таланты». Наблюдается пристальный интерес к молодой писательской поросли. Воздух предельно наэлектризован, тяжел от ожиданий, что вот-вот громыхнет. Никто не знает, где и когда, но все хотят, чтобы здесь и сейчас. Сети, выискивающие молодые таланты, раскинуты по всей стране: это и различные премии, наподобие «Дебюта», и всевозможные форумы, фестивали. «Толстые» журналы активно привлекают начинающих. Практически каждый из «толстяков» может похвастаться списком своих фаворитов, которые всячески продвигаются, рекламируются. Существует интернет-журнал так называемой «новой литературы», «Пролог», стремящийся к своей печатной версии (под обложкой «Пролога» уже издано несколько книг-сборников). Издаются книжные серии, типа «Проза 30-летних», сборники, как, например, «Новые писатели». Подготавливается почва, чтобы одной гигантской волной ввести молодых писателей, новую литературу, новое поколение, чтобы литературное завтра сделать литературным сегодня, чтобы изменить литературный пейзаж, который зачастую характеризуется фразой «есть писатели, но нет литературы», заявить о новом культурном феномене по примеру «шестиде-

сятников» – молодая-новая литература. Но основной вопрос так и остается открытым: что несет с собой «молодая литература», кроме новых имен? Ведь имена слагаются в понятие «литература» при наличии консолидирующей системы ценностей. С чем идет эта «молодая литература», даже и не претендующая на создание какой-либо собственной поэтики, не делающая никаких попыток в этом направлении? С традиционным вызовом, то искренним, то наигранным, то с правдивым, честным, бескомпромиссным взглядом, который часто бывает слишком субъективным, то с новым видением мира, которое мы уже где-то наблюдали.

Молодая литература пробивает себе дорогу, пытается доказать целесообразность своего существования как-то по инерции, беспомощно, не криком, а всхлипом, как будто она сама в себе не уверена и постоянно колеблется перед перспективой смены рода деятельности. В произведениях литераторов нового поколения мы можем наблюдать особую форму эгоцентричного реализма, который часто превращается в подобие документального повествования. Пришел, увидел, рассказал. Ведь не случайно в последнее время большую популярность обрела биографическая, мемуарная литература, особый устойчивый интерес представляет частная жизнь людей, ставшая предметом различных телевизионных проектов. Большую популярность приобретает Интернет за то, что будто бы в его пучине человек становится самим собой, освобождается от надоевшей культурной

оболочки, сковывающей его инстинкты. Эгоцентризм письма по отношению к пишущему может иметь автодеструктивный характер. Роман Сенчин в повести «Вперед и вверх на севших батареях»² с нескрываемым наслаждением приводит цитату некоего критика, который назвал его Смердяковым в литературе. И что ж, положение обязывает, и чем дальше, тем больше сам себя таковым ощущаешь – входишь в роль, надеваешь маску. Автора интересует только он сам, его мышление становится аутичным. Он крайний индивидуалист с массой комплексов и уже записавший себя в гении, ему, по существу, плевать на читателя, который для него превращается в социологическую единицу. Адресат текста в первую очередь сам автор. Он режиссер, постановщик, осветитель и практически все действующие лица на сцене. Читателю отведена лишь пассивная роль сидения в зрительном зале в полной темноте. Сам автор зачастую становится тождественным своему герою, ведь кто, как не я, самый достойный предмет изображения, мои и только мои думы, терзания, мучения имеют принципиальное значение, лишь бы мне чай пить... Традиционной для молодых авторов стала практика оправдания героем себя, своей жизни, своих поступков. Формулирование легенды, теории, которая призвана многое объяснить. Все повествование – иллюстрация какого-либо положения, чаще всего подводящего идейную основу для противопоставления авторского «я» и всего про-

² «Новый мир», №4, 2004

чего мира. У того же Романа Сенчина люди находятся в состоянии полусна, дремы, у Ильи Кочергина (рассказ «Потенциальный покупатель») – человек пребывает в зеркальном коконе, у Сергея Шаргунова – протест против жизненной неправды, напор как прикрытие внутреннего бессилия что-то совершить. Многие пытаются создать документ эпохи, но эпохи, воспринятой слишком субъективно, как взгляд из окна комнаты на улицу. Эпохи, в которой доминируют мотивы попсовой музыки. Человек съезжился, он кутается в стереотипы своего сознания, на объективный, бескомпромиссный взгляд часто нет сил, да и желания.

В литературе присутствует инерция «описательности» как следствие все того же эгоцентризма пишущего. Сейчас это вовсе не пространные описания природы, которыми известна русская литература XIX века. Природа как таковая стала малоинтересна, разве что изредка, и то только как отражение меня-пишущего. Не просто человек, а «я» -человек, только «я» -человек, мой богатый внутренний мир, мой микрокосмос по контрасту с ущербным миром стал доминирующим предметом изображения. Все остальное... а разве есть что-то еще, помимо меня?! Это в достопамятные времена за «дальним» «ближнего» не замечали. Пестуя свое «я», человека, всех прочих людей забыли, вместо них поставили манекенов, роботов бездушных. У начинающего автора нарциссизм подогревается еще и убеждением, что писать нужно исходя из личного опыта. Но при этом забывается, что пресло-

вутый опыт есть только необходимая отправная точка, трамплин, дающий толчок. Чем привлекательна Ирина Денежкина? Тем, что как раз и должно быть в литературе настоящей: искренностью, правдивостью, незамысловатой безыскусностью. Правдивостью в том смысле, что пишешь о том, что ты хорошо знаешь, что ты пережил, что стало фактом твоего восприятия. Но кому интересны откровения юной девушки – группе ее подруг и друзей, да может еще втайне влюбленному в нее молодому человеку, мечтающему хоть краем глаза взглянуть в ее интимный дневник.

Художественное творчество возникает тогда, когда человек... из себя, перерастает себя. Литература – это то, что вижу, плюс еще что-то... В частности, этический и эстетический идеал, ею утверждаемый. Только в этом симбиозе получается высокая литература. Текст не комплекс идей, философских концепций, но в основе его, как некий фундамент, должна стоять своя аксиология, своя система ценностей.

Говоря о своей системе ценностей, имеется в виду не придуманная мной, а пережитая, прочувствованная мной. Она не индивидуальна, а традиционна, всеобща. Писатель не замыкается в себе, он чувствует, видит, как никто другой, токи жизни. Он вырастает из традиции и всеобщего, доля индивидуального – это то, к чему он приходит в итоге, это плод. Человеку нужно сильное потрясение, чтобы что-то понять. Писатель это потрясение может пережить и виртуально в пространстве своего текста, тогда простые понятия: жизнь, –

смерть, любовь, вера, Бог – перестанут быть абстракцией и станут восприниматься совершенно реально.

В телевизионном ток-шоу «Культурная революция» не так давно обсуждалась проблема, будто бы в России растет «потерянное поколение». Поколение людей, которым нужно что-то делать, само время поставило их в эту необходимость. Но сами-то они не знают как, не умеют вовсе, не готовы ни к чему, попросту не адаптированы к новой атмосфере. Это не потерянное поколение в классическом смысле, это безголовые зрители фабрики звезд. Отсюда и выход все тот же: конструирование вокруг себя некоего футляра, в который герой с головой забирается и где пребывает, варясь сам в своем соку. Выйти навстречу миру реальному нет никакой возможности, потому как для героя ужасно непреодолимым становится противоречие своего личного, индивидуального, «футлярного» и всеобщего, между «я» и «мы». Нет мостика, нет скреп, соединяющих эти два мира, пространства. Любовь, дружба, вера – все это из разряда бутфорских принадлежностей. Вот и раздается в литературе истошный стон по поводу личной непохожести, незаурядности, чуждости героя всему миру, который его не понимает. Даже если и принимает, как героя повести Сенчина «Вперед и вверх на севших батарейках», который по ходу повествования делает намеки на свою идущую в гору литературную карьеру и в то же время не устает замечать, что на самом деле все плохо: нехватка денег, приходится собирать бутылки,

неудачи на личном фронте. И дело здесь даже не в том, что герой не совпадает с окрестным миром, вовсе нет, просто это несовпадение декламируется слишком нарочито, искусственно. На самом деле герой довольно-таки неплохо вписывается в течение жизни, умело мимикрирует, приспосабливается. Он не видел, не переживал настоящих жизненных проблем, отсюда нужно найти хоть что-нибудь, чтобы из мухи сделать слона, гиперболизировать простейшую ситуацию. Противопоставление «я – мир» – это уже не позиция маргинала, культурного отщепенца, а практически «узаконенное» жизненное кредо, давно ставшее аксиоматичным, если не академичным. Человек – плоть от плоти того общества, того мира, в котором он пребывает и который он так старательно ненавидит.

Герой новой литературы – заурядная личность. Он один из, самый обыкновенный, однако же, с довольно серьезными претензиями. Он не противостоит миру, судьбе, обществу, слепо принимает его законы, подчиняется ему, разве что молча про себя проворчав что-нибудь о всеобщей несправедливости. Он слаб, да и сила ему попросту не нужна, т. к. у него нет воли. Он не собирается ничего достичь, чего-то добиться, потому как впереди одни химеры. Ему не нужна экзотика, он не ищет каких-то откровений, но, практически по Чехову, выбирает все самое заурядное, обыкновенное, без ярких красок. Он дезорганизован, сбит с толку.

Игорь – герой Сенчина («Один плюс один») – уныло идет

по жизни, даже не идет, а просто дремлет. Жизнь проходит мимо него. Единственный момент, в который он вдруг неожиданно очнулся от забытья, попытался выйти из дремы, когда он хватается за руку официантку из кафе «Забава», твердя одну фразу: «это важно для меня». «Для меня» – особый код-заклинание, выводящий человека за пределы реальной действительности. Сам Игорь сделал захватывающее дух открытие: все люди «пребывают словно бы в дреме», это сквозное для человеческой жизни состояние изредка прорывают, правда, ненадолго, моменты принятия ответственного решения. Потом опять дрема, в то время, когда «каждая минута может быть счастьем». Он, Игорь, покинул родной дом практически без возможности вернуться туда (у брата семья), несколько лет прожил приживальщиком в Питере у своего друга Бориса. От этой беззаботной жизни остались одни воспоминания да сто долларов на черный день. Реальность теперь – съемная комната в коммуналке, метла и перспектива стать в недалеком будущем таким же, как его напарник Серега Шуруп – тень человека.

Герой, который никак не может адаптироваться к жизни, потому как перестал чувствовать ее, ощущать ее живое дыхание, попросту стал глух к ней, глух к людям. Внешний мир воспринимается за данность, фон, он предельно статичен, никоим образом не может изменить точку зрения героя/автора на его счет. В рассказе Сенчина «Чужой»³ ничто, кро-

³ «Знамя», №1, 2004

ме главного героя, не развивается. Сам же он двигается параллельно в некоем другом измерении по пути формулирования главной концептуальной идеи жизни: все быдла, обреченные на постоянную деградацию. Эту мысль читатель, видимо, должен хорошо осознать, увидев, что ровесники-земляки «в растянутых трениках» – дебилы и голытьба, что девушки – «мясистые клави». Все это не более чем материал, предмет для бывших и будущих повестей и рассказов. Именно на этом фоне наиболее ярко и выпукло предстает авторская инаковость, позволяющая сделать снисходительное заключение «как-то наивно-смешно». Слушая историю почтальонши, герой ее совершенно не воспринимает, ставит себя поодаль, отстраняясь от искреннего переживания. Роман сам признается: «смотрю на нее, а на самом деле почти что мимо». Оттого и сложно понять, серьезен он или ироничен в своих высказываниях, изредка прерывающих поток бесконечной, как жвачка, рефлексии. Включая в повествование интригующую «денежную» историю, не совсем правдоподобную и где-то уже прочитанную, автор ни в коей мере не порывает с собственной самозамкнутостью, обозначенной определением себя как «чужой». Город – деревня, провинция, малая родина – столица. Роман так и не может решить, что лучше: открывшиеся горизонты литературной деятельности или «землячка-Наташка», «избушка в родном городке». Вот и получается некое подобие плача из разряда: провинция мне ничего не даст, а Москва меня раздавит.

Неоромантическая позиция героя повести Сергея Шаргунова «Ура!» вовсе не подвигает его на переустройство несовершенного мира, а, наоборот, провоцирует паралич воли. Он не может и не хочет ничего делать, т. к. между ним и прочим миром натягивается подобие пленки. «Жизнь, – говорит автор повести, – как грубый сапог, в солнце, сырой глине». Главное, не выходить за пределы этого сапога. Все, что тебе нужно, вплоть до поэзии, находится внутри, там твое внутреннее пространство. Там «родная природа», которая «... меня окружила, и никуда от нее не деться. Я весь в природе погряз с удовольствием». Мир, как и у романтиков, – призрачен, со всех сторон, точно слизь, облепляют фальшь, обман. За личиной красоты таится уродство. Через всю повесть проходит линия соединения красоты и уродства (как в образе Лены Мясниковой: «Слишком красивая, почти уродец. Зверская красота»). Поэтому и все происходящее он воспринимает отстраненно, как некий кинофильм, зная при этом, что все декорации здесь искусственны, как, впрочем, чувства и роли каждого из действующих лиц. Все они, встречающиеся на пути главного героя, и существуют, и не существуют одновременно. У Шаргунова мы можем наблюдать особую разновидность регламентации творчества. Внешне автор и, соответственно, его повествование, главным героем которого также является он, предельно свободен. Он ничем не ограничен в своих действиях, поступках, суждениях. Пишет борзо, с энергией, которая способна заразить. Заразить, но пора-

зять едва ли, т. к. все те же действия, поступки, мысли совершенно не самостоятельны, все подвержено особому этикету, норме, за рамки которой он не может шагнуть. Автор-герой будто находится в шеренге, в строю, из которого он не выбивается, с которым он идет четко нога в ногу. Его мышление декларативно. Ни слова о свободе, вместо нее обозначение границ, рамок, гимн силе и ее естественной самореализации – насилию. Можно предположить, что ни окружающий мир, ни общество, ни люди по-настоящему не волнуют нашего автора-героя. На самом деле ему малоинтересны причины и пути устранения тех пороков, которые он вскользь задевает в своем повествовании. Его морализаторство смотрится грубой подделкой, призванной дискредитировать то, к чему он призывает. Вопрос, почему жизнь становится смертью, добро – злом, а красота – уродством, также едва ли найдет здесь свой ответ. Все проблемы, так или иначе поднятые в повести, искусственны, они лишь декорации, не имеющие никакого самостоятельного значения и служащие особым фоном, на котором проявляется со всех сторон, высвечивается, как рекламный щит, главная тема, главный предмет повести – Сергей Шаргунов. Цель автора – манифестация себя. Ты – это рекламный щит у оживленной автострады, твое имя, фамилия – зазывный слоган.

У М. Ю. Лермонтова есть замечательное стихотворение «Дума», где он живописует образ «нашего поколения»,

которое чрезвычайно угнетает, печалит поэта. Лермонтов описывает процесс постепенного умирания, преждевременного старения и безотрадного будущего этого поколения. Но не столько это, сколько причины всего этого процесса интересуют автора. Почему жизнь становится синонимом скуки, почему она лишена какой бы то ни было ценностной окраски, почему так заманчива в молодых умах идея смерти?

Жизнь протекает по инерции, своя жизнь что «пир на празднике чужом»; равнодушие ко всему, и в первую очередь этическим ценностям («к добру и злу постыдно равнодушны»); отсутствие способности к действию, к ответственному волевому поступку («в начале поприща мы вянем без борьбы»); потеря героического начала («перед опасностью позорно малодушны»); несвобода как внутреннее состояние человека («перед властью – презренные рабы»); бесплодный ум превращается в чистую бессмыслицу («мы иссушили ум наукою бесплодной»); чувство, которое испытывает человек, как правило, бесполезное, случайное, прохладное, отсюда и неспособность к поэзии, отсутствие поэтического восприятия мира («Мечты поэзии, создания искусства / Восторгом сладостным наш ум не шевелят»); безразличие, пренебрежительное отношение к прошлому («и предков скучны нам роскошные забавы») – все это превращает, по мысли М. Ю. Лермонтова, современное ему поколение в безжизненную толпу выходцев из царства мертвых:

*Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа.*

Сейчас на наших глазах зарождается совершенно новое явление – новой литературы. На смену ощущению провала, пустоты приходит переживание рубежности, «промежутка». Старое истощилось, новое не оформилось, у него нет еще сил что-либо сделать. Это переживание неплохо охарактеризовал критик Е. Ермолин: «Сидим в зале ожидания, а вылет все откладывается. Да и не понять, куда, собственно, мы собрались, зачем паковали багаж» (статья «Новая литература на рубеже веков»). Быть может, сейчас, на данном этапе, новая литература еще мало чего позитивного несет, в ней мало открытий, находок, но в ней есть главное – энергия и страстное желание заявить о себе, которая, несмотря ни на что, пробивается через инфантилизм и безволие. Уже сейчас в ситуации промежутка, сдвига тектонических литературных пластов возникают новые творческие индивидуальности, стараниями которых будет формироваться литературный ландшафт. Прозаик Александр Карасев, без сомнения, из их числа. Уже сейчас хорошо, что Карасев не заикливается только лишь на своем личном опыте, он пытается исследовать и проследить опыт других людей, который для автора важен не менее, чем свой собственный. В его рассказах чувствуются зрелость, сила, энергия. Его рассказы мож-

но лишь номинально отнести к категории «молодая литература», к ним более всего подходит определение «новая литература». В творчестве Александра Карасева отчетливо прослеживается тенденция преодоления эгоцентричности письма, сама фактографичность у него не имеет самодовлеющего значения. Его рассказы движутся в сторону притчевости. По всему видно – автор в пути, в пути обретений и избавления от «ветхих риз». В рассказах чувствуются перспектива, простор, свобода письма и свежесть, незашоренность взгляда.

Творчество возникает тогда, когда ты осознаешь: то, что ты делаешь, должен сделать именно ты и никто другой не сделает это за тебя. Достоинство текста состоит еще в даре убеждения, дар, который неизменно сильнее чистого фактажа. Можно сказать: «убивать плохо», «обманывать нехорошо», но как убедить в этом людей, не декларируя лишь исключительно императивы? Можно фальшиво морализировать, как молодой прозаик Сергей Шаргунов, призывать не пить пиво, совершать хорошие поступки. Ну и что, разве от этого что-либо изменится? Все это не трогает за живое. Читатель пройдет мимо этого, лишь в недоумении пожав плечами. Текст написан – хорошо, но не будь его, ничего бы ровным счетом не изменилось. Слово по своей природе имеет большую силу, попусту им нельзя разбрасываться. Мы же получаем пустой звук – чистый перформанс, шарик, которым можно как угодно жонглировать. Перед глаза-

ми лишь пустота. Руки немеют, веки слипаются, сознание заволакивается туманом. Прочитанный отрезок текста выделяется и Del. В памяти ничего, только еле уловимый пар, но пар от горячего, здесь же скорее пыль – злостный аллерген.

Слово сейчас заметно потеряло свою силу, растратило свою энергию. Слов высказано столько, что их значимость практически не ощущается. Причем чаще слово не направлено на кого-то еще, оно практически не подразумевает иного воспринимающего, чем сам говорящий. Слово становится метафорой, его сила замыкается лишь на субъективном личном опыте человека, для других оно становится пустым набором звуков. Посмотрите любое политическое, и не только, ток-шоу, где все или практически все люди говорят правильные вещи. А закончится передача, попытаешься вспомнить, о чем сыр-бор, только пожимаешь плечами – правильные вещи. Так и в литературе, только воздух сотрясается. Пустой дискурс. Вот и поэт Геннадий Русаков в одном из интервью⁴ сказал, что современная проза «похожа на человека с грязной шеей и поражает своей мелкотравчатостью». При всей жесткости этих слов в чем-то он и прав, но быть может, поэт еще не все знает...

2004 г.

⁴ «Вопросы литературы», №3, 2004

Литературные тени

Современность на фоне классики

«Нерадостно пишут писатели, как будто ворочают глыбы. Еще нерадостнее катит эти глыбы издатель в типографию, и совершенно равнодушно смотрит на них читатель. Кстати, какое это странное слово! Все видят писателя, который пишет, некоторые – издателя, который издает, но, кажется, никто не видит читателя, который читает... Он злорадно подходит к каждой новой книге и спрашивает: а что же дальше?» – этими словами начал свою статью Ю. Тынянов, характеризуя литературную ситуацию начала 20-х гг. XX века. Что же изменилось за время, которое прошло с тех пор, если и сейчас, читая эти строки, осознаешь их актуальность? Или литературный ландшафт – это некая данность, константа, какие-то волнения, изменения, ветры дуют только на поверхности, а внутренняя суть остается практически неизменяемой?

Не устаревают, не утрачивают своей жизнеспособности многие литературные тексты, но и не только они. Возьмите какую-нибудь критическую статью, написанную лет сто назад, подберите и замените фамилии ее персонажей, названия из произведений, и хоть заново отдавай в набор...

В заключение упоминаемой нами статьи Ю. Тынянов во-

прошает:

« – А что же дальше?

– Куда пойдет литература?»

А что если она попросту давным-давно уже никуда не движется, она пришла и сейчас лишь топчется на месте, потому как не знает об этом, потеряла реальное ощущение пространства и времени, сбилась с ног, завертелась в головокружительном вихре. Бессмысленный, хаотический вихревой поток этот мы и воспринимаем за развитие, за истинный голос литературы, ее пути.

В последние годы все активней поднимаются тревожные по поводу проблемы модернизации гуманитарного знания. Тщательному пересмотру, ревизии подвергается уже накопленный отечественным литературоведением, шире, филологией, багаж. Все активнее привлекаются знания, наработанные западной славистикой, в которой многие надеялись увидеть некое откровение, ключи для дальнейшего развития, методы и приемы новых исследований. Но все чаще получается как в знаменитом высказывании Базарова, в котором он рассуждает, что его миссия – расчистить плацдарм и не более... Именно потрясение основ сейчас самый расхожий лейтмотив многих работ, плавающих на самой поверхности литературной пучины и определяющих здесь моду. Именно на этом во многом и специализируется журнал, настоящее открытие 90-х гг. ушедшего века, «Новое литературное обозрение» («НЛО»). Обозначенный как спецвыпуск

62-й номер этого издания вышел в свет с общим заголовком «Современная поэзия – вызов гуманитарной мысли». Выпуск этот был выпущен по итогам чтений, проведенных журналом в апреле 2003 г., «Концепт „современности“ в истории культуры и гуманитарных наук». Мы не ставим перед собой задачи подробно останавливаться на всех аспектах поднятой проблемы. Наше внимание привлекла и в то же время насторожила небольшая статья-доклад маститого литературоведа М. Л. Гаспарова «Столетие как мера, или Классика на фоне современности», которая, как написано в отчете по конференции, явилась неким самодостаточным явлением, а сами слушатели долго «находились под ее гипнотическим воздействием». Основной, и это обозначено в заглавии статьи, явилась оппозиция «классика – современность».

Мягко говоря, спорным воспринимается определение Гаспаровым классики как «навязываемой несовременности». Но, к сожалению, именно оно еще задолго до высказывания известного литературоведа стало достаточно расхожим тезисом. По мысли Гаспарова, «современность – это то, чего не проходят в школе, что не задано в отпрепарированном виде, о чем мы знаем непосредственно, чему учит улица». Вот только сейчас, в отличие от Древнего Рима, предметом, которому учит улица, являются отнюдь не труды Каллимаха. Можно представить на миг, что произойдет, если сделать вдруг классику – «ненавязываемой несовременностью», отказаться от этой, пусть несовершенной и далеко не пана-

цеи, вакцинации – какого-никакого барьера на пути различных пиар- и рекламных технологий, тенденций к маргинализации культуры, потенциал которых в настоящее время безмерно более велик. В рассуждениях Гаспарова мы видим тенденцию, которая широко проявляется сейчас в различных сферах жизни: если не сбросить в тартарары прошлое, не расчистить одним движением плацдарм, а исподволь поставить под сомнение сначала актуальность, а потом и значимость этого прошлого. Если классика – это все старое, ветхое, отживающее свой век, то современность – это только то, что возникает сейчас в длительном настоящем, а раз ничего другого нет, то она и только она получает самостоятельное значение. Прочитав статью Гаспарова, мне вдруг показалось, что нечто похожее, аналогичная логика рассуждения, уже где-то встречалось. Михаил Эпштейн в 1999 г. в журнале «Звезда» опубликовал статью «Русская культура на распутье» с основным тезисом: «К концу XX века русская культура оказалась на распутье, которое никак не сводится к политическому выбору, но предполагает радикальную смену ее религиозно-светской ориентации». Как и мысли Эпштейна, высказывания Гаспарова претендуют на безапелляционность (именно так они были восприняты на чтениях, организованных «НЛО») и истину в последней инстанции.

Если же все-таки предположить, что литературный ландшафт – явление устойчивое, традиционалистичное и малоизменяемое, тогда, действительно, чтобы говорить о совре-

менности как самоценном и бесконечно оригинальном явлении, следует тот вариант критической статьи, написанной сто лет назад, записать в разряд классики и благополучно забыть. Подновленный же, реинкарнированный объявить новым словом и дыханием самой жизни в настоящем ее моменте. Но вот беда-то вся в том, что по большей части читают и перечитывают «навязываемую несовременность», в то время как «современность» вянет и дряхлеет еще на корню. Через нее, незамеченную, часто просто перешагивают: белый парус на белом фоне сливается с белизной голубой воды.

Современность в литературе, или, если воспользоваться терминологией, одобренной «НЛЮ», концепт «современности», кардинальным образом отличается от того, что предлагают нам различные жанры журналистики. Концепт «современности» – это не та злоба дня, навязываемая нам в набивших оскомину образах проституток, бандитов, «новых русских», олигархов, макдональдсов. Вообразите себе картину: в середине XXI века на уроке истории учитель рассказывает ученикам, что самые характерные приметы России рубежа XX – XXI веков – бандиты, проститутки, макдональдсы. И все. Остальное из разряда архаики...

Концепт «современности» не должен рассматриваться за некое мгновение вне какой-либо взаимосвязи с прошлым и выходом в гипотетическое будущее. Концепт «современности» – это, если хотите, не совсем осязаемое, не из разряда

эмпирики, а в первую очередь система общественных и личностных взаимоотношений, система основополагающих аксиологических ориентиров, на которые опирается общество и каждый человек отдельно в данный момент и всегда. В связи с этим можно высказать крамольную мысль: литературоцентризма в России, который сейчас многие оплакивают, никогда не было. Просто здесь литература долгое время была рупором, призванным в секуляризованном государстве возвещать о духовно-нравственных ценностях. Дидактизм, учительный характер литературы XIX века, как раз и является прямым следствием этого.

Концепт «современности» не обязательно связан с понятием новизны, чаще он противоречит ей как нечто устоявшееся, имеющее плотные скрепы с традицией. Это часто – ситуативная интерпретация традиции в данный конкретный момент, акцентуация взгляда на какие-то отдельные аспекты ее. И вовсе не факт, что «современные» произведения – тексты, написанные в обозримом прошлом и создающиеся в настоящем. Современный текст может всплыть из глубины веков и быть более востребованным, чем те же творения современников. Отсюда и понятие «классика», на наш взгляд, правильнее рассматривать не как явленное вчера, позавчера, обильно пронафталиненное и чем дальше вглубь веков, тем больше слой пыли на ней. Текст, любой артефакт, попадающий в разряд «классики», мыслится вечнообновляющимся, вставшим вне привычного нашему восприятию хроно-

топа. Классика и современность – это не всегда оппозиция, как в построениях Гаспарова. Классика может быть современностью. Для примера можно привести устойчивый интерес к Достоевскому, множество переизданий его произведений в последнее время, их переделки под актуальную действительность и экранизации. Также и современность может стать классикой, так, например, уже сейчас таковыми воспринимаются Астафьев, Солженицын, Распутин. Здесь скорее нужно говорить о разных формах восприятия времени, в котором протягивается нить современности и сосуществует классика, память о ней, через которую она может в любой момент заново переживаться. Время, в котором пребывает классика, из разряда сакрального, литургического, для которого вовсе не является показательным пример, приведенный Гаспаровым: «В 1911 г. отмечался 200-летний юбилей Ломоносова, никто этого не заметил, кроме профессиональных филологов: Ломоносов был уже только музейной ценностью». Если текст не востребован сейчас, в данную минуту, – это вовсе не означает, что он обветшал и его значимость клонится к закату. Творчество Пушкина отнюдь не в полной мере было востребовано его современниками. Соответственно, возникает закономерный вопрос: для какого поколения современны Пушкин, Кафка, получивший признание после своей смерти? Гаспаров с невероятной легкостью разрешает эту проблему. Он для всего отводит вековой рубеж, сто лет, смену трех поколений людей, когда человеческая па-

мять наиболее продуктивна, отрезок времени, о событиях которого мы можем узнать напрямую от живых людей. Ну и что же тогда делать с так называемой «культурной» памятью, в какое прокрустово ложе ее поместить? В какие столетия можно отмерить и взвесить влияние православной традиции на великую русскую литературу XIX века, именно поэтому и ставшую великой? Святые отцы, вошедшие в «Добротолюбие», жили сотни, тысячу лет назад, но были переведены на современный русский язык и изданы уже в современное для классиков русской литературы время. Компендиум патристических текстов наряду с собранием сочинений Пушкина был неизменным атрибутом многих библиотек самых просвещенных людей своего времени. Значит ли это, что творения Макария Египетского, Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Иоанна Лествичника – древности, интересные разве что узкому кругу знатоков и собирателей? Или это тоже входит в концепт «современности» – раз востребовано, издано и читаемо? Почему человек, который перевел и во многом открыл для нас Джойса, является исследователем трудов и философских воззрений Григория Паламы? А если и это концепт «современности», то что здесь актуально и востребовано современным реципиентом? Быть может, древнерусская религиозная литература и православная культура в целом и являются той основой, краеугольным камнем, на котором положена и зиждется отечественная культура. Служит залогом ее стабильности, устойчиво-

сти и основательности того же литературного ландшафта. Здесь мне могут возразить, сказав, что, например, русская религиозная философия, – необычайно популярная в начале 90-х гг. XX века, сейчас многими воспринимается с прохладцей. Если это и так, то отечественные религиозные философы представляют собой не какую-то страницу, которую можно пролистнуть. Это феномен, призванный определенным образом отобразить и раскрыть основание отечественной культуры, не обособить ее, а придать ей всемирное значение. Яркая зарница русской религиозной мысли, воссиявшая при праздновании тысячелетия крещения Руси и пушкинского юбилея, – не является ли она предвестием появления новой религиозной мысли в сплаве с той же философией Серебряного века?

Вообще применение к искусству, и литературе в частности, механистических подходов, приемов, попыток выведения арифметических закономерностей ни к чему хорошему не приводит. Об этом свидетельствует еще опыт Набокова, занимающегося подсчетом постранично достойного в русской литературе. Этим же грешит и Гаспаров своими столетними мерками.

Сам текст не нуждается в каком-либо осовременивании, этот процесс естественный и органичный. Не надо дописывать «Чайку», вводить в «Идиот» приметы и реалии нового времени. Когда читаешь «Героя нашего времени» или «Отцов и детей» (все из разряда «навязываемой несовременно-

сти»), то лишь номинально прилагаешь все это к действительности XIX века. Воспринимаешь сейчас и понимаешь, что все так и есть, что, как это ни банально звучит, а Печорины и Базаровы среди нас и взаимоотношения между героями строятся на основе вечных парадигм человеческих отношений, которые не устаревают никогда и могут только несущественно видоизменяться.

Нельзя согласиться и с другой крайностью: чрезмерно субъективному подходу к понятию «современность», при котором «актуальным называется та часть современного искусства, которая представляется современной тому или иному критику или исследователю – и не более того»⁵. Личный вкус, пристрастие, кружковость, различные пиар-технологии – все это отдаляет от нас понимание концепта «современности» и, естественно, самого текста.

Чтобы исследовать концепт «современности», вовсе не обязательно заниматься масштабными социологическими разработками на предмет, что издают, что читают, – конъюнктура, которая может увести далеко в сторону. Концепт «современности» – это образ современности, синтез личностного и коллективного его восприятия, переживания, а не что-то одно.

Современность можно представить за предмет изображения, преломление, отражение эмпирической действительности

⁵ Юрий Орлицкий. Где начинается и где заканчивается современная русская поэзия? / НЛО №62, с. 17

сти в произведении искусства, а также как набор артефактов, текстов, мыслимых современными, составляющих эту самую современность. И далеко не всегда эти стороны складываются в единое целое. Здесь вмешивается тот же самый пресловутый субъективный фактор. Если писатель приходится мне современником, то и тексты его для меня современны. Чтобы в полной мере оценить значение и ценность этой самой современности, должно пройти определенное количество времени, чтобы субъективный фактор сменился универсальным коллективным. Так, жития святых писались после смерти святого, иногда их разделяло даже несколько поколений людей. Создание жития предшествовало акту канонизации святого, т. е. общественного и Божьего признания его заслуг. Если же под понятием «современность» понимать только текущий исторический момент, наше общее «сейчас», то будут ли современны в данной ситуации Пастернак, Маяковский, Ахматова, «шестидесятники», Шукшин или ныне здравствующий Солженицын? Будут ли современными, например, корпус сочинений о Фандорине Акунина, «Казус Кукоцкого» Улицкой, «Кысь» Толстой? Если следовать логике Гаспарова, то едва ли.

Современность – способ изложения, стиль... Но и сейчас в изобилии возникают тексты, написанные в псевдосказовой манере, пресыщенные архаикой. Да и что такое современный стиль в литературе, мало кто скажет. Исповедально-мемуарная стилистика, воссоздание разговорной речи, ее колорита,

пунктирный, отрывочный, с обилием умолчаний стиль или предельно метафоричный...

Современность – это взгляд на мир, который возможен только сейчас и которого не будет завтра, он может повториться, но далеко не скоро. Великое произведение, достойное попасть в разряд классики, прикасающееся к универсальным смыслам, способно дать пищу для этого взгляда. Осовременивать его может каждое новое прочтение. Всматриваясь в текущий литературный процесс, можно задуматься, почему этот взгляд по большей части то скользит по прошлому, то забирается в будущее, в котором и пытается интерпретировать это самое прошлое (что и делает Владимир Сорокин в «Голубом сале»). Очень редко удостаивает вниманием настоящий момент, наше «сейчас» (справедливости ради следует заметить, что эта тенденция в перспективе постепенно сводится на нет). Кто-то пытается обратиться к истокам, исследовать корни проблемы, в недрах чего зародилась та самая современность, в которой мы пребываем, кто-то силится спрогнозировать, к чему она приведет. Но мало или почти никто не пытается проанализировать, разобрать ее саму, ответить на вопрос: что есть она? Вследствие чего мы и получаем какой-то пустой дискурс, фантом, навязание, как в романах Пелевина, в «Господине Гексогене» Проханова. Если и предстает современная действительность в литературном произведении, то какая-то искривленная, ее пространство деформировано, многое в ней иллю-

зорно и фантазмагорично по типу Петербурга Раскольниковова. Таков взгляд героя, балующегося наркотиками (наркотики – неперменная метка современности, путь к ее переживанию), из повести «Ура!» Сергея Шаргунова, возвращение к сказочно-мистической Москве по типу Булгакова у молодой писательницы Василины Орловой в повести «Голос тонкой тишины». Отчетливо развивается тенденция авторского аутизма. Отсюда и изображаемая действительность не современная, а субъективная.

Такое ощущение, что отечественная словесность, во многом вышедшая из монашеской кельи, возникшая трудами аскетов-подвижников, христианских проповедников, пытается вернуться назад, замкнуться в этих же кельях, уж как-то неуютно она чувствует себя на свету в открытом пространстве. По крайней мере, нарочитое погружение в себя, построение своего собственного мира и ограждение его неприступными стенами от прочего – такая тенденция культурного аутизма, на наш взгляд, совершенно очевидна.

Так и получается – наше литературное сегодня, едва возникнув, становится нашим вчера (часто это происходит уже в момент создания текста). Иногда случается: берешь в руки книгу, а тебя неотступно преследует мысль: зачем писать, когда можно не писать. Ничего, совершенно ничего не изменится, мир до и после твоего шедевра совершенно идентичен. Текст как бы плывет по течению, временами сливаясь с ним. Но тут же ты четко осознаешь, что настоящий писа-

тель почти всегда встает в оппозицию ко времени. Его текст – некий клин, вбитый в ровное течение времени, он будоражит ровную гладь, порой изменяет направление русла. Ему тесно во времени, и, чтобы состояться, он должен отстраниться от него. Но это вовсе не означает, что писатель должен быть несовременным. Просто его «сейчас» совпадает с нашим «сегодня», нашим «завтра», «послезавтра» и нашим общим «вчера».

К сожалению, многие тексты, созданные в последние годы, не претендуют на повторное прочтение. Второй раз прочесть их можно заставить разве что исследователя. Да и задача у них совершенно другая: текст должен быть современным, должен быть востребованным, и причем востребованным в настоящем. Востребованным, но вовсе не обязательно прочитанным, он должен быть на слуху, его название и имя автора должны уподобиться рекламному слогану, его можно с чем-то срифмовать, чтобы лучше заучить. Сама же начинка может быть весьма виртуальной, бытовать на уровне слухов. В результате чего мы имеем навязываемую современность.

Вспомним тот первобытный ужас, который охватил Бенедикта, героя романа Т. Толстой «Кысь», когда он понял, что прочитал все книги, которые хранились в библиотеке его тестя: «Так что же: все прочитал? А теперь что читать? А завтра? А через год? Во рту пересохло, ноги ослабли...». В действительности же все наоборот: издают больше, читают меньше. Поток разнообразных текстов такой, что общую

литературную ситуацию времени можно охарактеризовать выражением «книжный развал». Книг много, а еще больше разговоров по их поводу, разговоров по поводу разговоров, но все это каким-то вопросительным знаком повисает в воздухе. Мы изо всех сил дуем вниз на бумажку, и создается впечатление, будто она самостоятельно летает.

Обмельчали и герои нашей литературы, сплошные тени проходят мимо читателя, даже в самом добротном сделанном тексте. Герои-тени не заставляют трепетать душу, вовсе не волнуют ее. Они обращают на себя внимание, но лишь на миг, только отворачиваешься в сторону, тут же забываешь и об их существовании. Переживания об их судьбе становятся практически неуместными. Вот и выходит: что открывал книгу, что не открывал – никакой, по сути, разницы.

Если ты можешь не писать, не пиши – основа творчества, особенно актуальная в наши дни. Изводя бумагу, растрачивая свой дар по мелочам сегодня, завтра ты не сможешь ровным счетом ничего сказать. Волей-неволей вспоминаешь тютчевское предостережение об «изреченной мысли». Сейчас многие забыли простую истину, что творчество – это момент высшего цветения человека, преизбытка его чувств, эмоций, мыслей (что великолепно показал Лермонтов в стихотворении «Когда Рафаэль вдохновенный»), когда писать становится жизненной физиологической необходимостью, а не механической работой, как труд настырного профессионала с дипломом. Да, литератор – это, может

быть, профессия, но писатель – никогда. Раскрашивать лубки может практически каждый, но иконописцем становится только человек подготовленный, избранный. Иначе дар превращается в банальное виршеплетство. Растрата этого дара, использование слова всуе всегда чреватые: человеку зрелому они несут полное забвение и осмеяние, молодому, начинающему – разочарование во всем, рухнувшие надежды.

Отечественная культура, и литература в частности, стоит перед очередным вызовом истории. Образуется некая пустота, ниша (пробел, разрыв, как в пунктирной линии), которая, однако, находит широчайшее отражение в литературных произведениях, всецело заполняет собой их содержание. Само собой, ниша эта должна быть заполнена, только вот вопрос: чем? Этот вопрос актуален, т. к. современная литература так увлеклась описанием и всевозможными рассуждениями по поводу этой злободневной пустоты, что едва ли способна к быстрому перерождению, а тем более к созданию устойчивой, положительной системы ценностей. А раз так, если ты не знаешь, куда идти, то лучший ход – вернуться назад к тому месту, от которого ты начал свой путь, с которого все началось. В нашем случае – к истокам отечественной культуры (не в трактовке Татьяны Толстой), к осознанию того, что у нас есть величайшая тысячелетняя культура, существует определенная традиция, от которой мы ни в коем случае не должны отказываться. Сейчас если и приходится слышать об отечественной культуре, то как о чем-то апри-

орно ущербном (в ней не было того-то и того-то, например Ренессанса), да и отмеряют ей, как правило, только последние 200 лет, чуть больше, чем у Гаспарова. Многие до сих пор считают, что как таковой культуры в России до Пушкина не было и, значит, она всегда была отсталой страной⁶.

Показательное явление последних лет: набирающее все большую силу движение, которое разворачивается под лозунгом «Алло, мы ищем таланты». Наблюдается пристальный интерес к молодой писательской поросли. Сети, выискивающие молодые таланты, раскинуты по всей стране: это и различные премии, наподобие «Дебюта», и всевозможные форумы, фестивали. «Толстые» журналы активно привлекают начинающих. Практически каждый из «толстяков» может похвастаться списком своих фаворитов, которые всячески продвигаются, рекламируются. Существует интернет-журнал так называемой новой литературы «Пролог», стремящийся к своей печатной версии (под обложкой «Пролога» уже издано несколько книг-сборников). Издаются книжные серии типа «Проза 30-летних», сборники, как, например, «Новые писатели». Подготавливается почва, чтобы одной гигантской волной ввести молодых писателей, новую литературу, новое поколение, чтобы литературное завтра сделать литературным сегодня, чтобы изменить литературный пейзаж, который зачастую характеризуется фразой «есть писа-

⁶ см. статью: П. Кузнецова «Русский Феникс, или Что такое философия в России», «Звезда», №5, 2001

тели, но нет литературы», заявить о новом культурном феномене по примеру «шестидесятников» – молодая-новая литература. Но основной вопрос так и остается открытым: что несет с собой «молодая литература», кроме новых имен? Ведь имена слагаются в понятие «литература» опять же при наличии все той же консолидирующей системы ценностей. С чем идет эта «молодая литература», даже и не претендующая на создание какой-либо собственной поэтики, не делающая никаких попыток в этом направлении? С традиционным вызовом, то искренним, то наигранным, то с правдивым, честным, бескомпромиссным взглядом, который часто бывает слишком субъективным, то с новым видением мира, которое мы уже где-то наблюдали. Но все это, по сути своей, не так и важно. Молодые писатели важны в качестве нового материала, полуфабриката – полностью, от начала и до конца, первое детище современной новой России, которая их слепила, научила говорить, ходить, мыслить. Пока эта новая формация интересна сама по себе, как некий социальный, исторический, культурный факт. Далее – бесконечная «фабрика звезд», призванная опустошить душу, превратить в механизм или поставить в оппозицию.

Уже сейчас «молодое поколение» заражено многими болезнями и хворями старшего: истовый протест, молодецкая удаль Сергея Шаргунова как маска занудного брюзжания ветхого безвольного старца. Ощущение все той же подавля-

ющей пустоты, провала у Романа Сенчина⁷. На этом фоне очень выигрышно смотрятся лаконичные, яркие, энергичные рассказы краснодарского прозаика Александра Карасева, где все пережито, выстрадано, где чувствуется необычайно мощная и полностью сформировавшаяся личностная позиция, система ценностей, на самой вершине которой – жизнь, даже если она ничего не стоит. Он не кричит во все горло о себе, не занимается бесконечными рефлексиями по поводу своей личности, он просто пишет рассказы и тем самым встает в оппозицию своим ярким индивидуальным и в то же время столь традиционным началом.

На смену ощущению провала, пустоты приходит переживание рубежности, «промежутка». Старое истошилось, новое не оформилось, у него нет еще сил что-либо сделать. Это переживание неплохо охарактеризовал критик Е. Ермолин: «Сидим в зале ожидания, а вылет все откладывается. Да и не понять, куда, собственно, мы собрались, зачем паковали багаж» (статья «Новая литература на рубеже веков»).

И еще: в 3-м номере за текущий год газета «НГ Exlibris» объявила о создании новой рубрики «Внеклассное чтение». По словам ведущего рубрики Льва Пирогова, ее задача состоит в том, чтобы всячески поддерживать хотя бы то немногое, что еще издается из классики, судьба которой «повисла на тонкой ниточке, имя которой „школьная программа“».

⁷ Рассказ «Чужой», «Знамя», №1, 2004

Порыв, чтобы хоть каким-то образом обратить взгляд читателя на шедевры русской классики, рассказать о ней так, чтобы было интересно сейчас, благой, что уж говорить. К тому же здесь еще формулируется основополагающая задача для критика: «вылущивать из сухих корок литературоведческого контекста классику, адаптировать ее к современности, оживлять и приближать к читателям». Т. е. пройдет сотня лет, означенная прозрением Гаспарова, а критики уж тут как тут, молодильными яблоками потчуют на радость всем нам, читателям. Как-то банально получается: расскажите интересно про Обломова, Рудина, добавив немного про мудрецов Востока, а еще лучше переложить текст на «феню», будет доходчивее, можно и по радио слушать.

Нет, господа хорошие, классику не надо оживлять, переделывать, подстраивать, она как-нибудь обойдется и без ваших усилий. Если и нужно пытаться вдыхать жизнь, то уж лучше в нашу мертворожденную современность. Нужно только и всего: очнуться, взглянуть на себя со стороны и хорошенько похихотать над собой. Развернуться назад от той пропасти, пустоты, перед которой мы застыли, и попытаться вернуться к тем духовно-нравственным идеалам, которые пропагандировала русская литература и на которых, будто на камне, стоит вся наша культура. Тогда и язык классики станет нам понятен и ясен как Божий день, тогда и сто лет не преграда, не конец, а только начало.

2005 г.

В поисках нового позитива

Нужно набраться мужества и сделать шаг, шаг в сторону нового позитива.

С. Шаргунов, из выступления на открытии четвертого Форума молодых писателей

Каким образом можно определить ценность литературного произведения? Великолепный язык, стиль изложения, яркие и неповторимые персонажи, напряженная коллизия, захватывающий сюжет... Вроде бы всего этого достаточно, чтобы получились худо-бедно достойный роман, повесть, через которые автор показал бы всю свою индивидуальность, неповторимость, мог бы запросто походить на голове и совершить невероятные кульбиты. Именно так можно породить книгу-однодневку, ее создателю даже порукоплещут, как талантливому акробату, представившему на суд публики свое яркое, оригинальное выступление. Поручкоплещут и забудут не на следующий день, так через неделю...

Но что есть предмет литературы? Да, человек, да, человеческие взаимоотношения, да, его чувства, мысли, поступки. Но тогда возникает вопрос: для чего? Сейчас много пишут, и пишут достаточно хорошо. Владеют словом, но словом не настоящим, сделанным по большей части из папье-маше. Искусственность слова задает тон, делает погоду и диктует специфику его применения. Часто говорят о необходимости

манифестального начала, о необходимости в литературе манифеста. Но о каком манифесте (разве только на техническом уровне) можно говорить, когда слово – пыль, когда слово – прах, когда слово ничего не значит, когда оно не обладает той силой, которой должно обладать. А почему не обладает? Потому что заново возникает тот же самый вопрос: для чего?..

Сила слова – в том громадном идейно-нравственном заряде, который оно несет, и в этом плане слово – аксиологическая категория. Вся красота, эстетическая сторона слова изнутри подсвечивается его нравственным, духовным, сакральным смыслом. И в этом значении красота, как и в православной традиции, есть внешнее выражение внутренней чистоты. Нужно вернуть слову его первоначальный смысл или хотя бы попытаться приблизиться к этому – таков может быть один из основных тезисов современности.

Прелюдия. Переоценка ценностей

Слово пало жертвой переоценки ценностей, мира без традиционных ценностных координат, который одним из первых открыл нам Ницше. Голос Ницше – был голосом человека Нового времени. Ницше взял на себя чрезвычайно сложную роль: ему нужно было, как в античном театре, надеть маску. Но, надев, он перевоплотился полностью и позабыл, что играет в «нового человека». У него все стало слишком человеческим, слишком страстным. Ему пришлось отречься от себя, Фридриха Ницше, сына пастора, чтобы стать типичным среднестатистическим бюргером. Раз надев маску, он вынужден был идти с ней до конца. А ведь под маской этой совершенно не видно лица. Будто сказочное проклятие преследует: овечья шкура приросла и ее можно снять, только оторвав вместе с мясом. Говоря о свободе, он стал несвободным в суждениях; будучи глашатаем Нового времени, он не мог отступить от его стереотипов ни на шаг. Говоря о силе, он стал слабым (душевно слабым в первую очередь). Причем этот трагический разлад, характерный для Ницше, стал практически типичнейшим явлением. Человек вступил в конфликт с «человеческим». Пример Владимира Маяковского здесь очень показателен. Взять хотя бы его стихотворение «Провалилась улица», в котором проявлен глубокий трагизм личности, причина которого коренится в том, что

он всегда пытался казаться иным, чем есть на самом деле. В творчестве поэта этот разлад достиг своей крайней точки, и мы знаем финал...

«Новый человек» заступает как чрезвычайно сильный, энергичный, готовый к переустройству мира, а заканчивает полным бессилием, тяжелой болезнью, пулей в висок. Роль Достоевского в этой связи выглядит предпочтительней. Указав на «нового человека», обозначив новое время, он смог отстраниться, встать поодаль от всего этого временного потока, слепо движущегося вперед. Будучи человеком верующим, для которого вера через искреннее ее переживание стала единственной личности, Достоевский показал, предрек всю возможную опасность. Ницше раскрыл и дал нам книгу, по которой мы жили, часто не имея сил взглянуть на себя со стороны, забыв, что «новый человек» – это вовсе не реальность, но триумф все тех же темных инстинктов в душе человека. Марксизм, фашизм – пароксизмы, злокачественные образования, источник которых все тот же «новый человек», трагическую маску которого примерил на себя Фридрих Ницше, так и не сумев ее снять потом.

Прозрачной становится посылка, заставляющая Ницше в «Воле к власти» говорить о добродетельном человеке как о «низшем виде человека». По крайней мере, его рассуждения логичны и понятны. Низший вид, потому как «он не представляет собой „личности“, а получает свою ценность, благодаря тому, что отвечает известной схеме чело-

века, которая выработана раз навсегда». Пресловутая схема и отсутствие свободы... Но в отличие от «нового человека» Ницше, для верующего человека между индивидуальным и типичным нет никакого антагонизма. Болезненный поиск индивидуальности для него просто нелеп. Главное – ощутить единство, общность, через которую обретается и свое «я». Если же говорить о схематизме как об абсолютном зле, то стараниями последователей Ницше, например того же Фрейда, этот схематизм применительно к человеку доведен до полного абсурда, вплоть до низведения последнего до уровня биологического вида, влекомого императивами либидо.

Роль Ницше – полный и окончательный манифест человека Нового времени, все остальное – только вариации на тему. Мысль православная же идет вслед за верой и потому другим путем, и потому она поет гимн человеку, который есть «образ и подобие», «зеркало» творца – высшая манифестация человеческого достоинства и совершенства.

Ницше говорит, что добродетель – это уже не притягательный на современном рынке товар. Однако здесь, на этом самом рынке, всевластвует то, что как раз, по его словам, заинтересовано в существовании добродетели: «алчность, властолюбие, лень, глупость, страх». Страх... Отвергнув страх человека перед Богом, ввели нового кандидата на вакантное кресло: страх перед темными инстинктами. Ницше говорит, что «нужно отучиться от стыда, заставляющего нас

отречься от наших естественных инстинктов и замалчивать их». Православные же люди верят: человек – это нечто большее, чем котел, бурлящий инстинктами.

Ницше спорит и низвергает не христианство. Сойдя с пути, он блуждает впотьмах и бежит за миражами. Он полемизирует с психологией бургера и филистера, с типичными стереотипами и заблуждениями своего времени, которые с христианством не имеют ровным счетом ничего общего. Естественное для Эммы Бовари – мораль мира, в котором она пребывает; противоестественное – это «ошибка», «иллюзия». Но мы-то помним, что религия, вера с морализмом имеет мало чего общего. Морализм – это мертворожденная ересь Льва Николаевича Толстого, блестяще разобранная Львом Шестовым, кстати, во многом опирающимся на того же Ницше. Христианство основано не на морализме, а на твердом фундаменте морально-этических, нравственных категорий, этом «камне веры», на котором все держится. Другое дело, что все они вовсе не цементируются, а переживаются как нечто живое, вечно обновляющееся. Это Живой Бог, Христос, вехи земного пути которого каждый год заново переживаются христианином совместно с Ним. И в этом вся жизнь православного человека, каждая минута его существования, каждое движение, каждый вздох, особое восприятие мира как целого. Ведь жизнь – переживание величайшей поэзии, величайшей симфонии, а не разноголосица бесвязных голосов.

Ницше начал говорить о толерантности, о том, что истин может быть много. Он произносит очень важную фразу: «Я объявил войну худосочному христианскому идеалу не с намерением уничтожить его, а только чтобы положить конец его тирании и очистить место для новых идеалов, для более здоровых идеалов. Дальнейшее существование христианского идеала принадлежит к числу самых желательных вещей, какие только существуют; хотя бы ради тех идеалов, которые стремятся добиться своего значения наряду с ним, а может быть, стать выше его...». Что это, как не манифестация модной сейчас политкорректности и обозначение особой резервации для христианства в современном мире?

Инстинкт веры

Поборов коммунизм в конце XX века, Россия обрела возможность нового духовного ренессанса. Люди думали, что приобрели свободу и весь мир вдруг раскроется перед ними во всей своей торжественной красоте, но чем дальше, тем больше понимаешь, что живешь все в том же Новом мире, дышишь тем же воздухом, состав которого нам раскрыл Ницше. Была отброшена внешняя пантомима строя, но не произошло качественных преобразований человека, который оказался практически выброшенным в безвоздушное пространство. Теперь мы все больше понимаем, что между «капиталистической» Америкой и «коммунистическим» СССР не было практически никакой разницы. Что требуется нечто большее, чем простая смена режима, а именно: вернуться к традиционному литургико-симфоническому типу культуры, к осознанию человеком своей действительной ценности. Нужно особое осознание истории, мира и человека в нем, свойственное календарно-обрядовой традиции. Мироощущение, когда история каждый год проживается заново в годовом цикле праздников (для этого, собственно, эти праздники и нужны). Это переживание истории имеет глубокие корни, и его можно рассматривать как важнейшее свойство русской культуры.

Особенно все это важно сейчас, когда так очевиден ваку-

ум в религиозной, культурной и исторической грамотности людей. (К своему ужасу, стал свидетелем того, что мой компьютер выделяет красным Андрея Рублева и в вариантах написания предлагает слово «Рублевка»... Ну что ж, он тоже дитя времени, жертва СМИ.) В связи с этим сложилась четко выстраиваемая линия восприятия истории страны, ее культуры как чего-то априорно отсталого. Да и вообще о какой русской культуре можно говорить, если здесь не было в свое время Ренессанса?.. Оценка собственной страны с предельно нивелированным значением веры, доведенным до уровня экзотики, чего-то просто забавного, сказывается и на самооценке человека, который, как и лермонтовский герой, чувствует себя подвешенным в некоем безвоздушном пространстве. А между тем отечественная культура достигала своих наивысших высот именно как культура религиозная. Все гениальные произведения русской литературы XIX века двигались по пути обретения и осознания человека и Бога. А в XX веке герой платоновского «Котлована» Чиклин с восторгом выразил новое мироощущение человека: «Я же – ничто!», будто пародию на библейское «из ничего».

В качестве аналогии современного художественного сознания можно привести стихотворение Лермонтова «Нет, я не Байрон», которое не утратило актуальности и в наше время. В первых строчках стихотворения лирический герой претендует на свою неповторимость («другой»), непохожесть, намекает на собственное высокое предназначение.

ние, избранничество («неведомый избранник») – претензия на сверхдостоинство. Но постепенно начинает превалировать другой мотив – ощущение тщетности всего, бренности мира и предсказуемости всей жизни («Мой ум не много совершит»). Неопределенное утверждение («я другой») сменяется абсолютным отрицанием «никто», вопрос «кто» – восклицанием «никто»:

*Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я – или Бог – или никто!*

Поэт хоть и герой, полубог, но в то же время он «никто», хлестаково-чичиковское «ни то ни се». А значит, как и герои Гоголя, может быть всем: и ревизором, и Наполеоном, и Антихристом – и в то же время никем. Несовершенство лирического героя, его главная беда, по Лермонтову, состоит в том, что «там прошлого нет и следа» («И скучно и грустно»), а человек без прошлого, без памяти – чеховский Ионыч, бездушный, бесчувственный механизм, «призрак», потерявший связь времен. Мысль же православного человека движется от противного: через самоуничужительное «никто» к «кто».

Бог в мире предстает не прямо, Он не навязывает Себя миру, а являет через посредство Слова, проявляется в своих энергиях. Православная вера никого не принуждает. Че-

ловек всегда сам приходит к ней, ибо все дороги ведут в одну точку. И как бы человек ни противился, он туда придет, и счастье ему, если, придя, он сможет сказать вместе с Достоевским: «Вера моя через горнило сомнений прошла». Христианство – это предельная свобода, свобода выбора, и в то же время – это четкое деление на добро и зло. Не может быть половинчатого или неполного добра, но может злой покаяться и стать святым, также и добрый – грехопасть. Третий путь – это путь той пошлости, от которой предостерегал, в частности, Гоголь. Это путь срединный, путь компромиссов и в конечном счете обмана и лжи – унылое «ни то ни се». Это мир, в котором мы уже практически живем, но в котором еще не погрязли по уши. Это мир, где нам говорят о политкорректности, толерантности. Это мир, книгу которого раскрыл Ницше, говоря о необходимости возникновения параллельно с христианством множества других истин, на которых, как на мешках с семечками, восседает семипудовая купчиха.

Помните одно из самых ранних стихотворений молодой Анны Ахматовой – «Молюсь оконному лучу». Автору 18 лет. Стихотворение открывает ее первый поэтический сборник «Вечер». Юная девушка пишет о своем самом сокровенном, дорогом, интимном, о своем любовном чувстве. Но искренность и правдивость (реализм, если хотите) настоящего дарования в том и состоит, что человек не замыкается только лишь на одном частном чувстве, пусть и очень до-

рогом в настоящий момент для него. Поэт следует за правдой дальше. Он подходит к себе, через себя ко всему миру, к Богу. Так, любовное откровение юной девушки дорастает до уровня поэтической квинтэссенции традиции православной мистической молитвенной практики. И происходит это, потому что движет человеком предельная искренность чувств, правдивость, потому что не подпадает он в зависимость от ложных стереотипов и обманчиво-льстивой метафоричности. Здесь на уровне высокохудожественного откровения проявляется у человека высший его инстинкт – инстинкт веры.

Литература отражения

Инстинкт веры – это некая константа, проявляющееся в творчестве любого талантливого писателя, по крайней мере, на отечественной почве, при условии предельной искренности его в своих писаниях. Тысячелетняя истина православия прорастает в творчестве гения, придавая его творениям особую многомерность, которая близка к откровению. Эту многомерность и значительность мы постепенно обретаем сейчас, преодолевая малыми шагами отношение к художественному письму как к досужей забаве и восприятие его как простого констататора и летописца современности. Литература – отражение настоящего – литература факта, но она – это также предвосхищение, конструирование будущего через глубокое погружение в прошлое. Борис Пастернак в «Докторе Живаго» пишет: «...искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает», то есть каждый художественный текст бытийствует как бы в двух плоскостях – в актуальной эмпирии и в вечности, создавая особое симфоническое произведение.

Литература сейчас облюбовала в качестве сферы своих жизненных интересов посястороннее, полностью погрузи-

лась в эмпирию. На мир трансцендентный она и не претендует. Даже мистика жизни, как у глашатая Сергея Шаргунова в повести «Ура!», – это вера в посюстороннее чудо, происходящее путем слияния реального и ирреального, светящего сквозь туман солнца. Его логика отсекает все, что не находит своего материального воплощения, что вне личного опыта: «Что я думаю про религию? Меня воротит от заплаканных, от кликуш, от потусторонних проповедников. Они выщеживают все соки из жизни, из глины, травы и снега. А обожаю я суровую мистику жизни! Человек, да, смертен, за гробом пусто, нет ничего, но почему не быть в жизни чудесам?» и т. д. и т. п. Литература зачастую вязнет в натурализме, ничего не значащих деталях, за которыми мало что просвечивает. Возвеличивание эмпирии, доведение ее до абсолюта ведут к ее профанации. Все средства: от напряженной рефлексии до бытокопательства – только для того, чтобы доказать фразу, давно кем-то забытую на митинге: «мир – дерьмо». Реальность, окружающая человека, превращается в полный ноль, бессмыслицу. Отсюда и пессимизм, отчаяние по отношению к жизни вообще. Отчаяние – лицо времени. Безусловно, талантливый носитель большого современного сознания Роман Сенчин методично занимается самобичеванием и саморазвенчанием на страницах своей прозы (например, в повести «Вперед и вверх на севших батарейках»⁸) и с нескрываемым наслаждением приводит цитату некоего критика, кото-

⁸ «Новый мир», №4, 2004

рый назвал его Смердяковым в литературе. Его произведения – боль, искренняя боль. Он претендует на роль ответчика за целое поколение. Другое дело, по плечу ли это ему?

Молодой человек сейчас ощущает себя в ситуации покинутости, заброшенности. Он не ощущает опоры в вере, потому как для него это чисто умозрительная категория, интересная реликвия, ценность которой лишь историческая, культурологическая. Бог, на его взгляд, уже давно отошел от людей с их проблемами: «богу, пожалуй, было уже не до мирян, их мирских делишек, их ненасытных желудков и вечно пустых кошельков»⁹. А все потому, что Бог уже давно Сам в мире, и на Него наложилась матрица человеческих взаимоотношений. Исчез прежний восторженно-романтический настрой, забылись мысли о спасении всего человечества. Бог как бы забытовел, Ему надоело существовать для всех, и Он стал жить только для себя. Христос, практически в ренановском духе, – мужик с крестом на шее, вышедший из тумана навстречу: «Это Он – это Христос идет. Христос, избежавший Голгофы: завел жену, детишек, плотницкую мастерскую. Облысел немного – так от такой жизни разве не облысеешь! Попивает, конечно, не без этого. Зато не последний человек в округе. Христос, известный на районе плотник»¹⁰. В этой ситуации внутреннего духовного одиночества человек пы-

⁹ Роман Сенчин, «Друг человека. История из скорого завтра», «Дружба народов», №6, 2004

¹⁰ Денис Гуцко, «Без пути-следа», «Дружба народов», №11, 2004

тается реализоваться как сильная, волевая, протестная личность, через активную общественную деятельность подойти к осознанию своей самости, к тому, «Как меня зовут?» (название повести Сергея Шаргунова). Этот порыв можно найти у Натальи Ключаревой в романе «Россия – общий вагон», у Захара Прилепина в «Санька».

Мы живем в мире предельного раскола, раздробленности. «Так было всегда», – возразят мне. Да, действительно, но никогда попытки преодоления этой разобщенности не выливались в тенденцию обострения и еще большего увеличения. Как примирить интересы одного человека с потребностями другого? Христианство видит путь в самоотречении, в отказе от своего «я», в устранении противоречий с «я» другого. Ведь ценностью, и ценностью не фальшивой, не лицемерной для христианства, является сам человек, а не его потребности, сиюминутные интересы, страсти. Современного же человека учат уважать лишь свободу плавания по воле инстинктов. Чтобы мои интересы не входили в противоречия с потребностями другого, нужно просто обозначить их колючей проволокой с вывеской «частная собственность», и по мере того, как они будут расширяться (а они будут расти, потому что сильно сдобрены и провозглашены высшим приоритетом), забор тот следует отодвигать. Все это как нельзя лучше отражает наша литература, аутичная, самозамкнутая, амбициозная, плотоядная, где зачастую персонифицируется лишь я-голос писателя, все остальное лишь де-

корации, которые нужны лишь до времени. Высшая аксиологическая величина – человек – может быть запросто сведена до перформанса, пластмассового манекена, картонного чучела. Евгений Ермолин, анализируя «Ура!» Сергея Шаргунова, эту повесть – манифест молодого поколения, пишет: «Автор-рассказчик бичует в повести не конкретных людей, а пороки. Типы и нравы. Людей же он в упор не видит, они лишь плоские картонки, представители того или иного гнусного извращения». Автор всех записывает в какой-то разряд, всем дает определения, и в этом он особенно преуспевает. Бандиты, наркоманы, менты, проститутки, бомжи и беспризорники, насильники и извращенцы кругом, куда ни плюнь. Все как в тире, когда перед тобой взад-вперед дефилируют картонные фигурки различных зверей, живой и в то же время неодушевленный поток. Это закон, таким образом устроен механизм, именно поэтому фигурки эти должны двигаться только так, а не иначе. Все примирились, все приспособились, свыклись с ярлыками. «Человек-машина» Ламерти – разве это не из той же оперы? Скрипучие шестеренки. Именно такая механистичная вселенная предстает взору человека, момент вхождения которого в жизнь пришелся на время крушения империи, слома системы. Чтобы управлять механизмом нового интеграла или хотя бы вписаться в жизнь, он должен сам себя осознавать «первочеловеком новой эпохи», обладать особой «брутальностью», «силой». Сергей Шаргунов в 2003 г. на открытии третьего Форума

молодых писателей в Липках призывал к смелости, ярости, к здоровому индивидуализму, не боящемуся конкуренции. Шаргунов неустанно пропагандирует силу, напор, потенцию к переустройству мира.

Ростки нового

Человек мечется по жизни, наследие прошлого им категорически отвергается или в лучшем случае принимается в части своей личной родословной, собственных детских и отроческих воспоминаний, индивидуальных комплексов и стереотипов, постепенно приобретающих характер абсолютной истины. Вот и получается логическое обоснование возможности конструирования новой системы ценностей на основе своего субъективного эмпирического материала, опыта.

Цель литератора – методом проб и ошибок сформулировать индивидуальную «свою позицию», которая наиболее оптимально соответствует его внутренней самости, – особый астрологический портрет и прогноз на будущее. Позиция, категорически противопоставляющая его всему прочему миру, который воспринимается не иначе, как агрессивная дикая среда, прибежище темных хаотических сил. Возможно, поэтому автор никогда не расстается сам с собой, часто пишет от первого лица.

Быть может, этим и отличается современный так называемый «новый реализм» от реализма русской литературы XIX века, неизменно утверждающего нравственный идеал. «Новый реализм» обрисовывает вакуум, пустоту – особую виртуальность, которой делаются попытки придать эстетический и этический характер. Писатель либо обозначает

ет свою инаковость, замкнутость собственного мира и мира своих единомышленников (например, С. Гандлевский в романе «НРЗБ»), либо выступает в роли лукавого и любопытного экспериментатора, создающего искусственные конструкции, особые лабораторные условия, в которых живут и действуют персонажи, как у В. Маканина. Разговор о морально-этических категориях воспринимается как дурной вкус. И действительно, в эпоху терпимости истин много и в то же время – нет ни одной, существует лишь претендующая на изысканность интеллектуальная эквилибристика, игра по типу знаменитой «Монополии».

Еще несколько лет назад можно было с унынием наблюдать категорическое умирание этической составляющей в современной молодой литературе, где, с одной стороны, она предстает чем-то закостенелым, соответственно, ее можно либо отрицать, либо, наоборот, превозносить и посредством топорного морализаторства вдалбливать в непокорные головы. От потуг Сергея Шаргунова провозгласить «правильные» вещи, рассуждений о том, что делать добро достаточно просто, только знать бы еще, что это такое, до позиции Романа Сенчина, который постулировал свою точку зрения в рассказе «Чужой», где герой-рассказчик становится по ту сторону какого-либо нравственного императива и с восторгом провозглашает сакраментальное «обыдился народец» – может, и осталась еще в простых людях нравственная составляющая, но загнана глубоко в подполье,

затравлена бытом. Но, с другой стороны, мы видим отрадное явление, когда это традиционное нравственное начало как бы заново проживается автором, становясь с ним одной плотью. То, что, казалось бы, безвозвратно потеряно со сломом эпох, вновь прорастает в творчестве-переживании нового литературного поколения. Это можно наблюдать у Ирины Мамаевой, Дмитрия Новикова, Александра Карасева, Дмитрия Орехова, Захара Прилепина.

Новое литературное поколение пытается разобраться, оценить, оно еще не верит, но уже хочет уверовать, найти нравственную опору, отстоящую вне его бережно лелеемой самости. Прозаик из Нижнего Новгорода Захар Прилепин в своем романе «Патологии», повествующем о первой чеченской войне, согласно закону жанра поднимает «вечные» проблемы. Особенно показательны теологические споры, которые периодически возникают между главным героем Егором Ташевским и его сослуживцем, солдатом по кличке Монах. Во время одного из таких диспутов Монах восклицает: «Человеку явился Христос. А тебе кто явился, кроме твоего самолюбия? Ты же ни во что не веришь, Егор!» И чуть позже Монах замечает: «Ты очень много говоришь о том, чего не способен почувствовать». Да, действительно, мы разучились чувствовать, слышать, замкнувшись в себе, мы перестали видеть очевидное, но осознание этого факта – первый этап на пути выздоровления.

Дело литературы

Прозаик Анатолий Королев в своей давней повести «Голова Гоголя» реанимировал мысль о том, что великий писатель ответственен перед будущим за то, что увеличил удельный вес зла в мире. Однако еще Ю. М. Лотман в статье «О реализме Гоголя» писал, будто сам Гоголь верил, что не «изображает», а творит мир: «Молодой Гоголь верил, что, изображая зло, он его уничтожает. Зрелый Гоголь возложил на себя ответственность за существование зла, ибо изображение было, с его точки зрения, созданием». В этом коренился источник его трагедии.

Источник трагедии современной литературы в том, что она не ставит перед собой даже близких по значению задач. В том, что писатель научился чувствовать, видеть, слышать, переживать, выходить за пределы своей самости.

Писатель экстраполирует знание, образы прошлого на настоящее и детерминирует, предобуславливает свое будущее, которое становится ведомым, заранее обусловленным тем же прошлым. Вероятно, здесь следует говорить не о том, что художник в своих произведениях предрекает собственную судьбу, а о том, что он ее предначертывает, что через посредство личного мистического опыта прошлое реализуется отраженно в будущем. Христианин через восстановление памяти о прошлом, через подражание жизни Спасите-

ля обустроивает и свою жизнь, которая становится отражением, припоминанием Его земной жизни. И чем каждая копия ближе к оригиналу, тем она ценней. Ради одного праведника спасется и целый город. Этот принцип жизни, хорошо понятный религиозному человеку Средневековья, можно наблюдать в некотором изменении и у секуляризированного человека Нового времени. Новый тип культуры, утверждающий примат индивидуального, субъективного, заставляет человека замыкаться в себе (вплоть до аутизма), погружает в тоску по своему личному опыту прошлого, по своему детству.

Как ни банально это звучит, но современная литература почти совсем не занимается миссионерской деятельностью, она до сих пор закрыта миру. А ведь именно через слово, через диспут с языческими волхвами, через азбуку и просвещение распространялась вера на Руси. Вспомним хотя бы пример святого Стефана Пермского, просветителя зырян, составителя зырянской азбуки. Этой верой и сияла великая русская литература на протяжении всего тысячелетия своей истории.

Мир враждебен, погружен в хаос, Бог непознаваем, а зачастую и неузнаваем за абстрактными категориями, мое «я» есть единственная ценность – вот постулаты сегодняшнего дня. Современная культура напрочь потеряла ощущение мира, переживание его и себя как единого храмового ансамблевого целого, и в этом ее основная трагедия. Сейчас нужен

не столько новый Толстой, сколько такой хор голосов совести, который, например, прозвучал в сборнике «Вехи». Нужно сделать паузу, отстраниться от безумного вихревого потока времени, чтобы осознать, какие мы есть на самом деле и куда несемся. Литератору следует отойти от верхоглядства, исследования только лишь одной эмпирии – к осознанию, прочувствованию важнейших жизненных ценностей. К осознанию и глубокому восприятию духовно-нравственной традиции.

2007 г.

Письмена нового века

I

Новый реализм с перебитой гортанью

Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным.

Н. В. Гоголь. Мертвые души

...нет ничего вреднее для правильного умственного уклада, чем жажда чтения новинок.

П. Я. Чаадаев. Философические письма

«Совсем на днях Алешу Калашникова убили ни за что ни про что. Мне невыносимо представить. Знакомый молодой поэт. Пил. Ходил всегда в костюме, галстук с запонкой, очки в золотой оправе. Читал изредка мне свои стихи и густо-густо краснел, крупная лохматая голова. Его убили у подъезда. Ребра все поломали. Перебили гортань! Он лежал без сознания всю морозную ночь. В больнице Алеша умер. Вот тебе и новый реализм!» – об этом нам поведал в своей повести «Ура!» Сергей Шаргунов. Так или примерно так в жизни, а каким образом обстоит дело в литературе?

На вручении в 2004 году премии «Дебют» поэт Евгений

Рейн с большим воодушевлением и огромным пафосом провозгласил необходимость ненависти как движущего фактора в литературе. Литература якобы на ней, ненависти, зиждется, без нее писателю никуда. Однако не этому ли традиционно противостояла русская литература? Разве есть хоть слово ненависти у Пушкина? А нам говорят о дефиците ненависти спонтанной, ничем не мотивированной, в то время, когда совершенно потерял и забыт взгляд на жизнь, на ее моменты, эпизоды как на особые таинства, что и было заложено в православной традиции: рождение, брак, смерть. И в этой ситуации происходит какое-то совершенно непонятное восхищение от разложения, упадка мира. К злу, пороку стали относиться с позиций политкорректности, атавизм стал восприниматься нормой. Все можно понять, оправдать и, соответственно, дать право на жизнь. Да и вообще это «прикольно». Традиционная христианская дуальная система, четко разграничивающая добро и зло, активно подтачивается со всех сторон, практически сводится на нет. Возникает ситуация нового язычества. Язычества в смысле полной дезорганизации человека, потери им ценностных ориентиров. Он превращается в механизм, слепо поклоняющийся сомну божков – собственных страстей, действующий по их закону и велению. Еще Позднышев, герой толстовской «Крейцеровой сонаты», говорил, что все «усилия употреблены не на искоренение разврата, а на поощрение его, на обеспечение безопасности разврата». Разврат, похоть, эстетика потребления – есть

движитель прогресса, агрессивно навязывающий себя всему остальному. Это особая форма детерминации жизни – «похабщина» – письма нового века, образно представленные в повести Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Они то там, то здесь проступают перед глазами, преследуют главного героя, то на стене в школе, то на древнем камне под стеклянной витриной в музее. От них практически невозможно избавиться.

Василий Сигарев – один из представителей молодого поколения, достаточно востребованный и обласканный вниманием драматург из Екатеринбурга. Применительно к его пьесам часто используется довольно расхожее в свое время слово «чернуха». «Чернуха» – термин, достаточно часто используемый в журналистике, производное от слова «очернить». Т. е. это намеренное представление кого-либо или чего-либо в невыгодном свете, распространение неблагоприятной, порочащей информации. «Чернуха» очень важное, хотя и достаточно избитое понятие для понимания некоторых тенденций в современной литературе и не только. Однако тут же возникает вопрос: почему, например, те же гоголевские произведения совершенно не воспринимаются таковыми? Не потому, что предмет изображения видоизменился, нет. Просто у того же Николая Васильевича четко просматривался нравственный, если хотите, императив. Спасение есть, и оно возможно даже для самого последнего грешника.

Человек бесконечно свободен в своем нравственном выборе, за который он и ответственен. «Чернуха» же – это когда реальность беспросветна. Мир смертельно болен, и человеку остается лишь наблюдать и описывать его стремительное разложение или предложить воспользоваться эвтаназией. Человек свободен лишь номинально, в выборе из общего арсенала страстей, а на самом деле связан по рукам и ногам. В полных потемках он сам превращается в тень. И не случайно, что люди не замечают друг друга, наступают и машинально давят себе подобных. Единственный выход – смириться и попытаться мимикрировать под реальность, и чем быстрее человек это сделает, тем лучше для него самого. Он должен привыкнуть, смириться, что такова его доля, и не претендовать на что-то большее. Если мы вспомним пресловутое фамусовское общество в штудированном еще со школьной скамьи «Горе от ума» Грибоедова, то для него «привычка» – краеугольный камень, на котором положен весь мир. Герой же, лишенный этой привычки, сходит с ума или воспринимается сумасшедшим.

Главное действующее лицо пьесы Сигарева «Агасфер» – Андрей, молодой человек после семилетней «отсидки» возвращается в родной дом (ситуация, схожая с рассказом «Чужой» Сенчина, только там начинающий писатель, но уже ухвативший кое-что от плодов писательской профессии, приезжает домой, чтобы отдохнуть от московской суеты, за новыми впечатлениями, сюжетами). Уже другая стра-

на встречает его новыми денежными знаками, переполненная квартира родителей превращается в вертеп постоянного смрада и разврата, печать которого затронула отца, мать и даже семилетнего сына сестры. Со всеми без исключения произошла одна метаморфоза, всех охватил общий вирус: люди перевоплотились в скотов. Картина претендует на типическую, характеризующую состояние общества эпохи безвременья. Ее можно сравнить с отечественным кинематографом конца 80-х – начала 90-х годов с превалированием той самой «чернухи», где ситуация «Агасфера» была бы совершенно естественной. Как и в любом драматургическом произведении, у Сигарева мы также видим предельную концентрацию действия, временного среза жизни. Изображаемое возводится до уровня символа. Микрокосм: «Квартира Цветковых. Двухкомнатная. Маленькая. Проходная».

Мы не ставим себе задачу подробно анализировать пьесу Василия Сигарева. В данном случае нам более интересен феномен восприятия изображаемого. Для примера возьмем вступительное слово Михаила Рощина к разделу «Драматургия» сборника «Новые писатели» (выпуск 2). В пьесе Сигарева «Агасфер», как, впрочем, и во всем творчестве молодого драматурга Рощин отмечает: «самый мрачный колорит, черная действительность, черные судьбы». Далее вкратце, буквально предложением, рассказывается сюжет пьесы и делается акцент на типичности ситуации, героев и для других пьес Сигарева, в большую заслугу которому ставится: «Си-

гарев не боится сгущать краски: персонажи примитивные, злые, противные – обыкновенные люди». Возникает закономерный вопрос: какие это обыкновенные люди (может быть, не обладающие творческим мировосприятием и вообще люди неприщущие), если между ними и «злыми, противными» так легко можно поставить знак равенства? Или здесь есть какая-то мистика: чувствуется эманация преисподней, грезится торжество inferнальных сил, скрывающихся за маской «обыкновенного» семейства. В этом мире обыкновенных людей царит ненависть, они ненавидят друг друга, даже узы кровного родства уступают место дикой неприязни. «Гадюшник» – так этот мир охарактеризовала сестра главного героя Светка. Это определение с особым вкусом повторяет и Рошин. После произнесения вслух «гадюшник» наступает неопишуемый восторг, который сродни катарсису, и рецензент уже в упоении говорит: «Я читал пьесу и ловил себя на том, что хочется читать ее вслух, хоть малой аудитории, делиться сразу той почти виртуозностью, с которой автор употребляет этот свой, казалось бы, невероятный, почти безграмотный, дикий язык». Что это, упоение перед грязным, смрадным, провозглашение эстетики упадничества, разложения? Нравится словесная эквилибристика, но уверяю вас, широко растиражированный мастер разговорного жанра Шура Каретный не менее виртуозно обращается со специфическим разговорным языком, достоянием «обыкновенных» людей.

Далее совершенно естественно идет выход к поискам корней этого явления с оправданием того, что не «писатели научили народ» и т. д. Оказывается: «отравили реки» – «отравили язык». В мире все взаимосвязано. И что ж здесь плохого, если этот отравленный язык приносит такое упоение и наслаждение для читающего?

Однако для обыкновенных людей еще не все потеряно. У них еще кое-что осталось: «в них просыпается все же человеческое» – «сильное человеческое движение» – желание покончить с собой. Далее снисходительное: «Жалко же людей, в самом деле». И как заключение об авторе: «Василий Сигарев вполне современный и даже народный писатель».

Естественно, художник не виноват, не он создает окружающий мир, а только экспонирует его в своем произведении. Однакостораживает то упоение, то смакование изображаемого уродства, которое бросается в глаза даже стороннему наблюдателю, поражает воображение даже бывалого рецензента. Оно не вызывает категоричное отторжение, а производит нечто подобное эстетическому восторгу. Именно через это и создается впечатление, будто то, что нам представили, – есть единственная реальность, что таковы все «обыкновенные» люди. В эту крайность и попал Михаил Рошин, рассуждая о сигаревском «Агасфере». И вот здесь уже начинается «грех» литературы, в котором ее рано или поздно опять будут обвинять: создаваемый самодовлеющий, агрессивный образ, вне которого ничего нет, представленный в качестве

единственной альтернативы, начинает конструировать мир будущего.

Другой пример осмысления литературного произведения представлен в сборнике «Новые писатели» (выпуск №1) в предисловии критика Евгения Ермолина к повести Романа Сенчина «Один плюс один». Роман Сенчин, так же как и Сигарев, склонен к предельной реалистичности письма. Предмет его изображения – так называемая «обыденная сторона жизни». В его рассказах и повестях мир и совершенно немотивированно, случайно наполняющие его герои предстают исключительно в мрачных тонах. Пессимизм по отношению к миру и человеку в нем предельно гипертрофирован. Все то же продолжение темы, поднятой Чеховым: человек совсем не таков, каким мы его принимаем, это не венец творения и вовсе не годится на ту роль, которую ему навязывают. Он обычный паразит, и этим все сказано.

Если Роцин заканчивает свое вступительное слово указанием на то, что представленная в пьесе Сигарева картина – чистая правда, то Ермолин с этого начинает. Критик вовсе не абсолютизирует удельный вес этой самой правды у Сенчина. Не идет на поводу у автора и не возводит эту правду в символ: «В прозе Сенчина есть ранящая правда». И далее отмечает ту же черту, которая присуща, по наблюдению Роцина, и драматургии Сигарева: «У него почти всегда почти все люди мелки и сломлены бытом, ничтожны и обречены на прозябание». Но в отличие от Роцина, который говорит

о полной ответственности «обыкновенных» людей за существующий порядок вещей, Ермолин хоть немного, но реабилитирует человека, считает, что мир, быт навязали ему этот образ жизни, который он ведет. Отсюда совершенно закономерно сравнение, которое использует критик: «Люди – мухи на липкой ленте». Липкая лента – быт, облепляющий человека со всех сторон, это его ловушка, его гибель. Эта липкая лента и есть линия жизни человека. Оказывается, по ней он не поднимается ни вверх, ни падает вниз, он попросту прилип. Раз и навсегда прикреплен к своему месту. Оторваться, конечно, возможно, но лишь на миг и дальше снова барахтаться приклеенным – такова участь. У людей нет ничего, реальность – «бредовый быт» – липкая лента.

Критик излагает ставшую сейчас довольно традиционной точку зрения на жизнь, на мир как средоточие inferнального с точки зрения индивидуального бытия: «Жизнь – тупик. У каждого свой ад. Свой адик». Ад – это то, что окружает человека, а «адик», по терминологии Ермолина, – то, что появляется внутри, когда этот внешний мир начинает проникать туда. Вот вам обреченность, предрешенность жизни, вот вам фатализм! Что остается для человека, что остается для читателя? Только вера в лучшее, а это уже внерациональное, это последний шанс: «Я не верю, что свободы у человека так мало, что его съедает среда». Что это? Апофеоз нового гуманизма как защитная реакция от «нового реализма» или тупик буквально реалистичного взгляда, оперирующего лишь

категориями имманентного?

Сигарев, а вместе с ним Рошин, представляет мир замкнутым, совершенно законченным и остановившимся в развитии, он однозначно плох и отвратителен. Это тесная квартира, некое подобие коммуналки, в которой происходит ужасающее варево, где все разлагается, душа отделяется от тела, мясо от костей. У Сенчина и, соответственно, в комментарии Ермолина – пространство открытое, писатель созерцает муху, попавшую на липкую ленту, и, став несколько поодаль, с сожалением вздыхает: «Нет, не уйдет». Критик смотрит и добавляет, что это еще «не основание перечеркнуть незадавшиеся жизни». Вот такое получается литературное пространство, в котором отражается отчаяние – лицо нашего времени. И это вовсе не экзистенциальная ситуация.

В пьесе Василия Сигарева «Агасфер» – ни одного положительного персонажа, сплошная тьма и смрад. Это даже не «на дне», а много ниже. Человек – гной и, кроме гноя, ничего. Он сам несубстанционален – воплощенная пустота. Его образ характеризует безысходность, полную потерю всего. И он сам пребывает в атмосфере, где царит все то же ощущение пустоты. Все начинается не с нуля, из ничего, а из ситуации полной потери, испорченности этого мира. Ущербность мира не просто его онтологическое свойство, но это вновь и вновь обретаемое качество.

Забитый, совершенно никем не уважаемый муж сестры главного героя «Агасфера» направляет на милиционеров,

которые уводят за грабеж Андрея, водяной пистолет и проносит очень эмоциональную тираду: «Вы не люди! Вы звери! Вы любить не умеете! Забыли, как любить надо. Самое главное забыли. Ненавидеть только можете. Все вокруг ненавидите. Ничему не радуетесь. И детей своих ненавидеть учитте. И их же ненавидите. Чернота одна вокруг вас. Черти черные. Неба не видно. Солнца. В темноте живете. Черноту едите, чернотой дышите, черноту выдыхаете. И все больше ее и больше. И кругом одна чернота уже. И остановиться как, не знаете. И не хотите останавливаться. И будущее уже все черное уже. И нету его уже для вас. Потеряли вы его. И вернуть уже не сможете, если сейчас не одумаетесь. Не вспомните, что любовь такое есть. Для чего она. Зачем и почему нам дана. Остановитесь же! Вспомните, наконец! Умоляю вас!» Действительно, еще Петр Чаадаев писал: «Чтобы размышлять, чтобы судить о вещах, необходимо иметь понятие о добре и зле. Отнимите у человека это понятие, и он не будет ни размышлять, ни судить, он не будет существом разумным». Что получится из этого эксперимента, и показывает нам Сигарев – «гадюшник», на который надвигается черное беспросветное будущее – гора трупов, как в лучших традициях шекспировских трагедий.

Но даже в финале сигаревского «Агасфера» в конце концов в кромешной тьме появляется некое подобие света. Луч света в темном царстве. Что это? Выстрелы в финале. Что это? Неумолимо надвигающийся поток будущего, который,

как предполагается, должен все расставить на свои места. Каждый школьник знает, что в той же «Грозе» Островского образ госпожи Кабановой нельзя расценивать как однозначно отрицательный. Сигарев же тяготеет ближе к классицизму. Остается незыблемым пресловутое требование трех единств. Все герои неизменяемы, статичны, они уже однозначно перешагнули ту грань, которая отделяет людей от скотов. Единственное, что напоминает о прошлом величии человека, – это отсвет, отражение от них света, которое может происходить в крайне пиковых ситуациях. Задача драматурга – довести этого падшего человека до подобного порога, чтобы уловить и запечатлеть момент этого отражения. Свет исходит не от людей, они уже к нему совершенно не причастны, они не обладают сознательной способностью отражать, это чистая случайность, блик. Свет этот как воспоминание о том, что мы потеряли безвозвратно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.