



ЛЕВ ДАНИЛКИН



НУМЕРАЦИЯ С ХВОСТА



ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



По какому роману историки будущего смогут восстановить атмосферу 2008 года в России? Почему центральной фигурой в литературе стал Захар Прилепин? Правда ли, что литературные премии достались лучшим писателям за лучшие книги? Как выглядит герой нашего времени по версии литературы-2008? Почему литература не подготовила читателей к «слепому повороту», на который вдруг вылетела Россия осенью 2008-го?

На все эти вопросы – а также на самый главный: «Какую бы хорошую книгу почитать?» – отвечает Лев Данилкин, литературный критик, обозреватель журнала «Афиша».

Лев Данилкин
Нумерация с хвоста
Путеводитель по русской литературе

Нумерация с хвоста

Дата «2008» за несколько лет до наступления успела приобрести отчетливо апокалиптический оттенок, едва ли не аналогичный «666»; литература это зафиксировала.

В этот год, теоретически, могла закончиться «путинская эпоха» и – если *«этот человек, похожий на шахматного офицера, вырезанного из слоновой кости»*, и в самом деле был личным «гарантом стабильности» – начаться новая Смута: вспышка насилия на Кавказе, теракты с захватами заложников, открытая война «силовиков» с «либералами», левых с неонацистами... Апокалиптический сценарий был реализован в романе Сергея Доренко «2008»: «кровавый коррупционный режим» впадает в маразм, Путин поглощен китайскими гадательными практиками, чеченцы захватывают Обнинскую АЭС, Ходорковский и Лимонов занимают Кремль, а писатель Шурыгин с крыши «Детского мира» врывается на Лубянку. У писателя Брэйна Дауна (псевдоним Быкова) в романе «Код Онегина» несколько организаций охотились за таинственной рукописью, десятой главой «Онегина»: там было зашифровано предсказание о 2008 году, когда явится некто (названо Имя), которому удастся разрушить сеть тайной полиции, уже несколько веков опутывающую Россию.

Профитический потенциал литературы оказался не слишком велик. Ходорковскому удалось разве что дать интервью писателю Акунину, у Лимонова суд отобрал все имущество, оставив ему лампу и печатную машинку, Шурыгин ведет передачу на далеко не оппозиционной радиостанции, генеральным директором которой как раз в 2008 году стал... ну да, Доренко.

Ориентация

2008-й был для отечественной литературы тучным годом; сто цветов расцвели и благоухали словно по расписанию, а широта линейки жанров и направлений удовлетворила бы и самого ретивого начетчика: сильные рецидивы старозаветного реализма (*«добротные романы»*), фантазмагии, сатирические антиутопии, сюрреалистические видения, травелоги и пикарески, виньетки и арабески, образчики магического реализма; поэма в прозе – и то была, «Белый тигр» Ильи Бояшова. Подтвердилось, что в 2005-м в литературе таки произошел «Биг Бэнг», описанный нами в книге «Парфянская стрела», – и он продолжается: о рецессии или тем более схлопывании речи нет, уже неплохо. Писателей было много, и они не халтурили: копировали действительность, искажали ее, лакировали, корректировали, подвергали сомнению и демонстративно игнорировали; «энергичное действие» чувствовалось.

Чего в 2008-м не было, так это главного События, Big Thing, текста, относительно которого можно поклясться, что его не затрет льдом времени, что сто лет пройдет – а на него все равно можно будет смотреть как на только что нарисованную картину, и краска не облупится, а будет пламенеть пуще прежнего (как на «Учебник рисования»), на

«Норму», на «Мифогенную любовь каст», на «Чапаева и Пустоту», на «Взятие Измаила», на «Матисса», по разным причинам). Самой яркой вспышкой года была, пожалуй, «Аномалия Камлаева» Сергея Самсонова; ниже мы попробуем описать этот свет; но непохоже, чтобы оный резанул глаза всем или даже многим; так что с разговором касательно перспектив этого романа в 2108-м лучше повременить.

Чего было много, так это чрезвычайно плотных, «густых», текстов – мильштейновский «Серпантин», шаровские «Будьте как дети», «Ведогони» Кунгурцевой, «Журавли и карлики» Юзефовича. Много текстов свежих, издающих ни с чем не перепутываемый запах новой вещи – как «Дневник городского партизана» Алексея Цветкова, как «Фавн на берегу Томи» Буркина, как «Юбка» Нестерова. Они задавали всем остальным планку; условно говоря, «The Телки» имели шанс попасть в первую сотню, но аморфная грязепись не была средним уровнем; средний уровень был повыше.

При очевидном методологическом разнообразии литература оставалась достаточно однородной. Возможно, это связано с тем, что самые заметные тексты были сделаны 30—40-летними авторами, по естественным, поколенческим причинам имеющими между собой много общего: Рубанов, Прилепин, Иличевский, Садулаев, Бояшов, Мильштейн, Быков, Чижов, Минаев, Липскеров, Сенчин, Некрасова, Стогов. Разумеется, были и исключения, странные выходы – Буркин, Самсонов, Журавлев, но в целом скорее видно, что кости сварены в одной кастрюле. Пожалуй, мэйнстрим на 2008 год – это недопропеченный (потому что прозорливый автор стремится поскорее обнаружить открывшуюся ему коллизию) психологический роман про «здесь и сейчас», с узнаваемым героем-нашего-времени, с острыми журналистскими наблюдениями, с каким-никаким «поворотом винта». Если бы нужно было выбрать текст, по которому потом, как по Розеттскому камню, можно было бы восстановить, что это была за эпоха, чем занималась литература в 2008 году, экземпляр-образец – пожалуй, как быковские «Списанные». Да, «Списанные»: анекдотически усредненный текст; слабее сенчинского «Льда под ногами», сильнее «Телок».

«Длинный хвост»

Так случилось, что ровно к 2008-му подоспел русский перевод важной книги Криса Андерсона «Длинный хвост», в которой описан новый способ распространения культурных продуктов (в том числе книг), сложившийся к середине нулевых годов. Идея автора, очень влиятельного американского журналиста, состоит в том, что 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. Нишевых продуктов – мало кому интересных книг, фильмов, музыкальных альбомов – в сотни тысяч, а то и в миллион раз больше, чем хитов. Но если раньше в какой-то момент – когда убытки от хранения их на полке становились очевидными – их просто выкидывали с витрин, то теперь, в эпоху интернет-магазинов, место на виртуальной полке не стоит

ничего – и очень невеликие, но все же продажи странных продуктов в совокупности складываются в очень внушительные цифры. Эти нишевые продукты, количество которых увеличивается с фантастической скоростью в силу упрощения и удешевления производства, составляют так называемый «длинный хвост» – который бесконечен (равно как и спрос на него). Соответственно, предсказывает Андерсон, будущее – не за хитами, а за нишевыми продуктами. Выживет та культура, которая не ставит только на бестселлеры, а у которой есть «длинный хвост»; время, когда можно было жить за счет нескольких бестселлеров, игнорируя «нишевые» продукты, проходит. Культура, которая тоже в каком-то смысле рынок, быстрее прочих среагировала на изменение экономической конъюнктуры. Мы движемся не к абсолютной унификации, как предсказывали многие пророки, а, наоборот, к феноменальному разнообразию. Эра массовой культуры, культуры блокбастеров, медленно, но теперь уже неизбежно заканчивается; мы вступаем в мир параллельных друг другу, «нишевых» микрокультур. Из культуры дефицита мы попадаем в культуру изобилия.

Странным образом эта американская модель ближайшего будущего реализовалась в России уже сегодня; именно «культурой изобилия» и можно назвать отечественную литературу в 2008 году; «продуктов» было больше, чем когда-либо, они отличались феноменальным разнообразием, и очень немногие из них были при этом бестселлерами. У русской литературы-2008 был «длинный хвост».

Базовый список

Симптоматично любопытное явление, получившее широкое распространение, и далеко не только в России: так называемая listmania: всеобщая одержимость составлением собственных списков чего-либо – лучшего, худшего (особенность времени, точно подмеченная Быковым, сделавшим это сюжетом своего романа) – за определенный период. Лучшие романы тысячелетия – первая десятка. Пять главных рассказов месяца. И так далее. Раньше «калокагатия» – способность выбрать лучшее, по-гречески, – считалась особым искусством, а привилегия обнародовать некие списки принадлежала исключительно экспертному сообществу; как и многое другое после распространения интернета, эта сфера пережила либерализацию. Удивляться новой эпидемии особенно не приходится – мало кто составлял списки в 1908 году, когда, судя по годовым обзорам Чуковского, за сезон выходило пять-шесть отечественных романов, достойных упоминания всеядного, в общем, критика. В 2008-м не надо быть всеядным, чтобы найти до сотни относительно интересных книг, так что listmania – это естественная реакция на очевидное изобилие материала, на бесконечное удлинение «хвоста»; он увеличивается с такой скоростью, что традиционные институты попросту не справляются с его структурированием.

Мы составили свой список произведений, которые показали нам достаточно репрезентативными именно для этого, 2008 года.

Базовый корпус текстов, о котором пойдет речь далее, не имеет отношения ни к

спискам бестселлеров, ни к иерархии высоких и низких жанров, ни к премиальным листам, ни к количеству средств, инвестированных в маркетинг, ни к количеству рецензий в прессе, ни к известности имен. Мы отбирали для своей версии того, как выглядел «длинный хвост», так или иначе только «хорошие» тексты – у которых, по нашему мнению, есть основания – и шанс – задержаться в истории литературы, хотя бы и в качестве курьезов; в гиде Мильштейн диким образом соседствует с Робски, а Бушков с Шаровым. Здесь есть и абсолютные «ворстселлеры», есть книги в жутких «жанровых» обложках, которые вообще обычно игнорируются литературными обозревателями. Еще больше можно сказать о том, чего здесь нет – и намеренных пропусков тут больше, чем случайностей. К сожалению, мы не имели возможности заниматься «однодневками» – хотя, по-своему, это очень интересный феномен.

Разумеется, наблюдатель влияет на наблюдаемое, любые указания на центр и периферию всегда тенденциозны и искажения неизбежны; можно представить себе и альтернативную – Битов-центричную или даже Глуховский-центричную, например – картину 2008 года (впрочем, при всех потенциальных достоинствах последней, это картина не того мира, где хотелось бы оказаться).

«Экономический рост» – то есть расширение корпуса текстов – очевидно, происходил не за счет «звезд», гарантированных авторов бестселлеров, а за счет «второстепенных» авторов. 2008-й не был годом «блокбастеров» – условно говоря, Пелевина/Сорокина/Иванова/Быкова/Улицкой/Рубиной/Шишкина/Битова. В русской литературе сейчас очень сильная «средняя линия», едва ли не бесконечный ресурс «второго ряда»: Бояшов, Архангельский, Юзефович, Сенчин, Самсонов, Некрасова, Мильштейн, Чижов и проч. Именно эти не слишком известные – но никак не «второстепенные», в уничижительном значении – авторы и дают ощущение объема, по-настоящему большой, глубоко эшелонированной литературы, далеко не сводящейся к блокбастерам. В русской литературе 2008 года был очень, очень длинный хвост; и не просто дополнительный атактивный орган, а основное тело, во много раз перевешивающее бестселлерную «голову».

В нашей выборке представлено 50–60 текстов, но на самом деле их было даже больше, может быть, до сотни. Новых отечественных книг было так много – наверное, больше, чем когда-либо, в абсолютном исчислении, – что их можно было бы размазать по оси времени; такого количества текстов русской литературе хватило бы года на три безбедного существования. Скорее всего этот скачок в графике – отражение не какого-то особенного интеллектуального всплеска, – а следствие ситуации, когда у большого числа людей были время и средства писать книги, отвлекшись от чего-то еще.

Ошибка Битова

Не исключено, что единственная сфера экономики, где отечественный продукт вытеснил иностранный и оказался способен по-честному конкурировать – это литература. Некоторым образом русской литературе подыгрывает благоприятная

внешняя конъюнктура: современной зарубежной прозы переводится по-прежнему много, но этот поток гораздо слабее, чем еще года три назад. Серии переводного фикшна съезжаются или закрываются вовсе; переводная литература, пусть даже более высокотехнологичная, чем русская, не в состоянии с ней конкурировать в качестве инструмента, объясняющего, что на самом деле тут происходит – подоплеку исторического процесса; людям, испытывающим дефицит национальной идентичности, не слишком интересны изыскания, касающиеся чьего-то чужого прошлого. Ощутимо разные истории – и ощутимо разные типы нынешнего «процветания», условно говоря, лондонского и здешнего.

Наблюдая за потоком свежих, только что выехавших из типографии иностранных романов, видишь, что их авторы испытывают колоссальный дефицит тем: не исключено, там были чересчур благополучные последние двадцать – послетэтчеровских, условно – лет, за что жителям «золотого миллиарда» и приходится расплачиваться теперь пустой литературой. Молодые авторы либо вынуждены описывать события прошлого, либо выезжать на выдохшемся «постмодернизме» в самой заезженной версии – сюжетах про поиски потерянных книг; верный признак того, что темы из «жизни» кончились. Все это, разумеется, касается только среднего уровня; разумеется, есть исключения; кроме того, что касается «жанров» – то да, там, где детективы, триллеры, фантастика и любовные романы, читателю, не склонному к экспериментам, но испытывающему тошноту от Акунина, по-прежнему лучше брать «иномарку».

Но факт остается фактом: что касается России, то здесь за весь 2008-й не вышло ни одного (!!!) переводного романа, на который следовало бы поставить штамп «Читать обязательно»; феноменальная ситуация. Переводы – и сама высокотехнологичность, виртуозные сюжетные финты, хваленый «хай-тек» – перестали восприниматься как открытие. Да, известно, что течет себе мутный поток, но зачем в него окунаться – сто раз подумаешь; в конце концов, почему бы ему не вернуться в свое историческое русло – журнал «Иностранная литература» и окрестности.

И наоборот: что касается «современной отечественной литературы» – то тут можно найти достаточно текстов, от которых не возникает ощущения провинциальности или «доморощенности»; странных, оригинальных, ни на что не похожих. Тем более что опыт 1990-х – жанровые прививки, проекты искусственной вестернизации – не прошел-таки даром; русская литература, несмотря на широко известное мнение А. Битова о том, что в русской литературе сюжета никогда не было и быть не может, а единственное исключение из этого правила – «Капитанская дочка», – вовсе не пренебрегает сюжетностью. Битов вряд ли следил за литературным процессом в последнее десятилетие.

В декабре 2008 года из регионов стали поступать новости о массовых протестах против планируемого в январе 2009-го – в рамках протекционистских мероприятий по защите отечественного автопрома в условиях кризиса – повышения пошлин на автомобили иностранного производства (которые, между прочим, если читать современные романы внимательно, нередко выступают в роли легко прочитываемых знаков немудреного благополучия и ненадежной стабильности: герои Слаповского владеют стареньким, но приличным автобусом «Мерседес», офисный менеджер из «Таблетки» Садулаева –

серым «Рено Loganом». «Мерседес» кажется воплощением той самой мечты о России, в которой предприимчивые индивидуумы, представители «малого бизнеса», своими руками выстраивают свое благополучие; но на самом деле, показывает Слаповский, это очень хрупкая мечта; «Мерседес» ничем не защищен, проницаем и, при неблагоприятном стечении обстоятельств, моментально превращается в передвижной ад; зависимость этого «островка благополучия» от внешних факторов исключительно высока. Хороший символ нынешней России. То же и с серым садуаевским «Логаном», выбранным героем из богатейшего разнообразия серых машин и заставляющим своего владельца всякий раз идти на сделки с совестью, только бы его не выгнали с работы – потому что за купленную в кредит машину надо все время платить. Хороший символ российского капитализма-для-всех.) К переводным книгам также иногда применяют термин «иномарки» – но на этом материал для уподобления книжной промышленности автомобильной исчерпывается. На переводы нет смысла вводить ни заградительные пошлины, ни тем более квоты; русские тексты не нуждаются в протекционистских мерах и в состоянии конкурировать естественным образом.

Закрытое общество

2008 год был годом куриц, про которых и так было известно, что они несутся золотыми яйцами; годом «вторых романов». Подавляющее большинство авторов, о которых идет речь в путеводителе, даже малоизвестные, на самом деле не были новичками в литературе и уже имели в активе хотя бы одну книжку, – даже Елена Некрасова («Гиль-Гуль»), даже Станислав Буркин («Волшебная мясорубка»), даже Хуснутдинов («Данайцы»), даже Самсонов («Ноги»), даже Мильштейн («Школа кибернетики»), даже Кунгурцева («Волшебный мел»), даже Бригадир («Дневник тестировщика»).

В 2008-м было гораздо меньше, чем обычно в последние годы, интересных дебютов. Пожалуй, единственные по-настоящему новые имена из тех, о ком следует упомянуть, – это Иван Наумов («Обмен заложниками»), Олег Журавлев («Соска») и Всеволод Бенигсен («ГенАцид»). В дебютанты можно записать и Александра Архангельского, который точно не писал прежде романов, но его библиография выглядит настолько внушительно, что назвать его новичком язык не поворачивается.

Дефицит новых имен можно было бы интерпретировать как тревожный симптом – клуб, даже самый закрытый и привилегированный, должен пополняться новыми членами, свежей кровью, – иначе, какова бы ни была степень сегодняшнего процветания, ни о каких перспективах в будущем говорить не приходится.

С другой стороны, интуитивно не кажется, что пора тревожиться; уж точно нельзя сказать, что отечественную литературу делают старики: средний возраст, наверное, лет 37.

Уменьшение числа дебютов может иметь и более простое объяснение – издательский барьер стал выше; издательства имеют возможность отказаться от экспериментов с неизвестными авторами, раз те, кто уже имеет в активе хоть что-то, продолжают писать

достаточно для заполнения тематического плана.

Это любопытное явление – по-видимому, означающее, что литература подбирается, замыкается, становится – опять – профессиональным сообществом, куда перестают пускать всех желающих «с улицы». Это, конечно, еще не Союз писателей, однако инстанция, требующая от писателя предъявления некоего «членского билета», потихоньку возникает.

Что, по-видимому, означает: бурный приток в литературу новых имен закончился. В 2006– 2007-м мы наблюдали странный период, когда в литературу инвестировали (это даже не называется «писали») «все» – и издательства публиковали «всех»: телевизионных, плянцевых и интернет-селебрити. Этих «всех» в 2008-м поубавилось – вряд ли потому, что меньше стали писать, скорее, менее охотно печатали. Это значит также, что идиотский издательский эксперимент нулевых – неслыханного, надо сказать, размаха – по вовлечению в литературную деятельность всех желающих все-таки прекращается.

Уменьшение количества дебютов связано с тем, что широко разрекламированные как «открытие тысячелетия» одинаковые романы, похожие на серию фотографий, сделанных мобильным телефоном, больше невозможно выдавать за высокое искусство, за Ставший Событием в Литературе «честный роман про жизнь»: все эти пустые откровения слишком недорого стоят. Прекратились попытки синтезировать какую-то «новую альтернативу» традиционной литературе:

ЖЖ-роман, компьютерный роман, селебрити-роман. Все эти ублодочные жанры лопались с первым же напечатанным текстом, и никто, никто, ни один задохлик, не вылутился из этих яиц (туда, правда, пытались посадить Гришковца, чья книга «Год ЖЖизни» тоже была опубликована, но он все-таки слишком громоздок для скорлупы такого рода). Рухнули надежды на эффект нового материала от обумаживания интернет-дневников; ясно стало, что сетевые графоманы не в состоянии не то что обеспечить минимальное качество своих текстов – но хотя бы войти в литературу с новым материалом, дать свежую идеологию; какое там. Мы успели увидеть в 2008-м отдельные диковинки – fashion-детектив, роман «Гипнонекроспам», но все это были одиночные хлопки; к счастью, в 2008 году не возникло никакого идиотского «нового тренда» – вроде «рублевского романа» в 2005-м и «гламурного» в 2006-м; в смысле эпидемий глупости год выдался удачным; по крайней мере ничего нового. Впрочем, и старого пока хватало: следует констатировать, что вся эта компостная куча, в которой кишат глисты, аскариды и ленточные черви, всего лишь прекратила расти, но вовсе не исчезла.

Гипнонекроспам

Неудивительно, что крупных явлений много, но на звание Big Thing мог бы претендовать разве что один роман, «Аномалия Камлаева» Сергея Самсонова, да и то, похоже, это сугубо частное мнение (хотя, конечно, «в искусстве важнее не знать, а догадываться»). Дело в том, что несомненно приятное глазу изобилие эпохи «длинного хвоста» имеет и свои оборотные стороны.

Странным образом писатели, даже презирующие «рынок», осознают, что нет смысла конструировать оригинальную модель вселенной, возводить «роман-собор», вытачивать opus magnum, тратить на него пять лет вместо стандартного года-двух: нет никакой гарантии – как раз в ситуации «длинного хвоста» особенно – что он будет замечен кем-то, кроме небольшой группы людей, и уж тем более сподобится заслужить места в иконостасе. Слишком велика конкуренция, слишком велика вероятность, что «густой» роман так и останется в своей «нише»; проще и эффективнее написать несколько небольших, разреженных, но более злободневных. Ограничиться репликой кстати, мелочью, метким наблюдением. Это случай, например, Г. Садулаева, явно способного на большее; или О. Славниковой, издавшей в 2008-м сборник рассказов о железной дороге, или Анны Козловой – «Люди с чистой совестью»; список «мастеров малых дел» достаточно внушителен. В этом смысле то, что произошло в 2008-м с «Аномалией Камлаева» – а именно: ничего – характерный прецедент.

Иерархи

Премия «Национальный бестселлер» в 2008-м получил Прилепин за «Грех», премию «Большая книга» – Маканин за «Асана», Сараскина за биографию Солженицына и Рахматуллин за «Метафизику столицы», Букеровскую премию – Елизаров за «Библиотекаря». Многие остались недовольны итогами премиального года, да, талант демонстративно игнорировали, nepотизм и кумовство правили бал, но все это было в рамках стандартной некомпетентности всех жюри на свете; по крайней мере, нельзя обвинить жюри всех этих премий в склонности к популизму и уже тем более в потакании коммерциализации; премиальные механизмы выносят наверх не те тексты, которые являются бестселлерами.

Один из итогов нулевых состоит в том, что литература, несмотря на то, что развивалась внутри и по законам общества потребления, все-таки не превратилось в одну из отраслей индустрии развлечений, в соревнование, в чистый рынок, работающий по законам конкуренции. Да, хорошо, если ты попадаешь в списки бестселлеров; но даже директора издательств, больше похожих на промышленные предприятия-гиганты, понимают, что литература – особая сфера, где соблюдение законов жанра, рейтинги и премии объективно не являются показателями высокого места в иерархии. Диффузия «высокой» и «низкой» литературы в условиях рынка, когда они стали свободно конкурировать, так и НЕ произошла. Глуховский – по сравнению с Битовым – фигура микроскопическая, несмотря на обратное соотношение количества проданных экземпляров. Писатель в чисто развлекательном жанре не может претендовать на место в высшем пантеоне; писатель, хотя бы среди прочего, должен сказать «правду» о том, как обстоят дела на самом деле, а не выдумать какую-нибудь говорящую крысу пожирнее, чтобы продать ее подороже.

Поэтому лабораторные эксперименты высоких авторов с низкими жанрами кажутся все более неуместными, вульгарными; прошел момент, когда наблюдатели размышляли

о том, что было бы любопытно прочесть детектив, написанный Распутиным, лавбургер от Искандера или триллер от Михаила Шишкина; нет, уже не любопытно. Вроде бы расшатавшаяся в 90-е и особенно в начале нулевых, с легкой руки Акунина, иерархия – восстановилась. Никто, в общем, уже не удивляется, что, при всех заслугах Акунина, ему так и не дали Букера (впрочем, после Елизарова никто не удивляется уже ничему). Может, на Западе все и смешивается в «качественную беллетристику», но здесь «жизнь» лучше употреблять в чистом виде, без коктейльных добавок; тут так много есть о чем писать, что и без «сюжетных двигателей» можно обойтись.

Донорская кровь

Тут есть о чем писать. Особенно после нескольких относительно спокойных лет, когда количество событий-катаклизмов, таких, как октябрь 1993-го и Беслан, уменьшилось, и у литературы появился шанс чуточку дистанцироваться от непосредственного описания крупных текущих сюжетов.

Тут странное место, странная география – пространства, в которых как-то не так работает время; где буксует рациональная демократия – но где можно нащупать какой-то другой закон, общий Проект (в канторовском смысле: надсобытийный смысл истории). Тут непрогнозируемая страна, со стабильно высоким уровнем насилия, со всеобщим пренебрежением к писаным законам – и скрупулезным соблюдением неписаных «понятий» (в этом смысле очень характерен роман «Асан», про честного вора; Маканин не оправдывает азиатчину, но показывает, что альтернативная западной модель справедливости существует, и она в самом деле эффективнее, а во-вторых, от преступника до святого не так уж далеко; и такой странный способ ведения дел тоже может свидетельствовать об избранности этого народа, его особой миссии). Страна с двусмысленным настоящим: непрочным – и подозрительным, с нехарактерным – избытком, с необычно высоким уровнем потребления, с невероятным социальным и половым неравенством (неадекватно малым числом дееспособных взрослых мужчин), с неработающими социальными лифтами, без ротации элит. С отсутствующей «политикой» – но зато с давней и уважаемой традицией литературного диссидентства. С очень странной, таинственной историей; страна, занимающая окраинное, межеумочное положение – но при этом имеющая смутные воспоминания о своей более значительной, центральной роли. С мессианским самоощущением, с комплексом народа-идеолога. С недавними, не вычлененными национальными психотравмами (Вторая мировая – см. роман «Танкист, или Белый тигр»; афганская война – см. роман «Победитель»; распад СССР – см. роман «Журавли и карлики» и сборник «Обмен заложниками»; чеченская война – см. роман «Асан»). С недавним совсем другим прошлым (советским, которое на глазах мифологизируется, превращаясь едва ли не в «золотой век»). С мифологизируемым «1913 годом» – царским режимом, акунинско-фандо-ринским «русским викторианством». Страна, население которой постороннему кажется сбродом из недоцивилизованных дикарей, варваров, убийц и алкоголиков – но именно выходцы из

этого сброда освоили космос и создали великую литературу (парадокс, описанный в комическом ключе, но совершенно не понятый В. Бенигсеном, автором «ГенАцида»). Где главным писателем является не тот, кто лучше всех рассказывает истории, а воплощенная «совесть нации». Где у писателя есть функция – быть кем-то вроде официальной оппозиции. Где есть – описанная Соломоном Волковым – вакансия Художника, имеющего право высказывать свое мнение Царю напрямую (и среди тех, кто в последнее время обозначал свои претензии на эту вакансию, были самые неординарные люди – Пелевин, Проханов, Быков, Прилепин).

Такая ситуация – ценный оригинальный материал, дающий умному автору достаточно парадоксов для осмысления; неудивительно, что большинство писателей так или иначе пытаются воспроизвести эти парадоксы; и очень часто действие в их текстах так или иначе привязано не только к «здесь», но и к «здесь и сейчас».

Это не значит, что среди писателей много журналистов; просто, согласно неписаному правилу, задача писателя – говорить правду про те сферы жизни, где дефицит правды чувствуется острее всего. В нашем случае правда про здесь-и-сейчас требуется срочно, как донорская кровь.

Стратегия писателя, который намеренно игнорирует этот дефицит, производит впечатление ошибочной; возникает вопрос, не является ли автор, выбирающий тему по принципу: достаточно ли она курьезна, – представителем литературы как одной из отраслей развлекательной промышленности. Андрей Геласимов, ранее писавший «современные» романы («Фокс Малдер похож на свинью», «Жажда»), после растянувшегося на несколько лет молчания опубликовал роман «Степные боги», где действие разворачивается во второй половине 1940-х годов, на Дальнем Востоке. Про «здесь», но не про «сейчас». Каким бы увлекательным ни был сюжет (мальчик общается со странном японским военнопленным), интуитивно ощущается, что в этом подчеркнута игнорировании актуальности что-то не так. Вместо того чтобы заниматься репортажем с поля боя, созданием модели, в которую вписывалось бы происходящее, диагностированием сегодняшнего дня, чтобы прогнозировать, каким может быть будущее, писатель уходит от основной темы во временной карман, в некий курьезный мир, в своего рода реалистическое фэнтези; берется за очень западный, подозрительно свободно конвертируемый политкорректный сюжет о курьезном столкновении доминирующей культуры с экзотической; сама невозможность срифмовать этот курьезный эпизод с сегодняшним днем вызывает определенное недоумение – а что, правда не было более точного сюжета?

Это интересный феномен: существование естественной внутрилитературной иерархии, неотключаемый сепаратор. Все, что так или иначе не является социальным романом про «здесь и сейчас», все коллизии, которые не вписаны в конкретное время, плотно связанное с настоящим, – автоматически выбрасывается на периферию, даже если это идеальные по исполнению тексты с самыми лучшими стилистическими характеристиками.

Эту особенность бытования литературы в современной России – точнее, читательской конъюнктуры – уловил Пелевин, снабдивший свою книгу «П5»

пародийными рекламными выносами: «Зачищены три олигарха!», «Правда жизни в каждом слове!», «based on true story». Правда жизни в каждом слове – смех смехом, а именно это в самом деле и требовалось.

Это не значит, что писатель кому-то что-то *должен*, что главный герой *должен быть* среднестатистическим представителем своего времени (офис-менеджером, надо полагать) и что есть темы, которые предпочтительнее, а есть – табуированные. Нет; просто хорошо, когда литература говорит правду в тех случаях, когда никто другой высказать ее не в состоянии. Сергей Самсонов написал роман про композитора, в котором нет решительно ничего типичного, он скорее антигерой нашего времени, аналог Павла Рихтера из максим-канторовского «Учебника рисования». И это история не про время или место, а про человека, вся жизнь которого – перманентный бунт против общества, который в какой-то момент перерастает в высшее подчинение Божественному замыслу; и это тоже правда про «здесь-и-сейчас».

Неосвоенные «нулевые»

«Здесь и сейчас» тем временем происходило вот что: сто-сорок-за-баррель, безоговорочная победа К. Собчак в радиоперепалке с Е. Гордон, танкоподобные «Фольксвагены Туареги» с надписью «На Берлин!», разбегжающие по Москве 9 мая, толпы энтузиастов, празднующих счет 3:0 в игре с голландцами, маленькая победоносная война в Осетии... Это был хороший год, много поводов поразмахивать национальным флагом, – до самого конца лета, когда вдруг все пошло наперекосяк. В декабре 2008-го уже не нужно было быть сверхпроницательным писателем, чтобы обнаруживать заветные «метафоры современности»: эти голубые цветки, за которыми так охотятся писатели, валялись под ногами на каждом шагу – и урожай собирали самые обычные наблюдатели. Чего стоило одно состоявшееся почти одновременно объявление о заморозке на неопределенное время двух крупнейших строительных проектов – гостиницы «Россия» и башни «Россия» в Сити. «И вот, – пишет Кирил Асс, – перед нами блестящая метафора: крупнейший в мире отель „Россия“ разобран, а над его останками идут имущественные споры – и тем же временем высочайшая в Европе башня „Россия“ даже и не начинала строиться. Это ли не явленный нам, так сказать, незримый образ нынешнего положения? А до чего можно додуматься, если вспомнить, что оба проекта созданы англичанином сэром Норманом Фостером, страшно и представить». В самом деле, довольно богатый материал для того, кто хотел бы усмотреть в событиях символическое значение.

В 2008 году было несколько эффектных точек соприкосновения «жизни» и «литературы»: писатель Б. Акунин взял интервью у Ходорковского, банкир П. Авен написал рецензию на роман Прилепина, осуждающую «лузерство» героя, – а Прилепин ответил открытым письмом, 150 потомков Льва Толстого прилетели в Москву на торжества по случаю 180-летия со дня рождения своего пращура, появились слухи о том, что якобы руководитель администрации президента Вл. Сурков – это писатель Зотов, а

бизнесмен А. Мамут – автор романа «Там», Э. Лимонова пытались не пустить на похороны Солженицына, писательница Ю. Латынина предрекла после начала операции по «принуждению к миру» Третью мировую войну, после чего получила премию Госдепа США; политолог Леонтьев открыл ресторан «Опричник» – название, несомненно, отсылающее если не к опричной дилогии Сорокина, то к роману Михаила Юрьева «Третья империя»... и это, разумеется, далеко не конец списка.

Как видим, иллюзия бурного взаимодействия «литературы» и «жизни» подпитывалась бесперебойно, но все это было не более чем имитацией. На самом деле было что-то гораздо более медленное: диффузия металлов. Жизнь не особенно подражала искусству, да и искусство могло бы копировать жизнь более тщательно. Не было ни события, радикально переформатировавшего литературу (как революция 1917 года, например); не было и ни одного исторического события, вызванного литературой (как, условно говоря, «Архипелаг ГУЛАГ») способствовал падению СССР). Вообще, литература, надо сказать, так и не успела в должном масштабе нарисовать ту пирамиду, которая была построена за годы «стабильности», нефтяного бума, сотни-за-баррель. Нулевые заканчиваются, а нет романа, где отразилось бы строительство Сити, переборка гостиницы «Россия», десятки автосборочных заводов, кадировская Чечня, поголовное «кредитное рабство» и проч. Репортаж с места событий вообще был самым слабым местом русской литературы последних двадцати лет. Рубанов едва ли не единственный автор, чьи романы более-менее соответствуют том-вулфовскому стандарту «новой журналистики»: умеющий оратор в микрофон с места событий – в прямой эфир. Рубанов исключение. Почуять цайтгайт, попытаться вынести диагноз, реконструировать личность, ее реакции на мир, где есть *все это*, – сколько угодно; но не сам процесс, не сцены из жизни, не прямой репортаж.

«Тревожно как-то. Десять лет живем тихо. Стабильность, золотовалютные резервы, нефть растет, доллар падает... Деньги сами в карманы сыпятся... Малолетка сопливые в кредит тачки покупают... с кондиционерами... Зайдешь в бар – чашка чай стоит сто рублей... Дороже, чем в Европе... Народ ходит сытый, в дорогах супермаркетах очереди. Никогда так не было». Литература не перемалывала, как камнедробилка, а осваивала «стабильность» – этот странный новый мир «душиного процветания», за которым нет никакого внятного, предлагаемого сверху образа будущего, обеспеченного только высокой биржевой ценой углеводородов; мир удивительных возможностей – хотя и удивительно жестокий и откровенно фальсифицированный; мир, где либеральные ценности скомпрометированы людьми девяностых, а о нелиберальных слишком свежа историческая память.

Во многих романах описывалось более-менее одно и то же ощущение – несоответствия реальности пропаганде; то, что преподносилось как «островок стабильности», явно таковым не являлось; кроме того, «стабильность», сводящаяся исключительно к умильной похожести на позднебрежневский СССР и к доступу к «кредитам на неотложные удовольствия», быстро вызывала у литераторов скуку и омерзение (афоризм от критика В. Топорова: «Ну не поддается капитализм литературному панегирику!»). Это ощущение «душной стабильности» (которую литератор А. Алтуниан определил как «духота унавоженной, нагретой весенним солнцем

земли») многие писатели делали главным настроением своих текстов: роман был способом найти альтернативный выход из коридора, по которому гнали всех, в одном направлении.

2008-й был годом, когда литература не столько занималась копированием, описыванием «жизни», сколько пыталась придумать наблюдаемым явлениям смысл, угледеть некий «Проект», стоящий за бытовой, фактической историей. Не конспирологическое объяснение, но Смысл/идеологическую рамку/национальную идею, нечто такое, придумыванием чего обычно занимается государство – по нынешним временам, не справляющееся, однако, с этой задачей.

Потусторонний ветер

Один западный интервьюер недавно спросил Пелевина: «А сейчас, с Путиным, национальную идею нашли?» – «Конечно, – мгновенноотреагировал писатель. – Это и есть Путин. Это правда – раз единственный мессидж-слоган, выработанный за последнее время, звучал «План Путина – победа России», раз значение X определяется через Y, раз вместо настоящей идеологии власть предлагает всего лишь термины-инструменты, использующиеся для манипуляции общественным мнением («суверенная демократия», «энергетическая сверхдержава», «семиотические знаки») – и попробуйте сказать, что пелевинские «семиотические знаки» более непонятны, чем первые два словосочетания).

Из-за непоследовательного поведения власти в обществе возникали странные фобии – один из вариантов которых описан в быковских «Списанных». Быкову удалось сделать точное замечание: фобия, вечная тревога тоже сделалась чем-то вроде если не общего смысла нации, то общего знаменателя.

Вообще, это ведь естественно – когда начальство не в состоянии предложить какую-то внятную «национальную идею» – то есть систему образов (идеального настоящего, идеального будущего) – кроме довольно абстрактного «патриотизма» и возможности купить любой электроприбор в кредит, люди, естественно, обращаются за комплексом идей к книгам, ждут, что идеальный образ сформулирует писатель. Смерть Солженицына переживали искренне – на него, в этом смысле, возлагали большие надежды.

Таким образом, существует пусть не сформулированный, но ощущаемый заказ к писателям – дать «национальную идею», идеологию, систему идеальных образов.

По существу, литература заметила этот дефицит – и знала о своей способности его заполнить – в конце 90-х; у Пелевина в «Generation П» «креаторы» пытались продать как раз национальную идею, которую так и не придумало государство. Отсутствие Общего смысла, Великого проекта – подталкивало писателей на самостоятельное измышление какого-либо Общего Дела.

«Общий смысл» теперь придумывают по-настоящему, не на продажу; слишком тяжелым оказалось состояние неприкаянности (Бенигсен в «ГенАциде» плумится над этим ощутимым дефицитом Нацидеи, придумывает откровенно издевательскую – заучивание народом наизусть отрывков из литературной классики). В качестве

альтернативы тому нелепому смыслу, который спускается сверху, могут возникнуть самые разные инициативы – не обязательно на уровне нацидеи. Некоторые фантазии писателей на эту тему могут показаться довольно экзотическими: садулаевское отождествление современной России с Хазарией, супермаркет «Готовься к войне» Рубанова, прохановский «Холм» – герой которого пытается синтезировать общий смысл, собрав по горсточке землю из памятных мест Псковской области в символический холм. Персонажи из всех сил стараются найти хоть какую-то альтернативу «духоте» – панк-музыка у Сенчина, театр в крапивинском «Дагги-Тиц». Сразу в нескольких романах возникают brutальные мужчины, чьи устойчивые социальные роли сформировались в 90-е, привыкшие жить, воюя в открытую – и не понимающие, что им делать теперь, при стабильности: они чувствуют, что наступила другая эпоха, в которой им неуютно. И литература пыталась понять правила игры, сконструировать модель поведения и минимальные условия для выживания особи, которая выше среднего, которая привязана к этому месту, которая не собирается эмигрировать – но и не довольна той имитацией Общего смысла, которая навязывается.

Вылитое масло

Ситуация, сложившаяся к 2008 году, была очень далекой от той, которая обычно приветствуется в России – когда страна, хотя бы на время, лишается всех «цивилизованных» черт и превращается в «космодром для второго пришествия», реализует свою богоизбранность (и Блок пишет «Двенадцать»). «Душная стабильность» была странным, не характерным для страны состоянием, вызывающим ощущение затхлости, несоответствия базовым закономерностям «этой страны»; особенно подозрительным представлялось, что за всем этим сегодняшним «процветанием» нет никакого внятного, предлагаемого сверху образа будущего. Литература (чувствующая, что реализуется некий сценарий, не до конца понятный и от этого еще более тревожный) встретила ее без восторга – нет, мы не найдем ни одного трубадура стабильности (хотя, теоретически, почему бы им не быть?).

«Стабильность» дает еще и эффект вылитого на шторм масла – в литературе: «нормальную» – традиционно-реалистическую литературу. Настойчиво навязываемая сверху рифма – «стабильность»-2008 и поздний брежневский застой – среди прочего означает также отход от радикального «модернизма», от экспериментов с формой. Ни один из отобранных текстов нельзя назвать по-настоящему авангардным. Даже тексты, интерпретация которых может вызвать 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 неслучайно в 2008-м так много было *добротных* реалистических романов – как «Победитель» Волоса, как «Цена отсечения» Архангельского. Возникло несколько спокойных-полноводных-романов, с долгим дыханием, – как «Аномалия Камлаева», как «Цена отсечения».

Неудивительно, что у русской литературы в 2008 году было довольно много читателей. Писатели разговаривали с публикой на «обычном», общеупотребительном языке.

Проблема выработки нового языка обычно возникает во времена смут и революций (так Маяковский экспериментировал с языком рекламы после революции, а Проханов – с «босхианством» после 1993-го) – и наоборот, при «стабильности» эксперименты замораживаются за ненадобностью. Литературный 2008 год, в котором дольше, чем в «реальном», по инерции, сохранялась стабильность, также был беден на примеры модернистских языковых экспериментов, да и постмодернистских игр тоже. Жизнь-есть-текст, все есть знаки, а разница между людьми и черненькими типографскими значками несущественна... может быть, на Западе можно пробавляться подобной иллюзией, но здесь, в России, трудно было утешить кого-либо подобными соображениями. Окружающий мир производит настолько странное впечатление, что идея о том, что все это – только текст внутри текста – кажется слишком убогой. Сейчас национальная оригинальность литератора состоит не в том, чтобы демонстрировать способности стилиста-виртуоза, а показывать то «долгое падение» – которое описывается, в официальной версии, формулой «Россия-вста-ет-с-колен»; описывать свою жизнь, свою историю, свое будущее. Все это никем не сформулировано, но всем известно. Мы не наблюдаем ни особенной любви к словесным курьезам, ни какого-либо литературного «кубизма». Доминантным остается прямое повествование, часто с сильным «я»-рассказчиком.

Вышедший осенью 2008-го «Преподаватель симметрии» Андрея Битова – сильное исключение, но, во-первых, это не новый, а вытасченный из нафталина, писавшийся сорок лет роман про 70-е; литературный сухостой; и, во-вторых, как и большинство слишком ярких исключений, оно лишь подтверждает правило.

Нулевая ничья

Лауреат Большой книги, беллетрист и биограф Алексей Варламов пожаловался в одном интервью: сегодня в литературе нет общей главной темы – какой была военная или деревенская проза.

И в самом деле – нет. А Темы нет потому, что в условиях тотально утвердившегося капитализма, в который вовлечены практически все, оказался затушеван основной конфликт – классовый (как с вовлечением в коррупцию воюющих друг против друга русских и чеченцев затушевывается суть конфликта в Чечне: ситуация, описанная в романе «Асан»; массовый капитализм – тоже, по сути, коррупция: богатые подкупают бедных, чтобы те какое-то время помалкивали). Это связано с тем, что на протяжении нескольких лет в очень дешевом – в кредит – потреблении было предложено поучаствовать всем. Разумеется, персонажи Оксаны Робски брали кредиты на яхты, а персонажи Романа Сенчина – на холодильники; но деньги были относительно доступны почти для всех; ситуация, позволившая погасить конфликт. Фактически нейтрализовались

оппозиции «либералы – патриоты», «город – деревня», «богатые – бедные», «режим – несогласные».

Если присмотреться, везде более-менее одно и то же; различия сводятся к ценовым характеристикам, и они далеко не столь существенны, как представлялись еще несколько лет назад. И ладно бы только потребление. На телевидении, считается, свирепствует цензура – но при этом на экране можно увидеть оппозиционного писателя, члена запрещенной «экстремистской» партии. Мало того, замечено, что власть, по-видимому, нарочно устраивает хаос смыслов, сбивая обывателей с толку – одновременно обличая сталинские преступления и направляя корабли на Кубу и засыпая Фиделя заверениями в вечной любви.

Тема – это всегда конфликт. Если в 2006-м реально главный конфликт в обществе – классовый – был подменен псевдоконфликтом «глянец – блогосфера», то теперь он оказался искусственно нивелирован. Видя, что реального конфликта из-за классовых противоречий не предвидится, все стали – в разной степени – собственниками; начали играть по правилам.

Некоторым образом, «благополучный» период – осенью 2008-го, впрочем, закончившийся – и лишил литературу Главной Темы.

«Роман на заказ»

Это отсутствие конфликта порождает атмосферу (транслированную в литературе), в которой присутствует нечто вроде ожидания вот-вот состоящегося сотрудничества, некой совместной деятельности... Интересно, что, при всем инстинктивном отвращении, которое вызывает ситуация – укоренившийся на всех уровнях капитализм, литература все-таки в качестве рабочего сюжета ищет уже не радикальных способов исправления положения (катастрофа, бунт, эмиграция), а скорее обживает, пережевывает эту хоть и подозрительную, но все же стабильность, новые условия, внутри которых вроде как уже просуществовали какое-то время, и ничего, нефть все дорожала и дорожала. «Стабильность», хотя бы и зыбкая, липовая, дает материал для романов про «отношения», про горизонтальные связи, частную жизнь, самосовершенствование. Герои-мужчины вынуждены этим заниматься – раз сейчас нет войны.

Удивительно ведь: при том, что столько, казалось бы, материала, в России 2008 года практически нет «политических» романов – как прохановские «босхские фантазмагии», как «Санья» Прилепина, как «Россия: общий вагон» Ключаревой, как «Лето по Даниилу Андреевичу» Курчатовой-Венглинской.

Скорее всего это означает, что литература, как и все остальное, сделалась аполитичной; потому что говорить, что ничего не происходило на самом деле, может только тот, кто узнает новости из телевизора. В 2008-м литература больше не работала как тревожная кнопка, перестала быть службой немедленного реагирования. Сегодня Беслан – завтра роман «Политолог»: такая модель мгновенной переплавки событийного металлолома в роман оказалась не очень эффективной. История притормозилась, стала

восприниматься не как калейдоскоп постоянно сменяющих друг друга фактов. В ней почувствовались повторы, размеренность, цикличность; события стали размазываться на более длинные временные промежутки. Литература приучилась смотреть сквозь пальцы на новости, игнорировать их, презирать их, просачиваться сквозь них.

Факт: литература осталась инакомыслящей, но перестала быть «оппозиционной»; она не конкурировала с властью, а вела мирное сосуществование с «общественной жизнью». Отстраивались горизонтальные связи, частная жизнь, семейные отношения.

Именно готовность государства напрямую обратиться к писателям за формулировкой национальной идеи – задача, с которой государство не справилось – мы можем прочесть в опубликованной 7 ноября 2008 года в «Российской газете» важной статье руководителя федерального агентства по культуре М. Швыдкого. Смысл ее в том, что даже во времена СССР – «при том, что идеологическая, политическая рамка советской жизни была очерчена внятно и достаточно определенно» – государство обращалось к художникам за помощью; что уж говорить про сейчас – когда «идеологическая рамка» может развалиться, если просто подуть на нее. «Если сегодня мы всерьез заинтересованы в инновационном развитии России, то государство должно озаботиться об условиях для рождения творцов – в искусстве, науке, во всех сферах современной человеческой практики. С ними трудно, порой невыносимо сотрудничать, но без них нельзя ни жить, ни выжить. Именно они ценой невероятных усилий пытаются выразить, что же действительно нужно Российской Федерации. И, как всегда, одна проблема: много званных, да мало избранных».

Текст называется откровеннее некуда – «Роман на заказ?» – и посвящен «витающей в нынешнем российском воздухе» и «вырабатывающей „жадную слону у любителей бюджетных и внебюджетных денег“ идее госзаказа. Однако, замечает автор, среди „любителей“ „нет таких гениев, как Шолохов (сравни „Поднятую целину“ и „Тихий Дон“), и таких выдающихся мастеров, как Фадеев (сравни „Разгром“ и „Молодую гвардию“). Даже первоклассных ремесленников советского времени, обладающих высочайшей творческой культурой, что называется, раз-два и обчелся (да и тем сильно за семьдесят). Но заказчиков – легион, притом каждый из них, либо нажив денег, либо зная, где их получить, почему-то уверен, что именно он может говорить от лица не только государства, но и народа. Нет сколько-нибудь значительного ведомства, которое не хотело бы увековечить себя в телесериале или хотя бы в популярном шансоне. Деньги тратят немалые, но результаты печальны“. Сигнал Швыдкого, похоже, расшифровывается так: государство готово раздавать госзаказы, но готовьтесь к тому, что отбор будет жестким, идеологический мессидж должен быть недвусмысленным, и за отсебятину никто платить не станет. Вся эта коллизия всего лишь наметилась в 2008 году и никак пока не реализовалась; но наблюдать за ней уже интересно.

Было бы откровенным мошенничеством заниматься тем, что Чуковский называл «воссозданием духовной личности писателя», но тем не менее внимательный читатель русской беллетристики, опубликованной в 2008 году, мог бы различить такую особенность духовных личностей писателей, как готовность пойти на кое-какое сотрудничество с государством. Развивая *bonmot* одного из персонажей юзефовичевских

«Журавлей и карликов», можно сказать, что литература показывает нам героя, который и не бежит от Медного всадника, как в СССР, и не гонится за ним, как в 90-е: «Евгений» и «Петр» смотрят друг на друга выжидательно; у них явно есть общие интересы.

В литературе естественным образом возникает фигура государственного человека. Капитан Свинец у Рубанова. Руководитель администрации президента Рюмин в липскеровских «Демонах». Пусть анекдотически – Комяга в сорокинской дилогии про 2028 год. Маканинский Жилин.

Пророк на рынке

Это обеспеченное нефтяными деньгами сращение власти с народом дает повод высказаться и наблюдательному сатирику – так, Пелевин публикует повесть «Зал поющих кариатид», в которой описываются проститутки, состоящие на государственном содержании – от них требуется доставлять все мыслимые удовольствия чиновникам и олигархам. Тоже – формы «сотрудничества», род симбиоза, коллаборационизма, если угодно. Литература готова и к «роману на заказ», теоретически. Мало кто откажется взять аванс от государства за роман такого рода – и не из жадности; отношения с государством не являются совсем уж дурным тоном. Почему – объяснено у Пелевина, там же: «потому что проститутки сейчас все, даже воздух. Раз он радиоволны через себя пропускает».

Это сложная, двусмысленная, нехарактерная ситуация, когда существующие, несомненно, классовые противоречия закамуфлированы всеобщим доступом к деньгам, когда все вдруг «окунулись в мир бонусов», когда непонятно, кто на чьей стороне и остались ли какие-то стороны, разумеется, озадачивает писателей, особенно левого склада. Захара Прилепина, члена запрещенной партии, зовут на встречу к Путину и показывают по всем федеральным каналам. Лимонов выпускает сборник публицистики из плянцевых журналов. Ни тот, ни другой не дают повода упрекнуть себя хоть в чем-нибудь – но видно, что не они писали этот сценарий, они только в списке персонажей. Проханов, мучительно переживающий двусмысленное поведение власти, назвал идеологическое поле образа осени 2008-го «хаосом смыслов». Это имеет последствия и для литературы. Даже если вас зовут Александр Проханов, в 2008 году вы фактически лишены возможности написать роман-передовицу, манифест – потому что непонятно, кто, собственно, будет строить вашу Пятую Империю (ну или, наоборот, протестовать против ее строительства), как можно сагитировать на реализацию какого-либо Суперпроекта сытое существо, набравшее кредитов (ситуация, с должной едкостью описанная у Садулаева в «Таблетке»). Этих передовиц и манифестов, в общем, и нет; писатели – оппозиционеры по самой природе вещей – парадоксальным образом чувствуют, что не время бить в набат и предвещать апокалипсис.

«Стабильность», какой бы подозрительной и непонятной она ни была, оказывает – еще как оказывает – воздействие и на писателей, на литературу. Сцены массовых протестов против «кровавого режима» не то чтобы уходят из литературы совсем, но всякого рода протестные акции привязываются строго к прошлому, к «лихим

девьяностым» (устойчивое выражение, одинаково популярное и в официальной речи, и в народной, отражающее устойчивую оппозицию: нулевые – девьяностые; вроде бы преодоленные, 90-е стали абсолютным прошлым, даже музеефицировались; при том, что – шоковый капитализм, криминал, война – притушены, но никуда, по сути, не делись). Демонстрация несогласных, описанная в первой главе прохановского «Холма», – воспринимается уже скорее как архаизм – и что характерно, заканчивается тем, что задержанный герой дает немного денег омоновцу, и его тут же отпускают. «Русский бунт» деревенщины, описанный в «ГенАциде», направлен не против власти, а против самих себя. Акция протеста – голодовка депутатов – описана в «Льде под ногами» как нелепая и фальшивая. Там же, у Сенчина, описана и демонстрация против отмены льгот; выясняется, что большая часть протестующих – нанятые за деньги статисты. Серьезная борьба против власти, которая все-таки скорее имитирует «кровавый режим», чем проводит жесткую политику на самом деле, одновременно вовлекая население в дешевое потребление, кажется не вполне неадекватной – вот ее и имитируют; ее тоже. Прямой протест, «марш несогласных» воспринимается как неконструктивный способ решения проблем. В сущности, все хотят – раз уж «стабильность» – соблюдения общественного договора, нечестного, но хоть такого.

При всей «стабильности» мало кто в состоянии нарисовать убедительный образ будущего, указать – «выход здесь». И даже антиутопии как-то ушли из «большой литературы», перестали быть «трендом», переключались в «жанр», в фантастические боевики (да, в сорокинском «Сахарном Кремле» описывается 2028 год, и это, несомненно, антиутопия – но и очень болезненное зрелище: наблюдать, как старательно, с высунутым языком, писатель подделывает собственный почерк; тут трудно думать о будущем). Вообще, количество романов, действие которых происходит в (ближайшем) будущем, уменьшилось. Что может сказать о будущем пророк, который тоже участвует в рынке – и, раз так, неизбежно вынужден верить в рынок, в его рост, верить в свое место на рынке; умиротворен «стабильностью». Что можно сказать о новом витке потребительской гонки? Будет еще больше тостеров и телевизоров? И наоборот: наблюдается всплеск интереса к прошлому (вплоть до увеличения количества исторических романов). Стандартная тема – воспоминания о 90-х, о позднем СССР. Естественно – пока ничего не происходит, скорее надо переписывать историю, правильно расставлять акценты.

Словом, в литературе косвенно отражен существующий негласно общественный договор, возникший из-за того, что все оказались связанными взаимными обязательствами. Одни обеспечивают минимум комфорта, позволяют иметь доступ к дешевым деньгам. Другие – понимая, что все плохо, играют в команду, обеспечивают культурный фон, не бунтуют в открытую, по крайней мере. Как поляковские режиссер и сценарист в «Гипсовом трубаче»: оба умные, все понимающие – но предпочитающие упиваться собственным остроумием, смаковать декамероновские истории, утопать в воспоминаниях о молодости.

Подоплека ситуации была описана Максимом Кантором в декабрьской статье «Стратегия Левиафана. Метафизика экономического кризиса». Из нее можно сделать

много выводов – в том числе почему у нас практически не стало политической литературы, почему литература вместо того, чтобы описывать – существующий, разумеется, никуда не девшийся – конфликт, всего лишь размышляла о жизни, но не пыталась изменить ее. А дело все в том, что, называя вещи своими именами, литература тоже, по сути, делалась руками «среднего класса» – хотя бы и фантомного, возникшего всего на несколько лет, пока не грянул кризис; это была литература людей, которых втянули в капитализм, в акции и кредиты, в обладание собственностью. Все так или иначе успели поработать в фирме «Семиотические знаки», всем давали – и все взяли, приняли, что с этим государством, пусть далеко не идеальным, можно сотрудничать. Все поверили, что кризиса – не будет.

«– Ты загадываешь на пять лет вперед?

– Раньше не загадывал, – сказал банкир. – А сейчас оно как-то само загадывается. Вроде уже давно живем без потрясений... Без путчей и дефолтов... Человек не может жить одним днем. Ему обязательно нужно строить планы. Хотя бы на пять лет».

Анекдотическим образом книга Андрея Рубанова «Готовься к войне!», из которой взят этот диалог, вышла в декабре, когда все уже стало ясно.

С нивелированием основного общественного конфликта связано если и не полное отсутствие, то безусловный дефицит настоящей – гоголевской, свифтовской, салтыков-щедринской – сатиры.

«Сахарный Кремль» Сорокина вряд ли является сатирой, хотя бы потому, что, по формулировке Пелевина, «официальной культурой диктатуры является развитой постмодернизм», и вот это точно про вторую часть сорокинской антиутопии – не столько сатира, сколько капустник на корпоративной вечеринке. Остается сам Пелевин – «Прощальные песни политических пигмеев Пиндостана», бескомпромиссная Анна Козлова, садулаевская «Таблетка», пожалуй. «Близкие люди» Болмата – скорее пародия на традиционный семейный роман, чем настоящая сатира на благополучное европейское общество. Роман Бенигсена «ГенАцид» – скорее русофобский, чем сатирический. «Гипсовый трубоч» – скорее комедия положений, чем настоящая сатира. «Эта-Тета» Оксаны Робски – о высадке на Рублевке инопланетян? Пожалуй, что и сатира; кстати, это был первый – появившийся уже осенью – роман, где был описан кризис. Лопухи-инопланетяне накапают фальшивых газпромовских акций – и несут страшные убытки. Робски всегда была молодец; и теперь отреагировала на смену внешней обстановки мгновенно.

Как бы велик ни был список исключений, очевидно, что материала для сатирического высказывания в 2008 году было гораздо больше, чем самих высказываний.

Можно предположить, что отсутствие по-настоящему зубастой сатиры связано, во-первых, с тем, что ерничанье, прямое глумление над «некомпетентным» и «кровавым» режимом представляется неконструктивным; даже Пелевин скорее не ерничает, а угрюмо бормочет свои проклятия, слишком мрачные для того, чтобы смеяться над ними. Капитализм в его русской версии слишком омерзителен, по-настоящему тошнотворен; в крапивинской повести «Дагги-Тиц» очень четко передано это ощущение; какой уж тут

смех – одни слезы. Во-вторых, все с тем же ощущением общей экономической судьбы, возникшим при «стабильности». Капитализм, утверждаясь в России, втянул в свое идеологическое поле всех. Литература, как и все другие медиа, волей-неволей участвовала в создании коллективной мифологии нового потребительского общества. Все оказались в одной лодке. Чего смеяться, если сам занимаешься ровно тем же, что все остальные?

Босяк в новых ботинках

«Писатель хочет вступить в контакт с интересными людьми, биография которых может послужить основой сюжета в цикле романов о современной России» – вот уже несколько лет в газете «Из рук в руки», в разделе «Другие сообщения», публикуется это объявление – да оно, наверное, и сегодня там есть. Дожили: людей с интересными биографиями приходится разыскивать теперь через газету; и это в России, где события, которых хватило бы на цикл романов, происходили практически с кем угодно; вот она, «душная стабильность»; когда все легализовались и вместо биографий приобрели кредитную историю, возник дефицит людей с экстремальным жизненным опытом; и знаете, кого хочет запаучить этот тип, рассылающий «другие сообщения»?

Кого-то вроде Захара Прилепина.

Тридцатитрехлетний, кадыкастый, с бескомпромиссно обритым черепом; ясные, всегда прищуренные, оценивающие тебя глаза; в 90-е закончил филфак, но тогда же записался в ОМОН и успел повоевать в Чечне; затем работал вышибалой в клубе и могильщиком, вступил в лимоновскую партию и дрался на улице за свои романтические взгляды. Настоящий лирический герой, чувствительный и грубый одновременно, молодой Маяковский – или даже лучше: Горький романтического периода, босяк, с четко выраженной гендерной, социальной и эстетической позицией. В 2008-м он получил «Национальный бестселлер» за прошлогодний сборник рассказов «Грех». Опубликовал новый сборник новелл – «Ботинки, полные горячей водкой» (с рецензией-благословением Гюнтера Грасса на обложке), сборник статей (с мало похожим на шутку названием «Я пришел из России») и авторскую антологию лучших рассказов о войне (с текстом Проханова). Дал десятки интервью – в которых исправно демонстрировал хемингуэевское агрессивное добродушие. Его роман «Сань-кя» послужил поводом для статьи банкира Авена о том, что означает политический радикализм в России; на статью ответили, и далеко не только сам Прилепин. В России 2008 года не было писателя с большим индексом цитирования – да и вообще не было более популярного писателя; очевидный факт, давший критику Наталье Ивановой возможность красиво срезать угол: «Включи утюг – и там тоже будет Прилепин» (утюг... определенно все в этой стране думают только об электроприборах).

Новый сборник рассказов «Ботинки, полные горячей водкой» принципиально не отличается от прошлогоднего «Греха»; это тоже грехи с гарантией подлинности, рассказы, очевидно based on true story, тоже с бьющейся жилкой, тоже балансирующие

между пафосом и самоиронией, тоже составленные из слов, набранных по кастингу на медные деньги, и тоже грамотно сконструированные, с композицией, которая, по крайней мере теоретически, компенсирует ослабленный сюжет. Симптоматично, что в заглавном тексте наследник Горького, босяк, покупает себе новые ботинки; а что вы хотите – сюжет эпохи стабильности.

Что еще? Да все, пожалуй.

Все тот же приторно-лиричный реализм, нарочито бесхитростный, акцентированно «пацанский». Автор столько всего пережил, что теперь чувствует себя просветленным, радуется каждой зеленой почке, – и не хочет играть с читателем. Вместо того чтобы осуществить какой-то «сдвиг», выбить из-под тебя табуретку, он словно говорит: а тебе разве не надоела литературщина, игра с дистанциями, смакование «мелких различий»? Если я настоящий, зачем мне выбивать из-под кого-то табуретку в литературе, если это все равно игра, – вместо того чтобы слушать собственное «я»? Мир-есть-я, и я знаю – и умею показать, какая она, жизнь, передать радость от нее: когда шашлык из собачатины оказывается обычным мясом – вот это радость, живая жизнь.

Если главное в литературе – любить жизнь, то Захар Прилепин – главный в литературе. Его герой высасывает жизнь отовсюду, громко, сладострастно хлюпая, как будто ест устрицу. Он интоксцирован жизнью. Он уверен, что жизнь – это прежде всего когда не знаешь, что дальше. Ему нравится эффект непредсказуемости – невозможно предсказать, о чем пойдет речь в следующем рассказе, в следующей части рассказа, на следующей странице. В общем-то, непредсказуемость – не порок, а скорее достоинство писателя, литература не «Макдональдс», где гарантированно приносят всегда одно и то же. Другое дело, что в прилепинском блюде может оказаться и клешня омара, и комок нерастворившейся молочной смеси из детского питания, и собачий хвост, и ячневая крупа. Это радикальное отступление от кулинарного бонтона производит выигрышное впечатление на окололитературных дам; по Чехову – «когда купчихе надоедает варенье и пастила, она начинает жрать крупу».

Может быть, поголовное увлечение Прилепиным и есть такое пожирание крупы.

Как бы то ни было, именно он в 2008-м занял «вакансию Писателя». Карбонарий, наследник оппозиционной традиции русской литературы, живая альтернатива «офису», «планктону», филистерству, мелкобуржуазности, Прилепин был лицом революции, протеста, инакомыслия; он находится в редкой для литератора стадии между героем рок-н-ролла и канонизацией.

Можно сколько угодно иронизировать над тем, что на самом деле Захар Прилепин напоминает отечественного Эрленда Лу – то есть автора не столько пробуждающего протест, сколько психотерапевтического.

И, да, удовлетворение от полноты проявления собственной индивидуальности, которое, чувствуется, испытывают герои большинства его рассказов, иногда больше похоже на обычное самодовольство.

Но даже если это так, у Прилепина действительно очень широкие легкие, и он умеет опьянять себя кислородом, как мало кто; его легко пародировать, но непросто копировать.

Для нас важно зафиксировать, что не без участия Прилепина в России возник конъюнктурный спрос на лирический реализм, на писателей с гипертрофированным «я», с «сильным авторским голосом», зацикленных на своей личной уникальности, никогда не отнимающих фонендоскоп от собственной груди, уверенных в том, что, слушая только себя, можно почуять нечто важное для всех.

Так или иначе, именно эта конъюнктура вытолкнула на поверхность не только самого Прилепина, но и Иличевского, Рубанова, Садулаева, Кочергина. Все это фигуры очень разной степени одаренности и разного калибра, но факт тот, что они суть «я»-рассказчики, склонные к тиражированию бесконечного автопортрета с вариациями – с усами, без, с садиной, живой, мертвый, пьяный, трезвый... Именно они, реалисты-рецидивисты, отказавшиеся от игры с дистанциями между автором и лирическим героем, противопоставившие фантомным, бестелесным скрипторам реальных, живых рассказчиков – центральные, головные фигуры литературного процесса 2008 года.

Но все же повторимся: это был год, когда следовало внимательно смотреть не только на «голову», но и на хвост. «Длинный хвост».

ФИКСИ

Владислав Крапивин
«Дагги-Тиц»
«Эксмо», Москва

«Дагги-Тиц» – это звук, который издают ходики, найденные главным героем на помойке и собственноручно им починенные; а еще так зовут муху, которая любила на них сидеть, а потом умерла; собственно, с этой мухи, точнее, ее похорон, все и началось...

Открывая двадцать шестой том чьего-либо собрания сочинений – даже если в него входит совсем новая повесть, – мы вряд ли всерьез рассчитываем на что-то по-настоящему свежее и уж тем более потрясающее: кто такой Владислав Крапивин и из каких мух он обычно выдувает своих слонов – известно здесь каждому едва ли не с пренатального возраста. И разумеется, опасения оправдываются: да, это очередная школьная повесть про еще одного третьеклассника со шпагой. Тем сильнее потрясение: 69-летний Крапивин создал то, что называется высокопарным словом «шедевр», и шедевр этот не становится менее прекрасным от того, что про автора «уже все понятно» и он «всего лишь детский писатель». Эти двести страниц замечательной прозы надолго запомнятся – и не только как идеальная «повесть для юношества», но и как книжка про 2007 год: вот что оккупанты устроили в завоеванной стране – и вот какой будет им ответ.

Разумеется, термины «оккупанты», «завоеванная страна» – это эффект того, что книга попала вроде как не совсем по адресу; дети, может, и не заметят в «Дагги-Тиц» никакого социального подтекста. Абстрактные тинейджеры не заметят; крапивинские дети заметят, и не только социальный, но и литературный – «Гамлета», еще как заметят. Крапивинские дети вообще удивительные существа. Главного героя зовут Иннокентий, но он предпочитает, чтобы его звали либо Инки (в честь завоеванного, но не сдавшегося народа), либо Смок (от «Смоктуновский»: тот тоже Иннокентий и сыграл «Гамлета» в любимом фильме мальчика). Гораздо чаще, чем бродяжничающую мать, он видит подонков старшеклассников, испытывающих интерес к содержимому его карманов. И ладно бы только старшеклассников – на дворе 2007 год, капиталистический скотный двор со всеми соответствующими атрибутами, от мобильных телефонов до убийств в тюрьме и региональных выборов. Это мир, где никаких скидок на возраст детям не предоставляют: их лупят, как всех слабых при «стабильности», и они прямо сейчас вынуждены решать, мстить или не мстить, убивать или не убивать, предавать или не предавать, убежать или оставаться, замыкаться в своей раковине или идти на контакт. Самая страшная история в романе – даже не про Инки, а про мальчика-предателя, поэта Юру Вяльчикова, который сдает Мелькера, потому что давят на его мать – а потом, когда мама умирает, сам взрывает гадов – и погибает. Имя очистившегося предателя мальчика потом напишут на могиле преданного; душераздирающая история, и при пересказе-то слезы наворачиваются.

И чем серьезнее выбор, чем больше смертей и предательств, тем выше психические барьеры, которыми окружает себя этот взрослый ребенок, тем инфантильнее его

фантазии: галлюцинаторные акробаты ростом с шариковую ручку, сказочные улицы, говорящий кот. Это очень крапивинский, хилерский прием: без всяких хирургических инструментов раздвинуть ткань реальности и кончиками пальцев дотянуться до параллельного – «романтического» – мира, куда даже не надо сбегать, достаточно просто знать о его существовании. Ходики – это важно: у мальчика свое время.

Крапивинские дети живут сразу в нескольких параллельных мирах – книги и фильмы, сны и галлюцинации для них так же достоверны, как школа и улица. И раз Инки сам отождествляет себя с Гамлетом, то и вокруг него разыгрывается эта пьеса: предательница мать, отсутствующий – убитый? – отец, отчим, подруга-Офелия, Розенкранц и Гильденстерн; все то же самое, иногда жизнь позволяет себе буквальные ремейки. Не только «Гамлета», но и «Мухи-цокотухи», «Сказки о царе Салтане», «Стрекозы и Муравья»: миры накладываются друг на друга, и история о приключениях третьеклассника, все усложняясь и усложняясь, вырастая в целую систему проекций, странным образом обретает какую-то потустороннюю прозрачность – она невероятно простая, ясная, недвусмысленная, неразменная и неотменяемая. Крапивинская повесть похожа на икону – в том смысле, что это на самом деле не доска, а окно; не выдумка, а откровение; не приключения, а житие.

Свет, льющийся через эту «доску», производит невероятно освежающее, радостное, духо-подъемное впечатление. Дело в том, что хотя ассортимент мерзавцев в мире Крапивина претерпел существенные изменения в сторону количественного увеличения – но, по сути, все осталось по-прежнему, по-крапивински: мерзавцы здесь называются именно мерзавцами, а не страдающими от дефицита духовности менеджерами, даже если у них очень толстый кошелек и высокая способность к социальной адаптации. Завораживающая мантра про дивный новый мир, легко рассеивающийся на невесомые единицы условности, в повести Крапивина не имеет никакой силы: нет тут никакой условности.

А что есть?

То самое. Настоящее.

Дмитрий Быков
«Списанные»
«ПРОЗАиК», Москва

2007 год. Сергея Свиридова, 28-летнего теле- и киносценариста, задерживают на паспортном контроле при попытке выехать за границу. Оказывается, он внесен в некий список – какой именно, ему, очень по-кафкиански, не объясняют, но само попадание туда – проблема. Не только свиридовская – дальше выясняется, что в таинственном списке состоят 180 неблагонадежных, которые через интернет разыскивают друг друга и, объединив усилия, пытаются понять, что происходит. Роман развивается – или, скорее, топчется на месте – как серия догадок, которые главный герой пытается «проверить», обычно в разговорах и конфликтах с прочими «прокаженными».

«Новый Быков» подозрительно не соответствует расхожим представлениям о свойственных этому автору объемах («ЖД», «Пастернак», «Орфография», «Код Онегина») – а впрочем, недоразумение разъясняется в финале, когда мы узнаем, что «Списанные» – всего лишь первая (хотя и вполне самостоятельная) часть будущей монументальной трилогии «Нулевые», в рамках которой к 2009-му будут обнародованы романы «Остров Джоппа» и «Камск».

«Нулевые», ага: и Быков, как всегда, хорош в злободневности, своего рода психологической журналистике. Мало кто умеет лучше, чем он, передать цайтгайт, точно подметить и подобрать неслучайные предметы и явления: социальные сети, блоги, черные списки на телевидении, шпиономания, разговоры о преемнике, душное «процветание». «Денег в какой-то момент стало больше, чем нужно на выживание, но меньше, чтобы заставить их работать, вложить в квартиры или в дело, и очевидной сделалась невозможность перепрыгнуть в другой имущественный ряд: стало понятно, что все останутся там, где их застигло стабильностью. С тоски непрерывно закупались и жрали». Узнаются прототипы некоторых героев – от Касьянова до Рыкова, узнаются типичные идефиксы и фобии, узнается Москва (про какой-то «вантовый мост близ МКАДа»: «Сооружение было грандиозное, в неоимперском нанотехнологическом стиле... Все сооружения зрелых нулевых были исполнены кричащей роскоши, словно настаивающей: „У нас есть еще!“, но при этом вызывающе нефункциональны, даром что прагматизм провозглашался знаменем эпохи. Несмотря на всю избыточность, он выглядел неуклюже и, главное, фальшиво: в нем была обреченность – не на падение, не на аварию, Боже упаси, а на запоздалые издевательства потомков».

Остроумные комментарии впроброс по поводу происходящего – тот жанр, в котором Быков по-настоящему хорош; «Мы перестали себя стыдиться и начали гордиться»; «никаких правил: самое поганое время, когда все еще только сгущается»; «победившее не пойми что»; Быков-очеркист, однако, вынужден работать под командованием Быкова-писателя. Полярный роман о «стабильности» – не просто коллекция характерных деталей, он еще и транслирует атмосферу (всеобщего – под вопросом) ожидания: ну когда же начнется катастрофа, репрессии, террор – а они все не наступают. Кого-то

арестовывают, кого-то вышвыривают с работы – но не всех подряд.

И так, в общем, целый роман, – сырой и многословный, в котором ничего не случается. Как так? «А это жанр теперь такой – неслучившееся. Посулили террор – и нет, либерализацию – и нет, войну – и зависло, и снова все висят в киселе, не в силах ни на что решиться».

Что ж, оправдание «какое время, такой и роман» работает, но далеко не на сто процентов. «Списанные» – полусатира, полугротеск, полупародия на популярный конспирологический триллер, психологический роман, современный городской роман – любопытная, хорошо читающаяся вещь, но с ней что-то не так; вообще, с Быковым после «ЖД» все как-то не так.

Как и в «ЖД», доминирующий тип сцены в романе – беседа более-менее одинаковых персонажей, условно «Быкова» и «Быкова-штрих» на тему «довел же меня черт родиться в России» и «муки художника в отсутствие внятной позиции власти относительно искусства». Иногда это бывает любопытно; иногда. У Быкова все более и более заметны автоштампы – вся эта разлитая по тексту ужасно быковская «грусть», «жалость» и «ненависть»: герою немотивированно грустно, всех жалко, а еще он регулярно начинает ненавидеть и презирать самого себя. Что еще? Чеканящие мячик девочки во дворах. Раньше времени пожелтевшая листва. Энергичные ночные заплывы в бурном море. Пародийные ритмизованные вставки. Особенно узнаваемы те фрагменты, которые автор, похоже, принимает за «шутки», – и если сцена, когда герою рекомендуют записаться в секцию фехтования, еще может сойти за смешную (ну да, мальчик со шпагой, на старости лет), то когда Быков начинает обыгрывать слова «вальгалла» и «влагалище», лучше вам оказаться где-нибудь в другом месте.

Предпосланный роману эпиграф из Жолковского – как бы оправдывающий гротескный сюжет тем, что переводит стрелки на психическое состояние героя, – да, многое объясняет, но проблема в том, что никакой разницы между автором и героем нет, и если Быков называет себя Свиридовым и утверждает, что ему 28 лет, это еще больше убеждает читателя в том, что Свиридов – это именно Быков, и никто иной. У Быкова бурное воображение, но врать он не умеет совсем.

Трудно сказать, почему именно не готовы мы плести прозаику-лауреату очередной лавровый венок. Возможно, не все, что кажется хорошей идеей, следует реализовывать в виде целого романа, где героя нужно укомплектовать плеядой любовниц, наличествующей матерью, отсутствующим отцом и собакой, где надо тянуть время, играть с читателем, придумывать способы оформить «важные» монологи. Да, здесь есть пара хороших сцен – но на них приходится десяток никаких, ну то есть не плохих, а тех, без которых можно было бы обойтись.

Возможно, Быков исчерпал доверие читателя как алармист; он как тот мальчик, который уже несколько раз кричал: «Волки! Волки!». Ему теперь уже и не веришь; быковские апокалипсисы перестали пугать.

Возможно, Быков слишком журналист, чтобы, обнаружив в его романе персонажа, беседующего с Богом («Не спросимши, поместили в список живущих... Все мы боимся потому, что втайне сознаем преступность своего пребывания здесь»), воспринять сцену

такого рода не то что всерьез, но даже и в шутку.

Возможно, Быков слишком одержим одними и теми же темами; однообразие не беда, когда компенсируется чем-то еще; но Быков не такой смешной, как Вуди Аллен, и не такой серьезный, как Максим Кантор.

Быковский роман, несомненно, следует прочесть всякому, кто захочет узнать, что такое была Россия при Путине, ну или русская литература при Путине, – но скорее как один из документов эпохи, чем ее высшее достижение. «Со страной вышло так же: за нынешний вялый покой, похожий на сон в июльской предгрозовой, лиловой духоте, она отдала способность думать и чувствовать, помнить и сравнивать, и любой, кто ее будил в полусне, представлялся ей злодеем». Что касается феномена «путинской стабильности» – то он попрежнему интригует; единственное, что ясно, – быковская гротескная оптика не позволяет заглянуть в его сердцевину; тут нужно что-то еще, как-то по-другому. После «Списанных» острее ощущаешь, как давно не было нового романа Пелевина.

Илья Бояшов
«Танкист, или „Белый тигр“»
«Лимбус Пресс», Санкт-Петербург

Лауреат «Национального Бестселлера»-2007 Илья-«Путь Мури»-Бояшов не произвел впечатление крупной литературной фигуры – скорее везучий дилетант, отчетливо локального – петербургского – колорита, может быть, даже эпигон Крусанова. Может быть – после «Мури» и «Армады»; но никак не после «Танкиста», его нового романа, который переводит все ранее им написанное в статус ученического «первого тома».

Эта сжатая, вмертвую сплюснутая до идеальной формы, до поэмы в прозе вещь похожа на шар, который катится за тобой по узкому коридору, – шар, занимающий собой столько пространства, что ты не станешь пробовать увернуться от него, а как миленький побежишь до самого конца.

После сражения на Курской дуге, под Прохоровкой, в подбитом советском танке обнаружено обуглившееся тело солдата, пролежавшее там неделю. Неожиданно «головешка» открывает глаза и оживает, а впоследствии, снова отправленная после курса реабилитации на фронт, оказывается гениальным танкистом. У живого трупа по прозвищу Ванька-Смерть отсутствуют губы, нос, веки, да и с головой не все в порядке; он разговаривает с тридцатьчетверками и молится танковому богу, чтобы тот дал ему возможность отомстить «Белому тигру», неуязвимому немецкому танку-призраку, по-видимому, подбившему его. Дальше начинается охота, точнее, «трансцендентная погоня» – за «Белым тигром».

Это сказка: Ванька-Смерть – архетипический русский; воплощенное безумие, страдание, кротость и жестокость. «Белый тигр» – аристократический, белый, методичный, беспощадный, сумрачный – воплощение духа германского. Это быль: хроника конкретной войны, достоверно излагающая известную последовательность событий – может быть, в несколько экзальтированной манере, но сам масштаб происходящего оправдывает повышение тона: «Немногие избежавшие рабской участи ветераны панцерваффе кусали залатанные локти, с отчаянием наблюдая столь явные (и, без сомнения, граничащие с гениальностью) вариации на тему их доморощенного „блицкрига“. „Русские свиньи“» наконец-то перестали изобретать велосипед; они нагло содрали основной принцип молниеносной войны – прорыв и неизбежные «клещи», но, как всегда, присовокупили к нему главный козырь – полную, ошеломляющую непредсказуемость, от которой теперь в Цоссене мутило стратегов. Случилось то, что случилось: количество наконец-то окончательно и бесповоротно обернулось качеством; и все, что пыталось сопротивляться, неизбежно было раздавлено, смыто и расплескано по сторонам. Но даже то грандиозное, осмысленное, воплощенное наступление в сорок четвертом не шло ни в какое сравнение с весенним рывком сорок пятого». Автор наблюдает только за своим невероятным героем и его экипажем – но этого ракурса достаточно, чтобы составить представление о том, чем была та война, показанная

предельно натуралистично, с изнанки, с грабежами и изнасилованиями. Книжка-про-войну, да, но не привычная советская «военная проза». Бояшов транслирует хруст раздавленных траками костей не для того, чтобы психологически достоверно раскрыть характеры перед лицом смерти и не чтоб «окопную правду» продемонстрировать. Хруст нужен Бояшову, чтобы преодолеть реализм – и пробиться к метафизическому конфликту, к мистике войны.

«Танкист» производит впечатление предельно нагруженной и ошеломляющей вещи еще и потому, что в его фундаменте – другая, не-та-что-надо литературная матрица.

Во-первых, перед нами версия не «Войны и мира», а «Моби Дика». «Белый тигр» – это мелвилловский левиафан: неуязвимое неантропоморфное, но обладающее интеллектом чудовище, воплощение Зла, Божьего гнева, – за которым охотится обезумевший русский капитан Ахав. Вторая проекция – более странная: Гоголь, «Шинель», еще один обиженный умерший *маленький человек*, фантастическим образом превратившийся в грозного призрака-мстителя. Похождения трупа, безобразия, чинимые мертвым телом, взбунтовавшаяся мертвая материя – вообще давняя, почтенная литературная линия.

Это не только Башмачкин, но и Командор, и Медный всадник, и Панночка – русский, петербургский, пушкинско-гоголевский-достоевский мотив.

Как бы то ни было, сделав из военной повести гофмановскую арабеску – где маршал Рыбалко оказывается персонажем готической повести, мертвецом, разъезжающим в танке (который, по сути, конечно, гроб, короб), повелевает призраком, – Бояшов, по сути, сломал жанр об колено.

Эти нестандартные параллели, потусторонняя подоплека происходящего, и убеждают, что война – не столкновение двух экономических систем, а проявление природы вещей; она идет сама по себе, и когда живым не хватает сил, в бой идут мертвые. Война не может прекратиться сама по себе: чтобы Зло, просочившееся в мир, отступило, должно родиться другое Зло. Во всем этом есть некая гоголевская, чрезмерная, почти комическая театральность; ценнейший и вряд ли выделяемый в изолированном виде химический элемент бояшовской прозы.

«Танкист» здорово, очень здорово написан. Десятки тысяч танцующих в едином ритме слов излучают зловещее обаяние; текст звучит в голове – в каждую строку как будто вшит аудиофайл с голосом артиста Ланового, патетически декламирующим историю о войне призраков. «Но прежде чем окончательно убраться, Призрак явил плачущему от бессилия майору свое наглое великолепие. Замерев в конце просеки, „Тигр“ вновь повернул к Найденову башню. У майора последние волосы вскинулись дыбом и брызнул по ободранному лицу, смешавшись с кровью, пот. Однако вместо выстрела обрушилась, словно крыша, невыносимая тишина. Танк казался потусторонним. Белый силуэт впечатлял. Словно воплощенное зло попирает он сваленные деревья, и бледная папиросная луна угасала над ним, и стелился под его громадными лапами вереск. Наконец туман, по неведомому приказу вновь поднявшись из самой болотной тьмы, его поглотил».

У нас – если отбросить околичности – появился еще один большой писатель.

Леонид Юзефович
«Журавли и карлики»
«АСТ», «Астрель», Москва

«Пойми, – сказал Жохов, – Господь Бог сподобил нас жить в такое время и в такой стране, что за несколько недель можно составить себе состояние. Сумеет, еще и внукам хватит. Дураки будем, если не рискнем. Всю жизнь потом жалеть будем». На дворе 1993 год, и герои, никогда своими глазами не видевшие гражданской войны, тешат себя иллюзией, что они дожили до *annus mirabilis*; не зря единственная периодика, которую читает бывший геолог Жохов, – газета «Сокровища и клады». В стране не производится ничего, балерины Большого театра торгуют телефонным кабелем со склада в Перми – но «время было судьбоносное. Голос судьбы мог прозвучать в любом месте и в любую минуту». Неудачно дебютировав в посреднической операции, связанной с реализацией вагона сахара, Жохов попадает на бандитский счетчик – и теперь надеется продать доставшийся ему при почти чудесных обстоятельствах (сокровища и клады!) металлический диск из европия, который теоретически стоит тысяч двадцать долларов. Жохов принимает любые обстоятельства как единственно возможные – раз капитализм, он должен быть чуть быстрее, чуть предприимчивее, чуть инициативнее всех остальных; он способен на экспромт, фонтанирует идеями: сегодня продавать европий, завтра – письма Миттерана и Тэтчер, потом кладки яиц динозавра в Гоби; если бы мир в самом деле функционировал по законам, описанным в американских брошюрках, то Жохов, несомненно, вырос бы до полноценной капиталистической акулы. Однако это Россия 1993 года, мало кто понимает, но здесь – коллапс цивилизации, здесь уже идет гражданская война, а еще здесь есть прошлое, которое, как оказывается, не так уж легко отпускает здешних жителей – и форматирует их настоящее и будущее. Здесь многое, очень многое повторяется – и лучше прочих знает об этом второй главный герой романа, еще одна «жертва шоковой терапии» – неблизкий приятель Жохова историк Шубин.

Шубин, в отличие от Жохова, тип не деятеля, а ироничного наблюдателя; он чувствует, что здесь происходит настоящая История, про которую потом будут складывать саги, именно так, как описано в хрониках и учебниках. Но это абстрактно; на деле, как и Жохова, невесомость 90-х застала Шубина не в лучшей форме: возраст около 40, социальная мобильность так себе, жене под видом гречишного меда продали банку разведенной олифы; единственное, что он умеет делать хорошо, – это рассказывать истории. Не слишком много желающих их выслушать; впрочем, обратная сторона медали, теперь можно иногда привирать от себя: не чтобы больше денег сорвать, а потому что иногда вымысел обнажает настоящую правду; и в этом смысле – да, времена свободные, и это ценная свобода. По заказу неких сомнительных «журналов» Шубин пишет цикл статей о самозванцах – чутьем понимая сходство нынешней смуты с теми, что были в семнадцатом веке и в семнадцатом году: те же выскочившие из крепких социальных гнезд личности, «сорвавшиеся пушки» (не случайно именно с такой сцены начинается роман про похожую эпоху – «Девяносто третий год» Гюго; вообще, Гюго – с

«Отверженными», и особенно с эпизодом про детей в статуе слона, – код к «Журавлям и карликам»). Так что неудивительно, что приключения авантюриста XVII века Анкудинова, которые описывает Шубин, во многом совпадают с тем, что происходит – здесь и сейчас – с Жоховым. Очевидно, что внутри какой-то более абстрактной схемы не слишком много знающие друг о друге Шубин и Жохов соотносятся как Автор и Герой, что рифмы не случайны: и там и там – и в «искусстве», и в «жизни» – реализуются сценарии, заданные самим местом действия. «Журавли и карлики» – роман не про серию обманов, и не столько даже про конкретный 1993 год или про смуту вообще, сколько про страну, про кое-какие ее особенности, которые лучше всего проявляются в момент катастрофы.

«Журавли и карлики» похожи на то, что называется «плутовским романом»; здесь тоже в центре – комбинатор, но по большому счету Жохов руководствуется не выгодой, а чем-то еще: какая-то сила тащит его за шкуру, заставляет вести себя таким образом. И именно эту Силу дает Юзефович почувствовать; об этом роман – о метафизическом ветре истории; о том, что существует магнитное поле территории, которое оказывает воздействие на траектории оказавшихся там тел, направляет их. Вот про эти невидимые силы истории и есть роман... ну то есть и про приключения героев, но герои – так, частицы, оказавшиеся в поле эксперимента, болтающиеся, как носовские коротышки во внезапно наступившей невесомости. В романе описана удивительная страна, которая вот уже много веков является ареной войны «журавлей и карликов» (в случае 1993 года – «сторонников и противников реформ»), и мало кому приходит в голову, что эти вечные «реформы», то тлеющая под землей, то бушующая открытым пожаром гражданская война есть не временная, преодолимая в перспективе характеристика местности, а постоянное ее свойство; вот в этом, собственно, и состоит «имперская» сущность России – экспорт немотивированного недовольства текущим положением дел; и в этом вечном беспокойстве есть и величие, потому что все в какой-то момент удовлетворяются тем-то и тем-то, все – кроме русских. Гены потому что; Жоховы и Анкудиновы – такие же национальные архетипические характеры, как Емеля и Обломов. Юзефович написал роман про самозванцев – потому что Россия некоторым образом и есть страна-самозванец, ломающая иерархию, не желающая вписываться в установленный порядок.

И с одной стороны, эти претензии смехотворны, а с другой – в них кроется правда; Юзефович со свойственным ему тактом дает почувствовать и то, и другое.

Самозванчество не обман, оно если не бескорыстно, то часто экономически невыгодно самому самозванцу; это нечто иррациональное; соответственно «Журавли и карлики» – роман не про жуликов, а про «русскую народную душу», про ее странные, но очень важные свойства. Не про время, а про вечность; про то, что иногда наступают такие времена, в которых сквозит вечность – а душа раскрывается.

В пользу того, что Юзефович нащупал абсолютную правду, свидетельствует тот факт, что «Журавли и карлики», в общем, про то же, про что другие лучшие романы о послесоветской России – «Географ глобус пропил», «Грачи улетели», «Темное прошлое человека будущего», «Матисс»; Служкин, Некрич, Чибирев, Королев – двойники Жохова; просто Юзефович – историк, старше и мудрее А. Иванова, С. Носова, Е. Чижова и А.

Иличевского, – нашел архетип главного героя времен смуты – самозванец, «сорвавшаяся пушка»; точнее сформулировал то, что интуитивно почувствовали другие: иррациональность всех этих русских, им беспокойно, им не подходит общество потребления, они разбредаются, рассеиваются, бомжуют, вылезают из своих домов и ночуют в слоне, в чужой оболочке.

Основное время «Журавлей и карликов» – 1993 год, но рамочное Present Continuous – 2008-й, путешествие Шубина по Монголии. Монголия возникает в романе часто. Древняя, чингисхановская, романтическая, описанная в романе Яна, Монголия – хорошо рифмуется с Россией 1993 года: тоже страна, где вживую творится история. А нынешняя Монголия – тоже принципиальное место, именно там заканчивается роман, а не в октябре 1993-го: для контраста. Нынешняя Монголия – страна после-истории, страна мертвых, в своем роде; двойник России будущего, страна, из которой «ушла история», которая доживает, в которой все устаканилось, стало как у всех. Неприятный призрачный призрак будущего России, не дай бог. Брошенный слон, пустая оболочка.

Весь роман – состоящий из чрезвычайно смешных и одновременно наполненных символизмом сцен – строится на удержании баланса: «вечности» и «времени», «возвышенного» и «низменного», бытовых анекдотов и эпического масштаба событий; никто, кроме Юзефовича, не умеет держать этот баланс с такой феноменальной тонкостью и точностью. Отдельная вещь – соотношение пафоса и иронии. Вообще-то, Юзефович, великий комедиограф, строго пресекает любые попытки своих героев быть пафосными (после слишком серьезных заявлений – «Встретишь Будду – убей Будду» – непременно последует авторская ремарка «Жохов чихнул»). При этом когда речь идет о народе целиком, пафос вовсе не «счихивается» – наоборот. Шубин, романтический летописец, не прячется за интеллигентским штампом «не дай бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный»: ну почему же, не так часто, в самом деле, народ реально пытается управлять собственной историей. «Слушатели все прибывали, в их слитном молчании ощущалась грозная мощь народа, рожденного среди снегов для ужасов войны. Шубин сам был его частью, и мурашки шли по спине от величия минуты, в какие бы одежды она ни рядилась и что бы ни обещала завтра. Деревянные старцы уступили власть говорливым умникам, вслед за их эфемерным торжеством пришло время тихих упырей и улыбочивых прохиндеев, а теперь наступал праздник униженных и оскорбленных, тоже, видимо, недолгий. На зов подземной трубы бесправные пари вставали из-под развалин гибнущей империи. Об этом мечтали герои его перестроечных очерков – эсеры и анархисты, которых потом первыми поставили к стенке». Это говорит Шубин – прирожденный скептик, обвиненный ранее в чрезмерной ироничности (один шибко умный редактор даже делает ему замечание: «Многовато иронии. Ирония – симптом изоляции от общего смысла народной жизни»). Это интересный эффект, равномерно реализованный во всем романе: когда ирония не разрушает пафос, а усиливает его; собственно, может быть, в этом и состоит «эффект Юзефовича». И вообще, его тема – как во времена Смуты в какой-то момент историей начинают управлять по-настоящему хорошие люди, которых в обычном режиме к власти близко не

подпускают; в «Казарозе» то же самое описано.

Такой роман, как «Журавли и карлики», где всякий, кто некстати позволит себе малейшую высокопарность, моментально оказывается в комическом положении, ставит рецензента в крайне неудобную позицию – вот попробуйте, говоря об авторе, обойтись без высокопарностей: «человек с самым чутким сегодня ухом на „музыкальность литературы“», «обладатель уникального дара описывать неопишваемое, подбирать слова для передачи не то что даже эмоций – нефиксируемо легких колыханий души», «роман, наполненный аллюзиями и символами, накрепко прошитый рифмами, созвучиями, соответствиями – и при этом естественный, дышащий, наполненный воздухом; текст, в котором чувствуется та самая даль свободного романа», «мастерски раздвинутая композиция – отражающая намерение автора описать не отдельную историю, а Историю большую», «лазерная точность воспроизведения реальности», «энциклопедия русской жизни», «роман, сделавший бы честь Рушди и Эко». Апчхи.

Юзефович, скажем так, похож на обоих своих героев – разумеется, гораздо больше на наблюдателя Шубина, но и на Жохова тоже – не в том смысле, что авантюрист и самозванец, а в том, что он тоже не просто так, беллетрист-с-хорошей-повествовательной-техникой-и-богатым-воображением. Как Жохов, он чувствует потусторонний ветер Истории, именно этот ветер наполняет его легкие, подгоняет его в спину – но только при этом, как и Шубин, он умудряется удерживаться на месте: в «глазе урагана», в центре циклона, внутри слона.

Евгений Чижов
«Персонаж без роли»
«Эксмо», Москва

Писатель Чижов сочинил в свое время «Темное прошлое человека будущего» – искрящуюся холодным бенгальским огнем фантазмагорию; это была неброская, вроде бы «никакая», но на самом деле тщательно отшлифованная, бесшовная артистическая проза; незабываемая. С замечательной сценой – в «секретном метро», с октябрём 1993-го в Останкино. И даже задним числом – а ведь много чего за это время напечатали – «Темное прошлое» кажется лучшим романом про начало 90-х; пожалуй, если вспоминать, кто из литературных героев идеально персонифицирует Смуту, это будет Некрич: мошенник, паяц, мессия и черт из табакерки одновременно. Этот Некрич работал машинистом сцены в Большом театре, был даже больше чем обычный актер – «деус экс махина».

Новый роман Чижова (событие; это очень редко пишущий писатель) тоже «театральный», в нем театр – важный код; но штука в том, что время сменилось – поменялся и сам тип театральности, и место спектакля в обществе.

Если первая половина 1990-х была тотальным театром, где все с энтузиазмом – поначалу – играли не свойственные им в жизни роли, то теперь «театральное» по-прежнему осталось, но всего лишь в виде островков; «театр» существует, но на периферии, о нем можно не знать и в нем не участвовать.

Можно; но иногда наступает что-то вроде помрачения. Роман – про странное приключение в жизни ничем не примечательного существа. Андрей по прозвищу Струна – 35-летний мужчина, лишившийся каких-либо социальных характеристик: после того как от него ушли жена с сыном, не понимая, во что ему вкладывать силы, он устраивается на первую попавшуюся работу – продавцом в комиссионном магазине.

Однажды в его жизни появляется «фам-фа-таль» – подруга бандита Ольга. Завороженный ею, Струна готов почти на все; он соглашается сбывать краденое. Вечерами он посещает притон: бандиты очень колоритные, как театральные разбойники. Здесь есть и – «вторая линия» в романе – настоящий театр: гениальный, но никому не нужный режиссер ставит в подвале «Макбета», – пьесу, по театральному предрассудку вызывающую несчастья, ураганы, землетрясения; Ольга получает еще и роль леди Макбет.

Струна, человек-без-свойств, вечный сбоку припека, оказывается едва ли не на сцене: буквально рядом с ним происходит предательство, убийство, поджог – страсти шекспировские; но «Макбет» на самом деле – вокруг которого тут вроде бы все вертится – фальшивый ключ к событиям в романе, не то что «Мышеловка» в «Гамлете». Стоит чуть-чуть отойти в сторону, и становится очевидно, что соответствия между «Макбетом» и тем, что происходит со Струной, – натянутые и фальшивые, что «фам-фа-таль» – обычная сука, а разбойники – вульгарные болваны.

Такие времена, что даже «Макбет» потерял магическую силу – и вместо ураганов и

землетрясений способен вызвать разве что пожар в комиссионке; такие времена, что Шекспир оборачивается Чеховым. «А в этой самой Африке сейчас, наверно, жарища, страшное дело!» – цитируется Астров на последней странице; театральность снимается – и всем от этого только лучше.

Это потому что время сменилось; пьесы вроде «Макбета», с настоящими страстями, не могут не выглядеть нелепо в обществе, которое так устроено, что ничего от тебя не требует – но и не предлагает никакой роли. Время сделало людей чужеродными телами, брошенными, посторонними. Этот Персонаж без Роли, само его наличие – очень точная характеристика времени. В 90-е героем-нашего-времени был Некрич – чересчур театральный, воплотившийся бог из машины; в нулевые – Струна, персонаж без роли.

Вероника Кунгурцева

«Ведогони, или Новые похождения Вани Житного»

«ОГИ», Москва

«Волшебный мел», опубликованный в 2007 году первый роман о похождениях Вани Житного, выглядел настолько шокирующим, что проще было классифицировать его как сбой, случайность, которая только собственной уникальностью и объясняется. Очень странная книжка – вроде бы сказка: мальчик-подкидыш, живущий в инфекционном отделении провинциальной больнички, оказался ведьминым внуком и подружился с домовым и говорящим петухом, – но явно с сатирическим подтекстом, который вряд ли смогут считать дети: например, сцена демократических выборов на дне реки, где пришлые новорусские утопленники навязывают свои порядки местным сомам и ершам. И ладно бы только сатирическим: что это за сказка, в которой маленький мальчик оказывается в осажденном Белом доме? Разве сказки, пусть даже и литературные, салтыков-щедринского типа, привязывают к хронологии, особенно к современной? Как это так – написать сказку про 1993 год в России? Вон у Роулинг – тоже мальчик, но она никогда не позволяла себе ничего подобного.

Ну то есть да, у Пепперштейна колобок-парторг тоже оказывался у Белого дома в 1993-м, а у Сюзанны Кларк чародеи помогали англичанам выиграть войну с Наполеоном; но ведь никто никогда не воспринимал ни «Мифогенную любовь каст», ни «Джонатана Стренджа и мистера Норрелла» в качестве настоящей сказки: эксперимент, «проект», литературный памятник – все что угодно, но ребенку ничего такого не расскажешь; тогда как «Ваня Житный», при всех отклонениях от нормы, сохраняет статус и функцию, его детям на ночь читать можно.

Странно; но мало ли какие курьезы бывают на свете; когда в единственном экземпляре – не считается.

Тем сильнее эффект, когда через год появляется вторая – такая же грандиозная, такая же бездонная, такая же озадачивающая, не обязательно именно в этой последовательности – книга. Ага, никакая не случайность; и если кому-то захочется поговорить об асимметричном ответе «Гарри Поттеру», то у него есть теперь на то все основания; другое дело, что называть сочинскую писательницу Веронику Кунгурцеву «русской Джоан Роулинг» совершенно неправильно – уж конечно ее «Ваня Житный» гораздо более значительное и оригинальное явление.

Вернувшись в октябре 1993-го, после первого тура своих пождений, домой, Ваня живет ничем не примечательной жизнью – чиновники, пытавшиеся отобрать землю, оставили дом в покое, козел Мекеша все так же курит свой «Беломор», бабушка Василиса Гордеевна скептически комментирует Ванины попытки усвоить научную картину мира (хорошая сцена, когда Ваня, под руководством приходящей учительницы, рассматривает в микроскоп инфузорию-туфельку) и водит его с собой в лес собирать травы, полезные для колдовства. Так продолжается до весны 1995-го, когда к Ване приходит 13-летняя Степанида Дымова, которая утверждает, что она специально подготовленная

«десантница»:

«– Меня за тобой послали... <...> Знаешь сколько наших в плену кавказском томится... Ужас! Ведь выручать их надо...

– Кого? – удивился Ваня.

– Кого-кого – пленный! В зинданах их держат – ямы такие – на цепи, как собак...

– А что ж те, кому надо, не выручают? – снова удивился мальчик.

– Потому что взрослым туда ходу нет, враз башку оттяпают...

– И... и чего?

– А того... – Девочка подозрительно глянула на кусты репейника и голос приглушила:

– Намечается секретная операция. Набирают ребятшек, чтобы полоненных русских выручать... Армия ребят. Понял теперь?» Собрав компанию помощников (малолетнего лешака Березая, говорящую траву Кровохлебку и куклу-пифию Лелю), «ребятишки» отправляются в путешествие на юг – выручать русского капитана Туртыгина.

По стечению обстоятельств, через некоторое время они сами оказываются заложниками – в Буденновской, захваченной чеченцами, больнице. В тот момент, когда смерть подступает совсем близко, дети, черт его знает как, оказываются в «другом лесу» – сказочной реальности, где нет чеченцев, зато есть трех-, семи- и двенадцатоголовые змеи, гигантские птицеженщины и другие странные, гибридные существа. Босховские картины – вот на что похож этот мир: такие же плотные, густонаселенные. Представьте себе, что Босх проиллюстрировал русские сказки – с горынычами, сивками-бурками и мертвыми царевнами – ну и добавил кое-кого от себя, общее ощущение; вот примерно так здесь все выглядит; пугающе и комично одновременно.

«Ведогони» легче всего описать как роман о том, как Ваня Житный попадает на чеченскую войну, но на самом деле уже в Буденновске настоящая война оборачивается какой-то подземной, донной; основная часть романного айсберга – подводная, приключения Вани и Степаниды в параллельном мире. Антураж в основном заимствован из русских сказок, чувуются, да, «русские косточки»; но в какой-то момент начинаешь осознавать, что этот мир вовсе не такой уж русский; он еще более архаичный; тут-то – Лукоморье, а рядом уже – Лабиринт. Очевидно, что генеалогия персонажей и образов – не только русская, сказочная, но и греческая, мифологическая. Даная, Персей, Андромеда, Медуза Горгона – такие же «прототипы» для здешних персонажей, как и братец Иванушка и сестрица Аленушка. Разница между Пегасом, Сивкой-Буркой и Коньком-Горбунком, между драконом, змеем, Горгонами, между Златогоркой, сфинксом и птицей Гамаюн перестает быть смысло-различительной. Странный эксперимент: Кунгурцева «поженила» русский фольклор и античную мифологию. Удивительнее всего то, как естественно переплетаются мотивы, как точно совпадают функции; очевидно, что наложение явно не случайное, что существует некое общее мифологическое пространство, что и там, и там, речь идет об одном и том же, восходит к одному источнику.

Какова бы ни была генеалогия того, что в романе выглядит как «фольклорное», фольклор этот выглядит не так, как в «оригинале». Он как будто «активирован», переведен из «подсознательного» регистра в «актуальный», перестав быть чем-то далеким и

абсолютно внеположным. Имеющиеся в распоряжении любого носителя языка стандартные, застывшие, готовые-к-употреблению фольклорные образы и формулировки – какая-нибудь мертвая царевна в гробу хрустальном – здесь как бы оживают, «размораживаются», выводятся из анабиоза, в котором они просуществовали бог весть сколько времени. Они обзаводятся не свойственными им характеристиками – запахом, звуком. Сюжеты, да, известные – только, во-первых, нет гарантии, что волшебство функционирует традиционным безобидным способом, во-вторых, сверхъестественное становится натуралистичным, невыносимо реальным, способным причинить боль. У знакомых витринных образов возникает тело, изнанка, неизвестная функция. В хрустальном гробу мертвая девушка киснет в блевотине и гное; печка с пирожками оказывается не защитницей, а заготовленной ловушкой; если кого-то порубили на мелкие кусочки, то да, его можно потом срастить мертвой водой и оживить живой – но сама сцена собирания этого «пазла» из ошметков мяса – выглядит далеко не так, как в детских сказках. Герои могут начать понимать птичий язык – но лучше бы не слышать, что они несут, эти птицы. Кукла здесь оживает и читает Лермонтова, путеводный клубок действует еще и как живой глобус, куда можно сунуть руку и вытащить оттуда, например, гамбургер (если попадешь в Америку).

Населяющие «другой лес» гибридные тела, с которыми происходят разные метаморфозы, – да, легко квалифицировать как «сказочные», но в романе нет ни единого знака того, что перед нами адаптированная, причесанная, детская версия неких событий. Здесь описаны смерть, похороны, убийства, жестокость, насилие, секс – тогда как в обычных версиях сказок все это в большей или меньшей мере заретушировано; здесь – как и в жизни, как и в Буденновске – присутствует в стандартной комплектации. Взрослые ведут себя непедagogично, и дети подражают взрослым – иногда выглядя отвратительно, а иногда наоборот; они точно так же не приспособлены к капитализму, как и взрослые, всю жизнь прожившие в СССР, они так же подвержены соблазнам – и так же на собственных ошибках учатся преодолевать их; сама жизнь заставляет их быть сознательными и ответственными; как оно и бывает.

С одной стороны, все выглядит очень знакомым – «реалистичные элементы» похожи на жизнь, «сказочные» – на сказку, но комбинация очень необычная. Для считывания такого текста не существует готового алгоритма, программы восприятия; приходится его придумывать на ходу – и вот эта постоянная озадаченность, читательский экспромт – уникальная вещь.

Нужно ли пытаться точно истолковывать происходящее? Общий фон понятен и так, интуитивно чувствуешь, что тут не просто складные выдумки, а нечто известное, уже бывшее, имеющееся в родовой памяти; самые экзотические мифы подсознательно понятны, поскольку описывают некие протоситуации, – так и здесь. Но что именно означает трехголовый змей с человеческими головами? Горгоны? Почему вообще в романе так много змеев самых разных конфигураций, летающих и пресмыкающихся, от двенадцатиголовых горынычей до безобидных говорящих полозов? Задним числом начинаешь понимать, что сказочные гуси-лебеди, охотящиеся за детьми, – это, пожалуй,

более поздняя модификация змеев/драконов. Что, собственно, означает превращение самого Вани наполовину в змея с двухметровым хвостом? Вообще, гибридность – кентавры, минотавры – характерна для самых архаичных мифов, оставшиеся в мифологическом сознании воспоминания о мире, где все было перемешано, глубокая архаика. Как здесь кто-то говорит: «Змеи-то куды раньше нашего на землю пришли, это всем известно, мы-то уж так, последыши».

Но удивительнее всего, разумеется, даже не заново открывшийся фольклор, а свежий взгляд на современность, обычную реальность российских 90-х годов, с бедностью, коррупцией и войной. Повседневная жизнь, быт, пронизанная мифом современность, проваливаются в глубокую архаику (которая тоже, оказывается, вовсе не такая уж безобидная и изначально регламентированная, а гораздо более острая, кусающаяся, небезопасная, не выхолощенная – но и вовсе не такая уж, оказывается, архаичная). Еще любопытнее, что «сказка» совмещается с реальностью не просто где-либо – а именно в «горячих точках» истории; октябрь 1993-го в Москве, лето 1995-го на Кавказе, Косово в 1999-м; там спекаются два мира.

Вся кунгурцевская проза строится на гротескном сближении – далеких идей, образов, персонажей; «мертвой воды» и кока-колы; странная комбинация архаичной и современной лексики, русского фольклора – и греческих мифов, первобытной – и естественнонаучной картины мира, целомудрия – и сексуальности, серьезности – и иронии. Возраст героев не соответствует серьезности ситуаций, в которых они оказываются.

Но ощущения эклектичности, хаоса – не возникает; ощущение однородности обеспечивается языком – который, может быть, главная удача и особенность кунгурцевских романов. Речь рассказчика – это особый сказ: бойкий, невымытый, непричесанный, солоноватый, булькающий, вертлявый: «А Верлиока – ни здарсьте вам! ни добрый вечер! – размахнулся палицей – и ударил: если б Ваня не отскочил в сторону, только бы мокрое место от него осталось, ну, может, еще вместо болотных-то сапог – сдутые резиновые шины. Лешачонок же вперед выступил и руки в боки упер!.. Напрасно Стеша кричала, отойди, дескать, скорее, тут одним глотком сильной воды-то не обойдешься, тут ведро надо выдуть, чтоб справиться с таковским. И отбросил велетень малого лешака одним пинком – хорошо что не в медный столб угодил Березай. Сидел, потирая бока, да головой встряхивал».

Тут очень важно – и это чувствуется – это не пастиш, не стилизация, не имитация сказочной литературы; это оригинал. Дело даже не в величине словарного запаса и не в степени его архаичности: писательница не синтезирует предложения на основе выписанных из Даля слов, у нее прямой доступ туда, к глубинному роднику народной речи, к живой воде, в которой растворен юмор, воображение, «русский дух». Доказать это невозможно; просто чувствуется. Есть такие писатели, в которых хранится и через которых передается этот самый народный язык, которые не просто имеют дар чувствовать музыкальность фразы, но имеют доступ к донным слоям речи; Лесков, Личутин, Солженицын; и вот Кунгурцева – одна из них.

Язык сохраняет прозрачность до самого конца; совсем другое с сюжетом. Чем дальше

от первой страницы, тем темнее смысл происходящего, тем меньше связей с реальностью. Иван и Степанида словно запутываются внутри мифов, и узнаваемость отдельных элементов уже не помогает его дешифровке; фигуры как будто теряют антропоморфность, становятся запредельно ужасными; ближе к концу пребывания в «другом лесу» Ивана и Степаниду окружают какие-то лавкрафтовские существа. «Сказка» превращается в бесконечный коридор, по которому героев гонит какой-то потусторонний ветер, – туда, куда человеку совсем не надо бы заглядывать.

Важная вещь, о которой надо сказать: как и в «Волшебном меле», в «Ведогонях» – ощущение невероятной насыщенности, плотности, неисчерпаемости всего этого хтонического мира. Нам не просто декларировано существование некой альтернативной реальности – там в три слоя событий, приключений, похождений; персонажей штабелями можно укладывать – очень жирная почва, культурный перегон, куда можно проваливаться бесконечно долго. В этом «другом лесу» так много всего, что поневоле возникает вопрос – а не является ли тот мир, подводная часть айсберга, – основным? Смерть, потустороннее, загробное пространство – это большая часть романа; она и перевешивает.

Второй роман отличается от первого; он в меньшей мере сатирический; здесь все серьезнее. Это история про попадание на «тот свет», про отключение структур сознания, фильтрующих реальные события от посмертных галлюцинаций. Об умирании «реального». «Похождения Вани Житного» вообще представляют собой каталог удивительного; но даже на фоне всех здешних чудес выделяется финал – появление Нави и Адинапета, двойников-ведогоней, сюжетной рифмы к двойникам – двойная жизнь кое-кого из родственников, неприятная семейная тайна в основе всего (как, собственно, и бывает всегда в мифологии). Дикий, страшный, не мыслимый ни в какой сказке финал переформатирует уже-прочитанное, переписывает в голове файл «похождение» заново, задним числом. Долгая жизнь на дереве, в гнезде, теперь понятно, это все замедление, ретардация после шока – это просто потому, что они-таки умерли уже, это только приключения их душ, двойников. Мы ощущаем, что с ними что-то не так, они отторгнутые, отверженные.

Теперь ясно, что это история про смерть, физическое уничтожение, прекращение существования, точку невозврата; история, объясняющая, что такое «никогда» и «ничто» (то есть объяснить это невозможно, разве что дать почувствовать). Про искусственно растянувшийся момент между «сейчас» и «никогда», про точку, в которой исчезает время. Про отношения «яви» с «навью», про неотвратимость судьбы. Про то, что отвергнутая от тела душа может чувствовать нечто такое, что недоступно рациональному познанию. Про «переходный возраст», да, – только не из детства во взрослую жизнь, а – от бытия к небытию.

Про то, что есть в жизни такие вещи, от которых никаким волшебным мелом не отгородиться.

Андрей Рубанов «Жизнь удалась» «Эксмо», Москва

Третий рубановский роман раздражает и разочаровывает, как могут раздражать и разочаровывать только откровенные самоповторы людей, которых ценишь за непредсказуемость. Опять все тот же, что в первых двух романах – «Сажайте, и вырастет» и «Великой мечте», автобиографичный герой – бизнесмен средней руки, помешанный на работе, семье, независимости и качественном потреблении. Опять примерно те же воспоминания о бурных 90-х, опять сюжет, возникающий в момент, когда коммерческие интересы более крупного хищника пересекаются с интересами более мелкого, опять герой, который, похоже, умер, но почему-то продолжает разговаривать. Он очень, невыносимо разговорчив: «Зазвонил телефон – адская машинка, никогда не позволяющая послать весь мир туда, где ему самое место»; «Была когда-то, кто не знает, огромная страна: Советский Союз. Сверхдержава. Вариант: СССР, Совок, Совдепия, Империя Зла, Совет Унион, Раша». Ему за строкаж, что ли, платят? Все, как всегда, по-рубановски, правдоподобно: характерные случаи, типичные характеры, точные детали; но материал поднадоел, правдоподобие приелось; а еще в романе нет ни одной по-настоящему сложно сделанной, сильной сцены; ситуации есть, диалоги есть, а сцен – нету. Но и это мы, в общем, знали по первым двум романам.

Единственное отличие состоит в том, что на этот раз пострадавшего зовут не Андрей Рубанов, а Матвей Матвеевич Матвеев: Рубанов рассказывает о нем в третьем лице (существенный эксперимент для автора, который настоятельно давал понять, что его товар – это прежде всего собственный жизненный опыт). Не то живого, не то мертвого Матвеева разыскивает нанятый женой Мариной знакомый капитан милиции Свинец. Собственно, перед нами история расследования – мент встречается с окружением пропавшего и копается в его биографии: того напугал, с тем пошутил, за тем проследил, все предсказуемо.

Но вот к концу примерно второй трети – садист Рубанов не раз и не два дает понять, что дочитывать до этого момента не обязательно, – в романе происходит поворот винта, сдвиг. Ментовский капитан, неинтересный, в сборе импортированный из американского нуара «грязный-гарри», жестокий, но честный коп, вдруг выходит на первый план и из технического орудия развития интриги превращается в центрального героя. И вот тут роман удивительным образом начинает «тянуть»; машинерия заработала. И даже многословие куда-то улечучивается; некогда.

Чем дальше, тем больше ты убеждаешься – тут не детектив. Не так уж важно, живой виноторговец Матвеев или мертвый, проблема в том, что никакого виноторговца и не может здесь быть. Он пропал не потому, что долги не отдавал, а потому, что полагал, будто может существовать за счет честного посредничества при циркуляции товаров и денег. Единственное, как мы видим, что здесь в самом деле может обращаться беспрепятственно, – это насилие, справедливое и несправедливое. Этим и занят Свинец –

«страшный милицейский капитан», чья фамилия неслучайно рифмуется с другим словом, более точным применительно к статусу этого человека. Отмороженный, с мешком живых кошек в багажнике здоровенной черной машины терминатор, он бормочет себе под нос угрозы всем «этим»: приеду куда угодно, достану кого угодно, не один, так с двумя деревенскими «братовьями»; и вот природная тройчатость Свинцов гораздо сильнее искусственной, цивилизованной тройчатости «Матвей Матвеевич Матвеев». Они – фольклорные, доисторические, хтонические, неотменяемые, земляные существа; с них все началось, ими все и закончится.

«Доволен Федот. Вот соскреб толстый слой кокаина – обнажилась позолота. Блестит сально. Соскреб и ее. Дальше самый толстый слой: дерьмо окаменевшее, кровь, прочая физиология – и это долой. Все долой – пока не обнажится основа. Земля. Сырая, черная, мягкая».

Это и есть мрачный рубановский ответ усвоенному обществом мифу о якобы тотальной «гламурности» всего, о необратимости перемен, о стабильности и о легализации состояний. В России нет никакого «гламура»; в России не работают протестантские ценности; в России нельзя писать бесконечные саги с продолжениями о рационально мыслящих, «нормальных» бизнесменах с жестким стержнем правильности. Хороших финалов на всех не хватит. Здешний мир принадлежит Свинцу и его братьям, которые никому не завидуют, но которые никому не дадут набрать лишнего. Роман, оказывается, не про героя, а про землю, про то, что «рубановским» персонажам тут делать нечего, что в России не выживают «нормальные», Матвеевы Матвей Матвеевичи.

Эта рокировка главных героев – сильный и неожиданный ход; зря вот только Рубанов так долго выдавал свой третий роман за очередную автобиографию. Но обманул, заморочил; жизнь не жизнь, а трюк удался.

Захар Прилепин
«Грех. Роман в рассказах»
(Премия «Национальный бестселлер»-2008)
«Вагриус», Москва

Предполагалось, что Прилепин явился в литературу в первую очередь для того, чтобы сообщить о своем экстремальном жизненном опыте: война в Чечне отразилась в «Патологиях», деятельность НБП – в «Саньке». В третьей книге – это роман в рассказах и стихах – главный герой почти не изменяет своей «хемингуэвской» линии поведения: он роет могилы, грузит хлеб, палит из гранатомета, выгоняет из кабака распоясавшихся посетителей, словом, неизменно поддерживает уровень тестостерона в организме на грани интоксикации.

Любопытно то, что рассказы – и теперь это очевидно – написаны не чтобы показать изнутри специфический мир гробокопателей или вышибал; что Прилепина прежде всего интересует, так это не просто-жизнь, «фон», а сам «Захарка», герой, работа его оптики, его движения души – счастье, недоумение, умиление, изумление, смятение, горечь; чаще всего эти «колыхания» возникают в насыщенной опасными событиями среде, но вовсе не обязательно. Прилепинский герой может запустить трансляцию своих чувств вовсе и не спровоцированной смертельной опасностью или взволновавшей его беседой, а ни с того ни с сего, без особой мотивации. Рассказчик делится с читателями продуктами своего нарциссизма – или «витаминами», если воспользоваться термином автора предисловия Д. Быкова. Это означает, что сам Прилепин воспринимает себя прежде всего как художника чувств, специалиста по движениям души.

Очень хорошо. Трансляция, однако ж, движений собственной души – дело хлопотное, редко кому дающееся и что существеннее, не всегда увлекательное для читателя; тонкость, и Прилепин это знает, состоит в том, что о чувстве хорошо бы не просто сообщить, а оно должно как-то само по себе возникнуть, проявиться, в идеале одновременно у героя и читателя.

Вот, например, рассказ «Какой случится день недели», где, с одной стороны, рассказчик и его возлюбленная присматривают за дворовыми щенками, которые то пропадают, то находятся а с другой – вступают в контакт с неким пожилым актером, который ведет себя в разной степени неадекватно, а потом умирает. В финале рассказчик и его возлюбленная чувствуют себя страшно счастливыми. Пересказ грубый, но не коверкающий; именно об этом идет речь в тексте.

И история про щенков, и история про актера могли быть отдельными сюжетами; но Прилепин – переросший бытописание, банальное исследование феноменов действительности – заплетает обе линии в один жгут, справедливо предполагая, что если «чувство» и может где-то проявиться, то скорее в зазоре между событиями, в сюжетной рифме, в сложной комбинации. В идеале все именно так и происходит – но на практике «собачья» и «актерская» линии рифмуются плохо, они подогнаны друг под друга и соединены механически; и поэтому катарсис героев в финале, прилив благодати, который

они испытывают, производит впечатление искусственного, надуманного, фальсифицированного.

Не исключено, лучшим ключом к прилепинской прозе является одно его стихотворение, опубликованное в этой же книге. Оно называется «Концерт» и начинается со слов «В полночный зной в кафе у Иордана...», явным образом отсылая к Лермонтовскому романсу «В полдневный жар в долине Дагестана». Далее следует ритмизованный текст, навеянный впечатлениями «я» – все того же «я», что и в рассказах, оказавшегося в израильском кафе в компании палестинцев («Аллах акбар, о кроткий мой собрат!») и размышляющего о смерти, бренности человеческого тела и соответствиях крови оттенков граната и цвета восходящего солнца. Понятно, что автор пребывает в экзальтации, связанной с экзотической обстановкой, близостью смерти и употребленным алкоголем. От этого, однако ж, стихотворение не становится понятнее – и однороднее. Ода ухает в элегию, романтический нарциссизм приправлен политической злободневностью, возвышенная лексика («Восток, яви мне душу!») мешается с бытовой («Коктейль не остужал»), экзотика путается с экзальтацией («Изящные зенитки, их алый зев к Всевышнему воздет»).

Поразительнее всего, что очевидное ритмическое и лексическое сходство с Лермонтовым не подкреплено никаким смысловым соответствием; такое ощущение, что автор сделал этот шаг неосознанно; для читателя такого рода «переделка» обеспечивает эффект пародии, комической икоты. Так что когда дальше начинается нечто несусветное – «взойдет бесстрастно сумрак галифе, не разделив виновных и безвинных», «внутри Саддама ветер ищет эхо» и все такое – удивляться уже не приходится. Адам, Саддам, Лермонтов, Державин, Ломоносов – не хватает только Наполеона. Это анекдотически плохие, лебядкинские стихи – именно потому, что автор, как и следует стихотворцу, начинил их образами, цитатами, аллюзиями, созвучиями, ритмами, метафорами – но не знал, как все это увязать между собой, и получилась дичь, стакан, полный мухоедства – ну или витаминный коктейль, как сказал бы Д. Быков.

Та же, в общем, петрушка происходит и в заглавном рассказе «Грех» – который гораздо, гораздо лучше, чем стихотворение «Концерт», но строится по тому же принципу: Захарка влюблен в свою двоюродную сестру, а дед при этом режет свинью, Иван-«Темные аллеи»-Бунин жмет руку Александру-«Вечный город»-Проханову; коктейль крепкий и не то что остужающий – леденящий. «Грех» лучше, чем «Концерт» потому, что, по идее, свинью и сестер можно зарифмовать – любовь-кровь, танатоэрос, смерть как сдерживающий фактор для греховной любви, совершённый грех деда уравнивается с несовершенным Захарки, но все это натяжка и неточность: мнимая двуплановость, мнимая рифма, мнимая глубина – и опять впечатляющий, но не слишком мотивированный чувственный катарсис в финале.

Между тем в книге есть и замечательные, естественно напряженные, чреватые «честным» катарсисом рассказы – «Шесть сигарет и все такое» (про ночь в клубе), как «Белый квадрат» (про погибшего мальчика), как «Карлсон» (про странного друга); все это внятные, без особых вывертов сконструированные тексты, где автору не нужно

напрямую проговаривать те чувства, которые он испытывает; сами события действуют и на героя, и на читателя таким образом, что сложное движение души возникает само по себе – и улавливается локаторами даже самых прожженных скептиков; и вот это и есть мастерство писателя.

Разумеется, интересно узнать, что чувствует Прилепин-лирик, но, как сказал бы блаженный Августин, не сию минуту; в первую очередь нам любопытен мир, который видит и знает Прилепин, ценный свидетель, обладающий уникальным опытом. Факт остается фактом: чем однороднее, внятнее прилепинские рассказы, тем лучше, чище у него получается; чем «многоплановее», «метиснее», чем больше он озабочен трансляцией некоего чувства, а не собственно истории – тем претенциознее, хуже получается. Сюжеты съедают друг друга, и остаются одни «витамины».

Такое ощущение, что Прилепин, несмотря на свой непогрешимый прищур, сам еще не понимает, кто он – лирик, изучающий собственную реакцию на мир, или стремящийся к объективной правде исследователь действительности. Дежурное утешение, которым печат такого рода неопределенность, всем известно: в любом случае хорошо, что он не застаивается, что все время на ногах, что готов встретить удар, что, так или иначе, остается писателем. Несколько раз – плохим, несколько – хорошим.

Михаил Елизаров
«Библиотекарь»
(Премия «Букер-2008»)
«AD Marginem», Москва

Книги всеми забытого третьестепенного советского писателя Громова обладают сверхъестественной способностью вызывать в читателях исключительные чувства: силу, ярость, терпение и проч. За раритетами охотятся несколько сект библиофилов; руководителем одного из таких формирований приходится стать главному герою Алексею. За право читать галлюциногенную Книгу приходится сражаться с топором в руке – на каждой странице, и это почти не преувеличение; подлинное понимание сути Книги приходит к герою в тот момент, когда его «я» решает разделить судьбу выбранного им – и полагающегося по праву рождения – «мы».

Как всегда, Елизарову («Ногти», «Pasternak») удалось найти тему, по-настоящему захватывающую своей курьезностью, и составить интригующее попури из сюжетов литературы 90-х годов – чтобы затем аккуратно вплести коллизии «Сердце четырех», «Бубна Нижнего мира» и «Голодного времени» в представляющуюся ему интригующей теме – ностальгию по «советскому», по «Небесному Союзу». Острые выходы один на один с минимальным вкусом («канувшая страна из небытия предьявляет свои векселя о долге»), далеко не плоские мысли («Союз знал, как сделать из Украины Родину. А вот Украина без Союза так и не смогла ею остаться»), шокирующие декорации (бойня в доме престарелых), десятки батальных сцен, духоподъемный пафос, умело придушенный всепронизывающей иронией, – буквально все говорит о том, что, несомненно, перед нами самый сильный текст Елизарова, непобиваемый в той системе координат, которую он сам для себя создал.

Не в первый раз приходится признать: у Елизарова удивительно сильные и проворные пальцы – которыми он с непостижимой ловкостью перебирает горы слов, чтобы выбрать единственно возможные таким образом, чтобы у читателя сложилось ощущение полного отсутствия контакта с реальностью; Елизаров – по-настоящему креативный автор, с фантастической сноровкой преобразующий в законченные художественные произведения самые нелепые и выморочные сюжеты.

Наблюдая, с каким тщанием унавоживает автор свою ностальгию, трудно не разделить с героем тот энтузиазм-задним-числом, который он испытывает в отношении «Небесного Союза»; и если правда, что в громовских книгах есть сила и кто-то в самом деле должен поддерживать это поле в надлежащем состоянии, то Елизаров лучший кандидат на эту должность; также, имея представление о его далеко не громовской харизме, можно не сомневаться, что в распоряжении Библиотекаря окажется достаточное число подобных ему трейнспоттеров, желающих обзавестись читательским билетом.

Юрий Поляков
«Гипсовый трубоч, или Конец фильма»
«АСТ», «Астрель», Москва

Три необходимых предуведомления: 1. Нынешние тексты Полякова отличаются от его же ранних текстов типа «ЧП районного масштаба» и «Ста дней до приказа»: он остался замечательным рассказчиком, но не дает ни малейшего повода обвинить себя в конъюнктурности; 2. О Полякове-писателе не стоит судить по его деятельности в качестве редактора «Литературки» и члена Общественной палаты – разница между «бу-бу-бу» и «бла-бла-бла» («поучать» и «развлекать») ему хорошо понятна. 3. Неверно, что Полякова читают одни тетки, которые от скуки интересуются «мужской психологией», – во-первых, не только, во-вторых, «тетки» не являются целевой аудиторией, а в-третьих, «теткам» как раз нравится не «психология», а чтоб тестостерон и «ботинки, полные горячей водкой»; а здесь ничего подобного нет.

Режиссер Жарынин (нахрапистый бабник, говорун и экстраверт) и писатель Кокотов (флегматик, рохля, романтик и интроверт) поселяются в Ипокренино, подмосковном санатории для «ветеранов культуры», чтобы сочинять сценарий по кокотовской повести. На «ветеранов» ни тот, ни другой не тянут, но у обоих в большей или меньшей мере бурное прошлое – советское, перестроечное, постперестроечное; именно там, в прошлом, находится неиссякаемый источник баек, историй, анекдотов. Есть официальная версия, есть менее официальная, есть вроде как подлинная, а есть версия тех же событий, рассказанная другим человеком; клубок, который люди, имеющие вкус к этой игре, могут разматывать и сматывать сколько угодно.

Вставным историям нет конца (фигурально выражаясь – на последней странице стоит штамп «Конец первой части»); мемуаристы с наслаждением вязнут в прошлом – а между тем не оказаться бы им на улице. Жадность и финансовая некомпетентность начальства привели к тому, что вот-вот на Ипокренино, лакомую подмосковную недвижимость, наложит лапы кредитор-рейдер. Надвигающаяся катастрофа (теоретически можно принять гериатрический санаторий за аллегорическое изображение всей России) неизбежно способствует активизации «декамероновской» компоненты. Творческая интеллигенция, боящаяся внешней опасности, жметя друг к другу; шашни заводятся там и сям; колоритные старики, появляясь в эпизодах, очень оживляют второй план – и обеспечивают бесперебойное поступление комического материала.

В общем, ничего особенного – немного комедия положений, немного экономической детектив; да даже и без всякого жанрового ограничения – просто коллекция забавных диалогов. И да, – это же Ю. Поляков, большинство историй, разговоров и шуток так или иначе крутятся вокруг секса, и да, было бы разнообразнее, если бы, кроме как про женщин, автор острил еще про что-нибудь, ну хоть бы, что ли, про машины... Но улучшился ли бы от этого текст? Вряд ли. И так хорошо.

Хорошо? Ну вот еще! Почему бы не осведомиться у Ю. Полякова, с какой стати он растрчивает очевидный свой талант на салонные комедии? Почему его сатиру, при

несомненном остроумии, нельзя назвать «зубастой», и вообще – не является ли смех признаком слабости? Почему бы... Да, Поляков «ни холоден, ни горяч», да, отпуская шпильки по поводу «власти», Поляков не ненавидит ее, а относится к ней всего лишь иронично-скептически – но правда ли, что это так уж плохо? Правда ли, что сытый писатель пишет хуже злого и голодного? Правда ли, что общество ждет от писателя серьезного высказывания, идей, образов – и отторгает его, когда тот отделяется патрицианской салонной шуткой, остроумной и изящной?

«Гипсовый трубач» стал одним из главных бестселлеров 2008 года.

Елена Некрасова **«Щукинск и города»** **«Флюид», Москва**

Иногда семейные кризисы разворачиваются по очень странным сценариям. Мать, актриса щукинского кукольного театра, умирает, но превращается в привидение и не дает живым прохода; ее 18-летняя дочь, сама того не зная, воюет с собственной матерью, которую принимает за полтергейст; а брат умершей, много лет назад эмигрировавший в Америку и превратившийся в арканзасского фермера и интернет-блогера, приезжает в Одессу искать старинные масонские регалии, изображения которых обнаружены его случайным знакомым на вывезенной из СССР картине.

Мир, описанный в «Щукинске и городах», общеизвестен: одиночество невыносимо, денег мало, работа скучная, ближайшее окружение обрыдло, перспективы что-то изменить крайне сомнительны. Как и все нынешние люди, обитатели Щукинска живут внутри мощных информационных потоков – только, по простодушию, не отключают фильтры. Благодаря этому обстоятельству их мир, который постороннему покажется ничем не примечательным, переполнен чудесами; «фантастическое» тут не то что вторгается в повседневную жизнь, а укоренено в ней. Здесь привидение специально летает на хлебозавод, чтобы погреться в ароматном дыме трубы; свингеры убивают подопытных морских свинок головой о батарею; у соседей, похоже, произошло непорочное зачатие – «надо срочно заказать икону, чтоб ее с натуры нарисовали». Странные события происходят вовсе не только в провинциальном Щукинске – доходят слухи, что где-то в Израиле найдена могила Гарри Поттера... А в Москве якобы есть секта адамитов, которые, как Адам и Ева, ходят голые... А в одной из американских масонских лож магистр – карлик в фартуке... В Щукинске, Одессе, Тольятти, Вене, Арканзасе – везде все то же самое; весь мир превратился в гигантский Щукинск—Макондо; везде, видим мы, люди, получив интернет и свободу передвигаться в любом направлении, парадоксальным образом сделались еще более одинокими и использовали новые возможности только для того, чтобы поглубже окопаться в своем каменном веке и развесить уши пошире – что там еще новенького в таких ультрасовременных областях, как секс, деньги, беременности, поминки и чудесные исцеления; какой плоский, глупый, нелепый, первобытный – зато удивительный мир.

Удивительный – и узнаваемый. «Щукинск» невероятно хорошо ложится на душу – состояние, которое энтузиасты водочного опьянения описывают формулой «будто Христос в лапоточках прошел». Несмотря на то что здесь изложены крайне маловероятные события (мать превратилась в привидение, а ее брат связался с американскими масонами), это один из самых естественных, невымороженных, «нелитературных» текстов во всей нынешней русской литературе: ты знаешь этих людей, знаешь все эти ситуации, знаешь, как эти люди могут говорить и как не могут; ты с самого начала знаешь, что как ни пытаются мать, дочь и дядя «повзрослеть», перейти в иное качество – нечего и стараться: слишком неороговевшие, слишком инфантильные,

слишком живые души. Это «знание» удивительным образом воспринимается как комплимент самому себе: раз знаешь, то, хотя бы немножечко, сам такой же. Точно так же ясно, что и написал этот текст кто-то такой же – видно, что в Щукинске автор чувствует себя в своей тарелке, что он в ладах со своими героями – и умеет передать это чувство читателю.

В «Щукинске», при всей его запредельной тривиальности, несомненно, есть какое-то если не второе дно, то смутно знакомый фон, легко вычленимый набор известных событий: смерть, воскресение, крещение, сретение, непорочное зачатие. Упоминание о появлении «Щукинской Богоматери» выглядит провинциальным курьезом; однако именно такие города и такие люди становятся историческими прототипами персонажей священных книг, именно на таком фундаменте по прошествии времени создается священная история: эпизоды тасуются, одни выкидываются, другие акцентируются, заводская труба превращается в колокольню, обитателям подрисовывают нимбы – и из Щукинска получается Иерусалим. Это называется «увечование ошибки»; но первым эту ошибку – создать неверную копию реальности, описать обычное место так, как будто оно не такое, как все, – должен сделать некто обладающий большим воображением и чутьем, чем его современники. Щукинск увидела Елена Некрасова, 1964 года рождения, художник, режиссер и писатель. Первый ее роман, «Гиль-гуль», издали пару лет назад – и тут же забыли. «Щукинску» повезло больше: был один шанс из шести, что 3 декабря 2008 года она получит за него Букеровскую премию – роман попал в шорт-лист; однако хотя этого не произошло, призрак романа наверняка долго еще будет преследовать своих конкурентов – слишком живой, слишком натуральный, слишком прекрасный это текст, чтобы просто взять и умереть только из-за того, что ему не досталось каких-то мasonicких регалий.

Герман Садулаев
«Таблетка»
«Ad Marginem», Москва

«Я»-рассказчик – тридцати-с-чем-то-летний офисный служащий Максимус Семипятницкий – испытывает кризис среднего возраста, а также профессиональной и экзистенциальной самоидентичности. Внешне он спокоен и сдержан, но на самом деле чрезвычайно недоволен существующим порядком вещей; у него есть свои представления о том, как все должно быть, – и он умеет остроумно и занимательно рассказать о них. Открытый бунт ему не по карману, да и не по психологии; и пока его не достанут окончательно, он продолжит механически выполнять навязанные ему обществом обязанности, какими бы абсурдными они ни были.

«Современные» главы (сатирическое описание повседневной жизни Семипятницкого, выстроенное вокруг необычного случая с галлюциногенными таблетками) иногда перемежаются разного рода эссе на тему «Я и общество потребления» и «хазарскими» снами. Максимуса завораживает загадочное государство, ничего, кроме странного «рыбьего клея», не производившее, не то исчезнувшее, не то никогда не существовавшее, не то превратившееся в нынешнюю Россию; ему кажется, что он живет в Хазарии, что хазарский молодой человек Саат – его двойник. Почему нет? Убедительно и остроумно; могло быть гораздо хуже.

Что касается умения выстраивать сюжет, то оно не относится к сильным сторонам Г. Садулаева: Максимус работает – Максимус увольняется, Максимус в Петербурге – Максимус в Хазарии, Максимус нашел галлюциногенные таблетки – Максимус отдал таблетки, Максимус не продал душу дьяволу – Максимус продал душу; (анти)герой не развивается, он в конце точно такой же, как в начале. В общем, и параллель между таблетками и хазарским «рыбьим клеем» выглядит довольно натянутой; ну так не на ней роман держится.

При всех своих минусах, которые осознаются ретроспективно – пока читаешь, никаких претензий, – «Таблетка» – хорошая сатира: злая, задиристая, обидная, умная; к манифесту о борьбе с «корпоративным фашизмом» и прочему офисному резистансу роман не сводится. «Таблетка» держится на фигуре рассказчика, который умеет иронизировать над собой, умеет прикладывать других, умеет имитировать чужие стили, умеет хорошо воспроизводить диалоги; в общем, более-менее без разницы, о чем именно он в данный момент рассуждает, – все равно получается живо. И даже эпизоды про таблетки, про стандартный день голландского и китайского партнеров Семипятницкого, про секс с «офисной богиней» – которые в исполнении подавляющего большинства других писателей были бы блевотными – у Садулаева выглядят адекватно: мир одномерный – и персонажи одномерные, форма соответствует содержанию.

Но роман – скорее однодневка; такой материал заслуживал большего, и напрасно Садулаев поторопился с публикацией.

Иван Наумов
«Обмен заложниками»
«Форум», Москва

Автору тридцать семь; редкая комбинация экстраординарного воображения, языкового слуха, трезвого взгляда на вещи, навыка оригинально сжимать и паковать информацию, умения брать читателя за шкуру, перекрывать кислород – и одурманивать его переизбытком. «Обмен заложниками» – первая книга Наумова; в ней около четырехсот страниц, два десятка текстов. Дебют вряд ли станет такой классикой, как пелевинский «Синий фонарь», – «Обмен заложниками» менее reader-friendly и все-таки «слишком фантастика», – но чем черт не шутит, тут есть несколько замечательных рассказов. «Бабушка Мороз» (про асимметричный ответ переселенцев на Марс, которые поняли, что их обокрали), «Обмен заложниками» (про нарушенное перемирие между землянами и инопланетянами), «Лас-Эгас» (мм...), «Гарлем-Детройт» (детективная история про психостимуляторы будущего), «Наш закат» (про Змея Горыныча и Илью Муромца), «Сто один» (про то, как делается история), «Гип-гип» (про мягкое вторжение инопланетян), «Четвертое октября» (виртуозно выстроенное произведение про 4 октября 1993 года; герои не штурмуют «Останкино», а сидят в телецентре – именно в этот момент они испытывают только что изобретенный аппарат, который перевернет мировую науку).

Это фантастика в классическом лемовско-стругацком изводе: нетривиально разрешаемые социально-психологические задачи-парадоксы, ставящие под сомнение этические аксиомы, с акцентированно реалистичными условиями – но и с эффектными фантастическими допущениями.

Невозможно не заметить, что очень часто в сборнике повторяется один и тот же мотив: контакт с чужаками, обман, открытое вторжение или скрытая экспансия. Не надо быть психоаналитиком, чтобы заметить, что всех мастей инопланетяне ведут себя примерно так же, как американцы с русскими, обнаружить в «Обмене заложниками» переживание и метафорическое описание известной коллективной травмы – проигрыша в Третьей мировой, колонизации СССР Америкой.

Все лучшие рассказы – более-менее про одно и то же: на конкретных – остроумно вымышленных – примерах исследуется вопрос, насколько можно деформировать обычную жизнь, чтобы она осталась собой и не превратилась в нечто качественно иное; какое вторжение может выдержать человечество – чтобы остаться собой и не превратиться в еще кого-то; где проходит граница между изменением отдельных принципов устройства общества – и сохранением самого общества в его нынешней форме; до какой степени можно фальсифицировать историю, чтобы она оставалась человеческой историей.

Несмотря на то что, бывает, вымышленные существа выглядят здесь по-голливудски комично, это мрачная, в лучшем случае наполненная горькой иронией фантастика. «Ваза человеческой цивилизации» (см. рассказ «Черепки») хрупка и неустойчива, любой баланс сил, даже и обеспеченных «заложниками», в любой момент может рухнуть.

Обжегшись на молоке, на воду дуют: исторический опыт показывает, что любые попытки чужих пойти на контакт следует рассматривать как проявление потенциальной агрессии; однако и изоляция тоже плохая стратегия – отсидеться в телецентре не удастся. Опасаться следует всех – своих, чужих, посредников.

Да что там своих-чужих – с автором и то следует быть поосторожней. Он выстраивает сюжет резкими, непредсказуемыми движениями, за которыми ты, как правило, не успеваешь. Далее следует нетривиальное развитие атаки – еще более сильный ход, смена регистра; и так раздраженный, полностью дезориентированный, ты вдруг ощущаешь, что тебе как будто сделали подсечку; возникает секундный шок, блэкаут, – и примерно в этот момент рассказ заканчивается. Дальше ты вынужден перечитывать рассказ сначала – «распаковывать» смысловые эллипсисы, самостоятельно восстанавливать фабулу и считывать второй ряд знаков; захватывающий, хотя и психологически не слишком комфортный опыт.

Резюме: одной рукой машем клетчатым флагом – первое место, «открытие года»; другой запускаем секундомер – когда будут куплены первые права на экранизацию.

Александр Мильштейн
«Серпантин»
«ОГИ», Москва

Три сюжетные линии – хотя нет, для этого романа правильнее использовать термины физики – три романских тела (которые, в свою очередь, могут сопровождаться персонажами-спутниками, «лунами»): бандит-интеллектуал Манко, кинорежиссер Доплер и его девушка Лена, невезучий инженер Линецкий и его приятель Переверзев, пишущий докторскую диссертацию по физкультуре. Место действия – Крым, берег, пограничная, обшариваемая по ночам лучом прожектора зона, с избытком света и воды, с радиацией на бывших стоянках атомных подлодок; курорт – то есть среда с особым режимом, меняющая способ движения материи, заставляющая тела сближаться по кратчайшим, «курортно-романным» траекториям; с особым, неровным пространством – чередованием гор и впадин; избыточность и дефицит материализованы и очевидны. Среда меняет героев, все они ведут себя смешно, гротескно – совершают не то сложные, символические действия, не то абсолютно бессмысленные поступки; их движения бizarрны, напоминают перемещения странных подводных существ: как будто люди превратились в скатов, медуз, мурен.

Весь роман – из комичных, в общем, эпизодов – бесконечная трансформация, метаморфоза, игра света и тени, изменение частоты волн; ослепления, озарения, помутнения, затемнения, обмороки, пляжные забытья, галлюцинации, засвеченные пленки. Вымышленные персонажи путаются с «реальными» (истории про встречу Манко с музыкантами Макаревичем и Курехиным); лошади превращаются в верблюдов, рояли выворачиваются в арфы, медузы отвердевают до хрустальных черепов; Переверзев, увидевший медузу, совмещается с Персеем, встретившим горгону Медузу, и так далее; все, разумеется, не буквально, а вроде бы, якобы, как бы. Происходящее часто кажется очень странным – но расшифровывать тут нечего; роман не задача по физике, раздражающая своей нерешаемостью, а готовый ответ; линза, хрусталик, медуза, прозрачная среда, внутри и за которой происходит нечто удивительное: преломления света, сближения и отталкивания слов, непонятные балансы сил, необычные соотношения тел с поверхностями; странная комедия.

Центральный образ и метафора романа, инвариант множества событий – затмение. Это и солнечное затмение, которое (если только это не сон и не галлюцинация) наблюдает один из героев, и вообще особая конфигурация нескольких тел, при которой тень от одного временно отменяет существование другого; и кинопленка – которая тоже комбинация затмений; и первая сцена романа – псевдо-ДТП, столкновение «хаммера» с ангелом, что ли; и затмение сознания галлюцинациями и снами; и странные подводные затмения; и «затмения наоборот» – избытки света: ослепшие светофоры, засвеченные сны, стробоскопические шары; и несколько раз возникающий образ людей, засыпанных снежной лавиной, потерявших источник света, дезориентированных, вынужденных подвешивать какой-либо предмет, чтобы, увидев, в какую сторону он наклоняется, копать

в противоположном направлении, не к центру земли, а к поверхности, к свету, к солнцу.

В романе – ошутимо экзотическом, нерусском, испано-латиноамериканском, кортасаровско-мариасовском – что-то странное происходит со словами; они как будто обладают каким-то неизвестным параметром – как упомянутые в романе шары в мошеннической лотерее у Маркеса, которые подогревали или охлаждали, чтобы дети могли вслепую вытягивать их из лототрона. В мильштейновский роман тоже будто можно засунуть руку и почувствовать слова на ощупь. ЮБК – «Южный берег Крыма» – и «юбка». «Физкультура» – например, наугад – это ведь культура физики здесь. «Вся троица оживленно о чем-то беседовала. „О Бойсе?“ – подумал Доплер. – Наверяд ли... Песенка такая была: „бойс, бойс, бойс“... Вот это ближе к теме, да...»

Море, рядом с которым находятся герои, где все время нечто происходит, где купается милиционерша, «ундина внутренних дел» – это еще и море языка, колоссальная масса живых слов; с одной стороны, бесконечный источник материала для метаморфоз, с другой – гравитационное поле, искажающее все говоримое, изменяющее значения слов, пространство бесконечной диффузии смыслов. «Но ночью... Глядя на блуждающий светлый кружок, он подумал: «А может, правда, такие телеги – лучший способ передвижения... Подводь... Из Мариуполя в Марианскую... Оп-ля... А там стаи этих... Рыб-фонарей... Или нет, они не плавают косяками... Они как наш физорг... Хотя физорг не рыба-фонарь... Рыбы используют свет вовсе не для того, чтобы что-то найти... А чтоб внезапно разлившимся сиянием ослепить нападающего... Ну, или сбить с толку... А кто там на них нападает? Разве что человек... Водный и бестелесный... Нет, нет, там есть рыбы-светляки, которые охотятся при помощи фонарика... Он у них на таком хоботке... Но они живут на два километра глубже, и это как-то всё не стыкуется...»

Раз он охотится с фонариком, то он как раз и есть... Не рыба-фонарь, а рыба-рыбак... Нет, он человек, он... Своим фонарем он ведь тоже сбивает с толку... Меня, например... Он – человек, который был Средой... Но боялся стать Четвергом... И поэтому сразу стал Пятницей... – где-то на этом месте цепь глубочайших прозрений прервалась, и пьяный Линецкий, почувствовавший себя наконец стопроцентным Робинзоном, вновь провалился в сон...!»

Герои то и дело обмениваются каламбурами, и не в режиме шутки: каламбуры – тоже затмения, затмения слов, одни значения набегают на другие. Об интенсивности колыхания языкового моря у Мильштейна можно судить уже по названию. Серпантин – так называется горная дорога (Крым); змеение, змеящееся – потенциально ядовитое/в никуда; мягкая пружина; схема винта; нечто елочно-новогоднее, карнавальное, связанное с алкоголем, праздником, возбуждением, блестящие, лето наоборот; спираль – но мягкая, вовсе не обязательно гегелевская, обозначающая развитие, ведущая к вершинам Духа; спираль ДНК выглядит еще как серпантин; серпантин как сложно склеенная лента Мебиуса; еще – комбинация лицевых и оборотных сторон; еще серпантин – киноплёнка, они все время говорят про ощущение попадания в кино.

Если называть вещи своими именами, то «Серпантин» сорокапятилетнего мюнхенца А. Мильштейна – вторая его книга после сборника рассказов «Школа кибернетики» – выдающееся произведение искусства, вызывающее беспримесное восхищение, ни

больше ни меньше. Впрочем, ни больше ни меньше – некорректное выражение: разумеется, частота и длина волн зависит не только от источника излучения, но и от наблюдателя; эффект Доплера же.

Оксана Робски
«Эта-Тета»
«АСТ», «Астрель», Москва

Тонисий и Млей, фиолетовые гуманоиды с планеты Тета, сажают свою тарелку в России, в районе Рублево-Успенского шоссе. Их цивилизации грозит коллапс из-за атрофии репродуктивной функции, и они хотят перенять у землян способность влюбляться и размножаться. Разумеется, в первую очередь инопланетяне регистрируются на «Одноклассниках.ру»; однако специфика рублевского образа жизни очень скоро заставляет героев задуматься и о менее романтичных материях: парочка принимается спекулировать своими пищевыми капсулами, выдавая их за средство для похудения. Вскоре они попадают в список самых богатых россиян в «Forbes» и вообще чувствуют себя на Земле в своей тарелке (каламбур О. Робски) – однако тут наступает финансовый кризис. На манер космических пиратов из «Гости из будущего» Тонисий и Млей могут свободно превращаться в кого угодно – от маленьких детей до таджикских гастарбайтеров. Эта особенность героев позволяет автору нанизывать карнавальные сцены если не до бесконечности, то до романного объема, прописанного в авансовом договоре; и конечно, один из инопланетян в какой-то момент не упускает шанс предстать в облике В. В. Путина.

Не то чтобы волосы вставали дыбом на каждой странице, но пару раз бровь все ж таки ползет вверх: зачем она это сделала?

А представьте себе, что некоторое время назад вы придумали некий новый жанр – хотя бы и всего лишь жанр коммерческой беллетристики, неважно, – и теперь, оказываясь в книжном магазине, обнаруживаете, что полки завалены всевозможными «золушками для олигарха», только вот подписаны эти сочинения чужими фамилиями. Есть два способа защититься от нелегального копирования: сделать продукт более высокотехнологичным – или, оставив внутренности прежними, снабдить товар настолько радикально выглядящей внешней панелью, что она будет абсолютно неприемлема для эпигонов. О. Робски, предсказуемо, пошла по второму пути – и вот теперь любопытна реакция мелозги, которая всегда шакалила у ее помойки. Они, что, тоже начнут писать про инопланетян? Тех же Млей, да пожиже влей, что ли? Вряд ли; что еще можно выжать из мифа о Рублевке после высадки инопланетян в Жуковке? Робски – которая, мы в очередной раз уже видим, лучше прочих книжных бизнесменов умеет работать с продуктом, покупателем, конкурентами – вовремя сбросила акции «Рублевки». Разумеется, даже и в качестве автопародии это все равно бесстыдство – заставлять читателя тратить деньги и время на такую чушь; однако, во-первых, какой бы чушью все это ни было, концы с концами в романе – сходятся, повода для дисквалификации за технику – нет; во-вторых, чушь в исполнении этой женщины, как всегда, выпадит обаятельно; а в-третьих, никогда не знаешь, про что будет ее следующий текст; тот случай, когда непредсказуемость многое оправдывает.

Андрей Рубанов
«Готовься к войне!»
«Эксмо», Москва

«Сажайте, и вырастет», «Великая мечта», «Жизнь удалась», теперь вот четвертый роман из все того же околоавтобиографического цикла, «Готовься к войне», – и явно продолжение будет, и чем дальше, тем больше оснований утверждать, что человека, который написал (пишет) «Человеческую комедию» про постсоветскую Россию, галерею портретов типичных героев эпохи на фоне типичных ландшафтов, зовут А. Рубанов.

Герой – 41-летний банкир Знаев; тот самый, который уже фигурировал в эпизодах и в «Великой мечте», и в «Жизнь удалась»: «видел, знал и молчал», упрекает его капитан Свинец. Трудоголик, параноидально зацикленный на постоянном совершенствовании, боящийся потерять секунду; окружающие кажутся ему настолько медленными, что его тошнит, он блюет желчью от разницы темпа. Осмотрительный, остроумный, умный; придумал национальную идею для России – «Готовься к войне»; угроза войны кажется ему единственным способом отмотилизовать расхлябанную, утопающую в нефтяном избытии, слишком медленную нацию. Именно так – «Готовься к войне» – будет называться супермаркет Знаева: только товары первой необходимости, спички, телогрейки, консервы, и всё.

Трудно сказать, где заканчивается рациональность банкира, чья жизнь вот уже много лет – вечная война с самим собой, и где начинается безумие. На первых страницах романа Знаев влюбляется в свою молоденькую сотрудницу; конфликт рационального и иррационального (нельзя же тратить на нее время) у него в сознании приводит к тому, что мы видим, как буквально за неделю его личность разрушается (и ладно бы только личность – странным образом разные люди видят банкира в разных местах – одновременно).

«Настоящее время» романа – Москва начала лета 2008 года, тревожного: слишком хорошо все идет, слишком дешевый доллар и дорогая нефть; расслабленные, слишком привыкшие к миру люди; Знаев контрастирует с ними в той же мере, что сам Рубанов, писатель с оголенными нервами, контрастирует с благодушным Ю. Поляковым.

У Рубанова страшно цепкий глаз; он профессиональный репортажник и очеркист, знающий, сколько может стоить одна точная деталь в описании ситуации; читателю, несомненно, покажется, что Рубанов – «писатель про жизнь», что он специально рыщет по городу, изучает характеры, что роман написан для того, чтобы рассказать об эпохе. На самом деле это не так. Сам Рубанов, надо сказать, еще рациональнее и методичнее своего героя. Из всех собеседников самый интересный для Рубанова – он сам, другие люди появляются в романе только потому, что отражают его собственную траекторию; ему нравится копаться в себе, провоцировать себя новым материалом, подначивать, взвинчивать, накручивать, подзуживать – и поэтому неудивительно, что ради такой беседы он специально придумал себе нового двойника – Знаева.

Рубанов классический нарцисс, он обожает разглядывать себя в зеркале, тестировать

на прочность, экспериментировать с крайностями. У него надменный и конструктивный ум («Банкир считал себя умным человеком. Он верил в заговор умных и с удовольствием в нем участвовал. Дураков много. Умных гораздо меньше. Дураки убеждены, что им принадлежит весь мир. Умные думают иначе, однако помалкивают. В этом и заключается их заговор»); он очень придирчиво отбирает, какие ситуации из жизненного опыта можно обналичить так, чтобы получилась твердая, защищенная от инфляции валюта. Он фразер («С отвращением и ностальгией банкир наблюдал шевеление мира, который ненавидел и от которого всю жизнь бежал. Аляповатую, кое-как обжитую, дырявую, картофельными очистками заваленную, кривыми заборами разгороженную, слюнями подмазанную, старыми детскими пеленками занавешенную, пыльными половичками застеленную, по углам обоссанную, ржавыми утюгами прожженную, мазутом залитую, дерьмом собачьим удобренную, гнилыми зубами цыкающую, полосатыми шлагбаумами машущую, узкими татарскими глазками зыркающую, навозными мухами гудящую, деревянными протезами поскрипывающую, в руках расплозающуюся отчизну: соловьями-разбойниками злобствуют вечные „щу“, „ю“, „ся“, никуда не спастись от свиста и шипения, не звуки – всхлипы, так мокрые губы тянутся к граненому фанфурику, так облизывает шлемку доходяга лагерный, так утихомиривают, сетуют, так одышливо занюхивают вечную маету-стыдобищу»). Он склонен к тому, что называется «понты» (странный трюк с одновременным – и никак не объясненным – появлением Знаева в разных местах; и это тоже понт: вы подумали, я суперреалист, фотограф-бытописатель, так вот вам «поворот винта», может быть, мистика, может быть, психопатология – ловите меня). Он тщательно шутит; он паясничает и распоясывается, тушуетя и рисуется, врет как очевидец, и рубит правду-матку; в общем, каждый его роман – это настоящее представление, за свои деньги автор очень хорошо работает – ну или, другими словами, с заслуживающей уважения настойчивостью стремится к созданию шедевра, то есть, в данном случае, романа с запасом прочности.

«Готовься к войне», правда, к шедеврам не относится; в нем есть начатые и брошенные линии, недоразвитые образы, есть проходные и неудачные сцены (например, плохая семейная сцена, когда вся семья слетается спасать не открывающего дверь знаевского сына – и дальше брат бывшей жены Знаева начинает требовать от Знаева, чтобы они опять сошлись; одновременно мать этого же требует, сын спрашивает, когда он вернется... Сделано плохо, топорно, механически; сложные семейные сцены у Рубанова не получаются). Есть досадные неточности, фальшивые ноты, анекдотически неправдоподобные, явно выдуманные, детали: Знаев в моменты раздражения уговаривает себя успокоиться, «повторить испанские числительные»; у Марины Матвеевой в прошлом романе был поклонник, который «цитировал Кобо Абэ на языке оригинала»; ну-ну.

Пристрастный читатель имеет основания сказать, что вообще-то зря Рубанов из портрета Знаева сделал целый роман; на повесть, на новеллу – хватило бы материала, а на роман – нет. Описанная неделя из жизни банкира – да, ключевая, кризисная: Знаев влюбляется, водружает название «Готовься к войне», на него наезжают менты, он разбивается в аварии – но толку-то. Герой все время одинаковый, он не изменился; с чем

приехали, с тем и уехали. Все это так, Знаев воспроизведен настолько реалистично, что ты и сам уже, без Рубанова, представляешь, как он поведет себя в других ситуациях; поменяются обстоятельства – поменяется и он, можно не сомневаться. Знаев настолько удачный портрет героя-нашего-времени, что, по правде говоря, начинаешь задумываться – а такие ли они хорошие – эти традиционные критерии хорошего романа? Может, с критериями что-то не так?

Четыре романа – есть лучше, есть хуже, но, в целом, все один к одному; очень ровный автор. Узнаваемый тип повествования: стиль «Рубанов» ни с кем не перепутаешь, по двум абзацам понятно; да что там абзацам: «Монитор изъяли. Хумидор спиздили». Рубанов! Типично рубанов-ская манера – весь роман долбить одно и то же, нагнетать напряжение, держать тахометр в красной зоне, форсировать, загонять героя дальше, дальше, дальше – до смерти иногда. Как всегда, у Рубанова очень хорошие диалоги; он хорошо слышит чужие разговоры – и свои монологи умеет воспроизводить так, чтоб они выглядели нетеатральными. Грамотные концовки сцен, всегда с фразой-пуантом. У этой стабильности, правда, есть и обратная сторона – слишком узнаваемый герой, все тот же, зацикленный на профессиональной реализации, всегда на пределе. Даже Знаев, явно списанный с какого-то прототипа, не с автора, подозрительно похож на «Андрея Рубанова» из двух первых книжек; почти все знаевские сентенции можно приписать другим центральным героям Рубанова. «Никто не возьмет паузу. Нельзя. Надо бежать, действовать, функционировать, строить дома, рожать сыновей, сажать деревья, преобразовывать мир. А кроме того – деньги делать». Из какого это романа Рубанова? Из любого, не определишь.

Сергей Костин
«Рам-рам»
«Популярная литература», Москва

На этот раз Контора сдергивает Пако, советского разведчика-интеллектуала, внедренного двадцать лет назад в американскую жизнь, в Индию, чтобы расследовать убийство его старого друга и коллеги – совершенное по непонятным мотивам, при таинственных обстоятельствах, в экзотическом антураже; есть только одна подсказка – добытое Пако у жены покойного слово «оч-ха», которое может стать ключом к разгадке. Пако летит в Израиль, потом в Индию, где проводит с неделю; и хотя постороннему наблюдателю схема его перемещений покажется всего лишь маршрутом любознательного туриста, мы понимаем, что речь идет о подкованном конфликте сразу нескольких разведок: российской, израильской, немецкой, пакистанской, индийской. Убитый друг, не исключено, был перевербован, новая подружка-израильтянка ведет себя странно; русская девушка-партнер – шкатулка с двойным дном; все что-то скрывают, все не то, чем кажутся, – в мире Пако нет ничего такого, что можно было бы принять на веру. Ничего, кроме его нью-йоркской семьи, – и, кстати, именно в этом романе мы узнаем, как именно Пако – полнокровный, кстати, характер, чем дальше, тем больше: гедонист, благотворитель, романтик, скептик познакомился со своей будущей женой; посвященные этой коллизии вставные новеллы настолько демонстративно не вписываются в стандарты шпионского детектива, что если у кого-то и были сомнения относительно того, правда ли, что амбиции Сергея Костина (или Николая Еремеева-Высочина, или Пако Аррайи – уникальный случай, когда у автора больше имен, чем у героя-разведчика) простираются дальше, чем у обычного сочинителя «жанровой беллетристики», – то теперь они окончательно рассеялись: да, правда. Автор явно подразумевает «нечто большее»; что именно, пока загадка, но претензия тоже ведь чего-нибудь да стоит.

«Рам-Рам», как и «В Париж на выходные» и «Афганская бессонница» – слоеный текст, в котором, помимо настоящего времени, присутствуют несколько прошедших, разной степени удаленности от «сейчас»; биография Пако богата удивительными событиями, и весьма часто, чтобы искусственно замедлить чересчур бурную хронику текущих событий, он выпускает дым из несуществующей трубки и принимается вспоминать. А в Индии «чересчур» – ключевое слово: пряный дух, архитектура, джунгли, дикие дороги, туземцы-эксцентрики, умопомрачительные достопримечательности. «Рам-рам» было бы интересно читать даже если бы там не было никакого убийства, просто как заметки наблюдательного, склонного к мягкому юмору путешественника о Раджастане и окрестностях. Вот уже в третий раз подряд мы видим, что Пако – одаренный тревел-райтер; во всяком случае «Рам-рам» – абсолютно точно из тех книжек об экзотических странах, после которых возникает невинное желание непременно увидеть все описанное своими глазами; это литература, являющаяся безупречным психологическим оправданием для выделения рубрики «путешествия» отдельной строкой в личном бюджете.

Неизбежный пункт: как «Рам-рам» соотносится с двумя предыдущими романами. Хуже, лучше, на уровне? Пожалуй, первый, парижский текст («Бог не звонит по мобильному», он же «В Париж на выходные») так и остался непревзойденным образцом. Тот роман был безупречен, как атомные часы. Фабульный механизм «Рам-рама» тоже бойко тикает – но есть в нем как будто лишние детали: опереточная, совсем уж неправдоподобная глава про то, как Пако и его напарницу берут в плен разбойники; явно недопеченная история про кражу ценностей в ашраме; ничего режущего слух, если бы речь шла об обычном авторе шпионских триллеров – но чуточку... не того у Пако (в характере которого на этот раз улавливаются какие-то джеймс-бондовские нотки – тоже неожиданно для тех, кто успел привыкнуть к его более сдержанному образу).

С другой стороны, даже и консерватору должно быть приятно, когда каждый следующий роман в серии не похож на предыдущий; с чем уж точно не хотелось бы столкнуться – так это с очередным Достоевским-гением, написавшим пару оригинальных романов, а потом освоившим конвейерное производство.

Алексей Слаповский «Пересуд» «Эксмо», Москва

Следовало бы в очередной раз пропеть ритуальную здравицу А. И. Слаповскому – какой он чуткий, умный, адекватный, какие живые и лингвистически достоверные у него диалоги и т. п.; мы не делаем это только потому, что «Они», «Участок», «Синдром Феникса», «Анкета», «День денег» – слишком общеизвестные тексты, достоинства которых очевидны.

Старенький рейсовый автобус «мерседес», следующий из Москвы в провинциальный Сарайск, захвачен пятью сбежавшими из тюрьмы преступниками, которых везли на «пересуд», – «все вышло случайно благодаря извечной российской безалаберности». Пара десятков пассажиров удачно представляют собой все общество в целом. Известный набор типов – интеллигенты и хабалки, напье и трусливые. Преступники (матерый зэк, зэк-«Чикатило» (сексуальный маньяк), зэк-«Ходорковский» (сидящий за неуплату налогов олигарх), обычный автомобильный вор и парень, в состоянии аффекта устроивший резню в деревне после того, как его невеста, пока он был в армии, вышла замуж за другого) предлагают жертвам – под дулами – заново судить их и вынести новые приговоры. Простой двухтактный двигатель: сжатие – распрямление, суд—пересуд. Замкнутое пространство, ограниченное число участников, на насилие, как (предсказуемо) выясняется, способны почти все, оружие – в наличии; понятно более-менее, что там может происходить – оно и происходит. Кровавая каша размазывается по тарелке то так, то эдак. И только поэтому история, в остальном крайне правдоподобная, выйдет несколько фантастической – слишком долго работает двигатель, слишком медленно увеличивается список погибших.

Очень русская история – заблудившийся трамвай, захватчики и жертвы пьют вместе, травят анекдоты – ну и время от времени стреляют и насилюют друг друга; общинное сознание ведь. Голливудская сюжетная схема (как из учебника по сценарному мастерству) – хотя и разыгрывается она в контексте совсем другой культуры, среди людей с другой историей, другими поведенческими программами. Это, несомненно, реалистический по методу роман – но намеренно театрализованный, с подчеркнuto соблюденным единством места, времени и действия; потом, здесь все-таки слишком много говорят, тогда как в жизни гораздо чаще стреляют; и это очевидное неправдоподобие возвышает бытовуху до Трагедии.

Ближе к концу в романе возникает вставная пьеса-интермедия – суд внутри суда, гротескный галлюцинаторный процесс, который один из заложников, молодой человек Ваня, устраивает над самым ненавидимым им человеком, архетипическим преступником – Сталиным. «Я обвиняю! – голос Вани зазвенел. – Я обвиняю в том, что Сталин развратил народ! Ты запутал всех – и все перестали понимать, что хорошо, а что плохо! Ты приучил всех врать, жульничать, скрывать, хитрить, обманывать, целая нация при тебе прошла естественный отбор, и выжили те, кто лучше умел врать, лицемерить и

жульничать! Ты разрешил своему ордену скотство, разрешил безнаказанно убивать...» Единственный, кто страдает в ходе этого процесса, – сам обвинитель: странный – но хорошо подтверждаемый историей русского социума парадокс – наказание, получается, приходится нести тому, кто не совершал преступления, неучастие в насилии уже как бы становится преступлением. Вообще, в ситуации, когда иерархия критериев преступления нарушена – и злодейство Сталина недоказуемо, – понятие вины девальвируется; что само по себе повод устроить суд и пересуд. Пересуд – хорошая метафора для российской истории, никогда не кончавшейся гражданской войны; да еще и эвфемизм для более известного термина «пересмотра итогов приватизации». Здесь ведь у всех, чуть копни, выяснятся, найдутся грехи, «все преступничают»; жизнь «в этой стране» устроена таким образом, что здесь нельзя не совершать преступлений. Одна пассажирка водку воровала, другая из просроченных продуктов клиентам еду готовила, третий с приятелем подрался; известная «свинцовая мерзость». Но сюжет о воздаянии за прошлое в духе «Десяти негритят» здесь тоже неуместен: судьи нет и быть не может, злодеи и «невинные» очевидно слишком похожи друг на друга.

Что касается перспектив общества, за психическим состоянием которого Слаповский наблюдает очень пристально, то в этом смысле «Пересуд» еще пессимистичнее, чем уже достаточно мизантропичные «Они», – и это не мнительность, которую можно списать на психотип наблюдателя: стакан не то что наполовину полон или наполовину пуст. Он пуст совсем, разбит, да еще и об голову; и созерцание этих окровавленных осколков с налипшими волосами дает не слишком много поводов сохранять на лице оптимистичную улыбку. Не доедет автобус до Сарайска, движение из пункта А в пункт Б невозможно – слишком много вины в обществе, слишком много взаимных претензий, слишком легко возбудить процесс друг против друга, слишком много членов общества готовы прибегнуть к насилию как к способу разрешения спора о вине. Любое выяснение отношений – а поводы всегда найдутся – приведет только к расправе всех над всеми.

Новый роман Слаповского (как и старые, впрочем) представляет собой хорошую действующую модель нынешней России – *островка стабильности*, где, пожалуйста, все что хочешь – *отведать мисо, навернуть борща*, все запросто. Свободная страна, люди сами выбирают, как им себя вести. Станным образом ведут они себя подозрительно одинаково. Роман, в общем, ничего не объясняет, но прекрасно иллюстрирует – и трудно удержаться от того, чтобы не восхититься корректностью этой модели.

Владимир Маканин
«Асан»
(Первая премия «Большая книга»-2008)
«Эксмо», Москва

Вторая чеченская война, позиционная стадия. Грозный и равнинная часть республики теоретически контролируются федералами. Крупных операций не проводится, но боевики подрывают колонны, а подвозить припасы гарнизонам надо каждый день. Некоторые колонны удачливее других – особенно отправляемые майором Жилиным, которого чеченцы зовут Сашик, или Асан Сергеич – от Александр Сергеевич; это притом что Асан – древний, доисламский бог чеченцев. Сашик нечист на руку – но ему доверяют «чичи», ему удастся гарантированно доставить горючее в части, он помогает солдатским матерям вытащить из плена сыновей – ну и кладет себе в карман долю за посредничество. И разумеется, осознает, что, имея в активе горючее, боевики получают больше возможностей нападать на «чужие» транспорты; а что поделаешь.

Роман начинается эпизодом из хроники военных будней: колонна пьяных русских новобранцев попадает в засаду, надо искать выход из ситуации, устраивать торг – и ты не сразу замечаешь, что необходимость эта никого конкретно не касается, «надо» на самом деле только майору Жилину, от имени которого и написан роман, он рассказчик. С этим «я» все непросто, у него сложная предыстория, ему есть в чем исповедоваться, и чем дальше, тем яснее понимаешь, что майор Жилин не просто курьезный типаж этой грязной войны, а ключевая здесь фигура: он продукт этой войны – и он же единственный, кто способен гасить насилие; его ворованный бензин действует на окружающих, как масло на волны во время шторма, и что бы там ни говорили, купленный мир все равно лучше бесконечной войны.

«Асан» – ну да, очередная книга на «чеченскую» тему – на самом деле очень странный роман; в нем не просто очень подробно, в деталях, показана оборотная, нелюбимая сторона войны – здесь произошел фундаментальный взлом матрицы военного романа вообще – и «чеченского» в частности.

Когда мы говорим «военный роман», то подразумеваем тексты, созданные внутри старой толстовской, разработанной в «Севастопольских рассказах» и «Войне и мире» матрицы. Самые яркие нынешние «чеченские» тексты – «Идущие в ночи» Проханова, «Патологии» Прилепина, романы Юлии Латыниной – по существу, слепки с нее: война – не романтическое приключение, а главный герой не полководец, а кто-то вроде капитана Тушина. С чем мы явно еще не сталкивались, так это с тем, что центральный герой может красть у своих, чтобы продать чужим. Что вместо героя, воина-кшатрия, у Маканина возникнет хозяйствующий субъект, приторговывающий налево завскладом; что «Александр Македонский» превратится в «Асан Сергеича». Никому в голову не приходило всерьез воспроизводить обстоятельства, объясняющие суть деятельности такого рода в апологетическом ключе. Маканин нашел в себе силы признать, что применительно к этой войне «толстовская матрица» уже не работает. Другой тип войны

(не отечественная, не гражданская и не колониальная) – другая армия – другие люди (опасающиеся бескорыстного добра) – другие боги – другой герой (не воин, а диспетчер) – и другой «роман о войне».

Штука с маканинским «Асаном» не в том, что вот и на войне, надо же, воруют, а в том, что писатель умудрился рассказать историю вора, «интендантской крысы», таким образом, чтобы читатель почувствовал, что на самом деле перед ним история святого. Смысл в том, что Маканин сделал два хода разом: он разрушил романтический образ военного героя, демифологизировал его – только для того чтобы тотчас же создать вокруг него новую мифологию, снабдить его, по сути, сакральными функциями. Маканин несколько раз подчеркивает, что к его Асан Сергеичу многие относятся как к богу войны: старики приносят ему подношения, а солдатские матери готовы ритуально отдаться ему; и гибель его – от солдатака, к которому он относится как к сыну – описана как гибель бога в расцвете сил. Именно так, как майор Жилин – от природы честный, но в силу обстоятельств двурушничавший коррупционер, защищающий невинных, которых все бросили, и обреченный умереть от руки собственного сына (хотя бы и условного), по-видимому, выглядит нынешний мессия, у которого нет сил спасти всех, но кого-то он все же спасет. «Асан» еще не житие, но сырой материал для жития, фактическая основа; именно на основе таких биографий потом возникают мифы о спасителе, жертве и самопожертвовании.

«Асан» кажется чрезвычайно адекватным, неказенным, натуральным еще и потому, что это очень русская история – про специфическую «культуру коррупции», которая, теоретически, не имеет права на существование и должна искореняться всеми средствами, а на практике оказывается более гуманной, чем законная. Даже в самых экстремальных обстоятельствах, где, казалось бы, все должно быть строго регламентировано, никакие регламенты не действуют, везде надо договариваться, и какой бы азиатчиной это ни выглядело, это – работает; а те, кто хотят соблюдать правила, – умирают и подставляют других.

«Асан» производит впечатление красивого артефакта: линии замкнулись, форма очевидна, внутри мерцает огонь. В «Асане» красивая, симметрично устроенная система персонажей (у Жилина есть несколько оттеняющих его «дублей»: русский партнер Гусарцев, чеченский партнер Руслан, генерал-книгоочей Базанов, отец Жилина, алкоголик-фантазер, невинный солдатика-«шизы»); здесь эффектно рифмуются первая и последняя – зрелищные, запоминающиеся – сцены, в которых майор Жилин «разруливает» свои и чужие колонны. И еще роман красиво вырастает из сложной, с хронометром рассчитанной сцены «подвига», когда пьяный ослепший солдат Мудило Мухин, очухавшись, убивает на слух два десятка боевиков – и одновременно своими выстрелами провоцирует еще одну бойню, с участием жилинских солдат-«шизов»; мы видим, как запускается цепь случайностей, из которых и состоит война – и из которых впоследствии те, кто не присутствовал на месте событий, конструируют осмысленную, героизированную и романтизированную историю.

Но главное все же в романе не сюжет, не сцены, не двойная ломка жанра, не ирония

истории, а герой, центральная фигура. Маканин попал в яблочко, *нашел*.

Во-первых, Маканин описал ту самую модель, которая фактически практикуется в Чечне в настоящее время: симбиоз федеральной и местной власти, основанный на взаимной выгоде. Разумеется, если подходить к происходящему исключительно с точки зрения уголовного кодекса, то положение дел трудно назвать безоблачным; однако так или иначе, система, основанная на коррупции, работает, жертв – меньше, чем во время прямой войны; и Маканин описал, как был достигнут этот консенсус, какого героя пришлось выдумать на этой войне. Маканин – и вот это важнее всего – нашел героя, чья биография и образ жизни может быть ключом для понимания эпохи, метафорой современности. Это большая редкость по нынешним временам – настоящий романский герой, его нет почти ни у кого, писатели обычно вычисляют его искусственно – и получается, что героем оказывается офис-менеджер. Маканин же нащупал парадоксального, полнокровного, не выморочного героя. Роман с Героем гораздо мощнее любой просто беллетристики, он более долгоиграющий, чем любая специфическая военная проза, он обладает невероятным магнетизмом, сам заставляет себя читать.

Толстой, запустивший в свое время в литературу пару Жилин и Костылин, вряд ли подозревал, какие метаморфозы претерпит один из его персонажей. Маканинский майор – среди прочего фантомное отображение толстовского – наверняка закрепится в истории литературы и начнет дублироваться дальше, в другие тексты; механизм работает, Маканин замечательно справился с перенастройкой, и мы долго еще будем наблюдать за этой работой.

Станислав Буркин
«Фавн на берегу Томи»
«Эксмо», Москва

За этот роман 23-летнему томичу Буркину – тому самому, который в 19 лет написал «Волшебную мясорубку», странную сказку *про малолетних эсэсовцев*, – вручили последний «Дебют» в номинации «Крупная проза», и, пожалуй, за все годы существования премии Буркин – наиболее перспективный лауреат, писатель, которому можно посулить большое будущее. Вопреки общепринятому мнению «литературная молодежь выбрала реализм», «Фавн» не имеет никакого отношения к моделированию «реальной действительности», к попыткам нащупать ответы на то, почему настоящее выглядит абсурдным, обратившись в прошлое; ничего такого. Это фантазмагоричный бурлеск, попури по мотивам русской литературной классики (Гоголя, Сологуба и Булгакова, если точнее), и если вы согласны с тем, что литература – салонное развлечение, и представляете, что такое «фантазии-в-манере-Калло», то вам сюда.

1888 год. 28-летний учитель Бакчаров, незаконнорожденный сын петербургского вельможи и англичанки-гувернантки, приезжает из Польши в Томск – в «Сибирь, бескрайний ледящий ужасающий мир», подальше от своей неудачной любви. Он и рад бы приступить к своим обязанностям – но мешают болезни, скандальные происшествия, козни недоброжелателей, чрезмерные заботы незваных друзей, сны, галлюцинации, немотивированные поступки и водевильные совпадения; он путает всех со всеми – и его самого явно принимают за кого-то еще; можно обозначить фабулу такого рода термином «миражная интрига», но проще и короче – чертовщина, причем особенного местного свойства: «А Сибирь, Дмитрий Борисович, она ведь похлеще Тибета в плане одурманивания беспечных странников. Так что, господин учитель, не расслабляйтесь и вы в ее метафизических дебрях».

На протяжении всего романа Бакчарова преследует некто Иван Александрович Человек, inferнальный «богач-иностранец», «путешественник и слагатель песен» и сиамский близнец покойного М. Бакунина – словом, демоническое существо, кто-то вроде Воланда, нечисть из варьете. Сам Бакчаров, комическим образом напоминающий гибрид Хомы Брута, Хлестакова, Передонова и булгаковского Мастера, пишет повесть из античных времен про первых христиан, и эти отрывки, пародирующие булгаковские понтий-пилатовские главы, ни к селу ни к городу вплетены в основной текст, между дуэлью, влюбленностью в губернаторскую дочку и сценой, где Бакчаров зачем-то отправляется на сходку местных марксистов. Характерный эпизод: цитата дает адекватное представление об интенсивности, кадрильности и градусе остроумия всей этой чепухи: «Дело в том (Речь идет о сосланном в Томск Бакунине. – Л. Д.), что еще в мае пятьдесят восьмого Михаил Александровч обнаружил появление у себя на виске прыщика, медленно разросшегося в полноценный и совершенно независимый третий глаз. Глаз рос, и вслед за ним появились новые нос и ухо. И многие из нас еще помнят, как потом в течение двух месяцев Бакунин начал медленно и мучительно раздваиваться наподобие

сиамских близнецов».

«Когда же его близнецу удалось отпочковаться окончательно, все мы очень обрадовались тому, что Михаил Александрович выздоровел и может спокойно теперь вернуться к идеологической и революционной борьбе. Однако его двойник оказался нечестным человеком и редкостным злодеем – он запер товарища Бакунина в погребе его же дома, а сам притворился Михаилом Александровичем. Он даже стал являться на наши собрания и сеять среди нас под видом революционера мировой величины мракобесие и смуту, превратив наш народнический кружок в оккультную секту. Он заставлял нас вызывать при свечах призрак коммунизма и руководствоваться в борьбе его указаниями».

«Но и на этом безнравственные планы реакционера не иссякли. Посредством нехитрого полового слияния в законном браке мерзавцу удалось вновь обменять тело Антонисии Ксавьерьевны на облик Михаила Александровича. Истинный же товарищ Бакунин оказался заточенным в облике своей возлюбленной. И это унижительное, постыдное для революционера сожительство продолжалось до самого 1861 года, когда случилось самое страшное – знаменитый идеолог народничества забеременел».

Странный выбор романного времени, странный выбор маршрута (Польша – Томск; почему именно эти две точки? Потому что Фавн – Пан – «пан» как польское обращение?), странный выбор повествовательной манеры (стилизация под беллетристику конца XIX века), и полное, похоже, отсутствие второго дна, при том, что роман – про «метафизические дебри» Сибири. Есть сведения, что перед нами лишь первая часть будущей трилогии – но правда ли это, внутри самого романа не говорится. Действительно ли конец романа – это конец и почему он именно таков? Буркин не оставляет интерпретаторам ни единой возможности ответить на вопрос: «Почему именно так?» иначе, кроме как: «Ему нравится такой тип письма, и все тут». Это очень плохой ответ – зато Буркин очень хороший, очень остроумный писатель.

Андрей Хуснутдинов «Столовая Гора» «Снежный Ком», Рига

Алма-Ата никогда не была писательской оранжереей, и тем заметнее исключение: 39-летний Андрей Хуснутдинов, сильный, нестандартный, умеющий подчинять читателя автор, с воображением, со вкусом к абсурду, очевидно осведомленный о контексте; среди добровольно отрекшихся от реализма таких единицы. Мы благополучно прошляпили четыре года назад его «Данайцев», зато в этом году «Столовая Гора» оказалась в лонг-листе Букера – и хотя на этом наступление романа захлебнулось, не заметить его было сложнее.

Начальство командирует агента Марка Аякса в городок Столовая Гора – что-то случилось с его предшественником, агентом Хассельбладом. Город расположен над рудником, где некоторое время назад добывали золото, а теперь происходит нечто странное: туда спрыгивают джамперы-самоубийцы, по улицам ездит фургон не то с живым теленком, не то с золотым тельцом, ползут слухи, что в глубине обитает страшное существо – Черный Рудокоп. Аякс быстро осознает, что ключ к исчезновению Хассельблада – сам рудник. Вариантов, что он такое на самом деле, бесконечное количество – «высохшее устье Леты», фабрика воскрешения мертвых, храм Иезекииля, древо познания, растущее внутрь земли. Инфернальная черная дыра затягивает в себя тела, деньги, информацию, свет. О свойствах этой дыры можно судить по тем деформациям объектов – физических, психических и символических, которые она вызывает; и вот с этими искажениями реальности агенту Аяксу приходится сталкиваться по много раз на дню. Дыра постепенно перемалывает и его самого – меняется его картина мира, нарушаются границы его «я», распадается личность; ближе к финалу Аякс уже не понимает, умер ли этот «я» или еще жив; уникален ли – или всего лишь один из множества сосуществующих двойников.

«Столовая Гора» имитирует стандарты романа «нуар» – одинокий сыщик в чужом городе, предоставляющем множество поводов поднять воротник и расстегнуть ширинку. Мы прекрасно знаем, как работают сюжеты в беллетристике такого рода, – только вот практически на каждой странице к обычным романским механизмам подключаются какие-то дополнительные, подрывающие реалистичность происходящего. Более-менее правдоподобная картина осыпается, и события соответствуют логике уже не реальности, а сновидения; роман очень скоро оказывается «не-тем-чем-кажется».

По правде говоря, рецензенту следовало бы начать свою аннотацию с признания «я ничего не понял»; роман, целиком состоящий из двусмысленностей, проецирующийся сразу на несколько мифологий, быстро сбивает с тебя гонор и не позволяет маршировать по себе без запинки. Это не паркетное чтение, в «Столовой Горе» вязнешь – на шкале труднопроницаемости роман находится в диапазоне между Кафкой, «Твин Пиксом» и Роб-Грием. Можно предположить, что и сам автор вряд ли в состоянии спрямить лабиринт, редуцировать все многообразие описываемых событий до какого-то простого

инварианта.

Да и на что уж такое слишком простое можно рассчитывать в романе, где, по существу, речь идет об аде? Даже во времена Данте это была сложная, глубоко эшелонированная структура; с тех пор, в силу увеличения клиентуры, наверняка наметился дефицит пространства и организация претерпела существенные изменения. Нужно быть совсем наивным, чтобы надеяться единственно на методичность как способ, позволяющий понять, как все устроено. Нет сомнений, что нынешние круги ада переходят друг в друга по принципу спутанной ленты Мебиуса – и учитывая сложность такой стереометрии, Хуснутдинов очень неплохо справляется с ее демонстрацией.

Виктор Пелевин

«П5. Прощальные песни политических пигмеев Пиндостана» «Эксмо», Москва

Общее мнение относительно «П5» сложилось к вечеру первого дня продаж: абсолютный самоповтор и – это ведь тот самый Пелевин, которого ценят за способность сказать об общеизвестном положении дел нечто принципиально новое, – провал. «Горькое разочарование», «исписался окончательно», «осечка» – разводят руками наблюдатели, снисходительно улыбаясь. Пелевин между тем никогда не давал повода говорить о себе снисходительно, и «П5» не исключение.

В книге пять вещей – про живую рублевскую кариатиду и богомола, про фокусника, про «баблонавтов», про аламутского ассасина и про гаишника-политика («ГАИ – единственная нескомпрометированная общенациональная сила, которая соборно воплощает дух нашего тороватого и своеобразного народа, не похожего на другие народы Европы. Каждый, кто видел дачу или дом сотрудника ГАИ, знает – мы умеем жить. Обещаю, что так же будет жить вся страна. Каждой русской семье – по знаку „скорость сорок километров“, хе-хе, это, конечно, была шутка, дорогие друзья»).

Лучший текст в «П5», конечно, про девушку-кариатиду, но ключевой для сборника – второй, «Кормление крокодила Хуфу», про фокусника: рассказ, аллегорически описывающий отношения Пелевина с его публикой, той самой, которая теперь воротит от него нос. Это ведь именно его ситуация: целевая аудитория отправляется потреблять культурный продукт – оригинальные фокусы – и остается недовольной, чтобы не сказать разгневанной выходками артиста. Глухонемой кривляющийся горе-престижистатор, чьи фокусы (уж конечно легко разоблачаемые и без проблем воспроизводимые) уже не смешат публику, – это ведь и есть сам Пелевин. Да, хочется, конечно, чтобы фокусник ПВО раз в год осуществлял соответствующее витгенштейнианским критериям высказывание «дела обстоят так-то и так-то» – и показывал только «самые качественные чудеса», мы ведь платим за это. И разумеется, обижаемся, когда вместо того чтобы выполнять законные требования публики, он отвечает: «Витгенштейн, иди на х..» – и разбивает чужие часы, по которым так любят постукивать «поклонники» – год прошел, где роман? Разумеется, первая и самая естественная реакция потребителя – пригрозить контрагенту за недобросовестное исполнение контракта бойкотом следующих продуктов: ну да, «придет на его место другой фокусник и покажет людям фокусы лучше», говорят потребители, это ведь рынок, в конце концов, тут конкуренция.

Отметим также финальный жест фокусника – символическое уничтожение часов: если время остановилось, если новая российская история, по сути, бесконечно воспроизводит достигнутое к концу 90-х состояние, то тот, кто много лет выполнял функции хронографа, отказывается исполнять свои «обязанности».

Отказ выполнять свои контрактные обязательства, пусть даже и в ущерб собственным экономическим интересам, – и есть главная тема «П5». Именно об этом, по сути, и идет речь в «Зале поющих кариатид» – очень точной, очень остроумной и очень мрачной

повести: девушка Лена, еще одна пелевинская крошечка-хавро-шечка, получает работу, о которой можно было только мечтать, – в спецборделе для олигархов. «Зал поющих кариатид» представляет собой не что иное, как найденную «метафору современности» – VIP-интим в малахитовом зале под гимн СССР на английском языке. От участников требуется немного – не дергаться и, если что, подмахивать; и чего обижаться-то, заплатят ведь. Так обстоят дела: в обмен на известные экономические выгоды от тебя требуется работать проституткой – то есть, по сути, рационально взаимодействовать с режимом. Участники этого процесса могут именоваться как угодно, хотя бы и «семиотические знаки», как здесь. Однако «семиотические знаки» – это именно «б...ские проститутки», и ничего больше; «мы как сосали х... под землей, так и будем», «потому что проститутки сейчас все, даже воздух, раз он радиоволны через себя пропускает»; скажете – нет?

Вряд ли правомерно сказать: «Пелевин в „П5“ предлагает своим читателям сыграть в „ультимативной игре“ с режимом контрпродуктивно», но факт тот, что сам Пелевин именно так и поступил: «П5» – это отказ быть писателем-проституткой, делать за деньги то, что от него требуют клиенты, отказ «сохранять рациональность»; отказ играть отведенную кем-то еще роль в фальшивой реальности, которую те, кому это выгодно, выдают за лучшую из возможных.

Та же история про отказ изложена и в «Ассасине» (вещь в литературном отношении гораздо более тусклая, но тематически – примыкающая к первым двум повестям).

В «Кариатидах», наконец, есть самое главное, специфически «пелевинское», то, за что ты любишь этого автора: «музыка», таинственный голос, говорящий сердцу о «хрустальной чистоте», о том, что красота и гармония существуют, но они недостижимы; пронзительная грусть от того, что мир, куда тебя забросило, оказался устроенным совсем не так, как ты представлял себе в детстве, от того, что тебе приходится совершать поступки, которые ты никогда не собирался совершать.

Например, придумывать для своей книги глупую шутку «Реклама этой книги запрещена цензурой», видеть, как над Тверской висят растяжки – «Первые пятьдесят получают подпись Пелевина», читать о слухах, будто ты несколько лет назад заключил с «Эксмо» кабальный договор, по которому обязан выпускать по книжке в год во что бы то ни стало, превращать свою книжку в цыганскую кобылу, облепленную шутковскими выкриками – «Зачищены три олигарха!», «Правда жизни в каждом слове!», «Предупреждение: книга написана с применением технологий боевого НЛП»; ну да, иногда, чтобы сломать потребительский шаблон, фокуснику приходится вести себя бесстыдно.

Бесстыдно, но не бессовестно; что касается самих текстов, то никто никого не обманывает: «музыка», «яркое», «светлое» и «чистое» никуда не делось. А если кто-то в самом деле считает, что «П5» – самоповтор, то сравните его, например, с «Сахарным Кремлем» Сорокина – просто чтобы понять, чем отличается тошнотворное самоклонирование от верности собственной манере.

Все пелевинские вещи, без единого исключения, становятся с годами лучше; мало в жизни найдется удовольствий, похожих на перечитывание «Синего фонаря» или даже «Generation П», которому когда-то все кому не лень клеили ярлык «роман-однодневка»;

пелевинские тексты имеют свойство дозревать – а может быть, это ты до них дозреваешь.

Андрей Волос
«Победитель»
«АСТ», Москва

Если раньше слово «Афганистан» было синонимом богом забытого места, вызывавшего интерес в лучшем случае у Александра Проханова, то чем дальше, тем больше людей осознают, что эта точка на карте – нулевой километр в системе исторических координат нового времени, ключ к интерпретации многих событий, которые произошли за тысячи километров оттуда. Вокруг дерева в центре Кабула вьются уже десятки авторов самых разных национальностей, от Халеда Хоссейни («Бегущий за ветром») до Пако Аррайи («Афганская бессонница»); и нет ничего удивительного, что в какой-то момент мы обнаруживаем под ним романиста Андрея Волоса, чей интерес к южному материалу обусловлен обстоятельствами его собственной биографии (если вы помните его десятилетней давности «Хураммабад», книгу про исход русских из Таджикистана).

Старший лейтенант Александр Плетнев слишком хорош для антитеррористического подразделения КГБ, где он служит. После очередной оплошности (комический эпизод в начале романа), вызвавшей неадекватное раздражение у начальства, его перебрасывают в Афганистан, и там он принимает участие в штурме дворца узурпатора Амина (длинная, сложная, очень сильная боевая сцена); именно после этой спецоперации СССР вводит в Афганистан «ограниченный контингент». Тем временем – речь о 1979 году – Германа Бронникова, лояльного совписа, автора эпопеи о металлургах «Хлеб и сталь», таскают на допросы по поводу публикации в эмигрантском журнале «Континент» отрывка из романа, который он сочиняет «в стол». Главная героиня этого романа – недавно умершая бронниковская тетка, прожившая страшную жизнь дочери раскулаченного крестьянина, прошедшая плен и лагеря. Среди прочего там тоже возникает тема Афганистана – оказывается, еще в 1929-м советские войска по просьбе тогдашнего падишаха уже входили в эту страну.

На любой текст, подписанный Волосом, можно вешать табличку «основано на реальных событиях»; перед нами писатель из тех, кто моделирует романную вселенную ради того, чтобы разобраться с тем, что на самом деле произошло в реальном мире. Андрею Волосу удалось показать – очень убедительно, в деталях – как именно СССР втянули в эту авантюрную и явно бесперспективную войну, как нас заманивали туда на протяжении всего XX века и как вторжение в конце концов срикошетило в обратную сторону. Чтобы решить эту задачу, Волос пошел на экстраординарные меры – реконструировал несколько заседаний Политбюро, на которых обсуждалась целесообразность интервенции, сцену столкновения маршалов Устинова и Огаркова; это рискованный способ добывать правду – но он сработал, и мы увидели, как все было: в принятии решения сыграл роль не какой-то один главный фактор, то был поток дурных совпадений, злой рок, неизбежность.

Андрей Волос написал хороший роман – если вы не имеете ничего против жанра

романа-эпопеи, против чересчур положительного главного героя, против того, что в романе могут быть воспроизведены диалоги Луначарского с его шофером, Брежнева с Андроповым и даже иностранцев – американского посла с американским же резидентом, мистера Роджера и мистера Джеймса соответственно.

Некоторые сюжетные линии, особенно флешбэки в 1929 год, дают повод обвинить автора в злоупотреблении читательским временем, однако в целом «Победитель» очень легко читается; приятно наблюдать, когда человек делает работу хорошо, знает правила и умеет играть по ним. В «Победителе» большая история удачно соотносится с малой; здесь узнаваемые типы, а герои, даже третьестепенные, все сплошь «с психологией»; есть точные детали, есть напряженные сцены, есть живые диалоги, есть удачно соблюденный баланс пафоса и юмора, есть своя интонация, есть дух эпохи (странная комбинация маразма, величественности, подлости и ощущения, что точка невозврата пройдена), есть техника сюжетосложения (если друг дарит герою нож и тот забывает заплатить за него символическую монетку, то, будьте уверены, без последствий не обойдется), есть красивая композиционная рифма (комическое столкновение с властью в начале – драка Плетнева с ментами, попытка задержать его как грабителя, – и столкновение с дознавателем, которое ломает Плетневу жизнь окончательно, в финале), есть второе дно (символическое значение многих сцен, которое упущенные ключи, упражнения в рикшете – становится понятным только после неожиданного финала), есть даже нечто вроде «философии» (в американском смысле этого термина, то есть некая туманная мораль: спецслужбы, призванные защищать свой народ, парадоксальным образом обязаны участвовать и в его уничтожении, и судьба тех, кто не понял этого закона, не может не быть трагичной; победителей именно что судят). У романа множество достоинств, которые трудно отрицать даже тем, кто уверен, что классическая форма и реалистический метод годятся в лучшем случае для конструирования литературного сериала. Есть, разумеется, и издержки метода – особенно заметные в авторской манере активировать новых героев: «Бронников сидел за столом и смотрел в окно». «Министр обороны Устинов сидел за столом под портретом Брежнева и изучал документы». «Хафизулла Амин сидел за столом, положив ладони на подлокотники». «Генерал-лейтенант Астафьев, направлонец ГОУ Генштаба, сидел на заднем сиденье второй из двух черных посольских „Волг“ рядом с генерал-полковником Огневым, Главным военным советником в Афганистане, и смотрел в окно». «Файз Мухаммад катиб, сын Саид Мухаммад Могола, известный под прозвищем Хазараи Махаммад хаджа, сидел за столом небольшого номера гостиницы „Национал“, развернув перед собой тетрадь, открыв чернильницу и положив несколько перьевых вставочек в кожаном пенале».

Явная идентичность зачинов может показаться анекдотичной, однако ж философия любого архаиста, в сущности, сводится к мудрости «лучше за рупь лежать, чем за два бежать»: в самом деле, чего экспериментировать, если эффективность проверенных методов очевидна? В конце концов, не существует же никакого официального запрета начинать эпизод с формулы «Х. сидел за столом и смотрел в окно». Не существует и табу на сам тип романа, который кому-то может показаться набором жанрово-композиционных клише; это несправедливо – скорее перед нами случай, когда вместо

приговора «клише» уместнее пользоваться определением «классическая форма».

В «Победителе» главные герои – Плетнев и Бронников – как ни выглядывают в окошко, так друг друга и не видят; должно быть, встреча произойдет в продолжении (мы сказали уже, что этот роман только первая часть будущей трилогии?). И вот тут манера А. Волоса искать свое счастье на хоженных дорогах и заявка на «широкую панораму российской истории» позволяет сделать небольшой прогноз: пожалуй, если мы будем караулить героев где-нибудь в окрестностях Белого дома в октябре 1993-го, то вряд ли ошибемся.

Олег Журавлев
«Соска. Синоптический детектив»
«ОГИ», Москва

Степан – бывший мент, ставший писателем, но иногда помогающий своему прежнему начальнику распутывать наиболее головоломные происшествия. «Расследование» происходит в пародийно холмсианском стиле: едва выслушав условия задачи, Степан моментально восстанавливает цепочку событий, ставшую причиной преступления. Ватсону-майору остается только приговаривать: «Степа, а ты понимаешь, что это ненормально», «ты похож на поехавшего по фазе Пуаро», «мозг твой устроен не как у нормальных людей».

С мозгом Степана в самом деле не все гладко. Пережив одно ОЧЕНЬ странное, более чем кафкианское утро, он сталкивается с тем, что все его домашние поочередно начинают пропадать из его жизни, безвозвратно, как стертые файлы: сначала собака Джойс, потом сын Велимир, затем жена. Единственный, кто уверен, что они вообще существовали, – сам Степан; никак рационально это объяснить невозможно, и чем дальше, тем меньше надежд на то, что реальность, устроенная рационально, вообще существует.

Нечто несусветное творится не только со Степаном: у всех здесь есть двойники, которые ругаются, кто из них настоящий, а кто самозванец; персонажи путаются с авторами, события не заканчиваются, а продолжают повторяться, мутировать и взаимодействовать со своими отражениями. С неба падают слоны... маньяк заражает женщин неизлечимой болезнью... сумасшедший хакер варит компьютерные детали в азотном супе. Сами персонажи пытаются понять – то ли это сон, то ли сон внутри сна, то ли галлюцинация человека, находящегося в коме, то ли просто они все попали в мозг безумного писателя. Когда Степан объясняет майору свою теорию о том, что никакой реальности, возможно, нет, а есть только мозг, плавающий в формалине, тот говорит: «Пелевинщина какая-то». Точно, пелевинщина, похоже; или мамлеевщина – сюрреалистическое смешение миров; а еще это похоже на то, как если бы в дурные бесконечности романов Роб-Грийе вдруг попали персонажи Александры Марининой.

Роман – который, по идее, должен был бы в конце концов благополучно развалиться, как все шибко веселые сюрреалистические комедии, удивительным образом, наоборот, подтягивается; он закольцовывается, как набоковский «Круг», – и заканчивается там же, где начинается; голова кусает хвост.

И каким бы абсурдным ни показалось описанное, это вовсе не галиматья, кривляние и литературное шпагоглотательство. И метафора в названии понятна: «соска» – это суррогатная реальность, подведенная непосредственно к мозгу, который впитывает ее напрямую – и принимает за подлинный мир. И даже история про слонов, падающих с неба, – не с потолка взялась: все то же самое – сброшенный балласт телесной оболочки, событие, после которого остается чистый мозг, интеллект. В сущности, перед нами нечто вроде зеноновской апории: если то, что мы обычно принимаем за «реальность», если

вдуматься, наверняка порождено каким-то интеллектом, то и миры, генерируемые другими интеллектами, не менее реальны – и если уж на то пошло, могут взаимодействовать между собой. Разумеется, постмодернизм, причем самого радикального толка – разницы между местностью и картой местности не существует, мир-есть-текст; но не эпигонский, не выдохшийся, а свежесжатый экстракт реальности.

Удачная, виртуозная работа, остроумная ирония над чересчур «стабилизировавшейся» в нулевые реальностью; похоже, то, что называется «метафизический реализм», на Мамлееве не закончилось.

Ольга Славникова
«Любовь в седьмом вагоне»
«АСТ», «Астрель», Москва

Это сборник, и десять рассказов, из которых он состоит, были написаны, признается Славникова в предисловии, для распространяемого в поездах дальнего следования журнала «Саквоаж-СВ». Ни у редакции, ни у пассажиров поездов нет ни малейших оснований быть недовольными заключенным контрактом: ведомственную тематику подрядчик соблюдает неукоснительно – есть тут и заглядывающие в купе проводники, и стук колес, и случайные попутчики, и сверхскоростные локомотивы, и вокзалы, и катастрофы века, и трехгранные ключи, и дрезины, и шпалы.

Пожалуй, с легкостью можно назвать этот сборник худшим из того, что было опубликовано О. А. Славниковой, за последние лет десять – точно.

Дело в том, что хорошие рассказы (которых здесь три – «Сестры Черепановы», про уральское Макондо, «Вещество» и «Норковая шапка В. И. Падерина») воспринимаются как должное, тогда как посредственные («Русская пуля», «Старик и смерч», «Под покровом Моцарта», «Любовь в седьмом вагоне») кажутся отвратительными.

Проблема даже не в рассказах – среди которых легко опознается детектив, комедия, сентиментальная история, «фантастика», а также несколько ремейков – черт бы с ними, а в самой Славниковой, писательнице из самого первого ряда. Новость в том, что она, оказывается, может писать *так себе*. Раздражает, что она *разменивается*; что готова ремесленничать, писать *понарошку*, играть в «жанры»; раздражает нецелевое использование таланта. Раздражает, с какой легкостью она – она! – пользуется литературными клише – жанровыми, стилистическими, персонажными, сюжетными. Раздражает марионеточный состав действующих лиц – журналистки, олигархи, менеджеры, компьютерщики, загадочные женщины на серебристых «ауди»; манера искусственно вычислять «типичных героев времени» и затем оживлять их за счет деталей, с психологией, портретов и сюжетных финтов: получается пошлость, капуста. Раздражает, что Славникова транжирит удачные метафоры и точные эпитеты на выморочных героев; что занимается какими-то дурацкими ремейками, перепирует «Дона Гуана», «Старика и море» и «Сто лет одиночества» на родной язык; забавно, да, но зачем ей это? Раздражает техничность – и правда, в каждом рассказе есть какой-то трюк, и видно, что Славникова очень ценит свою способность показать фокус, до конца сохранять непредсказуемость, – но фокус-то получается, а рассказ – нет: она достает из шляпыдохлых кроликов. Раздражает избыточная литературность, обилие ненужных метафор и сравнений: «сияющее пространство туалетной залы, посреди которой царил он, итальянский розовый унитаз, похожий на хищный цветок», – брр, какая мерзость.

О. А. Славникова не должна обижаться на то, что энтузиазм ее сборник вызывает весьма сдержанный; это потому что «2017», «Один в зеркале» и «Стрекоза» так и не выветрились из головы, и только поэтому. В целом книжка не то чтобы халтура, нет-нет, но факт все-таки скорее житейской, чем литературной биографии Ольги Александровны.

Илья Стогох

«Апокалипсис вчера: дневник кругосветного путешествия» «Амфора», Санкт-Петербург

Склонный к меланхолии рассказчик берет в банке кредит и отправляется в кругосветное путешествие – Петербург, Египет, Европа, Южная Америка, Океания, Китай, Тибет, Индия, Тува и Хакасия; транзит через четырнадцать стран.

Мы не сразу понимаем, что не так с этим мужчиной, – но, похоже, он путешествует не ради развлечения, а из туманно-благородных – чайльд-гарольдовско-онегинских – побуждений; не для того чтобы увидеть жизнь во всей ее курортной палитре – но чтобы созерцать смерть во всем ее мрачном величии. Маршрут рассказчик проектирует таким образом, чтобы снабжать себя как можно большим количеством пищи для медитаций на тему неминуемости конца. Лучше всего для такого рода настроения подходят руины разрушенных цивилизаций: Мохенджо-Даро в Индии, курганы в Южной Сибири, пирамиды в Гизе, древняя столица инков Куско.

Идея писателя – которую он иллюстрирует своими путевыми очерками – состоит в том, что все цивилизации обречены на гибель. Продолжительность одного цикла составляет – некоторые примеры выглядят убедительно – 1500 лет. Правило «чем древнее, тем примитивнее» не работает: высокоразвитые цивилизации существовали много тысячелетий назад, но не сохранилась ни одна, победители вычеркнули их из истории – и не надо быть семи пядей во лбу, чтобы сообразить, куда клонит автор. Нынешняя цивилизация – вовсе не уникальная, не финальная и не лучшая; повторяемость апокалипсисов в прошлом неизбежно гарантирует апокалипсис в будущем; таков закон жизни, и если у того, кто произнесет эту мысль вслух, в голосе не зазвучат трагические ноты, пусть пеняет на себя.

Стогов подпускает минора, как умеет. Он одержим идеей – но не выдает себя за философа; и мы не станем. Он всего лишь некабинетный писатель, который предпочитает не рассуждать о метафизической абстракции, а попытаться засечь ее следы своими глазами, увидеть, как обстоят дела на самом деле. Такая писательская честность вызывает искреннюю симпатию – даже при том, что в стоговойской склонности к широким обобщениям, бывает, проскальзывает нечто ноздревское. («В начале XX века Китай был набит прекрасными древними памятниками. Но до конца столетия не дожил ни один из них». Ну, положим, какие-то все-таки дожили. «Китайская Венеция, город каналов Сучжоу, застроен безликими бетонными коробками». Да нет же, с каналами там все в порядке, и никаких коробок не видно.)

Это замечательный дневник нашего современника – лихо придуманный и живо написанный. Единственная проблема, связанная со Стоговым, состоит в том, что он не очень хороший вестник апокалипсиса – просто потому, что сам чрезвычайно витальный, искренний, честный, не боящийся быть смешным, настоящий, не рехнувшийся после «Мачо не плачут» от звездной болезни человек.

Это важно; Стогов (о котором снобы отзываются не иначе, как с презрением,

припоминая ему, да, случавшуюся в его жизни халтуру) после романа «Мертвые могут танцевать» совсем не тот, что в 2002–2003 годах. Вот уже несколько лет он пашет, как каторжный, выпуская книжки в своей серии, которые, да, чудовищно оформлены, да, не все одинаково хороши, но среди которых были выдающиеся образцы нон-фикшна; причем многие из них не только отредактированы, но написаны самим Стоговым («Неприрожденные убийцы»); и можно сколько угодно кривить губы, но факт остается фактом – никто другой ничего подобного не сделал.

По крайней мере если в самом деле грянет апокалипсис, то несколько таких людей рядом – и, глядишь, мир покачается-покачается, да и раздумает рушиться.

Владимир Шаров

«Будьте как дети»

«Вагриус», Москва

Шаровская фантазмагория, кто бы мог подумать, имеет хорошие шансы внедриться в массовое сознание: едва выйдя из печати, роман моментально обосновался в шорт-листе «Большой книги» и Букера, а в начале сентября на Московской международной книжной ярмарке его назвали «Книгой года» в номинации «Проза»; похоже, еще немного – и шаровскую бороду станут показывать в программе «Время», а «Репетиции» и «След в след» переиздадут за госсчет.

Роман написан от «я», достаточно колоритного «я» – этнографа и эпилептика, однажды ставшего зрителем училищ в Ульяновской области, то есть тем же, кем за сто лет до него был отец Ленина, – но рассказчик тут не центральный персонаж. Если поверить Шарову на слово (делать этого не следует), то за главную героиню можно принять крестную рассказчика, юродивую Дусю, чья психосоматика деформирована прошедшей по ней историей XX века и которая под старость из лучших побуждений фактически становится убийцей маленькой девочки – просто потому, что ей кажется, что та должна умереть пораньше, невинной.

Житие этой сомнительной святой дублируется множеством других – так или иначе рифмующихся: умирающего и обратившегося к метафизике Ленина, апостола Павла северного народа энцы Евлампия Перегудова, затевающего крестный ход на Москву Дусиного брата – все эти как-бы-святые, благодетели малых сих, сами впадают в детство, и в силу перенесенного страдания сподобляются благодати.

Роман – ветвящийся, клубящийся, распадающийся, расширяющийся одновременно в нескольких направлениях – состоит из сотен кунсткамерных историй, курьезных анекдотов, так или иначе нелепых, абсурдных (вроде истории о том, как один мужик в Горках при создании коммуны потребовал, чтобы на равных правах в нее включили и Господа Бога, поскольку Он тоже трудовой элемент, землю создал, и обойти Его никак нельзя). Роман устроен как запутанная система лейтмотивов, повторений одних и тех же тем в разных аранжировках: странные детские смерти, крестные ходы, крестовые походы, гражданская война, примитивная цивилизация, инвалиды, сироты, беспризорники, безумие, самоубийство, юродство, канонизация современников, кощунственное сожительство чистого и нечистого.

Истории-двойники, истории-дублеры, из которых сконструирован «Будьте как дети», все так или иначе закручены вокруг обманчиво простых идей: если не будете как дети, то не войдете в Царство Небесное, и кто соблазнит малых сих, того ждет самое страшное наказание. Ленин и Никодим, один из духовников Дуси, проповедуют: «Революция, ее цель и смысл – возвращение в детство. Люди чрезмерно устают от сложности жизни, от тысяч и тысяч лазеек, закоулков и тупиков, в которых хоронится грех и откуда его ничем не выкарабаешь. Не сразу, но они приходят к выводу, что единственное назначение сложности как раз в этом – укрывать, давать приют злу, и, пока ее не разрушишь, о

спасении нечего и думать».

Так-то оно так, но и здесь, оказывается, есть свои нюансы. Все ли дети пользуются приоритетом при отборе кандидатов в Царство Божие? Не были ли многие из тех, кто считаются «святыми», по сути, именно соблазнительями? Тогда как явные «соблазнительи», такие, как Перегудов и Ленин, – случайно ли почитаются как святые? И те и другие, и «дети», и «соблазнительи», и жертвы, и мучители, в России XX века угодили в такие страшные жернова, гражданская война всех против всех была настолько жестокой, что единственно возможное оправдание этого абсурда – встреча в воскресении, совместный поход в вечную жизнь. «В какую сторону ни возьми, мы всегда идем к Иерусалиму: расширение империи есть единственно верный, надежный путь к Господу. Так или иначе, прежде нежели под скипетром русского царя не окажется весь земной шар, в числе прочих земель и Палестина – Царство Божие ведь не установится».

Путь в Китеж/ Иерусалим, по Шарову, проходит по зыбкой почве; и болото, топкий торфяник как стартовая площадка для воскрешения – одна из базовых метафор романа.

По сути, своим романом Шаров оправдывает революцию, да и вообще тот вариант истории, который осуществился на территории России в первые десятилетия XX века. «Выстоять у него (старого мира) не было ни единого шанса, потому что революция всем и каждому предложила нечто поразительно похожее на Господень рай. Тебе была обещана жизнь, лишенная порока, жизнь без искушений, без мук, без сомнений. Счастливое, радостное время – ведь если ты верил, был предан и исполнительен, ты знал, что, что бы ты ни делал, вины твоей ни в чем нет». Абсурдно-жестокая революция, по странной мысли автора «Будьте как дети», на самом деле была плубоком естественным и, более того, религиозным явлением, событием. Это был тоже крестный ход, крестовый поход, инстинктивное движение массы в сторону небесного Иерусалима, даже если и сами безбожники-богоискатели ничего об этом не знали. Это был скорее род священной эпилепсии, психической болезни целого общества, нарушившей коллективную идентичность, но не изменившей само ядро личности, и даже наоборот. Жертвы и страдания абсурдны, но, в высшем смысле, так все и должно быть: ибо то было впадение в детство, а «их есть царствие небесное». Новый человек – хотя бы и всего на секунду – появился; его не уберегли, он тотчас же и сгинул, но ведь на секунду – сверкнул. В высшем смысле революция была благом – слепоплухонемые вдруг начали осязать мир, вступили с ним в чаемый контакт; это радостное время, время, когда дух во всем проявляется. И несмотря на то, что при жизни их крестные ходы, крестовые походы и революционные марши вроде бы были направлены в разные стороны, на самом деле, безбожники тоже – богоискатели; словам не всегда стоит доверять, имена иногда скрывают суть; так же не следует доверять и тем вариантам истории, которые считаются единственными и общепринятыми.

Шаров на самом деле аватара Платонова. Ленин у Шарова абсолютно платоновский: «Лежа рукой на ее щеке, Ленин думал, что при коммунизме люди будут жить, ничего и ни о ком не помня, но зато видя, слыша, осязая, обоняя мир, как после долгой зимы. Они, словно вчера родившиеся младенцы, станут чувствовать его всем, что у них есть. И невообразимое счастье, ликование никогда не кончатся. Отказавшись взрослеть, они

избавятся от зла, и земля от края и до края делается одним сплошным раем с копошащимися везде малолетками».

Шаров тот же тип художника – но гораздо менее «невинный». Если Платонов – настоящий «ребенок», то Шаров – испорченный знанием истории, как бы совращенный, изнасилованный, «дитя с печатью порока». Его прямолинейность другая уже, книжная, искусственная. У обоих писателей все держится на деформации: у Платонова – странный изъяс в языке, а у Шарова – изъяс в отношениях с реальностью; всегда есть другой, тайный, не общеизвестный смысл. Революция-внутри, некий подрывной элемент, позволяющий осуществить преобразование мира здесь и сейчас, смоделировать в романе уже преобразенный, уже переживший деформацию мир. Это не просто «остранение», тут именно преобразование, следствие того, что мир основан на внутренних связях иного рода, чем мы себе обычно представляем.

Все вышесказанное выглядит чересчур мудреным – и вот тут самое время упомянуть про очень странное шаровское чувство юмора. Не стоит принимать все это за совсем уж чистую монету. С одной стороны, в книге нет ни одной шутки, с другой – роман, в котором классическая история почти везде подменена апокрифами, пронизан особенной иронией. Для шаровского рассказчика характерна специфическая интонация – псевдозадушевная, обыденная, простецкая, наивная, на голубом вроде как глазу, но на самом деле с подвохом, с червоточиной: «В Заполярье конец июня, что ни говори – вещь. Солнце жарит сутки напролет, о ночи все и думать забыли». Да уж конечно, вещь; солнце жарит, олени лопают ягель, мертвые воскресают, дети идут к Китежу, Ленин впереди, чего уж тут непонятного. Сусанин-мессия, нелепым образом ведущий свой избранный народ в болото, не туда, но в высшем смысле – именно что туда, в то болото, которое надо болото, – вот центральная фигура этого романа. Эта ненадежная шаровская интонация так же узнаваема, как язык Андрея Платонова: она передает деформацию физического мира, открывшегося в результате особенных событий метафизике, распахнувшегося настежь, здесь и сейчас переживающего чудо преобразования; «счастливое и радостное время».

И чем ненадежнее сам Шаров-рассказчик, тоже сусанин, тем шире диапазон его возможностей; чем нелепее описываемые события – тем крепче вера рассказчика (и читателя), что в них есть смысл: ну да, верую – ибо нелепо.

Было бы нелепостью предположить, что шаровский роман спровоцирует массовый всплеск интереса к фигуре Ленина и, например, переоценку революции в общественном сознании, но не можем же мы не верить, например, результатам деятельности Оргкомитета ММКВЯ. И хотя современная аватара Платонова Владимир Шаров – скорее писатель для писателей, а степень удаленности его романа от того, что называется «беллетристика», можно охарактеризовать как стремящуюся к бесконечности, черным по белому у них там написано: «”Будьте как дети” – книга года». Абсурд, но придется поверить.

Александр Архангельский **«Цена отсечения»** **«АСТ», «Астрель», Москва**

Здесь и сейчас. 38-летняя Жанна, скучающая по отправленному в Швейцарию на учебу сыну, случайно вскрывает гаишное письмо с уведомлением о штрафе, где обнаруживает фотографию автомобиля, в котором находится ее муж – бизнесмен Мелькисаров – явно с любовницей. Приревновав, она нанимает частного детектива; все ее самые нехорошие подозрения подтверждаются, и пора бы делить имущество – однако что-то с этим адюльтером не так, но за два с половиной месяца слежки Жанна так и не разберет, что именно; темнит муж. Чехов бы сделал из этого анекдот на пятьсот слов, «Пересолил»; Архангельский городит большой, за 400 страниц, роман. И, увидим мы, не потому что не умеет отсекай лишнее, а потому что дело не в анекдоте, не в сюжете, а в ситуации: разрушение семьи; а это коллизия медленная. В общем-то, пересказывать его надо так: реалистический роман об «отношениях», и всё.

«Нет, ребята, типичная ничья», – комментирует один персонаж попавшуюся ему на глаза чью-то шахматную доску с фигурами; и эти слова относятся не только к игре.

Архангельскому, взявшемуся сочинять роман о «нулевых», нужно было нарисовать общество, в котором – «ничья»: политики нет, конфликт либералов и консерваторов загашен, ничего не происходит, вертикальные движения заблокированы; «устаканилось».

Другой патентованный охотник за цайтайстом, Быков, уперся в эту «ничью» рогом и принялся писать гротескно «остросоциальные» романы в духе «немедленно подайте мне настоящей жизни или будут выломаны ворота!». Архангельский подошел к ситуации с другого бока: в таком обществе, уловил он, важнее становятся движения в горизонтальной плоскости; рокировки; семейные отношения, измены и прощения; психология; частная жизнь. Пробриться-чтобы-вырваться, заработать-миллиард, нагнуть-всех – все это темы 90-х; а вот удержаться на плаву, распоряжаться достигнутым, жить-в-семье/жить-в-России – вот это темы «нулевых». И раз у героев 90-х это не очень хорошо получается, возникает конфликт. Ergo – семейный роман возвращается; и если посмотреть на «нулевые» в этом ракурсе, то пустыми и «никакими» они уж точно не покажутся.

И если кому-то «нулевые» кажутся от этого пустыми, «никакими», так это оттого, что не там ищут.

В романе не то что нет «политики» – она, несомненно, присутствует здесь в виде искаженного отражения, тени – «анаморфически», как череп в «Послахе» Гольбеина. Политика в романе есть – но в другой плоскости.

Семейный роман может быть страшнее «Молчания ягнят»; не верите в «Цену отсечения», так «Каренину» почитайте.

В случае Архангельского, более того, ярлык «семейный роман» вовсе не означает, что его текст посвящен исключительно sex & relations. Ну да, в общих чертах – хотел вытолкнуть сына – потерял жену. Но на самом деле этот роман, как ящик из притчи,

наполнен несколько раз – камнями, песком, водой. Экономическими и культурными коллизиями. Рублевкой, сельской Россией, Швейцарией, Нижним, Сибирью. Попами, олигархами, рублевскими женами, переделкинскими писателями, шоферами, убоповцами, научными работниками и молдавскими гастарбайтерами.

Разумеется, эти «отношения» являются сложной проекцией «больших», внешних, политических раскладов: богатая умная любящая мужа дама вдруг уходит к провинциальному актеру; вот тебе, собственно, и социальные лифты, в гротескном искажении. «Стабильность» сказывается на «отношениях», отношения поддухают и хочется чего-то поострее. А уж дальше – жизнь корректирует.

Здесь вроде как есть центральный персонаж – предприниматель Мелькисаров, «лорд Байрон для среднего класса», «олигарх-лайт», upper-middle-class, человек с возможностями, биография лихая, семья, окружение («все на скорости, как в тумане; вышел из машины, нырнул в сияющий интерьер, по пути скользнул взглядом: это кто такой? А, современник, не задерживайся, братец, проходи»), и, теоретически, «Цену отсечения» можно принять за роман о герое нашего времени.

На самом деле нет; время – не байроническое, дно – уже нащупали, об потолок – уже тюкнулись, крайние оттенки событийного спектра встречаются реже, чем центральные; Герой – был да сплыл (буквально, если уж на то пошло: см. эпиграф из Пушкина «Все утопить» и финал романа; сюда же – «море» как метафора жизни: непрогнозируемой, зато никогда не дающей скучать).

Главное достоинство романа – предельно плотный слой персонажей второго плана: мелькисаровские партнеры, конкуренты, соседи; коллекционер-аптекарь, изобретатель-благотворитель, причудливо деформированные эпохой типы – эксцентрики, чудачки, оригиналы; галерея целая, – и у всех характеры, речь, психология, у каждого биография своя, комплекс воззрений; каждый – носитель определенной идеологии. Архангельский – чья осведомленность в самых разных сферах, от экономических махинаций до экспрессионистской музыки, вызывает искреннее уважение – не жалеет времени не только на подробное, с целыми архивами историй, портретирование каждого, но на целые сцены с ними. У Архангельского ценный вкус не только к эксцентричным персонажам, но и к типам; и свойственное историку эпохи желание схватить их – как раз потому, что типы сейчас важнее, чем уникамы; время уникамов уходит, их отсекают.

Чей-то еще роман мог бы и обойтись без этого занимательного человековедения – но не «Цена отсечения». Вообще-то, это роман про них, ушедших на второй план и налаживающих запущенные в бурные 90-е «горизонтальные» отношения. Собственно, это тоже неслучайно – время Главных Героев проходит, личности нивелируются, становятся второстепенными, годными лишь на эпизодические роли в каком-то романе. Это, собственно, тоже – отсечение; эпоха как бы отсекает кого-то, не дает за них больше какого-то максимума; социальный сепаратор своего рода.

Кто в «Цене отсечения» на самом деле главный – так это автор: умный, спокойный, очень хороший рассказчик, уравновешенный, широко информированный; с выдающимся языковым слухом (любитель словечек эпохи, часто выделяет их курсивом. «Ездить на англикосе» – и «на гитлере» – то есть на английском и немецком автомобиле

соответственно) и чутьем (писатель из тех, кто умеет пользоваться точкой с запятой; это все равно что уметь подгормаживать коробкой передач – те, кто тормозят только ножным, многое теряют).

Автор умный не только «вообще», как публицист, – но и очень умно ведущий игру романиста, знающего цену традиции, «психологическому реализму»: равноудаленный от всех читательских ожиданий, но и равноприближенный. Не ностальгирующий по советскому; не пугающий апокалиптическими предчувствиями, не демонстрирующий «интеллигентский либерализм» и не дразнящий мажорными прогнозами о будущем величии; автор одержим соблюдением объективности – он очень настойчиво дает понять, что вся его деятельность сводится к тому, чтобы просто-описывать-то-что-есть. По выражению все того же персонажа, писателя Боржанинова, который зафиксировал ничью: «Не возвращайте прошлого! И будущего тоже не надо. Лишнее. Пусть буду я как есть».

В случае «Цены отсечения» вообще важно – кто автор. Дельный литературовед и компетентный историк, автор биографии Александра I, учебника литературы для 10 класса и нон-фикшна «1962» – но не Тынянов и не Жолковский, ни разу; экс-замглавного «Известий», телеведущий, колумнист, блогер – чья публицистика, в общем, никогда не претендовала на сногшибательность и в стилистическом плане мало отличалась от чьей-либо еще; шлягеров в активе не имеющий, не Максим Соколов и не Дугин; ну да, еще один пробившийся на канал «Культура» интеллеktуал с металлокерамической улыбкой, голодными глазами и хорошими шансами к 60 годам стать министром культуры, не бог вещь что на здешнем безрыбье.

И не надо было быть семи пядей во лбу, чтобы предположить, какого рода у него будет роман. Обычно беда окололитературных людей, подавшихся в романисты, состоит в том, что они знают, как надо, и принимают за конструировать тексты: здесь подпустить сравнение, здесь пошутить, здесь разбавить подслушанным в ресторане диалогом, здесь сюжетный финт; отдельные фразы получаются хуже или лучше, но *запах дизайнерского ателье* выветрить невозможно.

Не угадали, как выяснилось. Архангельский оказался *настоящим, естественным писателем*; то есть, да, сюжет с миражным адюльтером он сконструировал (и даже перемудрил, может быть), но текст в целом – нет, текст у него *написался сам*; он сначала слышит музыку, а потом записывает фразу, и так весь роман; у него оказалось природное чувство ритма, а еще замечательный слух, ухо, способность не только генерировать свою речь, но и воспроизводить чужую, множество типов, с оттенками, интонациями.

И знаете, – получилось: Архангельский-беллетрист, вот те на, оказался гораздо талантливее Архангельского-публициста, литературоведа и телеведущего вместе взятых. Ему удалось сочинить отличный роман с миражной интригой, ни разу не пересолив, не прибегнув ни к одному из обязательных в последнее время писательских «приемчиков»: без мифологической подоплеки, без фантастического элемента, без осточертевшего «детективного мотора», без конспирологии, без сюрреализма, без тотального пародирования, без злоупотребления цитатами, без обмороков и галлюцинаций, без

жонглирования метафорами, без эмоционального шантажа, без интеллигентских истерик. «Цена отсечения» очень похожа на wet dream людей, бросающих все ради того, чтобы стать писателем: адекватный роман о том, что здесь происходит, причем не на поверхности, а под водой.

То есть – не *тем временем*, а *на самом деле*.

Александр Бушков
«Антиквар»
«ОЛМА Медиа Групп», Москва

«Итак, где броневик с золотом?» – внушительными литерами начертано на пустой, уже после содержания и выходных данных, странице книги; и похоже, в коротком списке, состоящем из «что делать?», «кто виноват?» и «куда ж нам плыть?», произошло прибавление.

Житель сибирского миллионника Шантарска Василий Яковлевич Смолин, следопыт, фехтовальщик и, в психологическом плане, «один на льдине», занимается антикварным бизнесом – не таким криминальным и масштабным, как нефть, зато гарантирующим ежедневную встряску; и тех нескольких дней, в течение которых мы за ним наблюдаем, хватило бы на цикл приключенческих романов. Во-первых, умирает самый старый антиквар Шантарска по прозвищу Кашей – и неожиданно оставляет понимающему конкуренту фантастическую коллекцию, форменную пещеру Али-Бабы; мало того, перед самой кончиной он успеваеет пробормотать Смолину что-то про исчезнувший броневик с... Во-вторых, Смолин обхаживает вдову известного художника, надеясь подобраться к картинам; тем же, как выясняется, заняты и конкуренты – которые ни перед чем не останавливаются. И в-третьих, ровно в этот момент шантарских антикваров принимаются шерстить оборотни в погонах. И это лишь самые основные линии: попутно Смолин скупает «скифье» у черных археологов, ловит мелкое ворье и жульничает сам; жук, но жук обаятельный – да еще и в составе целой плеяды не менее выдающихся экземпляров.

«Антиквар» не только приключенческий, но и производственный роман – разыгранный через фигуру главного героя очерк об антикварном бизнесе: основные понятия, характерные типажи, виды операций, популярные товары, курьезы, отношения с законом и криминалом.

«Старушка разливалась курской соловушкой, обрета вид одухотворенный, воодушевленный, даже помолодела словно бы на изрядное количество годочков, вспоминая, как...» – остроумного, компетентного, с узнаваемой манерой рассказчика – приятно цитировать, но он не из тех, кто шлифует отдельные фразы и метафоры, чтобы потенциальные клиенты месяцами гоняли за щекой самые удачные. Это ровный, укатанный, наезженный текст, с которым приятно иметь дело, и все тут (как вермахтовская кухонная утварь, которой любит пользоваться главный герой – не потому что со свастикой, а потому, что «немцы ее в свое время делали с душой и пониманием, ложка вмещала вдвое больше, чем нынешние (чтобы зольдатык быстрее справился с приемом пищи), вилки были удобнее современных, а поварешка опять-таки черпала поболее сегодняшних»). Бушков – кладезь сведений и баек, не то что полезных, но, несомненно, любопытных. «Антиквар» вообще крепко сделанный роман, с эффектными сценами, с хорошими диалогами, с, прости господи, юмором: «Торговец антиквариатом в чем-то сродни людям творческих профессий, потому что, как и они, ремеслом своим занимается до упора, пока не явится женщина с косой (но не Юлия Тимошенко)». Ну да, не

бог весть что, но и жаловаться грех.

Может быть, Бушков несколько вредит себе своей анекдотической плодovitостью (две книги в год) и особенно, есть грех, эксцентричными публицистическими и историческими сочинениями (про Гражданскую войну в США, Путина и Ходорковского), но факт есть факт: Бушков, по сути, единственная в современной отечественной литературе железная машина по производству пресловутой «качественной беллетристики», не уступающая, а по нескольким показателям и превосходящая его. Бушков гораздо лучше осведомлен о том, как устроена отечественная жизнь, бушковские современные характеры гораздо живее картонных акунинских, бушковское чувство юмора гораздо более разнообразное, чем у Акунина, бушковские интересы шире, чем у Акунина, Бушков, который еще в конце 80-х написал «Первую встречу, последнюю встречу» (про встречу офицера царской армии с «лунной чудой-юдой»), гораздо компетентнее, чем Акунин в качестве фантаста. Это не значит, что Акунин перед каждым подходом к компьютеру должен звонить в Красноярск, чтобы получить благословение, но единственный конкурент – это единственный конкурент: так Карпов много лет спустя приходит на митинг в защиту Каспарова просто потому, что понимает, кто это.

Единственная проблема с Бушковым состоит в том, что об этом броневике с золотом плохо осведомлена аудитория, которую в первую очередь подмял под себя Акунин. Для этой аудитории – которая лояльна своему суверену, однако гарантированно, голову можно прозакладывать, не отличит незнакомые бушковские ретросочинения от акунинских – в фамилии «Бушков» по-прежнему есть нечто моветонное, некошерное, инфантильное. Это от неосведомленности, и это пройдет; и «Антиквар» – хороший повод избавиться от некоторых предрассудков.

Сергей Самсонов
«Аномалия Камлаева»
«Эксмо», Москва

Такие романы, как эта «Аномалия», – про поиски Художником истины в искусстве и жизни и ни о чем больше – сейчас не пишут: в 500 с лишним страниц кирпич, наполовину состоящий из описаний несуществующей музыки, хроника духовной и телесной жизни композитора, помещанного на «метаморфозах гармонии», без каких-либо признаков остросоужетности. Однако скептический иммунитет против романа не вырабатывается. У кого, спрашивается, из прочитавших его язык повернется сказать, что «Аномалия» – «не очень интересная»? Что он не слышит «благоговейного молчания» камлаевского «Платонова»? Что он не видит рук больного отца Камлаева – которые «как сухая вода, как жилетные часы в миске супа»? Что роман не имеет отношения к той системе координат, которая задана «Портретом художника в юности», «Доктором Фаустусом» и «Защитой Лужина»? Разумеется, странно было бы предположить, что ответ на вопрос: правда ли, что автор, 27-летний Сергей Самсонов, – фигура из того же ряда, что Толстой, Томас Манн, Джойс и Набоков, может быть «да», но попробуйте-ка увидеть верхние этажи этого романа. Шею сломаете – слишком сильно придется голову запрокидывать.

Матвей Камлаев – композитор, осуществивший «выход за пределы исхоженного вдоль и поперек пространства искусства – выход в жизнь с ее писсуарами и ватерклозетами, с ее тепловозами и расписанием железных дорог». «Анахронный автор, не совпадающий с настоящим временем», уверенный, что «музыкальным материалом должен стать абсолютно любой, каждый звук. К ходовым частям вагонов прикрепляются звукосниматели, и струнный квартет с Шульцем во главе играет партии, которые воспроизводят ритмы несущихся карьером поездов». По-видимому, гений (собирательный образ – нечто среднее между Шостаковичем, Маяковским, Шнитке, Штокхаузеном, Курехиным, Каспаровым), чьи «пьесы для четырех вертолетов и струнного квартета», эпатарующие поступки и «гипертрофированная эстетическая брезгливость» идут вразрез с обывательскими представлениями о норме.

Роман состоит из чередования биографических флешбэков (сцены из 60-х, 70-х, 80-х) с «сегодняшними», 2000-х годов, эпизодами: у пятидесяти с чем-то летнего Камлаева кризис, он перестает слышать абсолютную, «изначальную» музыку, и связано это с событиями его личной жизни.

Камлаев отдаляется от жены (которая, похоже, по медицинским показаниям не сможет родить ему ребенка). Уехав в Швейцарию на воды, он от скуки выписывает к себе свою московскую любовницу – но та быстро ему осточертевает. Некстати на курорте появляется и жена, возникает неприятная ситуация. Камлаев, однако, чувствует, что без жены жить не может. Он возвращается и узнает, что жена наконец беременна, однако роды для нее почти наверняка означают смерть.

Характерно, что настоящее время романа разыгрывается в Швейцарии; место не наугад выбрано. Швейцария воплощает собой представление об абсолютной

безопасности, комфорте, удовлетворенности телесных потребностей; это рай буржуа; тоже в своем роде музыка – но не настоящая, а имитация, звуки, услаждающие слух, но не заставляющие трепетать душу. Эта «вольная страна» – место абсолютной несвободы, где все ценности – поддельные, сымитированные. Художник далек здесь от Бога как нигде, постояльцы здешних волшебных гор отвратительны. Ничем не ограниченное – «швейцарское» – потребление отвлекает Камлаева от идеальной музыки; отказаться от потребления самого качественного в пользу по-настоящему ценного, истинного, сложно – и поэтому Камлаев вызывает сюда любовницу (воплощающую в романе мир капитализма, качественного потребления), а не жену (воплощение идеальной красоты, идеальной музыки).

Эта выраженная в сюжете «мораль» романа – уехать из Швейцарии, отказаться от самых красивых женщин в мире, чтобы найти на свалке сопливого подкидыша и перестать чувствовать разницу между своим и чужим – обывателю может показаться нелепой и выспренной одновременно. Самсонову, однако, удастся выстроить такую систему координат, в которой эта мораль представляется не то что правильной, но единственно возможной; нам дают понять, что тем и отличается Художник от обывателей-потребителей, что может увидеть эту истину и найти в себе силы ей следовать.

«Небо, любовь, деторождение, хлеб не выбирают, их нельзя предпочесть чему-то другому, потому что им нет аналога, варианта... В своей первичности они незаменимы. И в музыке все совершенно так же. Зачем выбирать между техникой и техникой, между одним представлением и другим представлением? Когда на самом деле есть только одна основная, изначальная музыка, которая звучит в этом мире безо всякого учета человека и без всякой на то его воли... Все то, что растет, цветет и пахнет, воспроизводит одну звуковую модель».

Та же «мораль» романа выражается и через фигуру камлаевского отца – который, имея доступ к потреблению и умея добиваться успеха в конкурентной борьбе, отказывался всем этим пользоваться и выполнял долг, как бы бессмысленный – но на самом деле, как выяснилось на похоронах, не зря.

То же произойдет и с сыном: всю жизнь посвятивший соревнованию с Богом Камлаев приходит к тому, что должен встроиться в божественный замысел – «созидать», а не конкурировать с Творцом, пытаясь ухватить побольше.

Западные критики (Фуке) склонны трактовать Камлаева как постмодерниста, обесмысливать, выхолащивать его музыку до чистой игры, виртуозного жонглирования звуками – на самом деле в ней есть смысл, простой и понятный: музыка не существует просто так, сама по себе, у нее есть и функция – она возвышает подлую, низменную жизнь, и именно для этого Бог дает талант художникам.

Ключевой кусок – середина романа, длинный разговор с предшественником-двойником, композитором Урусовым, который все понял, но остался в коконе, побоялся идти в жизнь, и это также было неверное решение.

(Самсонов, безусловно, принадлежит к той «урусовской» линии русской литературы, которую представляют Набоков, Саша Соколов, Битов, Михаил Шишкин, Славникова.

Высокая литература, примат языка над действительностью, эстетизм, артистизм. Но он и не такой, как они, он пишет не про язык (музыку), а про «жизнь».)

Воспринимать самсоновский роман как постмодернистский так же неправильно, как принять его за семейный роман (ну да, «авангардный» композитор с трудом разбирается с окружающими его женщинами и все не может заполучить от жены ребенка; Бог посылает ему испытание – и он его выдерживает). Все это так – но и совсем не так.

Это невиданно беспримесный образец «высокой литературы». В романе нет никакого «сюжетного двигателя»; персональная история Камлаева не спроецирована ни на какой фоновый социальный катаклизм; острота, «актуальность», возможность узнать себя в главном герое – ни на что подобное читателю рассчитывать не приходится.

В гигантском биологическом супермаркете Камлаеву доступны самые дорогие и породистые экземпляры женщин; но и секс тоже некоторым образом часть его композиторской деятельности. Камлаев, ищущий «выход за пределы исхоженного вдоль и поперек пространства искусства», относится к женщинам как к инструментам, из которых можно извлекать музыку, порции гармонии и красоты (и представьте, как пришлось постараться автору, чтобы герой, охарактеризованный подобным образом, не казался пошляком). В романе много физиологии, секса, много любовных сцен – не меньше, чем музыки. Собственно, сексуальная тема акцентирована еще и потому, что «Аномалия Камлаева» есть «Доктор Фаустус», история о договоре Художника с потусторонним Существом, только наоборот, вверх ногами: Камлаев – русский Леверкюн, но если тот целомудренный, убогий, с сифилисом, сбегает из публичного дома, то этот похож не то на стареющего Алена Делона, не то на Жозе Мауриньо; самец, челюсть, плечи; плейбой, экстраверт, разборчивый потребитель красоты, мастер давать скандальные интервью.

Здесь невероятно сильные описания музыки – достаточно гениальные, чтобы перевесить «низменные», физиологические, связанные с сексуальностью и потреблением пассажи.

«Треск перешел в затравленное повизгивание, к нему добавилось усиленное, хриплое бормотание; Листимлянский бормотал и завывал все громче, как будто вызывая духов из преисподней, как будто пытаясь жизнь вдохнуть в остывшее тело мертвеца, и такое торжество слепой, нерассуждающей веры, такая непроходимая шаманская самоуверенность звучала в этом бормотании и визге, что Лазарю с саксофоном не оставалось ничего другого, кроме как восстать из гроба. Ленька Голубев, возлежавший в гробу с чуть подогнутыми ногами, приник губами к мундштуку и принялся хрипеть на саксофоне, подобно узнику Освенцима в газовой камере. Тут возник искалеченный рев духовых – человеко-машины во френчах приложили свои медные ружья к губам и, как будто не слыша друг друга, взревели; и если абсолютная одинаковость их металлических масок говорила о машинной согласованности, то покореженная, изломанная и торчащая углами линия, которую каждый выводил, недвусмысленно указывала на то, что у каждого из них свое собственное 33 марта».

Эти описания несуществующей музыки производят впечатление потрясающей точности; и это тоже важно. Чем точнее соблюдена заданная Богом форма – тем

оригинальнее художник. Художник должен не требовать от Бога и потреблять – а сохранять подобие, приближаться к Нему насколько возможно.

У Камлаева могла быть и другая фамилия – Шувалов (гениальный футболист из романа Самсонова «Ноги», Лужин, или Леверкюн: композитор, пианист, шахматист, футболист, писатель, какая разница, это все одна и та же история, про Артиста, нашупывающего пределы своей гениальности, «закрывающего тему». Как сказано в «Форме существования», одной из первых опубликованных повестей Сергея Самсонова: «Я хочу увидеть конец футбола... Рональдиньо способен закрыть футбол в том смысле, в каком Розанов говорил о „закрытии литературы“: уловить „последнее неуловимое“. После его гола нужно будет закрывать футбол, потому что ничего более совершенного создать уже нельзя».

Совершенство, важная тема. Неправильно было бы сказать: «Ах, как хорошо Самсонов пишет»; то есть правильно (даже очень хорошо, да, но не в этом дело) – но он пишет не фразами, не абзацами и не эпизодами, а романом; весь роман – одна фраза, потрясающая тем, что у шахматистов называется «истинность позиции», величием замысла, глубиной дыхания, сильными суждениями; это Искусство – живое, очевидное, не требующее доказательств своего присутствия. Увлекают не отдельные фразы, не сюжет, не интонация, не диалоги – а нечто большее, – романная сила, глубина дыхания, мощь замысла, Романность романа. Видно, что автор не рассчитывает на то, что роман будет проворачиваться за счет сюжетного двигателя; он выстраивает «лабиринт сцеплений», само генерирование которого и обеспечивает ощущение романного движения. Именно внутри такого лабиринта и может быть высказана истина – а не несколько эффектных публицистических замечаний впроброс.

Самсонов действительно уникальный писатель, писатель-математик, не нуждающийся в «материале» извне, в «физике»; чтобы выстроить гармонию, ему достаточно вообразимых точек, линий, пропорций, а уж дальше в эту схему может входить «реальность» – как конкретные числовые значения в формулу. Из ничего чудесным образом возникает роман, замкнутое пространство, воздействующее на «идеи», на то, что хотел выразить автор, таким образом, что они оказываются истинными.

В голове не укладывается – как Самсонов, 27-летний выпускник Литинститута, чья автобиографическая повесть «Форма существования», опубликованная в литинститутском сборнике «Тверской, 25», эффектно выглядела разве что на фоне соседних текстов и чей первый роман – «Ноги», о футболисте Шувалове, – вряд ли можно было назвать самым впечатляющим дебютом на свете, придумал всю эту музыку, «уродливые взмывы струнных и выдохи флейт-пикколо», «звукочные столбы, грандиозные колонны из света и воздуха», услышал про себя и затем перевел их в слова? Как он сочинил все эти манифесты, описания партитур, рецензии и отчеты о концертах? Десятки, сотни страниц фантастической яркости? У Самсонова редчайшая способность описывать неопишемое – музыку, любовь, смерть, секс – и демонстративное нежелание описывать все типичное, характерное, фотографически «отражать современность»; высокомерие очень большого писателя – ну да, не для этого ж рожден; не следует тратить талант на создание копий, искусство должно не копировать, а возвышать жизнь, растворять красоту

в мире.

Самсонов, по сути, такой же Мастер, как булгаковский, так же некстати написавший роман о гениальном Художнике, посвятившем себя поискам истины в искусстве и жизни, как Мастер – роман о Христе; и в этом игнорировании всякого «кстати», всякой «актуальности» тоже чувствуется высокомерие Мастера; Мастера, по сравнению с которым его «нормальные» коллеги-писатели – так, не пойми кто, иванушки бездомные, занимающиеся ерундой.

И ведь, пожалуй, Камлаев – это автопортрет; с кого ж еще мог его Самсонов писать?

Дмитрий Липскеров
«Демоны в раю»
«АСТ», «Астрель», Москва

Трескучие липскеровские романы последних лет не поддаются рецензированию; они либо совсем экстралитературны, либо по крайней мере алгоритм восприятия, читательская матрица, внутри которой живут эти тексты, не обнаруживается. Однако даже те, у кого на Липскерова сильнейшая аллергия, не могут не согласиться, что он писатель с даром, у него есть языковой слух, чувство ритма, у него есть сердце и воображение; гораздо больше, чем у большинства других авторов.

Роман – клубок из необычных, как очевидно гротескных, так и производящих впечатление невыдуманых, параллельно развивающихся историй, которые в конце концов связываются в правильный узел, – однако смысл этого образования понять сложно. Три мальчика, три истории: один стал чиновником администрации президента, второй – гениальным гравером, придумавшим дизайн евровалюты, третий – исключительным бизнесменом. У каждого свои любви, свои эксцентричные особенности. У них странные дочери – девушки-модели, которых зовут Полдень, Утро и Вечер.

Роман ни на секунду не провисает; здесь все время что-то творится, гаишники налетают на фээсбэшников, олигархи-лайт лягаются с писателями, фальшивомонетчики расталкивают манекенщиц; эпизоды грохают, как хлопушки, и интервалы между взрывами минимальны: хлопушки развешены гирляндами. Место действия – от сибирских лагерей до Кремля, от околоземной орбиты до Австрии. Время – от 70-х до наших дней. Жанр – от булгаковского фарса до резкой реалистической чернухи. Список действующих лиц включает в себя латышскую мужеубийцу, Уго Чавеса, вокзальных грузчиков, президента РФ и чиновника его администрации. Последнего, кстати, зовут Валерий Станиславович Рюмин, он странный гибрид Суркова и Ходорковского, молодой волк, умница, патриот, тайно летал в космос, и сам президент ему завидует. «– Собери мне писателей молодых! – попросил Президент. – Я знаю, ты с ними общался... Правильно делаешь. Они сейчас молодые и глупые, но года через три станут комиссарами в своих городах, интеллигенцией... Пусть Толстыми и Достоевскими не получится, но редакторами местных газет, тележурналистами... Они – лидеры. Им сейчас уже нужно прививать ответственность, чтобы они понимали, за какую страну ответственность».

И что? И ничего. К нему – хотя и не только к нему – является некий демон, странное существо, бьющееся лбом о Лобное место с такой силой, что приборы фиксируют крупное землетрясение. Возможно, Липскеров – чья игра на всех инструментах одновременно вызывает ощущение такой какофонии, что внутреннее потрясение от нее не определяется никакой шкалой Рихтера, – пытался передать ощущение фантазмагоричности окружающего нас мира; а может, и нет.

Три правила, которые следует неукоснительно соблюдать читателю Липскерова

вообще и «Демонов» в частности: – ни при каких обстоятельствах не задавать вопрос «почему?», приберечь для каких-то других случаев свой скепсис относительно писателей, у которых таланта больше, чем интеллекта, и сохранять твердую уверенность в том, что характеристика «эkleктичный» является положительной. Если вы продержитесь – аннотация «мощный новый роман Липскерова» не покажется издевательской, и вы не зря потратили свои деньги. Нет – дочитав, отшвырнете книжку в припадке раздражения.

Александр Бушков
«Последняя пасха»
«ОЛМА Медиа Групп», Москва

Немолодой шантарский антиквар Василий Яковлевич Смолин, колоритный тип, чей репертуар достоинств стремится к бесконечности, отвлекается от поисков утопленного во время Гражданской броневика, набитого золотом, и отправляется в маленький городок, чтобы провернуть сделку с черным археологом, но – попадает в засаду. Успешно расправившись с вероломными бандитами, по дороге домой Смолин нападает еще на несколько следов, сулящих немалый прибыток. Во-первых, как раз именно где-то тут неизвестные ограбили во время войны чекистов, которые везли 60 килограммов золота. Во-вторых, – тоже где-то тут, примерно тогда же – упал американский самолет, и за сведения о его местонахождении некие сенаторы могут предложить очень хорошее вознаграждение. Наконец, нежданно-негаданно в ничем не примечательном домике обнаружена квартира бывшего ювелира из мастерской Фаберже, для знающего антикара – пещера Али-Бабы; и уже оттуда следы ведут к настоящему сокровищу, уникальным пасхальным яйцам, которые Николай II должен был дарить семье на Пасху 1917 года.

«Пасха» слабее, чем «Антиквар»: беднее по языку, хуже по диалогам; шутки здесь – либо цитаты из кинокомедий, либо что-то уголовно-казарменное. Характеры не развиваются (Смолин, правда, по ходу вдруг оказывается Гринбергом, но можно ли назвать это развитием характера – вопрос), совпадения становятся нормой, «драматичные» – и катастрофически неправдоподобные – разговоры под дулом пистолета или под лезвием ножа растягиваются чуть ли не на десятки страниц. Искатель сокровищ напоминает зайца из электронной игры, ловящего яйца, – проблема не в том, чтобы найти их, а чтобы успеть поймать все, что падают. Строго говоря, «Пасха» – вещь редкостная, но – и это очень важное «но» – оторваться от романа невозможно, потому что даже при всех недостатках все равно – интересно (а уж если вы консьерж, охранник или водитель, то есть имеете время скучать, – бегите за этой книжкой прямо сейчас). Повидимому, сокровища – такой сюжет, который не ухудшается при клонировании; кашу маслом не испортишь.

«Фаберже был организатором, брендом, хозяином дела, мастеров на него работало немало, на иных изделиях ставились их инициалы – но далеко не всегда, кто бы из серьезных мастеров стал отмечать своим именем такую вот дешевку. И все равно – Фаберже...» Конечно, можно усмотреть в истории о ювелире, помощнике Фаберже, намек на отношения Бушкова со своими литературными неграми (если они есть), которые, почему бы и нет, могли ведь принять на свое попечение героя и коллизии «Антикара». Но даже если так, негры эти, несомненно, негры квалифицированные; слабее не слабее, но это действительно роман, законченный, с завязкой и развязкой. Искали сокровища – нашли сокровища, все по-честному; ну да, все равно Фаберже.

P. S. Кстати, оказалось, это не дилогия, а трилогия (пока). Следующая объявленная книга о Смолине называется «Броневик с золотом».

Олег Нестеров
«Юбка»
«Ad Marginem», Москва

К романам, чьи авторы могут быть отнесены к знаменитостям в нелитературных сферах, относишься с обоснованным подозрением; музыкант Олег – группа «Мегаполис» – Нестеров оказался исключением из общего правила. «Юбка» не такое событие, чтобы закладывать из-за нее последние штаны, но и не пустая халтура; славная выдумка.

Германия 30-х. Строительство вертикали власти, рост экономики, Олимпиада, национальные проекты. Рифеншталь, Шпеер, Геббельс, Гитлер – в списке действующих лиц романа. Несколько молодых архитекторов из мастерской Шпеера экспериментируют со звуком электрогитар и, по-видимому, изобретают... Коронная фраза романа: «Лени, я прошу вас с этой минуты об этом ничего никому не говорить. Предлагаю присвоить нашему проекту кодовое название... – Гитлер задумался, и тут его взгляд упал на ее колени, – „Юбка“. Der Rock». Да что там фраза – целая сцена, когда Гитлер с Геббельсом приезжают посмотреть на музицирование рифенштальевских друзей. «Сначала они сидели с каменными лицами, как на партсобрании, – начал вспоминать Макс. – Пробовали уши руками прикрывать, но потом стало их пробирать – от нашего огня-то не скроешься, Лени, ты знаешь. Ну и в конце поплыли, голубчики, – оба! Ножка пошла, ручка, голова дергаться начала... Лени, оба впали в транс, глаза закатываются, в этот момент можно было делать с ними все что только вздумается».

Нестеров не скрывает, что сначала сочинял сценарий, – да и не смог бы скрыть: он явно злоупотребляет диалогами. Трудно судить о его будущем в качестве романиста, но сценарист он перспективный: здесь есть пара хорошо выстроенных сцен, некоторые главы заканчиваются эффектными пуантами – да и в диалогах много хитовых реплик; не заскучаешь.

«Юбка», однако, замечательна вовсе не тем, чем, по-видимому, гордится сам Нестеров. Остроумная альтернативная история, детальная реконструкция духа эпохи, беллетризованная апология Рифеншталь, гарантированно магнетизирующая тема Третьего рейха с его неопишуемой сексуальностью – все это, даже в сумме, не дает ничего экстраординарного: так, материал для небольшого рассказа. Что тут в самом деле получилось, так это «остранение» – удалось передать изумление тех, кто впервые столкнулся с этой «звуковой стеной» – рок-н-роллом, невиданным, небывалым, революционным явлением: «Все, что ты видела и слышала у нас до этого, умножь на сто. Ну и плюс – теперь нематериальное стало материальным. То, что витало в воздухе, обрело форму».

Анна Козлова
«Люди с чистой совестью»
«Амфора», Санкт-Петербург

Даша и Валера – муж и жена, однако живут они втроем, вместе с типом по фамилии Рыбенко; как-то так им веселее. Все трое связаны с политикой – но не с протестными движениями, как можно было бы ожидать, учитывая их возраст, а с лояльными «молодежными крыльями» каких-то бутафорских партий. Обеспечивать прожиточный минимум легко; единственное, что требуется от этих героев нашего времени, – уметь связно говорить на любую тему, не воспринимая собственные слова как обязательство к действию. Обессиленные ничегонеделанием, в порядке компенсации они ведут уэльбековскую такую жизнь: пьянствуют, прелюбодействуют и наблюдают за окружающими, как антропологи-любители. Да, им не очень повезло со страной, со временем, с соотечественниками, но сами-то они ничего слишком плохого не делают: «люди с чистой совестью», как и было сказано.

«Алексей Степанович Рукав был тихим ироничным вором, боявшимся людей и не понимавшим, как с ними взаимодействовать. Он походил на скрепку-помощника из устаревшего варианта программы Microsoft Word». От Анны Козловой – чей потенциал в качестве сатирика очень значителен – по-прежнему можно ждать что-нибудь вроде «Двенадцати стульев» про путинско-медведевскую Россию. Козлова, заметьте, больше чем карикатуристка: она имитирует реализм, но при этом умеет добиваться эффекта остранения, показывать реальность абсурдной, одномерной, ненастоящей, колышущейся от взаимодействия экзистенциальных дыр. Козлова умная писательница, и ее совесть в каком-то смысле чиста. Ее «новый роман» (никакой не роман на самом деле; хорошо, если повесть) можно представить самыми разными способами. Например как семейный роман, современную проекцию «Анны Карениной». Например как салонную пародию на «боевые» романы о молодежных движениях, своего рода анти-«Санькю». Супружеская кровать этой троицы «лишних людей» – не что иное, как апдейт-версия Емелиной печки и обломовского дивана, все тот же известный аксессуар русского человека. Козловская Москва – это Рим времен упадка: здесь царствуют пресыщенность, разочарование в вере, сладострастие, сплин. Интерпретатор с более подвешенным языком не остановился бы и на этом.

Козловская повесть, да, выигрывает, если у кого-нибудь будет охота воспринимать ее внутри какого-либо контекста, но если читать ее, что называется, с мороза – она пустая. При этом Анна Козлова ни разу не дает повода усомниться в том, что она хорошая писательница, – но и подтвердить свой, выражаясь языком спортивных комментаторов, личный рекорд, свежесть и наглость «Открытия удочки» ей также не удастся.

Мелкотемье, отсутствие конфликта и героя может показаться надуманной проблемой, но не в козловском случае. Здесь это проблема с большой П, и будет жаль, если писательница деградирует до сценаристки ситкомов; а пока что вектор именно такой.

Роман Сенчин «Вперед и вверх на севших батарейках» «Вагриус», Москва

На нескольких сотнях страниц описана пара недель из жизни малоизвестного тридцатилетнего писателя между важными для него датами – форумом молодых литераторов в Липках и Днями русской культуры в Берлине. Героя зовут так же, как автора, и не приходится сомневаться, это тот случай, когда автор и рассказчик совпадают полностью, на все сто процентов – лезвие не протиснется. Литинститутское общежитие, страдания непутевого интеллигента, алкогольные отравления, несчастливые семьи, соперничество с ничтожествами; ничего такого не происходит, никакого особенного остроумия автор не демонстрирует, так, бормочет себе под нос какие-то банальности: «Да, надо писать, а не размениваться на общечеловеческие удовольствия. Писать, двигаясь, постепенно двигаясь вперед и вверх». Не то что ничего интересного – еще и стошнит, пожалуй. Однако роман не только не вызывает тошноту, но и доставляет химически чистое, почти физиологическое удовольствие от текста. Удовольствие от текстов Сенчина, где фигурируют писатели – и особенно по имени Роман Сенчин, состоит в том, что автор, которого невозможно поймать за руку (поскольку все данные совпадают), автор, про которого известно, что это самый правдивый писатель в современной русской литературе (и самое страшное для него – это ложь), на самом деле – врет. Дело в том, что тот мелкий, пошлый, гнусный, ничтожный «Роман Сенчин», который выведен в «Батарейках», никогда бы не написал этот роман. Духовная нищета Сенчина – такой же обман, как экономическая несостоятельность его персонажа: каждое утро тот отправляется собирать по этажам общежития пивные бутылки и ворчит по поводу того, что Лужков собирается прикрыть уличные пункты приема стеклотары, – однако в финале оказывается, что у него в значке лежат сотни, если не тысячи долларов и евро. Герой вовсе не нищий – равно как и автор вовсе не прореха на человечестве. Он занимается побирушничеством и культивирует в себе раба только потому, что выдавливать из себя раба и воротить нос от того, чем занимается полстраны, – не такая уж эффективная стратегия для писателя, который собирается рассказывать о том, как все устроено на самом деле: о буднях, провинции, привычке, серости. Настоящий автор, настоящий герой и искренность как прием – такая комбинация в этом случае не работает. Чтобы пробить экран между словами и реальностью, нужно предпринять нечто необычное. Чрезвычайно умный Роман Сенчин решил не выдавливать из себя раба, а наоборот – культивировать его в себе. Сенчин не изобрел, конечно, но с блеском реализовал удивительный прием – или даже целый жанр: фальшивый автопортрет, автокариатура. Он разоблачает себя в каждой сцене, в каждом абзаце, настойчиво демонстрируя, что он не тот писатель, какие обычно фигурируют в официальных или «альтернативных» иерархиях. Он – хуже, чем они: Толстой, Чехов, Лимонов, Генри Миллер; хуже даже, чем мы, – мельче, отвратительнее; его писательство – это подленькая работенка, состоящая из попыток вдохновиться чужими текстами, собирательства

недопитых бутылок и выдавания поверхностных впечатлений за плоды выстраданного опыта и глубокомысленных размышлений. Каким же образом такой герой кажется, во-первых, смешным (на протяжении всего романа; апофеоз комического – сцена, где герой перебирает папки с рецензиями на себя, Романа Сенчина, и недовольно ворчит), а во-вторых, вызывает симпатию? Из ситуации, смоделированной в рассказике Николая Носова «Фантазеры», мы знаем, что врун гораздо симпатичнее человека, который ничего, кроме правды, придумать не в состоянии. Мы получаем удовольствие от виртуозного вранья. Нам нравится, когда нас красиво обманывают (не за наш счет), – а особенно когда вранье позволяет нам увидеть правду: в конце концов, это и есть литература. Зачем Сенчин это делает? Да просто потому, что есть фрагменты реальности, которые очень сложно описать обычными художественными средствами. «Настоящий писатель» сторонится мелкого, пошлого, гадкого, будничного – этот мир опасен, он неприемлем в качестве образа жизни: затянет непременно. Каким же образом можно компетентно описать его, причем так, чтобы «литература» не заслоняла собой жизнь? Во-первых,

Сенчин придумал прием: пожертвовать ферзем. Он сдал в свой роман самого себя – сократил дистанцию между автором и жизнью до минимума, чем обеспечил себе тактическое преимущество. Во-вторых, надул: вместо себя умудрился втолкнуть в роман предварительно сконструированного двойника, робота-андроида. Судя по тому, что мир, зафиксированный Сенчиным, кажется стопроцентно реальным, что проза Сенчина при таких-то вроде бы никчемных сюжетах производит впечатление предельно свежей и доставляет не что иное, как чистое удовольствие, – эксперимент удался. Прием работает.

Роман Сенчин
«Ничего страшного»
«Альта-принт»: «Зебра Е», Москва

Книга из трех повестей («Один плюс один», «Ничего страшного» и «Малая жизнь»), которые раньше выходили в журналах и малотиражных изданиях и остались незамеченными широкой публикой; нынешнее издание – по идее предназначенное исправить эти упущения – также малотиражное, да и шансов на то, что оно взорвет списки бестселлеров, практически нет. Очень сенчинская ситуация: вперед и вверх на севших батарейках. Пересказывать депрессивные сенчинские сюжеты – как правило, истории о несовершенных поступках, «невстречах» или, того хуже, эрзацах поступков и «встреч» – занятие заведомо гиблое: чтобы передать соль рассказа, ты должен обладать талантом самого Сенчина – феноменальным.

У Сенчина уникальный глаз, различающий только серый цвет и миллионы его оттенков. За редким исключением, Сенчин воспроизводит только его – и упорно отбирает себе в персонажи тех, кто в существующей картине мира составляет лишь фон, массовку для настоящих героев, и кого все – и литература в том числе – игнорируют: хронических неудачников, лузеров, ничтожеств (разумеется, литература не игнорирует неудачников совсем, но, чтобы неудачнику стать главным героем, он должен быть эксцентричным, экзотическим неудачником, его лузерство должно шокировать читателя – так, герой «Матисса» Иличевского на самом деле гениальный математик). Все сенчинские герои – ларечницы, в перерывах между отпуском пачек сигарет дремлющие над «Анной Карениной», доценты провинциальных вузов, дворники, подавальщицы в пельменных – перебиваются из кулька в рогожку, звезд с неба не хватают, в них нет никаких особенных достоинств или бездн: очень безвольные, чересчур пассивные, но, опять же, ничего слишком необыкновенного. Но у Сенчина именно они главные. Он упорно городит огород вокруг них – людей, которым помимо того, что они родились бесталанными, не повезло с эпохой; если в советское время им давали хотя бы шанс развиваться, то теперь они тонут в открытом море свободы – в буднях, в телевизоре, в дачных шести сотках, в одиночестве, в воспитании детей. Их голос никому не нужен, и они деградируют, разучиваются говорить – и вот тут их мир становится по-настоящему удивительным. Это такая страна немых.

Сенчин, наверное, не единственный, кто понял, до какой степени абсурдной может показаться эта страна, но он единственный, кто научился переводить этот мир в литературу, писать эти страшные диалоги немых, безъязыких, по сути, людей, которые умеют разговаривать только чужим языком (потому что свой они либо потеряли, либо так и не обрели), – научился писать их так, чтобы читатель почувствовал отчаяние, мучения тех, кто не наделен даром говорения.

Как он это делает? Вряд ли только за счет своего языкового слуха. Сенчин, не в этот раз замечено, перенял не только речь этих людей, но и их психологию, он инфицировал себя тем, что в чеховские времена называлось пошлостью жизни, сделался собственным

персонажем – чтобы обрести дар делать из этого материала литературу. Если вы сомневаетесь в том, что дар того стоил, прочтите хотя бы финальную сцену «Один плюс один»: она фантастическая, пронзительнейшая.

Сенчин воспроизводит пошлость и знает о ней все, однако он вовсе не борец: пошлость, дает он понять, не вина, а несчастье, инвалидность, на которую обречены миллионы людей.

Сенчин, однако, не из тех доброхотов, кто просит за других милостыню, – подайте на приют для бездомных животных. Писателю дозволяется быть жестоким – просто показывать обнаруженный им мир со сжатыми губами, отводя любые попытки соболезнования: ничего страшного. Именно так Сенчин и поступает.

Юрий Бригадир
«Мезенцефалон»
«Лимбус Пресс», Санкт-Петербург

В первой же главе главный герой без видимых причин увольняется с работы и уходит в запой – масштабы которого без преувеличения можно охарактеризовать как «невообразимые»: он длится ГОД. Издатели представляют роман как беллетризованную автобиографию интересного человека и одновременно очерк повседневной жизни российских алкоголиков; что ж, так оно и есть – только с нюансами, в которых, как всегда, весь смысл.

Ну да, характерные особенности поведения, нравы, напитки, способы проведения досуга, методы борьбы с зависимостью и так далее; очень много информации, очень экспрессивно изложенной, с демонстративным несоблюдением табу на обценную лексику, с привлечением персонального опыта. Виды денатуратов, одурманивание раствором зубной пасты, самогоноварение, торпеды, «срамной стакан для одеколона» и т. п.: «Пить это нельзя, но я пил. И выжил». Именно что «я» – главного героя зовут так же, как автора, он тоже живет в Новосибирске, и в факсимильно воспроизведенной справке из наркологического отделения о применении мезенцефалона (реальное слово; так называется препарат, якобы излечивающий от алкоголизма) фигурирует все та же фамилия. Известная – скорее по «Банану» Михаила Иванова и «Низшему пилотажу» Баяна Шириянова, чем по «Москве – Петушкам» – литературная традиция.

Однако ж помимо собственно этнографии и социопатии в «Мезенцефалоне» есть кое-что еще – а именно, история о преображении. Рассказчик в конце – совсем другое существо. Сначала Бригадир из сисадмина, озабоченного наладкой оборудования и офисными интригами, превращается в свободного интеллектуала, ведущего диогенический образ жизни. Теперь (без паузы) второе действие: метаморфоз продолжается как намеренное расчеловечивание. Гомо сапиенс, уверен Бригадир-философ, – тупиковая ветвь природы, патологическая ошибка, созданная высшим интеллектом, пребывавшим не в лучшей форме: «пьяным Богом». В этот момент хроника запоя оборачивается манихейской поэмой о духовном эксперименте, о том, что, только распластавшись в грязи и сотворив с собой мерзость, можно дистиллировать душу; и чем окончательнее потерял человеческий вид, совесть, мозги, тем выше возносится дух, тем больше знает; известные мистические качели – но мало кто может описать катание на них так, чтобы голова пошла кругом у самого убежденного рационалиста и трезвенника.

Разумеется, Бригадир прежде всего хороший рассказчик, анекдотчик, «гонщик»; но секрет «Мезенцефалона» не в этом – что мы, про пьяных, что ли, баек не слышали? Несомненное тонизирующее воздействие текста основано на харизматичности, излучаемой рассказчиком, Бригадиром: титан, марафонец (в прямом и переносном смысле), еще один русский человек, которого и нужно посылать на любые rendezvous и никогда больше ни за что уже не волноваться. Такое ценишь – если не рассудком, то инстинктивно.

Святослав Логинов
«Россия за облаком»
«Эксмо», Москва

Скромный инженер Горислав Борисович, заблудившись однажды на прогулке и угодив не то в туман, не то в низкое облако, обнаруживает, что способен беспрепятственно путешествовать во времени; как это у него получается, он и сам не знает. Чаще всего он попадает в 60-е годы XIX века; отчаянно нуждаясь в непьющих соседях, историнавт вывозит из прошлого семью крестьян Савостиных, разоренных реформами 1861 года: воля обернулась для них смертью сына от голода. Из одной пореформенной России – в другую. В 1993-м и далее Савостины восстанавливают дыхание после перенесенного шока, но и там вскоре вступают в полосу кризисов: слишком уж отличаются они от среднестатистических соотечественников и через 130 лет тоже. Раз за разом к ним цепляются посторонние, намеревающиеся сделать Савостиных еще более свободными. Ближе к финалу возникает совсем неожиданная коллизия: о Савостиных и паранормальных способностях Горислава Борисовича узнает некий майор спецслужб – интеллектуал, русский шовинист, империалист и идеолог этнических чисток. С помощью отряда спецназовцев майор намеревается внедриться в 1863 год и «исправить ошибки истории» – и обеспечить России более удачный сценарий развития событий в XX веке. Стреляный Горислав Борисович не то что не патриот («Хотя патриотические идеи действительно всюду используются негодяями, это не значит, что весь патриотизм следует отдавать им на откуп. Иначе честным людям будет негде жить»), однако понимает, что ничем хорошим этот десант не кончится, но слишком слаб, чтобы перечить спецслужбе. Правда, вместо 1863-го он по-сусанински заведет его в эпоху динозавров...

У Святослава Логинова, человека с самым, может быть, богатым на сегодняшний день в России воображением, автора «Многорукого бога далайна» и «Света в окошке», весьма причудливая фантазия (а также способность изъясняться замечательным избыточным, рачительно состаренным языком: «Как следует подвыпив, Лопастовы завели было песни, но ни одной до конца допеть не смогли. Как всегда, в пьяном хоре сильнее того слышать, кто на девятый глас козлоглаголит»), и было бы неправильно лишать читателя удовольствия узнать самому, что из всего этого получилось. «Россия за облаком» любопытна даже в качестве приключенческой выдумки о путешествиях во времени, но у комикса есть и философская подоплека. В романе смоделировано несколько ситуаций, каждый раз разрешающихся таким образом, что сомневаться не приходится: у России и людей, ее населяющих, есть судьба. Эта судьба трагическая, незавидная – но любая попытка что-либо форсировать и подкорректировать приведет к худшему положению дел. Коренную Россию, соль земли, олицетворяет семья Савостиных, которая реформирует жизнь единственным естественным способом, по мере смены поколений. Программа, однако, устроена таким образом, что инициативные, ответственные, честные, неагрессивные и не склонные к саморазрушению особи тотчас привлекают к себе

внимание разного рода экспериментаторов, реформаторов, освободителей и «прогрессоров» – по сути, элементы системы, ответственные за выполнение исторической программы. Именно поэтому Савостины – в широком смысле – обречены на вечное переселенчество, а по сути – непрерывное бегство. Бесперспективное: от перемены мест и времен судьба не меняется.

Владимир «Адольфыч» Нестеренко **«Огненное погребение»** **«Ad Marginem», Москва**

Осенний Крым, море, лодка; собирается шторм, и вода выталкивает героев на берег, к деревьям, в лес, где листья как языки пламени. Так и начинается «Огненное погребение»; с водой им и дальше будет не везти, всю дорогу каждый раз она будет оборачиваться огнем.

Список действующих лиц примерно тот же, что в «Чужой», первом сценарии Адольфыча, – странная девушка и группа мужчин-бандитов вокруг нее: Петеля, Кабан, Гитлер и Китай, каждый с биографией, которой хватило бы на отдельный роман, не обязательно авантурный.

Сюжет «Погребения» – месть и гангстерская война за наследство погибшего при подозрительных обстоятельствах бизнесмена, отца девушки. Короткое описание жанра требует тэгов «action» и «goad movie»: чаще всего герои просто отрабатывают друг на друге техники рукопашного боя, после чего ретируются; пальцы в глаза – и бегом в машину, газу. Короткие эффектные сцены с балабановскими затемнениями в конце; диалоги из реплик, рассчитанных на то, чтобы разойтись на цитаты; чередование шокирующих, забавных и озадачивающих сцен. Мы даже не станем говорить здесь о сценарных техниках Адольфыча – просто ясно, что перед нами Мастер, что «Чужая» была не случайной удачей.

Тут вообще много чего неслучайного. Неслучайно, что несколько персонажей этой далеко не гарри-поттеровской истории демонстрируют, странным образом, магическую силу. Неслучайно, что главный герой регулярно видит сны, где сражается с хтоническими монстрами, – и затем продолжает отстреливаться от всякой «нечисти» наяву: степень антропоморфности «нечисти» примерно та же. Неслучайно у главного героя в доме висит картина Верещагина «Апофеоз войны»: намек не столько даже на финал всей этой печальной истории, сколько на то, чем они тут все занимаются.

Разумеется, все эти «маяки» можно проигнорировать, но, вообще-то, Адольфыч – склонный таки к самоуничтожительной маскировке под своих персонажей (в данном случае, наверное, это Кабан, квартирующий по адресу: Мемзера, 13) – недвусмысленно дает понять, что перед нами нечто большее, чем очередная зарисовка на тему «Вор у вора дубинку украл». Во всех текстах Адольфыча за авантурным фасадом скрыта философская подоплека: мир очевидно сотворен злом, основной сценарий, здесь разворачивающийся, – война всех против всех. Именно поэтому тема номер один Адольфыча – и не только в сценариях, но и в рассказах – это разбойные нападения, погромы, пытки, немотивированные проявления жестокости, поведение агрессора и жертвы. Метафизика жестокости. Имманентность насилия. Агенты насилия, разного рода нечисть и нелюди, вовсе не обязательно выглядят отталкивающе. Обычно Адольфыч выставляет их скорее в комическом свете; а иногда они безоговорочно симпатичны.

«Огненное погребение», таким образом, это не просто гангстерская разборка, но

история про войну вообще, про метафизику войны; про «солдат», которые участвуют в войне всех против всех не в силу экономических мотиваций, а потому, что выполняют заложенную в них программу. Чужие наследства, месть, стимулирующие вещества и прочие «бытовые причины» – всего лишь поводы.

Насилие, sprach Адольфыч, существует в мире не оттого, что среди, в общем-то, хороших людей попадаются исключения – дурные, а само по себе, как идея, и это «само» время от времени требует реализации – и тогда существа, от природы предназначенные к служению этой идее, активизируются. Внешне они могут выглядеть как уголовники или «кавказцы» – но, по сути, они Зигфриды, Терминаторы, машины для убийств, преобразующие вульгарное повсеместное зло в смерть и красоту.

Адольфыч, который знающим о нем лишь понаслышке кажется всего лишь приметливым бытописателем, а то и шансонье блатоты, на самом деле автор эпосов. Именно из-за неизбежности судьбы в некоторых адольфычевских персонажах – автор не случайно в ремарках упорно называет персонажей сценария «героями» – чувствуется трагизм и величие; а еще странная меланхолия, которую они испытывают, методично колотя скалкой по пяткам своих пленников и отрезая им заживо носы. Разумеется, они поступают так, потому что такой способ ведения дел эффективнее всякого другого, но дело еще и в неотвратимости того, в чем они активно участвуют. Их избрали, они ангелы-истребители, это их крест, обязательный обряд.

В сценарии есть кадр, когда бандит по кличке Гитлер (вроде как «наш») держит под мышкой только что отрезанную ножом голову бандита Султана («чужого») – и непонятно, кто из них «хуже», а кто «лучше»: никто, оба. Кто у кого выбивает долги? Черт его знает; ясно только то, что некто выбивает долг из них, и этот долг – не денежный; от них просто требуется нести в мир насилие. Любопытно, что Адольфыч не задается вопросом о справедливости применения насилия и т. п. Раз никакого добра и зла нет, стало быть, нечего и оправдывать. Правда ли, что справедливо, чтобы деньги одного бандита принадлежали именно его дочери, а не другим бандитам? Оправдание или осуждение насилия – вообще не та тема, которая входит в сферу интересов автора. Разумеется, не все Адольфычевы уголовники – зигфриды, и не каждая тюремная потасовка – рагнарек в миниатюре; но среди от замороженных животных и шутов гороховых есть и особые существа – как Чужая, как Петеля, как Султан, способные на холодную, расчетливую, дозированную в отдельных случаях, но в принципе ничем не сдерживаемую жестокость. Их жизнь – это, по сути, ритуальное самосожжение, растянутое на годы огненное погребение: объятые пламенем фигуры несутся сквозь ночь, истребляя все попавшееся под ноги; тушить их водой – все равно что бензином; и другого варианта нет – ни у убийц, ни у жертв.

Хороший материал для художника.

Александр Жолковский **«Звезды и немного нервно»** **«Время», Москва**

А. К. Жолковский – калифорнийский, зимой в велосипедных шортах, 70-летний профессор филологии, не стесняющийся признаться, что не читал толстовских «Казаров» и «Серебряного голубя» Белого, эксперт по языку сомали, потрошитель Бабеля и Зоценко, гипнотизирующий аудиторию лектор и раконтер, друг и едва ли не первооткрыватель Лимонова и Саши Соколова, от чьих акулых нежностей литераторам меньшего калибра, однако, лучше держаться подальше. «Александр Константинович, – заметил про него однажды М. Л. Гаспаров, – если решит что-то связать, то не беспокойтесь, свяжет».

Его упражнения в структурном анализе классических текстов всегда напоминали ковбойские ограбления поезда – с неспешным выходом на пути навстречу мчащемуся составу, револьверной стрельбой перед носом перепуганных пассажиров купе и по мере углубления в текст непрерывной погоней по крышам вагонов; и без добычи – полных мешков «блуждающих снов» – он еще никогда не уходил.

Мемуарно-автобиографические «Виньетки» – а это именно они, под новой вывеской и свежееукмплектованные, – это истории про звезды, где «звезды» не только селебритиз, Пропп, Шкловский, Умберто Эю, Ахмадулина и Пригов, но и те звезды с неба, которые Александр Жолковский нахватал за жизнь, – и которых хватило бы в качестве материала для целой обсерватории. «Звезды» можно толковать и еще более расширительно, как рифму к другому слову в диалекте кокни; так, в виньетках без труда прослеживается, чтобы не сказать доминирует, эротический лейтмотив: «Мы подъехали к дому, я уговорил ее зайти, побежал открывать, а когда она, поставив машину, поднялась в дом, вышел ей навстречу совершенно голый, с бутылкой и двумя бокалами в руках. Она и бровью не повела, но пить отказалась, сказав, что за рулем. Я стал настаивать, приставать и в ответ на очередное „нет“ вдруг плеснул ей вином в лицо». Едва ли не в каждой миниатюре походя упоминается подруга рассказчика, присутствовавшая при тех или иных событиях, – и надо сказать, имена там редко повторяются; м-м-м... генри-миллеровский аспект собственной биографии особенно дорог виньетисту, и он не собирается приносить его в жертву скромности.

И не только биографии: тексты Александра Жолковского – это своего рода лингамы, натканные перед храмом литературы, они «стоят» в самом маскулинном смысле. Видно, что автор вкладывает много – гораздо больше, чем среднестатистический мемуарист, прежде всего продающий «что», а не «как», – усилий и времени в полировку афоризмов и финальных mots; в селекцию словарных единиц, которые должны передавать тончайшие смысловые нюансы; в отработку сюжетных фигур высшего пилотажа. Особенность анекдотов Жолковского в том, что рассказчицкие приемы в них как будто подведены тушью, шиты белыми нитками – они нарочно, подчеркнута «высококласны»; не обязательно являясь цитатами из конкретных произведений

(«Капитанской дочери», «Тамани», «Конармии»), они, в принципе, кажутся цитатными, «литературными». Эффект как раз в том, что читатель оказывается в слабой позиции, откуда практически невозможно достоверно установить, «литература» – полноценная новелла – перед ним или металитературный нон-фикшн. Учитывая отмеченный Гаспаровым талант Жолковского, «слабая позиция» в данном случае означает, что степень литературности виньеток читателю приходится устанавливать с руками, связанными у лодыжек, и с кляпом во рту; не слишком-то много шансов усомниться в чем-либо.

Тогда как «обычные» писатели проникают в сердцевину вещей с помощью метафоры и метонимии, любимый прием (ну или навязчивая идея) филолога Жолковского – поиск инварианта, относительно которого очень далекие друг от друга явления и события оказываются всего лишь вариациями некоего более общего сюжета. Понять, что такое А. К. Жолковский, значит найти психоповеденческий инвариант для самого рассказчика «Виньеток»: искать его следует где-то между Долоховым и Шкловским, М. Л. Гаспаровым и С. Л. Доренко, Пниным и малькольм-брэдбериевскими/дэвид-лоджевскими профессорами литературы; черчиллевское остроумие, бретерский характер, хлестаковские амбиции; как видите, неясно, кто он больше – «человек» или «персонаж».

Однако конституирующая характеристика рассказчика – обаятельность; и на самом деле подлинный инвариант – и ключ к образу рассказчика – Бендер: это тот Гуго Баскервиль, рассматривая портрет которого, понимаешь, в чем состоит суть деятельности Стэплтона. «Сага о Бендере, – сообщает однажды автор, – построена как серия манипулятивных имитаций великим комбинатором целой галереи жуликов-приспособленцев мелкого масштаба (в том числе художников-авангардистов). Каждый из них в меру сил адаптируется к какой-то доставшейся ему общественной нише, Остап же с универсальным протезизмом подделывается под любой из их вымученных обликов». Как и Жолковский – который методично выбивает своих «звезд» из облюбованных ими ниш, «вымученных обликов»: «честняги», «ахматовского сироты», филолога-денди, кумира интеллигенции, старичка-академика. «Присутствовали и другие знаменитости, но в центре внимания был, конечно, Г., державшийся с шикарной скромностью. Скромность эта, хотя и напускная, смотрелась вполне естественно, ибо в точности соответствовала масштабам драпируемого ею дарования». Жолковский, впрочем, почти никогда не бывает беспощадным; трофей, за которым он охотится, – не скальп, а всего лишь «забавность», изнанка португели Портоса: вот и «звезды», оказывается, принадлежат к известным психотипам; в сущности, в виньетках он занят обычной работой филолога – выявлять давно описанную фонему в самом экзотическом звуке, «функцию» – в самом экстравагантном поступке персонажа.

Хотя – нет, ерунда; слово «обычный» в одном предложении с фамилией Жолковский слишком режет слух: ничего обычного в его текстах, конечно же, нет.

Сергей Минаев
«The Телки»
«АСТ», «Астрель», Москва

«Я»-рассказчик «Телок» Андрей Миркин – излишне самонадеянный глянецовый журналист, склонный выдавать себя за значительное лицо; как и все вокруг, он тратит сегодня свою завтрашнюю зарплату – ведь еще немного, и он в самом деле станет коммерческим директором, главным редактором, совладельцем клуба, писателем, рок-звездой, светской знаменитостью и чьим-либо мужем. Вечно балансирующий на грани финансового и морального дефолта Миркин – подпитывающийся кокаином, музыкой, левыми гонорарами и особенно активно – комплиментами двух-трех своих невест – несколько раз дает понять, что проецирует себя на Виктора Варда, главного героя эллисовской «Гламорамы» (и даже разговаривает очень эллисовскими, по-русски производящими впечатление макаронических, афоризмами: «Если мои понты обменять на деньги, Абрамович работал бы у меня шофером»). Разумеется, между Вардом и Миркиным разница примерно такая же, как между «государь» и «милостивый государь», однако сам Минаев в целом перестал производить впечатление Хлестакова, стригущего купоны с убежденности посетителей книжных магазинов в том, что всякий автор «бестселлера» – непременно генерал от литературы. «The Телки» насыщеннее, чем «Duhless», и гораздо удачнее, чем «Media Sapiens»; все эти околичности – попытка избежать прямого высказывания: «Да, Минаев, кажется, написал наконец стоящий роман, который по крайней мере очевидно лучше, чем его название».

Все минаевские фабулы держатся на «я-рас-сказчика», однако талант Минаева не лирический: его «я» сформированы средой, чужими романами, кино, клипами и ютьюбовскими роликами и поэтому интересны не сами по себе, а лишь как чувствительные шупы, исследующие языковые и социальные кромки, зоны, где события развиваются с большей интенсивностью, чем где-либо еще. Мы можем быть сторонниками совсем другого литературного канона, однако словосочетание «талант Минаева» – это все-таки не оксюморон. Талант Минаева – его дурной вкус: потому что не без самолюбования описывать существо, упивающееся своей социальной исключительностью, озабоченное попаданием в топ-листы глянецовых журналов и вслух рассуждающее о неполноценности низших каст – дурной вкус. Однако для художника (и особенно сатирика) идти на кромку и описывать мерзости, хотя бы и купаясь в них, – не грех, а скорее достоинство. Чтобы оправдать эту банальность, мы вынуждены произнести еще одну: в жизни вообще много мерзости, и если все художники будут от нее отворачиваться, то мерзость эта так никогда и не будет переработана искусством. Факт остается фактом: во второй половине нулевых годов в обществе сформировался слой, в высшей степени отчужденный от других социальных слоев, иронизирующий над самой возможностью существования некоего «общего смысла народной жизни», наслаждающийся абсолютной доступностью западных ценностей, культивирующий личный успех и разборчивое потребление, акцентирующий культурные дистанции,

отделяющие его от «колхозников». Это хороший материал, и кто-то должен был собрать и его тоже.

Уникальность Минаева в том, что он не испытывает аллергии на слово «зайка» и при этом не страдает лингвистической глухотой; напротив, он все время акцентирует внимание на речи окружающих; речь – важнейший признак социальной принадлежности, а в глубоко классовом обществе, реконструируемом в человеческих комедиях Минаева, чрезвычайно существенно знать место в иерархии. С удовольствием или отвращением, ему виднее, но Минаев берется работать с этой мерзостью, которую «высокие» художники брезгливо отфильтровывают: изучать социальное поведение, язык и этикет этих людей, их систему ценностей, комплекс идеологий. Эта работа, кажущаяся всего лишь бытописанием, обладает на самом деле большей стоимостью: в конце концов, даже Пелевин принял в «Empire V» минаевскую подачу («повесть о ненастоящем человеке»), признав, таким образом, ценность собранного материала. И если раньше следовало говорить: Минаеву не хватает друзей, которые отговорили бы его писать, то теперь – Минаеву не хватает всего лишь редактора. Роман, в котором, в отличие от первых сочинений, есть конструкция, эффективный сюжетный прием (фигура ненадежного рассказчика) и отталкивающий, но свой стиль, подвергается улучшению. Выкинуть несколько сцен там, кое-что поменять местами сям, подкорректировать нездоровый драматизм («Слушай, ты, ублюдок, держи рот на замке! Или ты хочешь, чтобы я набрала семь цифр и сказала службе безопасности „Трансбетона“, в какой больнице тебя искать?»), обеспечить психологическую узнаваемость персонажей (все эти Лены, Риты, Кати, Леры, Лехи, Антоны, Ринаты – на одно лицо) – и все, даже самые отъявленные скептики увидят: «Телки» не халтура.

И даже наоборот, отдадим автору должное.

Для человека, рецензии на предыдущий роман которого можно было бы издавать под заголовком «Повесть о ненастоящем писателе», это очень существенно.

Сергей Болмат
«Близкие люди»
«АСТ», «Астрель», Москва

Германия, 2007 год, благополучный, как сама Европа в представлении мелкого российского буржуа, бюргерский дом. Однажды здесь заканчивается кофе, и, поскольку в магазин идти лень, хозяева влезают в ящики, оставленные на хранение какими-то русскими знакомыми. Там вместо кофе оказывается белый порошок.

Далее действие развивается по законам черной комедии и триллера, однако еще в первом предложении («Все смешалось в секретной подземной лаборатории ЦРУ после небольшого землетрясения»), пародирующем начало «Карениной», автор – патентованный интеллектуал, сочинивший когда-то «Сами по себе», – дает понять, что затеянный им жанровый эксперимент гораздо амбициознее: здесь будут проверены на прочность – и поколеблены – рамки и стереотипы семейного романа. Классические фабульные ходы – измена жены, неразделенная любовь, неожиданная беременность, внезапные узнавания отца и сына, разлученных на протяжении всей жизни – кажутся особенно идиотскими на фоне примет совсем другого жанра – полицейского романа, где есть гангстеры, двойные агенты, наркокурьеры, а следователь крадет чемодан с миллионами евро и приносит его в номер украинской шлюхи...

Да, «Близкие люди» очень далеки от того семейного романа, как мы его представляем по «Карениной» или «Будденброкам». Но как может быть иначе – уж конечно, ни Каренины, ни Будденброки не могли наткнуться у себя дома на тонну кокаина, тогда как... Словом, жанр неминуемо должен измениться: жизнь-то не стоит на месте.

Это уж точно. Болмат дальновидный, с безупречным чувством юмора, аппетитом к абсурду и языковым слухом писатель, чья всегдашняя кокаиновая ясность ума и склонность к метафизике, однако же, губительно сказывается на его способности выбирать тему повествования: он слишком уверен, что для проникновения в суть вещей годится любой, пусть даже совершенно тривиальный или нелепый фрагмент вселенной, в Германии, в России – неважно. Может быть, так оно и есть, но на выходе роман больше похож на изящно сложенный пасьянс, чем на экспедицию в сердце тьмы, каковым – в идеале, по крайней мере – является всякий Настоящий Роман. История про тонну кокаина и кризис европейской семьи (во всех смыслах, в том числе и метафорически, Евросоюза: к семье имеют отношение немцы, русские, евреи, албанцы, украинцы, африканцы) подошла бы для рассказа – а еще лучше для сценария комического телесериала; но от 400 страниц и подзаголовок «роман» ждешь большего.

Обвинение в «мелкотемье» не стоило бы и ломаного гроша – ну да, что ему, про БАМ, что ли, писать? Ради этого он, что ли, в Германию уезжал? Не стоило бы, если бы не скорость выветривания этого романа – легкий, летучий, эфирный, он вообще не задерживается в голове.

Дмитрий Колодан
«Другая сторона»
«АСТ», Москва

Автору двадцать девять лет, и, принимая во внимание живость его воображения, отменный языковой слух и остроумие, нельзя не заметить, что в его фамилии слышится скорее «колдун», чем «колода»; неплохо для писателя-фантаста.

Титул «Другая сторона», среди прочего, обозначает не названное, но и никак не закамуфлированное место действия – Америку: «другая страна», полужанристическое, голливудизированное, утопающее в собственной мифологии государство, в котором «невозможное» иногда – редко, но все-таки – достигает статуса реального; об этом и роман.

Нанкет Лоу, главный герой романа, житель мегаполиса Сан-Бернардо, – специалист по спецэффектам в низкобюджетных триллерах; его сфера ответственности – бутафорские чудовища; на визитке у него написано «укротитель аллигаторов», но вообще-то он инфантил-недотепа – ну и модернизированная версия образа «рыцарь-бедный». Цепь странных событий приводит к тому, что Нанкет принимает решение съездить в свой родной городок, где не был много лет.

Спектр – стивенкинговско-дэвидлинчевское местечко, очень типичное, с особой атмосферой; количество персонажей-эксцентриков зашкаливает. Как и в Сан-Бернардо, здесь творится что-то неладное. Собственно, роман есть расследование – убийства, а также, косвенно, странного исчезновения отца Нанкета – обнаружившего, что именно в Спектре находится Истинный Полюс – «точка, в которой невозможное достигает своего максимума». Этот «полюс оживляют фантазии», здесь можно выскочить «на другую сторону», «открыть дверь несуществующего дома».

Мир «Другой стороны» отличается от «нашего», как газированная вода от обычной, – та же основа, но оживленная за счет миллионов пузырьков – абсолютно неправдоподобных, явно выдуманных и пощипывающих язык историй и историей; и именно на них-то – то есть на откровенные выдумки, бутафорию, дешевые спецэффекты – и обращаешь внимание. Описанные события озадачивают именно потому, что совсем уж «сказочное», драконы и принцессы, соседствует с совсем тривиальным – роман выглядит как человек, обутый в непарные ботинки. Кстати, «трюку с разными ботинками Нанкета научил отец»: «Представь: посмотрит кто, а у тебя на одной ноге сапог, на другой калоша. От этого люди теряются. Что это? Новая мода? Или ты не заметил? Ну нельзя же не заметить, что на ногах разная обувь. А вдруг это какое-то тайное общество?..»

Роман производит впечатление напичканного цитатами; здесь «слышны» Кэрролл, Толкиен, Стивен Кинг, Баум и Волков, Берроуз, Нил Гейман и даже Шекспир (среди персонажей фигурирует ведьма по фамилии Сикоракис и ее отвратительный сын Калев – Сикоракса и Калибан из «Бури»). Легко прощупываются самые классические, базовые сюжеты: история про возвращение, про поиски отца, про (мнимое) самоубийство бога, про поиски сокровища. «Другая сторона», по существу, – центон из чужих сюжетов и

мотивов. Однако к роману Колодана не существует универсального ключа, текста-кода; смысл этой литературной кадрили скорее в том, что нам все время напоминают о существовании более «высокобюджетного» контекста, «настоящей» мифологии – которой, комическим образом, соответствуют нелепые события в романе; так обнажается ирония ситуации.

По сути, перед нами модернизированная версия Рыцарского Романа – который может сейчас существовать только в виде пародии; и это не похоронный звон по жанру – а наоборот, эффективный способ регенерировать его на современном материале.

«Другая сторона» хорошо придумана – но главное здесь не основной сюжетный ствол, а фон, антураж, ответвляющиеся ветки: смешные суматошные сцены с бутафорскими чудовищами; поэтичные описания природы, забавные истории, которые автор щедро разбрасывает, не пытаясь выморочить из них отдельные новеллы. В этом фоновом излучении и состоит обаяние романа. Впрочем, свою «другую сторону» имеет и сам роман. Во второй части автор явно устает, ему не хватает дыхания; он не удерживает ритм. В первых главах гораздо больше отшлифованных, остроумных фраз, анекдотов, ударных реплик в диалогах; чем дальше, тем больше появляется проходных, искусственно растянутых сцен; однако и на энергетике первой половины можно легко доехать до финала, по инерции. Ошибка в том, что автор слишком увлекся «разруливанием» уже навороченных коллизий – и начал «пропускать голы». В «Другой стороне» легко обнаруживаются и несколько сюжетных неувязок – однако не настолько катастрофических, чтобы испортить общее впечатление от этого текста. Есть же авторы, которых ценишь не за способность эффектно манипулировать персонажами, а за нечто более очевидное – например, за воображение.

Хороший роман; удивительное дело: скомпрометированный вопиюще дурными реализациями жанр «иронического фэнтези» в исполнении К^о-лодана не кажется «низким». Как ни крути, а хорошее воображение редкость и стоит дорого; проблема в том, что если ты хочешь всерьез рассказывать о принцессах, драконах и сокровищах, то приходится чем-то пожертвовать – например, репутацией «серьезного писателя»; но невелика потеря; уж этого-то добра и так хватает.

НОН-ФИКШН. ДЕСЯТЬ ГЛАВНЫХ КНИГ ГОДА

Леонид Парфенов «Намедни. Наша эра. 1961–1970» «КоЛибри», Москва

Альбом-фолиант: развороты имитируют верстку советских газет, но комбинации заметок на одной полосе – немислимые. «Подгорный вместо Микояна», «Мини-юбки», «Леонов в открытом космосе».

Книга называется так же, как давняя телепередача, где страшно элгантный тип, опершись локотком на какую-то заграничную тумбочку, микшировал из новостных сюжетов причудливые сообщения, в которых главное было не информация, но многозначительная интонация, подмигивание, и тоже, по сути, является хроникой. Однако подозрение, что Л. Парфенов потратил пару вечеров на расшифровку своих старых видеосюжетов и все той же элгантной походкой – идеальнй стенд-ап – направился к ближайшему банкомату, не оправдывается. Это оригинальный труд, и большй труд: новые тексты, новй набор тем, скрупулезно подобранные иллюстрации. Что осталось, так это специфическое парфеновское любопытство к своим соотечественникам, любопытство антрополога, который знает, что ему повезло обнаружить совершенно особую расу, для которой характерна уникальная культура – не только официальная, но и серая: «Один день Ивана Денисовича», нейлоновые рубашки, фильм «Белое солнце пустыни» и молоко в треугольных пакетах.

Разделы-годы – с 1961-го по 1970-й (перед нами первый том, и когда-то должны появиться еще три, в каждом по десятилетию: семидесятые, восьмидесятые, девяностые) – составлены из двадцати-тридцати «феноменов», событий и явлений, вызвавших общественный резонанс: гибель Гагарина, «Бриллиантовая рука», конфликт на Даманском. Феномены охватывают самые разнообразные аспекты заявленной эпохи, от цен на мясoпродукты до движения неприсоединения. Каждый феномен – законченная миниатюра, иногда едва ли не стихотворение в прозе, изобилующее точно подмеченными деталями. Слово «эрудит» применительно к Парфенову кажется слишком бедным; по степени осведомленности этот человек располагается где-то между Дживсом и Яндексом. (Что, впрочем, не означает, что парфеновский набор феноменов 60-х можно назвать идеальным: так, здесь нет мамлеевского романа «Шатуны» – и феномена о подполье, кружка, формировании «Русской партии», совершившемся в 60-е распаде интеллектуалов на либералов и почвенников. Нет фигуры Куравлева – и истории про «Живет такой парень» (1964) и отдельно Шукшина. Нет «Незнайки на Луне» (1965) – и феномена, посвященного буму детской литературы. Нет феномена «Стругацкие» – и «стругацкомании», и связанной с ними технарской фронды, и бума постефремовской советской фантастики. Нет «Москва – Петушки» (1969) – и связанного с ними феномена шестидесятнического дауншифтерства.)

Термин «намедни» очень адекватно характеризует тип прошлого, с которым работает Парфенов: это народная, параллельная по отношению к официальной история. Не менее важным, чем сам факт – «убили Кеннеди», допустим, – становится его отображение в

коллективном сознании жителей СССР, которое Парфенов воспроизводит артистически: «к изумленному возмущению: что же у них за страна-то такая! – примешивается впечатление от показа трофейного фильма со смертельным финалом. Глава великого государства, молодой красавец-богач, жена-красавица, и сынок есть, и дочка, и жить бы да жить – убили, может, самого счастливого человека на свете». Как видите, Парфенов, в чей репертуар достоинств входит талант имитировать чужие голоса, имеет поразительное свойство мгновенно перевоплощаться из британского лорда в какую-то скамеечную бабку, веронику-маврикиевну. Артистизм впечатляющий; однако Парфенов, автор «Намедни», все же сначала историк, а уж потом шоумен.

Удивительно то, что, экспериментируя с жанром исторической хроники, Парфенов не залезает на табуретку с целью разрекламировать свою оригинальность: «Все, что вы знаете об истории, – ложь, сейчас я скажу вам правду – как было на самом деле». Ровно наоборот, другая интонация: да, Сталина вынесли из Мавзолея, кукуруза – царица полей, «За вашу и нашу свободу!», но ведь все мы знаем, что общеизвестные факты часто на поверку оказываются вымыслом, фальсификацией; однако что-то нам известно из официальной версии, что-то мы помним сами, до чего-то можем без посторонней помощи докопаться – и раз так, давайте-ка все вместе возьмем и припомним, как все это было, и начнем – с мелочей; бог – в деталях. Парфенов, может быть, не считал нужным подробно рассказать о конфликте внутри интеллигенции потому, что уже подметил, что Пьеха и Кристалинская спели пахмутовско-добронравовскую «Нежность» «очень по-своему. Ключевые строчки „Так же пусто было на Земле и когда летал Экзюпери“ Пьеха пропоет с апломбом урожденной французенки, встретившей знакомое слово в русском тексте, а Кристалинская – сдержанно, как начитанная жена советского авиатора». Есть детали, которые и так все объясняют.

Главный эффект, который провоцирует парфеновская история, – припоминание. Парфеновская история получилась не только удивительно узнаваемой, но и удивительно, что ли, гуманной: главный герой здесь – правда народ, обычные люди. Как правило, у историков прошлое – чужая страна; в парфеновском прошлом так же комфортно, привычно, как в настоящем. Тридцать, сорок лет назад – какая разница: намедни. Да, изменились экономические обстоятельства – но не люди, видно, что мы такие же, как наши родители, и читатель воспринимает это как комплимент: в конце концов, в соблюдении традиций и верности предкам есть нечто позволяющее испытать лестное чувство самоуважения. Советская история дает наблюдателю много поводов для того, чтобы сказать: «До чего ж у нас все было убого и отвратительно». В парфеновской версии она выглядит прирученной, безопасной, своей; ага, у меня был такой луноход и такой же диапроектор, который, точно, страшно перегревался. И даже негативный опыт уже облагорожен историей; ну да, «что пройдет, то будет мило».

Парфенов не ревизионист – в «Намедни» изложена вполне ортодоксальная версия истории; но парфеновский набор феноменов радикально отличается от того, что в учебнике, его интерпретации – тоньше, его штриховки оттенков – правдоподобнее; и у него получается другая картинка. Мелкие различия – самое ценное в книге. Парфеновские шестидесятые не похожи ни на шестидесятые из официального, западного

или советского, учебника истории, ни на «Шестидесятые» Вайля и Гениса. Вызывает ли такая «своя» история ностальгию, ту самую «ностальгию по СССР», которой бойко торгуют в телевизоре? Вроде бы неизбежно, но на самом деле – не факт. Во всяком случае, объясняя, зачем он этим занимается, Парфенов написал у себя в блоге: «А то из сегодняшних учебников истории получается картина до того блестящей советской империи, что непонятно, как такой могучий проект мог грохнуться». Нет, автор, несомненно далекий от идеологии «советского проекта», знает и дает понять, что хуже, чем тогда, вряд ли может быть – но это не значит, что ему неинтересно припомнить курьезные обстоятельства прошлого, раз у каждого оно «свое».

Ностальгии «Намедни» не вызывает, но съездить туда – в мир плохого дизайна, зато наполненный сердечными людьми, – туристом, с обратным билетом, очень хочется. Парфеновская история отличается от чьей бы то ни было еще – официальных идеологов, профессиональных хронографов, конспирологов и диссидентов. Для всех них прошлое – чужой мир, с другими законами, там все не так, как сейчас. Ровно наоборот у Парфенова. С историей не шутят – а он шутит; а чего – свое ведь.

«Мода на белую фронду породит самодеятельный новодел под белогвардейщину – песню аж про двух ваших благородий, поручика Голицына и корнета Оболенского. За распевание в компаниях „в комнатах наших сидят комиссары и девочек наших ведут в кабинет“ никого по комсомольской линии не привлекают».

В самом ли деле Парфенов не просто составил из дорогих архивных фотографий и остроумных подписей-миниатюр альбом, где Чебурашка оказался рядом с Косыгиным, а придумал новый способ писать историю? Пожалуй, да – по крайней мере если вы готовы согласиться с тем, что история может служить предметом для иронии и что историку не обязательно следует быть дидактичным. Что касается глянцевого духа, очевидно витающего над этой книгой, то этот эффект связан не с поверхностностью автора контента, а напротив, с перфекционизмом писателя; Парфенов трудоголик и тратит много времени на шлифовку своих текстов; они поэтому блестят. И хотя ряд Нестор-Татищев-Карамзин-Ключевский-Парфенов кажется несколько шокирующим, но, в сущности, почему бы нет: в конце концов, а на какой еще тумбочке вы хотите видеть человека, который изобрел новый жанр историографии?

Рустам Рахматуллин
«Две Москвы. Метафизика столицы»
(третья премия Большая книга-2008)
«АСТ», Москва

«Гибель Муму есть случай символический, поскольку совершилась жертва, и жертва любовная. Герасим жертвует любовью дважды: утопление собаки есть метафора его отказа от Татьяны. Не так ли москвичи пожертвовали городом в 1812 году?» Эк куда хватил, отец мой! – хлопаешь себя по ляжкам, и, похоже, это именно та реакция, которой добивается от своего читателя архитектурный критик и краевед-энтузиаст Рустам Рахматуллин (р. 1966), в чьей коллекции эссе «Две Москвы» обнаруживаются сотни не менее экстравагантных утверждений.

«Автор попытался посмотреть на Москву как на воплощение Божественного замысла, чуда его проявления». Постороннему глазу Москва может показаться хаотической, но на самом деле – экскурсовод настраивает арфу, и глаза его мутнеют – в Москве все неслучайно. «Полагать, что зодчие вокзалов воплотили средокрестие Москвы совсем уж бессознательно, – обратите внимание на характер лексики и синтаксиса, – значит не только превозносить идею города, способную являться и в моделях, но и принижать людей, способных проявлять ее».

Смысл возникновения Москвы именно на этом месте и именно в таком виде обусловлен не экономическими или военными обстоятельствами, но – прежде всего – мистикой истории. Москва – Третий Рим, сакральный город; живая, творящаяся на протяжении многих веков мистерия; пространство, плотно застроенное символическими объектами, и количество смыслов, скрытых в этих символах, стремится к бесконечности; раз за разом реальные исторические персонажи, а с ними и литературные, реализуют один и тот же инвариант. «Москва – Петушки», «Слово о полку Игореве» и «Путешествие из Петербурга в Москву» – это все, в высшем смысле, один и тот же текст. Веничка, стремящийся к Курскому вокзалу, есть, некоторым образом, версия Петра Первого, едущего к Анне Монс в Лефортово; и когда изыскатель, раскопавшись, вопрошает: «Возможно ли установить тайное имя монумента, именованного Достоевским?» – уже ясно, что да, возможно, только рот пошире разевай да слушай.

Эзотерический смысл общеизвестных построек, мифологические и литературные параллели, история России, прослеженная сквозь призму московской топографии, – все это чертовски интересно; и Рахматуллин неординарный и, несомненно, одаренный воображением эссеист, однако есть в его готовности выстраивать невероятно затейливые генеалогии достаточно простых объектов и явлений нечто гоголевское; так почтмейстер Шпекин, истолковывая фигуру Чичикова, додумался до того, что тот на самом деле – капитан Копейкин, и даже инвалидность его не смутила: в Англии-де изобрели деревянные ноги, которые при одном прикосновении к пружинке уносили человека бог знает в какие места.

Эти же ноги (разработанные не в Англии, а в мастерской писателя Владимира

Микушевича, чей малоизвестный великий роман «Воскресение в Третьем Риме» – матрица эссеистики Рахматуллина) несут и автора; известное смущение вызывает то обстоятельство, что, транслируя свои остроумные гипотезы, Рахматуллин предельно серьезен и очень редко пользуется такими словами, как «вероятно», «не исключено», «возможно». Он точно знает – и вещает, плаголет, выносит вердикты; пожалуй, иногда интонацию автора можно охарактеризовать как экзальтированную. Во всей книге нет не то что ни единой шутки – ни капли иронии нет: Третий Рим все-таки, это вам не у пронькиных. Автор безапелляционно требует верить себе на слово или убираться вон; и не зря профессор искусствоведения Алленов осторожно замечает в предисловии, что у Рахматуллина «на месте аргумента часто оказывается образ»; беда не в том, что образ, а в том – что на месте аргумента.

Главная проблема с этой книжкой в том, что сами по себе эссе замечательные – но метод не усваивается: вы не можете, дочитав до конца, истолковать метафизический аспект какого-либо московского объекта самостоятельно; а хотелось бы, не беспокоить же всякий раз Мастера. Да и Мастеру не любой объект годится; Рахматуллин мистическим образом не видит сталинской – и уж тем более брежневской и лужковской Москвы. Странно, но здесь практически ничего не сказано о том, как вписываются в чудо божественного замысла более поздние элементы: слово «SAMSUNG» над Ленинкой, «Буран» в ЦПКиО им. Горького, памятная доска с Жербуновым и Барболиным на Тверском бульваре, истукан Церетели, донстроевские башни. В чем состоит метафизический аспект этих – несомненно, таинственных, при известном приближении, – объектов? Реализована ли некая «вневременная градоведческая категория» в деятельности Ю. Лужкова и Е. Батуриной? Раз одни и те же модели и инварианты повторяются много веков подряд, то не упомянутые Рахматуллиным объекты, они участвуют в мистерии – или все-таки оказались тут по случайному совпадению? И если случайно, то почему бы не предположить, что и более ранние тоже были случайными?

Но что-то не похоже, чтобы Рахматуллин хлопнул себя по лбу и назвал себя телятиной; не дождутся.

Соломон Волков

**«История русской культуры XX века от Льва Толстого до
Александра Солженицына»**

«Эксмо», Москва

Неизвестно, с какой стати у волковской книги, впервые изданной в Америке, украли английское название – «Волшебный хор» – и оставили только унылый технический подзаголовок «История русской культуры XX века от Льва Толстого до Александра Солженицына», но пение вы непременно услышите и в его магическом эффекте сомневаться не станете. Это книга, к которой приклеиваешься – несмотря на то что голос рассказывает общеизвестную, как кажется, историю.

Странное впечатление производит уже указатель имен – где фигурируют Философов и Дарья Донцова, Шукшин и Валерий Леонтьев, Надежда Мандельштам и Проханов. И ладно бы только указатель – из каких необычных фактов составлена эта история культуры. Брежнев до впадения в маразм, но уже будучи генсеком, любил читать знакомым наизусть длинные стихотворения Мережковского. Издание первой книги стихов Бродского «Стихотворения и поэмы» (США, 1965) было спонсировано ЦРУ. В 1958 году в списках американских бестселлеров сложилась уникальная ситуация – за первое место соревновались «Доктор Живаго» и «Лолита».

О насыщенности повествования, ревизионистском настрое автора и его неангажированной рассказчицкой манере можно судить, например, по следующему отрывку: «Уже в первой строчке его официальной советской биографии – „Евгений Евтушенко родился 18 июля 1933 года на станции Зима Иркутской области“ – содержались как минимум три „отклонения“ от фактов. Настоящая фамилия поэта не Евтушенко, а Гангнус, родился он на год раньше – в 1932-м и не на станции Зима, а на другой сибирской станции – Нижнеудинск. Изменение года рождения сам Евтушенко объяснял позднее крайне невнятно, а остальные вычислить нетрудно. Знаменитый русский поэт, в каковые Евтушенко прочил себя с ранней юности, не может носить немецкую фамилию Гангнус и родиться в местечке с непоэтическим названием. А уж из романтически звучащей станции Зима Евтушенко выжал впоследствии все, что возможно, включая длиннейшую поэму под названием (сюрприз!) „Станция Зима“. При этом Волков ни на секунду не сомневается, что Евтушенко таки настоящий поэт, и справедливости ради сообщает, что даже Бродский, который терпеть не мог автора „Братской ГЭС“, признавался в том, что помнит наизусть несколько сотен его строчек.

При этом «История» вовсе не производит впечатление сухой объективности: мысль Волкова, нетривиальная, состоит в том, что главный сюжет русской культуры XX века – диалог с властью. И что далеко не всегда политика сказывается на искусстве пагубно. Что диктаторская деятельность Сталина оказалась по-своему очень ценной для культуры. Волков – разумеется никоим образом не сталинист – с большим тактом и даже приязнью относится к произведениям так называемого «соцреализма», употребляет выражение «сталинский Ренессанс», помещая Сталина в одну парадигму с Медичи и итальянскими

папами Возрождения. Модель «Художник и Царь» – реализовавшаяся в отношениях Сталина с «придворными» писателями и музыкантами – давний предмет интересов автора книги «Шостакович и Сталин». Власть, настаивает Волков, тоже субъект культурного поля, она производит жизненно важное для искусства напряжение в сети.

Эффект волковской книги состоит в том, что в нашем распоряжении наконец-то – после многих десятилетий намеренного искажения – оказалась откорректированная, выверенная по спутнику карта русской культуры XX века, где явления и события масштабированы, откалиброваны и соотнесены друг с другом максимально реалистично; и то, что общепринято, вовсе не обязательно оказывается правдой. Шолохов часто вел себя порядочнее Набокова. Высоцкий – при всей его уникальности – явление исключительно локальное («Помню, как я уговорил сходить на выступление Высоцкого в Нью-Йорке рок-критика „Нью-Йорк Таймс“ – он остался в полном недоумении, музыка и исполнительская манера певца показались ему примитивными, а энергетика аффективной»). Перед нами живая, бурлящая карта событий и биографий, толстовская конструкция, составленная из миллионов сверкающих капель, переливающихся, то возникающих на поверхности, то исчезающих под другими; не централизованная вертикаль, но – равнодействующая миллионов волей.

Русской культуре чрезвычайно повезло с Волковым. Стопроцентно вестернизированный человек, трезвый американец – и при этом абсолютно русский, испытывающий искренний энтузиазм по отношению к отечественной культуре. Консерваторский музыкант – но демонстрирующий завидную компетенцию также и в литературе, живописи, скульптуре, театре и кино. С одинаковым скепсисом относится к любой идеологии – но не третирует произведения искусства из-за их идеологической ангажированности. Провел много времени в общении с Шостаковичем и Ахматовой – но не превратился в жабу, раздувающую щеки от ложной многозначительности. Успел побыть журналистом довлатовского круга – но не стал размениваться на рассказы, глянецовые эссе и псевдохудожественную публицистику, а упорно занимался своим делом – и оказался самой значительной фигурой внутри этого «блумсбери». Осведомлен, что наблюдатель всегда влияет на наблюдаемого и поэтому знает цену своему «я» в книге, – но никогда не пытается солировать. Всегда стремился встретиться со своими клиентами лично – но при этом более всего ценит дистанцию, никому ничего не должен и может сколупывать с идолов столько позолоты, сколько потребует. Первый по-русски научился рассказывать о высокой и массовой культуре вот так: не выбирая фаворитов, акцентируя курьезы, без ерничества и патетики, не впадая ни в панегирик, ни в пасквиль; заинтересовался не только сутью и формой произведений, но положением в списке бестселлеров, размером гонорара, премиальными интригами, сексуальным соперничеством, завистью, алкогольной зависимостью авторов; не считает зазорным цитировать ни штампы из монументальной пропаганды, ни ядовитые бонмо своих частных собеседников – а также связывать чересчур экстравагантные особенности личной жизни с творческой некомпетентностью и итоговым местом в рейтинге значимости для потомков.

Это в самом деле исключительная книга – настолько же увлекательная, насколько новаторская. Называя вещи своими именами, Волков сделал для русской литературы то же, что двести лет назад Карамзин, – он привил ей целые жанры. Десять лет назад это были «разговоры с...» («Диалоги с Иосифом Бродским»); теперь вот – «популярная история одного предмета» («Волшебный хор»). Сюрприз.

Андрей Остальский **«Краткая история денег»** **«Амфора», Санкт-Петербург**

У наших соотечественников редко получается удачный научпоп по «истории вещей» – нет традиции; но Остальский – шеф-редактор «Русской службы Би-би-си» и романист («Боги Багдада», «Английские правила») – без пяти минут англичанин. Мало того, довольно долго он имел отношение к «Financial Times» – и, похоже, не только по службе; саму газету он явно читает от корки до корки.

И вот если вы совсем ничего не понимаете в том, как распределяется ограниченное количество ресурсов, но хотите, чтобы вам объяснили экономику на пальцах (на уровне: кто такой Кейнс, чем акция отличается от облигации и почему вместо золотых денег у нас бумажные), то Остальский – замечательный вариант войти в курс дела.

У книжки Остальского – в которой есть байки про жгущего купюры Генсбура, советские анекдоты и притчи о Ходже Насреддине, но ничего не сказано о счетах лораностра и сделках РЕПО, то бишь не особенно глубокой, предназначенной для простого обывателя, – есть, однако, несколько очень существенных преимуществ.

Во-первых, Остальский объясняет азы на примерах из хорошо знакомой российской и советской экономической истории и повседневной жизни (и активно пользуется местоимением первого лица; случаи из собственной, богатой событиями жизни занимают здесь довольно много места; иногда книжка превращается едва ли не в мемуары). Во-вторых, Остальский использует не только классические примеры, но и совсем недавний, газетный, злободневный материал: например, «дело Кервеля», человека из Societe Generale, который в одиночку чуть не обрушил мировую экономику (уже в сентябре выяснилось, что таки обрушил). Кому-то, правда, может показаться, что в погоне за живостью и доступностью автор несколько переусердствовал с имитацией разговорной, не сказать «залихватской», интонации: «ежу понятно» – пожалуй, без этого можно было бы и обойтись. Ну и что более существенно, Остальский все-таки слишком либерал; слово «нормальный» у него – синоним «рыночного», «капиталистического», тогда как все, что не вписывается в эти определения, – либо курьез, либо дурь (и повод для злословия соответственно; особенно, естественно, достается советской экономике); между тем касательно такого рода «нормальности» есть и другие мнения. Итак: перед нами не то чтобы библия экономиста – бывают и более основательные популярные книжки по экономике; однако Остальский, при всех своих ежах, сделал очень приличную книжку, каких раньше в России не было. И уж точно ни разу не скучную.

Ант Скаландис «Братья Стругацкие» «АСТ», Москва

«Более яркого, более необычного, более удивительного явления в отечественной словесности второй половины двадцатого столетия не было», – уверен автор биографии Стругацких, и даже если это не так, братья, конечно, заслуживают жизнеописания.

Трудно быть богом, но легко – апостолом. «Братья» оказались искренней, чистой, наивной, домашней, сектантской книгой. Ант Скаландис (псевдоним фантаста Антона Молчалона) – подвижник, ученик, ветеран секты. И слепому ясно – секта хорошая, первоклассная. Проблема возникает в том случае, если вы не член этой секты – да, повсеместно распространенной, очень известной, – но секты ведь. Энтузиаст, иногда вплоть до экзальтации («Стругацкие – это наши вывернутые наизнанку души. И наша совесть»), Скаландис вряд ли поверит в это, но в мире есть и люди, которые всего лишь слышали о феномене Стругацких, однако не читали ничего или совсем мало и лишь приблизительно знают, почему их книги – «культовые». И если для секты – фэндома, гетто – книга Скаландиса отныне – *sine qua non*, каноническое евангелие, то для посторонних она никуда не годится. Ну да, оказывается, БН ездит на «Тойоте Королле», содержит котов и кошек и плевать хотел на собак, тогда как АН всегда держал в тайнике за англорусским словарем коньяк, жену свою ласково называл «Крыса», собак уважал, а на сберкнижке у него к концу советского периода скопилось 150 тысяч рублей, и это не говоря о том, что его зятем был Егор Гайдар. Оказывается, их практически никогда не видели на людях вместе, вдвоем – и потому существует версия, что у Натана Залмановича Стругацкого был один сын, называвший себя в Москве Аркадием, а в Ленинграде – Борисом. Оказывается, братья Стругацкие пытались писать мистико-фантастический детектив вместе с братьями Вайнерами – представляете, в восемь рук. Оказывается... ну да, курьезы, очень любопытно. И было бы еще любопытнее увидеть здесь, например, пересказы романов, однако вместо этого мы узнаем, при каких обстоятельствах они сочинялись и издавались, черновые версии сюжетов, список прототипов, толкование эпитафий. Однако бедная на внешние события биография Стругацких – это прежде всего их романы, и если вы не читали книг, то все прочие подробности не имеют равным счетом никакого смысла, и поэтому биография Скаландиса – полная, плотная, насыщенная, какая угодно, только не популярная, не просветительская.

Скаландис, чей талант скорее беллетристический («Он сидел на берегу и смотрел в темноту южной ночи»), чем аналитический, предпочел исследовать черновики и реконструировать сцены из жизни, а не устраивать ревизию феномену «братьев Стругацких». Для него не существует всерьез вопроса – что они такое по большому счету в мировом контексте? Не были ли братья дутыми фигурами? Не может ли их манера аффективно акцентировать свою этическую позицию и злоупотреблять эзоповым языком показаться кому-либо отталкивающей? Не были ли они чисто советским феноменом, чья уникальность и привлекательность после открытия границ оказалась под

большим вопросом? Не может ли юмор Стругацких – абсолютный для секты – показаться посторонним вовсе не таким уж и остроумным?

Скорее всего, на все эти вопросы следует твердо ответить «нет», но это не значит, что авторы биографий не должны задавать их, и если они не делают этого, то сами обрекают свои книги на промежуточный, межеумочный статус. Окончательной версии того, что такое «братья Стругацкие» как не было, так и нет.

Людмила Сараскина
«Александр Солженицын»
(вторая премия «Большая книга»-2008)
«Молодая гвардия», Москва

Литературовед и философ («Читать Достоевского – значит познавать свою душу») Л. И. Сараскина познакомилась с А. И. С. в середине 90-х и затем на протяжении нескольких лет навещала его в Троице-Лыковской усадьбе, где беседовала с писателем под магнитофон и работала с материалами из личного архива. «Широта ее интересов была велика» – сказано здесь про одну из героинь; что ж, именно такую эпитафию, по-видимому, и может высечь благожелательный рецензент на памятнике трудолюбию автора.

Действительно, чего только не почерпнешь из 900-страничного жизнеописания русского Конфуция. Тайна загадочного шрама на лбу и злокачественной опухоли в паху. Школьные прозвища – Арамис и Морж – и версии их происхождения. История про отравление, напоминающая ющенковскую и литвиненковскую. Сцена свидания нобелиата с принцессой Уэльской Дианой. Содержание записки, припиленной злоумышленником к забору вермонтской усадьбы («Борода-Сука За сколько Продад Россию Жидам и твоя изгородь не поможет от петли», если вам интересно). Остроумное название «Желтое колесо», предложенное А. И. С. будущему автору эпопеи о горбачевско-ельцинской России.

Ну и, разумеется, вежи: война, тюрьма, шарашка, раковый корпус, «Новый мир», Вермонт, Стокгольм, Магадан. В сараскинской биографии есть все, что надо, хрестоматийное; проблемы возникают с тем, что НЕ надо, с тем, чего в книге не обнаруживается. Не случайно ведь в библиографии отсутствует посвященная «неизвестному Солженицыну» книга Владимира Бушина «Гений первого плевка» (страстная, ядовитая, бесконечно остроумная книга, резюмирующая: «Где Солженицын – там всегда не только злоба, клевета, но и напроломное вранье, невежество»; обязательный антидот после сараскинской) – и, соответственно, не обсуждаются и внятно не опровергаются выдвинутые там обвинения. Почему в жизнеописании Солженицына отсутствует фигура его главного, по сути, соперника и двойника – Александра Зиновьева, реализовавшего иной вариант диссидентства? Где внятно объяснение отношений Солженицына с «деревенской прозой»? Где описание возможно существующей связи между действиями Ельцина и изданным 22-миллионным тиражом солженицынским манифестом «Как нам обустроить Россию»?

Не похоже, что биограф в самом деле хотел ответить на какие-то принципиальные вопросы – он с самого начала знал все и так и, по сути, всего лишь уточнял детали: так все-таки Морж или Арамис? Кто милее – Ростропович или Вишневская? Кто ужаснее – Андропов или Семичастный?

А ведь знаете, – перед нами даже не житие, а евангелие. О том, что это не преувеличение, – да и вообще о характере риторики Л. Сараскиной – можно судить по

следующему пассажи. «Солженицын... Имя-крик, имя-скрежет, имя-протест. Ожог сознания. Скальпель офтальмолога, снимающий катаракту с глаз, раскрывающий угол зрения. Артиллерист, вызывающий огонь на себя. Один в поле воин. Русская душа, которая вышла живой и неизгаженной из мрачного, безнадежного времени. Гениальный русский крестьянин из села Сабля, где течет Живая Вода. Последний из могикан. Судьба Кассандры. Проклинающим весельем поразил Кошеево сердце. Единственный, кому верят. Дон Кихот. Герой ненаписанного романа Достоевского. Словом изменил мир. Некого поставить рядом. Нет уже почвы, на которой всходили бы такие люди». Тем страннее на фоне этих экстаических, едва ли не горячечных стонов выглядит манера Л. Сараскиной на протяжении едва ли не всей первой половины книги называть своего героя Саня. Почему Саня? Да потому что это дешевый способ автора литературной биографии «вовлечь» читателя в повествование, старое доброе – и работающее – клише. Да уж, клише – это то, в чем Сараскина ориентируется не менее профессионально, чем в душеведении и Достоевском, на том же уровне, что прочие авторы серии «ЖЗЛ. Жизнь продолжается...»: «перст судьбы», «сожженные корабли», «слово обрело плоть», «поезд шел вразнос». Слишком пафосно и не особенно остроумно? Остроумным позволяет быть Солженицыну, но не самой Сараскиной – а почему? Как объяснить этот тотальный запрет на иронию над героем, то есть, по сути, на самое драгоценное, что только бывает в биографиях, – на дистанцию, на критический взгляд? Обратная сторона этого табу на смех – отталкивающе выпирающая идеологическая позиция автора. С какой стати? Платим ли мы деньги за то, чтобы узнать, что такое на самом деле Солженицын, – или за то, чтобы литературовед Сараскина при каждом удобном случае уведомляла нас о своем махровом антисоветизме?

Удивительно другое. Даже такое жизнеописание Солженицына – безбожно водянистое, вопиюще необъективное, тошнотворно апологетическое – все равно впечатляет, все равно – событие. Какой колоссальный труд, какая судьба, какой масштаб, какой мощный старик, действительно ключевая фигура даже со всеми оговорками, даже увешанный орденами, как Брежнев, даже сейчас. Что касается выбора персонажа, тут Л. И. Сараскиной можно только позавидовать.

Алексей Цветков
«Дневник городского партизана»
«Амфора», Санкт-Петербург

О том, что это за автобиография, можно было бы дать представление путем простого перечисления ипостасей автора, о внушительный лоб которого большинство людей наверняка уже стучалось не в телевизоре, так в интернете: профессиональный революционер, философ, поэт, журналист, литературный критик, составитель политических лозунгов, редактор издательства «Ультра. Культура», лектор, боевик, практик и теоретик анархизма, друг и собеседник Лимонова, Дугина и Кормильцева... мы притормозили так далеко от конца списка просто потому, что и так уже ясно: ему хватало материала, чтобы к 33 годам взяться за сочинение собственного жизнеописания.

Очень интересная и поучительная – если история человека, чья влюбленность в идею общественного блага никогда не бывает полностью удовлетворенной, чего-нибудь стоит – автобиография составлена из двадцати очерков: об августе 1991-го, октябре 1993-го (NB: выдающийся репортажный текст), об Индии, Стамбуле и Афинах, о Кормильцеве, об увлечении Северной Кореей и сапатистами, об антиглобалистских маршах в Париже, о том, как автор был рекламистом и актуальным художником, как захватывал помещения, строил баррикады и дрался с омовцами.

В кратком изложении все это может показаться чересчур специфической информацией; все-таки настоящий, огненный марксизм бьет по нервам даже сейчас; обычно мы ограничиваемся софт-версией этой идеологии в изложении кого-нибудь вроде Наоми Кляйн; так что – «отфильтровывать автоматически»? Да, если бы не несколько обстоятельств: если бы Цветков не был настоящим писателем, если бы цветковское морализаторство показалось чересчур навязчивым и если бы Цветков воспевал абстрактный радикализм, а не припоминал конкретные эпизоды из своей жизни.

Цветков живет ненавистью, но он не из тех, кто брызжет слюной, – самоиронии у него тоже хватает; апостол, энтузиаст, глаза блестят – да, но не фанатик. Помимо умения навязывать читателю свою точку зрения, Цветков отличается злым остроумием («Упав за один столик с центробанковским директором Геращенко, я щелкнул диктофоном и спросил его, в чем, собственно, смысл жизни? Он не задумываясь ответил: „Молодой человек, главное – твердый рубль, а все остальное – химеры!“ „Рубль“ в его устах звучало, как „член“. Как и полагается, он рекламировал то, что имел») и несомненным поэтическим талантом («Было здорово вчера ночью купаться с Олей без одежды. Тела обнимал ласковый зеленый огонь: красиво размножились черноморские микробы. Одесская вода играла чистыми живыми искрами. Такая иллюминация только в конце июля. Бьешь пальцем волну, и змеятся прочь прохладные изумрудные судороги, вьются малахитовые жилы. Но эта книга не называется „Как мне нравилась Оля, или Микроорганизмы в моей жизни“).

Отличная книжка: и мало того что познавательная – настоящая. Единственное, в чем можно усомниться, – а правда ли, что книжка хорошая, потому что про революцию?

Пожалуй, если он в самом деле напишет про Олю или про микроорганизмы, тоже придется читать.

Алексей Варламов «Михаил Булгаков» «Молодая гвардия», Москва

Булгаков – каверза для биографа: с одной стороны, козырь, сам себя продает; с другой – никакой особенной биографии у него нет, а та, что есть, общеизвестна; приходится обшаривать совсем уж дальние закоулки – в смысле заниматься нюансами (так что не удивляйтесь, когда обнаружите, что хронике жизни Булгакова – который не Мафусаил и не граф Монте-Кристо – посвящено 800 (!) страниц чистого текста).

У Варламова получилась стопроцентно апологетическая биография, он оправдывает и «Батум», и «дьявольщину», и всегданнюю зависимость от Гоголя и на полном серьезе считает «Белую гвардию» великим романом.

Тем эксцентричнее – на фоне прочих пресностей – выглядит «мистическая» версия о загробной мести Булгакову Мольера, который «все эти годы самым таинственным образом препятствовал тому, чтобы пьеса о нем пошла, возможно, он из тех миров, куда отправил Булгаков своего Мастера, „надиктовывал“, посылал флюиды Станиславскому, отсоветовал играть себя Москвину...». Что-нибудь еще? Да, есть кое-что, хотя, к сожалению, ничего умопомрачительного. Антураж для стамбульской сцены с тараканьими бегами в «Беге» Булгаков фактически украл у Алексея Толстого. Булгаков встречался с Сент-Экзюпери у американского посла; летчик показывал фокусы. Любопытная трактовка: «Мастер и Маргарита» – роман о русском 1937 года».

Еще одна занятная коллизия: вместо того чтобы напечатать в серии «ЖЗЛ» классическое булгаковское жизнеописание Мариэтты Чудаковой, редакторы заказывают новый текст Варламову; Варламов не стал делать вид, что Чудаковой не существует, а наоборот, разыграл эту карту; он не только часто цитирует свою предшественницу, но даже беседовал с ней лично – о чем и отчитался в книге. Крайне корректно – однако иногда прорывается и то, что может быть квалифицировано как раздражение: «бдительная Мариэтта Омаровна», «...осуждение исследовательницей своего героя, сожаление о его малодушии замечательно характеризуют ее саму как несгибаемого борца с тоталитаризмом и поборницу демократии, и уж, конечно, никогда бы сама Мариэтта Омаровна на подобный шаг не пошла...» и т. п. По правде говоря, это, кажется, единственное место в книге, когда в воздухе чувствуется хотя бы вольт электричества.

Булгаков уже пятый (!) ЖЗЛ-клиент Варламова («А.Толстой», «Распутин», «Грин», «Пришвин»); можно предположить, что Варламов на сегодняшний день самый квалифицированный биограф из всех пишущих по-русски. Он знает исторический и литературный контекст, умеет и любит работать с источниками, явно ненавидит всякую самодеятельность, не основанную на глубоком фактическом фундаменте эссеистики; проблема в том, что он – слишком дотошный и слишком беспристрастный; хоть бы разок улыбнулся или соврал, что ли. М. О. Чудакова со своими смелыми предположениями по крайней мере могла бы стать булгаковской героиней, тогда как А. Н. Варламова невозможно спроецировать даже на Борменталья, он катастрофически безупречен, в нем

нет решительно ничего «гоголевского».

Что ж, по крайней мере, если версия о мести Мольера окажется правдой и мертвецы в самом деле могут влиять на жизнь своих биографов – есть шанс, что эта безупречность сослужит А. Варламову хорошую службу: например, М. А. расщедрится и подкинет своему коллеге какого-нибудь героя с менее заезженной биографией.

Лев Гурский «Роман Арбитман» «ПринТерра», Москва

Должно быть, это одна из самых странных книг в истории мировой литературы – человек написал альтернативную биографию самого себя. Дело в том, что Лев Гурский – псевдоним писателя Романа Арбитмана. Таким образом, автор, укрывшись за прозрачным псевдонимом и сфабриковав сотни цитат из выдуманных источников, утверждает, что второй президент России (2000–2008) – это он сам. (Абсурднее всего не собственно это утверждение, а факт физического существования ЖЗЛ-образной книжки с фотографией Арбитмана на обложке). Как и настоящий Арбитман, Арбитман-президент тоже родом из Саратова, и тоже филолог. Однако ж в детстве ему на голову упал метеорит, в 1989-м он якобы спас Ельцина от покушения, тот взял его в свой аппарат, а затем в 2000-м передал ему свой пост. Арбитман боролся с коррупцией, на должности министра внутренних дел и директора ФСБ пригласил иностранных менеджеров, после инцидента с Литвиненко тайно встречался в Лондоне с Дж. Роулинг, а 6 августа 2008 года, закончив свой второй президентский срок, улетел на космическом корабле в созвездие Кассиопеи – чтобы вернуться, по земным меркам, в 2088-м. Все эти факты – и неожиданные подоплеку всем известных событий, вроде примаковского разворота над Атлантикой – сообщаются как бы на полном серьезе – но именно что как бы; сочинитель все время натужно шутит, и вот это главная проблема книги. Сама ее идея – идеально выраженная в смешной обложке – уже очень хорошая шутка, убийственная пародия и на популярность альтернативной истории, и на увлечение жанром биографии еще живых людей. Отлично – и вот тут следовало прекратить всякое иронизирование, и дальше «гнать» с каменным лицом. Арбитман-Гурский поступил с точностью до наоборот – и моментально изъюморизировался. То есть здесь попадают иногда более-менее удачные пассажи (выдержки из мемуаров Ельцина: «В январе 1999 года я уже не в первый раз перечитывал „Властелина колец“. И с особым вниманием – то потрясающее место в финале книги, когда Кольцо Всевластья пусть ненадолго, но одерживает победу над Фродо» – и т. д.), но вообще от кривляний рассказчика быстро начинаешь морщиться – мм, ну да, мимо тещино дома я без шуток не хожу; надо быть Гариком Харламовым, чтобы засмеяться после того, как тебе сообщат, что третьим президентом России стал Гарик Харламов. Арбитман, несомненно, человек, наделенный остроумием, но на уровне генерации идей; а вот таланта смешить текстами у него нет вовсе, это и по его «ироническим детективам» от Гурского было понятно. Еще хуже – и еще чаще – попадают здесь шуточки внутрилитературные – вроде той, про биографа Арбитмана К. Исигуру, заявляющего «Без Гарри Поттера мы были бы сиротами»; ничего, кроме безгливости, это озорство книжного червя не вызывает.

Жаль, что не нашлось редактора; идея хорошая, можно было бы лучше разыграть.

Максим Кантор «Медленные челюсти демократии» «АСТ», «Астрель», Москва

В России пока еще только переваривают изданный два года назад монструозный «Учебник рисования»; надо полагать, следует дожидаться официальной анафемы из Орды – английского то есть перевода и мирового скандала, объявления бунтовщиком похлеще Пугачева, чтобы роман накрыл страну второй волной.

Уже по роману было ясно, что Кантор – сильнейший публицист из ныне пишущих по-русски; оно и подтвердилось.

«Бедный римский народ – цитирует Кантор Октавиана Августа, передававшего власть преемнику Тиберию, – в какие медленные челюсти он попал!» Это все тот же, что в романе, карикатурный автопортрет общества, «огонь по своим», философская сатира на символ веры коллаборационистской интеллигенции: демократия – цивилизация – контемпорари-арт. Самая убийственная вещь в сборнике – заглавная, в сотню с лишним страниц работа, которая, вот бы не сплзнуть, должна изменить мир, как марксовский «Манифест». Это кажется невозможным – но так бывает, когда кто-то наконец улавливает тщательно замаскированные связи между вещами и событиями и внятно формулирует то, что интуитивно ощущается, но никем не проговаривается вслух из страха увидеть нечто невыносимое для глаз. Это очерк истории понятия «демократия», проиллюстрированный сценами из истории XX века, которая была, по Кантору, не историей противостояния варварства и цивилизации, но историей мутации демократии. И трудно после канторовской статьи воспринимать демократию иначе чем как антигуманную идеологию, внедренную англосаксами ради наиболее эффективного управления миром.

«Тот факт, что потомок герцогов Мальборо сэра Уинстон Черчилль является оплотом демократии, вообще говоря, должен был бы насторожить историков общества. Любителей высказывания Черчилля о демократии надо посылать в поместье Бленхейм, где сэра Уинстон родился и вырос. Само поместье превышает Кремль размерами раз в пять, а что касается рек, озер, лесов и угодий, то поместье площадью не уступает Садовому кольцу, только гораздо красивее и покойнее. Всем этим владели герцоги Мальборо, коих наивная молва числит в рядах столпов демократии. Всем этим они владели, за это боролись и ни пяди земли не намерены были отдать – причем не только Сталину и Гитлеру (тоталитарным сатрапам), но и обычному британскому обывателю. Не только бабке из Жулебина, но и жителю Брикстона ни вершка из этих территорий не досталось и не достанется никогда. И тот простой факт, что для сохранения привилегий Черчиллю следовало воспользоваться демократической доктриной, – говорит лишь об одном: доктрина эта работает, это эффективный механизм управления и подчинения».

Кантор проводит серию невероятно красивых, многоходовых атак на интеллигентскую догму; иногда его охватывает настоящий гнев, однако морализаторство и обличительский пафос рассказчика оправданы иронией: он не позволяет себе сильных утверждений, не

продемонстрировав предварительно остроумия. Философ в третьем поколении, Кантор в совершенстве владеет сократовским искусством майевтики, добывания истины посредством задавания каверзных вопросов. Вопросами, однако, дело не ограничивается – после них, будьте уверены, последуют strong opinions. Какие? Ну что холокост в его окончательном варианте, по-видимому, был спровоцирован англичанами, с тем чтобы в войну вступила Америка; что поздний Маяковский прекраснее раннего; что портреты Александра Шилова и Энди Уорхола ничем не отличаются друг от друга; что Вторая мировая война не была победой сил добра над Абсолютным Злом; что закономерным результатом демократических реформ стало открытое управление КГБ Россией; что Зиновьев как фигура значительнее Солженицына; что «демократия» убила людей больше, чем какой-либо авторитарный режим. Кантор, как видите, режет горла священным коровам, тут не просто ревизия истории – тут пересмотр итогов приватизации, и не чубайсовской, а в мировом масштабе. В мировом – но именно из России; и Кантор единственный, наверное, отечественный мыслитель, который предлагает интеллигенции внятный третий путь – систему ценностей, которая не совпадает ни с либерально-западнической доктриной, ни с националистически-имперской.

Это потрясающая, яростная, искрометная публицистика; целый садок живых, танцующих, извивающихся, колотящихся хвостами об лед мыслей – и пробивающих проруби. Глядя на открывшуюся черную воду, отчетливо понимаешь: иногда лучше стать моржом самому, чем ждать, пока соскользнешь в полынью нечаянно.

Приложение к путеводителю ВАРИАНТЫ МАРШРУТОВ

Качественная беллетристика

Леонид Юзефович «Журавли и карлики»



Елена Некрасова «Щукинск и города»



Юрий Поляков «Гипсовый трубач»



Александр Бушков «Антиквар», «Последняя пасха»



Александр Архангельский «Цена отсечения»



Вероника Кунгурцева «Ведогони,
или Новые похождения Вани Житного»



Александр Жолковский «Звезды и немного нервно»



Владимир Маканин «Асан»



Леонид Парфенов «Намедни. 1961—1970»

Герой нашего времени: галерея портретов

Андрей Рубанов «Готовься к войне»,
«Жизнь удалась»



Александр Архангельский «Цена отсечения»



Дмитрий Быков «Списанные»



Анна Козлова «Люди с чистой совестью»



Роман Сенчин «Лед под ногами»



Герман Садулаев «Таблетка»



Евгений Чижов «Персонаж без роли»



Захар Прилепин «Ботинки,
полные горячей водкой»



Сергей Минаев «The Телки»



Илья Стогоff «Апокалипсис вчера.
Дневник кругосветного путешествия»

«Высокая литература»

Сергей Самсонов «Аномалия Камлаева»



Александр Мильштейн «Серпантин», «Пиноктико»



Андрей Битов «Преподаватель симметрии»



Сергей Болмат «Близкие люди»



Александр Иличевский «Пение известняка»,
«Мистер нефть», «Ослиная челюсть»

Биографии и автобиографии, мемуары

Алексей Цветков «Дневник городского партизана»



Юрий Бригадир «Мезенцефалон»

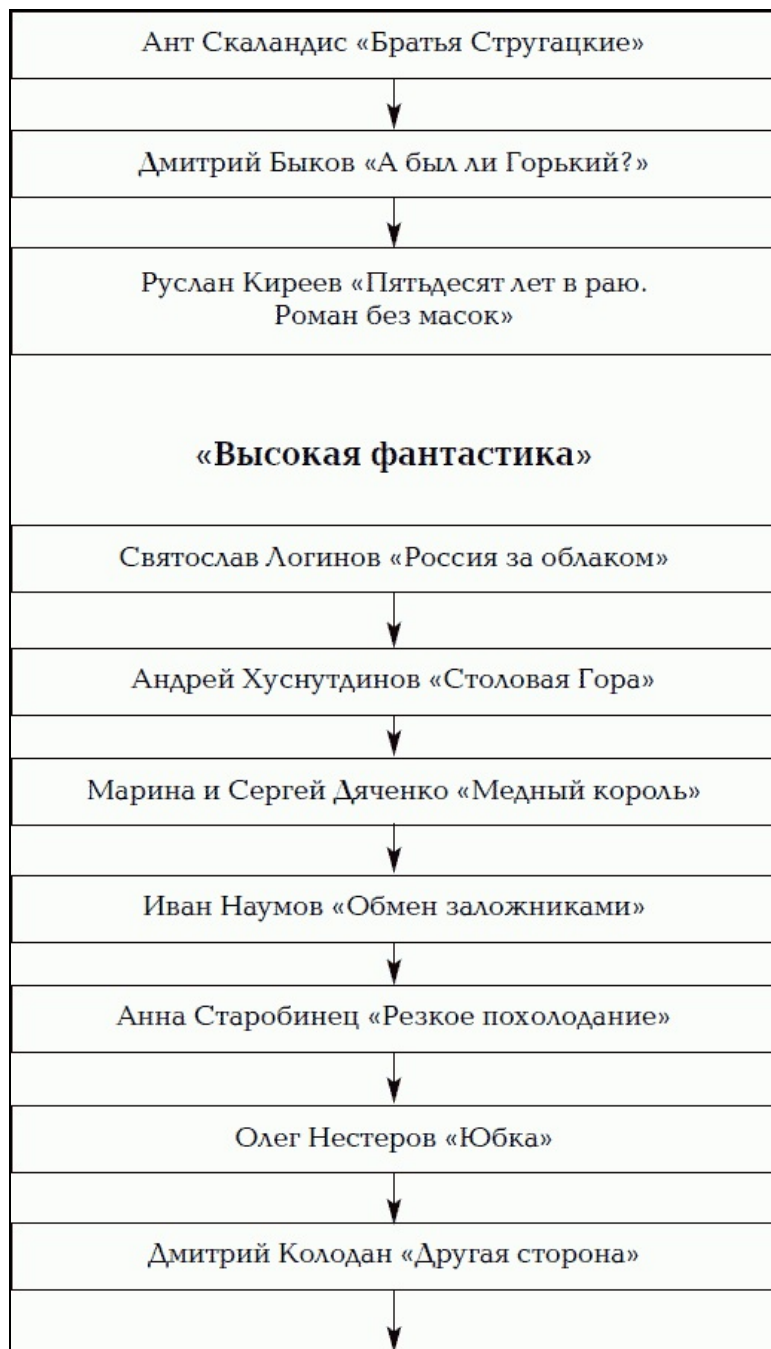


Алексей Варламов «Михаил Булгаков»



Людмила Сараскина «Александр Солженицын»





Евгений Лукин «Бытие наше дырчатое»
↓
Олег Журавлев «Соска»
↓
Владимир Шаров «Будьте как дети»
«Женский список»
Дина Рубина «Почерк Леонардо»
↓
Елена Некрасова «Щукинск и города», «Автор сценария»
↓
Ольга Славникова «Любовь в седьмом вагоне»
↓
Захар Прилепин «Грех»
↓
Александр Архангельский «Цена отсечения»
↓
Оксана Робски «Эта-Тета»
↓
Юрий Поляков «Гипсовый трубач»
↓
Мария Рыбакова «Острый нож для мягкого сердца»

Содержание

Лев Данилкин Нумерация с хвоста Путеводитель по русской литературе	3
Нумерация с хвоста	4
ФИКШН	27
Владислав Крапивин «Дагги-Гиц» «Эксмо», Москва	28
Дмитрий Быков «Списанные» «ПРОЗАиК», Москва	30
Илья Бояшов «Танкист, или „Белый тигр“» «Лимбус Пресс», Санкт-Петербург	33
Леонид Юзефович «Журавли и карлики» «АСТ», «Астрель», Москва	36
Евгений Чижов «Персонаж без роли» «Эксмо», Москва	40
Вероника Кунгурцева «Ведогони, или Новые похождения Вани Житного» «ОГИ», Москва	42
Андрей Рубанов «Жизнь удалась» «Эксмо», Москва	47
Захар Прилепин «Грех. Роман в рассказах» (Премия «Национальный бестселлер»-2008) «Вагриус», Москва	49
Михаил Елизаров «Библиотекарь» (Премия «Букер-2008») «AD Marginem», Москва	52
Юрий Поляков «Гипсовый трубоч, или Конец фильма» «АСТ», «Астрель», Москва	53
Елена Некрасова «Щукинск и города» «Флюид», Москва	55
Герман Садулаев «Таблетка» «Ad Marginem», Москва	57
Иван Наумов «Обмен заложниками» «Форум», Москва	58
Александр Мильштейн «Серпантин» «ОГИ», Москва	60
Оксана Робски «Эта-Тета» «АСТ», «Астрель», Москва	63
Андрей Рубанов «Готовься к войне!» «Эксмо», Москва	64
Сергей Костин «Рам-рам» «Популярная литература», Москва	67
Алексей Слаповский «Пересуд» «Эксмо», Москва	69
Владимир Маканин «Асан» (Первая премия «Большая книга»-2008) «Эксмо», Москва	71
Станислав Буркин «Фавн на берегу Томи» «Эксмо», Москва	74
Андрей Хуснутдинов «Столовая Гора» «Снежный Ком», Рига	76
Виктор Пелевин «П5. Прощальные песни политических пигмеев Пиндостана» «Эксмо», Москва	78

Андрей Волос «Победитель» «АСТ», Москва	81
Олег Журавлев «Соска. Синоптический детектив» «ОГИ», Москва	84
Ольга Славникова «Любовь в седьмом вагоне» «АСТ», «Астрель», Москва	86
Илья Стогох «Апокалипсис вчера: дневник кругосветного путешествия» «Амфора», Санкт-Петербург	87
Владимир Шаров «Будьте как дети» «Вагриус», Москва	89
Александр Архангельский «Цена отсечения» «АСТ», «Астрель», Москва	92
Александр Бушков «Антиквар» «ОЛМА Медиа Групп», Москва	96
Сергей Самсонов «Аномалия Камлаева» «Эксмо», Москва	98
Дмитрий Липскеров «Демоны в раю» «АСТ», «Астрель», Москва	103
Александр Бушков «Последняя пасха» «ОЛМА Медиа Групп», Москва	105
Олег Нестеров «Юбка» «Ad Marginem», Москва	106
Анна Козлова «Люди с чистой совестью» «ААмфора», Санкт-Петербург	107
Роман Сенчин «Вперед и вверх на севших батарейках» «Вагриус», Москва	108
Роман Сенчин «Ничего страшного» «Альта-принт»: «Зебра Е», Москва	110
Юрий Бригадир «Мезенцефалон» «Лимбус Пресс», Санкт-Петербург	112
Святослав Логинов «Россия за облаком» «Эксмо», Москва	113
Владимир «Адольфыч» Нестеренко «Огненное погребение» «Ad Marginem», Москва	115
Александр Жолковский «Звезды и немного нервно» «Время», Москва	117
Сергей Минаев «The Телки» «АСТ», «Астрель», Москва	119
Сергей Болмат «Близкие люди» «АСТ», «Астрель», Москва	121
Дмитрий Колодан «Другая сторона» «АСТ», Москва	122
НОН-ФИКШН. ДЕСЯТЬ ГЛАВНЫХ КНИГ ГОДА	124
Леонид Парфенов «Намедни. Наша эра. 1961–1970» «КоЛибри», Москва	125
Рустам Рахматуллин «Две Москвы. Метафизика столицы» (третья премия Большая книга-2008) «АСТ», Москва	128
Соломон Волков «История русской культуры XX века от Льва Толстого до Александра Солженицына» «Эксмо», Москва	130
Андрей Остальский «Краткая история денег» «Амфора», Санкт-Петербург	133
Ант Скаландис «Братья Стругацкие» «АСТ», Москва	134
Людмила Сараскина «Александр Солженицын» (вторая премия «Большая книга»-2008) «Молодая гвардия», Москва	136
Алексей Цветков «Дневник городского партизана» «Амфора», Санкт-Петербург	138

Алексей Варламов «Михаил Булгаков» «Молодая гвардия», Москва	140
Лев Гурский «Роман Арбитман» «ПринТерра», Москва	142
Максим Кантор «Медленные челюсти демократии» «АСТ», «Астрель», Москва	143
Приложение к путеводителю ВАРИАНТЫ МАРШРУТОВ	145