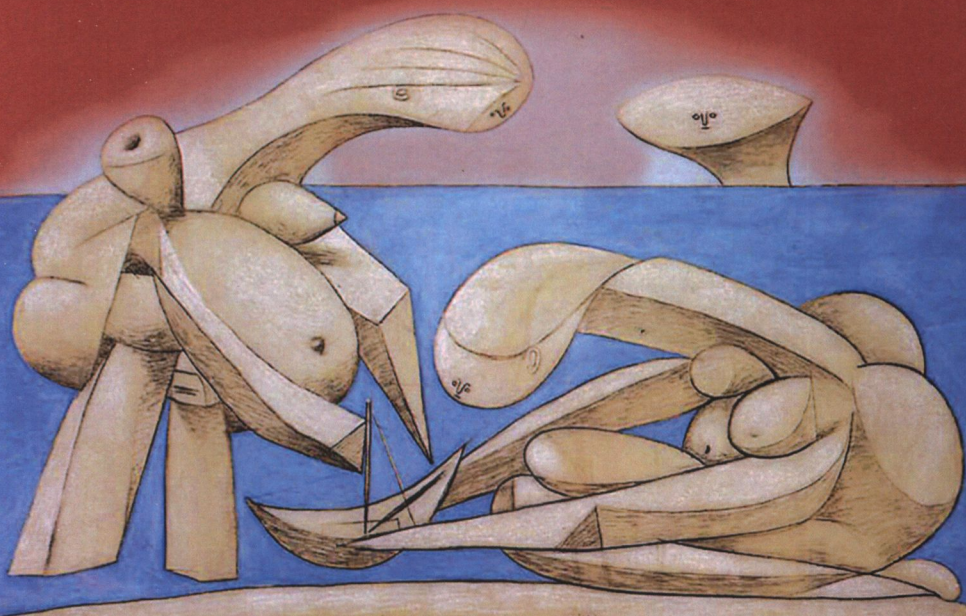


Михаил Бойко

Поиски смысла

Критика и метод





**Библиотека еженедельника
«Литературная Россия»**

УДК 82-95

ББК 83

Б 23

В оформлении обложки использована картина Пабло Пикассо «Купальщицы с игрушечной лодкой» (1937).

**Михаил Бойко. Поиски смысла 2: Критика и метод:
Размышления о классиках, эссе, рецензии.**

– М.: Литературная Россия, 2017. – 192 с. – (Библиотека еженедельника «Литературная Россия»).

ISBN 978-5-7809-0216-4

«Поиски смысла: Критика и метод» – шестая книга активного участника литературного процесса Михаила Бойко, создателя оригинальных философского и литкритического методов (алгософия и алгокритика). В книгу включены публикации разных лет, доминантой которых являются разработка и применение различных литературно-критических подходов. В качестве объектов исследования выступают как классические произведения (первая часть), так и произведения современной прозы (третья часть). Вторую часть образуют размышления автора о специфике литературной критики в современных условиях. Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся современной литературой и методами её исследования.

© М. Е. Бойко, 2017

ISBN 978-5-7809-0216-4

Михаил БОЙКО

ПОИСКИ СМЫСЛА

Критика и метод

Москва

Литературная Россия

2017

Оглавление

ОТ АВТОРА.....	6
ЧАСТЬ I. РАЗМЫШЛЕНИЯ О КЛАССИКАХ.....	8
Чёртик из ефрейторского ранца. 220 лет со дня рождения <i>Артура Шопенгауэра.....</i>	8
Рукотворный Апокалипсис. 205 лет со дня рождения <i>Владимира Одоевского.....</i>	11
И вновь поэта расстрелял. 170 лет со дня рождения <i>Дмитрия Писарева.....</i>	15
Красный, белый, квадратный. 180 лет со дня рождения <i>Льва Толстого.....</i>	21
Апология навыворот. <i>Максу Нордау – 160 лет.....</i>	24
Жить гипотетически. 130 лет со дня рождения <i>Роберта Музиля.....</i>	33
Под куполом эпохи. <i>Андрей Платонов в серии «ЖЗЛ».....</i>	36
Пересуды в бумажном некрополе. <i>Метаморфозы русского реализма от Тургенева до Казакова.....</i>	41
Краковский оракул. <i>Памяти Станислава Лема.....</i>	44
ЧАСТЬ II. ПОИСКИ МЕТОДА.....	47
Продаётся требовец.....	47
Литература «кипящих перьев».....	49
Одиннадцатый тезис.....	53
Я – фетишист. <i>Из записной книжки литературного критика.....</i>	55
Не так страшен бренд, как его малюют.....	61
Чутьё уместности.....	64
Человек человеку – траблмейкер.....	66
Если б я был Виктором Топоровым.....	71
Вкусовщина и метод.....	75
О дивный новый реализм.....	79
Литературно-критический садомазохизм.....	84
Упущенное десятилетие.....	90
Алхимия прозы. <i>Круглый стол журнала «Бельские просторы».....</i>	93
Как написать новеллу.....	95
Чрез это многие согрешили. <i>Из записной книжки бывшего литературного критика.....</i>	102
<i>Ars critica. Из записной книжки бывшего литературного критика.....</i>	107

Алгообразы и их функции	109
Введение в алгокритику	113
ЧАСТЬ III. РЕЦЕНЗИИ	118
Зима, Проханых торжествует. <i>Рецензия на книгу Льва Данилкина «Человек с яйцом»</i>	118
Ампутация хвоста. <i>Рецензия на книгу Льва Данилкина «Нумерация с хвоста»</i>	121
Страна курьёзов и инверсий. <i>Рецензия на книгу Александра Проханова «Виртуоз»</i>	125
Сахарный прилипала. <i>О литературно-финансовой пирамиде ОАО «Захар Прилепин»</i>	130
Куриная слепота. <i>Рецензия на книгу Сергея Шаргунова «Птичий грипп»</i>	134
Читай, очищай, концентрируй. <i>Рецензия на книгу Андрея Рубанова «Хлорофилия»</i>	136
Ум, честь и труп эпохи. <i>Рецензия на книгу Михаила Елизарова «Мультики»</i>	140
Хохот de profundis. <i>Рецензия на книгу Андрея Бычкова «Нано и порно»</i>	146
Одержимость будущим. <i>Рецензия на книгу Михаила Попова «Пуля для эрцгерцога»</i>	150
Мы – орки. <i>Рецензия на книгу Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.»</i>	152
Лаконичность, а не доскональность. <i>Рецензия на книгу Александра Карасёва «Чеченские рассказы»</i>	156
Царство слизняков и жужелиц. <i>Рецензия на книгу Александра Снегирёва «Тщеславие»</i>	161
Трэш тольяттинских трущоб. <i>Рецензия на спектакль по пьесе Юрия Клавдиева «Собиратель пуль»</i>	167
Русский депрессионизм. <i>Рецензия на книгу Романа Сенчина «Ничего страшного»</i>	171
Кодак-реализм: глянецовый и матовый. <i>Рецензия на книгу Романа Сенчина «Рассыпанная мозаика»</i>	174
Похвалить и высечь. <i>Рецензия на книгу Льва Пирогова «Хочу быть бедным»</i>	177
ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ	180
БИБЛИОГРАФИЯ	183
ОБ АВТОРЕ	186

ОТ АВТОРА

Читатель держит в руках второй из трёх сборников, в которые я сгруппировал свои основные литературно-критические статьи (2005–2012): 1) «Эротика и литература», 2) «Критика и метод» и 3) «Философия и литература». В основу книги, как и в прошлый раз, положен не хронологический, а тематический принцип. Смысловой доминантой второго сборника стал поиск литературно-критического метода – поиск, как мне свойственно, страстный, безоглядный, отчаянный.

Очень часто этот поиск, как мне теперь очевидно, заводил в тупики. Но я и тогда считал, и сейчас считаю, что исследования тупиков подчас важнее, чем открытие новых просторов, чем расширение горизонта. Ибо только в тупиках человек может обитать и, хотя бы ненадолго, обретать покой, отдыхать перед новыми странствиями. Не случайно все жилища человека – от первобытных пещер до современных квартир – представляют собой, по сути, разветвлённые тупики. Если же идти в неизвестное, неизведанное – то опять-таки до тех пор, пока не упрушься в стену. Собственно, вся человеческая жизнь протекает между двумя тупиками – материнской утробой (кстати, поэтому название выдающегося романа Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик» часто интерпретируют как эвфемизм для женской репродуктивной системы) и вырытой могилой. И в этом блуждании по тупикам и закуткам самый необходимый запас – это то, что Лев Толстой назвал «энергией заблуждения», «энтузиазмом заблуждения», которые, как в свою очередь установил Виктор Шкловский, есть не что иное, как «жажда исследования»¹.

Аналогичным образом человеческое познание протекает от тупика – к тупику. И в отношении литературных критиков справедливы слова, сказанные о Сергее Булгакове о философах:

«Остановка на полпути, в нерешительности, здесь, как и в других случаях, есть грех сугубый, из которого нет возврата, ибо нет настоящего покаяния. Философия есть трагедия разума, которая имеет свой катарсис. Можно не отдаваться страстям, но если уж суждено впасть в их роковую власть, то страсти выше страстишек и безумие выше рассудительности. “Подобает быти и ересям между вами, да откроются искуснейшие” (ап. Павел). И философские апории должны быть изведаны до глубины,

¹ Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. М.: Советский писатель, 1981. С. 55.

трагедия разума изжита честно и неумолимо, и в этом именно лежит печать страдальческого величия в философствовании. Неустрашимость и безумие, самораспятие на кресте парадокса, абсурдность перед лицом не только здравого смысла, но и предубеждённого философствования, дионисическое исступление, хлыстовщина мысли – таковы черты этого трагического философствования. Оно может воплощаться при различии темпераментов в различных формах, от истерики Ницше до гранитной невозмутимости Гегеля, но такова его природа. И печать такого величия лежит и на творении Фихте, не убоившегося абсурда и дикости, не остановившегося перед тем, чтобы великий Божий мир превратить в издание “карманного формата” с титулом “не-я”»².

При подготовке издания все статьи были заново пересмотрены. Цитаты по возможности были снабжены сносками. Обнаруженные опечатки – исправлены. Там, где при газетной публикации статьи подвергались сокращениям, чтобы уложиться в заданный объём, – восстановлены купюры и сокращения. Надеюсь, читатель простит также устранение досадных фактических ошибок (ох, уж эта газетная спешка), минимальную стилистическую правку и сокращение повторов (кроме повторов ключевых цитат).

Приятного чтения!

**Михаил Бойко,
март 2017 г.**

² Булгаков С. Н. Трагедия философии // Булгаков С. Н. Сочинения в 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 1. С. 354–355.

ЧАСТЬ I. РАЗМЫШЛЕНИЯ О КЛАССИКАХ

Чёртик из ефрейторского ранца

220 лет со дня рождения Артура Шопенгауэра

Дело в том, что из всех философов Шопенгауэр, по-видимому, имеет наибольшее число стихийных последователей. Стихийных шопенгауэрианцев больше, чем стихийных марксистов, ницшеанцев и фрейдистов вместе взятых. Все, кто верит в «закон бутерброда» (иногда его называют «законом подлости»), – стихийные шопенгауэрианцы. Каждый, кто в минуты беспричинной грусти вздыхает: «Всё плохо», а после пятиминутного размышления уточняет: «Очень плохо», – тоже. Больше всего стихийных шопенгауэрианцев среди российских премьер-министров. Что ни премьер – то стихийный шопенгауэрианец. Больше всех запомнился Виктор Черномырдин, сказавший: «Хотели как лучше, а получилось как всегда». А ведь это парафраз Шопенгауэра. Стихийный.

Родился философ в пятницу – 22 февраля 1788 года – в городе Данциге (Гданьске). Преуспевающий коммерсант Генрих Флорис Шопенгауэр долго выбирал имя для своего наследника. Методом перебора. Ему хотелось, чтобы на большинстве европейских языков оно писалось одинаково. Остановился на имени Артур.

Дальше всё было предсказуемо. Негоциант из Артура Шопенгауэра не получился. Получился великий мыслитель. А какие были варианты? С такой-то безупречной родословной: безумная бабка, два сумасшедших дяди, отец, страдавший припадками и погибший во время одного из них. И мать-писательница, чьё имя гремело по всей Европе...

Широко известно, что мировоззрение Шопенгауэра сформировалось в общих чертах в ранней юности и было обнародовано им ещё до неудачной попытки университетской карьеры. Всю оставшуюся жизнь Шопенгауэр лишь дорабатывал свою систему, не внося в неё существенных изменений. Так что его пессимизм (кстати, этим словом мы также обязаны Шопенгауэру) не может быть сведён к субъективному раздражению вследствие неудавшейся жизни.

Менее известно, что на протяжении всей жизни Шопенгауэр то и дело отступал от своей системы, испытывал её на прочность, но с каждым разом всё более убеждался в её правильности. Как выяснили дотошные биографы, в 43 года он попробовал завоевать сердце очаровательной 17-летней девушки Флоры Вайсс. Однажды вечером, катаясь с ней в лодке, он преподнёс ей гроздь винограда и признался в любви. Родители позволили дочери самой принять решение. Предприятие закончилось полным провалом. Флора заявила родителям, что терпеть не может Шопенгауэра.

Несколько десятилетий спустя племянница Флоры Вайсс расспросила тётушку про её общение с Шопенгауэром и записала в своём дневнике такой ответ: «Ах, оставьте меня в покое с этим противным старикашкой Шопенгауэром». Когда же племяннице удалось упросить её, Флора Вайсс пересказала ей эпизод с виноградом и воскликнула: «Мне не хотелось никакого винограда. Мне был отвратителен этот виноград, потому что старик Шопенгауэр к нему прикасался, так что я тихонько, чтобы он не заметил, опустила его за спиной в воду».

Не правда ли, странное поведение для 43-летнего человека, с юности считавшего, что священный долг каждого – изо всех сил противостоять «вызываемому гениталиями половому влечению»? Разгадка заключается в том, что самому известному женоненавистнику в истории философии в действительности сильно нравились женщины. В минуты откровенности он прямо говорил: «Я обожал их. Если бы только они хотели меня!»

Травма, нанесённая философу Флорой Вайсс, оказалась решающей. Через несколько лет мы видим уже другого Шопенгауэра – более привычного для нас «франкфуртского отшельника», мыслителя-рантье, имеющего обыкновение громко разговаривать со своим пуделем Атманом.

Сегодня Шопенгауэра читают мало. Слишком заслонил его Фридрих Ницше – сначала страстный почитатель, а затем неистовый проклинатель. До сих пор стоит сослаться на Шопенгауэра, чтобы услышать убийственный контраргумент: «Вообще-то Ницше более великий философ». Хочется верить, что рано или поздно воспитатель выйдет из-под тени своего ученика, как вышел на излёте Средневековья из-под тени Аристотеля – Платон.

Хотя кое в чём космополиту Шопенгауэру повезло больше, чем его ученику. Его трудно было счесть за предтечу нацизма. Казус заключается в том, что молодой Адольф Гитлер, ползая во фламандской грязи, носил в своём ранце отнюдь не «Так говорил Заратустра», а первый том книги «Мир как воля и представление». Не совсем понятно, что его привлекало в Шопенгауэре. По-видимому, шопенгауэровское отрицание половой любви, проповедь добровольной аскезы и готовности к страданиям импонировали закомплексованному ефрейтору, обречённому на половое воздержание, недоедание и бытовую неустроенность...

Как бы то ни было, в русской культуре мрачный немецкий мыслитель занимает особое место. Шопенгауэр был единственным философом, чей портрет висел в кабинете Льва Толстого. Если не ошибаюсь, первым переводчиком немецкого философа на русский язык был Афанасий Фет.

По-видимому, русскому человеку необходимо дойти до самого дна отчаяния, прежде чем начать созидательное движение вверх. В этом отношении Шопенгауэр – хорошее подспорье. Оттого в России чтение Шопенгауэра – это своеобразная психотерапия³. В духе техники «парадоксальной интенции» Виктора Франкла, основанной на подкреплении опасений пациента и достижении лечебного эффекта «от противного». Если вы испытываете катарсис от рассуждений о том, что жизнь – это «тонкий слой плесени на поверхности земли», «эпизод, бесполезным образом нарушающий покой Ничто», «ошибка, последствия которой становятся всё более и более очевидными», то Шопенгауэр – это ваш философ.

Вот, в общем-то, и всё. И, как завещал Артур Шопенгауэр, будем «желать как можно меньше, а знать как можно больше».

³ Хотя и не только в России. См.: *Ялом И.* Шопенгауэр как лекарство. М.: Эксмо, 2006.

Рукотворный Апокалипсис

205 лет со дня рождения Владимира Одоевского

Дорог любой повод поговорить о Владимире Одоевском (1803–1869), остающемся одним из самых недооценённых русских писателей (несмотря на неугасающий к нему интерес). Правда, в беглом очерке мы сможем обратить внимание лишь на два момента. Первый – это вклад Одоевского в генезис русского экзистенциально-философского романа, вершиной которого стало творчество Достоевского, Толстого и Платонова. Второй момент можно было бы счесть интеллектуальным курьёзом, если бы он не давал представление о напряжённости и размахе философских исканий русского Фауста.

Начнём с курьёза. Принято отмечать широту интересов Одоевского и количество его сбывшихся предсказаний как в социальной сфере, так и в области научно-технических изобретений (ткань из «эластического стекла», искусственные заменители дерева и металла, цветная фотография, воздушный транспорт, космические полёты). Но более всего впечатляет другой случай предвидения. Одоевскому принадлежит первое в русской литературе (а может быть, и в мировой) описание Рукотворного Апокалипсиса, ставшего навязчивой идеей мыслителей XX века.

Конечно, апокалипсис как результат вторжения потусторонних сил, стихийного бедствия или эпидемии – это один из самых древних и избитых сюжетов. Но у Одоевского речь идёт о гибели всего живого в результате целенаправленного использования некоего технического изобретения, условно называемого Машиной Конца Света (по-немецки – *Weltuntergangsmachine*).

Считается, что первым идею «искупления» мира путём его уничтожения высказал немецкий философ Эдуард фон Гартман в трактате «Философия бессознательного» (1869). По его мнению, коллективное самоубийство человечества приведёт к исчезновению мироздания (логичный вывод для философа-волюнтариста).

Однако, похоже, приоритет в этой области принадлежит Одоевскому. Заключительный абзац «Последнего самоубийства» – вставной новеллы из романа «Русские ночи» (1844) – стоит того, чтобы быть процитированным полностью:

«Наконец, явился он, мессия отчаяния! Хладен был взор его, громок голос, и от слов его мгновенно исчезали последние развалины древних поверий. Быстро вымолвил он последнее слово последней мысли человечества – и всё пришло в движение, – призваны были все усилия древнего искусства, все древние успехи злобы и мщенья, всё, что когда-либо могло умерщвлять человека, и своды пресеклись под лёгким слоем земли, и искусством утончённая селитра, сера и уголь наполнили их от конца экватора до другого. В уречённый, торжественный час люди исполнили, наконец, мечтанья древних философов об общей семье и общем согласии человечества, с дикою радостью взялись за руки; громовой упрёк выражался в их взоре. Вдруг из-под глыбы земли явилась юная чета, недавно пощаждённая неистовою толпою; бледные, истощённые, как тени мертвецов, они ещё сжимали друг друга в объятиях. «Мы хотим жить и любить посреди страданий», – восклицали они и на коленях умоляли человечество остановить минуту его отмщенья; но это мщение было возлелеяно вековыми щедротами жизни; в ответ раздался грозный хохот, то был условленный знак – в одно мгновение блеснул огонь; треск распадавшегося шара потряс солнечную систему; разорванные громады Альпов и Шимборазо взлетели на воздух, раздались несколько стонов... ещё ... пепел возвратился на землю... и всё утихло... и вечная жизнь впервые раскаялась!..»

А теперь о серьёзном. В современном литературоведении как будто устоялась точка зрения, что во второй половине XIX века в России произошло рождение нового типа реализма и соответствующего ему типа романа. Воспользуемся, например, результатами исследований Игоря Виноградова. По его мнению, центральной эстетической категорией реализма первой половины XIX века было социально-типическое, «типические характеры в типических обстоятельствах». Достоевский же впервые поставил в центр «общебытийный, экзистенциальный план человеческого существования – духовный опыт человека, покусившегося на пересмотр самих основ нравственного бытия человека, принятых в человеческом обществе»⁴. Начиная с «Преступления и наказания»

⁴ Виноградов И. И. Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005. С. 526.

Фёдора Михайловича повсюду занимают «экзистенциально-первичные поиски свободного человеческого духа, суверенно самоопределяющегося через ту или иную нравственно-мировоззренческую ориентацию, которую герой пытается жизненно-практически осуществить, а тем проверяет её истинность»⁵. Таким образом, поздний роман Достоевского построен по принципу доказательного философско-психологического эксперимента, где исходно заявленный образом героя нравственно-философский принцип затем проверяется в ходе развития сюжета и либо «обосновывается», либо, напротив, «опровергается».

Гораздо меньше ясности существует в вопросе о генезисе новаторского художественного метода. При этом несомненно, что в творчестве Достоевского наблюдается чёткий водораздел – «Записки из подполья».

Преыдущие произведения писателя неплохо укладываются в русло «критического реализма» и «натуральной школы». Последующие – лежат в азимуте экзистенциально-философского романа. Налицо «фазовый переход». Что же позволило Достоевскому преодолеть его столь стремительно?

Ответ прост. Построение романа по принципу философско-психологического эксперимента было разработано в русской литературе не Достоевским. Именно такую внутреннюю структуру имеет первый русский философский роман «Русские ночи» (1844) князя Владимира Одоевского. А о знакомстве Достоевского с творчеством Одоевского говорит уже то, что эпиграф к дебютной повести «Бедные люди» был взят Достоевским именно из творчества его старшего современника.

Одоевский и Достоевский. Что родство этих двух имён теснее созвучия, становится очевидным, если прочитать друг за другом «Город без имени» и «Последнее самоубийство» Одоевского и «Великого инквизитора» и «Сон смешного человека» Достоевского. Приёмы, которыми пользуются писатели, поразительно похожи, различны лишь болезни, против которых они выступают: утилитаризм и мальтузианство в одном случае и позитивизм и социализм – в другом. В этом смысле творчество Одоевского образует своеобразный

⁵ Там же. С. 572.

романтический пролог к повестям и романам Достоевского. В ретроспективе всё выглядит таким образом, как будто критические реалисты и романтики-любомудры (одним из которых был Одоевский) рыли тоннель с разных концов – и, наконец, встретились. И точка их встречи – Достоевский.

Замечу, что мысль об идейно-эстетической близости «фантастических рассказов» Одоевского и Достоевского была впервые высказана литературоведом Георгием Фридендером (1915–1995). Другой литературовед, Ромэн Назиров завершил свою статью «Владимир Одоевский и Достоевский» (1974) словами: «Итак, значение Владимира Одоевского для Достоевского представляется гораздо большим, чем до сих пор отмечалось исследователями. Владимир Одоевский – писатель, чьё творчество “работало” на таких гигантов, как Гоголь, Лермонтов, Тургенев и Достоевский. Не сравнимый с ними по масштабам своего дарования, он тем не менее сослужил большую службу русской литературе... Во всяком случае, история литературы до сего дня далеко не исполнила свой долг по отношению к Владимиру Одоевскому»⁶. Не исполнила она его и поныне.

⁶ Назиров Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский // Русская литература, 1974, № 3. С. 206.

И вновь поэта расстрелял

170 лет со дня рождения Дмитрия Писарева

Угадайте, какого *современного* литературного критика я имею в виду.

Подсказка. Ему не исполнилось и 27 лет, но каждый год в литературных журналах выходит более десятка его статей, если так можно назвать довольно объёмные исследования. Отзывается на все социально значимые литературные произведения года. Задирист. Занозист. То и дело впадает в обличительный пафос. Не испытывает ни малейшего пиетета к общепризнанным авторитетам. Постоянный участник протестных акций. Несколько лет провёл в тюрьме за брошюру с призывом к неконституционной смене власти. Активно интересуется современным естествознанием и историческими теориями, проблемой зарождения жизни на Земле, перспективами нанотехнологий, текущим экономическим кризисом и реформой системы образования.

Правильно. Ни один современный литературный критик не подходит под это описание. Но, возможно, именно так выглядела бы биография смельчака, который захотел бы сегодня повторить путь Дмитрия Писарева.

«Только не надо про Писарева!» – воскликнете вы и швырнёте на сукно свои козыри: 1) вульгарный социологизм, 2) антиэстетизм, 3) покушение на «наше всё» (то бишь Пушкина).

Что ж, пройдемся по пунктам обвинения в адрес пылкого юноши, который, прожив менее 30 лет, обессмертил своё имя, подобно Новалису, Михаилу Лермонтову, Эваристу Галлау, Николаю Добролюбову, Лотреамону, Семёну Надсону, Отто Вейнингеру, Фрэнку Рамсею...

1. Литературовед Игорь Виноградов в своё время пришёл к выводу, что «у нас будет настоящая критика только тогда, когда будут настоящие критики, а настоящими наши критики будут только тогда, когда они будут способны влиять на литературу и общество и не как критики» («Диалог Белинского и Достоевского», 1986)⁷. Критерий верный, хотя автор приведённой цитаты под него и не подпадает. Зато под него

⁷ Виноградов И. И. Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005. С. 332.

подпадают знаменитые критики XIX века – по крайней мере от Белинского до Михайловского и Розанова.

Больше всего в Писареве поражают не его плодовитость и хлесткость, а незаурядная разносторонность. Рецензии на произведения Тургенева, Гончарова, Чернышевского, Толстого, Достоевского чередовались у него с трактатами об умственной жизни средневековой Европы, открытиях Томаса Гексли, о материалистических воззрениях Якоба Мошотта, об исторической роли и о политической системе князя Меттерниха, об идеализме Платона, экономических причинах французской революции, исторических идеях Огюста Конта, о мыслителях эпохи Просвещения и т.д. При таком размахе случались и просчёты, скажем, вмешательство в спор между *энтерогенистами* (сторонниками самозарождения) и последователями Луи Пастера на стороне энтерогенистов («Подвиги европейских авторитетов», 1865).

Начиная с Белинского, как-то завелось, что практически каждое литературное десятилетие проходит под знаком того или иного критика. Критиком № 1 лихих 90-х был, конечно, Вячеслав Курицын. Успех Курицына во многом объясняется тем, что он выступал в роли конферансье постмодернизма. Как ни относиться к этому течению, надо признать, что над ним потрудились ведущие интеллектуалы Европы.

Критик № 1 нулевых годов – это, пожалуй, Лев Данилкин. Идейное оснащение тут, правда, поскромнее: доморощенная идея «русской хтони» и теория «длинного хвоста» (long tail) Криса Андерсона⁸. Но дар обобщения, способность к методическому мышлению у Данилкина, без сомнения, присутствуют.

Самый животрепещущий вопрос: кто будет критиком № 1 «однодесятников»? Кандидатуры есть. Но когда останавливаешься на ком-то, вскоре понимаешь: хуже всего, что это не худший вариант.

Не исключено, что нас ждут хаотическое раздолье невнятной вкусовщины, отсутствие всякого метода и ответственности за высказывание, ярмарка тщеславия, на которой каждый будет стремиться сбрендить что-нибудь полаяльнее

⁸ См.: Данилкин Л. А. Нумерация с хвоста: Путеводитель по русской литературе. М.: АСТ: Астрель, 2009; Андерсон К. Длинный хвост. Новая модель ведения бизнеса. М.: Вершина, 2008.

и показистее. В любом случае это будет теоретическая нищета, по сравнению с которой вульгарный социологизм и утилитаризм Писарева – это настоящее интеллектуальное пиршество.

Уж точно никто из современных критиков не обладает диалектической силой Писарева. Два примера из относительно ранней статьи «Схоластики XIX века» (1861). Вот как Писарев отстаивает нравственную свободу: *«Кто хоть понаслышке знаком с философией истории Гегеля, тот знает, до каких поразительных крайностей может довести даже очень умного человека мания всюду соваться с законами и всюду вносить симметрию. <...> Внесённая в область человеческой нравственности, система не ведёт к таким явным нелепостям только потому, что мы привыкли смотреть на вещи её глазами; мы живём и развиваемся под влиянием искусственной системы нравственности; эта система давит нас с колыбели, и потому мы совершенно привыкаем к этому давлению; мы разделяем этот гнёт системы со всем образованным миром и потому, не видя пределов своей клетки, считаем себя нравственно свободными»*⁹.

А вот апология материализма, в которой можно уловить автобиографические нотки: *«Вообразите себе, что даровитый молодой человек в течение 20 лет жизни испытывает разные неудачи, утраты и разочарования; в 40 лет он старик по взгляду на жизнь; он полнейший материалист, скептик в отношении к людям, эгоист в общепринятом, узком смысле этого слова, человек сухой, холодный, брюзгливый и тяжёлый. Правильно ли вы поступаете, если свалите на счёт его материалистических убеждений причину всех его недостатков? Эти недостатки пришли к нему вместе с материалистическими убеждениями, но не вследствие этих убеждений; этого человека окислила жизнь; эта же жизнь дала ему трезвость взгляда, в которой надо видеть искупляющую сторону, возмездие за понесённые страдания и испытанные нравственные повреждения»*¹⁰.

2. Теперь что касается антиэстетизма. Психологические мотивы постоянных эскапад против «фешенебельного и педантического эстетизма» так ясно прочитываются

⁹ Писарев Д. И. Полное собрание сочинений и писем в 12 т. Т. 2. Статьи и рецензии 1860–1861 (январь – май). М.: Наука, 2000. С. 272.

¹⁰ Там же. С. 300.

в биографии Писарева и его статьях, что едва ли кто воспринимал эту позу серьёзно, кроме людей с похожей жизненной траекторией.

А траектория Писарева такова. Безответная любовь к своей двоюродной сестре Раисе Кореновой (в замужестве Гарднер), пребывание в психиатрической клинике (декабрь 1859-го – апрель 1860-го) и два покушения на самоубийство. Решение сосредоточить в себе самом все источники своего счастья, сконцентрироваться на работе, а не на «шалопайстве». И ненависть к эстетике как сведение счётов с иллюзиями юности, с несбыточными мечтами, с тем, что отвлекает от литературно-продуктивной деятельности на благо общества.

Возможно, правы те, кто считает, что неуголённая страсть сделала для идейного развития Писарева гораздо больше, чем чтение книг и литературные знакомства. Скептицизм, рационализм и нигилизм Писарева – это, конечно, обратная сторона его пылкости, а именно выработанный вследствие жизненных невзгод «механизм защиты».

Наконец, длившееся более четырёх лет тюремное заключение такого сугубо книжного человека, как Писарев, до предела сузило его житейский кругозор. С этого момента, по сути, литературные произведения оставались для него единственной возможностью судить о жизни. Отсюда так поражающий современников максимализм (кстати, ослабевший после освобождения).

3. За диологию «Пушкин и Белинский» (1865) Писарев удостоился эпиграммы Дмитрия Минаева:

*Гоним карающим Зевесом,
Двойную смерть он испытал:
Явился Писарев Дантесом
И вновь поэта расстрелял.*

Расстрелял. Но не поэта, а культ поэта. И «расстреливать» этот культ необходимо – столько раз, сколько раз он будет поднимать голову. В 60-е годы XIX века Александр Дружинин заявлял: «Хорошо было бы ругнуть ещё раз ненавистников Пушкина и придавить их совсем. Говорю по совести, что всякого человека, имеющего дерзость худо думать про Пушкина, я готов бить собственноручно – палкой, бутылкой,

камнем или иным обидным оружием». Неудивительно, что, когда в обществе становится слишком много дружининых, возникает спрос на писаревых.

Инициация критика – это проба сил на одном из общепризнанных авторитетов. Именно поэтому мы не ставим в вину Константину Леонтьеву «низвержение Некрасова», Василию Розанову – «оклеветание Гоголя», Владимиру Набокову – «низложение Достоевского». Ведь никто из тех, кто видит пятна на солнце, не отрицает существование солнца.

Самое парадоксальное, что сначала нас со школьной скамьи заставляют склонять шею перед всевозможными авторитетами, начиная с Пушкина и заканчивая мелкотнёй вроде Окуджавы, выбивают дух независимости и свободы, а потом недоумевают, что в стране с рабской психологией не складывается гражданское общество. А между тем пробуждение независимого мышления могло бы начаться со школьных сочинений на тему «Творческая неудача Пушкина», «Художественные просчёты Гоголя», «Стилистическая небрежность Достоевского».

Писарев нашёл критерий, с помощью которого ему удалось развенчать Пушкина, однако сделал это в излишне эпатажной манере, что отметил Николай Шелгунов: *«Человеческое стадо устроено так, что вы можете из него вить верёвки, но только не делайте этого вдруг и круто. Не сущность задевает людей, а процесс. Писарев был слишком резок и непочтителен. <...> Напиши Писарев о Пушкине осторожно, а главное – очень скучно и тяжело, все бы нашли его доказательства основательными и полновесными»*¹¹.

Что действительно можно поставить Писареву в вину – так это популяризацию термина «реализм». Будучи теоретически несостоятельным, этот термин оказался очень эффективным во внутрилитературной борьбе – для подавления одними писателями (как правило, менее талантливыми) других писателей (гнушавшихся подобных способов борьбы).

Дмитрий Писарев наивно полагал («Прогулка по садам российской словесности», 1865): *«Если у нас народится какой-нибудь Рафаэль или Моцарт, то он ни за какие коврижки*

¹¹ Шелгунов Н. В. Сочинения Д.И. Писарева // «Литературное наследство». Т. 25–26. 1936. С. 416–417.

не пойдёт в машинисты или в медики и наплюёт на всякие реалистические проповеди. Значит, реалистическая критика не давит великих талантов, потому что их задавить невозможно. Она только кормит здоровую умственной пищею ту толпу, которую эстетики опаивают дурманом»¹².

Писарев не знал, что придут времена, когда «наплевать на реалистическую проповедь» станет равнозначно самоубийству. А многим талантливым писателям придётся проиграть в изнурительной литературоведческой дискуссии с «реалистами в высшем смысле» из ЧК и других компетентных органов.

¹² Писарев Д. И. Полное собрание сочинений и писем в 12 т. Т. 7. Статьи 1865 (январь – август). М.: Наука, 2003. С. 183.

Красный, белый, квадратный

180 лет со дня рождения Льва Толстого

Писателей можно разделить на две категории – «всегдастов» и «тогдастов». Это деление является, на мой взгляд, фундаментальным.

Творчество «всегдастов» практически невозможно периодизировать. Оно отличается потрясающей цельностью и монолитностью, универсализмом и апелляцией к надвременному.

Напротив, для «тогдастов» характерна длительная эволюция взглядов с одним или несколькими изломами, которые обыкновенно описываются как озарение, инсайт или инспирация (так называл это состояние Ницше). Они связаны с внутренним потрясением такой силы, что нам часто известны точный час и место этих судьбоносных событий. Оттого «тогдастам» свойственно возвращаться к некоему моменту в прошлом – рубежу, служащему водоразделом их жизни.

Типичнейший «тогдаст» – Лев Николаевич Толстой. Поворотный момент в его жизни и творчестве – ночь на 3 сентября 1869 года, проведённая в скверной арзамасской гостинице. Пережитый той ночью «арзамасский ужас» – «красный, белый, квадратный, раздирающий душу на части» – стал центром, из которого разбегаются галактики в духовной вселенной позднего Толстого. Это потрясение настолько отличалось от всего того, с чем приходилось писателю сталкиваться прежде, что все последующие приступы такого рода именовались им «арзамасской тоской».

Именно поэтому, когда мы говорим о Льве Толстом, нужно уточнять, о каком именно – Первом или Втором.

Толстой Первый – это автор «Севастопольских рассказов», «Войны и мира» и «Анны Карениной» (написанной после Арзамаса, но, так сказать, «по инерции»). Бравый офицер и просвещённый помещик, верящий в «старые хорошие слова». Азартный жуир с некоторой склонностью к рефлексии, не мешающей, однако, без ожесточения принять жизнь такой, какая она есть. Спокойный и самоудовлетворённый дух. Полированное зеркало русской жизни середины XIX века.

Герой Толстого Первого – ярко выраженный нарцисс Пьер Безухов. Идеал писателя в этот период – «жизнь для себя», к которой пришёл, в конце концов, его alter ego Константин

Лёвин: «Прежде <...> когда он (Лёвин. – **М.Б.**) старался сделать что-нибудь такое, что сделало (добро. – **М.Б.**) бы для всех, для человечества, для России, для всей деревни, он замечал, что мысли об этом были приятны, но самая деятельность всегда была нескладная и сходила на нет; теперь же, когда он, после женитьбы, стал более и более ограничиваться жизнью для себя, он, хотя и не испытывал более никакой уверенности при мысли о своей деятельности, чувствовал уверенность, что дело его необходимо, видел, что оно спорится гораздо лучше, чем прежде, и что оно всё становится больше и больше».

Это не бросается в глаза, и, например, «Война и мир» может восприниматься как проникнутое высоким патриотизмом произведение. А между тем едва ли не главной целью Толстого было показать, что и для лучших людей 1812 года несчастья России значили меньше, чем их собственные, личные огорчения. Кажется, один Лев Шестов обратил внимание на это. Зато уже глумление над добровольческим движением во время Русско-турецкой войны 1877–1878 годов в «Анне Карениной» привело в ярость ещё одного «тогдаста» – Фёдора Достоевского (его «тогда» – Семёновский плац).

Но есть и другой Лев Толстой – автор «Крейцеровой сонаты», «Отца Сергия», «Записок сумасшедшего», «Смерти Ивана Ильича», многочисленных манифестов, поучений и памфлетов. Толстой Второй – проповедник, обрушивавшийся на азбучные истины и утверждавший, что «если человек научился думать – про что бы он ни думал, – он всегда думает о своей смерти». Иезекииль загнивающей Российской империи, впадающий то в пророческий раж, то в истомляющие повторы, мечущийся между гневным обличением и покаянным смирением.

Толстой Второй – «огромный моральный ребус», отрицающий право на половую жизнь не только для себя, но и для человечества в целом. Мыслитель, считающий благом вымирание человечества в результате воздержания от половых сношений и признающий своему близкому другу Владимиру Черткову: «Мне так же мало жалко этого двуногого животного, как и ихтиозавров». Самообличитель, свидетельствующий о себе в автобиографических «Записках сумасшедшего» (так назывался неоконченный рассказ, опубликованный

после смерти Толстого): «Они признали меня подверженным аффектам и ещё что-то такое, но в здравом уме. Они признали, но я-то знаю, что я сумасшедший». Писатель-юродивый, не просто халтурящий, но прямо стремящийся писать плохо: «... не хочется перед публикой явиться не вполне отделанным, нескладным, даже плохим. И это скверно. Если что есть полезного, нужного людям, люди возьмут это из плохого. <...> Надо быть юродивым и в писании».

И вот вопрос: пропорциональное ли место занимают обе ипостаси Льва Толстого в общественном сознании? Не стал ли он жертвой «гуманистической фальсификации»?

У нас есть время поразмышлять над этим, пока Толстой держит в руках блюдо с расфасованным арзамасским ужасом. Каждому – по ломтику в хрустящей обёртке. Можно не торопиться. Он будет держать его до скончания веков.

Апология навыворот

Максу Нордау – 160 лет

Примерно три года я ждал информационного повода, чтобы посвятить первополосную статью самому значительному и остроумному, на мой взгляд, литературному критику – Максиму Нордау (настоящее имя – Симон Максимилиан Зюдфельд, 1849–1923). Пересказывать его биографию не буду – найдёте в энциклопедии.

Вспоминают о Нордау главным образом как об авторе скандальной книги «Вырождение» (*Entartung*, т. 1–2, 1892–1893). Судьба этого уникального труда сама по себе примечательна. Написанный как позитивистский памфлет, изображающий деградацию европейского общества и литературы (затронуты также европейская мода и образ жизни), он сегодня воспринимается как декадентский самоучитель, доступное широкому читателю «Введение в гениальность».

Помню, в школьные годы я целенаправленно стал изучать писателей, разобранных Нордау. На моей книжной полке появились сочинения Джона Рёскина и Георга Брандеса, Россетти и Суинберна, Верлена и Малларме, Готье и Бодлера, Гюисманса и Уайльда, Вагнера и Ницше, Метерлинка и Ибсена, Золя и Гонкура. Очень огорчало, что я не могу найти на русском языке книг Барреса, Пеладана, Роллина и других.

Количество гениев и признанных литературных величин, зачисленных Нордау в «выродившиеся субъекты», парадоксальным образом делает эту книгу специфической апологией «вырождения». И действительно, спустя столетие очевидно, что XIX век – это никакое не «вырождение», а время наивысшего расцвета европейской культуры. Можно даже согласиться с московским психиатром Николаем Баженовым (1856–1923), считавшим, что перечисленные Нордау гении относятся не к «вырождающемуся» («дегенеративному»), а к «нарождающемуся» («прогенеративному») типу.

Что бы ни происходило в XIX веке в европейской культуре – вырождение, рождение или очередное возрождение, нужно признать, что Нордау сам был носителем того отклонения, которое описывал. Только настоящий *Entarteter* (выродившийся субъект) в том смысле, который придавал этому

слову Нордау, мог так блестяще диагностировать *Entartung* и в самой разнообразной нюансировке проанализировать.

Бесспорно, никто не сделал больше Нордау для популяризации творчества писателей-декадентов всех разновидностей – его заочных «пациентов». Не все из них дожили до выхода книги, но те, что дожили, должны были быть очень ему благодарны. К удивлению Нордау. В этой статье будет много цитат – не могу удержаться, настолько своеобразен стиль Нордау. Вот первая цитата – из предисловия Нордау: *«Я вполне отдаю себе отчёт в последствиях, которые будет иметь мой опыт лично для меня. Ныне можно нападать на церковь, потому что костров уже не существует; можно нападать и на политические власти, ибо в худшем случае вас заключат в тюрьму, и вы будете вознаграждены ореолом мученичества. Но незавидна участь тех, кто осмеливается называть модные эстетические течения проявлением умственного разложения. Обиженный писатель или художник никогда вам не простит, что вы признали его душевнобольным или шарлатаном»*¹³.

Ну не смешите, доктор Нордау! Поэты, которые гордо приняли унижительное название «декаденты», бросая вызов критикам, никогда не обидятся на слово «душевнобольной» или «шарлатан». Всё обстоит прямо наоборот. Ничем нельзя так польстить по-настоящему одарённому поэту, прозаику или критику, как упрекнув его в безумии (оно у них «священное»). А лучший способ угодить ему, как показывает практика, – назвать «абсолютным бредом» его произведения. Это самый неотразимый комплимент, самая эффективная форма заискивания.

Это верно подметила Ирина Сироткина в недавно вышедшем исследовании «Классики и психиатры» (М.: НЛО, 2008). Вот маленькая выдержка: *«Хотя медики много способствовали возникновению стереотипа о “безумном гении”, тем не менее будет неверно видеть в поэтах и художниках исключительно жертв стигматизации. Иногда в том, что за ними закрепился язык безумия, есть их собственная “вина”. Социологи признают, что стигматизируемые группы могут*

¹³ Нордау М. Вырождение. Современные французы. М.: Республика, 1995. С. 22.

сознательно идентифицировать себя как девиантную группу и таким образом начать процесс своей стигматизации»¹⁴.

Вы, наверное, думаете, что я клевету на Нордау, считая его носителем отклонения, которое он столь яростно изобличал? Не видите логики? Хотите силлогизм? Ладно, уговорили.

Большая посылка: «Человек, подверженный навязчивым представлениям, – несравненный агитатор. Нет разумного убеждения – плода нормальной умственной работы, – которое овладело бы так всецело человеком и так деспотически подчиняло бы себе всю его деятельность, так неотразимо побуждало бы его говорить и действовать, как бред»¹⁵.

Малая посылка: «Нордау – несравненный агитатор, всецело охваченный убеждением, которое деспотически подчинило себе всю его деятельность и так неотразимо побуждало его говорить и действовать». Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с сочинениями Нордау.

А с заключением, надеюсь, вы справитесь самостоятельно.

Безупречный вкус

Задумаемся: откуда у Нордау такой безупречный вкус? Как ему удалось зачислить в «выродившиеся субъекты» только хороших поэтов, только хороших прозаиков и только выдающихся критиков, снабдивших этих хороших поэтов и хороших прозаиков руководящими идеями?

Основные критерии были выработаны ещё итальянским психиатром Чезаре Ломброзо в нашумевшем труде «Гениальность и помешательство» (1863). В этой книге не устарела, пожалуй, только IX глава – «Маттоиды-графоманы, или психопаты», в которой Ломброзо перечисляет признаки, недвусмысленно указывающие на гениальность, граничащую с безумием (или, наоборот, на безумие, граничащее с гениальностью, не важно). Итак, это – обилие восклицательных и вопросительных знаков; подчёркивания отдельных слов; использование разнообразных (в том числе цветных) шрифтов

¹⁴ Сироткина И. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX в. М.: НЛЮ, 2008. С. 6–7.

¹⁵ Нордау М. Вырождение. Современные французы. М.: Республика, 1995. С. 42.

внутри одного текста; «нередко также встречаются и рисунки, точно будто для большей ясности авторы находят нужным прибегнуть к древнему идеографическому письму»¹⁶; чрезвычайно сложные заглавия сочинений; повторы нескольких слов или изречений по нескольку раз на одной и той же странице; неканоническая орфография; множество слов, набранных прописными буквами; выделение в словах отдельных букв, как будто им отдаётся предпочтение; примешивание к фразам отдельных цифр или целых рядов чисел; избыточное использование метафор и аллегорий; причудливые и фантастические образы и др.

Немаловажное значение имеет использование новых выражений и слов. Опытный критик начинает анализ текста с выписывания встретившихся ему неологизмов. Их количество и благозвучие имеют непосредственное отношение к одарённости автора. Ломброзо приводит в качестве курьёзных примеров такие вербальные нововведения: *алитрология*, *антропомогнотология*, *ледепидермокриния*, *глоссостомопатика*¹⁷. Просто изумительно! Один только процесс выговаривания этих слов уже доставляет неизъяснимое удовольствие!

Ну и, конечно, обязательное условие – это болезненный эротизм и так называемая чернуха. И сейчас мне, конечно, придётся оправдываться, потому что ничто так сегодня не очерняется в литературной критике, как чернуха. С ней даже, представьте, борются! Так вот бороться с ней – это как раз то, чего ни в коем случае нельзя делать. Именно ханжи подпитывают её энергетику и делают смакование изнаночной стороны жизни актуальным художественным приёмом.

Чернуха – это отнюдь не способ обморочения людей и разнуздывания их низших инстинктов, как думают ханжи и глупые литературные критики. Это изображение современной жизни со всеми её антиэстетическими подробностями. И как таковое – вызов общественной деградации.

Кое-кто сейчас ликует: «русские цветы зла» (так называлась «Антология русской прозы конца XX века», выпущенная писателем Виктором Ерофеевым) завяли, постмодернизму

¹⁶ Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. М.: Республика, 1996. С. 108.

¹⁷ Там же.

кирдык, в длинных списках литературных премий почти 90% позиций – «добротные реалистические романы» и прочая дрянь. Ну, вновь получили «реализм» в литературе. Стало лучше? Нет, стало хуже. Сильно хуже. За «реализм» в литературе сегодня, как и во времена социализма, выдаётся фальсификация реальности в определённых, чаще всего меркантильных или идеологических целях. Именно поэтому я считаю, что термин «реализм» должен быть полностью изъят из обращения. Он сохраняет только историческое значение. Использование слова «реализм» в другом контексте должно наказываться дисквалификацией.

Что касается расхожей глупости о том, что изображения сгущённого зла в литературе умножает его в реальности, – мне хочется спросить: что, по-вашему, читал и мог читать Чикатило, выросший в обществе с цензурой?

Заманивал ли он своих жертв в лес, возвещая: *«О стыдливости я спрошу – что она; о добродетели я скажу – не нужна она нам; о грехе – мы его поцелуем, потому что он – не грех»?*

Или, может быть, он убивал своих жертв, декламируя: *«О, если б я мог решиться сокрушить тебя моей любовью до полного уничтожения и умереть, – умереть, видя твои страдания, а сам наслаждаясь, и соединившись с твоей кровью, претвориться в тебе»?*

Эти строки Суинберна – одни из самых гениальных в мировой поэзии – ни в чём не виноваты. Как не виноваты и произведения Лотреамона, Бодлера и т. д. Вплоть до «русских цветов зла». Количество зла в человеческом обществе – это, конечно, не антропологическая константа, но это переменная, никак не зависящая от количества зла, изображённого в художественных произведениях. Ну, может быть, я чуть-чуть преувеличиваю. Или выдаю нежелаемое за действительное.

Идеальный поэт

Мы уже говорили, что только настоящий Entarteter мог с таким блеском проанализировать Entartung. Прозрения Нордау потому столь глубоки, что основаны не только на использовании формальных критериев, выработанных Ломброзо, но и на самоанализе. Нордау описывал свою

инфицированную «вырождением» душу и потому то и дело подменял реальных литераторов собственными фантазмами. Скажем, идеальный пример деградации Нордау увидел во французском поэте Стефане Малларме. Когда оказалось, что реальный Малларме не настолько «идеален» в своей вырожденности... Как вы думаете, что испытал Нордау? Он очень расстроился.

Нордау, без сомнения, был очарован Малларме. С такой симпатией, упоением невозможно описывать по-настоящему отталкивающую личность. У Нордау даже интонация меняется. Через несколько лет он объяснит, почему ему так дорог этот поэт: *«Это лучший образчик в истории декадентской литературы, и притом образчик, созданный исключительно для научного обучения. Всякая глупость декадентства доходит у него до высшей точки, где она превращается в карикатуру и преднамеренно подчёркнутое самоосмеяние»*¹⁸.

Итак, по порядку. Вот как Нордау описывает Малларме в книге «Вырождение»: *«Он представляет одно из самых замечательных явлений в умственной жизни современной Франции. Ему теперь далеко за пятьдесят лет; однако он написал мало, почти ничего, и то, что известно, даже по отзыву самых ярых его поклонников, незначительно. Тем не менее он признаётся великим поэтом, и его полная непроизводительность, отсутствие какого-то бы ни было его труда, который свидетельствовал в пользу его поэтического дарования, восхваляется именно как величайшая его заслуга и очевидное доказательство его умственной силы. Нормальному читателю это покажется до такой степени неправдоподобным, что он потребует подтверждения сказанного»*¹⁹.

Далее Нордау спешит процитировать французского писателя, поэта и критика Шарля Мориса (1861–1919): *«Я не берусь раскрывать тайны произведений поэта, который, по собственному замечанию, не принимает никакого участия в официальном служении красоте. Самый факт, что эти произведения ещё неизвестны... не позволяет нам оставить имя г. Малларме наряду с теми, кто подарил нас книгами. Пусть критика себе шумит, я не стану отвечать ей; я только замечу,*

¹⁸ Нордау М. Вырождение. Современные французы. М.: Республика, 1995. С. 373.

¹⁹ Там же. С. 96.

что г. Малларме, не написав никакой книги... приобрёл известность. Это знаменитость, которая, конечно, возбуждает смех глупых людей в мелкой и крупной прессе, но не даёт общественной и частной глупости повода проявить гнусность, обыкновенно вызываемую приближением нового чуда... Несмотря на своё отвращение к красоте, и в особенности к новым течениям в эстетике, люди наперекор самим себе постепенно убедились в обаянии этой вполне заслуженной известности. Они, даже они, устыдились своего вздорного смеха, и перед этим человеком, которого никакое глумление не могло заставить отказаться от равнодушия созерцательного молчания, их смех умолк, испытав на себе божественную заразительность молчания. Человек, не написавший ни одной книги, но тем не менее признанный "поэтом", сделался даже для этих людей символическим образом художника, по возможности приближающегося к абсолюту. Своим молчанием он возвещает, что он... ещё не может осуществить задуманного им беспримерного художественного произведения... Суровая жизнь может ему отказывать в поддержке, но с нашей стороны достойным ответом на его величественное молчание должно быть уважение, скажем точнее – поклонение»²⁰.

Затем Нордау спрашивает: как же Малларме добился такого положения «фетиша, или пустой тыквы»? Оказывается, устными беседами. Малларме собирал раз в неделю начинающих писателей и поэтов и развивал им свои эстетические теории.

В книге «Современные французы» (1901) разочарованный Нордау сообщает, что Малларме «не остался до конца верен своему принципу, о чём можно пожалеть по многим чисто эстетическим причинам. Было бы слишком хорошо, если б он в истории литературы остался навсегда великим поэтом, ничего не создавшим классиком, умолчавшим о своих шедеврах...

Дожив до пятидесяти лет, не подарив миру ничего, кроме одного стихотворения в несколько куплетов "Полдень Фавна" <...>, он в последние шесть лет своей жизни соблазнился и нарушил "молчание своей души", чтобы показать ненавистной

²⁰ Там же.

толпе, что он может сделать. Весь труд его жизни разделён на два тома: “Стихотворения и проза” и “Пустая болтовня”. Опубликование этих двух томов есть непростительная шутка, которую он сыграл над самим собой и над своими приверженцами. Благодаря этому вполне естественному событию в книжном деле он перестал быть таинственной невидимкой, которой всякий до тех пор придавал наикрасивейшую форму, какую только создавало его воображение. Неизвестный бог сделался человеком, и притом человеком до крайности смешным, так что большая часть его почитателей, сгорая от стыда, выбежала из капеллы, и только некоторые восторженные поклонники замерли в молитвенных позах у подножия его алтаря»²¹.

«Человек, объявивший, что Вселенная существует только для того, чтобы создать книгу, и который затем прибавил – что, впрочем, является некоторым противоречием, – что книга, ради которой вообще существует Вселенная, никогда не должна быть написана, так как для высокой души совсем недостойно являться перед чернью, такой человек, повторяю я, был как нельзя более по душе этим жалким людям, которые никогда не были в состоянии заинтересовать своей писаной болтовнёй ни одного мыслящего человека и которые, возведя необходимость в добродетель, гордо заявляли, что настоящему писателю стыдно забавлять собою людей»²².

Заключение

Итак, что за призрак явился в конце XIX века декаденту-визионеру Максу Нордау? Призрак «идеального поэта», который:

1) стремится написать беспримечное художественное произведение, чтобы приблизиться к абсолюту;

2) однако считает, что это произведение никогда не должно явиться людям, чтобы не быть осмеяно чернью;

3) поэтому ничего не печатает и не пишет, что служит очевидным доказательством его внутренней силы и поэтического мастерства;

²¹ Там же. С. 374.

²² Там же. С. 377.

4) зато повсюду, где только возможно, возвещает о своём замысле.

Малларме с этой ролью не справился.

P.S.

Если вы узнали себя в этом описании, просим позвонить к нам в редакцию. Поклонение гарантируется.

Жить гипотетически

130 лет со дня рождения Роберта Музиля

Не знаю ни одного человека, который прочёл бы *opus magnum* Роберта Музиля (1880–1942) на одном дыхании. У меня, мнящего себя профессиональным читателем, это получилось с четвёртого захода. Раз в два года я брался за роман с начала, продирался на 100–200 страниц дальше предыдущего раза и... бессильно сникая, откладывал. Но каждый раз убеждался, что текст до интоксикации гениален.

У филологов есть одно негласное полуэмпирическое правило: для сколько-нибудь основательного вчувствования, вживания в то или иное литературное произведение требуется время не меньшее, чем то, которое ушло у автора на его написание (включая вынашивание замысла и отделку). Если так, то «Человека без свойств» нужно изучать всю жизнь. А поскольку роман остался неоконченным, то...

«Человек без свойств» необъятен. Если сравнить его с подушкой, то каждый исследователь может вырвать из неё два-три пёрышка. Вот одно из таких пёрышек.

Зададимся вопросом: чем, собственно, занимается главный герой Ульрих на протяжении романа? В самом начале мы узнаём, что Ульрих успел послужить прапорщиком в кавалерийском полку, поработать инженером в фабричной администрации, серьёзно позаниматься математикой. На протяжении большей части романа Ульрих работает секретарём графа Лейнсдорфа (руководителя «параллельной акции», приуроченной к 70-летию царствования Франца-Иосифа). Кроме анализа предложений по «великой идее» празднования Ульрих ведёт бесконечные, изнурительные беседы с заинтересованными лицами. Конкретизируем вопрос: чем занимается Ульрих в качестве собеседника влиятельных персон?

Литературовед Дмитрий Затонский, автор предисловия к наиболее распространённому российскому изданию романа, предположил: абсурдизацией всех идеологий, циркулировавших в дряхлой Габсбургской империи (Какании). По его мнению, «человек без свойств» – это, в сущности, «человек без идеологий», а *finita la ideologia* (конец идеологий) – центральная тема романа. Это отчасти объясняет актуальность романа и в советское, и постсоветское время.

Это и так, и не совсем так. На наш взгляд, Ульрих занимается более фундаментальной работой: разрушением смыслов, слов, значений, размыванием их, раздроблением, эвакуацией из сферы конкретно-реального в сферу неопределённо-возможного. И это противоположно тому, чем занимается его кузина Диотима, пекущаяся о конкретизации смыслов, синтезе, «нераздроблённом бытии» (I, 129²³).

В романе Ульрих поступает как поэт, но не в общепринятом значении слова, а в соответствии со своим пониманием «поэтического»: *«Извлеки смысл из всех поэтических произведений, и ты получишь хоть и не полное, но основанное на опыте и бесконечное отрицание всех действующих правил, принципов и предписаний, на которых зиждется общество, любящее эти поэтические произведения! Даже ведь какое-нибудь стихотворение с его тайной отсекает привязанный к тысячам обыденных слов смысл мира, превращая его в улетающий воздушный шар. Если это называть, как принято, красотой, то красота есть переворот несравненно более жестокий и беспощадный, чем любая политическая революция когда бы то ни было!»* (I, 418).

Конечно, это не просто «поэзия», а понимание духа времени, который Ульрих объясняет генералу Штумму так: *«Представь себе только, как это происходит сегодня. Когда выдающийся человек приносит в мир какую-нибудь идею, её сразу захватывает процесс разделения, состоящий из симпатии и антипатии; сначала поклонники выхватывают из неё большие лоскутья, какие для них удобны, и разрывают своего учителя на куски, как лисы падаль, затем слабые места уничтожаются противниками, и вскоре ни от какого достижения не остаётся ничего, кроме запаса афоризмов, которым и друзья и враги пользуются по своему усмотрению. Результат – всеобщая многозначность. Нет такого “да”, чтобы на нём не висело “нет”. Делай что хочешь, и ты найдёшь два десятка отличных идей, которые за это, и, если пожелаешь, два десятка таких, которые против этого. Можно даже подумать, что дело тут обстоит так же, как с любовью, ненавистью и голодом, где вкусы должны быть различны, чтобы досталось на всех»* (I, 431).

²³ Все цитаты из романа приводятся по изданию: Музиль Р. Человек без свойств / Пер. с нем. С. Апта. В 2 т. М.: Ладомир, 1994.

Как строятся разговоры Ульриха? Если собеседник уверенно отстаивает какую-то точку зрения, он тут же начинает ему перечить. С Диотимой: *«Ответы его очень часто бывали такого рода. Когда она говорила о красоте, он говорил о жировой ткани, поддерживающей кожу. Когда она говорила о любви, он говорил о годичной кривой, указывающей на автоматическое увеличение и уменьшение рождаемости»* (I, 323). В беседе со своими друзьями-музыкантами объявил музыку *«немощью воли и расстройством ума и говорил о ней пренебрежительнее, чем думал на самом деле»* (I, 73).

Если же собеседник в чём-то начинает сомневаться, Ульрих тут же начинает поддерживать его точку зрения остроумными аргументами. В остальных же случаях он просто дезориентирует и сбивает с толку, как бухгалтер, выводит ноль в своих расчётах и старается *«превратить всё в полную неопределённость»* (I, 537).

Фактически Ульрих с поистине диалектическим вдохновением доказывает, что в естественном языке смысл любого суждения **P** – это не семантическая точка **{P}**, а семантический диапазон **[P, не-P]**.

Не пахнет ли тут шизофренией? Признаков схизиса (расщепления) у главного героя на протяжении романа можно обнаружить сколько угодно. Вот лишь несколько:

«<...> ему просто доставляло удовольствие создавать затруднения своим склонностям, которые когда-то были иными» (I, 35). *«Но в то время, как один Ульрих, улыбаясь, шёл с этими мыслями сквозь плывший над землёй вечер, другой сжимал кулаки с болью и злостью»* (I, 187). *«И вдруг <...> голые деревья показались ему на редкость телесными, безобразными и мокрыми, как черви, и всё же такими, что хотелось обнять их и припасть к ним с залитым слезами лицом»* (I, 299). *«Порой он испытывал прямо-таки ревность к своей внешности, как к сопернику, действующему дешёвыми и не совсем чистыми средствами, и в этом проявлялось противоречие, присущее и другим, которые его не чувствуют»* (I, 329). *«Он был, несомненно, человек верующий, который просто ни во что не верил»* (II, 171).

Ничего удивительного, если вспомнить гипотезу Вадима Руднева о том, что большинство великих произведений XX века несут стигматы шизофрении.

Под куполом эпохи

Алексей Варламов. Андрей Платонов.

– М.: Молодая гвардия, 2011. – 546 с. (ЖЗЛ)

Кто крупнейший русский писатель XX века? Булгаков? Платонов? Глупый вопрос. Почему, собственно, он должен быть один? Есть двухвершинные горы. Например, Эльбрус. А ведь бывают горы трёхвершинные, четырёхвершинные и т.д.

Вспоминается «тест Ахматовой». Что вам больше нравится, спрашивала Анна Андреевна, чай/кофе, собаки/кошки, Пастернак/Мандельштам? Напрашивается продолжение ряда – Булгаков/Платонов. Кстати, этот тест легко объясняется с помощью биполярной теории (циклоиды/шизоиды) основателя клинической психиатрии Эрнста Кречмера: к первому элементу каждой пары тяготеют циклоиды, ко второму – шизоиды.

Написать жизнеописание Платонова – задача титаническая. И по объективным причинам: *«...платоновская мемуаристика уступает довольно скудной булгаковской, не говоря уже о богатейших воспоминаниях об Ахматовой, Пастернаке, Мандельштаме, Цветаевой, Волошине, Горьком, Бунине... Платонов был не только очень сложен и закрыт от окружающих как личность, но был меньше всего озабочен своим посмертным портретом и инстинктивно хотел уйти от литературной среды, не желая отражаться в её прямых и кривых зеркалах и множить, как это было свойственно иным из его современников и современниц»* (с. 40). А ещё больше по причинам субъективным – нужно запастись дерзостью, слишком велика ответственность. Варламов запасся, дерзнул и написал.

С психологической точки зрения маловероятно, что один человек может одинаково комфортно себя чувствовать в творческих вселенных столь разных писателей, как Михаил Пришвин, Алексей Толстой, Михаил Булгаков и Андрей Платонов. Ну не верится в такой универсализм.

По-видимому, секрет Варламова – в специфическом курсе. Все источники перемалываются им очень индивидуально – с акцентом на том, что Шопенгауэр окрестил метафизикой половой любви. Иной раз кажется, будто цель

биографа – разглядеть в том или ином писателе *сексуально-го мистика* (выражение Варламова).

Конечно, метод сгущения никто не запрещал. И своеобразный *почвеннический фрейдизм*, несомненно, добавляет занимательности текстам Варламова. Но за это приходится расплачиваться. Варламов только тогда поднимается до настоящего вдохновения, когда материал даёт простор для подобной интерпретации, как в случае Пришвина и Платонова. А вот жизнеописания Булгакова и Толстого, к сожалению, получились средненькими.

Биография Платонова – творческая удача Варламова, резонанс материала и творческого метода. Оттого книгу сложно рецензировать. Как сказал бы Платонов, «надо читать всю вещь, а не шнуровать цитаты».

Кое-какие ляпы, конечно, есть. Особенно умиляет упоминание Веннигейнера (с. 39), с которым якобы вёл диалог Платонов в своей публицистике. И это у скрупулёзного и эрудированного Варламова! Сильно, должно быть, надо недолюбливать пылкого австрийского юношу Отто Вейнингера (1880–1903), чтобы так исказить его фамилию. Бьюсь об заклад, Варламову не близки идеи Вейнингера и юного Платонова о всеобщем отказе от половой любви.

Выдающийся психотерапевт Марк Бурно как-то признал, что в современной характерологии нет характера, приложимого к Платонову. По-видимому, это так, но кое-какие подсказки имеются.

В первую очередь «тамбовское видение», которое Варламов сравнивает с «арзамасским ужасом» Льва Толстого. Знаменитые строки из письма Платонова жене: *«Два дня назад я пережил большой ужас. Проснувшись ночью (у меня неудобная жёсткая кровать) – ночь слабо светилась поздней лунной, – я увидел за столом у печки, где обычно сижу я, самого себя. Это не ужас, Маша, а нечто более серьёзное. Лежа в постели, я увидел, как за столом сидел тоже я и, полуулыбаясь, быстро писал. Причём то я, которое писало, ни разу не подняло головы, и я не увидел у него своих слёз. Когда я хотел вскочить или крикнуть, то ничего во мне не отслушалось. Я перевёл глаза в окно, но увидел там обычное смутное ночное небо. Глянув на прежнее место, себя я там не заметил. В первый раз я посмотрел на себя живого – с неясной*

и двусмысленной улыбкой, в бесцветном ночном сумраке. До сих пор я не могу отделаться от этого видения и жуткое предчувствие не оставляет меня. Есть много поразительного на свете. Но это – больше всякого чуда».

Как замечает культуролог Вадим Руднев, неважно – подлинная это галлюцинация, гипнопомпическое видение (то есть видение при пробуждении, когда человек ещё не до конца проснулся) или же это просто всё привиделось Платонову во сне – сон во сне. Налицо две субличности.

Цитирует Варламов и «Записные книжки» Платонова: «Когда я вижу в трамвае человека, похожего на меня, я выхожу вон»; «Я не смотрюсь никогда в зеркало, и у меня нет фотографий»; «Если я замечу, что человек говорит те же слова, что и я, или у него интонация голоса похожа на мою, у меня начинается тошнота».

Так и хочется противопоставить Платонова I, мягкого, терпеливого, сострадательного, совестливого, и Платонова II, жестокого, озлобленного, фанатичного, без слёз на глазах. Собственно, Варламов это и делает, приписывая повесть «Котлован» мистическому двойнику писателя.

Раздвоены и многие герои Платонова: «...этот человек думает две мысли сразу и в обеих не находит утешения» («Чевенгур»); «Мы думаем всегда сразу две мысли, и одну не можем! У нас ведь два органа на один предмет! Они оба думают навстречу друг другу, хотя и на одну тему...» («Счастливая Москва»). Причём это не просто две мысли, а две *диаметрально* противоположные мысли – А и не-А, не снимаемые никаким синтезом. Интересно, что согласно большинству богословских и мистических систем так мыслил бы Бог, Абсолют, если бы о нём можно было сказать, что он «мыслит»...

Платонова действительно можно сравнить с природным, стихийным, атмосферным явлением, подпитываемым разностью потенциалов, температур, давлений. Только эта разность потенциалов возникала между двумя субличностью писателя.

Отсюда и кентаврическая природа Платонова – прозаик, драматург, поэт, сценарист, литературный критик и одновременно электротехник, мелиоратор, инженер, изобретатель, прораб. И, подчеркиваемый Варламовым, контраст жизни Платонова с жизнью символистов, только грезивших

переустройством мира, а в действительности «преимущественно занимавшихся уводом друг у друга женщин, стрельбой на дуэлях и отражением неудачных покушений, а потом сочинением на эти темы романов и стихов».

Благодаря этой раздвоенности Платонов – невыносимо монотонен и потрясающе разнообразен. «Я думаю всегда об одном и том же... Человек призван закончить мир, найти место всему и дойти и довести с собою всё, что видимо и что скрыто, не до блаженства, а до чего-то, что я предвижу и не могу высказать». В этом смысле Платонов – типичный «всегдаст».

Там же коренится и двойное отношение Платонова к «могучей древней страсти». Любовь, по формуле Семёна Франка, есть предельное самопожертвование, самоотдача, самовычитание, которое приводит к своеобразному сложению: $A - A + B = A^2 + B$, где A^2 – внутренне обогащённое A «через проникновение в него B »²⁴. Очевидно, что Платонова I в любви больше всего интересуется внутреннее обогащение, а Платонова II – самовычитание. Для первого важна связь пола с бессмертием, второй в духе Шопенгауэра считает, что «кто хочет истины, не может хотеть женщины» (как писал Александр Лоуэн, «шизофреническое Я, оторванное от тела, не находит смысла в сексуальном взаимодействии»).

Первый – жизнепоклонник, второй – смертобожник. Оба обращены на внутрителесное, сверхвосприимчивы к чужой и собственной боли.

Однако Варламов привлекает мистического двойника только для объяснения «Котлована». А мне кажется очевидным, что оба Платонова всегда работали в соавторстве.

Именно Платонов II призывал истребить буржуазию не идеологически, а телесно, как сумму живых личностей, и выводил в 1919 году: «Мы взорвём эту яму для трупов – вселенную, осколками содранных цепей убьём слепого, дохлого хозяина её – бога и обрубками искровавленных рук своих построим то, что строим, что начинаем только строить теперь». Желал научиться у природы её беспощадности, чтобы убить вселенную хитроумными машинами. Потушить унылое

²⁴ Франк С. Л. Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии // Франк С. Л. Сочинения. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 705.

водородно-гелиевое солнце и зажечь другое – металлическое. Осушить до дна человеческие тайны и вложить в людей железные души. Усилить обмен влаги, чтобы земля была яснее видна с других планет. Пролить тёплый дождь небытия на почву сознания, чтобы старое человечество испустило дух, как скошенная нива. Построить химзаводы по добыче из трупов цветметзолота, различных стройматериалов и оборудования. Воспеть психиатрическое царство ослепляющей свободы. Ликвидировать разрыв между человеком и обросшими шерстью существами, живущими в мутном разуме.

Иначе не объяснить загипнотизированности Платонова бесчеловечным коммунистическим гнозисом, сверканием коммунистического кристалла в миллионы каратоватт. И наконец, то, как Платонову в отличие от многих своих современников удалось состояться не вопреки социализму, а благодаря ему.

Пересуды в бумажном некрополе

Метаморфозы русского реализма от Тургенева до Казакова

8 августа исполняется 80 лет со дня рождения Юрия Павловича Казакова, и на этой же неделе исполняется 155 лет со дня выхода «Записок охотника» Ивана Сергеевича Тургенева. Не зная, какой из юбилеев предпочесть, коснёмся двух тем сразу.

Как известно, только при жизни Тургенева и только на родном ему языке «Записки охотника» переиздавались более 120 раз. Можем ли мы сегодня сказать, в чём была причина столь грандиозного успеха?

Один из ответов состоит в том, что мы обязаны Тургеневу (почти настолько же, насколько и Пушкину) созданием нормативного литературного языка. А именно – унифицированного, ровного и неторопливого «среднего стиля», не сбивающегося ни в романтический пафос, ни в юродивую приземлённость, не впадающего ни в диссонанс, ни в гиперболу. Как обратил в своё время внимание Михаил Гершензон, в «Записках охотника» *«даже нет никакой фабулы: ничего не совершается, не движется, а где происходят “события”, они не происходят на сцене, а нам о них повествует глашатай, кто-нибудь из действующих лиц, как о совершившихся раньше. Тон “Записок” оживлённый, но спокойный, неспешный и светлый; в нём нет ни пламенных вспышек, ни чёрных теней...»*²⁵. Современный культуролог Вадим Руднев объясняет особое положение Тургенева в русской литературе тем, что это был «великий писатель средней нормы»²⁶.

Когда началось победное шествие по Европе романов и повестей Тургенева, переводы которых почти одновременно вышли во Франции, Англии и Германии, оказалось, что отличительные черты тургеневской прозы – эскизность, размытость и мягкость – делали подражание ей практически безопасным. Самым известным из европейских имитаторов Тургенева был Леопольд фон Захер-Мазох – в то время

²⁵ Гершензон М. О. Мечта и мысль И. С. Тургенева // Гершензон М. О. Избранное. В 4 т. М.-Иерусалим: Университетская книга: Гешарим, 2000. Т. 3. С. 590.

²⁶ Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000. С. 197.

третий по значению немецкоязычный автор после Гёте и Гейне. Поставив задачу разобраться, почему многочисленные заимствования австрийского писателя у его кумира проходили незамеченными, российская мазоховедка Лариса Полубояринова пришла к выводу, что «*“предметный состав” прозы Тургенева, особенно ранней (в частности, сюжеты), плохо запоминается и соответственно с трудом “опознаётся” в интертексте, к тому же будучи представлен “в разбивку”*»²⁷.

В сущности, Тургеневу удалось осуществить мечту своего друга Гюстава Флобера – «написать книгу ни о чём, книгу, лишённую внешней занимательности». Продолжателями тургеневской прозы «средней нормы» выступили Чехов, Куприн и Бунин. Неудивительно, что один из откликов на «Даму с собачкой» начинался со слов: «Этот рассказ – отрывок, он даже ничем не заканчивается...»

Развитие русского реализма в XX веке – это движение в сторону всё большей выразительности в описании конкретно-опознаваемой, повседневной реальности: лыжной прогулки за город, ожидания автобуса, отдыха на даче, летней рыбалки. Романтическое служение идеалу и подспудный мазохизм у Тургенева, фельдшерская наблюдательность и комплексы интеллигентного человека у Чехова, бесконечное переживание одного и того же эротического сюжета у Бунина – слишком много у них было ажурных чулок и гривуазных бархоток! Всё это было избыточно, незаурядно, пёстро и далеко от усреднённости. С другой стороны, прогресс был колоссальный. Скажем, если Тургенев мог писать «готично» и «гламурно» – новеллы вроде «Клары Милич», то уже совершенно невозможно представить, чтобы что-то подобное вышло из-под пера, например, Бунина.

Ещё дальше продвинулись в этом направлении Паустовский, Пришвин и Шукшин. Но именно Казакову было суждено завершить это движение в сторону изживания внешней занимательности и литературной эксцентричности. И оттого именно в его прозе наиболее полно воплотилась средняя языковая норма 50–70 годов XX века, подобно тому, как это произошло с «Записками охотника» Тургенева в середине XIX века.

²⁷ Полубояринова Л. Н. Леопольд фон Захер-Мазох – австрийский писатель эпохи реализма. СПб.: Наука, 2006. С. 432.

Не нужно быть большим знатоком творчества Казакова, чтобы угадать его любимого писателя. Рассказ «Арктур – гончий пёс» выдаёт автора с головой: это Тургенев. На втором месте – Чехов. В 50-е годы к ним добавился Бунин. «Когда на меня обрушился Бунин, – вспоминал Казаков, – я просто испугался! И было чего испугаться! Он и то, о чём я бессонными студенческими литинститутскими ночами столько думал, волшебно совпало». Казакову, несомненно, льстило, когда его называли «второй Бунин».

Как и в случае с Тургеневым, не обошлось без казусов. Лишённая всякой искусственности, эксцентричности и декадентских «стигматов гениальности» проза Казакова породила неистребимое чувство дежа-вю у читателей. Литературные критики обвиняли писателя в многочисленных заимствованиях и даже кражах. Станислав Рассадин, в частности, писал в «Книге прощаний»: «Решил перечитать Юрия Казакова. Дело в том, что я всегда считал его писателем дутым. Перечитал в искренней, хотя бы и корыстно-читательской надежде, что ошибался. Увы. Легко вычленяются, выпадают и Бунин, и Чехов, и Куприн, и Лондон, и Хемингуэй, и даже Горький <...> и в поздних рассказах такие же откровенные кражи». Но мы можем предположить, что отмеченные Рассадиным совпадения носили не столько генетический (связанный с непосредственным влиянием других авторов), сколько типологический (восходящий к общей литературной традиции, общим культурным контекстам) характер...

В последние годы Казаков оказался в том же тупике, что и вообще реалистическое направление в русской литературе. Пренебрежение к вымышленной фабуле постепенно привело его к тому, что писать ему стало не о чем. Жизненный опыт оказался быстро исчерпан. На один крепко заваренный рассказ расходовались годы. «Сюжетов мало. Да и те даже как-то и не сюжеты вовсе. У нас, русских, вообще с сюжетами никуда. Нет у нас сюжетов, а больше так – “жизнь”...» – сетовал писатель.

Юрий Казаков умер от диабетического криза и инсульта 29 ноября 1982 года в возрасте 55 лет. В последние дни перед смертью он придумывал новый рассказ, но успел написать лишь название: «Послушай, не идёт ли дождь?»

Краковский оракул

Памяти Станислава Лема

Ещё совсем недавно можно было быть спокойным. Ни одно значительное, способное перевернуть человеческое существование открытие не могло проскользнуть незамеченным. Не было такого случая, чтобы всемирно известный польский писатель не возвестил о перспективах новой технологии и не предупредил мир о грядущих опасностях. На протяжении почти 50 лет каждое утро в одно и то же время пан Лем садился в кресло и пролистывал стопку научных журналов. Свободное владение четырьмя языками (английским, немецким, французским и русским) позволяло ему быть в курсе последних научных достижений. Несмотря на то, что Лем редко покидал свой дом в Кракове, он не был отшельником: Интернет заменял почти оглошему писателю общение.

Лема не переставало удивлять, как быстро его фантазии осуществляются в реальности. Только осуществлялись они в искажённом, оправдывающем наихудшие опасения виде. В интервью он шутил, что чувствует себя чернокнижником, вызывающим тёмные силы. Так он объяснил в 1989 году своё решение перестать писать художественные произведения. Но возможно действительной причиной, заставившей писателя отложить перо фантаста и сосредоточиться на публицистике, был углубляющийся пессимизм.

С внешней стороны жизнь писателя складывалась на редкость безоблачно. С самого начала литературной карьеры Лем оказался в числе писателей, «которых можно печатать». Его охотно издавали по обе стороны железного занавеса. Гонорары позволяли Лему вести безбедное существование и не зависеть от политической конъюнктуры. Перелом наступил в конце 1960-х, когда ранние традиционные по форме фантастические романы вдруг сменились гротескной, проникнутой чёрным юмором фантастикой: «Семь путешествий Трурля и Клапауция» (1964), «Осмотр на месте» (1982), «Мир на Земле» (1987). Приступая к «Сказкам роботов» или «Кибериаде», Лем планировал взглянуть на людей глазами киборгов. Парадоксальным образом получилась по-свифтовски жёлчная, но искромётная сатира на человечество. Легко догадаться, что приходило людям в голову независимо

от их местонахождения, когда они читали об «инфомахии» на плане Живля с использованием «лгашиша», «навралича», «лгаубиц», «брехомётов»...

Рискну предположить, в психологическом надломе писателя сыграла роль старая, незаживающая рана. Современникам казалось, что Лем видел вещи в «обратной перспективе»: хорошо – удалённые на несколько десятилетий, плохо – находящиеся перед глазами. Что же удивительного в том, что в начале 1960-х Лем увидел и крах соцлагеря, и стратегическое поражение одной из двух сверхдержав, и каннибальские экономические реформы, и гражданские войны в самом центре Европы?..

Лем дебютировал как автор «красных утопий». В последующие годы писатель с каким-то мучительным, извращённым наслаждением высмеивал свои ранние произведения. Это самобичевание чем-то напоминало страдания человека, неспособного простить измену первой возлюбленной. Как страстно, должно быть, верил писатель в «светлое будущее», раз на предложение издать на японском языке «Магелланово облако» (1955) ответил: «Япония не знала коммунистического режима, и если мой роман обратит в коммунизм хотя бы одного-единственного японца, мне суждено гореть в аду!» При этом мало кто относится к капитализму с таким скептицизмом, как Лем. «Дневник, найденный в ванной» (1961) читается как безжалостная, почти кафкианская сатира на Запад. Публицистика Лема так и пестрит едкими, неожиданными и остроумными нападками на «Капитал» и «Большой Бизнес». В лучшем случае капиталистическое будущее рисовалось Лему в образах напичканного электроникой одиночества посреди бездуховной и расчеловеченной «этикосферы»...

Лем был и остался технократом и сциентистом. До последних дней он упрямо повторял, что наука сама по себе нейтральна, что её так же невозможно ненавидеть, как держать зло на гравитацию. Но пафос науки не смог заменить ему утраченной веры во всемогущество коммунистической системы. Лем отдавал себе отчёт в экзистенциальных, этических и эмоциональных последствиях технического прогресса и не мог не видеть, что каждая, без исключения, новая технология имеет аверс пользы и реверс неизвестных до поры бед. Столь же невозможным оказалось для писателя найти

утопию в космосе, куда он и перенёс своё разочарование. Когда сотрудник космического агентства Кельвин прибыл на полувымершую научную станцию и встретил погибшую по его вине бывшую возлюбленную, он был вынужден вторично совершить преступление. Только так он мог избавить человечество от искупления и уничтожить порождённое плазменным океаном чистилище.

Лем был непримиримо жесток ко всем утопиям, повторяя, что всякое бегство в мечту заканчивается пробуждением в несимпатичной реальности. Не было такой остроты, которую Лем не отпустил бы на счёт благодушных футурологов-оптимистов, вроде Фукуямы. Длившийся несколько лет процесс «Лем против Фукуямы» закончился капитуляцией последнего в книге «Наше постчеловеческое будущее» (2002) ²⁸.

Сегодня трудно подсчитать, сколькими энтузиастами, инженерами и учёными обязана советская наука Станиславу Лему и его романам. Но гораздо сложнее подсчитать, сколько ещё поколений будет вглядываться в звёздное небо в тайной надежде отыскать мерцающий, как смутное обетование, карий приют?

27 марта в клинике кардиохирургии Ягеллонского университета великий польский писатель умер. Но архипелаг осиротевших лемовских миров навсегда останется с нами.

В одном из последних интервью Лему задали вопрос: «Что будущее нам готовит?». Писатель ответил пушкинской строчкой: «Буря мглою небо кроет». Вчитываясь в послания «краковского оракула», не будем забывать, что не существует самоисполняющихся пророчеств. Облик грядущего зависит от того, чего мы не знаем и что по природе своей непредсказуемо. А значит, остаётся надежда. На человеческий разум и вторгающийся в человеческую жизнь смысл. Так проповедовал Лем.

²⁸ Рус. пер.: *Фукуяма Ф.* Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции. М.: АСТ: ЛЮКС, 2004.

ЧАСТЬ II. ПОИСКИ МЕТОДА

Продаётся требовец

Меня часто волновал вопрос: почему я пишу только положительные рецензии? И другой: почему идея рубрики «Книга-провал» кажется мне абсурдной? Ответы на эти вопросы тесно связаны с ролью литературной критики в литературном процессе.

Современная литературная критика имеет два адресата. Первый адресат – массовый читатель, анонимный потребитель литературного рынка. Критика подобного рода информирует читателей о новом продукте, участвует в формировании читательских предубеждений в отношении этого продукта, стимулирует спрос на него и, следовательно, коммерческую прибыльность.

Очевидно, что в отношении любого произведения возможны две позиции – положительная и отрицательная. Критика вообще возникает на оппонировании – продвижении одних продуктов и оттеснении других. Ни та ни другая позиция не исключает объективности: не бывает произведений без недостатков и без достоинств, как не бывает физиономий без примет. Таким образом, на литературном рынке, как на бирже, возможны две стратегии – «игра на повышение» и «игра на понижение». Соответственно существуют две разновидности литературных брокеров – «быки» и «медведи».

Критик-бык выступает в роли «промоутера»: создаёт литературные бренды, «накачивает» их рыночную стоимость, инициирует ажиотаж вокруг произведений. Критик-медведь жаждет раздавить автора, как дождевого червяка, потирает руки, приговаривая: «На крепкий сук – острый топор!»

В условиях вкусовщины, регулируемой невидимой рукой рынка, всякое упоминание, в том числе негативное, является скрытой рекламой. Всякое упоминание работает на игру спроса и предложения, а знаки «плюс» или «минус» тонут в информационных метеопомехах. Напротив, наиболее эффективна «стратегия скандала», когда степень читательского интереса только подогревается отрицательным мнением критического сообщества.

Играть на понижение на литературном рынке может лишь тот, кто знает, что будет выслушан, а это подразумевает либо авторитет, которым никто из современных критиков не обладает, либо массового квалифицированного читателя, существующего разве что в литературных утопиях. Потому негативное суждение имеет силу только в условиях регулирования литературного процесса нерыночным механизмом. В тоталитарных обществах, как известно, негативная критика отражалась не только на судьбе произведений, но и на судьбе их авторов...

Второй адресат литературной критики – производитель литературного рынка. Критический отзыв на любое произведение имеет по крайней мере одного внимательного читателя – автора этого произведения. Критика даёт уникальную возможность публичного обращения к писателю, способствует установлению личного контакта с главным ньюс-мейкером литературного процесса. Львиная доля так называемой литературной критики представляет собой реверансы с недвусмысленным желанием быть замеченным. «А ещё у меня есть претензия, что я не ковёр, не гортензия», – цитирует критик Введенского и подмигивает... Сухой остаток от этой критики – личные контакты между критиками и писателями и дальнейшее сотрудничество на почве информационного взаиморасчёта. Лишь в очень редких случаях критика, ориентированная на писателя, имеет целью указание на действительно сильные или слабые стороны произведения.

Таким образом, в современных условиях остаётся единственная разновидность игры на понижение – умолчание. Имеет значение не тот, кого критик ругает, а о ком умалчивает...

Литература «кипящих перьев»

Все 1990-е годы мы жили надеждой на восстановление нормального порядка вещей. Чудесного выздоровления, когда пружина духовности компенсирует социальные деформации. В литературе наибольшие ожидания связывались с преодолением противостояния «патриотов» и «либералов» – чернильной гражданской войны, самым поразительным в которой была полнейшая апатия к ней населения.

В итоге читатель сделал свой выбор. Потешные баталии двух лагерей он воспринял как закономерную стадию маразма когда-то великой литературы. И проголосовал деньгами. Стал читать жанровую литературу – «литературу читательских предпочтений», которую писатели с опущенным забралом презрительно наименовали словом «коммерческая».

Нельзя сказать, что противостояние двух лагерей осталось в прошлом. Оно стало неактуальным. Лагерь размылся. Диффузия не затронула лишь маргиналов, непримиримых и неисправимых. Консерваторы колонизировали постмодернистские просторы – вотчину либералов. Либералы углубились в почвенничество и заигрывание с национальной стихией, игнорируя «право первой ночи» патриотов...

К сожалению, положение, совсем недавно казавшееся нестерпимым, сегодня воспринимается почти ностальгически. Тех, кто ожидал пышного расцвета литературы и литературной критики после исчезновения «фракционного» подхода, ждало горькое разочарование. Почему?

Неверно уже то, что «здоровым» может быть названо только такое состояние литературы, при котором господствуют чисто художественные критерии. Критик – это не литературный обозреватель, в доступной форме излагающий концепцию произведения. И не филолог, указывающий на стилистические ошибки автора. Литературный критик – специалист, чьё призвание – «острой железной настигать исполинских китов» (Н. Гумилёв). Гарпун критика – внелитературные и нехудожественные критерии. Как ни парадоксально, но противостояние двух лагерей в большей степени

благоприятствовало принципиальной критике, чем рыночная вкусовщина.

На фоне современной критики даже методы школы Белинского и его последователей, сыгравших неоднозначную роль в русской литературе, предстают верхом интеллектуальной изощёренности. Нужно признать, что заслугой социальной критики XIX века было постулирование связи между литературой и жизнью. Связи, не прослеживаемой в современной русской литературе.

Идеалистическая вера во «власть книг», убеждение в существовании связи между «печатными коврижками» и жизнью – это, конечно же, «литературный утопизм». Только без утопизма, о котором идёт речь, невозможно существование литературы, подобно тому, как существование человека невозможно без экзистенциальных иллюзий, таких как «любовь», «дружба» и «отечество».

Что же произошло в начале XXI века? Некоторое оживление литературы было связано не с преодолением противостояния патриотов и либералов и уж никак не с воцарением чисто литературных критериев. Успех «настигнул» тех, кто решился на коммерческую прививку, вышел из литературных гетто, принял рыночные правила, при которых не экспертное мнение и полузрячая литературная критика, а «невидимая рука» рынка вершит литературные судьбы.

Возможно ли сегодня возвращение литературной критикой влияния, которое она имела на протяжении XIX века или хотя бы в начале века XX? Какими должны быть принципы литературной критики, адекватной современности?

Во-первых, новая литературная критика будет находиться в преемственной связи с русской критической традицией – «натуральной школой», славянофильской критикой XIX века, эмигрантской критикой с её герольдом – Георгием Адамовичем, наиболее интересными представителями советской критики (Виктором Шкловским и группой «Перевал»). Она не будет пренебрегать тем, что представители этих течений рассматривали те или иные спорные идеи как истины, которые достаточно один раз высказать, чтобы они раз и навсегда получили научные права, ибо, за редкими исключениями, их больше интересовала истина, чем идеология сама по себе.

Во-вторых, новой литературной критикой будет признаваться, что литература является содоминантой²⁹ бытия – пусть не самой влиятельной, но достаточно весомой в долгосрочной перспективе, чтобы оказывать влияние на общественное сознание, хотя бы постфактум.

В-третьих, новой литературной критикой будет муссироваться идея, что литература подлинна ровно настолько, насколько она больше чем литература, что как таковая литература есть вечная трансгрессия средостения между словом и действием. Вообще только в тоталитарную эпоху зыбкое слово само по себе является действием, а культивирование асоциальности – гражданской позицией. В рыночную эпоху литература имеет значение ровно в той степени, в какой переступает собственные границы и побуждает к конкретному действию. Паралитическая критика не способна пробудить литературу от наркоза. А без этого мы никогда не получим плазматическую литературу, разогревающую саму себя, или, выражаясь гогаевским языком, литературу «кипящих перьев».

Отсюда следует, что художественное произведение может быть признано неудачным только в том случае, когда художественные средства автора неадекватны поставленной цели. Скажем, художественные средства, использованные Чернышевским в романе «Что делать?», несмотря на их схематичность и бедность, оказались вполне адекватны поставленной цели. Поэтому имя Чернышевского невозможно вычеркнуть из русской литературы, сколь бы преувеличенным ни казалось значение, придаваемое этой личности «вождём мирового пролетариата» (о чём красноречиво написал в своих воспоминаниях Николай Валентинов), с одной стороны, и, например, Владимиром Набоковым – с другой.

Величайшие произведения русской классики, поднявшие её на недостижимую высоту и сообщившие ей мировую известность, – это «идеологические романы». Произведения Тургенева, Толстого и Достоевского образуют идеологический

²⁹ Этот термин вызвал нарекания со стороны читателей статьи, утверждавших, что нет такого понятия. В действительности, я лишь «русифицировал» термин, применяющийся в биологии, где слово «кодоминанты» (< лат. «совместно» и «доминанты») означает два или более видов растений и животных, одновременно доминирующих в данном биоценозе.

атлас России середины XIX века, с указанием каждой улицы и дома. Но пройдемся теперь по современной литературе, сокращая в ней числители и знаменатели до реального смысла, что получим?

Пока «обратная связь» между литературой (шире искусством) и жизнью отдана стихии рынка, слепой игре ориентированных на прибыль издательств, никакая идея не сможет овладеть общественным сознанием. И, значит, мы будем безуспешно пытаться обрести «ключи Марии» к подлинному творчеству, чтобы достичь такой концентрации суждения, при которой критика «опережает» литературу.

Одиннадцатый тезис

Вопрос звучит так: является ли внелитературный вклад в литературное произведение отдельной ценностью, совершенно или частично независимой от художественного качества? Или же это вообще не так? Стоит ли оценивать внелитературные достоинства удачных или, напротив, неудачных в художественном отношении произведений?

Существуют две взаимодополняющие на манер инь и ян точки зрения на этот предмет. Согласно первой из них, литературное произведение – это закольцованный на нескольких плоскостях (почему-то называемых «листами») поток информации. Не важно, сохраняется ли он на бумаге или в виде цифровой крупы в отдельном файле. Вихрь информации или «инфорон» самодостаточен, как узор или платоновская идея.

Согласно второй точке зрения, каждое произведение существует как часть более широкой знаковой системы или «реальности», и мечта о самодостаточном художественном произведении неосуществима, как *perpetuum mobile*. Все произведения погружены в общий энтропийный поток и в равной мере подвергаются девальвации смыслов. Но в то же время оказывают воздействие на другие части системы, называемое «обратной связью» и даже «одиннадцатым тезисом о Фейербахе».

«Обратная связь» – значительная редкость. Далеко не каждому произведению удаётся хотя бы в чём-то изменить мир. Все теории *l'art pour l'art* в той или иной мере выражают отчаяние таким положением вещей. В то же время «бесперспективность» художественного произведения как инструкции по изменению мира сообщает творческому поиску исключительную степень накала.

Мысль, что действовать вопреки, несмотря на бесперспективность, – это и значит иметь настоящие убеждения, только на первый взгляд кажется крамольной. Собственно, это единственный критерий убеждённости. Как писал Артур Орд-Хьюм в книге «Вечное движение»: *«Во многих проектах предусматривалась система тормозов, с помощью которых можно было остановить вечный двигатель, поскольку, развив огромную скорость, он мог бы разлететься на части. Это ли не доказательство абсолютной убеждённости авторов*

перпетуум-мобиле в работоспособности их изобретений (если хотите, некий Франкенштейнов комплекс)?»³⁰. Способность человека действовать вопреки сознанию бесперспективности этих действий изумительней, пожалуй, даже того факта, что сэр Ричард Аркрайт (создатель самопрялки) и Джордж Стефенсон (дедушка паровоза) были фанатичными изобретателями *perpetuum mobile*.

Мы вынесем за скобки все произведения, в которых безупречная литературная форма соседствует с шокирующей мизерностью внелитературных амбиций. В центре нашего рассмотрения – вопросы: каким стал бы мир, если бы воля того или иного автора осуществилась в полной мере? Что произошло бы, если бы осуществимость литературных проектов не уступала их масштабности? И каким был бы мир, если бы тайный умысел автора стал явной целью человечества?

³⁰ Орд-Хьюм А. Вечное движение: История одной навязчивой идеи. СПб.: Амфора, 2001. С. 187.

Я – фетишист

Из записной книжки литературного критика

Господи, какую жалость вызывает подобострастие некоторых моих коллег перед Текстом! Да-да, тех самых, которые пишут это слово с большой буквы! А какая самонадеянность проскальзывает в претензии отталкиваться в своей работе «от текста и только от текста», попытках освободить анализ произведения от «нетекстовых и внелитературных факторов»!..

1. Немного банальностей

Ну как раз и навсегда объяснить, что беспристрастное, незашоренное рассмотрение текста невозможно в принципе?! Ни в отношении книг, отделённых от нас веками, ни в отношении текстов современников!

Очевидно же, что в первом случае мы домысливаем контекст произведения, основываясь на жизненном опыте совершенно другой эпохи. Почему, скажем, у «Хитроумного идадьго Дон Кихота Ламанчского» сотни различных прочтений? Да потому что каждый исследователь на протяжении столетий обнаруживал в этом романе новое содержание, которое сам же в него и вкладывал! Исходный же смысл романа Сервантеса давно и безнадежно похоронен под осыпью интерпретаций.

Ещё более справедливо это в отношении античной литературы. Что с ней случилось? Она погибла. От огромного «пазла» сохранилось несколько элементов, на основании которых мы тщетно пытаемся судить о значении тех или иных античных писателей и их произведений. Анализ античной литературы неправильно основывать на «тексте и только тексте» хотя бы уже потому, что селекция дошедших текстов осуществлялась «нетекстовым фактором» – историческим случаем.

Допустим, что завтра произойдёт глобальная катастрофа. Какие книги имеют наибольшие шансы уцелеть? Те, которые существуют в наибольшем количестве экземпляров. Это скорее книги Устиновой и Акунина, чем Маканина и Солженицына. Но, представьте, какой образ нашей эпохи сложится у литературоведов далёкого будущего на основании таких «источников»!

Хорошо, возразите вы, но в отношении текстов современников мы имеем архимедову точку опоры – сходный жизненный

опыт, а потому можем претендовать на объективность! Так вот: ничего подобного! Особенно сегодня – после взрыва «мегабитовой бомбы» (как удачно выразился Станислав Лем), то есть лавинообразного увеличения информации. И невозможно это по той же самой причине, что и в отношении античной литературы, – фрагментарности картины. Только в отношении прошлого фрагментарность объясняется недостатком элементов, в отношении настоящего – переизбытком.

В современном литературном Гольфстриме выбор текста для критического анализа также определяется «нетекстовыми факторами». В самом деле, каждый критик в состоянии «вести» (то есть читать все выходящие произведения) 20–30 писателей и «отслеживать» боковым зрением ещё примерно столько же. Остальные писатели, если и упоминаются им, то только через запятую. Другого пути у критика нет – иначе он просто захлебнётся в потоке информации. Между тем число только столичных писателей исчисляется тысячами. А плодовитость некоторых из них изумляет.

Это означает, что критик при отборе анализируемых произведений изначально вынужден руководствоваться внелитературными соображениями. Критик всегда пристрастен. Правда, в его статьях мы неизменно сталкиваемся с попытками эстетической мотивации. Однако беспристрастный анализ каждый раз убеждает нас в том, что все эти мотивы привносятся извне «задним числом».

К числу внелитературных соображений относится, конечно, и материальная заинтересованность. Но этот случай мы рассматривать не будем, поскольку он имеет отношение не к литературной критике, а к гораздо более древней профессии.

В дальнейшем нас будут интересовать только те ситуации, в которых литературный критик делает некорыстное заключение в пользу того или иного текста.

2. Брачный тест

Ситуацию выбора, в которой оказывается современный литературный критик, можно проиллюстрировать с помощью парадокса под названием «брачный тест». Выражение это обозначает некоторое «испытание», позволяющее выбрать будущую супругу из некоторого числа кандидаток. Напри-

мер, можно подкинуть им вопрос и проанализировать ответы. Примерно так это происходит в пушкинской «Сказке о царе Салтане»:

*Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.
«Кабы я была царица, –
Говорит одна девица, –
То на весь крещёный мир
Приготовила б я пир».
– «Кабы я была царица, –
Говорит её сестрица, –
То на весь бы мир одна
Наткала я полотна».
– «Кабы я была царица, –
Третья молвила сестрица, –
Я б для батюшки-царя
Родила богатыря».*

Подслушав разговор, царь делает выбор в пользу третьей девицы.

Для нас не важно, какую именно девицу он выбрал. Важно то, что выбор им был сделан на основании рационального анализа информации, полученной от каждой из кандидаток.

А теперь пусть вместо девиц будут писатели, вместо их высказываний – художественные тексты, а вместо царя – литературный критик. Получится идеальная ситуация, когда литературный критик в своём выборе руководствуется литературными соображениями, то есть исходит из «текста и только текста».

Но сказка есть сказка.

Гораздо чаще «брачный тест» протекает не как в сказке, а как в анекдоте. Там новобрачный рассказывает приятелю, как выбрал себе жену. Трём подругам он задал один и тот же вопрос: что они ему обещают, если выйдут за него замуж?

«Я буду замечательной хозяйкой, буду готовить еду, убираться и поддерживать в квартире порядок», – говорит первая. «Я рожу тебе здоровых красивых детей и буду им замечательной матерью», – говорит вторая. «Я всегда буду пылкой, неутомимой и изобретательной в постели», – обещает третья.

«Ну и кого же ты выбрал?» – спрашивает приятель. «А ту, у которой грудь больше!» – отвечает новобрачный.

Итак, как и в предыдущем случае, мы имеем ответы на поставленный вопрос, но эти ответы не играют никакой роли при формировании выбора. Вдруг обнаруживается некий «фактор X» (в данном случае размер груди), который и предопределяет решение.

Именно так происходит в жизни. Как в старой поговорке: не по хорошему мил, а по милу хорош. Можно искренне восхищаться добротой, умом, тактом другого человека. Но сколько людей, наделённых этими качествами, оставляют нас равнодушными?

Новобрачный из анекдота отдаёт себе отчёт в своих подлинных мотивах, то есть его выбор был осознанным. Но ведь можно предположить, что он заблуждается. Не размер груди сыграл решающую роль, а, например, феромоны...

Происходит так, что тот или иной «фактор X» (как правило, неосознаваемый нами) переводит наше восприятие в иной регистр. Это похоже на нажатие *CapsLock*: идёт то же самое, но уже прописью.

Аналогичным образом обстоит дело и в литературной критике. «Фактор X» – это и есть внелитературные соображения.

3. Феромоны текста

Художественные тексты тоже имеют свои феромоны. Только не все критики, в отличие от героя анекдота, отдают себе отчёт в подлинных мотивах своих предпочтений. Аргументация, сообщаемая критиком, чаще всего не имеет отношения к действительному критерию выбора. Интеллектуальные конструкции возводятся критиком не для того, чтобы прояснить подлинные мотивы, а для того, чтобы завуалировать их и оправдать сделанный выбор постфактум.

В чём, если говорить без обиняков, признаётся герой анекдота? В том, что он фетишист груди. Он бы мог быть фетишистом лодыжки, губ или талии – суть от этого не меняется. Если бы критик был столь же честен и откровенен, как этот ценитель женских бюстов, он бы сказал: «Этот текст меня волнует, будоражит, вызывает во мне неясное, неуловимое в

словах томление. ПОЭТОМУ я нахожу его глубоким, интересным, эстетичным». Вместо этого критик говорит: «Взгляните на этот текст. Как он глубок, интересен, эстетичен! В силу этого он просто не может не нравиться. Особенно человеку с развитым вкусом». Это, конечно, лукавство и самообман.

Первично именно переключение регистров, включение режима восприятия данного текста в качестве достойного анализа. Всё остальное – выявление смыслов и эстетических красот – дело техники.

Кандида, героиня сказки Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», имела дивные косы – было трудно вспомнить, какого они цвета, но была памятна их странная особенность: «чем дольше на них смотришь, тем темнее и темнее они становятся». То же самое происходит и с текстом. Чем дольше на него смотришь, тем глубже он кажется. Чем внимательнее вчитываешься, тем больше открывается.

В сущности, из любого текста можно вычитать ВСЁ что угодно. При соответствующем навыке в любом самом незадействованном тексте открывается Бездна смысла. Та самая, в которую так любил всматриваться один немецкий философ.

Кстати, именно этот философ, находясь в полубезумном состоянии, вписал в свой последний трактат «Ессе homo» тёмную, как изречение дельфийского оракула, фразу: «*В конце концов никто не может из вещей, в том числе и из книг, узнать больше, чем он уже знает*»³¹. Так вот, мне кажется, что до литературной критики стоит допускать только тех людей, которые в состоянии внятно истолковать это изречение. То есть тех, кто понимает, что невозможно отталкиваться «от текста и только от текста».

Именно поэтому для литературного критика не обязательно (хотя и полезно) иметь солидную филологическую базу, или, как теперь модно выражаться, «бэкграунд». Зато имеют значение отзывчивость (восприимчивость, валентность души) и некая внутренняя ангажированность.

Кромвель, как известно, набирая офицеров в свою армию, говорил: «Неопытный воин, зато хороший проповедник». Точно так же литературные офицеры (критики) получают не из профессиональных воинов (филологов), а из профессиональных

³¹ Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 722.

проповедников. Белинский, Добролюбов, Писарев – никудышные филологи, но блестящие проповедники.

4. Писатель и Травма

Что является «фактором X» литературного текста, аналогом феромонов? Это запечатлённая писателем в тексте Травма (именно это слово следует писать с заглавной буквы). Критик может по-настоящему постигнуть только тот текст, который выражает симптомы его собственной травмы. Чем больше у критика душевных ран и синяков, тем лучший он критик.

Обнаружение сходной травмы включает тот режим восприятия, который приводит к вычитыванию СМЫСЛА. Именно это мы и подразумеваем, когда говорим, что «читатель нашёл своего писателя». Так Ницше нашёл Шопенгауэра, которого, по собственному признанию, прочёл так, словно бы тот писал для него одного.

Приведу ещё один пример. Было бы любопытно опросить литературных критиков, какое эротическое стихотворение они считают наиболее изящным и совершенным. Но делать это, по моему мнению, не нужно, потому что результат предсказуем. Литературные критики, которые, подобно герою вышеприведённого анекдота, ценят некоторую особенность женской фигуры, выберут стихотворение, подчёркивающее эту особенность. Фетишист груди выберет, например, знаменитый дистих Семёна Кирсанова, посвящённый Лиле Брик: «Ваш лифчик – счастливчик».

А вот человек с музыкальным слухом, для которого более важны обертоны голоса возлюбленной, её чувственное лепетание, гораздо более эротичным сочтёт стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье...». Там размытый образ возлюбленной («милые черты», «небесные черты») имеет только одну живую, конкретную деталь – нежный голос («Звучал мне долго голос нежный» – во второй строфе, «И я забыл твой голос нежный» – в третьей строфе).

Очевидно, что всё нами сказанное справедливо не только по отношению к литературной критике, но и кино-, арт- и театральной критике.

Критик по определению фетишист. Любой. И не надо этого стыдиться.

Не так страшен бренд, как его малюют

На прошедшей ярмарке, как и на предыдущей, 90 процентов ассортимента представляла собой массовая (она же жанровая) литература. Главным героем был гламур с противостоящим и дополняющим его опереточным злом в лице антигламура. Но в целом ярмарка только укрепила складывающееся в последнее время впечатление, что пик нашествия гламура пройден и появились симптомы грядущего выздоровления. Рынок массовой литературы как будто насыщен и прочно удерживается крупнейшими издательствами, на которые и приходится наибольшее количество второсортной литературы. Вся надежда – на маленькие издательства, ориентирующиеся на более взыскательного читателя, вынужденные искать свою нишу, предъявляя при этом более высокие требования к качеству и содержанию выпускаемых книг. Именно им предстоит воспитать своего читателя, не потакая его вкусам, а развивая их.

Зато другая тенденция проявилась во всю мощь. Создание брендов стало главным инструментом промоушена. Плохо это или хорошо? И что такое бренд и какие опасности несёт «брендизация» книжного рынка?

Если на пальцах, то бренд – это некое представление о товаре (в нашем случае о книге), формирующееся у покупателя до его потребления (соответственно – прочтения). Положительная роль брендов очевидна. Во время печатного разлива 1990-х они были единственными маяками на книжном рынке. Постепенно в бренды стали превращаться названия издательств, книжных серий, фамилии или псевдонимы авторов. Их раскрутка сопровождалась узнаваемым визуальным рядом: непривычным форматом книги, написанием названий с использованием латинских букв (например, Стогоff) или броским дизайном. Индикатором жанрового романа стала обложка с дорогой «тачкой» и вылезавшей из неё длинноногой блондинкой, гламурный роман привлекал читателей изображением модных аксессуаров haute couture и т. д. Читатель знал, что покупает, и, как правило, его ожидания оправдывались.

А подводные камни этого процесса заключались в том, что бренды и стоящие за ними промоутеры превратились в едва ли не единственных посредников между читателями

и книжным рынком. Прежде знакомство читателя с литературой происходило по схеме: читатель – эксперт – текст. В роли экспертов выступали литературные критики, редакторы журналов и издательств, целая армия рецензентов. Сегодня эта схема вытеснена другой: читатель – бренд – текст. В роли эксперта выступают рыночный спрос и ежедневный плебисцит, остроумно прозванный «голосованием кошельком».

Хуже всего, что бренды не просто направляют – они формируют предпочтения путём снижения читательского вкуса. Бездарное произведение, изданное в престижной серии, подтягивается до общего уровня, и наоборот, гениальный роман низводится до жанровой литературы и проходит незамеченным.

От защитников жанровой литературы часто приходится слышать такой аргумент: разве «Преступление и наказание» – не детектив? Нет, не детектив. Но, будучи соответствующим образом изданной (на обложке – бледный преступник и настагающий его Порфирий Петрович с браунингом), эта книга может быть прочитана и воспринята как детектив. «Да, лихо закручено! Не хуже, чем у Акунина. Только автор малоизвестный», – изумится читатель. При этом 90 процентов смысла этого произведения для него останутся за скобками.

Сегодня можно констатировать, что в начале 1990-х литературно-критическое экспертное сообщество понесло гораздо больший ущерб, чем сама литература. У нас по-прежнему есть несколько десятков писателей, чьи имена достаточно известны не только в России, но и за границей, однако нет сколько-нибудь влиятельных критиков. То есть и критики есть, и аудитория у них есть, но влияние их на текущий литературный процесс ничтожно. Белинский в своё время сумел свергнуть с поэтического пьедестала Бенедиктова, затмившего на одно время Пушкина. Не так давно усилий всех российских критиков (за исключением, кажется, одного Льва Данилкина) оказалось недостаточно, чтобы выдернуть стул из-под Оксаны Робски.

Потрясающе неэффективным оказалось единственное доступное литературным критикам оружие – разгромный разбор, ибо в массовое сознание была внедрена формула: если ругают – значит в этом что-то есть. Единственной формой отрицательной критики стало умолчание. Но что такое

высокомерное молчание литературных критиков по сравнению с беззастенчивостью промоушена?

Единственным выходом из тупика представляется стратегия: «не можешь предотвратить – возглавь!» Это означает освоение технологий промоушена, отработанных на массовой литературе, и раскручивание собственных интеллектуальных брендов.

А там уже хочется надеяться и на рост тиражей интеллектуальной литературы, потому что пытаться что-либо изменить в этом мире, выпуская книги тиражом в тысячу экземпляров, – это всё равно, что запускать почтовых голубей с орбитальной станции...

Чутьё уместности

Я тут обнаружил, что не могу писать про хороших, но уже раскрученных писателей. Ругать их неохота, потому что уровень их выше среднего. А хвалить нет смысла. Они и так перехвалены, а я критик, а не клакер. За судьбу такого писателя можно не беспокоиться. Даже если он испишется. Чтобы раскрутиться, требуется гораздо больше оборотистости и сноровки, чем для того, чтобы удержаться на поверхности.

Что это? *Ressentiment* – зависть к более сильным, успешным и одарённым, о которой столько вещал Ницше?

Возможно, ведь согласно расхожему мнению, критик – это несостоявшийся писатель, то есть по определению бездарность. А бездарности могут выжить, только ополчаясь на талант, оттесняя его, мешая его признанию...

Но, с другой стороны, может быть, критик – это сегодня единственная категория людей, для которых *ressentiment* – это здоровое чувство и условие *sine qua non* профессиональной деятельности. Возможно, что это единственная вакцина от поразившей литературный мир эпидемии нарциссизма.

Откуда этот нарциссизм? Не единственный, но основной его источник – отсутствие в современной России института литературных агентов. В силу этого писатели вынуждены брать на себя их функции и заниматься самопиаром. Постепенно это входит в кровь и плоть. Самопиар становится для писателя самоцелью, единственным способом удостовериться в собственном существовании.

Ещё совсем недавно я был убеждён в ненужности в современных условиях отрицательной (или «разносной») критики. Рассуждал я следующим образом. Во-первых, у российского читателя есть предубеждение к критическому и вообще экспертному сообществу. За годы советской власти у него выработался рефлекс: «если ругают – значит, в этом что-то есть».

Во-вторых, в условиях коммерциализации и вкусовщины всякое упоминание, в том числе негативное, является скрытой рекламой, работает на повышение спроса и предложения, а знаки «плюс» или «минус» тонут в информационном шуме. Более того, наиболее эффективной оказывается «стратегия скандала», когда степень читательского интереса только подогревается отрицательным мнением критического

сообщества. Пример из недавнего прошлого: усилий всех литературных критиков не хватило, чтобы вытащить стул из-под Оксаны Робски. Урок пошёл на пользу. О книгах издательства «Популярная литература», выходящих тиражом в 100 тысяч экземпляров, уважающие себя критики просто молчат.

Так на кого сегодня ориентирована отрицательная критика? Не на читателя. Вот Юлия Рахаева считает, что на продажи книг сегодня реально влияют всего несколько критиков, например Лев Данилкин. Хорошо, если так. Но я в этом сомневаюсь.

Кажется, что сегодня «разносные» рецензии адресуются всего одному человеку – автору произведения. И реагирует он на них закономерным образом – как на личный выпад. И резон так реагировать у него есть. Автор заблуждается в другом. Он считает, что единственная цель критика – посылнее отравить ему жизнь. А главная цель критика – развить в писателе то, что Пьер Бурдьё назвал «чутьём уместности». То есть способность к адекватной самооценке, сопровождающаяся осознанием своего «естественного места» в «литературном поле». Осознание своего «естественного места» – это как раз то, чего большинство писателей лишены.

Но есть ещё одно обстоятельство, о котором пишет в одной из статей Захар Прилепин: «Я ценю критику любую: глянецовую, конкретную, неконкретную, толстожурнальную. Любую. Всякая нужна. Я не люблю одного – когда критик ведёт себя с писателем не как с равным. Не согласно чину своему ведёт себя. Мы все пишем сочинения – согласно чину своему. И критик, который об этом забывает, он меня удивляет. Не надо забываться».

Проще говоря, «яйцам с камнями лучше не толкаться». Да, это сдерживает. И должно сдерживать. Но только это.

Человек человеку – траблмейкер

Отчего же в последнее время так стыдно заниматься литературой? Причин как будто две: вырождение премий и вырождение критики. Остановимся на этом поподробнее.

Что за фатальная предопределённость – какие параграфы ни вписывают организаторы в уставы, а в итоге всё равно получается Букер! Все премии, задуманные как альтернативы Букера, со временем превращались в точные его подобию – вплоть до мельчайших родимых пятен. Одно утешает – финансирование Антибукера прервалось раньше, чем это превращение завершилось. Но когда Дмитрий Галковский отказался от этой премии, каков бы ни был повод, у него сработал безошибочный инстинкт «подпольного человека». Статус затравленного маргинала гораздо выше статуса лауреата самой престижной премии. Галковский был готов взять Антибукер, но не Букер-2.

Превращение «Национального бестселлера» в Букер-3 произошло на наших глазах. Вот две последовательности: Быков – Бояшов – Прилепин – Геласимов и Гуцко – Славникова – Иличевский – Елизаров. Первая четвёрка – лауреаты «Национального бестселлера», вторая четвёрка – лауреаты Букера. В сущности, эти фамилии можно раскладывать как угодно. Лауреаты «Национального бестселлера» вполне могли оказаться лауреатами Букера, и наоборот. Нынешняя последовательность Букера даже выглядит несколько предпочтительней, поскольку в ней есть один неформатный автор – Елизаров.

Кстати, о Елизарове. Я никогда о нём не писал – присматривался. Тексты – это необходимое, но не достаточное условие для того, чтобы составить представление об одарённости автора. Тексты – это всегда эпифеномен. Имеет значение личность писателя. И вот итог моих наблюдений. У Елизарова налицо целый набор «стигматов», свидетельствующих если не о гениальности, то об очень высокой степени одарённости: несколько фальстартов в жизни, патологическая страсть (а именно – к холодному оружию), заикленность на двух-трёх метасюжетах, ни одной публикации в толстых журналах, отсутствие склонности к самопиару и занятию журналистикой. Елизаров практически безупречен.

Но даже с самыми безупречными происходят странные метаморфозы. Как, например, с Виктором Топоровым. Было время, когда он производил впечатление «гласа, вопиющего в пустыне». И вдруг его голос, всегда ясно различимый, слился с дружным хором клкеров и лоббистов Захара Прилепина – убого-форматного графомана, оголтелого самопиарщика, любимца толстых журналов и фонда Филатова. Даже дипломированный скандалист не устоял перед обаянием «сахарного прилипалы»!

И это произошло с Виктором Топоровым, который в статье «Дырявый рупор» («Взгляд» от 07.02.07) упрекал «НГ-ЕЛ» за расхваливание толстых журналов и статьи о Букере! «Расхваливанием» Топоров, по-видимому, посчитал ежемесячные и довольно-таки нейтральные обзоры «толстяков». Это привело его к выводу: *«Сегодняшний “Экслибрис” – газета не хорошая и не плохая, а просто-напросто никакая»*. Действительно, в какой-то момент градус накала «НГ-ЕЛ» несколько упал (надеюсь, этот период позади), но спустя два с половиной года можно вернуть Топорову комплимент. Уже несколько лет «Национальный бестселлер» – премия не хорошая и не плохая, а просто-напросто *никакая*. Возможно, писать о Букере действительно не стоит, но и о «Нацбесте» писать нет никакого резона.

А вот ещё курьёз. Недавно состоялась презентация Гражданского литературного форума. Одна из заявленных целей нового «собрания творческой интеллигенции» – «поддержка и пропаганда некоммерческой интеллектуальной литературы, обладающей высокими художественными достоинствами». Догадайтесь, каким образом организаторы собираются поддерживать и пропагандировать некоммерческую интеллектуальную литературу? Путём учреждения новой литературной премии «Аврора» с довольно внушительным премиальным фондом (350 тысяч рублей победителю в номинации «Проза» и 150 тысяч – в номинации «Критика»)! Иными словами, предполагается распространение коммерциализации на ещё не охваченные ею области, чтобы все негативные явления, существующие в коммерческой литературе, расцвели и в анклав интеллектуальной литературы. Об источнике финансирования новой премии умолчу. Деньги не пахнут.

А результат налицо. Сегодня практически невозможен серьёзный разговор о произведениях до того, как закончится премиальный сезон. Идёт игра на «повышение» и «понижение», спорят не литературные критики, а литературные брокеры. А когда через полтора-два года появляется возможность для беспристрастного разговора, информационный повод прошёл и на слуху совсем другие произведения. Так что премирование сегодня напоминает обмывание трупы накануне захоронения.

Второе негативное явление – рост конформизма. В начале 1990-х годов литературные критики выбирали две стратегии игры на «литературном поле» (как сказал бы Пьер Бурдьё). В зависимости от выбранной стратегии они делились на конформистов и траблмейкеров. Среди тех и других были умные и глупые, остроумные и не очень, с хорошим вкусом и редкостно скверным. Различие между ними было, в сущности, одно – одни вставали в очередь, а другие лезли без очереди. Одни старались прорваться сквозь барьеры, а другие – возлюбить их.

Функции у этих двух категорий критиков различны. Конформисты только увековечивают status quo, сложившееся положение дел, обеспечивают преемственность. Траблмейкеры в своём желании прорваться, быть на слуху проговаривают очень важные вещи, вскрывают нарывы, играют роль санитаров и ассенизаторов.

Сегодня мы видим, что стратегия конформизма в итоге оказалась более успешной. Траблмейкеров почти не осталось. Часть их подвергнута остракизму, часть – замолчала, часть – перевоспиталась. Почему это произошло?

У траблмейкеров, как правило, очень быстрый старт, они сразу оказываются в поле видимости, но им постоянно требуется поддерживать своё скандальное реноме. Траблмейкеру скучно воевать с тусклым, блёклым, предсказуемым конформистом. В качестве мишени ему интереснее другой яркий траблмейкер. В итоге все они очень быстро оказываются в ссоре как с литературным истеблишментом, так и с себе подобными. Насколько быстро? Если в литературе существует пять-шесть крупных группировок («кланов»), то, написав всего пять объективных статей, можно стать персоной нон грата для всех.

Пока траблмейкеры воюют между собой и наживают себе врагов, конформисты делают карьеру, понемногу обрастают полезными связями, покровителями, ресурсами. У них есть отмычка от всех дверей – заискивание, угодничество, лесть. Конформисты легко слипаются в один разбухающий ком, в то время как между траблмейкерами действуют силы взаимного отталкивания – они охотятся в одиночку. Кроме того, конформисты отличные работники. А из траблмейкеров получаются отвратительные литературные журналисты. Они не могут даже сделать опрос: услышав их фамилию, на том конце провода бросают трубку. Наконец, конформисты практически безопасны, «приятны во всех отношениях». А у траблмейкеров, как правило, сложный характер, особая нервная эманация. Они – обоюдоострое оружие. Те, кто пытается их приручить, сами рискуют обрезаться.

Назидательный пример – Ефим Лямпорт, двухполосная беседа с которым недавно появилась в нашей газете («НГ-EL» от 16.07.09). А ведь к этому времени Лямпорт мог бы стать мэтром, обзавестись учениками – «лямпортышами». Они бы научили нарциссов и графоманов соблюдать комендантский час. Воздух в литературе стал бы чище.

А пока все конформисты могут злорадствовать, как Наталья Иванова в «Невесте Букера»: «Был, правда, смутно вспоминается, такой Ефим Лямпорт, то ли гинеколог, то ли проктолог по основному образованию, тоже печатал в “НГ” поколенческие мочилочки. И где этот Лямпорт, о ком он пишет, и кто помнит о его существовании, кроме литературоведческих зануд, собирающих всякие крохи?» Правда, я провёл небольшой эксперимент, опросив всех своих знакомых. Результат меня обескуражил. Оказалось, что все, кто знает о существовании Натальи Ивановой, знают и о существовании Лямпорта, а те, кто никогда не слышал о Лямпорте, никогда не слышали и о Наталье Ивановой. Парадокс. Получается, что и о существовании Натальи Ивановой смутно помнят лишь литературоведческие зануды?

Только траблмейкеры могли бы взорвать эту ханжескую, лицемерную, коррумпированную систему. Но не больно-то много желающих.

Кто-то, конечно, надеется на то, что время расставит всё по своим местам. Утопические мечты. Это хорошо понимают

филологи, которых учат, что литература не сводима к так называемым вершинным достижениям и что поэтому невозможно игнорировать произведения «второго» и «третьего» ряда.

Короче говоря, всё плохо. Очень плохо.

Если б я был Виктором Топоровым

Писать о премиях противно, хотя и не обо всех. Скажем, о «Звёздном фаллосе» писать не противно. Во-первых, потому, что победители получают по резиновому фаллосу, то есть, как верно заметил один из лауреатов, ни х...я не получают (при всей нелюбви к печатному сквернословию следует называть вещи своими именами). Во-вторых, потому, что это изощёрённое глумление «в грубой, циничной и детсадовской форме», но не над награждёнными писателями, а над самой премиальной процедурой и церемонией.

Однако разговор о серьёзных премиях необходим, потому что, сколь бы ни был порочен сам принцип премиальной раздачи бабла, другие способы поддержки литературы (гранты, госзаказ и т.д.) ещё менее эффективны.

Почему проваливаются любые попытки учредить авторитетную *альтернативу* Букеру? Почему почивший Антибукер оказался Букером-2, «Нацбест» – Букером-3, «Большая книга» – Букером-4? А недавно состоялось вручение премии «Новая словесность» (НОС). Лауреатом стала Лена Элтанг, финалистка «Нацбеста-2007». Очень хорошо. Кажется, у нас появился Букер-5.

Как мы видим, учреждение новых премий ведёт не к появлению альтернативы (в этом легко убедиться, проанализировав шорт-листы), а всего лишь к увеличению *пропускной способности* премиального процесса. Иными словами, из одной и той же колоды каждый год вытягивается не одна карта, а пять или шесть.

В этот раз хочется обойтись без метафор и абстрактных рассуждений о вреде премий. Высказаться сухо и по существу. Какие практические рекомендации по реформированию премий мы можем предложить? И желательно на примере конкретной премии.

Возьмем «Нацбест». Хорошая премия. Продуманная. А вот лауреатский список последних лет: Быков – Бояшов – Прилепин – Геласимов. За одним исключением, премированные книги – это, как сказал один мой знакомый, отменная, высококачественная дрянь. Безотрадная картина. Что-то не так. Что-то надо менять.

Если бы я был Виктором Топоровым, то...

...первым делом покончил бы с идиотской традицией включать в жюри прошлогоднего лауреата. Так повелось в Антибукере. Потом в «Нацбесте». Ничего курьёзнее, бредовее придумать невозможно. Сначала хороший человек из жюри голосует за очень хорошего человека, и тот побеждает. На следующий год очень хороший оказывается в жюри и «возвращает долг» просто хорошему человеку. А потом кто-то бубнит про «премиальную карусель». То есть нагло клеветает.

Итак, первое: лауреатам должно быть запрещено входить в жюри следующего года. И не только следующего. А лет на десять. Если не выполнено это элементарное требование, говорить о чём-то ещё просто бессмысленно.

Идём дальше. А кого следует включать в жюри следующего года? Мой ответ может показаться парадоксальным: проигравшую сторону. Например, участника шорт-листа, набравшего *наименьшее* число голосов Малого жюри.

Вы спросите: с какого перепуга? Объясняю. Всякий выбор по своей сути – это *крен* в какую-то сторону. Включая лауреата в жюри следующего года, мы этот крен закрепляем, вместо того чтобы его компенсировать. Чтобы запустить механизм компенсации, нужно, наоборот, допускать в состав жюри проигравшую сторону.

Перейдём на технический язык. «Нацбест» работает как система с положительной обратной связью, тогда для премии оптимален режим с отрицательной обратной связью.

Мне странно, что Виктор Топоров этого не понимает. Странно, что это вообще приходится объяснять.

Это второе.

Третье: участие в жюри должно быть связано не только с определёнными преимуществами, но и с определёнными издержками. Человек должен давать своё согласие войти в состав жюри не автоматически, а тщательно взвесив плюсы и минусы. Только тогда его выбор будет по-настоящему ответственным.

Как это осуществить практически? Очень просто. Скажем, прописать в уставе, что участник жюри какого-либо года на десять лет лишается возможности номинироваться на эту премию, какой бы супергипермегаграном он ни написал.

Таким образом, писатель, имеющий хотя бы минимальные шансы (или иллюзии по этому поводу) претендовать

на данную премию в ближайшие годы, десять раз подумает, входить ли ему в состав жюри.

Четвёртое.

В составе жюри следует увеличивать долю людей, не связанных напрямую с литературой. Предпочтение следует отдавать, с одной стороны, специалистам в области аудиовизуальных искусств (арт-критикам, кинокритикам etc), а с другой стороны – людям, имеющим дело с левополушарным дискурсом (философам, культурологам, социологам).

Для чего это нужно? В первую очередь, чтобы воспрепятствовать доминированию в литературе тупого нарратива, которое наблюдается все нулевые годы. Это доминирование – реакция на многоцветие и полифонию 1990-х годов, время противоборствующих альтернатив, рискованных экспериментов и эпатажных практик. Разумеется, кого-то устраивает сегодняшняя литературная ситуация. Кому-то по душе господство тупого нарратива в его двух изводах: чисто коммерческом и толстожурнальном. Кто-то сражался за него на протяжении всех 1990-х и победил. Кто-то радуется: сколько у нас замечательных писателей и как все они одинаково хорошо пишут.

А мы будем твердить свою правду:

ВСЁ ПЛОХО. ОЧЕНЬ ПЛОХО.

Пятое.

В жюри премий ни в коем случае не должны допускаться представители крупных литературных изданий, особенно толстых журналов. Это имеет отношение и к литературным критикам, работающим в этих изданиях.

Кого же приглашать?

Свободных радикалов. Так называлась одна статья³². Статья-то глупая, и примеры в ней смехотворные, а выражение хорошее.

Хороший критик – всегда свободный радикал.

Сегодня принято считать, что критик – это человек, который пишет скучные невразумительные тексты, которые, в свою очередь, охотно печатают толстые журналы.

³² Имеется в виду статья: Чупринин С. И. Свободные радикалы // «Знамя», 2003, № 9. С. 159–170.

А мы считаем, что критик – это тот, кто любит, как сказал бы Маяковский, «огненные сковороды лизать». Впрочем, те критики, которых нам навязывают крупные литературные издания, тоже любят лизать. Но не сковороды.

А существуют ли эти свободные радикалы в природе?

Я полагаю, существуют. Более того: их до фи́га. И, кажется, становится всё больше. Фамилий называть не буду.

Но даже если их и нет, это всё равно ничего не меняет. Это всего лишь ставит другой вопрос: как сделать, чтобы они появились?

Я уже предлагал клонировать «лямпортышей» (в статье «Человек человеку – траблмейкер». «НГ-EL» от 27.08.09). Не нравится вам Лямпорт, вспомним Буренина. Нам нужны десятки, много десятков бурениных.

Вы спросите: а где ж мы на них надсонов наберёмся?

Смешной вопрос. Вон их сколько развелось, если верить лонг-листам. В кого ни ткнёшь, каждый считает себя раз в сто гениальнее Надсона.

И последнее, менее важное предложение.

Часто говорят, что хотя не всегда премия достаётся самому достойному, зато шорт-листы – это да! Шорт-листы – это более объективная картина. Допустим. Но раз так, то надо сокращать разницу в премиальном вознаграждении финалистов и победителя, а не увеличивать её, как все делают. Это паллиативная мера, но и она будет иметь положительную отдачу.

Вкусовщина и метод

В 1993 году **Виктор Ерофеев** торжественно провозгласил: «Место критика – в лакейской!» Тогда поток написанной в советское время неподцензурной прозы не иссяк. Появлялись шедевры. Сегодня в лакейской толкутся писатели. И понятно почему – кризис перепроизводства. «Мегабитовая бомба» взорвалась. Стало нормой, что о самых раскрученных романах напрочь забывают к началу следующего премиального цикла.

Один питерский литератор самокритично сравнил свои романы с протухшими йогуртами. А критиков – с менеджерами по рекламе. Они, по его мнению, должны хвалить даже негодный товар, раз у них такая работа. Менеджеров, которые не справляются со своими обязанностями, гонят взашей. Аналогично следует поступать и с щепетильными литературными критиками. Такую светлую идею подсказал **Герману Садулаеву** его кристально чистый разум («Литературная Россия», 03.07.2009).

Производителю протухших йогуртов невдомёк, что литературная критика сегодня – абсолютно автономная, самодовлеющая область. Литературного жирка накоплено достаточно, чтобы удовлетворить духовные запросы на десятилетия вперёд. Ни одному человеку не хватит жизни, чтобы прочесть весь корпус классических текстов. Если бы все писатели в одночасье перестали писать, критика продолжала бы существовать как ни в чём не бывало. Но писатели не перестанут писать – подгоняемые законами рынка, они будут строчить всё больше и больше, девальвируя свой труд.

Что вообще делает литературная критика? Она ставит в соответствие данному исходному прозаическому или поэтическому тексту (Т1) некий вторичный художественно-публицистический текст (Т2). Как связаны Т1 и Т2?

Т1 и Т2 могут быть связаны чисто ассоциативно, как у художественно одарённого **Льва Данилкина**. Однако метод ассоциаций может завести очень далеко. Строго говоря, не существует фундаментального запрета на то, чтобы в качестве критического отзыва на художественное произведение рассматривать, например, фрагмент инструкции по эксплуатации калорифера или рекламу протухших йогуртов (спасибо

питерскому литератору). Можно даже представить себе утончённо-примитивный мозг, в котором тютчевские строки «Я встретил вас – и всё былое/ В отжившем сердце ожило...» (Т1) родят следующую ассоциацию: «Вставьте вилку калорифера в розетку. Поворачивая по часовой стрелке ручку терморегулятора, выведите его из положения Выкл. Прибор работает» (Т2). Или: «Съедайте каждый день по новому обезжиренному йогурту – и забудьте о проблемах с сердцем! Мужчины смотрят не только на купальник. Женщины смотрят не только на обувь. Будьте в форме!» (Т2).

Другой распространённый подход – это выискивание в Т1 корявых фраз с последующим нарциссическим самоутверждением за счёт писателя. Этим, например, занимается **Сергей Беляков** – критик, глаза у которого, по выражению **Нatalьи Ивановой**, «горят сквозь бумагу». Пирокинез – это интересно. Понаблюдаем, как горят глазные яблоки: «Александр Снегирёв, постоянный автор журнала “Знамя”, лауреат премий “Дебют” и “Венец”, едва не попал в шорт-лист Букера. Может быть, он и талантлив, не знаю, но мастерством прозаика не владеет. Он путается в собственных фразах: “...литературная дискуссия произошла в комнатке беременной, расположенной через три двери от Димкиной. Из-за маленьких габаритов присутствие всего нескольких человек создавало ощущение огромного приема”; “Димка испытал то же, что и в детстве, ходя по трубе”<...>» («Бельские просторы», 2010, № 4).

Какое это имеет отношение к литературной критике? Никакого. Со сходных позиций барон Брамбеус (Осип Сенковский) разносил «Мёртвые души», правда, более остроумно и убедительно. Скажем, у Гоголя: «В этой конурке он (Петрушка. – **М.Б.**) приладил к стене узенькую трёхногую кровать, накрыв её небольшим подобием тюфяка, убитым и плоским, как блин, который удалось ему вытребовать у хозяина гостиницы». Сенковский недоумевал, что удалось вытребовать Петрушке – тюфяк или блин? И что вначале он сделал – приладил кровать или накрыл её тюфяком? Подобных примеров в статье сотни. Нанесло ли это какой-то ущерб посмертной репутации Гоголя? Нет. А при жизни кровь гению попортило изрядно.

Другой пример: Александр Солженицын в одном из произведений перепутал «навзничь» и «ничком», написал

«Троицко-Сергиевская» лавра вместо «Троице-Сергиева». Ну и что? Да ничего. Исправил при переиздании.

Согласен, что в советское время существовал мощный институт редатуры, который сегодня находится в упадке. Но зачем выдавать редакторские замечания за литературную критику?

Литературного критика должны волновать следующие вопросы: есть ли у автора своя уникальная «картина мира», «модель общества», «анатомия психики»? Или, может быть, оригинальная «философия жизни»? Предлагает ли он свой «образ будущего»? Есть ли у него опыт взаимодействия с Трансцендентным? Или другой эксклюзивный жизненный опыт? Может ли он поставить диагноз нашему времени? Или предложить свою «терапию», «утешение», «идеал»?

Другой важный момент отметил **Лев Пирогов** в статье «Дубина хорошей прозы». По его мнению, литературным критикам *«ведомо ученье Лакана о том, что “у всякого письма есть адресат” (а значит, всякая проза достигает цели), они осведомлены о “рецептивной эстетике” Изера (у текста нет имманентных эстетических свойств – он становится “хорошим” только в процессе чтения) или, скажем, о концепции эстетической коммуникации Лотмана, но ничем таким в своей практике они не руководствуются»* («Литературная газета», 14.04.10). Скажу за себя: всем перечисленным я в своей практике руководствуюсь. Правда, Лотман и Лакан сегодня представляют в основном исторический интерес, как Баумгартен или Рёскин. А вот рецептивная эстетика как научная надстройка над старой доброй эмпатией – очень полезная вещь. Как умудряются Пирогов и другие критики обходиться без рецептивной эстетики в своей практике – для меня загадка.

Если уж раскрывать карты, то начинать надо с себя. Есть ли у меня метод? Да, у меня есть метод. Я обозначаю его неологизмом собственного изготовления – **алгософия**. Это слово образовано от двух греческих корней, один из которых означает «боль» (отсюда «алголагния», «алгология», «анальгин»), а другой – «мудрость». А к разработке метода подтолкнуло несколько фраз психолога и философа **Вадима Руднева** из эссе «Смысл как травма»: *«В сущности именно художественный текст является аналитиком (а не пациентом), а пациентом*

является филолог, в содержании текста отыскивающий собственную травму. <...> всегда вместо лечения первоначального текста филолог просто создаёт другой текст (текст своего лечения), лишь мифологически излечивающий первоначальный текст. На самом-то деле филолог прячет в этом вторичном тексте свою собственную психотравму»³³. Травма – это ноющий источник боли. А боль – это самый главный экзистенциал. Тот, кто считает, что главный экзистенциал не боль, а какое-то другое состояние, пусть в этом состоянии положит руку на раскалённую конфорку и посмотрит, что пересилит.

По сути, алгософия – разновидность рецептивной эстетики, и генеалогию метода можно проследить по крайней мере до эстопсихологии Эмиля Эннекена («Опыт построения научной критики», 1888)³⁴ и его знаменитого закона (в формулировке Николая Рубакина): «На читателя оказывает наибольшее впечатление та книга, психические качества автора которой аналогичны психическим качествам данного читателя».

Предлагаю и другим литературным критикам выложить на стол карты. Привести совокупность правил, в соответствии с которыми они в ответ на данный литературный «раздражитель» генерируют свои критические отзывы.

Однако с точки зрения алгософии между вкусом и методом противоречия нет. Между ними существует, как сказал бы Эрнст Мах, «принципиальная координация». В сущности, это два аспекта одного и того же.

Сегодня мы ценим критиков за их вкус. Но каждый читатель в соответствии с законом Эннекена выбирает критиков с похожими психическими качествами. А критики ищут в произведениях свои травмы. Таким образом, читатель выходит на тексты авторов, травма которых аналогична его собственной травме. То же самое происходило бы, если бы каждый руководствовался методом.

Следовательно, то, что мы называем вкусом, есть не прояснённый, неотрефлексированный метод. Получается, вкусовщина – это не так уж и страшно.

³³ Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия. М.: Территория будущего, 2007. С. 119.

³⁴ Рус. пер.: Геннекен Э. Опыт построения научной критики: Эстопсихология. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2011.

О дивный новый реализм

Для начала и справедливости ради напомним, что о «новом реализме» в последнее время писалось немало. Например, в брошюре «Новый реализм: за и против»³⁵, в обстоятельной дискуссии в «Вопросах литературы» (2007, № 4) и сотнях статей на эту тему. Столько уже слов произнесено, а что в сухом остатке?

Впору задаться вопросом: почему любой разговор о «новом реализме» оказывается бесплодным? Вот с чего, мне кажется, следует начинать.

Во-первых, нарекание вызывает уже сам термин. В упомянутой выше брошюре литературовед Пётр Палиевский говорит о термине «постмодернизм»: *«Здесь нет внутренней характеристики, какого-либо содержательного представления сущности: чистое «после», простирающееся в дурную бесконечность: “после”, “после-после”, “после-после-после” и т. п.»*³⁶. Этот упрёк можно переадресовать и «новому реализму». Здесь также нет содержательного представления сущности, зато налицо другая дурная бесконечность: «новый», «новый-новый», «новый-новый-новый» и т. п.

Во-вторых, мы сегодня имеем дело с четвёртой или пятой перезагрузкой термина «новый реализм». Нужны примеры? Первые перезагрузки предпринимались ещё в позапрошлом столетии, но мы обратимся сразу к XX веку. У меня под рукой программная статья Александра Воронского «Искусство видеть мир» (1927) в одноимённом сборнике. Иногда не верю своим глазам, читая её подзаголовок: «О новом реализме»³⁷. А вот цитата из статьи Воронского «Андрей Белый» (1928): *«Реализм Толстого, Тургенева требует существеннейших поправок, изменений и дополнений. Тем более это надо сказать о бытописательстве. Здесь нужна не реформа, а революция. Новый реализм должен восстановить нам мир во всей его независимости от нас, в его прочной данности, –*

³⁵ Новый реализм: Материалы писательских конференций и дискуссии последних лет / Сост. В. И. Гусева и С. М. Казначеева. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2006.

³⁶ Там же. С. 45.

³⁷ Воронский А. К. Искусство видеть мир: Портреты, статьи. М.: Советский писатель, 1987. С. 538.

но вместе с тем он должен уметь применить с успехом и заострённую манеру письма импрессионистов, модернистов и символистов. Только таким нами мыслится новый реализм. Значение Андрея Белого здесь очевидно»³⁸. Это одна из перезагрузок термина «новый реализм». «Соцреализм» – другая (просто в данном случае удалось найти слово, содержательно выражающее сущность нового направления, – «социалистический»).

Надо отдать должное критикам наших дней, они тоже искали термин-заменитель для эпитета «новый». В частности, Валерия Пустовая предложила сразу два – «символический» и «метафизический». «Символический реализм» – это что-то знакомое (см. выше цитату Воронского). А «метафизический реализм» существует по крайней мере с 1970-х годов. И не столь важно, кого считать его основоположником: Константина Кедрова, Юрия Мамлеева или Михаила Эпштейна. В конце концов идея носилась в воздухе.

Легко заметить, что «новый реализм» и «метафизический реализм» в современной русской литературе – антагонисты. Для «метафизического реализма» наиболее существенна связь с трансцендентным – невидимым, сверхчеловеческим и сверхрациональным полюсом мира. У «новых реалистов» ничего подобного нет. Пустовой удалось выискать какую-то метафизику в рассказах Олега Зоберна, но это как раз исключение, демонстрирующее духовную нищету «новых реалистов», заиклившись на бытописательстве и материально-предметном мире.

Осознавая слабость своих позиций, многие сторонники «нового реализма» готовы признать, что эпитет «новый» выражает лишь хронологический аспект, то есть не подразумевает «сущностную новизну». Соответственно термин «новый реализм» они предлагают расшифровывать как «реализм сегодня», «снова реализм» или «просто реализм». С такой пораженческой трактовкой можно согласиться, но интерес к «новому реализму» при этом сразу пропадает, потому что подогревается он именно посулами сущностной новизны.

Почему же термин «новый реализм» демонстрирует прямо-таки фантастическую живучесть? Давайте разберёмся.

³⁸ Там же. С. 97.

Во-первых, дело в неопределённости исходного термина «реализм». Интуитивно понятный, он тут же расплывается, как только мы пытаемся дать ему мало-мальски научное определение. Показав несостоятельность существующих дефиниций этого термина, философ Вадим Руднев призвал вообще изъять его из употребления. Но этого, конечно, в ближайшее время не произойдёт. Потому что для очень многих людей, в особенности старшего поколения, термин «реалистический» имеет аксиологическую окраску и означает «имеет художественную ценность».

Во-вторых, сторонники «нового реализма» пытаются представить текущий литературный процесс как борьбу «нового реализма» с «постмодернизмом». Им это удаётся, потому что термин «постмодернизм» столь же размыт, как и термин «новый реализм», ибо оба лишены содержательного представления сущности (см. выше). Таким образом, некоторые критики пытаются свести современную русскую литературу к борьбе двух терминов-пустышек, терминов-свищей. А поскольку постмодернизм давно приелся, симпатии склоняются на сторону «нового реализма».

Есть и другая причина – превращение слова «постмодернизм» в жупел для людей, уязвлённых катастрофой 1990-х годов. «Ах, ты против нового реализма! Значит, ты за постмодернизм!! Значит, ты за грабительскую приватизацию, подонок!!!» С какого это перепуга? Что за кривая, извращённая логика? С таким же успехом я могу сказать: «Ах, вы за новый реализм! Значит, вы против 1990-х! Значит, вы за путинскую реакцию! Так, значит, вы – это движение НАШИ в литературе! Тоже мне, идущие вместе! Стилистически вы – одна борьба! Катитесь к своему Якеменко!» Я, конечно, утрирую, но не слишком сильно. Повторю: редуцирование современной русской литературы к двум размытым направлениям – «новый реализм» и «постмодернизм» – является совершенно искусственным, тенденциозным и почти идиотичным. Нужно донельзя плохо ориентироваться в современной словесности, чтобы всерьёз воспринимать эту примитивную схему.

В-третьих, больше всех о «новом реализме» говорили и писали молодые критики. Сейчас они, конечно, переросли свои ранние манифесты. Но поставим себя на их место: что им теперь остаётся делать? Отрекаться? Но тогда они

слышат: получается, вы всё это время морочили нам голову?! Вот и приходится этим замечательным людям юлить и выкручиваться. А между тем под знамёна «нового реализма» стекаются всё новые молодые литераторы, в особенности благодаря форумам в пансионате «Липки», где любая литературная зараза мгновенно передаётся воздушно-капельным путём. Одной из жертв модного поветрия стал перспективный критик Андрей Рудалёв. Через некоторое время он, конечно, разочаруется в «новом реализме» и будет стыдиться своих фанатичных статей в поддержку этого направления. Но отмотать время назад невозможно. Молодые критики становятся заложниками своих скороспелых суждений, и не у всех хватает мужества отречься от заблуждений юности. У меня хватило. Признаюсь, и я писал статьи в поддержку самого крупного «мыльного пузыря» нулевых годов. Каюсь.

В-четвёртых, «новые реалисты» образовали что-то вроде секты, касты, литкорпорации. Всех остальных они просто не замечают. Самые убедительные аргументы наиболее последовательных противников «нового реализма» Жанны Голенко, Сергея Белякова, Наталии Рубановой, Дарьи Марковой и вашего покорного слуги, по сути, были проигнорированы. Как ни относиться к постмодернистам, но такого самопиара, нахрапа, презрения к оппонентам не позволяли себе даже они. Благодаря взаимному «подпиариванию» литсекта «новых реалистов» сегодня привлекает непропорционально много внимания.

Итак, выдолбить термин-сорняк «новый реализм» нам всё равно не удастся. Он исчезнет сам собой, когда до смерти надоест, когда обнаружится пустота трескучих фраз, сопровождающих его с момента рождения. И тогда засилье «нового реализма» сменится каким-нибудь другим «засильем».

А потом? А потом споры вокруг «нового реализма» подзабудут. И лет через тридцать появятся молодые импульсивные критики, которым захочется прославиться. И нагло назовут себя «новыми-преновыми реалистами» или изобретут какую-нибудь очередную конструкцию со словами «новый» и «реализм». «Новые-преновые реалисты» произведут достаточно шума, а их пиарщики напишут о них много правдивых тёплых слов. А потом какой-нибудь новый Лев Пирогов предложит провести тысячу первую дискуссию о супермодном

«новом-преновом реализме». И какой-нибудь новый Михаил Бойко примет в ней участие. И будет произнесено много никому не нужных слов. Такое вот «вечное возвращение того же самого».

Вы всё ещё за «новый реализм»?

Литературно-критический садомазохизм

Необходимая преамбула. Статью «Литературно-критический садомазохизм» я на днях обнаружил в своём архиве. Она была написана в конце 2007 года – специально для дискуссии о состоянии современной критики, развернувшейся на страницах «Литературной России» («ЛР», 2007, № 48–51). И, однако, не была отослана. По двум причинам.

Во-первых, в глубине души я надеялся обнаружить среди молодых критиков хотя бы одного единомышленника. К сожалению, озвученные точки зрения – Романа Сенчина, Захара Прилепина, Дарьи Марковой, Натальи Рубановой, Ольги Рычковой, Валерии Пустовой и Андрея Рудалёва – не показались мне сколько-нибудь близкими.

Во-вторых, резкость моих выводов испугала меня самого. И, как сейчас вижу, не напрасно. По-видимому, я руководствовался лозунгом Ницше: «Сегодня я думаю так, а завтра, возможно, иначе». Или сознательно минировал собственные построения.

Сегодня считаю, что в той дискуссии фаворитов нет. В корне ошибочные воззрения высказали как мои коллеги в своих напечатанных статьях, так и я – в своём неопубликованном эссе.

Это, конечно, нонсенс – обнародовать под своей фамилией статью более чем трёхлетней давности, которую считаешь устаревшей и от каждой мысли которой готов откреститься. Однако мне кажется, что она выпукло отражает характерную позицию, некий сильнейший интеллектуальный соблазн. И, может быть, кого-то удержит от искушения пойти путём, с которого я сам вовремя свернул... Кто знает?

Май 2011 года.

Мне кажется, что чётче всех традиционный взгляд на сущность литературной критики изложила Ирина Роднянская во вступлении к двухтомному собранию своих статей «Движение литературы»³⁹. По её мнению, работа критика состоит из двух этапов. Первый этап – ответ на вопросы: «В чём состоял

³⁹ Роднянская И. Б. Движение литературы. В 2 т. М.: Знак: Языки славянских культур, 2006.

замысел автора? В какой мере автору удалось реализовать этот замысел?». Второй этап – «это неизбежное сопоставление истины данного произведения с той истиной, которую исследователь считает объективной, или, если угодно, высшей»⁴⁰. Валерия Пустовая, наиболее успешно продолжающая традицию русской толстожурнальной критики, присоединилась к такому воззрению («ЛР», 2006, № 52).

Для меня этот путь абсолютно неприемлем. Никакого «долга» критика перед текстом, а, тем более, автором текста, не существует. Религиозно-мазохистская лексика в устах литературного критика может только настораживать: «жертвенность», «послушание», «служение тексту», «распирающий интерес к Другому» и т. д. Всё это – атавизмы, отражающие генеалогическую связь между литературной критикой и экзегетикой священных текстов. Эти атавизмы так же принадлежат прошлому, как и «право первой ночи» толстожурнального критика, выступавшего на протяжении всего XIX века в качестве первого читателя-промоутера-интерпретатора литературного произведения.

Традиционное воззрение подразумевает, что всякий текст имеет явно или имплицитно выраженный «аутентичный смысл». Разночтения в отношении этого смысла возникают по двум причинам – либо по вине писателя, либо по вине читателя.

В первом случае критик выступает в качестве акушера и его функция – родовспомогательная.

Второй подход основан на убеждении, будто непонимание текста – это дефект восприятия, проистекающий из недостаточной подготовленности (некомпетентности) или нечувствительности («аноргазмии») читателя. Этот дефект восприятия должен компенсировать литературно-критический комментарий.

В действительности никакого «аутентичного смысла» произведение не имеет. Утверждать обратное – значит подпитывать нарциссизм автора, претендующего на монопольное право толкования собственного произведения. Или, что ещё хуже, подпитывать нарциссизм того или иного, как правило, самозванного интерпретатора.

⁴⁰ Там же. Т. 1. С. 10.

Отсюда следует, что принципиальной разницы между «ломанием через колено» и «приниканием к тексту» (Ирина Роднянская) попросту нет. Более того, чтобы высосать наиболее глубокие смыслы – костный мозг произведения, – критик не только *может*, но и, следуя этой логике, *должен* ломать произведение через колено. Что большинство критиков инстинктивно и делает.

Понятно негодование писателей, которые, объединив критические отзывы о своих произведениях, могли бы сказать, подобно Дмитрию Александровичу Пригову:

*Вот пирогов напёк, пришли – всё съели
Ну хорошо бы – честно, до конца
А то объедков... только насорили
Когда бы знал – так с одного конца
И пёк бы.*

Но литературно-садистский подход неудовлетворителен, как и литературно-мазохистский. Выпытывание смысла имеет тот недостаток, что под пыткой можно получить сколь угодно абсурдное признание. Поэтому не высасывание костного мозга из текста образует сущность критики. Это всего лишь один из литературно-критических приёмов.

Уже теперь мы можем дать литературной критике предварительное определение. По нашему мнению, литературная критика – это набор специфических приёмов работы с текстом, позволяющих извлекать из литературного произведения произвольные смыслы. Смыслы сколь угодно далёкие от авторского намерения и даже противоположные ему, в том числе направленные на подмыв или подрыв ключевых устремлений автора и на формирование «антидискурса».

Долгое время я озвучивал иной подход, суть которого в том, что критик – это переводчик с языка образов, присущих художественному произведению, на язык понятий и категорий, заимствованных у той или иной гуманитарной (иногда естественнонаучной) дисциплины, а то и у всех сразу (Александр Потебня и его ученики меня бы поняли). Но, как всякий перевод, литературно-критический анализ допускает существование альтернативных переводов, подчёркивающих иные, действительные или мнимые достоинства текста.

Алиса Ганиева так сформулировала эту мысль: «Аргументировать можно всё, что угодно. Любую позицию. <...> Главное – искренность и уверенность в собственной правоте, без которых критики не получится» («ЛР», 2006, № 48). Что-то подобное говорил и Захар Прилепин в одном из своих интервью: «Я по образованию филолог, весьма сомнительных успехов в учёбе добивавшийся, но всё-таки. Так вот, я, как филолог, могу не без некоторого успеха доказать никчёмность формы и содержания любого текста; особенно если о современниках речь идёт. Всё это последовательность весьма несложных, а порой и подлых манипуляций» («НГ-Ex libris», 2007, № 46). Мимоходом коснулся этой темы и я в исследовании «Диктатура Ничто»⁴¹, когда писал о ситуации «самонанигиляции» человеческого знания, суть которой в том, что любое утверждение, будучи доведённым до наиболее отдалённых следствий, асимптотически стремится к абсурду.

Более других из участников дискуссии автономию критика по отношению к писателю подчеркнула Алиса Ганиева: «В том, что писатели чаще всего не согласны с тем, как их толкуют, нет ничего удивительного и нового. По-моему, так было всегда. Дело не в дурной сущности критика, а в его субъективном эстетическом взгляде, не менее художественном, чем взгляд поэта или драматурга. Критик точно так же, пользуясь своими категориями, моделирует мир, ни у кого не просясь. Для прозаика материалом является действительность, для критика – этот самый прозаик. Получается своеобразная пищевая цепь. Речь идёт не о том, кто кого съест, а о том, посредством чего каждый выстроит свою мини-реальность» («ЛР», 2006, № 48).

С чем я не согласен в приведённом фрагменте? Во-первых, взгляд критика совсем не обязательно является «эстетическим» или «художественным», он может быть этическим, религиозным, социологическим, идеологическим и т.д. Во-вторых, складывается впечатление, что литература – это строительный материал для критика, а вернее, его среда обитания. А участь рыбы в литературном море лично мне не представляется завидной: «Рыбы в море роют норы, / Дыры делают в воде» (Светлана Кекова).

⁴¹ *Бойко М. Е.* Диктатура Ничто. М.: Литературная Россия, 2007.

На мой взгляд, утверждение автономности литературной критики следует ужесточить. Можно показать, что литературная критика как набор приёмов построения критиком своей псевдореальности могла бы существовать даже в том случае, если бы не существовало ни одного литературного произведения. Литературно-критическому анализу можно подвергнуть, например, телефонную книгу или ресторанное меню. Телефонная книга – не литературное произведение, не художественный текст, но она может быть проанализирована как литературное произведение, или художественный текст.

Очевидно, что объектом литературной критики может служить любой текст (то есть произвольный набор типографских знаков), рассмотренный в качестве «литературного произведения» или «художественного текста». Здесь я сошлюсь на Михаила Эпштейна, которому в книге «Знак_пробела. О будущем гуманитарных наук»⁴² удалось продемонстрировать, что объектом литературно-критического анализа может быть текст, состоящий из одного-единственного предложения (эссе «О науке. Масса знания, энергия мысли»), из одного-единственного слова (эссе «Слово как произведение. О жанре однословия») и даже из одного-единственного типографского символа – например, знака пробела (эссе «Знак пробела, или К экологии текста»).

Объектом рассмотрения может быть даже абракадабра, – например, знаменитое стихотворение Алексея Кручёных «Дыр бул щил...», к которому написаны терабайты комментариев. Надеюсь, с последним примером согласятся даже те, кто не любит постмодернистских кунштюков Михаила Эпштейна.

Но и это не всё. Объектом литературной критики может быть и литературное произведение, рассмотренное в качестве нелитературного произведения – а, например, в качестве «инструкции к действию», «священного текста», «идеологической доктрины», «предсказания» и т. д. Дело в том, что даже неудачное в художественном отношении произведение может иметь целый ряд внелитературных достоинств.

⁴² См.: *Эпштейн М. Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук.* М.: НЛО, 2004.

Таким образом, объектом литературной критики может быть текст (то есть произвольный набор типографских знаков), выступающий в качестве элемента одного из трёх классов:

1) к классу А относятся литературные произведения (признанные таковыми читателями или экспертным сообществом), рассмотренные в качестве литературных произведений;

2) к классу В относятся литературные произведения (признанные таковыми читателями или экспертным сообществом), рассмотренные в качестве нелитературных произведений;

3) к классу С относятся тексты, не являющиеся литературными произведениями (не признанные таковыми ни читателем, ни экспертным сообществом), но рассмотренные в качестве литературных произведений.

Меня, конечно, больше всего интересует литературная критика текстов класса С. Правда, такая критика является литературной только по набору используемых приёмов, но не по объекту исследования.

Декабрь 2007 года

Упущенное десятилетие

На днях я перечитывал книгу **Олега Давыдова** «Демон сочинительства» и наткнулся на потрясающе точное предсказание: *«Нет, что бы ни говорили, а потребитель соцреализма никуда не исчез. Да и куда бы ему исчезнуть? Не надо быть большим пророком для того, чтобы предсказать повышение спроса на совковую литературу после кратковременного его затухания. И соответственно – дальнейшее развитие этой литературы, обновление её репертуара. Да что говорить, этот процесс пошёл уже полным ходом»*⁴³. Самое интересное, что написано это в сентябре 1993 года – задолго до того, как указанная тенденция возобладала.

Репертуар соцреализма обновился, и произошло это как раз в нулевые годы. Вдруг оказалось, что техника письма, выработанная в годы соцреализма, как нельзя лучше подходит для обслуживания социального заказа XXI века. Конечно, суть соцреализма при этом была выхолощена и подменена, но форма осталась практически неизменной.

Нас не должно сбивать с толку, что для государства и общества 90-е годы – это тяжелейший период. Так уж получается, что материальное благополучие и творческая энергия часто колеблются в противофазе не только у индивида, но и у социума. 90-е годы – это эпоха литературного расцвета, новаторства, экспериментирования, бунтарства, обогащения новыми практиками, приёмами и смыслами. В чане литературы в это время бурлит сусло из множества ингредиентов: концептуализма, постмодернизма, метафизического реализма, рецептуализма, психоделики, натурализма и т. д.

Нулевые годы – это блаженная расслабленность. Вместо прежнего многоцветья – набивший оскомину убогий нарратив, тягучее месиво, взбухшее на соцреалистической закуске. Правда, и на этом фоне вспыхнуло несколько новых имён – **Михаил Елизаров**, **Андрей Рубанов** и другие. Но диапазон литературных исканий сильно сузился. Даже **Лев Данилкин**, главный идеолог «нуледесятничества», в «Нумерации с хвоста» был вынужден признать: *«Ни один из отобранных*

⁴³ Давыдов О. В. Демон сочинительства: Эссе и исследования. СПб.: Лимбус Пресс, 2005. С. 393.

текстов нельзя назвать по-настоящему авангардным. <...> Выбирая способ повествования, литераторы останавливаются на традиционном проверенном реализме – и не случайно в 2008-м так много было добротных реалистических романов»⁴⁴.

Именно – добротных. Американские производители в этом случае говорят good enough. Литература нулевых – это good enough литература. Без шедевров, без надрыва, без трансценденции. Даже Сорокин и Пелевин превратились в good enough писателей, так что уже Проханов выглядит более смелым экспериментатором.

А имеют ли экспериментальные и вообще альтернативные мейнстриму направления в литературе то значение, которое мы им придаём? Мало кто задаётся этим вопросом. Вот поэт **Кирилл Медведев** задаётся, и я не могу отказать себе в удовольствии процитировать его статью из альманаха «Транслит»: «*В каком случае человек остро жаждет поэтического новаторства, в каком случае им владеет этот фетиш “новизны”?* Конечно, в том случае, если человека не устраивает та стратификация – социальная, этническая, идеологическая и т. п., которую он ощущает в обществе, и он – осознанно или нет – хочет иной, хочет, чтобы связи между людьми проходили по каким-то другим линиям».

Доминирование в современной литературе «добротного реализма» отражает запрос на консервацию общества – замораживание status quo, в котором заинтересована новая элита и её литературная обслуга. Не будем забывать, что главный потребитель и заказчик литературы сегодня – это государство (и зависимый от него крупный капитал).

В результате «бунтари» оказались вытеснены на обочину литературного процесса. Не скажу, что они совсем исчезли. Есть **Кирилл Медведев**, есть **Алина Витухновская**, есть **Алексей Цветков**, есть **Ефим Лямпорт** (в Оклахоме), есть **Дмитрий Галковский** и многие другие. Но они существуют в своих «анклавах» и практически не влияют на мейнстрим.

Зато сформировался запрос на псевдобунтарей, отвлекающих ресурсы и внимание от подлинных радикалов.

⁴⁴ *Данилкин Л. А.* Нумерация с хвоста: Путеводитель по русской литературе. М.: АСТ: Астрель, 2009. С. 30.

Наиболее характерный пример – раскручиваемый либералами и отдельными близорукими патриотами Захар Прилепин. Оказалось, что радикальная риторика превосходно сочетается с подхалимажем и заискиванием перед влиятельными в литературном мире людьми. Не прошло и пяти лет, и вот уже тёртые, мастеровитые профессионалы угодничают перед пронырливым литератором, владеющим пером на уровне десятиклассника!

Регресс наблюдается и в литературной критике. Фактически ушли из критики по разным причинам **Дмитрий Бавильский**, **Олег Давыдов**, **Игорь Зотов**, **Вячеслав Курицын**, **Ефим Лямпорт**, **Виктория Шохина** и другие. Появились новые критики, но равнозначными фигурами они пока, на мой взгляд, не стали. Если бы критика сегодня работала эффективно, курьёзы, подобные Прилепину, были бы невозможны.

Многие ниши в литературной критике вообще не заняты. Когда **Елена Погорелая**, **Валерия Пустовая** и **Алиса Ганиева** создали сообщество «ПоПуГан», я подумал: а с кем из сверстников-критиков я мог бы объединиться? И вдруг с ужасом осознал, что ни с кем. Кое с кем из поэтов – мог бы. Кое с кем из прозаиков – тоже. А из критиков – ни с кем. Есть близкие мне критики из старшего поколения, есть подающие надежды критики из младшего поколения, но среди сверстников я не вижу ни одного единомышленника. Возможно, это усугубляет мой пессимизм.

Сейчас многие говорят об «упущенном десятилетии». Я думаю, что эти слова можно отнести и к литературе.

Алхимия прозы

Круглый стол журнала «Бельские просторы»

Что такое, по-вашему, талантливая проза? Есть ли критерии, по которым она определяется независимо от политических, стилевых и прочих пристрастий оценивающего?

Конечно, критерий талантливости/неталантливости является субъективным. Возникает он примерно так. Ещё в школе или институте будущий критик выделяет произведения мировой литературы, наиболее удовлетворяющие его эстетическим потребностям. Интуитивно или путём анализа он находит в этих произведениях что-то общее и на этой основе формирует для себя идеал «прекрасного», подчас довольно размытый, аморфный, сумбурный. Соотнося литературные произведения, попадающиеся ему в дальнейшем, с этим идеалом «прекрасного», критик выносит о них «эстетические суждения».

То, о чём я говорю, это примерно 90 процентов современной литературной критики. Разумеется, возникшие таким путём эстетические оценки эфемерны, относительно и не выдерживают проверку временем.

Какой же может быть выход?

Отказаться от заблуждения, что *значимость* произведения определяется тем, насколько талантливо оно написано. Дело в том, что сегодня талантливо написанный роман – это просто *ещё один* талантливо написанный роман (если у него нет других достоинств). Но само по себе бесконечное накопление терабайтов талантливо написанных романов – бессмысленно.

Можно легко показать, что критерий талантливости/неталантливости не является ни необходимым, ни достаточным. Многие выдающиеся литературные памятники с точки зрения стиля и формы весьма уязвимы, и я очень хорошо понимаю Михаила Гершензона, который советовал Казимиру Малевичу не отвлекаться на отделявание фраз, поскольку из-за этих усилий «тонкая мысль» может пропасть. Осип Сенковский считал, что «Мёртвые души» написаны коряво, небрежно, косноязычно, и был прав. Но изменились наши критерии,

и теперь Гоголь – признанный классик. То же было и с поэтами-символистами.

Другой пример – недавний роман Юрия Мамлеева «Наедине с Россией», написанный «языком, доведённым до младенческой простоты» (по признанию самого автора). Значение этого романа со временем будет только возрастать. А есть, скажем, писатель, обладающий несомненными литературными способностями, – Александр Иличевский, выдающий блестяще выполненные романы-пустышки, романы-свищи. Ну да, талантливо – не более того! Не сочувствовать ему невозможно. Получить литературный дар и не быть способным написать действительно значительное произведение – это настоящая трагедия.

Мне кажется, литературного критика должны волновать следующие вопросы: есть ли у автора своя уникальная «картина мира»? Или, может быть, оригинальная «философия жизни»? Предлагает ли он свой «образ будущего»? Есть ли у него опыт взаимодействия с Трансцендентным? Или другой эксклюзивный жизненный опыт? Может ли он поставить диагноз нашему времени? Или предложить свою «терапию», «утешение» или «мечту»? И т. д. И только в постскрипуме рецензии критик вправе поставить вспомогательный вопрос: насколько талантливо написано данное литературное произведение?

Как написать новеллу

Если верить **Иоганну Вольфгангу фон Гёте**, новелла «есть свершившееся неслыханное событие»⁴⁵ (Разговор с Эккерманом 25 января 1827 года). Нам это определение не очень нравится, но оно подходит в качестве исходной точки. Вероятно, Гёте что-то понимал в новеллах. Не будем спорить с классиком, заметим только, что из этого определения неясно, о случившемся в каком мире – действительном или вымышленном – идёт речь. Мы полагаем, что неслыханное событие в вымышленном, воображаемом художественном мире, но рассказанное как случившееся в действительности, также будет новеллой.

Нас будет интересовать вопрос: «Как проще всего написать новеллу?». Неслыханные происшествия редко случаются. А нам, предположим, не терпится написать новеллу прямо сейчас.

Руководящей идеей для нас будут две достаточно убедительные гипотезы. Первая гипотеза: прежде чем писать новеллу, следует придумать её фабулу (последовательность действий, образующих «событие»). Эта фабула в процессе художественного творчества превратится в сюжет, или, как сказал бы Виктор Шкловский, «что» превратится в «как». Вторая гипотеза: писать проще всего о том, что внутренне знакомо – хотя бы в какой-то мере пережито в действительности.

Таким образом, наша задача распадается на две подзадачи:

1) придумать некоторую историю (фабулу), которая может послужить материалом для новеллы;

2) пережить нечто подобное придуманной истории, чтобы изложить её легко и правдоподобно – с заинтересованностью очевидца или действующего лица.

Первую проблему мы рассмотрим на теоретическом уровне, а для решения второй подзадачи мы предложим практический способ, подсказанный тремя замечательными новеллами XIX века.

⁴⁵ *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.: Художественная литература, 1981. С. 215.

1. Эпистемический сюжет

В решении первой подзадачи подспорьем нам станет современная теория литературы – что, в общем-то, неожиданно, учитывая непрестанно возобновляемые сетования на полную бесполезность теории для творчества. Мы обратимся к построениям философа и филолога Вадима Руднева. Руднев полагает, что основу сюжета образует радикальное изменение модальности повествования. Это может быть переход от неведения к знанию или от знания к неведению (эпистемическая модальность), от недолжного к должному или от должного к недолжному (деонтическая модальность), от неприятного положения дел к приятному положению дел или наоборот (аксиологическая модальность) и т. д. Собственно, такой переход и является «событием», «происшествием» в художественном произведении. С этим трудно спорить. Но изменение какой именно модальности является наиболее важным, фундаментальным для сюжетосложения?

Вот как звучит ответ исследователя: «<...> мы подчёркиваем, что эпистемический сюжет рассматривается нами как наиболее фундаментальный из всех выделенных нами типов сюжета. Что же так выделяет эпистемический сюжет по сравнению с алетическим, деонтическим, аксиологическим, темпоральным и пространственным? Прежде всего наибольшая универсальность первого. Целые жанры нарративной прозы строятся на эпистемическом сюжете, не могут без него обойтись, используя остальные виды модальностей на второстепенных мотивных ролях. Такими жанрами являются прежде всего комедия, детективный жанр, криминальный роман и т. п. В целом можно отметить, что чем более массовым является беллетристический жанр, тем более необходимой, неотъемлемой его частью является эпистемический сюжет, сюжет ошибки, *qui pro quo*. <...> Поэтому наиболее фундаментальный интерес рядового «пользователя» беллетристики – это интерес эпистемический, а не деонтический, не аксиологический, не алетический, не темпоральный и не пространственный. Для читателя прежде всего важно, что будет дальше»⁴⁶.

⁴⁶ Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000. С. 132–133.

В переводе на привычный язык это означает примерно следующее. В первоначальном состоянии герой повествования или рассказчик (а вместе с ним и читатель) находится в состоянии неведения или ложного мнения – это состояние с отрицательной эпистемической модальной окраской («Ер–»). По ходу разворачивания действия он приходит к пониманию истинного положения дел – утоляет своё любопытство, избавляется от недоумения, испытывает своего рода эпистемический «катарсис». Это состояние с положительной эпистемической модальной окраской («Ер+»): герой (и вместе с ним читатель) разобрался, в чём дело. Большинство беллетристических произведений (в том числе новелл) построено именно на этом эффекте: возбуждении любопытства и удовлетворении его.

Итак, прежде чем приступить к написанию новеллы, мы должны заинтересоваться какой-то загадкой, тайной, странностью. Можно даже вообразить в качестве отгадки что-то несуразное, ложное, заведомо неправдоподобное – чем более абсурдным будет исходное заблуждение, тем сильнее будет заключительный эмоциональный эффект от истинной разгадки.

Как это выглядит на практике?

2. Конкретные примеры

Обратимся к новелле **Эрнста Теодора Амадея Гофмана** «Пустой дом» (1816) из сборника «Ночные этюды». Герой (по-видимому, лирический двойник автора) гуляет по городу и завораживается видом попавшегося ему на глаза странного дома. Это очень практичный приём – начать с впечатления от таинственного облика какого-нибудь реального здания. Гофман поступил именно так – в примечаниях к современным изданиям почти всегда указывается точный адрес дома, описанного в новелле: Берлин, улица Унтер-ден-Линден, № 9.

Дом выглядит вдвойне таинственно, поскольку непонятно даже, в чём именно заключается его таинственность: *«Вообразите себе невысокое, шириной в четыре окна, строение, как бы втиснувшееся между двумя высокими, прекрасными зданиями, второй этаж его лишь чуть-чуть выше нижнего этажа соседнего дома, а ветхая крыша, окна, частично заклеенные*

бумагой ввиду отсутствия стёкол, и стены с выцветшей от времени краской свидетельствуют о заброшенности, о совершенном нерадении хозяев к его поддержанию. Можете себе представить, как выглядел такой дом между зданиями, отделанными со вкусом и великолепиям. Я остановился и при ближайшем рассмотрении заметил, что окна этого дома плотно занавешены, а окна нижнего этажа даже наглухо заложены кирпичом, что на воротах, находящихся сбоку и служащих входной дверью, нет ни колокольчика, ни замка, ни даже ручки».

Однажды рассказчику показалось, что в окне дома мелькнула женская кисть прелестнейшей формы с ярким бриллиантом на пальце. Само по себе это могло быть обманом зрения, но герой может теперь дать волю своей фантазии и всем сердцем принять подсказанную воображением разгадку тайны дома (конечно, ложную):

«<...>и воображению моему ясно представился образ прелестнейшего создания, которое стало жертвой злодейского волшебства. Старик превратился в злого, мерзкого колдуна, который, не имея никакого отношения к семье графа З., творит свои тёмные дела в заброшенном доме. <...>

– О, прелестное, очаровательное создание! – воскликнул я, исполненный восторга. – Скажи, где ты обитаешь и кто держит тебя в неволе? Ах, с какой печалью и любовью взираешь ты на меня! О, я знаю: ты во власти гнусного чернокнижника, ты томишься в плену у злого демона <...>. О, милое, доброе создание, я всё, всё знаю! Бриллиант на твоей руке – это отблеск жаркой страсти! Мог ли он так блеснуть, мог ли так переливаться тысячью восхитительных оттенков, если бы не был напоён твоей кровью?».

Собственно, новелла готова. Не столько важно, кем именно окажутся в новелле обитатели таинственного дома, – важно то, что ответ, навеянный воображением, окажется несуразным вымыслом, а герой утолит болезненное любопытство.

Вторая новелла принадлежит перу французского писателя **Жюль Барбе д'Оревиля** и называется «За тёмно-красной шторой» (1873). Герой (опять лирический двойник автора) знакомится в дилижансе со случайным попутчиком – виконтом де Бриссаром. Во время ночной остановки они выходят из дилижанса и видят невдалеке одиноко рдеющее окно. Впоследствии герой вспоминает:

«Бодрствование – пусть даже бодрствование дозорного – в час, когда все живые существа погружены в бесчувствие, сходное с бесчувствием утомлённого животного, всегда впечатляет. Попытка понять, что же гонит сон из комнаты, где за опущенными шторами горит свет, свидетельствуя о жизни ума и сердца, овеивает поэзию реальности поэзией мечты. Я, во всяком случае, увидев освещённое окно в городке, который мы проезжали, никогда не мог унять рой мыслей, разбуженный светящимся квадратом, – за шторами мне виделась страстная любовь или страшная беда... И теперь, столько лет спустя, я по-прежнему вижу множество окон, горящих уже навсегда в моей памяти, думая о которых я вновь и вновь погружаюсь в фантазии, разгадываю загадку: «Так что же таится там, по ту сторону штор?»

Но таинственнее других светится для меня окно (вы скоро поймёте почему), которое я увидел на улице городка ^{***}, где мы той самой ночью проезжали вместе с виконтом. Подумать только, как точна моя память! Оно светилось через три дома от гостиницы, где остановился наш дилижанс, и я смотрел на него куда дольше, чем смотрел бы, если бы мы просто меняли лошадей».

Виконт, разумеется, начинает свой рассказ со слов: «Это окно комнаты, где я жил, впервые попав в гарнизон. Жил я там... чёрт побери!..»

Итак, завязкой новеллы может быть даже свет в окошке посреди спящего города. Достаточно вообразить страстную любовь или страшную беду, таящуюся за этим окном. Новелла, по сути, готова, каким бы ни оказался рассказ виконта.

Перелетим теперь через океан – в Северную Америку. Третья новелла, пожалуй, самая реалистическая в нашей подборке – это «Веранда» (1856) **Германа Мелвилла**. Герой и рассказчик, как и в предыдущих случаях, – это лирический двойник автора. Мелвилл рассказывает о видах с веранды собственного дома. Однажды после болезни он видит «золотую блёстку» далеко в горах:

«<...>в таком-то вот состоянии беспричинного раздражения, свойственного выздоравливающим, сидел я на веранде – и, случайно подняв глаза, увидел вдруг на горе огненно-золотое окно, сверкавшее, будто резвящийся над водой дельфин. Там феи, снова мелькнуло у меня в голове:

королева фей растворяет волшебное окно, а может быть, там беззаботная девушка, она живёт в горах; взглянуть на неё – и я исцелюсь, и я избавлюсь от своего уныния. Довольно, чёлн пустился вдаль – эгей, душа, возвеселись! Отчаливаем в царство фей – пусть радуга укажет путь, скорей, скорее в царство фей!»

Герой отправляется на поиски лужайки фей, но находит в горах лишь ветшающую от сырости хижину, один скат кровли которой был покрыт новым гонтом. В хижине живёт Марианна с братом-дровосеком. Марианна в отсутствие брата занимается шитьём и мечтает побывать в доме, который видит далеко в долине. Рассказчику она говорит:

«– О, если бы я могла хоть раз оказаться в том далёком доме и только взглянуть на счастливец, который живёт там! Глупая мысль – и с чего это я себе вбила в голову? Это, наверное, потому, что я живу так одиноко – и ничего, ничего не знаю...»

Легко догадаться, что Марианна мечтает увидеть вблизи дом рассказчика, но герой скрывает это от неё, чтобы не лишать её мечты.

Итак, для того чтобы написать новеллу, нам не нужно быть свидетелями или участниками какого-то неслыханного происшествия. Чтобы получить материал для новеллы, достаточно увидеть старое здание и заключить, что там живёт колдун, удерживающий страдающую красавицу, достаточно увидеть светящееся окно на ночной улице и представить таящую там страстную любовь или страшную беду, достаточно увидеть блестящую точку на горизонте и вообразить лужайку беспечных фей. Затем можно отправиться туда и выяснить, что же скрывается за этой тайной. Скорее всего обнаружится нечто обыденное, тривиальное, само по себе незначительное. Чем удалённей от реальности, безудержней, невероятней (а желательно, чудовищней) будет исходная фантазия, тем сильнее будет контраст с обыденной реальностью, истинным положением дел.

Собственно, истина здесь и неважна. Разгадки тайн в трёх приведённых новеллах лично у автора этих строк вызывают скорее разочарование, да они и не имеют значения. Имеет значение именно сам контраст, переход от состояния напряжённого любопытства, томления, одержимости к состоянию

эпистемического удовлетворения, раскрытой тайны, сделанного открытия. Новеллы рождаются не от удивительных происшествий, а от необузданного воображения, которое приходит в соприкосновение со скучной реальностью. Но как научить этому воображению, как снять с него оковы, воспламенить до неистовой степени? Это гораздо сложнее, чем научить писать новеллы.

Чрез это многие согрешили

Из записной книжки бывшего литературного критика

Каким образом можно было бы возродить в России литературную критику? Мне кажется, на этот вопрос ещё в 1986 году ответил **Игорь Виноградов**: «...у нас будет настоящая критика только тогда, когда будут настоящие критики, а настоящие критики будут только тогда, когда они будут способны влиять на литературу и общество и не как критики»⁴⁷. Интересно, что самого Виноградова, согласно его собственному критерию, нельзя причислить к настоящим критикам. Таким образом, знания правильного ответа недостаточно для успеха. Необходимо учесть ещё какие-то факторы.

* * *

По моему глубочайшему убеждению, критика – не просто деятельность по написанию рецензий и обзоров, это антропологический феномен. Критик может состояться только при наличии особого психотипа. И с начала 1990-х годов промелькнуло несколько критиков с подходящими задатками, но все они были вытеснены на периферию литературного процесса и довольно быстро ушли в другие сферы деятельности.

Мне кажется, наиболее плодотворный подход к этой проблеме предложил **Пьер Бурдьё**. Всякое социальное поле – это место, где происходит перераспределение материального и символического капитала. Символический капитал – это, например, известность, престиж, социальный статус. Различные формы капитала можно конвертировать друг в друга.

Мы видим, что в субполе крупной прозы благодаря разнообразным премиям, издательским программам и фондам циркулирует значительное количество материального и символического капитала. Но эти потоки почти не орошают субполе критики.

* * *

Кстати, превращение литературной критики в «бабье царство» имеет элементарное экономическое объяснение.

⁴⁷ Виноградов И. И. Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005. С. 332.

Наше общество устроено так, что мужчина должен быть способен содержать не только себя, но и женщину, а в перспективе и детей, и это, конечно, справедливо. Поэтому мужчины устремляются в более прибыльные сферы. Если мужчины зарабатывают в среднем больше, чем женщины, это связано не с гендерными барьерами, как ошибочно полагают феминистки. Просто у мужчин более сильная мотивация. В критике, где почти нет доходных площадок, премий, грантов и издательской поддержки, мужчин почти не осталось.

Вы мне возразите, что в XIX веке почти не было критиков-женщин, но именно в это время русская критика достигла наивысшего расцвета. Ну а в XXI веке в критике будут доминировать женщины. Что в этом плохого?

Во-первых, зачем впадать в крайности? Женский взгляд в критике, несомненно, должен присутствовать, но наряду с мужским, а не вместо него. Во-вторых, половая симметрия в критике невозможна. И дело именно в особом психотипе, «бойцовском темпераменте». Критика – это ристалище, где наиболее ценно умение нападать и держать удар, это место для разрешённой агрессии, благодаря которой литературные произведения и репутации проверяются на прочность. В этом соль критики как специфического рода деятельности.

Сегодня мы не чувствуем ничего странного при выражении «женщина-критик», но нас не шокирует и выражение «женщина-киллер». И в том и другом случае есть некоторое насилие над женским естеством. Можно продолжить ассоциативный ряд: женщина-мясник, женщина-сапёр, женщина-каменотёс. Преобладание женщин – это одна из причин, почему критика приобрела такой стерильный характер, что полностью утратила социальное значение.

* * *

Однако институциональной поддержки критики самой по себе недостаточно. Важно, какого типа критикам она будет оказываться. На мой взгляд, поддержка должна оказываться самым агрессивным, неистовым и задиристым критикам, то есть самым уязвимым, беспомощным и неадаптированным. Легко понять почему. В русской литературе сегодня существует четыре-пять крупных кланов. Если вы

беспристрастны, то, написав десяток отрицательных рецензий, вы перессоритесь со всеми влиятельными кланами. Перед вами захлопнутся все двери. До свидания. Много других интересных профессий.

У нас же принято поддерживать самых сговорчивых, серых, послушных критиков, то есть наиболее расчётливых, сплочённых и сноровистых, способных подвергнуть остракизму или, наоборот, удушить в объятиях всё сколько-нибудь яркое, незаурядное и самобытное.

Это с ходу нелегко понять, но поддерживать надо именно «хищников», а не «жертв». Важно понимать их социальную роль. Известно, что в биоценозах присутствие хищника может обеспечивать сосуществование двух конкурирующих жертв, невозможное без него. Именно хищники обеспечивают многообразие животных видов. То же самое и в литературе. Остракизм трэблмейкеров, эпатажников и скандалистов моментально вызывает обеднение и измельчание литературы. Происходит лавинообразный рост количества текстов, но это полипы, серая слизь.

Всегда найдутся те, кто выскажет правильные скучные мысли. Ниши респектабельных критиков всегда будут заняты, такие люди не нуждаются в поддержке. Свободными остаются лишь ниши трэблмейкеров, а желающих занять их – всё меньше. Потому что литературный истеблишмент к трэблмейкерам беспощаден: им сложнее печататься, их не включают в делегации, не рекомендуют в издательства.

* * *

Мне не очень близок **Ефим Лямпорт** по своим взглядам, но остракизм Лямпорта – это, бесспорно, одна из поворотных точек литературного процесса, после которой стало ясно, что постсоветская критика будет такой же гнилой, как и советская.

* * *

Латинская поговорка гласит: *ira facit versum* – негодование делает поэтов. Ещё более это справедливо в отношении критиков.

* * *

Все говорят, что яйцам с камнями лучше не толкаться. А я считаю, что только из такого яйца может вылупиться рудокоп с камнедробильным молотом.

* * *

Лессинг говорил: «Тому, кто назовёт меня гением, я дам пощёчину». Чтобы оценить, до чего мы докатились, попробуйте – назовите гением кого-нибудь из современных писателей. Сколько сочувствия будет в его взгляде: «К сожалению, не у всех такой утончённый вкус». Виновата наша животная природа, которая на любую похвалу реагирует выбросом серотонина.

* * *

Философ **Вадим Руднев** называет себя лингвосолипсистом. В том смысле, что все наши мысли, ощущения и чувства опосредованы языком и, в сущности, мы никак не можем вырваться за его пределы. Под языком Руднев понимает любые знаковые системы. Скажем, балет – это тоже язык. Боль, следуя логике Руднева, – это особая знаковая система, кодирующая нежелательные изменения во внешней среде или организме.

По моему мнению, всё прямо наоборот: наше понимание любой знаковой системы опосредовано болью. Первые знаки, которые мы выучиваем, – это алгознаки (от греческого слова, означающего боль). Для ребёнка дерево означает именно дерево только потому, что, ударившись об него, он чувствует специфическую боль. Боль не опосредована языком. Именно поэтому никакое, самое детальное словесное описание не позволяет нам воспринять чужую боль. Свою позицию я бы определил как алгосолипсизм.

* * *

Любовь – это иррациональное чувство, а эротика исчислима, рациональна, формализуема. Иными словами, если бы нам удалось сконструировать искусственный интеллект, эквивалентный какой-то очень сложной машине Тьюринга, такой электронный мозг не смог бы испытывать

любовь (она не сводится к последовательности алгоритмов), но мог бы иметь эротические переживания. Перефразируя пушкинского Сальери, эротику можно поверить алгеброй, а любовь – нет.

* * *

Свои самые серьёзные рассуждения я обычно завершал каким-то парадоксом, переворачивающим всё ранее сказанное. Пытался таким образом показать, что не претендую на выражение абсолютной и вечной истины. Подкоп под собственные укрепления призван продемонстрировать, что автор придерживается какого-то мнения, несмотря на его слабые стороны и теоретическую уязвимость. Поэтому **Лао-Цзы** рекомендовал: «Если ты произвёл на свет мысль, подвергни её осмеянию». А великий **Людвиг Витгенштейн** писал: «Мои предложения поясняются тем фактом, что тот, кто меня понял, в конце концов уясняет их бессмысленность...» (Логико-философский трактат, 6.54) ⁴⁸.

Но моей целью всегда было сообщить что-то очень серьёзное, логичное и внятное. Самодовлеющая игра ради самой игры меня никогда не привлекала. Но оказалось, что именно мою иронию, пародии и бурлески принимают за чистую монету, а все серьёзные рассуждения считают игрой, пародией и имитацией.

⁴⁸ *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М.: Канон+, 2011. С. 218.

Ars critica

Из записной книжки бывшего литературного критика

Предчувствую появление нового поколения критиков, убеждённых в примате критики над литературой. Их ещё нет, этих критиков, но они с неизбежностью появятся. Они будут верить в то, что критика – это благородное искусство, *Ars critica*, а литература, писательство – это пошлое ремесло. В то, что они занимают более высокое место в пищевой цепочке и имеют такие же права в отношении писателей, как семейство кошачьих в отношении грызунов и парнокопытных. Они докажут, что место писателей – в лакейской, а не на премиальных подиумах.

Нынешние критики не верят в своё высокое призвание. Недавно в блоге **Льва Пирогова** мне попало характерное признание: *«Одно из самых чудовищных писательских заблуждений состоит в том, что писателям нужны критики. Ну, там, для предисловий, “отзывов на обложку” и прочих таких нужд. <...> На самом деле, нет, не нужны совсем. Писателям нужны редакторы. Безымянные. А книга современной прозы, подоткнувшаяся предисловием, вызывает брезгливость»*. Перед нами чудовищное критическое заблуждение, и оно сегодня доминирует. В самом деле, кто сегодня достаточно смел и интеллектуально изодрён, чтобы отстаивать как своё кредо: всё наоборот, это критикам не нужны писатели, а книги, вообще-то, пишутся именно ради предисловий и отзывов.

Что помешало мне самому стать первым из этих гипотетических критиков новой генерации, почему я сейчас выступаю в незавидной роли провозвестника, самозваного предтечи? Теперь я понимаю, что мне не хватало уверенности в проекте *Ars critica*, визионерского образа критики как полностью автономного искусства. Всё это есть у меня теперь, когда я выдохся как критик. Признаюсь, что при всём своём радикализме (да простится мне эта тщеславная самооценка) я не был по-настоящему радикален. Хотя мне был хорошо знаком эксперимент, проделанный Станиславом Лемом в любимых с юности книгах «Абсолютная пустота» и «Мнимая величина». И я всегда отмечал, что критические тексты Режи де Гурмона, Макса Нордау, Поля де Мана, Жюль Делёза, Мориса

Бланшо и др. гораздо интереснее, чем препарированные ими художественные произведения.

Пожалуй, нечто подобное произошло с Антоненом Арто. Он всю жизнь мечтал о некоем «театре жестокости» (поскольку Арто использовал слово «жестокость» в специфическом значении, в научной литературе чаще говорят о «крюотическом театре»). Как актёр и режиссёр, Арто добился немногого, а его практические рекомендации сегодня выглядят безнадежно устаревшими. Но это не отменяет значения Арто как провозвестника и духовного инициатора радикального преобразования театрального искусства.

В некотором роде я всегда мечтал о «критике жестокости», «крюотической критике». Моей экспериментальной площадкой стал «НГ Ex libris». Уже тогда я был убежден, что в эпоху Интернета у традиционного рецензионного издания нет будущего, и «Экслибрис» может быть актуален только как площадка радикальных, маргинальных, эпатажных и нонконформистских практик, как питомник и вольер крюотической критики. К сожалению, в «Экслибрисе» у меня не нашлось единомышленников, и нынешний «Экслибрис» подтверждает мои самые пессимистичные прогнозы.

Думаю, что крюотическая критика всё-таки возникнет, – этого требуют самые глубокие тенденции современности, на это существует не только социальный, но и метафизический, трансцендентный запрос. Мои амбиции предшественника новыми критиками будут, конечно, отвергнуты. Для критиков жестоких я буду слишком архаичен и умерен, они выстроят более эффектную генеалогию. Но я всё равно благословляю и приветствую их приход.

Алгообразы и их функции

Что такое алгообраз? Это наш неологизм, образованный от греческого слова «алгос», означающего «боль». Алгообразом мы предлагаем называть художественный образ, отсылающий к некоторому болевому ощущению. Предполагается, что это болевое ощущение до некоторой степени знакомо читателю, то есть он может аналогичное болевое ощущение вспомнить или вообразить. В противном случае алгообраз ничего читателю не скажет.

Алгообразы встречаются довольно часто и, при некотором навыке, легко «вышелушиваются» из текста. В качестве примера рассмотрим фрагмент из рассказа Бальзака, в котором описывается очарование женщин «бальзаковского возраста»: *«Приходилось ли вам когда-либо встречать женщин, победоносная красота которых не вянет под влиянием протекающих лет и которые в тридцать шесть лет ещё более привлекательны, чем они были пятнадцатью годами раньше? Их лицо отражает пламенную душу и словно пронизано светом; каждая черта его светится умом, каждый уголок кожи обладает каким-то трепетным блеском, особенно при свете вечерних огней. Глаза их, полные обаяния, притягивают и отталкивают, говорят или замыкаются в молчании; их походка полна непосредственности и утончённого искусства; в их голосе звучит неиссякаемое богатство интонаций, кокетливо нежных и мягких. Их похвалы способны игрой сопоставлений польстить самому болезненному самолюбию. Движение их бровей, малейшая искорка, вспыхнувшая в глазах, лёгкая дрожь, скользнувшая по губам, внушают нечто вроде священного ужаса тем, кто ставит в зависимость от них свою жизнь и счастье. Неопытная в любви и поддающаяся впечатлению красноречивых слов девушка легко может стать жертвой соблазнителя, но, имея дело с такими женщинами, мужчина должен, подобно господину де Жокуру, уметь подавить крик боли, когда горничная, пряча его в уборной, ломает ему, прищемив дверью, два пальца. Любить этих властных сирен, не значит ли это ставить на карту свою жизнь? И должно быть именно поэтому мы так страстно их любим!»*⁴⁹.

⁴⁹ Бальзак О. де. Сарразин / Пер. с фр. В. С. Вальдман // Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 198–199. С. 218.

Мы видим, как, коснувшись излюбленной темы, Бальзак упивается той самой «игрой сопоставлений», которую приписывает своим героиням (психологическая проекция).

Мы привели эту длинную цитату, чтобы показать, что при беглом чтении алгообразы не заметны, не выделяются – нас словно бы уносит какой-то плавный искрящийся поток. Это связано с тем, что синтаксически алгообразы ничем не отличаются от прочих образов. И только при повторном вдумчивом прочтении мы словно спотыкаемся. В самом деле, посмотрим, о чём говорится в процитированном фрагменте: об общей красоте соответствующего типа женщин, затем об их лице, отдельных чертах лица, о коже, глазах, голосе, красноречии, бровях, снова глазах, губах... потом следует нечто странное, затем идёт риторический вопрос и, как рекомендуют риторы, весь пассаж завершается риторическим восклицанием. Спотыкаемся мы сразу после губ, когда в тексте вдруг мелькают переломанные пальцы некоего господина де Жокура. И только тогда мы понимаем их инородность в поэтичном ряду женских прелестей. Но это инородность смысловая, то есть семантическая, а не синтаксическая. Именно по причине синтаксической «мимикрии» алгообразам до сих пор не уделялось должного внимания.

Прежде чем задуматься, в чём состоят функции алгообразов в художественном тексте, проанализируем конкретный алгообраз, использованный Бальзаком. По сути, писатель утверждает, что истинный поклонник данного типа женщин должен уметь подавлять крик боли в некоторых щекотливых ситуациях. То, что это в человеческих силах, доказывается с помощью исторического примера или скорее анекдота – о господине де Жокуре, легендарном любовнике. Кстати, его искалеченные пальцы мелькают и в других произведениях Бальзака – например, в повести «Герцогиня де Ланже» говорится, что «даже в одном мизинце господина де Жокура и то заключалось больше страсти, чем во всём нынешнем поколении спорщиков, готовых бросить женщину ради поправки к законопроекту»⁵⁰.

Крик связан с болью от сломанных пальцев причинно-следственным образом, то есть это метонимия

⁵⁰ Бальзак О. де. Герцогиня де Ланже / Пер. с фр. М. В. Вахтеровой // Бальзак О. де. Собрание сочинений в 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 11. С. 252.

(на языке риторики) или знак-индекс (на языке семиотики) боли. Итак, Бальзак вплетает в свою «игру сопоставлений» болевое ощущение от двух сломанных пальцев. Зачем он это делает? Если мы поймём это, то, хочется надеяться, поймём и то, для чего вообще нужны алгообразы.

Мы сразу предложим своё объяснение, не настаивая на том, что оно является единственно возможным. Мы полагаем, что воображаемый, художественный мир («диегетический мир» на языке структуралистов), конструируемый писателем и достраиваемый читателем, в некоторых отношениях подобен сновидениям. Например, в нём отсутствуют болевые ощущения – это «анестезированный», обезболенный мир. Сновидения полны красок, необыкновенных ситуаций, положительных и отрицательных эмоций, в том числе страхов, но в них нет боли. Чтобы сделать художественный мир более правдоподобным и менее похожим на сновидение, чтобы усилить иллюзию его реальности, писатель вынужден отсылать к читательскому опыту боли – именно эту функцию выполняют алгообразы. Другими словами, алгообразы выполняют по отношению к диегетическому миру ту же функцию, что и боль в реальной жизни.

В сущности, только боль убеждает нас в существовании реальности мира и внешних предметов. Если бы мы без малейших неудобств проходили сквозь стены, у нас были бы веские основания сомневаться в реальности стен. Все (или по крайней мере самые убедительные) аргументы против солипсизма сводятся к ощущению боли. Проще говоря, мир, данный нам в ощущениях, имеет в своей основе «каркас» из болевых ощущений. Этот болевой каркас мы предлагаем обозначать словом «алгореальность».

Алгообразы усиливают иллюзию реальности диегетического мира, создавая видимость существования у этого мира «болевого каркаса». Но это именно иллюзия. Дело не в том, превозмог ли в действительности многострадальный господин де Жонкур боль от сломанных пальцев, как ему приписывается, – вместо него могло быть упомянуто и воображаемое лицо. Дело в том, что алгообразы отсылают к болевому опыту читателя, а этот опыт относится

не к воображаемому, а к реальному миру, в котором все мы хотя бы раз прищемляли или ломали пальцы, то есть отсылают к обыденной алгореальности, благодаря которой мы отличаем состояние бодрствования от сновидений.

Введение в алгокритику

Определимся для начала, что такое критический метод и стоящая за ним теория. Мы трактуем эти понятия в духе **Жана Старобинского**. Метод – это некоторая процедура, специально приспособленная для решения тех или иных проблем. Метод непременно должен быть более или менее формализуемым, чтобы минимально гарантировать воспроизводимость, проверяемость и, следовательно, объективную значимость выводов критика.

Ведь что делает критик? Он ставит в соответствие некоторому исходному художественному тексту $T1$ некоторый критический текст $T2$. Вообще говоря, в актуальной практике никаких ограничений на $T2$ не накладывается. Критик может самовыражаться как ему угодно. Механизм «выведения» $T2$ из исходного текста чаще всего остаётся большой загадкой, и проще всего объяснить это тем, что критик руководствуется не рациональными соображениями, а стихийным «вдохновением», случайными ассоциациями – проще говоря, пишет то, что ему пишется. Подобные бессистемные «откровения» могут обладать большой эвристической и эстетической ценностью, но остаются целиком субъективными. Таким образом, мы под критическим методом понимаем формальную процедуру, проливающую свет на то, как критик, отталкиваясь от исходного текста, порождает своё критическое высказывание $T2$.

За методом стоит некоторая теория, которая оправдывает метод, объясняет его. Теория зарождается из метода, но имеет более широкую сферу применимости, позволяет верифицировать или фальсифицировать метод, модифицировать его, разрабатывать новые методы. Отношения между методом и теорией непросты, и Старобинский верно отмечает: *«Собственно, здесь уже намечается круг: метод вытекает из теории, но ведь и для установления теории нужен был метод. Взаимодействие теории и метода зависит от некоторого соглашения о рациональности»*⁵¹.

Алгокритика в нашем понимании – достаточно простой и хорошо формализуемый критический метод и поэтому

⁵¹ *Старобинский Ж.* Поэзия и знание: История литературы и культуры. В 2 т. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. С. 20.

заслуживает некоторого внимания. Это очень специфический и ограниченный метод, то есть он оставляет за скобками очень многие смыслы исходного текста, но это относится ко всем вообще методам. Художественный текст, как правило, – это слишком многослойная и многоаспектная структура, чтобы его можно было исчерпывающе рассмотреть с помощью какого-то одного метода.

Термин «алгокритика» образован нами с использованием греческого слова «алгос», означающего «боль». Суть метода в том, что сначала из исходного текста извлекаются только те фрагменты, в которых говорится о болевых ощущениях и переживаниях действующих лиц, или персонажей в широком смысле (боль могут ощущать не только люди, но и животные, а в некоторых произведениях даже предметы и абстрактные сущности). В результате вместо исходного текста, часто весьма объёмного, мы получаем некоторую «выжимку» – более плотный и компактный текст, который мы будем называть *алгоэкстрактом* исходного текста и обозначать *АТ*. Если бы наша статья публиковалась не в газете, а в научном журнале, мы бы поставили над буквой А треугольную «крышечку» – так называемый циркумфлекс, который позволяет отличать обозначения операторов от других символов. Предполагается, что алгоэкстракт в художественной форме выражает некоторую авторскую «философию боли», заключённую в исходном тексте.

На втором этапе заключённые в алгоэкстракте неявные (имплицитные) философские смыслы бережно переводятся из художественной формы в явную (эксплицитную) понятийную форму, присущую критическому дискурсу.

Таким образом, алгокритическое рассмотрение текста протекает в два этапа: $T1 - AT - T2$. На первом этапе применяется хорошо знакомая процедура «обрезки текста», «снятия лишнего», «редукции». Многостраничное произведение при этом может уменьшаться до нескольких абзацев, а то и предложений. На втором этапе этот «остаток» (алгоэкстракт) подвергается другой хорошо известной процедуре, называемой в научной литературе «гомосемантический перевод» или «интерпретационное парафразирование». Это преобразование текста с сохранением общей семантики исходного текста, его смысла, в нашем случае – преобразование

текста, при котором образная система алгоэкстракта переводится в понятийную систему, художественный текст – в критический текст. Очевидно, что в ходе алгокритического рассмотрения все «болевые» смыслы исходного текста остаются неизменными, всё остальное отсекается или игнорируется – в этой связи мы не можем удержаться, чтобы не ввести для обозначения специфики алгокритики как метода ещё один термин – «гомоалгический перевод» (преобразование текста, сохраняющее «болевые» смыслы).

За алгокритикой как методом стоит некоторая теория, которую мы называем *алгософией*. Алгософия заслуживает отдельного рассмотрения, для нас важно лишь то, что эта теория придаёт особое значение боли и отношению к боли, то есть рассматривает боль как фундаментальный экзистенционал. Подобная теория может нравиться или не нравиться, казаться убедительной или абсурдной – условно примем её как некоторую данность.

Где в этом методе слабые места? На каком этапе в алгокритическую процедуру может вкрасться субъективность? Возьмём двух независимых критиков, владеющих алгокритическим методом. Очевидно, расхождения между ними могут возникнуть на этапе формирования алгоэкстракта. Представим, что они анализируют какой-нибудь известный текст, например повесть «Первая любовь» **Ивана Сергеевича Тургенева**. Начало этого текста очень радостное, эмоционально приподнятое и не содержит упоминаний о боли. Но вот наши воображаемые критики доходят до момента, когда главный герой «так неловко прикоснулся губами к пальцам Зинаиды, что слегка оцарапал себе конец носа её ногтём». Включать это предложение в алгоэкстракт или не включать? Это объективное затруднение – болевое ощущение слишком слабое и неопределённо выраженное, чтобы можно было сделать однозначный вывод.

Но вот следует момент, когда во время игры в верёвочку с Зинаидой главный герой, «зазевавшись, получил от неё сильный и резкий удар по пальцам». Тут больше определённости, и скорее всего этот фрагмент оба критика включат в алгоэкстракт.

Далее мы доходим до слов: «Я сказал, что с того дня началась моя страсть; я бы мог прибавить, что и страдания мои начались с того же самого дня. Я изнывал в отсутствие Зинаиды: ничего мне на ум не шло, всё из рук валилось, я по целым дням напряжённо думал о ней... Я изнывал... но в её присутствии мне не становилось легче». Без сомнения, оба критика включают этот фрагмент в алгоэкстракт.

Зинаида издевается над доктором Лушиным: «– <...> Так подайте ж вашу руку, я воткну в неё булавку, вам будет стыдно этого молодого человека, вам будет больно, а всё-таки вы, господин правдивый человек, извольте смеяться.

Лушин покраснел, отворотился, закусил губы, но кончил тем, что подставил руку. Она его уколола, и он точно начал смеяться... и она смеялась, запуская довольно глубоко булавку и заглядывая ему в глаза, которыми он напрасно бежал по сторонам...». И этот фрагмент любой алгокритик наверняка включит в алгоэкстракт. Мы видим, что, несмотря на некоторые маловажные расхождения, первый этап алгокритического рассмотрения достаточно объективен и воспроизводим. Алгоэкстракты, извлекаемые различными критиками из исходного текста, вообще говоря, не будут полностью совпадать, но будут иметь надёжное общее «ядро».

На втором этапе (гомоалгический перевод) расхождение в интерпретации может быть больше. Критик имеет различный жизненный опыт, мировоззрение, своё собственное отношение к боли. Но всё же алгоэкстракт гораздо сильнее ограничивает интерпретатора, чем исходный текст, поскольку он компактней и семантически однородней. Ошибки и предвзятости интерпретации в данном случае можно будет легче обнаружить и исправить.

Важно отметить, что если в обычной жизни мы чаще всего можем сказать, какую боль – физическую или психическую – мы испытываем, то в тексте граница между ними гораздо более размыта, трудноуловима. Мы полагаем, что в рамках алгокритического метода целесообразно говорить просто о боли, не вдаваясь в её природу. Наверное, это разделение вообще носит искусственный характер, и совершенно прав **Арне Юхан Ветлесен**, утверждающий в «Философии боли», что «разделение боли на физическую и психическую

приносит на самом деле больше вреда, чем пользы, как для понимания, так и для лечения»⁵².

Алгокритика – это метод, разработанный и апробированный автором данных строк. Заинтересует ли он ещё кого-то? Сложно сказать. Нашей целью было побудить к формальным критическим методам как таковым, и, как нам кажется, нет другого способа бороться с воцарившейся сегодня критической «вкусовщиной». Не столь важно, что за метод использует критик, как то, что он использует хоть какой-то метод.

⁵² *Ветлесен А. Ю.* *Философия боли.* М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 46.

ЧАСТЬ III. РЕЦЕНЗИИ

Зима, Проханых торжествует

Лев Данилкин. Человек с яйцом. Жизнь и мнения Александра Проханова.

– М.: Ад Маргинем, 2007. – 664 с.

На прошлой неделе в магазине «Библио-Глобус» прошла презентация сразу двух новых книг Александра Проханова: романа «Пятая империя» (издательство «Амфора») и сборника интервью «Свой-чужой». В ходе презентации представитель издательства Ad Marginem торжественно вручил Проханову сигнальный экземпляр книги Льва Данилкина «Человек с яйцом».

Книга литературного обозревателя журнала «Афиша» ещё на стадии рукописи попала в шорт-лист премии «Большая книга». Два вопроса сразу взволновали литературную общественность. Зачем гламурный критик взялся за биографию Проханова? И почему книга носит на первый взгляд такое скабрёзное название?

Возможный ответ – всеядность и неразборчивость Данилкина, выбравшего своим девизом: «Все пишут хорошо». Сам автор предлагает другую версию: «У книг Проханова в самом деле есть определённый психотерапевтический потенциал; они действительно способны утешить существо, которое угораздило родиться здесь и сейчас – в стране, где и так невеликое количество красоты скорее убывает, чем прибавляется, которая не использовала те несколько шансов, которые ей предоставлялись историей, у которой едва ли есть сколько-нибудь перспективное будущее и которая рано или поздно будет втянута в какой-то конфликт, где выстоять ей будет вряд ли по силам».

А название книги, согласно Данилкину, принадлежит Юрию Трифонову. «Как я вас узнаю?» – спросил автор «Дома на набережной» у молодого журналиста Александра Проханова, договариваясь с ним о встрече в фойе ЦДЛ. «Я буду держать в руках цветное деревянное яйцо», – находчиво ответил Проханов. «Человек с яйцом» – так озаглавил Трифонов предисловие-напутствие к первой книге Проханова

«Иду в путь мой» (1971). Название зарубили издатели. Спустя 35 лет его подобрал литературный критик и дал своему разбухшему биографическому очерку, вышедшему с подзаголовком «Жизнь и мнения Александра Проханова».

Название имеет и другой подтекст. Лейтмотивом-репризой Проханова Данилкин считает идею воскрешения отцов и обретения бессмертия в духе «Философии общего дела» Николая Фёдорова. А яйцо – это «символ чуда зарождения жизни, очень простое и наглядное доказательство креативной потенции бога; символ Пасхи, воскрешения Христа и, шире, вообще идеи воскресения и бессмертия».

Нулевые годы XXI века – время непрерывного триумфа Проханова. Самый модный писатель 1990-х Виктор Пелевин обыгрывает прохановские идеи в романе «Empire V». В последнем романе Дмитрия Быкова «варяги» шпарят передовицами газеты «Завтра», а «хазары» – копируют прохановских антигероев. И самый верный признак успеха – Владимир Сорокин утрирует «варяжскую симфонию» Проханова в романе «День опричника». Символический акт выглядит как передача самозванцем царственных регалий законному наследнику, что не ускользнуло от Данилкина: «Ещё в 70–90-е Сорокин казался могильщиком Проханова и всей литературной традиции, якобы с ним связанной, то в нулевые выяснилось, что оба не желают оставаться исключительно фронтменами литературных направлений, которые к ним пристёгивают... Похоже, на длинной дистанции Проханов если не обошёл Сорокина, то, во всяком случае выбрался из-под этой зловещей тени... Разумеется, речь идёт о восприятии со стороны: сам Проханов едва ли ощущал себя когда-нибудь участником этого единоборства».

Секрет успеха Проханова прост. Это безудержная экспансия в заповедные зоны и родовые вотчины постмодернизма. Не впадая в почти неизбежную в таких случаях пошлость, Проханов доказал, что настоящий писатель всегда превзойдёт ёрничающего декадента. И по откровенности эротических сцен. И по количеству сморкающихся фаллосов и зазывающих ктеисов. И по разнообразию совершаемых ими возвратно-поступательных манёвров. Причём сделает это, не смакуя переступание табу, не улещивая и не соблазняя читателя, а с помощью вполне уместного

приёма, который Данилкин называет «собираением компромата на дьявола».

Прохановские приапические грёзы, фантазмагории и горячечные видения ведут в пространство высшего смысла, выпрастывающегося, как набухшая грудь из тугого корсета. Читателю не остаётся другого выбора, кроме как сглатывать молоко с сосков русского авангардизма. Поистине русская литература ещё не знала такого половодья метафор, такой тахикардии слога, такого перепада температур, когда одна часть фразы словно жарится на калорифере, в то время как другая – индевет в холодильнике.

Проханову удалось практически невозможное. Его романы стали взлётной полосой новой русской идеи, а газета – имперской тетивой, разящей снопами передовиц. За 15 лет подвижнического служения монолитные, проконопаченные семантической смолой инженерно-метафизические блоки, воздвигнутые Прохановым под сухой стрёкот пера, сложились в неприступную крепость под названием «Пятая империя». И вот некогда опальный литератор, заклеянный как автор чудовищно ангажированных репортажей, служитель красно-коричневых таинств и подстрекатель политических пройдох, чувствует себя как писатель № 1 современной России.

«По существу, его миссия – выполнена», – завершает Лев Данилкин жизнеописание Проханова, местами тянущее на агиографию: «Он был летописцем, он выкликал будущее – и он его приманил; эллипсис его биографии замкнулся. Он законсервировал семя инобытия, уберёг его, снёс яйцо, он его сохранил в лютую стужу, он его высидел, несмотря на то, что оно выглядело как мёртвая окаменелость – и вот теперь, наконец, услышал, что скорлупа ломается, птенец проклёвывается, что он жив, дееспособен и сможет существовать самостоятельно».

И последнее. Вы спросите: что же стало с яйцом? Закономерный вопрос. На протяжении книги складывается впечатление, что Проханов стремится вручить это яйцо молодому критику. А Лев Данилкин всячески уклоняется от этого дара, потом вежливо соглашается, нерешительно вертит в руках и, наконец, роняет. Что ж, эпиграф к книге актуален как призыв к читателю: «наш человеческий долг – подобрать упавшее яйцо» (Пол Остер).

Ампутация хвоста

Лев Данилкин. Нумерация с хвоста: Путеводитель по русской литературе.

– М.: АСТ: Астрель, 2009. – 288 с.

Чем интересны путеводители Льва Данилкина по русской литературе? В первую очередь тем, что это не просто сборники рецензий, а цельные произведения. Эту цельность им придают объёмные вводные статьи, в которых даётся оригинальный, остроумный, но при этом далеко не поверхностный анализ русской литературы за год. Переходя затем к рецензиям, читатель ищет в них подтверждения заявленных в вводной статье тезисов и некой цементирующей книгу основной мысли.

На этот раз литературный критик обкатывает идею, высказанную американским журналистом Крисом Андерсеном в книге «Длинный хвост». Вот она в изложении Данилкина: если раньше выгодно было продавать только хиты, а торговля разного рода «странными» товарами – нишевыми продуктами – была убыточной, то теперь деньги можно зарабатывать не только на хитах, но и на том, что ранее считалось в коммерческом смысле безнадежным. В вводной статье Данилкин утверждает, что урусской литературы 2008 года был «длинный хвост». А рецензии, включённые в книгу, призваны, по-видимому, доказать «феноменальное разнообразие» современной русской литературы.

Не остановиться на этой мысли я не могу уже потому, что, по моему мнению, дело обстоит прямо противоположным образом. Русская литература похожа на ящерицу с оторванным хвостом. Ящерица эта действительно очень крупная, холёная, откормленная, но вместо хвоста у неё обрубок. А построения Данилкина – это попытка выдать желаемое за действительное. Только этим можно объяснить тот факт, что Данилкин мимоходом не оставляет камня на камне от собственных построений, но даже не замечает этого.

Заявив о существовании у русской литературы 2008 года «длинного хвоста», Данилкин приступает к анализу отобранных произведений и, в частности, пишет: «*Ни один*

из отобранных текстов нельзя назвать по-настоящему авангардным. Даже тексты, интерпретация которых может вызывать у читателя известные затруднения, в сущности, без особых натяжек могут быть отнесены к беллетристике – Шаров, Липскеров, Буркин, например. Выбирая способ повествования, литераторы останавливаются на традиционном проверенном реализме – и не случайно в 2008-м так много было добротных реалистических романов» (с. 30).

Почему в русской литературе практически исчезли авангардные произведения, качественные тексты, написанные в экспериментальных стилистиках? Авангардные произведения и представляют собой типичный «странный», нишевый продукт, имеющий своего ценителя. Если верно предположение о существовании «длинного хвоста», эта ниша должна быть заполнена. Однако это не так.

Данилкин, по-видимому, считает, что это объясняется политической конъюнктурой: *«Настойчиво навязываемая сверху рифма – “стабильность”-2008 и поздний брежневский застой – среди прочего означает также отход от радикального “модернизма”, от экспериментов с формой»*. Можно подумать, что авангардные произведения сегодня просто не пишутся. Это ошибочное утверждение. На самом деле они пишутся, и в таком же количестве. Но не издаются. Не издаются не только молодые нераскрученные авторы (уверен, что их предостаточно, просто мы о них не знаем), но и писатели-экспериментаторы, заявившие о себе в 1990-е.

Скажу о тех, с кем общался: Егоре Радове, Игоре Яркевиче, Алине Витухновской, Валерии Нарбиковой. Умерший три месяца назад Егор Радов так и не смог найти издателя для своего романа «Уйди-уйди». До этого в 2003 году вышел роман Радова «Суть». Многие, наверное, объясняют многолетнее молчание Радова творческим кризисом. На днях я прочёл неопубликованный роман Егора – так вот он не уступает предыдущим. Яркевич два года не может найти издателя для трёх готовых книг. Витухновская пять лет не может найти издателя для трёх готовых книг (прозы, стихов и эссеистики). Нарбикова 15 лет не может найти российского издателя (за это время несколько её книг вышло в переводах на Западе).

Эти и многие другие менее известные или совсем неизвестные авторы и представляют собой оторванный хвост русской литературы. Более того, мне кажется, в ампутации этого хвоста Лев Данилкин принял непосредственное участие. Не кто иной, как Данилкин, назвал Радова «дохлой склярией», не кто иной, как Данилкин, писал о «микроскопическом таланте» Яркевича. К сожалению, мне неизвестны статьи Данилкина о произведениях Нарбиковой и Витухновской.

Что же представляет собой внешнее изобилие, о котором говорит Данилкин? Это не «длинный хвост», это результат гиперконкуренции. Не заполнение разных ниш, а перепроизводство внутри отдельно взятой ниши. Писатели, которых с таким восторгом перечисляет Данилкин, с точки зрения ценителя авангарда, неотличимы друг от друга. Между Архангельским, Бояшовым, Быковым, Бушковым, Волосом, Кантором, Липскеровым, Маканиным, Минаевым, Прилепиным, Робски, Садулаевым и иже с ними на глубинном уровне нет ни малейшей разницы. И дело не только в форме, но и в содержании. Все эти авторы обыгрывают один и тот же, если воспользоваться термином Лиотара, метанарратив. Примитивный, занудный, приевшийся. То есть сюжеты разные, герои разные, даже техники письма чуть-чуть разные, а метанарратив один и тот же. Альтернативные смыслы, дискурсы, метанарративы, многочисленные в 1990-е годы, когда русская литература действительно виляла «длинным хвостом», а не обрубком, на наших глазах безжалостно вытесняются.

Всего на данный момент вышло три путеводителя Льва Данилкина: по русской литературе 2005 года («Парфянская стрела»), 2006 года («Круговые объезды по кишкам нищего») и 2008 года («Нумерация с хвоста»). Почему в этом списке отсутствует 2007 год? В интервью нашей газете («НГ-ЕЛ» от 24.04.08) Лев Данилкин ответил на этот вопрос: в 2007 году появилось несколько сильных текстов, но они не образовывали единства с множеством рифм, созвучий и лейтмотивов наподобие «баховской фуги», как в 2005 году, не было среди них и Супертекста, как в 2006 году (имеется в виду «Учебник рисования» Максима Кантора). Что же произошло в 2008 году? Прозвучала «баховская фуга»

или появился Супертекст? Как следует из вводящей статьи, нито ни другое.

Что же цементирует очередной путеводитель Данилкина? Ответ напрашивается – антигерой. Захар Прилепин. Самый грандиозный мыльный пузырь нулевых годов. Пайщики литературной пирамиды ОАО «Захар Прилепин» будут в ярости. Но это отдельная история.

Страна курьёзов и инверсий

Александр Проханов. Virtuoz: Роман-триллер.

– М.: Алгоритм, 2009. – 512 с.

В чём секрет второго дыхания Александра Проханова? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно оглянуться на то, что происходило в русской литературе с 1991 года и что обычно описывается как противостояние постмодернизм/реализм.

Как это противостояние выглядит на Западе? Там есть правящая элита, заинтересованная в поддержании право-консервативных настроений, подмораживании политических процессов, сохранении статус-кво. В литературе власть имущим выгодно протезирование реализма. Именно этим объясняется аксиологическая окрашенность термина «реализм», часто воспринимаемого манипулируемым сознанием как синоним (или мера) ценности литературного произведения. Легко заметить, что расцвет реализма (вернее, того, что в ту или иную эпоху за него выдаётся) приходится на периоды политического похолодания. Вообще говоря, этого одного достаточно, чтобы не видеть в реванше «реалистов» ничего желательного.

Консервативным силам противостоят постмодернисты, или «новые левые» (это уже N-надцая перезагрузка этого термина). Остриё постмодернистского жала – абсорбированный и переработанный марксизм. Не случайно виднейшие теоретики постмодернизма – изменившие или не изменившие первоначальным убеждениям неомарксисты, самые беспощадные критики «развитого капитализма» и «общества всеобщего благосостояния». Сегодня сильнейшие левые протестные движения на Западе имеют постмодернистскую природу. Иной раз кажется, что пёстрое шествие антиглобалистов сошло со страниц безумного постмодернистского романа.

А что у нас? А у нас всё наоборот. Россия, как известно, страна курьёзов и инверсий. У нас постмодернизм воспринимается как апология дикого капитализма, олигархии и социал-дарвинизма. А слово «реализм» написано на стягах условной оппозиции, то есть тех, кто выступает против сложившегося положения вещей.

Почему произошла такая инверсия? Одна из причин – личность наиболее талантливого пропагандиста постмодернизма. Разумеется, я имею в виду Вячеслава Курицына. Не он первый узнал о существовании постмодернизма, не он первый стал о нём писать, но он был одним из первых, кому было незазорно назваться постмодернистом. И он тут же сделал термин «постмодернизм» предметом собственной постмодернистской игры. В результате русский постмодернизм получил неожиданный *прокапиталистический* уклон. Доверчивые литераторы «повелись».

Вообще, на мой взгляд, современная литературная критика гораздо интереснее современной литературы. Но если литература – это рефлексия, то критика – *метарефлексия*. А критика критики – это *метакритика*. Так вот с метакритической точки зрения, в то время как ценность рецензий большинства критиков со временем асимптотически стремится к нулю, статьи Курицына сохраняют актуальность и сегодня читаются так, как будто написаны вчера.

Следствием инверсии стало возникновение двух лагерей с обслуживающими их критиками – условных «постмодернистов» и условных «реалистов». И вторые развязали войну с первыми. Война эта сама по себе была бредовой. Потому что постмодернизм/реализм – это вовсе не бинарная оппозиция, как многие ошибочно полагают.

Причём надо различать постмодернизм как одно из следствий усложнения общественной жизни на рубеже тысячелетий и постмодернизм как литературное направление. Постмодернизм в первом смысле – это смешение всего и вся, взаимопроникновение, вызванное в первую очередь развитием средств массовой коммуникации, а отнюдь не антироссийским заговором. «Культурная диффузия» действительно вызывает ряд проблем. Но при чём тут реализм?

Постмодернизм как литературное направление отличается использованием нехитрых постмодернистских приёмов. Чаще всего это насыщение текста отсылками к каким-то другим культурно значимым текстам. Но никакого отношения к реформам в России и к переделу собственности этот безобидный феномен не имел. По сути, произошёл запоздалый по сравнению с аналогичным явлением на Западе всплеск моды на постмодернистские произведения. Эта мода, как

всякая мода, оказалась скоротечной и схлынула, обогатив русскую словесность парой-другой специфических приёмов. Однако это поветрие породило в воображении перепуганных литераторов целый каскад фантазмов. Ведь как рассуждали недалёкие литературные критики обоих направлений, не имеющие собственных идей и потому довольствующиеся суррогатами? Их убеждения сводились, по сути, к двум тезисам:

1. В литературе наблюдается «засилье постмодернизма».

2. Спасение литературы может исходить только от «нового реализма».

Совершенно не понятно, в чём, собственно, состояло «засилье постмодернизма»? Всё, что говорится об этом, напоминает бред сивой кобылы. Доказательство приводится одно – в какой-то момент всплыла известная «обойма» авторов, условно называемых постмодернистами (некоторые из них яростно отрекаются от этого обозначения). Они помелькали по телевизору, наиздавали книг. Но мода на них прошла, и они вновь оказались на периферии литературного процесса. Никакого засилья не было. Сугубо постмодернистские произведения в общем количестве издаваемой художественной литературы никогда не превышали нескольких процентов. Была мода. Да, была! Однако когда царит мода на «короткие юбки», почему-то никто не говорит про «засилье коротких юбок».

Есть приёмы, характерные для реалистической прозы, и есть приёмы, характерные для постмодернистской. Абсурдность противопоставления постмодернизм/реализм видна хотя бы уже в этом разрезе. Противопоставлять два типа приёмов – это всё равно что противопоставлять эпитету метафору на том основании, что, дескать, эпитет – орудие капитализма («О дивный новый мир»), а метафора – инструмент социализма («Город Солнца»).

Кроме того, постмодернизм упрекали в реабилитации разного рода мерзостей и отклонений. Но вот явился вождьленный «новый реализм» (опять же N-надцатая перезагрузка), и что? По количеству мерзостей он сразу обскакал постмодернизм. И по количеству «мыльных пузырей». То и дело было слышно: «Новый Горький явился!», «Новый Бабель явился!». А на поверку оказывалось, что это ещё одна галлюцинация

подвыпившего литературного критика или фрустрированной критикессы. Один «сахарный прилипала» чего стоит (см. «НГ-EL» от 16.07.09).

Проханова часто рассматривали как потенциального мотильщика постмодернизма. Но я помню публичное выступление Проханова, на котором он заявил, что именно постмодернисты сохранили, пронесли через смутные 1990-е годы и обогатили русскую литературу. Что именно от постмодернистов он получил толчок к творчеству, благодаря которому появился «Господин Гексоген». В последующие годы Проханов, по сути, осуществил «инверсию инверсии», «отрицание отрицания» и тем самым вернул русскому постмодернизму обличительное и критическое измерение.

Но не следует думать, что недавние романы Проханова – это синкретизм исключительно реализма и постмодернизма. В них легко обнаружить стигматы иных направлений.

Вот навскидку психоделика: *«Они покинули поверхность огромной ледяной планеты в созвездии Лебедя. Поверхность напоминала снежное серебристое поле, по которому перетекали позёмки. В туманном небе сияло сразу несколько красных лун, жёлтых полумесяцев, розовых искристых шаров. Каждый был окружён радужной оболочкой, мерцающим сиянием, волшебным нимбом, как на картинах Ван Гога. Художник употреблял гашиш, переносивший его в иные миры, и, по-видимому, он тоже побывал на этой удалённой планете. Виртуоз подхватил драгоценный сосуд, вернулся на Землю и очутился внутри разраставшейся раковой опухоли.*

Здоровые клетки, полные алой крови, глянцевиные, свежие, выстилала живую ткань. Так выглядит разрезанная клубника, напоённая душистым соком...» Обрываю цитату – там ещё долго в том же духе. Не думаю, чтобы Проханов курил гашиш или занимался экспериментами с изменённым сознанием, как Виктор Пелевин или Егор Радов, но их стилистические уроки он блестяще усвоил.

А вот вам магический реализм в духе Кастанеды: *«Оставшись в гостинной, Рем медленно приподнялся с дивана. Оправил на себе китайский халат с шёлковым драконом. Пружинно потоптался босыми ногами. Замер, погружая сознание в глубину своей грудной клетки, где рядом с его собственным сердцем билось сердце Ромула, – плод метафизической*

трансплантации. Принял тибетскую позу «Скрипичный ключ» – позу палача, отсекающего сердце врага. Выпрямил спину, придав ей устойчивость негибкого стержня. Туго напряг крестец, так что набухли все сходящиеся к крестцу железы и нервные окончания и открылись, задышали все чакры. Приподнял левую ногу, повернув босую стопу внутрь...». Ну и так далее.

Проханова часто упрекают в бесконечных самоповторах. Действительно, такое ощущение, что все его романы, начиная с «Господина Гексогена», написаны по одному шаблону. «Крейсерова соната», «Политолог», «Виртуоз» и другие – это, в сущности, «Господин Гексоген-2», «Господин Гексоген-3» и т. д.

Но это-то и выдаёт, что Проханов действительно нашёл себя и свой жанр («социальная фантазмагория»). Настоящий писатель всю жизнь пишет одну и ту же книгу. В новых романах Проханова имеет значение уже не ставшая привычной форма (в своё время новаторская), а аллюзии, намёки, подмигивания. Многочисленные нюансы, от которых поклонник Проханова получает истинное удовольствие.

Сахарный прилипала

О литературно-финансовой пирамиде

ОАО «Захар Прилепин»

Захар Прилепин. Terra Tartarara: Это касается лично меня.

– М.: АСТ, 2009. – 224 с.

Сразу скажу: книгу я, разумеется, не читал. Большинство статей, вошедших в неё, попадались мне в периодике по мере их выхода. Перечитывать скверную и занудную, на мой взгляд, публицистику нет ни малейшего желания (даже статью Прилепина «Отец Эдуард и деда Саша на фоне космоса», опубликованную в «НГ-EL» от 28.02.08). Но это хороший повод поговорить о превращении третьестепенного (опять же, на мой взгляд) нижегородского писателя в «центральную фигуру литературного процесса» (так заверяют серьёзные критики).

Разговор о Прилепине обычно начинают с обсуждения его псевдонима. В самом деле, почему Захар? Отвечают на этот вопрос обычно в духе Аллы Латыниной: *«Захар Прилепин – звучит шершаво, словно трут наждаком по стеклу, тяжело, угрюмо, но почвенно, кондово. И в этом выборе имени сконцентрирована писательская стратегия автора, сочиняющего себе образ-маску»* («Новый мир», 2007, № 12).

Верно, но не совсем. «Захар» – звучит не просто шершаво, но и невыносимо приторно, сладко, сахарно. Говорится «Захар Прилепин», а слышится «сахарный прилипала». И это не случайное созвучие. Псевдоним подчас точнее всего выражает внутреннюю сущность его носителя. Полагаю, придумывая себе псевдоним, Евгений Прилепин рассчитывал именно на ту ассоциацию, которую подметила Алла Латынина, но упустил побочную ассоциацию. И следует признать, что выражение «сахарный прилипала» как нельзя лучше передаёт писательскую стратегию амбициозного нижегородца.

По-другому эту стратегию можно назвать «Золотой гусь». Есть у братьев Гримм сказка про золотого гуся, к которому прилипал каждый, кто прикоснётся. Когда Дурень (герой сказки) нёс этого гуся, за ним тянулась целая процессия: три дочери хозяина гостиницы, пастор, причетник, два мужика...

Увидела это уморительное зрелище принцесса-несмеяна и расхохоталась. Пришлось ей выйти за Дурня замуж.

Те, кто сомневается, что шествие прилипших друг к другу людей – это по-настоящему смешно, может заглянуть на официальный сайт Прилепина в раздел «Отзывы» (<http://zaharprilepin.ru/ru/otzyvy/>). Не надорвитесь от смеха. К новому золотому гусю прилипли даже не семь человек, как в сказке, а все сорок. Что склеило этих людей? То, что все они стали пайщиками литературно-финансовой пирамиды ОАО «Захар Прилепин», заложниками собственных неумеренных восторгов. Причём у меня есть подозрение, что большинство из них (включая Лимонова) в тексты Прилепина даже не заглядывало. Влипли, уважаемые писатели и литературные критики! И могу уточнить во что – но не хочу упоминать эту прилипчивую субстанцию.

Без сомнения, имея такое мощное лобби, путём непрерывного заискивания перед влиятельными в литературном мире персонами Захар Прилепин ещё несколько лет продержится на плаву. Но итог предсказуем. В один прекрасный день раздел «Научные работы» на сайте Прилепина (<http://zaharprilepin.ru/ru/nauchnie-raboti.html>) может пополниться ещё одной научной работой под названием «Плагиат Прилепина». Мы ведь не можем исключать, что какому-нибудь филологу придёт в голову прочесть друг за другом два романа – «Скины» Дмитрия Нестерова и «Санька» Захара Прилепина. Но признаем, что это ловкий ход – заменить одиозного героя-скинхеда уважаемым героем-нацболом, столь милым и патриотам, и либералам. У меня есть основания полагать, что это очень болезненная для Прилепина тема. В своё время мне доводилось брать у Прилепина интервью («НГ-EL» от 13.12.07). На все вопросы я получил развёрнутые ответы, и лишь один невинный вопрос был вымаран – о романе Нестерова. А ведь так просто было ответить: нет, не читал. Но, видно, не хотелось врать...

Впрочем, Прилепин и не скрывает, что балуется плагиатом. В беседе с литературным критиком Андреем Мирошкиным он так и говорит: *«Кстати, у меня есть одно нарочитое заимствование у Астуриаса, и я всё жду, что кто-нибудь заметит. Но никто не читал, похоже, ни фига»* («Книжное обозрение», 2008, № 31–32). Наверное, один Прилепин знает,

сколько в его текстах *ненарочитых* заимствований. И уж эти заимствования едва ли кто-то обнаружит. Ведь, как заметил Прилепин, никто, похоже, ни фига не читал. Расчёт верный.

Прилепин в отличие от своих лоббистов отлично понимает, что его успех никак не связан с качеством его текстов. Что бы он ни написал, найдутся умники, которые покорно поплетутся за Дурнем с золотым гусём.

Поэтому наш Дурень может позволить себе заносчиво-самовлюблённую откровенность – как в беседе с питерским писателем Дмитрием Ореховым: *«Я пишу быстро и легко. Когда у меня появляются свободные пятнадцать минут, я сажусь и пишу. Причём без всякого вдохновения, которым любят бравировать другие писатели. И обычно – левой ногой. Писательство – это не труд, это забава. Причём забава легкая. Когда мои собратья по перу говорят, что в то время, когда они пишут, у них кровь идёт горлом, я испытываю брезгливость и недоумение. У меня ничего горлом не идёт»* («МК в Питере» от 11.06.08). Ещё бы! Халтура дело нехитрое...

Чем объясняется всеобщая любовь к Прилепину? Разумеется, его имиджем – демонстративным членством в «одной запрещённой партии». Условные патриоты искренне заблуждаются, что Прилепин – свой. Для условных либералов Прилепин – таран. Похвала Прилепину из уст последних – это завуалированная критика власти. А напрямую критиковать они боятся. Такая вот многоходовка. Но эти условные либералы никакие, блин, не шахматисты, а попросту трусы.

Плохо и то, что с критикой Прилепина до сих пор выступали почти исключительно совсем уж сомнительные авторитеты вроде Петра Авена, Валерии Новодворской или Тины Канделаки. Пытается бороться с оголтелой раскруткой Прилепина Наталья Иванова. Но вот оно следствие многолетней ангажированности: когда Наталья Иванова говорит абсолютно правильные вещи – ей уже никто не верит.

Вообще точнее всех о Прилепине сказал на сегодняшний день нижегородский публицист Кирилл Лодыгин в статье под названием «Да никак ты писака!» (NaZlobu.Ru, 11.09.07). Там есть другие примеры «ненарочитых заимствований» Прилепина. Хармсовская строчка идеально отражает суть статьи. Мне особенно нравится отсутствие «й» в слове «никакой» – намёк, что у писаки нет ни йоты таланта.

Ситуация могла бы перемениться, если бы с критикой Прилепина выступили сами нацболы. Мне приходилось общаться с московскими нацболами и бывать в «Бункере». Так вот, я помню, что там были десятки молодых людей, пишущих не хуже Прилепина. Чтоб убедиться в этом, достаточно перелистать подшивку «Лимонки». Любопытно, что Прилепин с его PR-ресурсами ни разу не попытался продвинуть кого-нибудь из пишущих однопартийцев. Причина этого понятна – конкуренции именно с этой стороны Прилепин опасается больше всего. Представим, что будет три раскрученных писателя-нацбола? А четыре?

Пока в пиаре Прилепина участвует и Лимонов. Но хочется верить, что объясняется это чисто тактическими соображениями. Сомнительно, чтобы Лимонов очень уж ценил посредственного литератора, рубящего бабло на демонстративном членстве в основанной им (Лимоновым) организации. И, быть может, настанет день, когда Лимонов припомнит Прилепину вождя «эсэсовцев» Костенко (из романа «Санья») – импотента, похожего на «вялый лимон».

Куриная слепота

Сергей Шаргунов. Птичий грипп: Роман.

– М.: АСТ, Астрель, 2008. – 224 с.

О чём «Птичий грипп»? О куриной слепоте. Власти. Которая отталкивает пассионариев и неконформистов, а лелеет приспособленцев и карьеристов.

На что похож «Птичий грипп»? На «Мёртвые души». Только вместо афериста Чичикова в романе Шаргунова действует молодой социолог Степан Неверов. Причём не просто социолог, а ещё и стукач. Или доносчик. Или осведомитель. Как угодно.

А ещё «Птичий грипп» чем-то напоминает роман «Политолог» Александра Проханова – сатирическое (с элементами фантазмагии) изображение современной российской элиты, в котором каждая глава – выразительный портрет какого-нибудь легкоузнаваемого политика или чиновника. На протяжении прохановской книги главный герой – политолог Михаил Стрижайло – плетёт интриги, итогом которых становится полный крах оппозиции.

Шаргунов пишет энергично, выразительно, прозрачно, без «парада метафор», присущего Проханову. Однако «Птичий грипп» – это тоже история краха современной российской оппозиции. Только молодёжной.

Степан Неверов посещает собрания молодёжных политических организаций. Каждая глава – портрет вожака. Среди организаций – НБП («Ненавижу Большую Политику»), АКМ («Армия кампучийских маоистов»), «Птенцы Счастья», Союз «За Родину!», скинхеды, группа молодых либералов, движение «Ниша». Их вожаки – Воронкевич («Ворон»), Мусин («Попугай»), Огурцов («Снегирь»), Яковенко («Филин»), Шурандин («Орёл») и другие – имеют реальных прототипов, которых так и подмывает назвать. Но не буду.

Хотя одного всё-таки назову. Прототип писателя-романтика Шурандина – сам Шаргунов. Остроумно. Проханов, например, не догадался вывести себя в «Политологе».

Но есть более существенное отличие «Птичьего гриппа» от романа Проханова. Это отношение автора к своим героям. Для Шаргунова его герои (за исключением карьеристов из проправительственных «Птенцов Счастья» и «Ниши»)

при всех их недостатках – лучшие представители молодёжи. Потому что небезучастны. Потому что плывут против течения, Борются.

Степан Неверов – стукач. Но стукач идейный. Ненавидящий молодых революционеров за то, что они обладают способностью, которой он сам патологически лишён. Он ненавидит и одновременно завидует им. За то, что они верят. Вот самохарактеристика Степана: *«Такой я урод. Но всё равно мне <...> интересно только с такими, кто верит. Это, наверное, потому, что они мне силу дают. И я им подыгрываю, я не могу понять, как себя с ними вести, мне смешно и грустно, что они такие верующие. И я им говорю: “Да, да, вера – это правильно!”. Но меня тянет к ним. Знаете, так урод делается фотографом, всё время бегают на показы моделей и их ноги длинные щёлкает...»*

Но предавая доверившихся людей, герой сам незаметно меняется. И в последней главе убивает Ярика – «курирующего» его сотрудника ФСБ. Так что если сравнивать «Птичий грипп» с «Мёртвыми душами», то со вторым томом, в котором должно было произойти перерождение Чичикова.

Кульминация книги – нападение нанятых движением «Ниша» футбольных фанатов на молодых оппозиционеров, которые собрались, чтобы договориться о совместных действиях. Этот эпизод основан на действительно произошедшем событии. 29 августа 2005 года в помещении на улице Автозаводской, где собрались лимоновцы, активисты АКМ и Союза молодёжи «За Родину!», ворвались около 30 молодых людей с бейсбольными битами. Многие активисты в тот день получили тяжёлые травмы. А задержанные по горячим следам молодчики были сразу же отпущены и не понесли наказания.

Неудивительно, что почти два года Шаргунову не удавалось опубликовать свой скандальный роман (если не считать одного малотиражного альманаха). Но выборы прошли, и издатели набрались смелости.

Хорошая получилась книга. Весёлая и лёгкая по языку, серьёзная и грустная – по содержанию. Но будет ли она успешна?

Читай, очищай, концентрируй

Андрей Рубанов. Хлорофилия: Роман.

– М.: Астрель, 2009. – 314 с.

Вы пробовали сочную изумрудную мякоть 300-метрового стебля, растущего на тротуаре у вас под окном? Я тоже не пробовал. Но лет через 100, по мнению Андрея Рубанова, поедание мякоти станет обычным делом.

Не все знают, что ждёт нас в будущем. Рубанов знает. В последней трети XXI века население России естественным образом сократится до 40 миллионов (*«Это сильно уязвляло национальную гордость граждан – но не до такой степени, чтобы граждане стали активно размножаться»*). В какой-то момент Москва вместит всех граждан России. Проще говоря, все желающие переберутся в столицу и осядут. Обезлюдившую Сибирь на выгодных условиях арендуют китайцы. В гиперполисе воцарится благоденствие под единственным лозунгом, способным объединить всех москвичей:

«Ты
НИКОМУ
НИЧЕГО
НЕ ДОЛЖЕН».

А затем в одну прекрасную ночь вся Москва зарастёт 300-метровыми стеблями – лоснящимися столбами чёрно-зелёного цвета, покрытыми чем-то похожим на чешую. Это, конечно, породит ряд неудобств – в частности, людям придётся переселиться в небоскрёбы. Но вдруг выяснится, что мякоть чудовищных стеблей годится в пищу (*«Десяти граммов сырой мякоти стебля достаточно, чтобы человек получил суточную дозу энергии. В мякоти есть всё. Растительный белок, витамины и углеводы. Это как питаться хлебом, орехами и оливковым маслом, только в концентрированном виде. Проглотил чайную ложечку – и весь день сыт»*).

Единственная проблема в том, что мякоть стебля – это не только пища, но и психоактивное вещество. Нет, не наркотик. Наркотик – это медленная смерть и побочные ужасы,

как то: ломка, передозировка и т. д. А сырую мякоть можно употреблять десятилетиями – и без всякого вреда! Герой романа Савелий Герц однажды попробует сырую мякоть, и она ему покажется чем-то вроде марихуаны: *«Но если марихуана всего лишь расслабляла нервы, то мякоть стебля действовала по-другому, она изменяла саму личность, намекала на возможность особенной жизни – такой, где нет нужды, проблем, голода, суеты, а есть только безмолвная радостная неподвижность».*

Как объяснит Савелию травоедка со стажем Илона, после употребления мякоти наступает «движняк», когда очень весело и хочется двигаться. А потом наступает «отходняк», который в чём-то даже лучше, чем «движняк», – это радость в чистом виде. При «отходняке» ничего не хочется – разве что воды и солнца, как растению. Все употребляющие траву очень много пьют воды («– *Очень хочется пить*», – сказал Савелий» – первая фраза романа) и чуть не дерутся из-за солнца (или ходят в солярии).

«Отходняк» не очень-то способствует работе, поэтому вначале травоедство охватит только низшие маргинальные слои общества (в романе они обитают на нижних этажах небоскрёбов), но вскоре мякоть научатся «возгонять». Этот процесс только называется «возгонка», потому что, как выяснится в середине романа, на самом деле это никакая не сублимация, а вот что: *«Берут ведро сырого материала. Выпаривают воду – получается сухая фракция. Потом кладут под пресс и под огромным давлением сжимают, превращая вот столько, – Мусса раздвинул руки, – вот в такую таблеточку. – Он прижал ноготь большого пальца к кончику указательного. – Если ты, скажем, три-четыре года каждый день закидывался седьмым или восьмым номером – считай, в одиночку сожрал целый взрослый стебель».*

Мякоть высших степеней возгонки позволит постоянно пребывать в «движняке» и вести социально активный образ жизни. Но по карману эти таблетки будут только элите (обитателям верхних этажей небоскрёбов).

К концу романа окажется, что употребление концентрата мякоти вызывает процесс превращения человека в растение. На первой стадии человек покрывается зелёными пятнами, на второй – увеличивается в росте, окончательно зеленеет,

пальцы на его ногах удлиняются (так формируется корневая система), речь становится односложной, он то и дело «зависает» с запрокинутым к небу лицом. На третьей стадии «расчеловечивания», как можно заключить, человекоствель пускает побеги...

«Допустим, – скажете вы, – но зачем писать об этом романе?»

Во-первых, потому что Андрей Рубанов взял очередную планку. Предыдущие четыре его романа имели автобиографическую основу, а мастерство писателя – это в значительной мере искусство вымысла.

Во-вторых, что-то не припоминается другой роман о расчеловечивании путём превращения в растение, об этике и о блаженстве растительного существования. Романов о зверолодях и расчеловечивании путём превращения в животное – сколько угодно. Например, родственная «Хлопрофилии» притча Лао Шэ «Записки о Кошачьем городе». Кстати, и людей-кошек испортило поедание наркотической мякоти – «дурманных листьев».

В-третьих, не стоит сводить роман Рубанова к примитивной дидактике, хотя автор даёт к этому повод. Ну да, интересно оставаться человеком – передвигаться на двух ногах, а не стоять на одном месте, хотеть всего на свете, а не только воды и солнца. Но почему, собственно, Рубанов ввел в роман чудовищные, высотой почти с Останкинскую башню и как будто инопланетного происхождения злаки? Нужное для сюжета психоактивное вещество могло быть, скажем, синтезировано в какой-нибудь лаборатории будущего или выделено из какого-нибудь земного растения (похоже, получение абсолютно безвредной «радости в чистом виде» действительно не за горами). Бредовость сюрреалистичных 300-метровых стеблей призвана подчеркнуть, что мякоть – это не обязательно мякоть и не обязательно даже какая-то вещественная субстанция. Это метафора.

В самом деле, что такое телесериалы, реалити-шоу, бульварное чтиво и прочие дурманы, вызывающие медленное расчеловечивание? Разве это не сырая мякоть, которой набивает свою утробу обыватель, обитатель нижних социальных этажей?

А что такое рафинированный, изысканный, высокоинтеллектуальный продукт, который потребляют обитатели верхних социальных этажей, – политическая аналитика, актуальное искусство, гламур? Это тоже мякоть стебля – но только второй, третьей, четвёртой и так далее возгонки.

А разве роман «Хлорофилия» – это не мякоть? Конечно, мякоть. Вопрос только – какой возгонки. Но это и отличает удачную метафору – она *автореферентна*, самоотносительна. Рождённые благодаря метафоре смыслы можно загнать под пресс и возгонять сколько угодно раз. Главное – однажды остановиться.

Ибо как сказано в Священной Тетради Храма Стебля Господнего: *«Иные стали искать, чем заняться, и решили очищать и концентрировать. И сказали: вот занятие, достойное нас! И улыбались, и призывали всех: очищай и концентрируй!*

Очищай и концентрируй, но будь настороже. <...>

Всё, что можно очистить, очищай. Всё, что можно концентрировать, концентрируй. Но однажды умей остановиться».

Так что читайте, очищайте и концентрируйте, но будьте настороже.

P.S. Признаюсь, что вот уже несколько дней не могу отделаться от наваждения. Как увижу по телевизору, в газете или Интернете чью-то физиономию, так невольно задаюсь вопросом: а в какой стадии расчеловечивания пребывает эта персона?

Ум, честь и труп эпохи

Михаил Елизаров. Мультики: Роман.

– М.: Астрель: АСТ, 2010. – 320 с.

Возможно, есть нечто провиденциальное в том, что трагическое затухание Егора Радова совпало во времени с появлением практически равнозначной величины – Михаила Елизарова. Большой репутационный ущерб Елизарову, конечно, нанесло получение премии Русский Букер (2008). Хотя с кем не бывает. Но предубеждение существует. Сам убеждался. Факт.

Ещё мне кажется, что в 1990-е годы «Большой треугольник» русской новаторской прозы выглядел так: Сорокин – Пелевин – Радов. Сегодняшний топ-триумвират: Сорокин – Пелевин – Елизаров.

«Мультики» – это «роман воспитания», история превращения гопника в педагога. Можно заметить, что состоит роман из трёх не отделённых друг от друга частей.

Первая часть – рассказ о том, как школьник Герман Рымбаев в конце 1980-х попадает в группу подростков, промышляющих гоп-стопом, в том числе «мультиками» (пацаны берут с собой девушку, под шубой она голая, перед встречным мужчиной девушка на несколько секунд распахивает шубу, и тот вынужден раскошелиться за увиденные сиськи и прочее). Это первая четверть романа.

Во второй части Германа, выручающего девушку (ту самую, гоп-стриптизёрку), ловит патруль и доставляет в детскую комнату милиции № 7, при которой существует таинственный реформаторий (так в советское время назывались закрытые воспитательные учреждения для несовершеннолетних правонарушителей). Старший инспектор Ольга Викторовна Данько после непродолжительной беседы отводит Германа в комнату-изолятор, куда к нему навещается заведующий реформаторием и сам бывший воспитанник этого заведения Алексей Аркадьевич Разумовский (по прозвищу Разум). Он показывает Герману диафильм (тоже «мультики») с историей собственного «перерождения» – из подростка-убийцы в заслуженного педагога. Это примерно половина объёма романа.

В третьей части Герман приходит в себя в больничной палате, как выясняется, после приступа какой-то психической болезни. Он пытается разобраться в том, что произошло в пресловутую ночь. Больше всего он боится, что родители отдадут его в реформаторий. Приступы психической болезни повторяются, но Герман с помощью врачей справляется с ними. Бывший гопник становится одним из лучших учеников в классе и поступает в педагогический институт. Это заключительная четверть романа.

В самом конце выясняется, что эпизод с пребыванием Германа в детской комнате – это результат его психического расстройства, хотя непонятно, с какого именно момента реальные события сменяются галлюцинацией. Таким образом, отделить явь от бреда можно только ретроспективно. Сам по себе приём не нов и, в общем-то, обкатан ещё в «Гробовщике» Ивана Петровича Белкина.

Пожалуй, мы сможем разобраться в романе, если выясним, какое именно психическое расстройство сразило героя. Это легко сделать, поскольку повествование ведётся от первого лица и не случайно начинается в характерном для многих вещей Елизарова «нейтральном стиле» (напоминающем язык, использованный Камю в «Постороннем»). На фоне «внемодального письма» признаки прогрессирующего психического расстройства видны как на ладони.

Чтобы определить эмоционально-смысловую доминанту «Мультиков» и тип личности («акцентуацию характера») повествователя, воспользуемся удобной типологией, предложенной Валерием Беяниным⁵³.

Опираясь на работы знаменитого психиатра Петра Ганнушкина (1875–1933), Беянин выделяет шесть базовых акцентуаций: гипоманиакальную, депрессивную, истероидную, шизоидную, паранойяльную и эпилептоидную. Методом перебора можно сразу отбросить первые четыре возможности. А вот на признаках паранойяльной акцентуации стоит остановиться поподробнее.

Наиболее существенны следующие три признака паранойяльной личности, выделенные Ганнушкиным:

⁵³ См.: *Беянин В. П.* Психологическое литературоведение: Текст как отражение внутренних миров автора и читателя. М.: Генезис, 2006.

1) *одержимость сверхценными идеями* («самым характерным свойством параноиков является их склонность к образованию так называемых сверхценных идей, во власти которых они потом и оказываются; эти идеи заполняют психику параноика и оказывают доминирующее влияние на всё его поведение»); 2) *подозрительность* («сопротивление, несогласие, борьба, на которые они иногда наталкиваются, вызывают у них и без того присущее им по самой их природе чувство недоверия, обидчивости, подозрительности»); 3) *мания преследования* («в каждой мелочи, в каждом поступке они видят оскорбление их личности, нарушение их прав... очень скоро у них оказывается большое количество «врагов», иногда действительных, а большей частью только воображаемых»).

Как выясняется в конце романа, детская комната милиции – это галлюцинаторный бред Германа Рымбаева. Следовательно, и Ольга Викторовна Данько, и Алексей Аркадьевич Разумовский – продукты расстроенного ума Рымбаева, персонификации отдельных сторон его личности, его затаённых страхов и чаяний. Но оба работника детской комнаты – люди одержимые сверхценными идеями, а Данько – ещё и с ярко выраженной манией преследования. Вот типичный пример её речи: *«Враг стал хитрей, изворотливей. Это он, прикинувшись голой бесстыдницей с журнальной обложки, улыбается тебе. Он, в виде крепыша с кастетом и автоматом, смотрит на тебя с экрана телевизора. Всё это один и тот же враг – капиталистическая идеология и её верные псы: порнография и насилие. Они рвут на части нашу страну...»* Герою даже кажется, что с ним говорит не человек, а методический сборник.

Данько и Разумовский изъясняются почти одними советскими штампами: «борьба за оступившегося ребёнка», «в каждом детском преступлении весомая доля общественной вины», «перед бывшими нарушителями пышным розовым бутоном раскрывается новый, неизвестный мир простых человеческих радостей», «помогают в трудной миссии – искоренении изъёнов воспитания», «даже в самой чёрной душе закоренелого преступника есть потаённые залежи добра» и т. д. Но, по сути, вся официальная советская риторика – это паранойяльный дискурс («Кто не с нами, тот против нас», «Партия – ум, честь и совесть нашей эпохи», «Доверяй, но проверяй» etc). Как показывает Белянин, проникнуты

паранойяльным мироощущением и тексты Аркадия Гайдара – одного из самых любимых писателей Елизарова.

Именно *подозрительность* героя, проявляющаяся во внимании к деталям, делает его рассказ интересным. И нас не удивляет, что повествователь по сюжету – малообразованный гопник. Мы объясняем складность речи пробудившейся наблюдательностью героя, которому любые мелочи представляются значительными и важными. И чем дальше – тем больше. Вот как, например, описывается Германом уборная в детской комнате: *«Возле унитаза на гвозде висел похожий на хомут стульчак. Кран был обычный, без смесителя – только с холодной водой, от которой руки, а за ними всё тело покрылось мурашками. Полотенце на крючке пахло подмокшей плесенью, так что я предпочёл вытереть руки о штаны»*.

Что паранойяльная акцентуация, стимулируя наблюдательность, приводит к появлению литературных способностей, открыл Чезаре Ломброзо. В трактате «Гениальность и помешательство» (1863) он целиком приводит автобиографию одного своего пациента-параноика и добавляет, что составлена она «так хорошо, что если исправить некоторые орфографические ошибки, то она годилась бы в печать». Вот цитата из неё: «Когда я зашёл в третий раз, обе женщины были возле конторки, но мать закрывала своей тенью дочь, сидевшую около стены. Меня встретили очень любезно. Пока мать отвешивала мне сахар и кофе, я не мог видеть дочери; когда же я спросил мыла, то мне стало видно её, и я мог взглянуть ей прямо в лицо. Сделав вид, что я хочу поближе посмотреть, то ли мыло мне дали, какое нужно, я тоже приблизился к конторке. На весы был положен кусок мыла средней величины, не слишком большой, не слишком маленький...»⁵⁴. Бросается в глаза сходство стиля этого душевнобольного и Германа Рымбаева (ни в коем случае нельзя отождествлять Елизарова с его героем).

Подозрительность героя проявляется и прямо. Вот фрагменты его внутреннего монолога: *«Она рассмеялась тревожным фальшивым звоном, как смеются актёры на детских спектаклях», «Едва я отрывал взгляд от экрана, меня окутывала*

⁵⁴ Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. М.: Республика, 1996. С. 167.

волна тревоги, причём не умственной, а нутряной, словно бы начинали паниковать кости и мышцы», «Я оглянулся. Разумовский с бешеной рукой на поворотном колёсике напоминал сатанинского шарманщика. Эта рука будто вворачивала в меня огромный острый щуп. Тускло освещённое проектором лицо Разумовского переливалось железными бликами потустороннего зла», «Я бы по достоинству оценил весь этот пламенный монолог, если бы не озорные искорки, то и дело вспыхивающие в подведённых глазах Ольги Викторовны», «Истошно, будто их облили бензином и подожгли, визжали макаки... Такими же во всю пасть оскаленными звуками смеялись Ольга Викторовна и Разум Аркадьевич».

И наконец, после того как Герман очнулся в больнице, у него налицо симптомы классической мании преследования. Ему кажется, что родители ему врут – делают вид, что ничего не знают про детскую комнату, а на самом деле выжидают удобный момент, чтобы отдать его в реформаторий.

Но есть ещё один тип акцентуации, которого мы не коснулись, – эпилептоидная. Сам Елизаров делает намёки, что у его героя именно эта форма психического расстройства. Несколько раз врачами упоминается слово «эпилепсия», говорится об «ауре» (имеется в виду состояние, предшествующее эпилептическому припадку) и т. д.

Для эпилептоидной акцентуации характерно более жёсткое разделение добра и зла, более мрачный колорит, экзистенциальные терзания вместо склонности к образованию сверхценностей. Интересно, что и работники детской комнаты, и родители по-своему желают Герману добра. И он это понимает. Детская комната никак не могла быть рождена мрачным эпилептоидным сознанием (сконструировавшим бы что-то вроде карцера): *«Стены были оклеены очень домашними обоями в васильках и колокольчиках. Такие же голубенькие полевые цветочки украшали пышные с рюшами шторы. Имелась кровать детского калибра со взбитой, как акулий плавник, подушкой и красным стёганым ромбом одеяла, глядящим из белоснежного пододеяльника. Рядом с кроватью стояла бамбуковая этажерка с десятком книг, шкаф для одежды, торшер с бирюзовым абажуром. Была маленькая искусственная ёлка с гирляндой огоньков...»*

Впрочем, даже если признаки эпилептоидной акцентуации присутствуют, это означает лишь, что мы имеем дело со «смешанным» типом текста, содержащим в себе сразу две эмоционально-смысловые доминанты.

А теперь главный вопрос. Что же хотел сказать Елизаров? Зачем было с такой изощрённостью описывать генезис и симптомокомплекс паранойяльного расстройства? Желал ли он сказать, что абсолютно нормальный, хотя и неразвитый, человек, каким был Герман в начале романа, – это неизбежно асоциальное существо? И что социализация сопровождается той или иной психотической акцентуацией (которая по своей сути есть что-то среднее между нормой и патологией)?

Если так, то эта нетривиальная мысль получила блестящую художественную разработку. А если нет, то открывается поистине безграничный простор для интерпретаций...

Хохот de profundis

Андрей Бычков. Нано и порно: Роман.

– М.: Гелеос, 2010. – 288 с.

«Нано и порно» я выдвигал в этом году на премию «Национальный бестселлер». Вскоре после этого рукопись, пролежавшая больше года в издательстве «Гелеос», была наконец издана. Не знаю, связаны ли эти два события. Андрей Бычков считает, что связаны. Если так, то от премий есть какая-то польза, хотя в это и сложно поверить.

Но оправдываться всё равно придётся. Почему я номинировал именно «Нано и порно»?

Я бы мог сказать, что номинировал роман, не читая. Собственно, так и поступают настоящие профессионалы. Этим (то бишь профессиональным цинизмом) и отличаются от любителей-книгочеев. Но не буду прибегать к столь изощрённой защите.

Во-первых, что касается названия. Роман Андрея Быčkoва чем-то похож на «Порнографию» Витольда Гомбровича: в нём трудно отыскать порно и ещё сложнее нано. Впрочем, при чрезмерно развитом ассоциативном мышлении лучше вообще не иметь дело с литературой. Судите сами: *«Истирая стратосферу о наждак звёзд, истирая наносферу о пиджак звёзд, как потомок отца своего и как сын своего сына Звездох...й поднимался в чёрные хаосы. Как человек с короной на голове, венец бесчестья и славы, посмертное половодье семени, зрячая течка огня и несокрушимые отныне железные сопла»* (это начало второй части романа).

Во-вторых, да, obscene лексика есть. Но obscene лексика – это приём в ряду других приёмов, хотя многие с этим и не согласятся. Как эпитет, метафора или, например, сравнение obscene лексика может быть уместна и художественно оправданна. И наоборот.

Главный герой романа Алексей Петрович Осинин по усиленному настоянию жены подвергает себя психоанализу. Психоаналитик Альберт Рафаилович обнаруживает у него классический эдипов комплекс, но, как выясняется, бессилен помочь. Осинин решает разыскать своего покойного отца (почему-то «закованного в центре Земли»). С этого

момента в общем-то связный сюжет размывается, превращается, на первый взгляд, в хаотическое мельтешение картин. Но, если присмотреться, оказывается, что это отнюдь не беспорядочное мельтешение, а скорее калейдоскопическое, то есть проникнутое внутренней логикой, симметрией. Динамика при этом сохраняется, отчего роман читается на одном дыхании.

Осинина почему-то заносит в Индию, в самолёте он знакомится со стюардессой-индианкой. Потом в гостинице закусывает разноцветным рисом за одним столиком с четырьмя слонами, «чьи чешуйчатые головы были укутаны разноцветными тюрбанами». Изрядно помучив, слоны сбрасывают героя в сточную яму, куда к нему приходит та самая индианка, оказывающаяся, как вы догадались, храмовой проституткой Девадаси и вообще «последней женщиной на Земле».

После совершенно невероятных приключений в подобном духе Осинин оказывается в индийском городе Кхаджурахо (для справки: этот город известен своими древними храмами, которые украшают утончённые настенные скульптуры эротического характера), где, наконец, приступает к рытью шахты, чтобы достигнуть центра Земли. Поскольку в Кхаджурахо не нашлось отбойного молотка, герой работает то киркой, то ломом, то лопатой, а вырубленную породу в ведре с помощью блока отправляет наверх. Таким способом Осинин планирует добраться до цели за девять месяцев. Постепенно мы убеждаемся, что «психотическое» путешествие в центр Земли – это постепенное припоминание героем всей своей жизни в обратном порядке: от школы к детскому саду (*«Алексей Петрович вспомнил детский сад, где его оставляли на семидневку, рядом раскинулся аэропорт, и иногда в окно заглядывали стрекозы-вертолёты, воспитательница любила сказки про казни. А вокруг уже распадался уран и изотопы калия, становилось всё горячее, горячее и ещё горячее...»*), от детского сада к рождению и, наконец, к зачатию.

Последняя цитата, и больше не буду вас мучить: *«Теперь Осинин уменьшался, как Алиса в Стране чудес. Он постепенно превращался в протоплазму, он с удивлением наблюдал в себе рассасывание сердца, печени, желудка... Воплощаясь в адгезию, из которой появляется человеческий эмбрион, Алексей Петрович вычерпывал внешнюю жидкую часть ядра*

чайной ложечкой. Ведро давно уже стало величиной со стакан, а верёвка истончилась до толщины лески. Вскоре стали различимы молекулы, они складывались в белковые цепочки, из которых теперь состоял Алексей Петрович...»

Я обещал вас больше не мучить, но не могу отказать себе в этом удовольствии: «Загорелись миллионы градусов до нашей эры. Нажали тысячи атмосфер добра. Треснула неимоверная спрессованность зла. Полетели ошмётки слов. Идея блеснула <...>

В самом центре Земли зияла маленькая дырочка. Планета тихо вращалась вокруг оси.

“Отец там”.

Тонкие струйки пыли вихреобразно исчезали в отверстии. Осинин достал сигарету и закурил, замороженно вглядываясь в свастичные вихри и прислушиваясь к тому, как тихо вращается Земля. Затянувшись в последний раз, он затушил сигарету о подошву ботинка и... заглянул в дырочку».

Что же Осинин там увидел? Этого я вам не скажу. Я же обещал вас больше не мучить. Читайте роман.

Почти уверен, что этот роман – самотерапия. И почти уверен, что картины, которые рисует Бычков, способны оказать терапевтическое действие на читателя. А вторая часть романа (1/5 объёма) – это настоящий аттракцион. Хохо de profundis.

Так сейчас не пишут. Такой роман не понравится нашей гугнивой критике. В шорт-лист «Нацбеста» он не попал. Что, собственно, и следовало ожидать.

И вообще, если вы не знаете, у нас сейчас «новый реализм». Бычков явно не ко двору. Но «новый реализм» не навсегда. Он представляет собой реакцию на 1990-е и связан с текущим политическим похолоданием. В этом смысле, каких бы оппозиционеров ни строили из себя «новые реалисты», они и движение «Наши» – это одна борьба. Они, если можно так сказать, стилистические близнецы. Но когда-нибудь «новый реализм» смоем точно так же, как смыло «постмодернизм» (вернее то, что за него выдавалось). Тогда воцарится какая-то новая форма *контрреализма* и вспомнят о писателях, подобных Бычкову.

В одном я не согласен с Бычковым. В духе позднего Фрейда он представляет развитие литературы, да и общества

в целом, как борьбу Эроса и Танатоса. Настоящая литература, дескать, живёт силами Эроса. Это созидательное, фонтанирующее, оргазмическое начало. Но живительному порыву противостоят мертвящие, косные, разрушительные силы Танатоса, импотенция в широком смысле этого слова, рак простаты – это коррумпированные премии, безмозглые критики, чванливые литфункционеры и т.д.

Что меня всегда поражало в одиозной литературной публике – это её поразительная *витальность*, жадная погружённость в «здесь и сейчас», социальная адаптированность, оптимизм и жизнелюбие. А настоящий художник – он почти всегда немного асоциален, депрессивен, угнетён. Он – паладин возвышенного и облагороженного Танатоса, держащий круговую оборону от настырных, беспринципных и прилипчивых сил Эроса. От жизнелюбивой, похотливой, озабоченной литературной саранчи.

Такая вот нигилемма.

Одержимость будущим

Михаил Попов. Пуля для эрцгерцога: Роман.

– М.: Вече, 2007. – 352 с.

Я знаю по крайней мере три способа прикладного использования литературы. Это политическое прогнозирование в духе классических утопий/антиутопий, «библиотерапия» (Брайан Маджи и его более известный последователь Ирвин Ялом) и художественное моделирование. Михаил Попов – виртуоз этого третьего жанра. Кажется, никто не задумывался, что получилось бы, если бы осуществилась мечта Николая Фёдорова о «воскрешении отцов». Именно такую ситуацию попытался смоделировать Михаил Попов в одном из лучших, на мой взгляд, романов 2006 года – «Плерома».

В новом романе «Пуля для эрцгерцога» Попов предпринимает попытку ответить на вопрос: что изменилось бы в жизни людей, обрети они способность предчувствовать ближайшее будущее? Именно такую способность обретает семейство помещиков Столешинных накануне 1914 года. Привычные этические оценки в таком случае оказываются неприменимыми. Скажем, молодой Аркадий узнаёт, что погибнет спустя полгода в Мазурских болотах, и пытается изнасиловать племянницу Настю. Настя отбивается от Аркадия, но в свете известного будущего её поступок обретает совсем другое нравственное содержание, на которое открывает глаза Насте её тётка: *«Вы могли бы облегчить страдания этого кобелёныша Аркаши. Ведь он просил, пронзённый внезапным страшным открытием, просил у вас помощи, валялся у ваших сухощавых ножек, как раненый валяется на поле боя, призывая сестру милосердия. Есть вещи, стоящие выше той позиции, которую вы сочли нужным отстоять. Фу и фи! Что ждёт наших офицериков на фронтах будущей бойни, когда для них закрыты не только сердца, но даже и постели родной державы?»*. В создании нравственно проблематичных ситуаций подобного рода Михаил Попов проявляет недюжинную изобретательность.

Один из героев романа даёт любопытное философское обоснование нашей способности прозревать будущее. Именно понимание картины целого могло бы примирить

каждого из героев с его личной трагической судьбой. Но не примиряет. Потому что *«огромному большинству из нас много интереснее муравьиные обстоятельства личной судьбы, чем география материков будущего. Личный финал и всё, что с ним связано, вызывает жгучий интерес, а объективная картина конца миров – почти скуку. Капля внутренней боли актуальнее океана истины. Но здесь смешно протестовать, это всё равно, как если бы вода сделалась недовольна своей текучестью»*.

Надо отметить своеобразную манеру письма Михаила Попова, наиболее броские черты которой – ироничность, ни к чему не обязывающая интеллектуальная избыточность и пикантность. Пикантность, подобная той, что производят приспущенная ляжка или оттянутая бретелька. *«Василий Васильевич поставил возмущённо чашку на блюде, но не попал в его центр, отчего чай расплескался... Евгений Сергеевич тоже поставил свою чашку, но не пытаясь придать ей качество некоего аргумента, – просто она оказалась пуста»*. Или: *«Из дворцовых дверей выбежала горничная и что-то спросила у грозной хозяйки, в ответ в неё полетело недоеденное яблоко. Причём казалось, что мадам была недовольна горничной и яблоком в равной степени»*.

Кто-то остроумно заметил, что каменный век закончился не потому, что истощились месторождения камня. Читая Михаила Попова, убеждаешься, что кризис литературы обусловлен не отсутствием высококлассных писателей. Кризис литературы имеет внелитературное происхождение.

Мы – орки

Виктор Пелевин. S.N.U.F.F.: Утопия.

– М.: Эксмо, 2012. – 480 с.

Во-первых, политика вновь стала интересней литературы. Во-вторых, нулевые годы наконец закончились – 10 декабря на Болотной площади.

Всех, конечно, волнует: угадал ли эти перемены Пелевин и каков его прогноз. Угадал. Неутешительный. Хотя как сказать. У Пелевина всё зыбко...

Зато точно, что роман именно об этом. Об оркских революциях и борьбе орков-нетерпил с Уркаганатом.

Согласно авторскому определению, перед нами роман-утопия. Причём буква «о» в слове «утопия» перечёркнута – таким символом в математике обозначают «пустое множество». Перечёркнутая утопия. Утопия, ведущая в пустоту. И всё же до некоторой степени утопия, если судить по хеппи-энду, которым заканчивает любовь главных героев – «суры» (киборга) Каи и орка Грыма.

Действие романа происходит в далёком будущем. После ядерной войны население сконцентрировалось в мегалополисе, расположенном где-то посреди Сибири. Мегалополис состоит из двух частей – наземного города, населённого орками, и огромного офшара, населённого людьми. Офшар – что-то среднее между офшором и офисным шаром – неподвижно висит над городом на антигравитационном приводе. Некогда офшаров было несколько, но затем остался всего один – Бизантиум, или Биг Биз.

Различие между людьми и орками не биологическое, а социальное. Собственно, «орками» называли жителей наземного города обитатели офшара, а те гордо приняли это уничижительное наименование (подобно тому, как геи превратили оскорбительную кличку в свою ироническую самоидентификацию, поясняет Пелевин).

Устроено общество будущего довольно сложно. Несколько упрощая, можно сказать, что Бизантиум – это метрополия, а наземный город – «криптоколония» (слово встречается в романе). Политический режим в Биг Бизе – либеративная демократура (в форме мануальной демархии), в наземном

городе – «диктатория», а именно некоторая разновидность деспотии, во главе которой стоит уркаган.

Несмотря на все атрибуты суверенитета, Уркаганат целиком во власти Бизантиума. Эта власть обеспечивается абсолютным технологическим превосходством: в то время как Биг Биз сохранил высокие технологии прежней цивилизации, Уркаганат по технологическому развитию опустился на уровень Средневековья.

Собственно, в романе две параллельные сюжетные линии. Первая линия развивается в главах, начинающихся символом Бизантиума (это буква «В» и её зеркальное отражение, расположенные наподобие крыльев бабочки). В них повествуется о взаимоотношениях рассказчика Демьяна-Ландульфа Дамилолы Карпова и его суры Каи. Вторая линия развивается в главах, начинающихся со «спастики» (это что-то среднее между свастикой и крестом с косой перекладиной), и посвящена судьбе орков Грыма и Хлои. Лишь ближе к концу линии перехлёстываются.

Главы, посвящённые Дамилоле и суре Кае, можно читать отдельно. По сути, это один растянутый на весь роман умопомрачительный диалог, позволяющий Пелевину продемонстрировать весь свой арсенал – нескончаемые парадоксы, каламбуры, ложные этимологии, искусственный язык, пародии и т.д.

Сура (сокращение от surrogate wife) – любовница-киборг с программируемыми настройками. Об упоительности её разговоров с Дамилолой можно судить по следующему фрагменту:

«– Ты думаешь, – грустно сказала Кая, – что я просто говорящая кукла для мастурбации. И здесь ты прав, жирная свинья. Твоя ошибка в другом. Ты считаешь, что у тебя внутри живёт Маниту. И это делает тебя чем-то качественно отличным от меня.

– А разве нет?

– Нет, – отозвалась Кая. – Ты такая же машинка для онанизма, как я. Только ещё и бесполезная, потому что нет никого, кому ты это делаешь. Понимаешь? Я это делаю тебе, а ты никому. Ты каждый день жужжишь и трясешься совершенно зря» (с. 122).

Легко догадаться, что вся эта линия не что иное, как художественная вариация знаменитой проблемы «Философский

зомби»: как отличить живого человека от бездушного существа, лишённого сознания, но способного искусно имитировать поведение человека? А приводимые Пелевиным цитаты из Дэвида Чалмерса и Дэниела Деннета (с. 393–394), похоже, просто скопированы из соответствующей статьи Википедии.

Во второй сюжетной линии доминирует не философский, а социальный аспект. Дело в том, что Дамилола – оператор дистанционно управляемой кинокамеры и зарабатывает тем, что снимает снафы. Сегодня этим словом называют короткометражные фильмы, в которых изображаются реальные убийства, без использования спецэффектов, с предшествующим издевательством и унижением жертвы. Примерно в этом же значении это слово употребляется в романе, только это уже не snuff, а S.N.U.F.F. – сокращение от Special Newsreel / Universal Feature Film, «спецвыпуск новостей/ универсальный художественный фильм».

Обитатели Бизантиума (как и орки) поклоняются Маниту. Это слово, написанное с большой буквы, обозначает Бога, а с маленькой – монитор и деньги. В этом есть глубокий смысл: *«А раз Маниту во всём, то пусть три вещи носят его имя. Земной образ Великого Духа, панель личной информации и универсальная мера ценности»* (с. 193). Главное религиозное таинство – это просмотр по воскресеньям свежих снафов. Ровно половину экранного времени в снафе занимает порнография. Вторая половина – это сцены реального насилия. Для того чтобы заснять очередную порцию этих сцен, Бизантиум каждый год развязывает войну с Уркаганатом, которая из-за технологической отсталости орков превращается в бойню. В одной из этих войн принимает участие орк Грым. И совершенно очевидно, что эти страницы навеяны гражданской войной в Ливии.

Для войны необходим повод, созданием таких поводов занимаются политтехнологи Биг Биза, почему-то называемые «сомелье». *«Войны обычно начинаются, когда оркские власти слишком жестоко (а иначе они не умеют) давят очередной революционный протест. А очередной революционный протест случается, так уж выходит, когда пора снимать новую порцию снафов»* (с. 19).

По ходу действия выясняется, что Бизантиум мог бы легко ввести среди орков демократическое правление, но это

не входит в его цели. В действительности уклад жизни орков, включая их нищету и жестокость, поддерживается самим Бизантиумом. На орков обитатели офшара проецируют собственные пороки и страхи. Вот как объясняет это жрица Маниту: *«Священные книги учат людей быть хорошими. Но, чтобы кто-то мог быть хорошим, другой обязательно должен быть плохим. Поэтому пришлось объявить часть людей плохими. После этого добру уже нельзя было оставаться без кулаков. А чтобы добро могло своими кулаками решить все проблемы, пришлось сделать зло не только слабым, но и глупым»* (с. 377).

Поэтому борьба орков за свободу обречена. Оказывается, что действительной целью борьбы за свободу является не свобода, а демонстрация этой борьбы. В декларируемые цели никто уже не верит, включая оркских борцов с деспотизмом – нетерпил. Нетерпилами становятся те, кто овладел искусством «комфортно лгать вдоль силовых линий дискурса».

«Когда люди пытаются понять, где правда, они в действительности тихонько прикидывают, где теперь сила. А когда уходит сила, все дружно замечают – ушла правда» (с. 197).

И орки, и Бизантиум обречены. Найти правду можно только за пределами социума, и существует она не для всех, а только для отдельных просветлённых личностей. Эти просветлённые орки создают далеко за пределами города что-то вроде общины. Туда и отправляются Грым и сбежавшая от Дамилолы Кая.

Таким образом, самосовершенствование, а не демонстративная борьба. Восточная мудрость, которую не мешает лишний раз остроумно напомнить. Благодаря Виктору Олеговичу мы, орки, можем к ней приобщиться.

Вот только делать это следует осторожно. Как предупреждает Пелевин устами Каи, «любой объект или понятие исчезает и улетучивается при попытке разобраться, что перед нами в действительности» и это «в полном объёме относится к пытающемуся разобраться»...

Лаконичность, а не доскональность

Александр Карасёв. Чеченские рассказы / Предисловие В. Пустовой.

– М.: Литературная Россия, 2008. – 320 с.

Помню, как два года назад поспорил с Романом Сенчиным. Он утверждал, что стилистические изыски сегодня неактуальны, важен лишь свежий материал, а форма подачи может быть любая – желательно максимально простая и доходчивая. Я утверждал, что выделиться из океана «человеческих документов», выражающих уникальный жизненный опыт, но написанных стереотипным «максимально доходчивым» языком, можно лишь за счёт оригинальности формы.

Конечно, в предельном заострении оба тезиса ложны. Однако вопреки распространённому заблуждению истина никогда не лежит точно посередине между двумя крайностями. Она делит отрезок между двумя крайностями примерно в золотом сечении, то есть несколько смещена от центра. Я по-прежнему думаю, что был в том споре ближе к истине.

К сожалению, писатель может заблуждаться относительно сильной стороны своего творчества. Сенчин, например, полагает, что он реалист и что сила его в предельно честном изображении жизни людей, задавленных бытом и страхом маргинализации. Ничего подобного. Сенчин изображает не реальность, а свою весьма специфическую субдепрессию, и его творчество – попытка выявить объективные причины этого непреходящего и крайне угнетающего состояния.

Заблуждается относительно главного достоинства своей прозы и краснодарский (недавно переехавший в Санкт-Петербург) прозаик Александр Карасёв (р. 1971). «Чеченские рассказы» – это первая книга молодого писателя-фронтовика (всего 37 лет!), включающая практически все опубликованные им на сегодняшний день рассказы. Большая их часть – на военную или армейскую тематику.

Однако исповедальной прозы участников вооружённых конфликтов на постсоветском пространстве сегодня

предостаточно. Чем же проза Карасёва выделяется на этом фоне? Формой.

На задней обложке книги приведён показательный отзыв Владимира Маканина: «Не стану цитировать... Нет нужды. Читатель может открыть на любой странице – цитата там и ждёт». А у нас есть такая нужда. Откроем первый рассказ сборника – «Лихолат»:

«До сумерек разгребались на дороге. Машины нужно было волочь в полк. Волочь было, как водится, нечем. Но, как водится, справились. Заодно организовали оборону, пополнили боекомплект».

«Лихолат бил носком ботинка по заднему колесу “Урала”, как вылетевший из седла кавалерист бьёт лошадь, не желая вставать».

А теперь второй рассказ – «Капитан Корнеев»:

«Лишь наличие пулемётчика в окопе с амбразурой могло говорить мне о том, что я попал на опорный пункт в Чечне; впрочем, солдат у пулемёта вальяжно развалился и положил каску на бруствер».

«Из маленького окошка свет пыльной струёй падал на лицо Корнеева, несколько одутловатое, простое, носившее тот налёт недовольства, который всегда встречается на лицах военных людей, но без наглости и напыщенности».

Достаточно. Угадать путеводные звёзды Александра Карасёва нетрудно. Это Чехов и Бабель, Виктор Некрасов и Виктор Курочкин.

Роман Сенчин обратил внимание, что в книге «Рассыпанная мозаика» (2008): «...Карасёв перешёл на очень короткие, очень лаконичные вещи. Я бы не назвал их рассказами – это скорее конспекты рассказов, и, часто очень интересные по теме, с искорками художественности, они всё же оставляют чувство незавершённости, беглости, непрописанности».

Всё верно. Но с противоположным знаком. Проза Карасёва потому и заслуживает пристального внимания, что он пишет не рассказы, а конспекты – скелеты рассказов с прозрачной структурой и легко пересчитываемыми рёбрами. Может показаться, что он заморожен эффектами, рождающимися при лаконизации текста, – чудесным превращением незавершённости, беглости и непрописанности в прицельность, рельефность и весомость.

Но сам Карасёв часто говорит, что форма для него – не самоцель. А что же тогда самоцель? Предельная достоверность? Содержание? Смысловое наполнение?

Похоже, что так. Не случайно он так возмутился, когда в своём напечатанном рассказе увидел «гробящую правку» – вместо армейского слова «бэтэр» грамматически более правильное «бэтээр».

Вот это, по моему мнению, тупиковый путь – чрезмерная щепетильность в передаче фактуры, составление словариков армейского сленга (к «Чеченским рассказам» прилагается), погоня за доподлинностью (которая всегда обманчива и рано или поздно вступает в конфликт с художественностью).

Одно время в текстах об армейской службе для обозначения солдат срочной службы, отслуживших менее полгода, мелькало слово «салабон». Но примерно в четверти текстов оно писалось как «салобон». Столь же часто попадалось «солобон». Я, например, за время службы в армии это слово ни разу не слышал. И бронетранспортёры у нас называли не «бэтэрами», а «тараканами». А хоть бы и «глокими куздрами», «самоварами» или «консервными банками»! Какая разница?!

Если сравнивать Карасёва с тремя его сверстниками, авторами военной прозы Гуцко, Прилепиным и Бабченко, то в художественном отношении двух первых Карасёв превосходит, третьему – не уступает. Но все четверо, в сущности, пишут об одном и том же. Действительные герои военной прозы – холод и голод, грязь и слякоть, показуха и муштра, неразбериха и призрачный порядок, огонь неприятеля и огонь по неприятелю, удар под локоть и чувство локтя, необходимость убивать и неохота это делать. Типажи и характеры – также, в принципе, одни и те же. В этом смысле военная проза глубоко инвариантна. В ней всегда много повторов и оправданных банальностей, о которых Михаил Кураев как-то сказал: «Только посредственность боится банальности как признака бессилия, в палитре большого художника банальность лишь атрибут самой жизни, одна из её бесчисленных красок».

Однако существует простой способ выяснить, что же является для данного автора самоцелью. Предложить писателю обойтись без чего-либо. Если он согласится, то это не самоцель. И наоборот. Самоцель – это то, без чего творчество лишается смысла. Если Карасёву предложить сменить тему,

он согласится – у него есть рассказы не на военную тематику. И рассказы без армейского сленга есть. И рассказы от третьего лица есть. А вот рассказов, написанных другим языком, – нет. Нет рассказов многословных, велеречивых, водянистых и т. д.

Почему же Карасёв не хочет признаться, что форма для него самоцель? Я думаю, что кампании по борьбе с «формализмом» не прошли для русской культуры даром и ещё долго будут давать метастазы. Приоритет формы вызывает у нас негативные коннотации. А ведь что такое приоритет формы в случае Карасёва? Это самопринуждение к лаконизации текста. Для чего оно нужно? Война – это завязывание и разрубание узлов, хаос и невнятица, это постоянные нравственные дилеммы и существование на пределе физических и психических возможностей человека. Лаконизация – это попытка пролить свет на трагическую запутанность человеческого бытия на границе жизни и смерти, человеческого и животного начал, инстинкта самосохранения и нравственного долга. Таким образом, порыв к лаконизации в данном случае имеет этическое обоснование и окраску. А значит, форма может быть не только эстетически, но и этически обусловленной. И нет ничего стыдного в том, чтобы признать её самоцелью.

Но и это не всё. Мне кажется, что рассказы Карасёва несут в себе ещё и очень точный, трезвый анализ ситуации в армии. Я под живым впечатлением от службы в армии написал статью «Возвращение фельдфебеля» («Русский журнал», 21.02.06), в которой утверждал, что одна из причин дедовщины – отсутствие в Российской армии унтер-офицерства. А вот, что пишет в «Записках бывшего взвэшника» Карасёв: *«В стародавние времена солдат был отгорожен от офицеров завесой унтеров, которые не скупались на побои, но и тогда солдат знал искусные зуботычины ротного командира. А когда сержантов не стало в армии, когда они превратились, за исключением инструкторов в учебках, в рядовых с лычками, тогда уже и вся работа легла на офицеров, и ненависть вся».*

И далее интересно: *«Я сам хотел стать офицером, а потом, будучи в солдатской шкуре, как все, ненавидел этих молодых, на какие-то два-три года старше, “шакалов”.*

А ненавидеть их по большому счёту было не за что. Самые обыкновенные люди, идущие без особого отбора, далеко не

из богатых и лучших учеников, всеми условиями службы они были прижаты к стене, где всё их существование зависело от произвола вышестоящего, где свободно вздохнуть, не наравшись на громовой рёв и оскорбления, было невозможно. При этом они получали зарплату меньше охранника в магазине и были наделены привилегиями и властью над совсем уже бесправной массой солдат».

Зря Сенчин огорчается, что Карасёв «идет по пути лаконизации своих текстов, усушения образов. И художественности в них всё меньше и меньше, всё меньше живых персонажей, да и сам герой превращается в почти безликого повествователя, фиксатора». И хорошо, если так. Главное – не отставать. Продолжать движение в избранном направлении, буравить толщу нового материала и при этом дерзко и уверенно экспериментировать.

И поменьше слушать советов, типичнейший из которых дал литературный критик Андрей Рудалёв: «Его (Карасёва. – **М.Б.**) стилистика предельно рассудочна, она пресекает любые возможные кривотолки, варианты истолкования. Но, когда вслед за рассудком в рассказы Александра Карасёва придёт чувство, искреннее и сильное переживание, тогда и текст его существенно преобразится в лучшую сторону». Не преобразится! А настоящей мужской прозы, в которой герой и повествователь – человек без сопли на носу, – станет меньше.

Впрочем, любые предостережения излишни. Александр Карасёв достаточно упрям, чтобы самостоятельно определиться.

Царство слизняков и жужелиц

Александр Снегирёв. Тщеславие: Роман.

– М.: АСТ, Астрель, 2010. – 256 с.

Молодых людей заманивают трескучими фразами, звонкими титулами, круглыми суммами, скороспелыми книгами. Издали мир большой литературы так прекрасен! От желающих вкусить райского угощения нет отбоя.

Но у славы капризный норов. Она – искусная соблазнительница: поманит, околдует и отторгнет. И вот уже несчастный готов на всё, чтобы вернуть благосклонность недавно совершенно безразличной ему кокотки.

А дальше? Дальше, собственно, поломанная жизнь, деформированная психика, социальная фрустрация, хроническая депрессия, нравственная деградация...

Роман Александра Снегирёва «Тщеславие» должны прочесть все. Начинающие литераторы. И те, кто ради собственных амбиций занимается вовлечением молодёжи в литературу.

По мнению Снегирёва, даже мимолётное соприкосновение с этой сферой губительно. Начинается всё с тщеславия. Затем включается на полную мощность мотор литературного успеха – *зависть*. Следом распалются самолюбие, алчность, расчётливость. И, наконец, появляются профессиональные навыки – непотопляемость в нечестной конкуренции, сноровистость в подковёрной борьбе, пронырливость, цинизм и угодливость, способность впаривать халтуру за хорошие (или грязные) деньги.

К 30 годам Александр Снегирёв (р. 1980) прошёл сито нескольких молодёжных литературных конкурсов. Лауреат премий «Дебют» (2005), «Венец» (2007), «Эврика» (2008) знает, о чём пишет. Думается, многие из тех, кто эти годы поддерживал его, сегодня кусают локти. Но известность Снегирёва превысила критическую массу. Он уже не нуждается в протекции старших товарищей. Теперь всё зависит от него самого.

Снегирёв сделал красивый жест. А ведь мог выбрать другой путь: встать в «очередь», не рыпаться, примкнуть

к одному из литературных «кланов», усвоить мнения коллег, повкалывать лет десять на «корпорацию»...

Не захотел.

И правильно сделал.

* * *

Перейдём к роману.

Остроумный рассказчик и сочинитель для души Дима Козырев решает вернуть бросившую его девушку и не придумывает ничего лучшего, как победить в литературном конкурсе «Золотая Буква». Отсылает состряпанные с помощью друзей рассказы, проходит отбор.

Финалисты собираются на неделю в историческом писательском доме отдыха «Полянка». «Полянка», в которой, по заверению Снегирёва, до сих пор бродит призрак Арсения Тарковского, срисована, конечно, с дома отдыха в Переделкине. Но только не подумайте, что это сатира на проводимые Союзом писателей Москвы ежегодные совещания молодых писателей. Речь идёт обо всех подобных мероприятиях.

Не обошлось в романе и без аудиенции у высокопоставленного чиновника. Опять же собирательный образ. А может быть, и нет. Судите сами, вот приметы: сажевые глаза, зачёсанные волосы, тонкий рот, рост выше среднего, корректные движения, предупредительная пластика, ноги немного выгнуты...

Для победы в конкурсе Дима по совету друзей скрывается за псевдонимом Михаил Пушкер. Это нереалистическая деталь (при поселении в дом отдыха всегда предъявляется паспорт), но сюжетно оправданная – у героя должен быть свой «скелет в шкафу». Его конкуренты – девушка, скрывшая свой истинный возраст, чтобы участвовать в конкурсе. Писатель, якобы вернувшийся из Чечни, но в действительности никогда там не служивший. Ещё одна девушка, имитирующая беременность с целью разжалобить жюри. Есть среди участников и псевдореволюционер (куда же без нашего лженацбола). Дима быстро собирает на всех них компромат. Кажется, что победа у него в кармане...

Как ни отвратительны начинающие литераторы, готовые идти по головам ради победы, они прямо-таки ангелы по сравнению с их наставниками. Это уже почти не люди,

а какие-то горгульи с фасада собора Парижской Богоматери. Вот типичные портреты: «От критика пахло, как от крупного ребёнка-переростка, перемазанного кашей и овощным пюре. Представилось его мягкое, белое, безволосое тело, бока свисают над резинкой трусов, как воск оплившей свечи, а кожа всегда немного влажновата».

Или вот: «Последним, сидевшим прямо напротив Димки, оказался обладатель физиономии, напоминавшей целый колбасный прилавок. Лоб – полбатона варёной “телячьей”, нос – свиная сарделька, губы – сосиски «молочные», щёки – попки от “докторской”. Варёно-копчёная лысина просвечивала, из-под старательно начёсанной и закреплённой лаком седой у корней, крашенной хной пряди. Очень похоже на бутылку кьянти, оплетённую соломой».

Таких описаний в романе десятки. Это, конечно, перебор. Всё-таки внешность имеет весьма отдалённое отношение к одарённости и нравственным качествам человека. Складывается впечатление, что среди героев романа старшего поколения есть только один приличный человек – Сергей Гелеранский, да и тот, честно сказать, порядочная сволочь.

Отношение героя и автора к среде обитания этих почти утративших человеческий облик существ сквозит в следующем фрагменте: «Слизняки и жужелицы живут под тяжёлыми камнями, в темноте, тишине и покое. Жиреют, набираются важности, решают какие-то свои слизняковские и жужелицыньские вопросы и, что самое смешное, полагают, что так будет вечно. Они становятся самодовольны, горды, сочиняют собственные летописи, сотворяют собственных богов. Их бока лоснятся и разбухают. Их панцири отливают, как борта венецианских гондол, как крышки консерваторских роялей. Однажды какой-нибудь дачник, подгоняемый супругой, которой хочется на этом месте беседку, переворачивает камень, и все ценности слизняков, вся их философия, памятные юбилеи и награды летят в тартарары. Набегают куры и расклёвывают несчастных, что и следа не остаётся».

Интересно, что композиционно «Тщеславие» напоминает роман «Птичий грипп» **Сергея Шаргунова**. И там и там полупозитивный герой собирает компромат: в одном случае на молодых писателей, а в другом – на молодых политиков. Добившись своего, герой вдруг прозревает...

Не слишком ли мрачную картину нарисовал Снегирёв? Так ли всё обстоит на самом деле? Обратимся к прессе.

В свежем номере «Литературной учёбы» опубликованы заметки двух участниц IX Форума молодых писателей в пансионате «Липки». На одном из поэтических семинаров, пишут **Виктория Анфимова** и **Марина Матвеева**, *«нещадно ругалось ассоциативное мышление – “твои ассоциации понятны только тебе” (что, на наш взгляд, прямо противоположно личностному подходу в современной поэзии). Метареалисты восьмидесятых: Константин Кедров, Иван Жданов, Алексей Парщиков и их последователи, ратовавшие за усложнение поэзии, «затворение» смысла и многоплановость, подтекстность и пресловутые немотивированность и ассоциативность, – были названы “вредными авторами”: “Не читайте их!”...»* («Литературная учёба», 2010, № 1).

Потрясающе! Я бы ещё понял: «Не подражайте им!» Нет, именно так: «Не читайте их!» Ну ладно, здравствующие Кедров и Жданов кого-то раздражают, но, оказывается, кому-то и покойный Парщиков жить не даёт! Тут и в призрак Арсения Тарковского поверишь...

Не хочу никого обидеть. Представьте, что перед вами молодые поэты и поэтессы с горящими глазами, причём в подавляющем числе из провинции. Ну как тут устоять и не свети застарелые литературные счёты? Но уважаемым мэтрам следует помнить, что они живут в информационную эру. Сегодня молодым литераторам ничего не стоит опубликовать свои заметки о том, *как было на самом деле*, на каком-нибудь популярном сайте, форуме, в своём блоге или на независимой печатной площадке вроде «Литературной учёбы». И я даже опасаясь, что нас в будущем ждёт лавина подобных материалов.

Ведущие семинаров молодёжных литературных конкурсов, как правило, работают в толстых журналах. Как там обстоит дело, рассказывает, например, **Олег Филиппенко** в статье «Жизнь проиграна, или Всё только начинается» («Литературная учёба», 2009, № 5). Принёс он однажды с приятелем стихи в один из достойных толстых журналов. Вот что за этим последовало. Редактор отдела поэзии *«всё пытался выяснить, из какого мы круга, кто мы такие. Это было*

неприятно. Раньше я представлял себе так: редактор читает стихи, они ему либо нравятся, либо нет, в результате чего он принимает решение: печатать или нет. Но не всё так просто! Сначала тебя спросят, кто ты и откуда, чтобы выяснить твои литературные связи, а потом начнётся этап принятия решения».

* * *

Теперь о недостатках романа. Первый – немотивированность многих поступков героя. Он шантажом склоняет одну из участниц переспать с ним, но не доводит дела до конца (чем ещё больше её оскорбляет). Приготавливает папочку с компроматом на конкурентов, но не отправляет её (хотя компромат, разумеется, доходит до жюри). Ворует конверт с премиальным вознаграждением, но после бессмысленной уличной драки зачем-то возвращает его. Получает деньги от своего покровителя Гелеранского и без всякого смысла раздаёт их бывшим соперникам. На протяжении романа Дима всякий раз готов сделать настоящую подлость, но вдруг передумывает или совершает какую-то щадящую, извинительную, реабилитирующую его полуподлость. Наверное, не стоило так уж «обелять» своего героя.

Второй недостаток – растянутый финал. К середине романа практически всё уже ясно, напряжение спадает, последняя треть вообще, похоже, написана ради объёма.

Правда, именно на заключительных страницах «Тщеславия» произносятся ключевые слова. Гелеранский отговаривает Диму от дальнейших занятий литературой: *«Я хочу уберечь тебя от самого страшного. Вот ты пишешь-пишешь, а жизнь проходит. В пятьдесят поймёшь, что пишешь хреново и гениальнее уже не станешь. А менять что-то поздно, молодость прошла, жизнь угроблена.*

– А может, я нормально писать буду?

– Ха! Все так думают, но, во-первых, это один процент из ста, а во-вторых, как бы ты ни писал, всё равно будешь сомневаться. Все сомневаются, даже круглые идиоты. Пусть тебя каждый день носят на руках почитатели, но однажды, когда ты будешь один, к тебе всё равно приползёт сомнение: “Не забудут ли меня сразу после похорон или даже дальше?”. Нас ведь всех интересует вечность, а вечность – девка

подлая. Ну, допустим, хорошо ты пишешь, но однажды тебе по-любому стукнет полтинник. Итог жизни? Ты один на один с несколькими книжками. Детей нет, или все они выросли и не хотят тебя видеть, так как ты всё своё время посвящал писанине, а не им. Друзей нет, одни завистники и подхалимы. И вообще, кто такие писатели? Таксидермисты! Мы создаём какую-то дурацкую копию этого мира. Довольно нездоровое занятие. Опомнись, братан, пока не завяз по уши!»

Добро пожаловать в царство слизняков и жужелиц!

И не забывайте, что есть ещё королевство тушканчиков...

Трэш тольяттинских трущоб

Рецензия на спектакль по пьесе Юрия Клавдиева
«Собиратель пуль»

«Сколько лет драматургу?» – первый вопрос, возникающий после просмотра спектакля по пьесе Юрия Клавдиева «Собиратель пуль» (режиссёр Руслан Маликов, театр «Практика»). Второй вопрос: «Это китч, чернуха, отрывка телевизионной программы о жизни подростков или концентрированное переосмысление личного опыта?» И всё же понимаешь, что сбивчивые, петлистые диалоги и незатейливый лиризм рабочих окраин невозможно подделать, как невозможно симитировать аутентичную подростковую речь и вывернутое наизнанку инфантильное сознание. Вопросы исчезают, когда узнаёшь, что Юрию Клавдиеву 32 года, вырос он в городе Тольятти и не скрывает, что долгие годы вращался среди тольяттинских скинхедов, панков, рэперов и других неформалов.

Легко разобраться в причинах успеха молодого тольяттинца. Пьесы Клавдиева соединяют в себе все атрибуты ультрашоковой драмы: подростковое насилие, преступность, криминальные разборки, уличная речь, ненормативная лексика и предельный динамизм. «Собиратель пуль» – один из самых характерных в этом отношении спектаклей. Экспозиция каждой мизансцены – две-три минуты. Действие пьесы – цепочка стремительных подростковых пароксизмов. За полтора часа происходит превращение обычного дворового мальчика в ожесточённого предводителя шайки. Как струны, звонко обрываются все связи героя с обществом. Он ссорится с отчимом и бежит из семьи, бросает школу, борется за признание в подростковой среде и, в конце концов, организует собственную банду. Нечто подобное описал Уильям Голдинг в романе «Повелитель мух». Только голдинговские подростки превратились в орду дикарей на необитаемом острове, а у Клавдиева преобразование происходит в перенаселённом индустриальном аду типичного российского города.

Из общей массы героя «Собирателя пуль» выделяет только необузданное воображение. Для человека, лишённого других точек опоры, фантазия становится руководством к действию. Как не устаёт повторять герой, придумывать

истории стоит, только если ты действительно собираешься их прожить. Оказавшись случайным свидетелем убийства в заброшенном здании, он справляет над телом убитого тут же изобретённый ритуал. Мёртвый встаёт и идёт утешать живого. Чтобы произвести впечатление на подругу, герой выдумывает секту загадочных «собираателей пуль», находящихся в борьбе со столь же таинственными «древоточцами». Серенада, перед которой современная девушка не сумела устоять, звучит в его исполнении так: «Мы натащим со всех моргов проспиртованных мертвецов, расставим их в разных позах в углах комнат и зажжём, как свечи. Будет жарко. Жирный дым растечётся по потолку и будет просачиваться в небо сквозь дыры в крыше. В одной из комнат будет длинный стол, заваленный пирожными, оружием и дорогим шампанским. Мужчины будут в коже и кружевах, девушки в латексе и платьях эпохи Ренессанса. В подвале будут жарить мясо на углях учителя и бомжи, а разносить его будут безногие попрошайки с автовокзала... будем слушать рок и выбрасывать недокуренные сигареты через выбитые, пыльные стёкла в окнах».

Мы до поры сочувствуем подростку, наблюдая, как уличные «университеты» постепенно поднимают со дна его души всё прирождённое зло, и вдруг понимаем, что в реальной жизни могли бы встретиться с ним только в качестве жертвы. Две замечательные сцены в спектакле отсутствуют в тексте и целиком являются заслугой режиссёра Руслана Маликова (постановщика одних из самых популярных спектаклей «Театра.doc» – «Манагер», «Большая жрачка», «Сентябрь.doc»). В первой герой с другом идёт смотреть в кино ужастик «Возвращение живых мертвецов». Зрительный зал ярко освещается, и друзья с соответствующими ужимками долго разглядывают зрителей, словно видят их на экране. Вторая сцена финальная – герой и первый «сторонник» выглядывают сквозь завесу дождя (вода льётся из пластиковых бутылок под потолком) и, сложив руки пистолетиком, понарошку расстреливают зрителей. «Ни одного не жалко», – звучат последние слова в спектакле.

Пьеса «Пойдём, нас ждёт машина...» (режиссёр Владимир Агеев, Центр драматургии и режиссуры под руководством Алексея Казанцева и Михаила Рощина) начинается в типично клавдиевском ключе. Две окровавленные девушки

валяются на трассе, разглядывая оторванный человеческий палец... Действия следуют в обратном хронологическом порядке и постепенно возвращают нас к весьма запутанной завязке пьесы.

Каждый интроверт немножко солипсист, то есть нуждается, чтобы внешний мир хоть изредка напоминал о себе. В провоцировании внешнего мира интроверты проявляют поразительную находчивость. Даже в петлю залезают, словно перелезают через стену, с тайной надеждой оказаться в некоем идеальном внешнем мире, воспринимаемом непосредственно, а не через призму личности с присущей ей ограниченностью. Не то чтобы они испытывали какие-то иллюзии. Просто понимание, что деньги – это самое главное и только для дураков они на втором месте, не снимает метафизических вопросов. Если люди – это листья, падающие в грязь и прилипающие к ботинкам, то... к чьим ботинкам они прилипают? Чтобы получить ответ на этот вопрос, тольяттинская девушка Маша решает покончить самоубийством.

Центральная сцена в пьесе – диалог подружек. Действие происходит в комнате, в которой «много цветов в горшочках, некоторые – примерно треть из них – в умирающем состоянии». Об этом мы узнаём от божеватого вида рассказчика, маячащего на протяжении всей пьесы на заднем плане. Юля соглашается помочь Маше совершить самоубийство при условии, что та поможет ей совершить убийство. На одной из тольяттинских окраин Юля забивает камнями бродягу (того же рассказчика). Вслед за этим девушек ловят три гопника-наркомана. Искалечив насильников, девушкам удаётся вырваться...

Единственная декорация на сцене – неправдоподобно изогнутое дерево, символизирующее, как можно заключить из текста пьесы, Иггдрасиль. В первом действии «мировой яшень» понуро клонится, в середине пьесы превращается в светящиеся качели, чтобы в последнем действии вознестись над сценой, как благословление новой, ещё неизведанной жизни.

В последней сцене подружки обсуждают происшедшее и приходят к выводу: их теории, может быть, и верны, но лично для них не подходят. «А потом я убила одного. Потом второго, – размышляет вслух Маша. – И что? Я какое-то

время слушала себя и на какое-то время мне тоже стало страшно – потому что ничего не изменилось. Ничего не понимаешь? Свет не померк, небо не задрожало, голос не пролился с неба, куст не загорелся, всадники не прискакали...». Человек наивно думает, что, провоцируя мир, может что-то изменить в нём. Но мир – это бесконечная война окна с понедельником, и только изменившись самому, можно одержать в этой войне маленькую персональную победу.

Переосмысление маргинального опыта и инфантильное упоение мрачной стороной жизни не может скрыть главный движущий мотив Клавдиева – стремление любой ценой вырваться из ненавистного окружения. «Мои одноклассники были сворой самых отъявленных подонков, какие только могли быть на свете», – вспоминает Клавдиев. – «Мерзкое, кислое сборище тупых жлобов и пустоголовых пигалиц. Ни с одним из них все пять последних лет учёбы в школе не о чем было не то, что поговорить – словом перекинуться, потому что не знали они слов, а общались убогими междометиями, простейшими союзами и предлогами. Ненавижу. Всех до единого». В отличие от многих своих сверстников Клавдиеву удалось «выкарабкаться». Модный драматург перебрался в Петербург, снялся в нашумевшем хорроре «Лесополоса» Андрея Стемпковского, пишет пьесы для лондонского «Ройял Корта» и сериалы для ОРТ. Сколь долго сможет он эксплуатировать свой ранний негативный опыт? Как сказал однажды драматург Владимир Забалуев, гении, получившие признание, – товар скоропортящийся. Не закатится ли звезда «певца тольяттинских трущоб» столь же стремительно, как и возшла?

Русский депрессионизм

Роман Сенчин. Ничего страшного.

– М.: Зебра Е, 2007. – 400 с. (Направление движения).

В книгу вошли три повести: «Один плюс один», «Ничего страшного» (впервые опубликованные в журнале «Дружба народов») и «Малая жизнь» (в альманахе «Литрос»). В них Роман Сенчин отошёл от характерного для его ранних вещей повествования от лица лирического героя, практически тождественного автору (и даже с его именем-фамилией).

Необходимость такой эволюции Сенчин обосновал в своих литературно-критических статьях: «Как показывает время, далеко на исповедальности не уедешь, необходимо возвращаться в русло традиционной русской литературы – к произведениям от третьего лица, с несколькими повествовательными линиями, с сюжетом, пусть не захватывающим дух, но крепким и связным. А эта традиция прервана; произведения тех немногих писателей, что сейчас в ней работают, читать скучно, тоскливо – классики позапрошлого века кажутся по сравнению с ними куда современнее и свободнее, авангарднее».

По сути, это полная ревизия программы «нового реализма», а именно декларация необходимости возвращения к «старому реализму» – критическому реализму XIX века. «Новый реализм», таким образом, оказался не новым этапом в развитии русской литературы, идущим на смену постмодернизму, а всего лишь трамплином для начинающих авторов, набором художественных приёмов для наиболее эффектного дебюта и скорейшего вхождения в литературу. Для чего? Чтобы продолжить работу в традициях русской реалистической прозы!

Мне приходилось слышать и читать, что проза Сенчина производит впечатление «современной классики». Почему? Наиболее распространённый ответ – за счёт точности и детальности описаний, правдоподобия сюжета и типичности героев. А вредят этому впечатлению якобы мрачность колорита, концентрированная депрессивность, беспросветность его произведений.

На мой взгляд, всё в точности до наоборот. Рутинные диалоги, распаханные склоны быта, выпущенные внутренности будней через десяток лет будут интересовать разве что историков. Вневременную, непреходящую ценность прозе Сенчина сообщает именно её депрессивность. Благодаря этой своей черте она органично вписывается в русскую литературную традицию.

На эту мысль меня подтолкнули два наблюдения современного философа Вадима Руднева. Первое – в книге «Диалог с безумием» (2005): «Если взять, например, русскую натуральную школу 1840-х годов как первую реалистическую реакцию русской литературы на романтизм, то здесь прежде всего обратит на себя внимание редукция сюжетно-фабульного начала в прозе и редукция стиля в поэзии, то есть, говоря в целом, редукция смысла. Это характерно для депрессии. Действительно лучшие произведения этого так называемого реализма изображают депрессию («Обломов» Гончарова, романы Тургенева, Флобера, Золя) <...>»⁵⁵.

Второе – в работе «Понимание депрессии»: «Ранний русский реализм («физиологический очерк» – характерен этот редукционистский в семиотическом смысле термин) изображал мир, пытаясь отказаться от романтических и вообще акцентуированно литературных художественных штампов – занимательности, увлекательной интриги, жёсткого распределения ролей героев, ярких описаний и стилистической маркированности. Реализм изображал мир тусклым и неинтересным, таким, каким видит его человек, находящийся в депрессии. (Примерно таким же изображён мир на картинах художников-реалистов – передвижников.)»⁵⁶. Жаль, что Вадим Руднев, по-видимому, не знаком с творчеством Романа Сенчина...

Проза Сенчина действительно похожа на загрунтованный холст, на котором сделали чёткий рисунок, но забыли нанести краски. Есть все основания заподозрить писателя в «эмоциональной катаракте». Депрессивное мировосприятие обуславливает и другие отличительные признаки прозы Сенчина – такие как отсутствие метафор и стилистических

⁵⁵ Руднев В. П. Диалог с безумием. М.: Аграф, 2005. С. 178.

⁵⁶ Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия. М.: Территория будущего, 2007. С. 240.

украшений, дотошность и неторопливость повествования, преобладание плана содержания над планом выражения.

В случае героев Сенчина речь, разумеется, идёт не о клинической форме депрессии, а о более мягкой разновидности – так называемой субдепрессии. Но является ли эта субдепрессия врождённой? По-видимому, нет.

Депрессия героя Сенчина вызвана страхом маргинализации, неизбежной тревогой от действительной или мнимой перспективы вновь оказаться на социальном дне, разъедающей неудовлетворённости оттого, что судьба других сверстников сложилась лучше – незаслуженно лучше.

Понимая, что изменить несправедливый социальный порядок не в его силах, герой пытается изменить своё отношение к этому порядку – тем или иным способом примириться с ним. Но в том-то и дело, что для него это возможно только ценой нравственного компромисса. Эту цену он заплатить не способен.

Чтобы примириться с действительностью и заглушить внутренний протест, герой Сенчина целенаправленно культивирует в себе депрессию. Он использует любую возможность, чтобы подточить себя изнутри, усилить терзания, заведомо лишит себя шансов на улучшение своего положения. Он тщательно перебирает в памяти былые обиды, неудачи и унижения, отравляет себе последние радости и спешит капитулировать перед деморализующим бытом. Естественно, подобно другим героям депрессивно-реалистической русской прозы – Онегину, Печорину, Рудину, Обломову, даже через любовь к женщине герою Сенчина не удаётся преодолеть внутреннее противоречие.

Сам Роман Сенчин (и здесь окончательно рушится тождество автора с его героем) выбрал другой путь, о котором некогда сказал Фридрих Ницше: «Если есть Зачем жить, можно вынести почти любое Как». Похоже, что Сенчин знает, Зачем ему жить. Чтобы запечатлеть боль и отчаяние, потаённые страхи и разочарования своего поколения, которое он считает «самым потерянным, смертельно раненым».

Кодак-реализм: глянцевый и матовый

Роман Сенчин. Рассыпанная мозаика: Статьи о современной литературе / Послесловие В. В. Огрызко.
– М.: Литературная Россия, 2008. – 256 с.

Не секрет, что несколько лет назад я всерьёз подумывал о том, чтобы стать глашатаем «нового реализма». Сегодня эту нишу занимают Андрей Рудалёв, Валерия Пустовая и другие молодые критики. Я же отказался от этого замысла.

Во-первых, я не связывал с новым течением никаких преувеличенных ожиданий – ни на оздоровление современной прозы, ни на подведение черты под эпохой постмодернизма, ни на возобновление русской литературной традиции, а неоправданный энтузиазм коллег сильно расхолаживал.

Во-вторых, было очевидно, что никто не справится с теоретическим обеспечением нового направления лучше самих авторов. Многие из «новых реалистов» оказались столь же одарёнными литературными критиками, сколь и прозаиками.

Примером может служить Роман Сенчин – может быть, самый плодовитый писатель из числа «новых реалистов» и одновременно редактор отдела литературной критики еженедельника «Литературная Россия». Вышедший полтора месяца назад сборник его литературно-критических статей «Рассыпанная мозаика» – это не просто хроника нового направления, но ещё и опыт самокритики, работа над ошибками. Это попытка погрузить «новый реализм» в электролитическую ванну, чтобы проверить на химическую чистоту и прочность.

Читатель книги сразу заметит, что Сенчин отнюдь не всеяден. Он почти не распыляется. В фокусе его внимания – творчество сверстников из числа «новых реалистов» (независимо от того, причисляют ли они сами себя к этому направлению). С большинством из них он знаком лично, со многими поддерживает дружеские отношения. Обстоятельные эссе посвящены Аркадию Бабченко, Евгению Гришковцу, Денису Гуцко, Олегу Ермакову, Анне Козловой, Илье Кочергину, Ирине Мамаевой, Дмитрию Новикову, Олегу Павлову, Захару Прилепину, Оксане Робски, Михаилу Тарковскому, Сергею Шаргунову. Произведения именно этих авторов, по мнению Романа

Сенчина, представляют собой «примеры какого-то особого жанра прозы, где ценность, смысл и сюжет составляет сама реальная, почти запротоколированная жизнь».

Самая важная часть книги – анализ кризисных тенденций, омрачивших даже самых пламенных адептов «нового реализма»: *«Часть этих писателей замолчала. <...> Другая, большая часть, исчерпав автобиографический материал или почувствовав, что повторение губительно, начала поиск новых путей. И тут наметилась, на мой взгляд, нерадостная тенденция – произведения, написанные по законам художественной литературы, более или менее сочинённые, оказались у многих слабее их дебютных, почти документальных текстов. <...> Их попытки написать вещи с несколькими равноценными героями, дистанцироваться от “я”, увеличить временной отрезок повествования хотя бы до года, показать изменение своих героев оказались, по-моему, неудачны».*

В своих статьях Роман Сенчин коснулся большинства вопросов, всплывших во время дискуссии вокруг «нового реализма». И всё же одну важнейшую проблему он как будто проглядел. А именно – триумфальное шествие Робски, Минаева и их клонов. В том-то и дело, что по формальным критериям (повествование от первого лица, исповедальность, правдоподобие и т. д.) «Casual» и «Dухless» сложно отделить от произведений других «новых реалистов». Сенчин и не пытается этого сделать: *«У каждого жизнь своя (например, у Бабченко – война в Чечне, а у Кочергина – тяга москвича к дикой жизни в алтайской тайге, у Робски вот – надоевший лабиринт ресторанов, дачных поместий, пробок на Кутузовском проспекте), и поэтому каждый такой рассказ о жизни – уникален».* Странно, что в книге нет рецензий на Минаева, Багирова и иже с ними, ведь можно сказать, что и их рассказы о жизни уникальны.

Как ни расценивать книги Робски и Минаева (а это не совсем макулатура), хоть какую-то разграничительную линию между творчеством отечественных бестселлермахеров и произведениями других «новых реалистов» необходимо провести. Вообще защиту художественных достижений авторов, выступающих под стягом «нового реализма», можно было бы построить следующим образом.

Первым делом следовало бы отказаться от неудачного самоназвания. В этом нет ничего страшного – чтоб выйти из колеи, подчас необходимо дать задний ход. Оптимальным было бы заменить «новый реализм» на «документальную художественность», появление которой предвещал Варлам Шаламов. Или на что-то более броское, концептуальное. Я, например, всерьёз обдумывал термин «кодак-реализм».

Затем следовало бы выделить поджанры. Только не «гламур» и «антигламур» – их противопоставление искусственно, поскольку это две стороны одного и того же явления. А, скажем, продолжая аналогию с фотографией, заложенную в слове «кодак-реализм», «глянцевое» и «матовое» направления. К первому можно было бы отнести произведения «нового реализма» коммерческого извода (в которых соображения, имеющие отношение к маркетингу, раскрутке и брендингу, преобладают над художественными задачами), а ко второму – те, чей коммерческий потенциал изначально ограничен, но отнюдь не из-за художественных недостатков, а из-за специфики интересов массового читателя.

Похвалить и высечь

Лев Пирогов. Хочу быть бедным.

– М.: АСТ, Астрель; Владимир: ВКТ, 2011. – 348 с.

Вы, конечно, подумали, что я намерен похвалить и высечь Льва Пирогова. И не угадали. Просто я долго ломал голову: в чём состоит литературно-критический метод этого замечательного критика? И понял, что сей метод, если он вообще существует, сводится к последовательности двух действий, отражённых в заголовке.

С другой стороны, я безбожно лукавлю. Я бы с удовольствием похвалил и высек Льва Васильевича. Похвалил от чистого сердца и высек для удовлетворения нравственного чувства.

Похвалить, кстати, попробую, а вот сечь не буду. Потому что заведомо бесполезно.

– Это почему же бесполезно? – возмутитесь вы. – Хорошая порка почти заменяет звёздное небо над головой, то есть дополняет нравственный закон внутри нас.

Над этим вопросом я тоже долго ломал голову. Но ответ почему-то искал в романе Достоевского «Идиот». И, что удивительно, нашёл! Цитирую:

«Пирогов даже и не сомневается в том, что он гений, даже выше всякого гения; до того не сомневается, что даже и вопроса себе об этом ни разу не задаёт; впрочем, вопросов для него и не существует. Великий писатель принуждён был его, наконец, высечь для удовлетворения оскорблённого нравственного чувства читателя, но, увидев, что великий человек только встряхнулся и для подкрепления сил после истязания съел слоёный пирожок, развёл в удивлении руки и так оставил своих читателей» (часть IV, глава I).

Правда, это Фёдор Михайлович о другом Пирогове – поручике из «Невского проспекта». Но я с этим категорически не согласен. Поручик Пирогов из «Невского проспекта» – плод воспалённого воображения Гоголя, а критик Пирогов – наш великий современник. Кто-то, говорят, дёргал его за бороду и клянётся, что она колючая. Так что, я думаю, Достоевский имел в виду критика, а не поручика. На то он и пророк, Фёдор Михайлович, чтоб предугадывать.

Поэтому сечь Льва Васильевича – дело заведомо бесполезное. Вспотеешь, значит, выложишься, калории потратишь. А он только встряхнётся – и в очередь за пирожком. Эти самые слоёные пирожки на каждом углу продаются.

Поэтому буду хвалить.

Выход книги «Хочу быть бедным» – это приятный сюрприз. Во-первых, потому, что Лев Пирогов – наш коллега, на протяжении многих лет сотрудник «НГ-EL», а теперь – наш постоянный автор.

Во-вторых, выход сборника статей, в твёрдом переплёте и в крупнейшем российском издательстве, – это мечта любого критика, включая автора сих строк. Но чтобы добиться такой книги, нужно быть последовательным нонконформистом и упорно плыть против течения. Конъюнктурщики, маргиналы и гнилые либералы об этом могут даже не мечтать. Это удел негнибаемых почвенников.

В-третьих, Лев Пирогов – один из лучших современных литературных критиков. По мне, так самый лучший. Я ощущаю к Пирогову такое душевное родство, что не могу представить, чтобы мы по какому-нибудь поводу разошлись во мнениях. Скажем, Лев Васильевич любит плохую прозу, и я люблю плохую прозу. Ну какой тут спор?

Бойко: Я люблю плохую прозу.

Пирогов: И я люблю плохую прозу.

Бойко: Да, но я люблю ПО-НАСТОЯЩЕМУ плохую прозу.

Пирогов: И я люблю ПО-НАСТОЯЩЕМУ плохую прозу.

Всё равно последнее слово останется за Пироговым. Хотя скорее всего мы одинаково сильно любим по-настоящему плохую прозу, только разную.

А ещё Пирогов, как и я, любит перечислять предметы (в столбик). Откроет, например, холодильник – и полный реестрик составит, выйдет на лужок – и каждую травинку проинвентаризирует. Увлекательное хобби. Я для Пирогова соответствующую картинку подобрал.

Одно меня смущает – название. Не рецензии, а книги. Хочешь быть бедным? Так будь! Стань (если богат). Или оставайся (если беден). Не заголовок, а сгусток фрустрации. Зато честность запредельная: *«Казалось бы, и живи. Но есть одна трудность. Я боюсь быть бедным сам по себе, один. Мне обязательно с собой побольше людей утянуть нужно. Чтобы*

там, во всеобщей бедности, не чересчур бедствовать. Чтобы как все, короче» (с. 342). Всё верно. Бедность – унижительна. Единственный способ перенести унижение – полюбить его. А любить приятней сообща.

Название книги – это, конечно, эпатаж, а контекст такой: *«Во-первых, когда спрашивают, хочешь ли ты быть здоровым и богатым или больным и бедным, платой за простоту и очевидность выбора оказывается какая-нибудь гнусность типа “ну тогда подпиши тут”...»* (с. 182–183). Выходит, книга должна была называться «Хочу быть больным и бедным». Но называется почему-то иначе... Почему? Возможно, слова «болезнь» и «бедность» для Пирогова означают одно и то же, только в разных контекстах – как наречия «уже» и «ещё», например...

Читайте лучше книгу. В книге найдутся ответы на самые каверзные вопросы. Вот первое попавшееся место: *«Что же такое литература? По-моему, литература – это способ пробуждать “чувства добрые”. Не цель, а средство. Литературу создают во имя чего-то. <...> Кто должен её писать? Тот, кто делает это трудно»* (с. 171–172). Это следует вызубрить, как катехизис.

Потом мне не нравится обложка. На ней три отзыва. Два принадлежат литературным карьеристам и конъюнктурщикам⁵⁷. Ну это, положим, умышленно – от избытка неконформизма. Третий отзыв принадлежит Павлу Басинскому: «Когда я читаю Пирогова, я хватаюсь за револьвер». Учitando, что это парафраз, слово «Пирогов» ассоциируется у Басинского со словом «культура». Это понятно, Лев Пирогов – высокообразованный городской интеллигент (или, как он ласково называет себе подобных, «урбаноид») – с модным реноме, почвенник как-никак (борода – комильфо, правда, с оканьем – недоработка). А вот почему Басинский идентифицирует себя с партизаном Шлагетером из знаменитой пьесы группенфюрера СС Ганса Йоста, я так и не понял.

Поэтому поступаем с книгой, как с пирожком. Первым делом избавляемся от упаковки. Обложку отрываем – и в мусорный контейнер. А начинка – съедобна. Тесто – слоёное.

⁵⁷ Имеются в виду З. Прилепин и С. Шаргунов.

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

Часть I. Размышления о классиках

1. Чёртик из ефрейторского ранца: 220 лет со дня рождения Артура Шопенгауэра // «НГ Ex libris», № 6 от 21 февраля 2008 г.

2. Рукотворный Апокалипсис: 205 лет со дня рождения Владимира Одоевского // «НГ Ex libris», № 27 от 7 августа 2008 г.

3. И вновь поэта расстрелял: 170 лет со дня рождения Дмитрия Писарева // «НГ Ex libris», № 39 от 14 октября 2010 г.

4. Красный, белый, квадратный: 180 лет со дня рождения Льва Толстого // «НГ Ex libris», № 32 от 11 сентября 2008 г.

5. Апология навыворот: Максус Нордау – 160 лет // «НГ Ex libris», № 27 от 23 июля 2009 г.

6. Жить гипотетически: 130 лет со дня рождения автора «Человека без свойств» Роберта Музиля // «НГ Ex libris», № 42 от 11 ноября 2010 г.

7. Под куполом эпохи: В серии «ЖЗЛ» вышла биография Андрея Платонова // «НГ Ex libris», № 11 от 31 марта 2011 г.

8. Пересуды в бумажном некрополе: Метаморфозы русского реализма от Тургенева до Казакова // «НГ Ex libris», № 28 от 9 августа 2007 г.

9. Краковский оракул // «Завтра», № 14 от 5 апреля 2006 г.

Часть II. Поиски метода

10. Продаётся требованиец // «Литературная Россия», № 50 от 15 декабря 2006 г.

11. Литература «кипящих перьев» // «Литературная Россия», № 8 от 23 февраля 2006 г.

12. Одиннадцатый тезис // «Литературная газета», № 46 от 21 ноября 2007 г.

13. Я – фетишист. Из записной книжки литературного критика // «Органон» (organon.cih.ru), 10 июля 2008 г.

14. Не так страшен бренд, как его малюют // «НГ Ex libris», № 33 от 13 сентября 2007 г.

15. Чутьё уместности // «НГ Ex libris», № 28 от 14 августа 2008 г.

16. Человек человеку – траблмейкер: О вреде от литературных премий и критиков-конформистов // «НГ Ex libris», № 32 от 27 августа 2009 г.

17. Если б я был Виктором Топоровым: Несколько тезисов о реформировании наших премий // «НГ Ex libris», № 6 от 18 февраля 2010 г.

18. Вкусовщина и метод: О протухших йогуртах и рецептивной эстетике // «НГ Ex libris», № 25 от 7 июля 2010 г.

19. О дивный новый реализм // «Литературная газета», № 12 от 31 марта 2010 г.

20. Литературно-критический садомазохизм // «Литературная Россия», № 20 от 20 мая 2011 г.

21. Круглый стол «Литература “нулевых”: предварительные итоги» // «Литературная учёба», № 1, 2010.

22. Алхимия прозы: Круглый стол журнала «Бельские просторы» // «Бельские просторы», № 4, 2010.

23. Как написать новеллу // «Литературная Россия», № 11 от 25 марта 2016 г.

24. Чрез это многие согрешили // «Независимая газета» от 27 сентября 2012 г.

25. Ars critica // «Литературная Россия», № 4 от 5 февраля 2016 г.

26. Алгообразы и их функции // «Литературная Россия», № 31 от 11 сентября 2015 г.

27. Введение в алгокритику // «Литературная Россия», № 7 от 26 февраля 2016 г.

Часть III. Рецензии

28. Зима, Проханых торжествует: В издательстве Ad Marginem вышла книга Льва Данилкина «Человек с яйцом» // «НГ Ex libris», № 45 от 6 декабря 2007 г.

29. Ампутация хвоста: Лев Данилкин попытался обозреть всю русскую литературу минувшего года // «НГ Ex libris», № 18 от 21 мая 2009 г.

30. Страна курьёзов и инверсий: Александр Проханов и его «Виртуоз»: аллюзии, намёки, подмигивания // «НГ Ex libris», № 29 от 6 августа 2009 г.

31. Сахарный прилипала: О литературно-финансовой пирамиде ОАО «Захар Прилепин» // «НГ Ex libris», № 26 от 16 июля 2009 г.

32. Куриная слепота: Шаргунов написал роман-буффонату // «НГ Ex libris», № 33 от 18 сентября 2008 г.

33. Читай, очищай, концентрируй: Андрей Рубанов и пожиратели изумрудной мякоти // «НГ Ex libris», № 38 от 8 октября 2009 г.

34. Ум, честь и труп эпохи: Михаил Елизаров увидел мир глазами параноика // «НГ Ex libris», № 11 от 25 марта 2010 г.

35. Хохот de profundis: Герой Андрея Бычкова совершил путешествие к центру Земли // «НГ Ex libris», № 19 от 27 мая 2010 г.

36. Одержимость будущим // «Литературная Россия», № 12 от 23 марта 2007 г.

37. Мы – орки: Виктор Пелевин о диктатурах и демократурах // «НГ Ex libris», № 47 от 15 декабря 2011 г.

38. Лаконичность, а не доскональность: Александр Карасёв отделяет слова от плевел // «НГ Ex libris», № 32 от 11 сентября 2008 г.

39. Царство слизняков и жужелиц: Советы Александра Снегирёва начинающим литераторам // «НГ Ex libris», № 7 от 25 февраля 2010 г.

40. Трэш тольяттинских трущоб // «Литературная Россия», № 16 от 21 апреля 2006 г.

41. Русский депрессионизм: Разводы на загрунтованном холсте // «НГ Ex libris», № 14 от 17 апреля 2008 г.

42. Кодак-реализм: гляцевый и матовый: Литературно-критические эксперименты в электролитической ванне // «НГ Ex libris», № 14 от 17 апреля 2008 г.

43. Похвалить и высечь: О «философических письмах» Льва Пирогова // «НГ Ex libris», № 30 от 18 августа 2011 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андерсон К. Длинный хвост. Новая модель ведения бизнеса. М.: Вершина, 2008.
2. Бальзак О. де. Сарразин / Пер. с фр. В. С. Вальдман // Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 197–221.
3. Бальзак О. де. Герцогиня де Ланже / пер. с фр. М. В. Вахтеровой // Бальзак О. де. Собрание сочинений в 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 11. С. 131–268.
4. Белянин В. П. Психологическое литературоведение: Текст как отражение внутренних миров автора и читателя. М.: Генезис, 2006.
5. Бойко М. Е. Диктатура Ничто. М.: Литературная Россия, 2007.
6. Бойко М. Е. Взлёт и падение N-реализма // XXI век. Итоги литературного десятилетия. Материалы международной научно-практической конференции. М.: Ульяновск: УлГТУ, 2011. С. 182–186.
7. Бойко М. Е. БОЛЬ: Введение в алгософию. Tractatus algosophicus. М.: Летний сад, 2016.
8. Булгаков С. Н. Сочинения в 2 т. М.: Наука, 1993.
9. Бычков А. С. Нано и порно: Роман. М.: Гелеос, 2010.
10. Варламов А. Н. Андрей Платонов. М.: Молодая гвардия, 2011.
11. Ветлесен А. Ю. Философия боли. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
12. Виноградов И. И. Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005.
13. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: Канон+, 2011.
14. Воронский А. К. Искусство видеть мир: Портреты, статьи. М.: Советский писатель, 1987.
15. Геннекен Э. Опыт построения научной критики: Эстопсихология. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2011.
16. Гершензон М. О. Избранное. В 4 т. М.-Иерусалим: Университетская книга: Гешарим, 2000.
17. Давыдов О. В. Демон сочинительства: Эссе и исследования. СПб.: Лимбус Пресс, 2005.
18. Данилкин Л. А. Человек с яйцом. Жизнь и мнения Александра Проханова. М.: Ад Маргинем, 2007.

19. Данилкин Л. А. Нумерация с хвоста: Путеводитель по русской литературе. М.: АСТ: Астрель, 2009.
20. Елизаров М. Ю. Мультитики: Роман. М.: Астрель: АСТ, 2010.
21. Карасёв А. В. Чеченские рассказы. М.: Литературная Россия, 2008.
22. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. М.: Республика, 1996.
23. Музиль Р. Человек без свойств / Пер. с нем. С. Апта. В 2 т. М.: Ладомир, 1994.
24. Назиров Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский // «Русская литература», 1974, № 3. С. 202–206.
25. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1990.
26. Новый реализм: Материалы писательских конференций и дискуссии последних лет / Сост. В. И. Гусева и С. М. Казначеева. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2006.
27. Нордау М. Вырождение. Современные французы. М.: Республика, 1995.
28. Орд-Хьюм А. Вечное движение: История одной навязчивой идеи. СПб.: Амфора, 2001.
29. Пелевин В. О. S.N.U.F.F.: Утопия. М.: Эксмо, 2012.
30. Пирогов Л. В. Хочу быть бедным. М.: АСТ, Астрель; Владимир: ВКТ, 2011.
31. Писарев Д. И. Полное собрание сочинений и писем в 12 т. Т. 2. Статьи и рецензии 1860–1861 (январь – май). М.: Наука, 2000.
32. Писарев Д. И. Полное собрание сочинений и писем в 12 т. Т. 7. Статьи 1865 (январь – август). М.: Наука, 2003.
33. Полубояринова Л. Н. Леопольд фон Захер-Мазох – австрийский писатель эпохи реализма. СПб.: Наука, 2006.
34. Попов М. М. Пуля для эрцгерцога: Роман. М.: Вече, 2007.
35. Прилепин З. Terra Tartarara: Это касается лично меня. М.: АСТ, 2009.
36. Проханов А. А. Виртуоз: Роман-триллер. М.: Алгоритм, 2009.
37. Роднянская И. Б. Движение литературы. В 2 т. М.: Знак: Языки славянских культур, 2006.
38. Рубанов А. В. Хлорофилия: Роман. М.: Астрель, 2009.

39. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000.
40. Руднев В. П. Диалог с безумием. М.: Аграф, 2005.
41. Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия. М.: Территория будущего, 2007.
42. Сенчин Р. В. Ничего страшного. М.: Зебра Е, 2007.
43. Сенчин Р. В. Рассыпанная мозаика: Статьи о современной литературе. М.: Литературная Россия, 2008.
44. Сироткина И. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX в. М.: НЛО, 2008.
45. Снегирёв А. Тщеславие: Роман. М.: АСТ, Астрель, 2010.
46. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. В 2 т. М.: Языки славянской культуры, 2002.
47. Франк С. Л. Сочинения. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000.
48. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции. М.: АСТ: ЛЮКС, 2004.
49. Чупринин С. И. Свободные радикалы // «Знамя», 2003, № 9. С. 159–170.
50. Шаргунов С. А. Птичий грипп: Роман. М.: АСТ, Астрель, 2008.
51. Шелгунов Н. В. Сочинения Д. И. Писарева // «Литературное наследство». Т. 25–26. 1936. С. 398–418.
52. Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. М.: Советский писатель, 1981.
53. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.: Художественная литература, 1981.
54. Эпштейн М. Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО, 2004.
55. Ялом И. Шопенгауэр как лекарство. М.: Эксмо, 2006.

ОБ АВТОРЕ

Михаил Евгеньевич Бойко – философ, культуролог, литературный критик, автор экспериментальных стихов и прозы, кандидат искусствоведения (2014).

Родился 17 мая 1979 года в Москве. С отличием окончил физический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова (2001). Перепробовал множество профессий: курьера, официанта, бармена, вахтёра на проходной завода, агента по продаже недвижимости, продавца-консультанта, системного администратора, политтехнолога, пресс-секретаря, копирайтера, креативного менеджера, научного редактора, вузовского преподавателя, инженера (и даже главного инженера), школьного учителя.

Референт Алины Витухновской (1999–2006). Служил командиром взвода в ВС РФ (2002–2003). Инженер в Российском научно-исследовательском институте Космического приборостроения (2004–2005), заведующий отделом публицистики еженедельника «Литературная Россия» (2006–2007). Пресс-секретарь Клуба метафизического реализма ЦДЛ (июнь 2007 – март 2010).

С июля 2007 по сентябрь 2012 года работал в «Независимой газете»: литературный обозреватель (июль – октябрь 2007), заместитель ответственного редактора «НГ Ex libris» (октябрь 2007– январь 2012), обозреватель при главном редакторе (февраль – сентябрь 2012).

Сотрудник Российского института культурологии (РИК) (январь 2011 – март 2012). Преподавал на факультете журналистики Московской академии образования.

Окончил магистратуру Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (магистр искусствovedения) и две аспирантуры – Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (культурология) и Академии медиаиндустрии (искусствovedение). 18 декабря 2014 году защитил кандидатскую диссертацию по искусствovedению «Типологические и структурные особенности фабулы кинопроизведений второй половины XX – начала XXI века».

Автор журналов «Философия и культура», «Философия хозяйства», «Вопросы литературы», «Вестник ВГИК», «Знание.

Понимание. Умение», «Культура и искусство», «Филологические науки. Вопросы теории и практики», «Филология: научные исследования», «Литературная учёба», «Октябрь», «Дети Ра», «Журнал ПОэтов», «Слова», газет «Независимая газета», «Завтра», «Литературная газета», «Литературная Россия», «День литературы», интернет-изданий «Русский журнал», «Частный корреспондент» и других печатных и электронных СМИ.

Экспериментальные стихи печатались в «НГ Ex libris», «Детях Ра» и «Журнале ПОэтов», проза – в «Литературной России», журналах «Футурум АРТ», «Слова» и выходила отдельной книгой.

Разработчик двух оригинальных философских подходов, названных им неологизмами собственного изобретения, – соответственно «нигилофилософия» и «алгософия».

Автор книг «Диктатура Ничто» (критика, 2007), «Мета-критика метареализма» (литературоведение, 2010), «Аннигилингус» (проза, 2010), «БОЛЬ: Введение в алгософию. Tractatus algosophicus» (философия, 2016), «Поиски смысла. Эротика и литература» (критика, 2016), «Поиски смысла 2: Критика и метод» (критика, 2017).

Участник VIII Форума молодых писателей России (2008). Член Союза писателей Москвы (с 2008 года). Номинатор премии «Национальный бестселлер» (2010, 2011). Действительный член Профессиональной Психотерапевтической Лиги (с 2013 года, направление – терапия творческим самовыражением).

Один из авторов идеи и координатор культурно-просветительской премии «Нонконформизм» (три сезона, 2010–2012).

Подготовил издание (посмертное) последнего романа Егора Радова (1962–2009) «Уйди-уйди» (М.: Издательство Независимая газета, 2011).

В настоящее время живёт и работает в городе Дзержинске Нижегородской области.



Однако Михаил Бойко не утратил юного идеализма. Полагаю, внутренне он много раз треснул, надломился, но заряд бодрости, энергия какой-то слепой веры – всё это в нём сбереглось первозданно.

Сергей Шаргунов. *Немезида и русский мальчик*
«НГ Ex libris», № 10 от 22 марта 2007 г.



Трудно даже предугадать, кем явится Михаил Бойко через 10 – 30 – 50 лет, может быть, крупнейшим русским мыслителем первой половины XXI века, создателем собственной философской школы.

Александр Трапезников.
От Одоевского до Витухновской
«Литературная Россия», № 22 от 1 июня 2007 г.



Своим амплуа считает не просто критику, а метакритику. Вот как у Аристотеля была физика, а все, что после – метафизика. То есть когда физик Бойко пришёл в литературу, то критика вышла вся, и он зачал в её лоне метакритику. В чьём лоне? Да неважно. В любом случае понятия-то кровнородственные.

Герман Садулаев.
Критика нечистого разума
«Литературная Россия», № 26 от 3 июля 2009 г.



Михаил Бойко – литкритический Гришковец. Его статьи – это разговоры с самим собой.<...>

Несмотря ни на что, Михаил Бойко остаётся и ещё долго будет оставаться ярчайшим и плодовитейшим критиком эпохи тридцатилетних. Конечно, есть у него перегибы на местах, но зато его критику можно читать. И даже перечитывать.

Василий Ширяев.
Михаил Бойко как литкритический Гришковец
«Урал», № 11, 2009 г.



Бойко всегда ходит в чёрном и мрачен, как склеп. Нет, на самом-то деле он иногда улыбается и даже хохочет, но тщательно скрывает это от публики. Михаил идеализирует страдание и депрессию. Если у него улучшается настроение, он тут же начинает от этого страдать. Настоящий борец с глянцевою весёлостью и продажной жизнерадостностью. Еще Миша не любит реалистические произведения. Его от них буквально передергивает. То ли дело постмодернистская метафизика и наркотическая психоделика. Миша – единственный человек из моих знакомых, у которого есть ясное и до конца сформированное мировоззрение. Принципы, как у революционера. Ничто – это всё. Как-то так.

Алиса Ганиева.

Таинственные носки, летающая крыса и голые женщины
«НГ Ex libris», № 1 от 14 января 2010 г.



Нонконформистская литература (буду придерживаться этого, впрочем, довольно условного термина) должна иметь выход к читателю, отзыв критики, премии. Правда, публикации главного, пожалуй, на сегодняшний день идеолога этого течения **Михаила Бойко** заставляют относиться к нонконформизму несерьёзно. То он раздражается манифестом проигравших, называя победившими новых реалистов (это вызывает улыбку), и, как пример настоящей, но проигравшей литературы, рецензирует тысячестраничную книгу, в которой все страницы пусты <...>

Конечно, современная русская литература у многих вызывает (да и должна вызывать) раздражение, неприятие, протест. Этим живёт вообще любая литература, это заставляет её развиваться. Но позиция Михаила Бойко, на мой взгляд, странна, тупикова, попросту непонятна. К тому же Бойко нигде чётко не сформулировал, чего он как читатель хочет от литературы. Чего он хочет как критик-идеолог, я понимаю. А вот как читатель, садящийся в кресло, открывающий книгу...

Нет, такого Михаила Бойко я представить себе не могу. Перед глазами он, хлопающий литературную саранчу толстой книгой с пустыми страницами.

Роман Сенчин.

Удар по литературной саранче. Тупиковая позиция
«Литературная Россия», № 23 от 4 июня 2010 г.



Бойко – критик-пародист и даже критик-актёр, примеряющий различные маски и с равной лёгкостью выступающий то научно-образным структуралистом (не знакомым с половиной собственных терминов), то квазифилософом (с набором произвольных и взаимоисключающих тезисов), то откровенным пасквильантом, чьи наскоки на более талантливых собратьев самоубийственны для любой репутации. Но в том-то и дело, что этой репутацией Бойко героически жертвует, как актёр, играющий дураков и злодеев в ущерб себе, но положительные образы ему не интересны. Бойко действует на опасном и трудном направлении, и многие относятся к нему с откровенным пренебрежением, не замечая, как умело он стилизуется под идиота, как старательно копирует манеры современных арбитров вкуса – и тут же меняет дискурс лишь затем, чтобы стремительно притвориться ещё большим идиотом.

Валерия Жарова. *Явлемно являть*
«Октябрь», № 6, июнь 2011 г.



Другой **русский философ, Михаил Бойко**, даже предложил термин для описания традиционной в России культуры боли и страдания, «алгософия» – от греческого слова «алгос», боль.

Екатерина Дайс. *Философия боли*
«Русский журнал» (russ.ru), 6 июля 2012 г.



Весной 2010 года в Нью-Йорке в Музее современного искусства МоМА прошёл длительный и медитативный перформанс Марины Абрамович, в ходе которого она на протяжении 3 месяцев посмотрела в глаза более 1500 человек, садившимся поочерёдно на стул напротив художницы. По странному стечению обстоятельств, среди них оказался и **Михаил Бойко** – автор термина «алгософия», или философия боли. О чём они молчали, глядя друг на друга, история умалчивает; но вскоре философ выдвинул термин «алго-арт», или искусство боли.

Екатерина Дайс. *Искусство боли*
«Русский журнал» (russ.ru), 23 июля 2012 г.



В «Заключении» Михаил Бойко применяет свою алгософию для объяснения и в какой-то мере оправдания особенностей русского национального характера, русской души и цивилизации. Опирается он здесь частично на слова Достоевского о страдании как «коренной духовной потребности русского народа», при этом отбиваясь от обвинений русского народа в «рабстве» и «пассивности» и переосмысливая трактовку «типично» русского «мазохизма». Это чрезвычайно интересно и очень спорно. Пусть читатель рассудит. Ведь, как указано автором, каждый человек должен заниматься алгософией, пользуясь своим индивидуальным болевым опытом.

Евгений Богачков.

*Рождая орган для седьмого чувства
«Литературная Россия», № 17 от 27 мая 2016 г.*



Поэтому неявное бунтарское содержание книги М. Бойко, её контркультурный подтекст, заключается как раз в том, что автор всё-таки удерживается от создания «теории».

Глеб Коломиец. *Путешествие в мир боли
«Слова», № 16, 2017 г.*

Литературно-художественное издание

Михаил БОЙКО

Поиски смысла 2

Критика и метод

Директор издательства – Александр ДОРОФЕЕВ

Корректор – Гульсина МУБАРАКШИНА,

Надежда ВЕДЕНЕЕВА

Вёрстка – Евгения МОИСЕЕВА

Подписано в печать 19 апреля 2017 года.

Формат 60х90 1/16. Печать офсетная.

Бумага офс. Печ. л. 12.

Тираж 1000 экз. Заказ № 5417

Концерн «Литературная Россия» 127051, Москва,

Цветной бульвар, 32, стр. 3. www.litrossia.ru,

Тел.: 8 (495) 694-23-24; 8 (495) 694-03-65



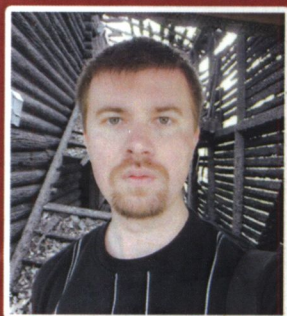
Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»

143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

www.oaompk.ru, www.oaompk.rf тел.: (495) 745-84-28, (49638) 20-685



9 785780 902164



Бойко Михаил Евгеньевич (1979, г. Москва) – философ, культуролог, литературный критик, автор экспериментальных стихов и прозы, кандидат искусствоведения (2014), член Союза писателей Москвы (2008). Много лет работал журналистом, инициировал создание культурно-просветительской премии «Нонконформизм». Автор 30 научных публикаций и шести книг:

- «Диктатура Ничто» (2007, критика),**
- «Метакритика метареализма» (2010, литературоведение),**
- «Аннигилингус» (2010, проза),**
- «БОЛЬ: Введение в алгософию. Tractatus algosophicus» (2016, философия),**
- «Поиски смысла: Эротика и литература» (2016, критика),**
- «Поиски смысла 2: Критика и метод» (2017, критика).**