

Ирина РОДНЯНСКАЯ, Владимир ГУБАЙЛОВСКИЙ

КНИГИ НЕОБЩЕГО ПОЛЬЗОВАНИЯ

Опыт диалога о «не такой» прозе

... все эти книжки были, так сказать, общего пользования. А его интересовал только он, только его жизнь.

Павел Мейлахс, «Избранник»

И.Р. Вы помните, как, с чего именно начались у нас с Вами разговоры «на тему», которые мы сейчас пытаемся продолжить письменно и публично? Нам обоим то и дело приходилось сталкиваться со спорами о «новом реализме»; затеяли его, в основном, совсем молодые манифестанты своей особы, но поддержали на собственный лад и зрелые знатоки текущего – П. Басинский, Е. Ермолин, например. И вот, стало тогда интересно, а существует ли явление – или это очередной фантомный инструмент для фехтования в литературных дискуссиях? – Огляделись и убедились, что явление существует, только не совсем такое, как его описывают, и не совсем там, где на него указывают. И я бы назвала его несколько по-другому.

Круг прозы, не отказавшейся от «изображения жизни в формах самой жизни» и притом прибегающей к фабульному и персонажному вымыслу, все еще велик, несмотря на периодические вопли о том, что больше невозможно читать, как некий «Иван Иванович подошел к окну и выглянул во двор». Тех, кто так пишет (иногда беллетристически недурно, как Л. Улицкая, иногда отлично, как С. Гандлевский или П. Алешковский), не воспрещается называть «реалистами» – и даже «новыми реалистами», поскольку они нередко освежают свои истории новым, скажем, постмодернистским, опытом.

Круг прозы, которую после незабываемого литературного манифеста Александра Гольдштейна, вот уже десятилетней с лишним давности, относят к «литературе существования», тоже до того широк, что вмещает вещи от чрезвычайно изощренных, написанных во всеоружии литературного умения, вроде «Любю» Юрия Малецкого или повествований Анатолия Наймана, до непрофессиональных «человеческих документов». «Для современных авторов исследование собственного жизненного опыта переходит в исследование метафизического и всеобщего опыта истории», – говорит Олег Павлов, автор прозы, весьма осложненной наследством Андрея Платонова, и ее тоже можно назвать «литературой существования», извинившись за натяжку перед покойным Гольдштейном.

Но поскольку эти два обширных круга имеют нечто общее – а именно, оба противоположны скопившимся сегодня на другом полюсе утопиям, антиутопиям, фантазмагориям, «взрослым» сказкам, «альтернативным» историческим и биографическим сюжетам и всему прочему, что успешно питается *неправдоподобием* вымысла, – то, заштриховав воображаемую зону их пересечения, кажется, и получим то, о чем собрались говорить.

Я назвала бы эту «луковицу», эту «линзу» областью **«НОВОЙ ПОДЛИННОСТИ»** и ниже попытаюсь защитить свою дефиницию.

Но сначала позволю себе удивиться, почему только теперь явление это стала нащупывать критика – и мы в том числе. Ведь уже три поколения пишущих открыли для себя такую «подлинность». Здесь есть свои «сорокалетние» – Михаил Бутов и Павел Мейлахс (и одного сделанного ими хватило бы, чтобы отнестись к теме предельно серьезно), чуть старше их – Олег Ермаков; свои, совсем уж разные, «тридцатилетние» – Роман Сенчин, приблизившийся к этой черте Аркадий Бабченко, какой-то гранью – Александр Иличевский и Дмитрий Данилов; свои «двадцатилетние» – молодой да ранний Сергей Шаргунов или неоперившийся еще Сергей Чередниченко. Разумеется, этими именами дело не ограничивается...

Так почему – «подлинность» и чем – «новая»? Словарные значения – некорректная, но хорошая наводка. По Далю и по Ушакову, *подлинный* – настоящий, не скопированный, оригинальный (антонимы: поддельный, фальшивый). Как свидетельствуют тот же Даль и этимологические словари, слово произошло от названия пытки – битья палками-«длинниками», или «подлинниками»; «подноготный» же – от следующего этапа пытки, какого – объяснять не нужно... «Невыносимое он днесь выносит», – сразу пришла на память строка Тютчева. Без самодознания, самоистязания, а то и самоосквернения вряд ли бы состоялись многие из этих текстов. «Попытка освободиться от кожи, как от стесняющего тряпья» (А. Гольдштейн) – разве не пытка? А главное тут – отсутствие самозабвения, извлечение тайны жизни из единственного нефальсифицируемого подлинника – *из себя* («Вкус собственного “я” ... он постоянно ощущал, как печеночный больной ощущает изжогу». – П. Мейлахс). Повествование от первого лица или наделение рассказчика реальным именем автора (Павел в «Избраннике» Мейлахса, Роман в «Минусе» Сенчина) тут, кстати, не обязательно, всегда и так ясно, откуда что берется.

Дальше, в согласии со словарем: *подлинное* – «сделанное не по образцу» (Даль). Образцы бывают жанровые, в обоих смыслах: устоявшиеся прозаические жанры (роман, рассказ...) или жанр как ниша читательских ожиданий (военная проза, история любви). Интересующие нас авторы смело ставят под заглавием слова «роман» или «повесть», но эти слова ровно ничего не говорят о природе их сочинений; что касается второго значения, то достаточно сравнить рассказ Бабченко «Аргун» с романом Захара Прилепина «Патологии», чтобы увидеть, чем безобразовая «новая подлинность» отличается от идеологически нагруженной жанровости, здесь – в духе «суровой солдатской прозы».

Письмо «по образцам» – это и литературные влияния; наша серьезная проза последних десятилетий находилась под сильнейшим воздействием либо Платонова, либо Набокова, отчасти – Зощенко, пользовалась их завоеваниями, их возведенной в квадрат искусностью. «Новые подлинники» – и в этом как раз их новизна – отошли от этих образцов. Можно сказать, что тем самым они приблизились, «вернулись» к Толстому и Достоевскому (молодой Толстой старался «без пропусков» описать «день или часть дня» задолго до молодого Данилова; Мейлахса откровенно тянет к Толстому-смыслоискателю; рассказ Бутова «Памяти Севы, самоубийцы» в свое время так поразил меня бесстрашием, что я сравнила его с «Записками из подполья»); но на самом деле никакой оглядки, никакой инициативы «возвращения» у наших героев нет – просто и Толстой, и Достоевский открывали в XIX веке *свою* «новую подлинность».

«... Сегодня писатель важнее литературы и необходимость в авторе выше необходимости в тексте», – декларировал Гольдштейн. Послание от «я» к миру важнее художественного подношения миру. (Это не более чем парадокс: не всякое послание доходчиво – только литературно состоятельное.)

И еще: «я» наших авторов – отнюдь не только «голос и сложенные в рупор ладони», как рекомендует глашатай «литературы существования». Такое «я» как правило телесно, физиологично за порогом «допустимого» и к физиологичному рядом с собой особо чувствительно. Можно счесть это натуралистической бесцеремонностью с читателем, победой над условностями по Владимиру Сорокину, которому в старой литературе недостает информации о том, «как пахли подмышки у Наташи Ростовской» (спешу его успокоить: дамы позапрошлого века знали толк в притираниях не хуже, чем нынешние – в дезодорантах). Но нет, в образчиках «новой подлинности» тело – в такой близости к душе, что физиология пронзительно очеловечена; часто она тягостна («все болит около дерева жизни», – говорил один русский философ), но, в отличие от сорокинской, не отвратительна.

Почему я читаю эти, отнюдь не обреченные на успех, книги, словно это и впрямь «романы», в прежнем увлекающем значении? Ведь не из-под палки же и не из профессионального любопытства, а – погружаясь, вплоть до идентификации с авторами. Не знаю, что и ответить.

В.Г. Я согласен, что явление литературы, которое так полюбили обсуждать и которое именуют «новым реализмом», безусловно, существует. Одним из первых, кто провозгласил приход этого «нового реализма» («Грядет смена смеха. Грядет новый реализм»), насколько я помню, был Сергей Шаргунов в своем манифесте «Отрицание траура», опубликованном на страницах «Нового мира» довольно давно – в 2001 году. Именование это крайне неудачно уже потому, что ничего не означает. Литература никогда ничем больше не занималась (и не занимается) кроме реализма. (Об этом подробно писала Лидия Гинзбург в своей статье «Литература в поисках реальности»,

где эти поиски прослеживаются от Гомера до французского «нового романа».) И поэтому литература всегда – «новый» реализм, пока не родился «новейший». Но неудачная терминология еще не повод, чтобы отказывать явлению в существовании.

Можно ли сказать, что интересующее нас явление существует на пересечении (линзе) «литературы правдоподобия» (с сюжетами и персонажами) и «литературы существования» (с ее предельно личным высказыванием)?

Не уверен. Просто потому, что «литература существования» полностью вкладывается в литературу «правдоподобия». Не бывает личного высказывания в фантастическом внешнем пространстве, потому что автор живет в реальности, и только опираясь на реальность собственного существования, способен выразить самого себя (а не персонаж). Интересующее нас явление, на мой взгляд, полностью укладывается в рамки «литературы существования», но образует ее более узкое подмножество.

Если бы мы еще отчетливо понимали, что такое эта «литература существования», было бы совсем хорошо. Но Гольдштейн ведь фактически не дал определения. Уже в своем эссе он начал размывать жесткие границы – оказывается, она может быть и вымышленной, и сюжетной, как, например, у Берроуза. Но допустим, что мы примерно представляем себе, что такое «литература существования»: это высказывание, в котором гарантией достоверности является исключительный личный опыт автора; в котором автор говорит о себе самом и договаривает до конца, ничего не утаивая, а напротив, проецируя вовне любой – даже самый постыдный – опыт.

Такова ли «новая подлинность» (возьмем этот термин в качестве рабочей гипотезы)? Неожиданная связь «подлинности» с пыткой оказывается очень глубокой. Те авторы, которых можно отнести к «новой подлинности», пишут о вещах мучительных, мучительных не только духовно или интеллектуально, а буквально – физиологически. Мейлахс говорит – об алкоголизме, Сенчин – о ломающем человека быте, Бабченко – о войне, Бутов и Чередниченко – о суициде. Причем эти темы взяты не в социологическом, обобщенном плане, а как личный пережитый (или переживаемый) опыт.

Верно и указание на внежанровость этой прозы. Для каждого из наших авторов существование в рамках жанра невозможно. Жанр – это готовая схема и для выражения, и для восприятия. То есть некоторое продолжение установившихся отношений писателя и языка, читателя и произведения. Но в анализируемых произведениях мы всякий раз застаем автора в момент выбора, в момент излома. С этого все начинается: с отрицания любой инерции, традиции, прошлого, на которое можно было бы опереться. А значит, любая жанровость должна быть отброшена еще до начала высказывания.

Но только на этом изломе действительности и можно прикоснуться к достоверности, подлинности бытия, а это и есть главная цель таких книг. Писатель сознательно отказывается от позиции аналитика, который обобщает и типизирует действительность: типология невозможна, инертна, мертва. Нужно пробиться к самому себе, потому что только к самому себе пробиться и можно. Остальное – от лукавого массмедиа.

Я бы назвал этот метод – **субъективным реализмом**, потому что этот реализм локален, его не слишком интересуют биография или условия существования героя. Этот реализм направлен внутрь человека, но человек этот не вымышлен, он предельно реален. Именно этим такая проза и интересна. Она дает возможность и читателю прикоснуться к себе. И где-то на глубине (мучительной, омерзительной, подноготной) ощущения и представления автора и читателя могут совпасть. Это происходит не потому, что они среднестатистические представители рода людского, а потому, что каждый из них человек.

И. Р. «Подмножество» – так «подмножество», тоже красиво. Говоря об общем пространстве двух пересекающихся кругов, я просто хотела подчеркнуть (как, кстати, и Вы) отличие отмеченных нами текстов от автобиографической прозы, с которой их часто путают. Нет, это не повести о детстве и юности и не романы воспитания (тоже ведь – *жанры!*). Один и тот же герой – он, по факту, и автор – испытывает разные варианты, разные *фабулы* своего существования, реальные, а отчасти, быть может, и виртуальные. Внешний, обстоятельный опыт «Придурка» отличается от соответствующего опыта «Избранника» или «Отступника» (здесь и дальше: названия циклизированных повестей П. Мейлахса), а в «Беглеце» и «Шлюхе» – несоединимые модусы пребывания героя в Израиле. Точно так же из романов Р. Сенчина «Минус», «Нубук» и других плюс из его единых с ними по ощущению жизни рассказов «Афинские ночи» или «Говорят, что нас там при-

мут» не сложишь последовательной саги, а повесть М. Бутова «Памяти Севы, самоубийцы» не вложишь в качестве вставного эпизода в его, того же духа, роман «Свобода» и не продолжишь этот роман свежим «Мобильником» (путешествие по-прежнему узнаваемого центрального лица по Европе). Короче, это письмо не линейное, как трилогия Льва Толстого, или, резко меняя масштаб, как, скажем, автобиографическая проза Константина Паустовского, – а *серийное*, чем-то схожее с тенденцией в современной живописи¹. И тем самым перекликающееся, пересекающееся с фабульно-персонажными сюжетами. Все рассказываемое не столько случается с автором (это бабушка надвое сказала), сколько совершается внутри автора (а это уж несомненно). «Субъективный реализм», как и было сказано.

Но вот незадача. Вернее – задача. Этот «реализм» повернут к реальности драматически-антагонистическим образом. Он ее, наличную реальность, только и признает, остальное – «лукавство» (С. Шаргунов), но он же ее и отрицает – как невозможную, неусвояемую, не дающую дышать. И добро бы речь шла о нечеловеческой реальности армейщины на чеченской войне («Аргун» А. Бабченко) или хотя бы о социально вымороченной, минусовой реальности провинции 1990-х годов («Минус», он же город Минусинск, у Сенчина). Да нет, то же испытывают те, кого жареный петух клюнул отнюдь не в силу внешних неурядиц, герои Мейлахса или Чередниченко, творческие «избранники», бессильные приподнять свинцовую плиту «существенности».

Попытки трансценденции, религиозно или художественно воображаемой, избобличаются как страусиный самообман. В «Минусе» (герой там – рабочий сцены) таков театральный мирок, который «актеры пытаются слепить, а потом, силенок набравшись, – обратно в реальность» – или живопись художника-пропойцы («Лхаса, Фудзияма, тайландки...») в том же романе и в рассказе «Художник»: «Холодная печка, завешенное одеялом окно... – Розовое небо, какие-то пальмы, парходик...» «Нужно писать о жизни, о жизни, о жизни! А ты от нее хочешь спрятаться! – спорит герой Чередниченко с юной женой-поэтессой. Недаром и ему, и Сенчину нравятся столетней давности стихи талантливого циника Тинякова.

...И пишут «о жизни», выпуская чувствительные щупы вовне, проявляя гиперреалистическую наблюдательность, недоброе имя которой – «цыганский глаз». «Вот девица отрешенно бредет мне навстречу, внезапно, поравнявшись со мной, она зевает мне в лицо, ее лицо разворачивается в зевке, как цветок, на мгновение я вижу ее зависший язык, овально закругленный, как боеголовка, бордовый, будто напомаженный...» (П. Мейлахс). «Да, он очень доволен жизнью. Это он всячески старается показать. Куриные кости он лишь слегка обглядывает, оставляя на них уйму мяса, берет за новый кусок» (Р. Сенчин). Мать «опустилась на колени, тощая, похожая на синюшную советскую курицу» (С. Чередниченко). Храм, смахивающий на тыкву, «слепые мордочки ангелов» (С. Шаргунов).

Но прямой взгляд этой безбоязненно голимой «правды» наши авторы вынести не в силах. Это взгляд *повседневности*. «Сегодня как вчера», «День без числа» – названия рассказов Сенчина говорят сами за себя. Даже криминальный замысел в «Минусе» – ограбить, а то и «замочить» бухгалтершу – не отменяется по моральным мотивам, а рассасывается в нивелирующем ходе будней. Повседневность, она – «колера школьных коридоров моего детства» (М. Бутов). «Двухтысячные – круглые белые яйца, проколотые иголкой, вытекшие. Год мог сменять год, а все ощущение скорлупы» (С. Шаргунов). Те, кого герой Чередниченко называет «убежденные жители», «Ужи», «барахтались всю жизнь и очень желали, чтобы всю жизнь барахтался я... Цепочка эволюции не должна прерываться».

Но: «Я не хочу жить так, как я не хочу жить. Вот смысл. Вот моя экзистенция». И почти дословно то же у Мейлахса, годящегося Чередниченко в отцы: «Что теперь остается? Жить да поживать? Железный, неумолимый порядок, царящий в этом мире?» – «Эта СПОСОБНОСТЬ ЖИТЬ НЕ СОБОЙ ужасала его, была отвратительной, противоестественной, кощунственной».

¹ Самый ранний и самый выразительный пример современного «серийного» письма, какой я помню, – «Колымские рассказы» Варлама Шаламова. Тип этой экзистенциальной прозы был тогда так нов, что А. И. Солженицын поставил автору его в укор: дескать, в рассказах действуют «не конкретные особенные люди», каждый со своей индивидуальной психологией, а «почти одни фамилии» («Новый мир», 1999, № 4). Позднее А. И. стало ясно, что у Шаламова «во всех героях всех рассказов – он сам», «а переменные имена – только внешний прием...». Один субъективный центр, одна на всех душа – в меняющихся ситуациях и микросюжетах.

Можно задаться вопросом: не обнаруживает ли тут себя (нео)романтизм одиноких героев (о категории одиночества – особый разговор) и их создателей, «субъективных реалистов»? Ведь европейский экзистенциализм – не такой уж отдаленный потомок европейского же романтизма, а мы, кажется, идем след в след. А можно, отрешившись от роли литературных аналитиков, спросить себя по-человечески: как вправду одолеть ее, повседневность? Ближайший выход у наших авторов-«ушельцев» (словечко Чередниченко) – коли не смерть, то *побег* (не упустить бы и эту тему – еще для 70-х классическую: «Улетающий Монахов», «Гражданин убегающий...») Но выход-то – иллюзорный?

В. Г. Тяжесть существования, как мне представляется, и оказывается необходимым условием создания такого рода произведений. Это то сопротивление материала, та вязкость среды, которая обеспечивает плотность «прилегания» действительности к воспринимающему субъекту. Только в этом случае самописание оказывается описанием действительности и окончательная честность гарантирует точность выражения окружающего мира. И упомянутые «Колымские рассказы» в этом отношении крайне показательны.

Это не романтизм, и не экзистенциализм, который, конечно, многое у романтизма наследует, причем наследует главное – прорыв к трагической свободе. Романтический герой немислим без толпы, именно она и создает героя – он ей противопоставлен. В тех книгах, о которых мы здесь говорим, как бы герой ни третировал «толпу», он не способен возвыситься над ней, потому что он сам – человек толпы. Ничем он особенно не отличается от среднестатистического «ужа» (Чередниченко), кроме одного: он хочет понять, кто он, и для него эта рефлексия оказывается жизненно необходимой.

Если нельзя поставить себя выше толпы, можно попробовать оказаться ниже. Это тоже способ самоопределения. Сосредоточенное, придирчивое втаптывание себя в грязь – это метод Сенчина, к которому писатель прибегает и в «Афинских ночах», и, может быть, наиболее последовательно, в рассказе «Говорят, что нас там примут». «Афинские ночи» – история о том, что праздника в этой жизни нет и не может быть, что все плоско и пошло и бежать некуда. Но особенно характерен финал, в котором герой оболгал себя перед женой, рассказал ей то, чего не было, и сделал это, кажется, с единственной целью – унижить себя, оказаться ниже нормального бытового абсурда. Сцена в «Говорят, что нас там примут», в которой герой занят прямо-таки азартной ловлей лобковых вшей, работает на создание того же ощущения: герой хочет выглядеть омерзительнее, чем он есть. Пусть в сто раз хуже, но только не так, как все. Этот же метод использует Мейлахс в «Шлюхе», показывая странствия героя по публичным домам. Быть «хуже» необходимо, чтобы выбиться из затверженного ряда, чтобы создать зазор, необходимый для самонаблюдения.

В отличие от Каина и Манфреда, герои Сенчина и Мейлахса – не великие грешники, они не бросают вызов Богу, не гибнут в трагическом борении с судьбой, они никого никогда не убьют, разве что случайно по пьяни, но они могут уничтожить себя, если пойдут до конца. Впрочем, и это вряд ли: они не герои трагедии (можно сказать иначе: любая трагедия для них – напыщенна и ходульна), но им удается выйти из толпы, удается доползти до своей субъективной истины. А в существование какой-либо другой они просто не верят.

Конечно, в этих произведениях очень много автобиографического, но это именно литература, в частности, потому, что демонстрация настоящей мерзости и низости требует изощренного зрения и точного слова в не меньшей степени, чем самые высокие чувства и идеи.

Это не дневник, не автобиография, не мемуары – это действительно *другая* литература.

Здесь мне хочется обратить внимание на то, что мир, который изображают и Сенчин, и Мейлахс, и другие авторы, которых мы анализируем, вовсе не так безнадежен, как они стараются его представить. Они проговариваются, и эти «проговорки» стоят дорогого. В действительно страшном, глухом, как закупоренный сосуд, мире «Отступника» (Мейлахс) есть великая музыка и поэзия: когда героя выводят из состояния критического запоя, во время которого он пропил деньги, с огромным трудом накопленные матерью, он, едва очнувшись от белой горячки, читает санитарам «Флейту-позвоночник». Герой «Минуса» жалеет своих родителей и помогает им чем может: картошку приезжает копать. Даже герой самого жесткого рассказа Сенчина «Говорят, что нас там примут» заботится о своей жене, что уж совсем странно – если верить его словам, она ничего, кроме раздражения, у него не вызывает. После поминок, описанных с ленивым цинизмом, герой собирается домой и видит на кухне бутылки и свертки. Ни секунды не колеблясь, он ворует: «Так, бутылку “Привета” в один карман, вторую... нет, возьму вино, для жены... в дру-

гой». Сам-то герой предпочитает водку, но оказывается, он помнит и думает о жене даже в такой критической ситуации.

В русской литературе есть две фразы, которые, конечно, уже навязли на зубах, но когда-то звучали с настоящим пафосом: «Человек – это звучит гордо» и «Человек рожден для счастья, как птица для полета». (Можно вспомнить и «птицу-тройку», в которой «едет жулик», но у Гоголя все сложнее.) Сами по себе эти лозунги ничем не примечательны, даже пошловаты. Что же дало толчок их утверждению? Про «человека, который звучит гордо» говорит типичный подонок (обитатель дна) – Сатин, говорит в постели, где о человеческом достоинстве вспоминать не приходится (или как раз приходится только вспоминать). О «человеке, рожденном для счастья», даже не говорит, а пишет ногами безрукий поляк в рассказе Короленко «Парадокс». Умение писать ногами – фокус, которым этот поляк зарабатывает себе на жизнь. На контрасте, на парадоксальном столкновении смысла и обстоятельств высказывания и возникает достоверность эмоции, и пафос уже не кажется ложным и пустым. Именно этот метод утверждения положительного начала используют наши писатели. Они утверждают: любовь к музыке и поэзии – Мейлахс, любовь к семье – Сенчин, преданную и бескорыстную дружбу – Бабченко. Конечно, это малый уголёк, но он есть.

Как бороться с *повседневностью*? Может быть, ее не надо бояться, может быть, ею нужно переболеть в тяжелой форме? И наши герои больны, и это позволяет им чувствовать мир и себя настолько обостренно? Но болезнь – неустойчивое состояние, в конце концов человек либо умирает, либо выздоравливает и теряет это обостренное восприятие.

И.Р. Зря Вы, мне кажется, так протестуете против слова, понятия «экзистенциализм», которое ведь покрывает огромный пласт не изжитого миром умонастроения, а не только несколько сочинений влиятельных писателей и философов минувшего века. Вместо «типизации и обобщения действительности» – об отказе от них Вы уже говорили – выход к «La condition humaine» (название романа Мальро – «Условия человеческого существования», «Удел человеческий» – давно стало термином) как к предельному обобщению иного рода, устремленность к которому и отличает субъективное письмо наших авторов от эмпирики автобиографической прозы.

Да, конечно, теперь вместо титанических «Манфредов и Каинов» романтизма – иное авторское «я», принимающее на себя, и «по жизни», и в сочинениях своих, участь «человека толпы», «каждого», «everybody». Эту, уже давнишнюю, смену персон успел заметить Блок в «Возмездии» – поэме, прикосновенной к «литературе существования»: «Герой уж не разит свободно... Но песня – песню всё пребудет, В толпе всё кто-нибудь поет».

Такой «человек толпы» социально зависим, особенно в кризисные «эпохи перемен»; перед ним стоит прозаическая проблема выживания (и тут Сенчина, по-всякому варьирующего свое «путешествие на край ночи», я бы сравнила не с модным Уэльбеком, как мелькнуло однажды в критике, а с Селином); над ним нависают мелкие и крупные власти – комбат, олицетворяющий государство у Бабченко: «за спиной дыба, в руках – медали холуям». Он, этот человек, социально мотивирован, хочет того или нет: на том, как решает свою судьбу герой романа А. Иличевского «Матисс», отпечатался «полный останов – “стоп машина” – приключившийся с его Родиной».

Но, повторю за Вами: этот «автопсихологический» герой (слово Л. Я. Гинзбург), сполна наделенный рефлексией, по определению присущей взявшемуся за перо его создателю, отделен тем самым от массового бессознательного как «потусторонник» (С. Чередниченко), как вырожденный – а может быть, заново в демократический век рожденный? – наследник романтического персонажа. «У нас нет фронтового братства. Ремарк врал», – замечает Бабченко вопреки тому, что живые примеры этого братства сам же дает в своем рассказе; просто он способен подняться над единящей эмоциональной иллюзией момента и осознать свое капитальное одиночество – как и одиночество «каждого».

Одиночество, свобода, смерть, повседневность (она же «забота» – «das Sorge»), *побег* – это все «экзистенциалы», категории существования, среди которых наш новый герой пытается сориентироваться (и в которых, на свой лад, плутал стародавний рекрут романизма).

Соглашусь, что перед нами повествования о *болезни*. Но это – «высокая болезнь», как бы низменны ни были подчас ее проявления. Для меня признаки высоты, высококости – даже не в тех «проговорах», которые Вы ловите и без которых сопричастность читателя, вероятно, была бы вообще невозможна (такие «гуманные места» есть даже у Шаргунова, с кривой гримасой

взирающего на дальних и ближних: в его рассказе «Как меня зовут?» это, к примеру, сцена прощания с усопшим наставником-греховодником). Высота – в том неустранимом беспокойстве, которое гонит в «сладкий омут неизвестности, очень знакомый всем холодным самоубийцам, беглецам и когда-то, когда они еще были, – путешественникам...» (А. Иличевский, «Матисс»)².

Перемещения в пространстве – от блужданий по городским лабиринтам до нешуточных странствий... Нельзя сказать, чтобы вынужденные. Герой Сенчина перебирается из Кызыла в Минусинск в смутной надежде найти в городе «с историей» родную почву – и не находит ничего. Саша из повести Мейлахса «Беглец» переезжает с семьей в Израиль, чтобы там наконец «просто» жить – и возвращается в Россию, не вынеся этого «просто».

На первый взгляд, все они бегут от житейской несвободы. Самый неудержимый из беглецов, некто Королев в романе «побеге» Иличевского, заболевает клаустрофобией («ему было тесно повсюду»), и лишь «зашвырнув ключи от квартиры в круговерть реки» и присоединившись к бомжам, освобождается от тесноты беспричинно и бесцельно сменяемых социальных ролей, чтобы «нанизывать на себя, на свой пеший ход свободу – всю страну, ее луга, берега, холмы, равнины». «Матисс» (имя любимого художника – мерцающий символ какого-то иномира) – как бы ответ следующего поколения на итог романа Михаила Бутова «Свобода», где, после рождения сына, герой совершает свое «примирение с действительностью». А у Иличевского «...Королев потому не мог жить, что не способен был получать удовольствие от простых существей» – которые сумел-таки оценить как неподдельные человек Бутова.

Но вот оказывается, что обретаемая «ценою потери» свобода – не цель, а лишь средство в надежде заполнить «накатывающий вал будущей пустоты» – заполнить чем? Иличевский переводит это алкание, искание в поэтический регистр: его беглец держит путь на Великий юг, «за солнцем, впряженным в будущее». Мне, однако, еще дороже «проговорка» погруженного в уныние Мейлахса: «... ты был там. И ты это всегда помнишь, хотя бы бессознательно. Где – там? Неважно – там. ... И тебе страстно хочется попасть туда. ...А Бог – это всего лишь псевдоним этого какого-то там».

Вы приводите две «навязшие на губах» максимы, чей пафос обновляется и удостоверяется, если вспомнить о контрасте с обстоятельствами, в которых они звучат. Последую Вашему примеру и скажу, не страшась банальности: проснувшийся посреди повседневности человек ищет свою небесную родину. И пока не находит, страдает от тесноты и от пустоты одновременно, на удивление прочим теряя благопристойный облик...

В. Г. Я вовсе не против того, чтобы называть наших писателей экзистенциалистами! С точки зрения экзистенциальной философии и опыта – так и есть. Но мне кажется, что их связь с конкретными литературными текстами писателей-экзистенциалистов весьма сомнительна. Ну не от «Постороннего» Камю ведут они свою родословную, а скорее уж от «Мифа о Сизифе», да и то довольно интуитивно. Нет у них отчетливой философской конструкции, на которой выстроены и «Посторонний», и «Мухи» Сартра. (Здесь я замечу между строк, что Каина и Манфреда помянул, не столько следуя лорду Байрону, сколько цитируя другого «эскаписта» – Венедикта Ерофеева, уже изрядно поиздевавшегося и над романтическим, и над реалистическим идеалами.)

Конечно, все эти экзистенциалы – одиночество, свобода, смерть, повседневность и побег – для наших героев крайне важны. Но необходимо отметить и другое: кажется, этими экзистенциалами практически исчерпывается все для них действительно значимое – это своего рода базис пространства существования. Ни любовь, ни вера, ни жизнь, ни даже творчество здесь почти невозможны.

С творчеством особенно интересно: мы говорим о глубоко личной прозе, но личный опыт писателя не может не включать опыт творчества. Это – парадоксальная ситуация. Такое впечатление, что эти писатели с помощью литературных текстов доказывают невозможность не только

² Характерная реакция книжного рынка: он оперативно ассимилирует прозу «новой подлинности», предлагая ее коммерческий извод. Я имею в виду книжку «Мертвые могут танцевать. Путеводитель на конец света» (СПб. Амфора. 2005), анонимно подписанную электронным адресом: *nobody01@inbox.ru* (автор – предположительно – Илья Стогов). Здесь темы одиночества, странствий, свободы, смерти, слегка симулируя серьезность, успешно развлекают публику.

литературы, но и любого творчества вообще, за исключением, может быть, творчества собственной судьбы. Чужое творчество существует, но только как трансцендентный объект: как Матисс у Илического, которого герой видит или в страшном сне, или в подобной сну действительности; как Бетховен у Мейлахса, которого герой «употребляет» пополам с водкой; как Тиняков у Сенчина, и как сам Сенчин, но не писатель, а рок-музыкант, персонаж повести Чередниченко: «Сенчин, пьяный в жопу, сидел на ящике из-под стеклотары и, низко наклонив голову, прижав к губам микрофон с заматанным изолентой проводом, пел куда-то в пол <...> этот концерт стал для меня крещением». Но собственное творчество – невозможно. Герои этой прозы (в отличие от авторов) его последовательно избегают.

Как сильным литературным текстом опровергнуть возможность литературного творчества? Алексей Лосев, анализируя размышления скептика Секста Эмпирика (II – III века н. э.), который с помощью логики пытался доказать невозможность логического мышления, пишет: «По Сексту, нет ничего невозможного в том, что человек, взобравшийся на высокое место, тут же откинул ту лестницу, по которой он взбирался». Для писателя это означает уход в молчание. Эти книги как бы предназначены для того, чтобы писатель сумел от (из) них освободиться – бежать.

Субъективный реалист в полном одиночестве совершает побег от (из) *повседневности* к *свободе* или *смерти*. Это сквозной сюжет «не такой» прозы. Но только побег, не имеющий цели (даже сильнее – принципиально не могущий иметь цель), может стать творческим актом. Только в таком побеге творчество может стать формой существования, и только такое существование – творчество. Почему роман «Мертвые могут танцевать» всего лишь весьма успешная (нельзя этого не признать), но имитация той «новой подлинности», о которой мы говорим? Герой книги тоже ведь куда-то все время убегает. Разница в том, что он знает, куда: например, в Египет самолетом. Его странствия имеют всякий раз разное, но географически определенное направление. Он не путешественник, а турист. В приведенной Вами цитате Иличевский говорит о путешественниках: «когда-то, когда они еще были». Теперь их нет, потому что настоящий путешественник не знает, куда отправляется и что обретет, может быть Индию, может быть Америку, а, скорее всего, гибель в морской пучине. А сегодня география почти приручена и потому гламурна.

Пример экзистенциального побега дан, в частности, в рассказе Бабченко «Аргун». Существование солдата-контрактника в последние дни перед отправкой домой – это квинтэссенция абсурда. Действительность наваливается и давит – можно погибнуть из-за ерунды и вырваться не удастся. Герой рассказа – мужественный человек (чего он, кстати, совсем не подчеркивает, в отличие от «суровой солдатской прозы» Прилепина, где действуют не люди, а скорее голливудские манекены), но он не выдерживает: «Страх заполняет меня постепенно, он поднимается снизу холодной волной, и внутри появляется ощущение ноющей пустоты. <...> Сегодня под Мескер-Юртом меня убиют». Его не убили. Наступил «этот солнечный теплый день – последний день войны». Война-то продолжается, люди гибнут, тела отправляют домой в цинковых ящиках, люди садятся в тюрьму, их режут и сшивают в госпиталях, но это совершенно не важно, потому что это – последний день *моей* войны. Мне повезло, я убежал. Куда? Может быть, и «на свою небесную родину», потому что там я встречу «многих, очень многих» – тех, кто погиб на этой *моей* войне.

Герой этой прозы похож на Шарикова, но не на булгаковского, а на того, что в стихах Стратановского, – Шарикова, который снова стал собакой, но о том, что он был человеком, не забыл. Выходов у него два: простой – забыть, что он был человеком, и невозможный – снова человеком стать.

И.Р. Мы с Вами, как нам обоим кажется, возмисся по ходу разговора с «сильными литературными текстами». И если «ни любовь, ни вера, ни жизнь, ни творчество здесь почти невозможны», то минус-присутствие всего этого, воронка отсутствия, куда мучительно затягивает протагониста, очень даже ощущается, как раз будучи источником художественного воздействия. Это «скорбное неверие» (по С. Л Франку) снимает обвинения в «цинизме», «безнравственности» и пр., которые мы-то избегали предъявлять, однако есть немало охотников...

Но это – к слову. Я о другом. Замечанием об «уходе в молчание» как эпилоге подобной прозы Вы предвосхитили мой умысел напоследок еще раз процитировать А. Гольдштейна: «Достигающий этой словесности и есть тот, кто ее покидает». Литая формула, можно сказать, дистих. В устах того, кого вскоре не стало, звучит особенно пронзительно. Между тем наши авторы, слава Богу, живы и, кажется, не стремятся умолкнуть. Следовательно, им предстоит или освободиться

от своих героев-двойников, или преобразовать их заодно с собой; ведь всплыть из глубин молчания к самоповторению значит потерять уже и творческую репутацию в заинтересованной литературой среде³.

Роман Сенчин «освобождается», уходя в объективное бытописание актуального свойства и хорошего профессионального уровня (что в наблюдательности нашим «эгоцентрикам» не откажешь, я уже говорила) – таков, например, его рассказ «Персен», попавший в шорт-лист премии Юрия Казакова за 2006 год. Задевает не так, как прежде, но что поделаешь... Павел Мейлах располагает свой последний роман «Пророк» в сюрреальном пространстве абстрактного европейского города, психоделическую топографию которого наматывает на себя столь же абстрактный, иносказательный герой, – книга явно кризисная, уход в молчание путем темной глоссолалии. Насчет прочих – посмотрим.

Но вот Иличевскому, судя по его многосложному роману, не сводящемуся к «автопсихологии», есть вроде бы куда двинуться. Каков бы ни был безблагодатный кенозис его героя, но и он, и автор – захвачены чудом жизни. И речь не только о том, что писатель наделен редким даром пейзажиста, любит и умеет «выпить» глазом ландшафт, будь то заросший дворцовый парк, старое кладбище или запечатанные катакомбы московской подземки. У него сюжет опоясан явлением шаровой молнии: оба раза, в начале и в конце, герой, пусть и обученный пониманию нехитрой физической сути феномена, в восторге бежит вслед за «красноватым тихим шаром» и жаждет очистительного взрыва, который становится взрывом и в его собственном сознании. Шаровая молния – счастливая непредвиденность бытия, что предотвращает уход в молчание и тем более в смерть; своего рода знамение веры и обетование прорыва из повседневности. Блуждание становится *приключением*, то есть размыкается навстречу миру.

А когда приключением становится сама повседневность, тогда «новая подлинность» выбирается с территории, офлажкованной категориями экзистенциализма. Честертон, воспевая «приключение» как рыцарственный акт, как модус позитивного, доверительного отношения к миру и Богу, добавляет: «А лучший из лучших остается у ног своей бабушки».

В некотором смысле «у ног бабушки» остается Дмитрий Данилов – оригинальный писатель, сумевший сделать обаятельным приключением зауряднейшие подробности своего движения по жизни (сочетание «новой подлинности» с тем, что иногда называют «гиперреализмом»). Его «личный» герой, как и герой Сенчина, дитя скромной окраины (правда, не глубинки, а московского «спального» района), тоже борется за выживание, свое и своей семьи, – но радость от подарка проживаемой жизни, от самого факта *бытийственности* всего, что вокруг – в своем смиренном «очаровании убожества», перевешивает унылость незадач и невзгод. «Быть может, есть небо, конечно, есть ад», – цитировал опять поминаемый мною Честертон какого-то современного ему декадента. Разве это «кредо» не подходит, напрямую или метафорически, большинству наших «субъективных реалистов»? Но не Дм. Данилову. Его микродозы юмора дают «небесный», отлетный взгляд на повседневность – как на относительное благо, закрывающие от адских провалов, но не поглощающее человека целиком (бедняга, полностью ею заглоченный, предстает грустно-комической фигурой, предлагаемой нам для поучительного самоопознания, – рассказ «День или часть дня»).

Ума не приложу, сможет ли этот писатель с его специфической «дробной» манерой и демонстративной внежанровостью продолжать так вот начатое – или, побоявшись надоесть себе и другим, перейдет в иной литературный отсек (если не к другому восприятию «действительности»). С ним неясно, как и с остальными.

Но вот о чем хочу Вас спросить, раз уж мы согласились, что описываем не терминологическую химеру, а реальную струю в текущей русской словесности. Есть ли она, эта струя, – нечто принципиально важное (даже, может быть, циклически проявляющее себя) в большой истории литературы как одной из граней истории духа Новейшего времени – или же это малая деланка на сугубо нынешнем литературном поле, которая не сегодня-завтра зарастет сорняками? А быть может, для подтверждения первого тут не хватает знаменательной лидирующей фигуры, хотя те, о ком мы писали, не обделены талантом?

³ И так уж Ольга Шамборант, замечательный эссеист, сама не чуждая духу «новой подлинности», начитавшись журнальных образцов «литературы существования», жалуется в тексте, присланном в «Новый мир»: «...утерял секрет литературы, когда трепещешь по воле автора, а о нем ни секунды не думаешь...»

В. Г. Этот вопрос тесно связан с тем, который прозвучал в Вашей первой реплике: почему именно сейчас мы обратили внимание на это явление, хотя такие авторы, как Бутов и Мейлахс, заявили о себе, прямо скажем, не сегодня, и манифест Гольдштейна тоже появился больше десяти лет назад.

Два-три сильных писателя еще не задают направление. Осознание того, что в литературе происходит направленный сдвиг, возникает тогда, когда появляются последователи, которые, сознательно или нет, ориентируются на уже открытое пространство. Именно последователи «перенимают» метод и делают его явным для внешнего наблюдателя. Когда они появляются, можно сказать, что литературное явление, с одной стороны, уже окрепло, а с другой – его новизна уже не бьет по глазам, а в некотором смысле опосредована.

Вы уже отмечали, что и Данилов, и Иличевский не являются, скажем так, «типичными представителями» субъективного реализма, они касаются его «какой-то гранью». И именно у них – особенно у Иличевского – чувствуется личное писательское будущее. На мой взгляд, сам по себе субъективный реализм для писателя направление тупиковое, если считать, что всякий писатель непременно обязан оставаться писателем, и писать, писать, писать до самого своего конца. Я вслед за Гольдштейном чуть ли не с трагическим пафосом повторил, что единственный выход для последовательного субъективного реалиста – это молчание. Но если это не смерть, так ли это трагично?

Можно отказаться от писательства как формы существования и стать, например, журналистом или киносценаристом. Так случилось с Павлом Санаевым – автором единственной очень любопытной повести «Похороните меня за плинтусом». А ведь он во многом близок, по крайней мере, по внешним признакам к субъективному реализму. Может быть, не обязательно выстраивать свою жизнь, по одномерной схеме – как поход за славой, который начинается заметкой в стенгазете или «Живом журнале» и заканчивается нобелевской лекцией. Вообще говоря, есть и другие варианты.

Мне кажется, субъективный реализм – это литература молодого сознания. Именно молодого, а не юного. У каждого человека наступает такой период в жизни, когда он полностью вырастает из земли – он весь проявлен. Дальше он может развиваться сколь угодно мощно, но это будут количественные изменения, новых качеств уже не будет. И в этот момент человек может столкнуться со стеной – я уже весь есть, а у меня ничего нет – я еще никак не зацепился за внешнюю реальность. Практически все герои книг, о которых мы говорим – холосты, а если и женаты, то ощущают семью как обузу, а не как опору.

Безвыходность может привести к состоянию белого, кипящего отчаяния. Я знаю, что никакого принципиально нового направления уже выбрать не смогу, но и вширь развиваться я не способен, потому что не верю, что хоть что-то значимое существует вне меня самого. И тогда человек тонет в белой пене собственного «я». Это – поражение на *моей* войне. Но это поражение (погружение) может стать сильным толчком к творчеству – здесь жизнь значима (с любым знаком) сама по себе, а не как промежуточный этап экстенсивного роста. Здесь есть то совпадение жизни и творчества, о котором я уже говорил.

Я не думаю, что эта «делянка» зарастет. Одни писатели переболеют и повзрослеют (кто-то, может быть, и погибнет – это ведь по-настоящему опасные опыты, и каждый ставит их на себе), но появятся другие. И многие окажутся в экзистенциальном тупике – каждый в своем. И многие – каждый по-своему – попытаются о нем написать. Я думаю, что «новая подлинность» – это литература не одного сильного писателя, а многих сильных текстов. Это – горизонтальный срез литературы. Не случайно, об этой «не такой» прозе заговорили сразу многие молодые писатели. Может быть, они и не нашли точной терминологии, не смогли отчетливо сориентироваться в «большом времени», но почувствовали эту субъективную реальность собственной кожей.

ЛИТЕРАТУРА

- А. Бабченко. Аргун. Рассказ. – Новый мир. 2006. № 9.
М. Бутов. Памяти Севы, самоубийцы. – Новый мир. 1993. №5. То же в кн.:
М. Бутов. Изваяние Пана. Рассказы. Повесть. М. 1994.
М. Бутов. Свобода. Новый мир. 1999. №1,2
А. Гольдштейн. Литература существования. – Зеркало. 1996. № 1-2.
Д. Данилов. Дом десять. Повесть. Рассказы. М. 2006.
Д. Данилов. Черный и зелёный. М. 2005.

- А. Иличевский.* Матисс. Роман. – Новый мир. 2007. № 2,3.
П. Мейлахс. Избранник. [Повести: Придурок, Избранник, Беглец, Отступник]. М. 2002.
П. Мейлахс. Шлюха. – Нева. 2004. № 3.
П. Мейлахс. Пророк. Роман. М. 2006.
З. Прилепин. Патологии. Роман. М. 2005.
Р. Сенчин. Афинские ночи. М., 2001.
Р. Сенчин. День без числа. Сборник рассказов. М. 2006.
Р. Сенчин. Минус. Повесть. – Знамя. 2001. № 8. То же: М. 2002.
П. Санаев. Похороните меня за плинтусом... М., 2005.
С. Шаргунов. Как меня зовут? Рассказ. – Новый мир. 2005. № 5.
С. Чередниченко. Потусторонники. Повесть. – Континент. 2005. № 3 (125).
nobody01@inbox.ru. Мертвые могут танцевать. СПб. 2005.