

Говорим дальше — и снова о разных интересных штукаках: о том, как мычат на рэперском русском; о поэтах, «сбегающих» в прозу; о фейсбучной антологии русской поэзии за 200 лет; снова о гибели ЖЗ и проблеме читательской и авторской самоидентификации; о критике-хаме, Монике Левински и Вайнштейне; о критике Алексее Конакове, который стал «портным»; о двух свежих романах — «Остров Сахалин» Е. Веркина и «Наверно я дурак» А. Клепиковой; о Леониде Зорине, Александре Солженицыне, а также о много другом...

Евгений Абдуллаев

Был такой интересный литературный критик — Алексей Конаков. Впрочем, почему — «был»? Есть.

Заметный его приход произошел лет шесть назад. «Заметный» — не то слово. Кто только не отметил и не поприветствовал: и Роднянская, и Чупринин, и Иванова... Новый Белинский явился. Молодой, начитанный, широко мыслящий. Способный оценить и вполне «советского» (по поэтике) Бориса Рыжего, и неоакмеиста Льва Лосева, и — в то же время восхититься «гудящей перистальтикой» Василия Ломакина или строками «акулина зажгиснег, светозара найдислот, / братислава кончимненилицо» Валентина Воронкова.

Правда, последними он восхищался уже в 2015 году. Произошла в это время у Конакова какая-то смена вех, и перемещается критик из «Знамени» (где вообще в любимцах ходил) и «Вопросов литературы» — в «Воздух» и «НЛО». И тут тоже ему рады, и печатают, и премией Белого награждают.

Эволюционирует критик.

И вот — последнее, самое свежее, на «Colta.ru». «Русская поэзия в эпоху bot-to-bot-коммуникации». Подзаголовок: «Алексей Конаков о новом поэтическом жанре в эпоху политической реакции».

Статья начинается в тревожном миноре.

«Излет две тысячи восемнадцатого года.

Небеса темнеют, погода портится, новости беспокоят — и волна правой реакции, кажется, вот-вот захлестнет мир. От Венгрии до Польши, от Австрии до Бразилии у власти все чаще обнаруживают-

ся крайние консерваторы, играющие на имманентной склонности крупного капитала к автократии. Автократия эта опирается на новейшие технологии...»

Пострадав читателя, Конаков переходит к главному. Чем поэзия должна на этот гнет злобных сил ответить.

Отвечает она, оказывается, таким вот стихами: «Все, что священно, — враг. — Со мной ничего не случилось, со мной все в порядке», «Представь себе: война, а на нее никто не пошел. — Ты слишком безграмотен, чтобы считать себя “гением”! Гений — это я!», «Звонит будильник! Первое унижение за день. — Я — русский человек, поэтому я знаком с русской культурой», «Вставай, проклятем заклеяменный университет! — Нам нужно заканчивать наш разговор, я должна уходить. Спокойной ночи».

Это — отрывок из цикла «1968–2018» Юрия Рыдкина, размещенного на сайте «Полутона», с подзаголовком «Биокиберискусство». Текст, сгенерированный автором из беседы с сетевым ботом (то бишь роботом).

...Печаталось, помню, лет сорок назад в «Мурзилке» стихотворение Владимира Данько «Всемогущая машина». Некая ЭВМ возомнила себя владычицей мира; инженер, показывавший ее ребятам, решает ее проучить: заменяет в ней программу. И Машина выдает: «Я Машина — Миша — Маша, У меня в кармане каша, У меня растут усы, Не люблю я колбасы. Я наемся шампиньонов, Победу всех чемпиёнов!.. Дырки, бырки, заковырки... Гастроном, универмаг...»

«Мы хохочем, словно в цирке», — веселятся ребята.

Цирк, похоже, кончился. Сегодня эти строки читаются даже с легкой печалью. Эта околесица была, по крайней мере, складной и забавной... Да, нынешняя компьютеризация несравнима с таковой конца 70-х. И все же, думаю, не настолько, чтобы объявлять все эти «дырки, бырки, заковырки» — «новым поэтическим жанром».

Бессмыслица, конечно, бессмыслице рознь.

Есть апофатическая бессмыслица — речей, чье «значение темно или ничтожно», — высокая бессмыслица Хлебникова, обэриутов, Паунда... А есть ремесленная, вполне рационально продуманная и изготовленная в расчете на «актуальных» критиков и филологов.

Вот и Конакову в текстах Рыдкина видится «истинно поэтическое измерение». И уже совсем на фортиссимо: Рыдкин «вплотную подходит к самым высоким литературным образцам, также порожден-

ным в мрачные периоды отечественной истории, — пьесам Чехова и стихотворениям Льва Рубинштейна».

Не то, чтобы меня сильно шокировала компания «Чехов, Рубинштейн и Рыдкин», живо напомнившая другую («Гомер, Мильтон и Паниковский») ... Это такой привычный ход «актуальных» критиков: «от Жуковского до Сваровского», «из стихов Ломоносова, Брюсова и Барсковой...» Да, в рассказах и комедиях Чехова герои часто говорят, не слыша друг друга. И «карточки» Рубинштейна тоже построены на этом принципе «разорванной» коммуникации. Но — и у Чехова, и у Рубинштейна (если уж охота ставить их в один ряд) это иронично, это смешно. У Рыдкина же все — со сводящей скулы унылостью. При всех попытках Конакова разглядеть в ней ответ на глобальный кризис капитализма и местнонаблюдаемые мрачные времена.

Несколько слов об этих самых временах.

2014-й, и это правда, перепахал многих. Отсюда и заметное «полевение» части молодых литераторов. Что — стилистически — зачастую выражается в разрыве с силлаботоникой или гибридными (полусиллаботоническими) формами поэзии и уходе в то, что представляется им более новаторским и актуальным.

И Конаков тут — не исключение. Можно вспомнить его ровесника, Владимира Беляева, мутировавшего из автора тонких и ломких стихов на грани между силлаботоникой и верлибром в куратора и поэта-акциониста, приклеивающего на деревянные дощечки вырезанные из газет слова и фразы.

Или Галина Рымбу: начинавшая в «Детях Ра» с аккуратных рифмованных столбиков — а ныне пишущая нечто вроде «бочки с водой на охраняемой станции иссякающего состояния; знаковая торговля от камня к камню, но уже не в уме...» Зато теперь она знатная «кураторка и соучредительница поэтической Премии Аркадия Драгомощенко, одна из организаторок семинара, посвященного феминистской литературе и теории...» и прочая, и прочая.

Или еще одна чудесная метаморфоза: Дарья Серенко. Добротная, хотя и несколько неуверенная силлаботоника каких-то шесть-семь лет назад — затем проект «Тихий пикет», кураторка, феминистка...

И на здоровье. Для серьезной поэзии потери, похоже, невеликие, а для «актуальной», и всяческого акционизма — даже приобретение.

А вот об Алексее Конакове — жалею.

Не так богата поэтическая критика людьми действительно думающими, со своим голосом и взглядом. Таким был Конаков — когда писал о Гандлевском и Лосеве, или с горькой иронией откликался на вручение «Поэта» Евгению Евтушенко... Читая статьи Конакова последних лет, я пытаюсь снова услышать этот голос — и не слышу. И не потому, что опубликованы в не слишком симпатичных мне изданиях. А в том, что метод — и стиль — Конакова почти неотличим от таковых у других критиков, работающих на этом же поле. Льва Оборина, например. Или Кирилла Корчагина. Берется текст — с некоторыми формальными признаками стихотворного и, опять же, с формальными признаками разрушения канона. И старательно обкладывается интерпретациями — филологическими, философскими, политическими... Даже восприятие поэзии как «исследования» (Конаков видит в текстах Рыдкина «длительное бихевиористское исследование», объектом которого становится, ни больше ни меньше, «вся современная русская поэзия») — это уже несколько лет назад мы от Корчагина слышали...

В 2014-м, в интервью на «Литературе», Конаков сравнил себя с мальчиком из известной андерсеновской сказки. Возможно, тогда еще он им был. Сегодня Конаков — скорее, портной, шьющий воздушные платья интерпретаций. Одному королю, второму, третьему... Одному — «скриптоинфантильность», другому — «проблему телесности», третьему, как мы видели, — «бихевиористское исследование».

Вот только король-то...

Елена Пестерева

Критик должен быть злым. Критика должна быть зубастой. Когда вы последний раз слышали это послание? Я — недавно. И до этого «недавно» — еще много-много раз. Что происходит? Нам нравится, когда нас бьют? Нам нравится смотреть, как бьют других? Нет, мне — нет.

Каждый раз от этой формулы меня передергивает и внутренне сжимает. Добро должно быть с кулаками. Мы наш, мы новый мир построим. Бросим Пушкина с парохода. «Расстреливайте как можно больше», как завещал великий Ленин.

Нет, критик не должен быть злой. А должен совсем другое. Оставим в стороне анархически-инфантильную позицию, в которой критик никому ничего не должен, я позже объясню, почему. Разговор о том, что должен и чего не должен критик, представляется мне очень важным.

Критик должен быть честным.

Прочитанное произведение, корпус произведений, наблюдаемая тенденция, динамика, состояние дел в сообществе и обществе могут нравиться и не нравиться, могут пугать, бесить, радовать, восхищать, вызывать гордость, приводить в ужас, ранить. Критик может ощущать или не ощущать художественную, историческую, политическую, социальную ценность того или иного предмета — и говорить об этом открыто и ясно. В каком-то смысле, он именно должен это делать — не мочь молчать.

Критик не должен лгать.

Не должен писать заведомую ложь, не должен приписывать другим слова, которых они не говорили, и смыслы, которые не вкладывали, передергивать, провоцировать, манипулировать. Критик не может себе позволить переставить строчки в стихотворении автора в произвольном порядке, чтобы так «доказать», что поэт исписался. Он не может добавить в статью стихотворение, созданное искусственным интеллектом, чтобы так «проиллюстрировать» нежизнеспособность наблюдаемой ветви развития поэзии. Немного странно писать взрослым интеллигентным людям, что есть ряд риторических приемов, оскорбляющих читателя. Читателю не нравится быть обманутым. Читателю неприятно чувствовать себя идиотом. Мне, как читателю, — очень.

Словом, критик должен стремиться к истине — пусть и недостижимой в своем абсолюте — и не должен ее сознательно исказить.

Критик должен быть умным.

Я не верю в объективность частного взгляда, но верю, что широко эрудированные, начитанные, образованные люди, способные к простым когнитивным действиям типа анализа и синтеза, к дедукции и индукции, могут говорить взвешенно и осознано, и их мнения значимы. Словом, критик не может быть глупым. Заявив свою эмоцию и сформулировав личное отношение, критик обязан переходить к аргументации. К аргументации, а не к иронии, насмешке, прямому оскорблению.

Аргумент не может звучать так:

К разорванности поэтической ткани, кажущейся бессвязности тут добавляется еще один соблазн. Речь о старинном, еще платоновском, соблазне поэтического безумия. Опять несколько примеров, и начну с самого невинного:

*Беременная луна
Разметалась бледна
Голубые губы луны...*

Знаете, чей текст критик приводит? А и действительно человека с диагнозом шизофрения. Что он хочет нам таким образом сказать? Что шизофрения и искусство есть вещи несовместные?!

Критик должен быть интеллигентным.

В смысле, он должен быть джентльменом. Он должен быть хорошо воспитан. Он должен быть вежливым. Он обязан быть корректным.

Критик не может быть хамом. Время от времени я бываю шокирована стилем, которым написаны как бы критические статьи. Я спрашиваю коллег, что происходит и как подобная интонация возможна в сообществе. Коллеги говорят: ну, это такое издание, это фельетон, такой жанр, это такая редакция, критик должен будоражить, критик должен ругать, критика должна провоцировать. И кроме того, это такой автор и таковы индивидуальные черты его личности.

Но на самом деле — нет. Да, человек дик. Да, нас много ругали поколение за поколением. Да, нас провоцировали и манипулировали нами. Да, мир вообще состоит из насилия. Но зачем же поддерживать это?

Критик должен быть бережным. Это, кстати, прагматичная мысль — пока вы бережны к собеседнику, он вас, скорее всего, слышит и понимает. Если вы нападаете — он защищается. Чем громче кричишь, тем хуже слышно. И критики, которые и в самом деле пишут, чтобы что-то сказать миру, пишут довольно тихо и бережно: им важно быть услышанными. Тех, кому важно говорить с самим собой и кричать в пустоту, сражаться с невидимым врагом в своей голове и бунтовать против невидимых притеснителей, читать не хочется — хочется обходить стороной.

Собственно, было бы славно, если бы все и всегда стремились к истине, разуму и добру. На том стоит мораль светская и религиозная, и моя частная ценностно-этическая система тоже на этом строится. Ничего принципиально нового я сейчас не говорю.

Но видите ли... Ряд гуманитарных наук знает понятие «тотальный объект» — такой объект, отношения с которым не определяются конкретными итерациями, а существуют как поле. Тотальным объектом для младенца выступают родители. А вот потом им может стать кто угодно, если субъект наделил его свойствами постоянства, власти, разума и т.д. В эту группу часто попадают воспитатель, учитель, семья, школа, страна, государственная дума, президент, медсестра, тренер йоги, психотерапевт, начальник, редактор. Сюда обязательно попадают священники, исповедники, духовные учителя. Сюда же попадают поэты и кинозвезды.

То есть когда люди требуют от американского президента не спать с Моникой Левински, от Кирилла — снять золотые часы, от Харви Вайнштейна — не требовать сексуальных услуг, от Николая Некрасова — не набивать гвозди на облучок своей кареты (или что у него там было), они, по-своему, правы.

Профессия критика напрямую связана с публичностью. Критик — тоже тотальный объект.

Да, человек слаб, хочет выглядеть умным и смелым, хочет секса и золотые часы. Да, никто никому не судья. Да, люди в любом случае разочаруются в нас (это неизбежно, если вдруг вы — тотальный объект для кого-то).

Но выбрав этот путь, нужно понимать его риски и взятую на себя ответственность.

Я хотела бы, чтобы, прежде чем говорить во весь голос, критик убеждался, что он находится на стороне истины, разума и света настолько, насколько в настоящий момент для него посилено. А потом отмерял еще раз.

А н н а # г у ч к о в а

30 сентября 2018 года была зафиксирована смерть ЖЗ. Мы надеемся, что смерть клиническая и мы снова запустим это общее сердце. Но смерть в любом случае точка отсчета. Момент, когда начинается осмысление прошлого и рождается будущее.

«Журнальный зал» предлагал новинки отечественной поэзии и прозы, прошедшие отбор и редактуру лучших филологов сегодняшнего дня. Но востребованный у читателей-эмигрантов, на родине он обслуживал только «своих», литераторов-профессионалов. Важно не просто возродить ЖЗ в прежнем виде, а понять, почему литературу в «толстых» журналах не замечали читатели.

Один из ответов — недружественный читателю интерфейс: тем, кто внутри процесса, все понятно и очень удобно: авторские страницы, лайки к публикациям. А для читателя-неофита — темный лес. Слева ничего не говорящие названия журналов, сверху ничего не говорящие кнопки: «журналы», «проекты», «новые поступления». Нажмешь — и снова те же названия журналов. В студенческие годы ЖЗ казался мне космической тьмой, где пульсируют звезды и трассируют метеориты. Не сразу и не легко я училась ориентироваться в нем. И еще с большим трудом позже приучала студентов.

Интернет-проект «Журнальный зал» создавался в конце литературоцентричной эпохи. Насколько она была литературоцентричной, говорит ежемесячный тираж «Нового мира» в 1990 году — 2,7 миллиона экземпляров. За более чем двадцать лет жизнь изменилась, литературоцентричность закончилась, а ЖЗ остался прежним. Сегодня его создатели (я имею в виду не только модераторов сайта, но и редакторов «толстяков») живут ощущением конца литературы: кончен бал, погасли свечи, официанты убирают столовое серебро. И потому у них нет желания что-то менять.

Но давайте признаемся: предыдущая эпоха была литературоцентричной вовсе не из-за любви граждан к эстетике художественного слова, а потому что литература служила единственным источником информации. И в наше время не литература мелеет — меняется отношение к информации, ее значимость в русле века.

В XX веке хозяином положения был тот, кто владел информацией. Но XXI век информацией пресытился. Когда доступны любые факты в любом количестве, недостаточно добывать информацию, надо уметь ее интерпретировать — формировать идеи. Сегодня сокращается набор журналистов на первый курс и возрастает набор филологов. Филологи — толкователи смыслов — будут востребованнее в будущем. Так считает и Д. Бак: «гуманитарное образование выходит на первый план»¹.

¹Бак Д., Кутенков Б. «Гуманитарное образование выходит на первый план...». Учительская газета. № 38. 18 сентября 2018.

Но структура ЖЗ и «толстых» журналов — слепок эпохи, когда литература служила информационным ресурсом. Главное место в журнальном номере отводится разделу прозы, второе поэзии и — в конце — критике. Но когда и художественной литературы, и информации завалились — это неинтересно. Интересно, как ориентироваться в огромном объеме данных. Потому и плещется в волнах читательской любви рыбка-лоцман, что дает ориентиры. Неважно какие. Важно, что дает. А серьезные журналы тонут. Хотя везут бесценный груз.

А что если переставить акценты, перевернуть пирамиду и сделать главным разделом «толстого журнала» и ЖЗ — критику? Ту самую навигацию, которая необходима сегодняшнему читателю. Почему «Черная метка», кликушеская пародия на критическое высказывание, занимает первые строки рейтингов? Наверное, потому что люди любят говнецо (не могу не вспомнить непреходящую любовь некоторых к прозе Сорокина). Но главное все же — из-за нужды в навигации. Четкой и ясной. Пусть даже оценочно-субъективной, как у С. Морозова: «Это неправильные пчелы, и они делают неправильный мед». Или оценочно-примитивной, как у Г. Юзефович: «Никто не может грустить, когда у него есть воздушный шарик!»¹

Мы живем в эпоху коммуникативности, когда цельность художественного произведения воссоздается не в объективной реальности, как в эпоху традиционалистского канона, не в сознании автора, как в эпоху романтизма и реализма, а в субъективном восприятии читателя. И сегодня успешны стратегии, которые имеют в виду индивидуальное сознание.

Да, читателю пока трудно оставаться собой, сильно еще желание рвануть вслед за всеми в хомячковом порыве к «эмпатии». Но как актуальная ценность осознается именно это: личный выбор, желание быть собой.

А 13 «толстяков» ЖЗ не дают возможности выбора и самоидентификации. У них нет индивидуального лица. Написав статью, я могу отдать ее в любой из них. Разве это нормальное положение вещей? Разве в живой системе могут все органы быть идентичны и взаимозаменяемы? ЖЗ — это пронизанное гиперссылками, цитатами и отражениями «коллективное грандиозное произведение» (Н. Ива-

¹Всего двумя фразами из «Винни-Пуха» можно рассказать о таких разных критических подходах. (примеч. Ред.)

нова). В то время как нужны журналы, не похожие друг на друга, составляющие живой организм — систему уникальных и по-своему важных органов. Вот если бы ЖЗ состоял из разных, по-своему уникальных журналов плюс был бы ориентирован на потребность читателя в аналитике и навигации, он стал бы действительно сердцем литературного процесса.

И если ЖЗ очнется от клинической смерти, то хочется качественного изменения этого уникального проекта, которое должно начаться с изменения «толстых» журналов.

Чтобы жить, приходится эволюционировать.

Валерий Шубинский

В течение всего этого по многим параметрам непростого года я развлекал себя тем, что вел в Фэйсбуке придуманный для себя проект: вывешивал стихи, написанные на русском языке в течение двухсот лет, с 1776 по 1975 год включительно, от одного до десяти стихотворений в год. Задача заключалась в том, чтобы ни один значительный поэт не «пропал», чтобы при этом в виртуальную антологию попали и вершинные стихи классиков, и просто самые любимые, да еще чтобы стихи образовывали интересные «пары».

Это была увлекательная работа без всякой перспективы публикации оффлайн, ибо, по моему опыту, никакое издательство не возьмет на себя переговоры со многими десятками держателей авторских прав. Но я доставил себе (и еще кое-кому, наверное) удовольствие — а главное, кое-что новое понял об истории русской поэзии и эволюции ее восприятия.

Итак. Как и казалось мне прежде, за цветением пушкинской поры с 1840-х годов начинается медленный спад, и в 1870-е годы наступает «дно»: в сущности, в течение пятнадцати лет существование русской поэзии поддерживается чуть ли не одним стариком Фетом — отчасти еще Случевским. Но — в акустике этого безвременья — надсоновская нота оказывается менее беспомощной и фальшивой, чем кое-что у ранних символистов. Это в каком-то смысле неожиданность.

При переходе же к символизму зрелому начинаются дискуссии с дружественным и заинтересованным читателем, и тут тоже возникают свои неожиданности. Оказывается, что читательский вкус,

предпочитающий Блока (в том числе патетически-гражданского блока, «На поле Куликовом») всем его современникам, в том числе Анненскому и Кузмину, жив и легитимен — или воскрес, побывав под паром. Эта постоянная подвижность прошлого — хороший знак. Не для того мы воюем, чтобы заменить одну номенклатуру текстов другой, правильной, на вечные времена.

Дальше, конечно, начинается «толчея» авторов и текстов. И составитель, которому надо выбрать десять текстов в год, постоянно в сомнении. Что предпочесть — знаменитое или неизвестное, бесспорное или «острое», Хлебникова и Пастернака или Нельдихена и Чурилина.

Но подлинно вершинные годы русской поэзии XX века — это эпоха с 1922 по 1937 год: поздние Мандельштам, Кузмин, Ходасевич, обэриуты — но и «младшие», которых гении оттесняют с поля, а они упорно пытаются на него вернуться. Багрицкий еще «старший из младших», но есть еще Луговской, Павел Васильев, молодой Леонид Мартынов... а на Бориса Корнилова и Сергея Маркова уже не хватает места. Есть эмиграция: Иванов, Адамович, Поплавский... а о Дон-Аминадо, Ладинском и Кнуге уже приходится специально заботиться, чтобы втиснуть хоть по стихотворению в тот или иной год. Но есть еще «внутренние эмигранты» помимо ОБЭРИУ — от Оболдуева до Щиrowsкого. Хотя потрясает даже не обилие значительных имен, а разнообразие субкультур, совершенно друг с другом несовместимых и несущих в себе совершенно разные возможности.

И это не угасает вполне даже после Большого Террора, когда не доросший еще до генетически намеченной высоты ствол был обрублен. В конце 1930-х дебютировало первое поколение, для которого (для всех, в том числе и лучших его представителей) язык Серебряного века был чужим. Но в течение всей войны и даже в первые послевоенные годы это поколение можно не замечать: работает мощнейшая инерция великой эпохи — даже блокадные стихи Гора еще на этой волне. Конечно, страшное восьмистишие Иона Дегена в один год с «Римским дневником» Вячеслава Иванова (и что такое одновременность в культуре?) поражает — но поражает как мощный дичок. Нет ощущения, что скоро можно будет *только так*.

А между тем остаются считанные годы — и опять тоненький мостик текстов соединяет 1946 год (последний великий) и 1956 (с ко-

торого все опять начинается). Но говорить о том, как трудно сориентироваться в разнотравье раннего «бронзового века» и сделать выбор,— едва ли нужно. Гораздо интереснее «лайки» и «комменты» — маркеры нынешнего читательского вкуса.

Итак: сравнительное равнодушие к Бродскому и его кругу (недавнему мэйнстриму); горячий интерес к Аронзону; не меньший — к Слуцкому и «лианозовцам». Вялый — к немногочисленным (ибо я сам его не очень люблю) текстам Айги. Живо воспринимается Галич, без интереса — Окуджава (что тоже вполне соответствует моим личным пристрастиям). Арсений Тарковский читается очень горячо, а Самойлов и Кушнер — кислотовато: оба эти факта лично меня радуют. Очень живой была реакция на появившихся под конец «семидесятников»: Шварц, Стратановского, Жданова, Лимонова...

В целом очевидно, что позднесоветский интеллигентский вкус медленно отстывает.

Очень многие призывали меня продолжать проект. Но я боялся вступить в область слишком живого и личного, где я уже никак не смогу быть нейтральным экспертом. Но одно можно сказать: если бы мне пришлось выбрать десять замечательных стихотворений 2018 года, мне было бы легко, потому что такие стихи есть, и трудно, потому что их явно больше десяти.

А н д р е й П е р м я к о в

В поэзии давно утвердилась своеобразная практика: под видом цикла стихотворений автор публикует поэму. Может, стихотворцы так поступают, дабы не отпугивать обладающего пресловутым «клиповым сознанием» читателя, может, по иным причинам. Так или иначе, жанр существует. В прозе так тоже бывает, но реже. Все-таки, повесть или роман обладают более высоким символическим капиталом. А говоря цинически — дают больше шансов на разного рода плюшки.

Но мы цинически говорить не будем. Мы просто порадуемся книге нижегородца Дениса Липатова «Науки юношей». На обложке написано: «Сборник рассказов». Мы этому сначала поверим, а затем — не поверим. Очень уж повествования связаны одной темой. Нет, тема эта — не судьба лирического героя. Хотя последователь-

ность историй вполне укладывается в ленту от детства до взросления. Да: с воспоминаниями, конфабуляциями¹, размышлениями о чужом прошлом, но, в принципе, такую часть жизни вполне мог прожить один человек. Единству метасюжета ничуть не мешает разнообразие стилей. Мы же все меняемся на протяжении жизни.

Скажем, первый рассказ книги «Алжир» — он весь из отдельных вспышек. А как еще? Кто из нас, взрослых, помнит школу от первого звонка до выпускного? Фабула повествования несложна: ходит на работу учительница, орет. Но иногда вдруг, надев красивое платье, вспоминает молодость, прошедшую в африканской стране Алжир. Уроки при этом ведет гораздо лучше. Предсказуемо: коллеги и ученики считают первое ее состояние нормальным, а второе — глубокой патологией. Отправили в дурку. Впрочем, в ней она не сильно задержалась. Там «нормальным-то сумасшедшим не всегда места хватает». Но человек сломался, к работе не вернулся.

Читатель, конечно, будет ждать привычного разоблачения: Алжир окажется не страной, но Акмолинским лагерем жен изменников родины, где учительница вполне могла оказаться в детстве. Ничего подобного. Алжир остается настоящим, средиземноморским. И учительница на случайно обнаруженном фотоснимке сияет молодостью. Просто не выдержала дальнейшей легкости бытия.

Тема суровых времен возникает в следующем рассказе, названном «Восьмая линия». О шахматистах. Там малоприятный игрок Кашлетрудов излагает под громкий патефон: «Время нынче такое, — пояснил он нам, заметив, что мы смотрим на него с удивлением, как на слегка того... — Тяжелый нынче у времени запах, нехороший, угрожающий (и опять понюхал)... Живем все время, как под шахом, куда ни ступишь — шах! шах! шах!»

И сразу контрапункт, как во многих смешных до цинизма рассказах Дениса Липатова. Заходит парочка молодых шахматистов. Мальчик и девочка. Их потеряли, а тут ехать скоро. Вроде, надо ругать, но опять спасает патефон:

«Нас на ба-а-бу променял! — вдруг ни с того ни с сего гаркнул Шаляпин во всю свою волчью глотку и опять испуганно заглох, будто засомневавшись, не глупость ли он сморозил».

Закончится все грустно. Эта парочка во время турнира сбежит дивным образом. Будучи предсказуемо неарийскими, ребята по-

¹Конфабуляции — ложные воспоминания.

кинут остальную делегацию в Германии. При Гитлере. Ни от чего сбегут. Турнир выиграли, молодцы. Дома должны наградить. Но сбегут. Просто по совокупности давления с разных сторон и общей подозрительности.

Поступок, кстати, так себе. Сами они спасутся в американском посольстве, а делегация пострадает. Старшие — рассказчик и некто Каюмов — вообще сядут. Но все-таки поступок. В остальных вещах сборника деяний такого масштаба не будет. Все измельчает. Вот В. И. Маршевский из рассказа с очень верным названием «Пределы допуска», обитатель нашей эпохи, отказывается подписать запрос о смягчении условий для заключенных. Рассказывает, как сын у друга сел по дурости и благородству, а подписать отказывается. Не из трусости, а назло. Зато сразу добреет и спасает от неприятностей накосячившего практиканта. Тут подгадил — там исправил. Этаким вариант фильма «С меня хватит», но с добрым финалом.

Вновь возникает контрапункт: наложение двух рассказов о разных временах создает странноватое звучание. А из этого звучания формируется суть книги. Суть эта проста: «Чего нам с бытием-то делать»?

Смотрите: сбежавшие шахматисты жили во времена не только становления тоталитарных государств, но и при первом расцвете экзистенциализма. «Вброшенность в мир», «Бытие к смерти» и вот это все. Далее, при постмодерне, люди решили над собою и миром смеяться. Тоже, честно говоря, получилось не очень. А теперь и рады б в мир вброситься, но нет. Он нас не ждет, мир-то. Он далеко впереди. Ни «пастухами бытия», ни «соседями бытия», как того хотел Хайдеггер, стать у нас не вышло. Оттого в рассказах Липатова все-все герои не на своем месте.

Некий выход подсказывает сам протагонист. Он тоже ужасно нелеп. Зайдя в кабинет начальника и увидев там портрет Чехова, решает, дескать, человек перед ним интеллигентный, ведет себя раскованно, получает нужное решение. А портрет-то был совсем не Чехова. И таких случаев в книжке много. Дурачкам у нас вообще везет. Они, видать, первыми догадались о сбежавшем бытии. То есть мораль: раз мы мира не понимаем и от него отстаем, а мир развивается, то вдруг правы не мы, но мир? Давайте обратно ему доверимся?

И все бы ничего, когда б не сбой и столкновения с реальностью. Получил уважаемый человек из рассказа «Инсульт» инсульт. Забыл 20 лет жизни и жену свою. Как в книге Оливера Сакса, психиа-

тра. А потом вспомнил. Только лучше б не вспоминал. Нет, именно в те годы он и разбогател, все хорошо. Но глянул со стороны — и остолбенел.

Или иначе: приезжают на флот курсанты. Вернее — пятикурсники из института. Видят ядерный реактор, который им положено ремонтировать, согласно военно-учетной специальности. Добродушно ставят на уши и разлагают команду. Их сперва хотят бить, а потом ничего — хвалят, любят, посылки просят передать. Через две недели присяга и дембель. Некая группа свежеприбывших их действительно считает старослужащими. Студенты и рады выделяться. Им еще письма передают. Утром просыпаются домой ехать, а тех, кто вчера прибыл, и нет. Их в Чечню отправили. Говорю ж: каждый не на своем месте в этом мире.

Словом, вот. Остроактуальный ныне философ Квентин Мейясу знаменит своею книгой «После конечности». По делу знаменит — он там тоже пишет, что делать, когда постмодерн вдруг умер. Но есть у Мейясу совсем небольшое эссе «Дилемма призрака». Коротко если, то, мол, ничего мы в мире не поняли и к нему не привыкли. Так давайте еще раз постараемся понять. Вдруг получится?

Вряд ли получится, но хорошей литературы в процессе стараний прибавится.

Константин Кошаров

Есть в современной русской поэзии автор, чье социокультурное положение в ней если не уникально, то уж точно — удивительно. Это Вера Кузьмина.

Долгое время значительная часть поэтического сообщества полагала, что отменно сделанные технически и при этом берущие за горло стихи фельдшера из Каменска-Уральского о повседневной жути маргинального бытования в русской провинции, о том, как эта жуть становилась и стала привычкой; стихи, полные большой исторической и родовой памяти и одновременно по-есенински острого сочувствия ко «всему живому на земле» — это имитация, фейк. Сомневался, грешен, и я — слишком уж молниеносно ворвалась Кузьмина в поэзию, слишком уж «вовремя» внесла в начинающую явственно уставать от себя самой «высокую» лирику мощную ноту той низовой жизни с запахом больничных простыней, от которой мы, во имя душевно-

го комфорта, привыкли отмахиваться. Сомневался, пока не убедился в обратном, сначала узнав о реальном существовании Кузьминой из достоверных источников, а потом и познакомившись с Верой вживую, представляя ее на презентации четвертого тома «Антологии современной уральской поэзии» в октябре в Екатеринбурге.

Убедившись в реальности Веры Кузьминой, я своих сомнений устыдился. Все же не чувствуется в ее человеческих и человеческих стихах налета мистификации, который был очевиден, например, в творчестве Черубины де Габриак или Козьмы Пруткова (который, впрочем, своей фейковой природы особо и не скрывал). Но поэтика Кузьминой позволяет ей быть одинаково читаемой и чтимой как на сетевых просторах (сотни лайков и репостов), так и в среде «традиционных» читателей. Редкостное явление. Причем востребованность эта качественно различна («сетевики» и «бумажники», полагаю, любят Кузьмину за разное), но сомасштабна и равно заслуженна.

Хорошо, что есть Вера Кузьмина. Позволю себе скаламбурить: ее внятная и гулкая поэзия представляет зримый противовес бессодержательной псевдопоэтической жвачке, множимой ее небезызвестным однофамильцем Дмитрием. Это не может не радовать.

Но «ложкой дегтя» мне представляется некоторый наметившийся у Кузьминой крен в сторону открытой, «расписной» публицистической ярости. Не хотелось бы, чтобы она уходила в зарифмованную газетчину, которая явно слышится, например, в ожесточенной «отповеди» Бродскому:

*Что ты баешь: по-скотски?
Мол, холопская кровь?
Как презрительно Бродский
Вскинул рыжую бровь!
«К равнодушной Отчизне...»
Слышь, во все времена
Нам Россия — для жизни,
Вам — для смерти дана.*

Я все-таки стою за лирику (которая не отменяет гражданского высказывания, но не выпячивает его). И в творчестве Веры Кузьминой ценю именно ее — лирику — жестокую и неудобную, как набитый ржавыми стальными горошинами старенький матрас.

Бывает, поэты «сбегают» в прозу. В основном, это крупная форма, реже повести или рассказы. В связи с этим появились такие интересные понятия, как проза поэта или роман поэта. «Поэт должен производить такую прозу, где бы “мысль и Музыка сошлись, как во сне складки жизни”», — читаю у Набокова в «Даре». Однако совсем не могу вспомнить обратного — когда из прозы «бегут» в поэзию.

Иногда «побег» становится осмысленным переездом. Такой переезд, судя по всему, совершил Егор Фетисов — поэт из Санкт-Петербурга, сейчас живущий в Копенгагене.

Книга Фетисова называется «Ковчег» («Время», 2018). На задней стороне обложки реклама от другого питерского писателя, известного прозаика Александра Мелихова: «Роман “Ковчег” — ироничное и вместе с тем трагическое повествование о молодом художнике, вынужденном работать завхозом в закрытом на ремонт цирке. <...> увлекательное повествование с погонями и любовными коллизиями, перерастающее в глубокую метафору творчества в современном мире и в мире Петербурга Серебряного века».

Увлекательность, однако, не самая лестная характеристика. Очевидно, что это почти то же самое, что «искренность»: «Когда критик говорит о книге, что она “искренняя”, тут же понимаешь, что она: а) неискренняя и б) плохо написана» (Оден).

Сразу скажу, книга не понравилась, о чем я написал автору. Автор не обиделся, и это порадовало. Обидчивость — непрофессиональное качество (!). Однако дальше Фетисов начал объяснять свой роман. Не то чтобы он оправдывался, но как будто заново пытался разыграть партию с читателем, дескать, отмеченные недостатки — это вообще-то приемы, и так и было задумано. Возможно, возможно — но подобное стремление автора быть толкователем и проповедником своего слова, когда его о том не просят, — всегда обескураживает. Привычнее, когда тебя просто шлют на хрен, ведь гении все резкие и эксцентричные. Но особенно это странно потому, что задача объяснять — как раз твоя. Так же бывает и в случае, когда редактируешь чужой текст, и на одну твою причину автор выдает вдруг десять своих. Приходит, например, человек с гангреной в больницу, его везут в операционную, но там он говорит, что резать не надо, что ему так

нравится и что вообще это все перформанс такой, метафора черт знает чего. Чего ждет автор, объясняющий свой текст? Что читатель или критик вдруг скажет, ах, я дурак, не понял, и шлепнет себя по лбу — пришлет ему фейспалм?

Итак, роман построен как сон, и все, что происходит, происходит во сне. Это и блуждания по Петербургу, и бесконечный дождь, и моменты попаданчества — когда герой вдруг оказывается в Серебряном веке, в знаменитой «Бродячей собаке», и общается с мертвыми поэтами, — и поиска потерявшейся жены. Все это бесконечные сны во сне. Параллельно развивается другая линия сюжета — опасный вирус и эпидемия в городе, который закрывают на карантин, и тут уже начинает попахивать американским кино: секретная лаборатория, найденный штамм вируса, удар по голове, свет, комната, допрос. Как выясняется в итоге, и этого всего тоже на самом деле нет, ведь триллер — по сути, тоже сон. Вот и вся увлекательность.

Роман оставляет чувство недоумения, как в старом анекдоте: «И зачем приходил? Может, сказать чего хотел?»

«Структурно роман построен как цирк, — пишет мне Фетисов, — с канатоходцами, фокусниками и клоунами. Так вот, эти погони и вирусы — это клоуны».

Мудрено, однако. Ну, так для чего весь этот цирк? Какая главная мысль у книги?

«Всех интересует, — продолжает Фетисов, — вопрос спасения, только решает его каждый по-разному. <...> Гибели нет, есть только приближение гибели, но в замкнутом круге (*сна — жизни. — И. Д.*) гибель невозможна, потому что это был бы конец и выход. Так что ковчега нет. Если хотите, ковчег — это надежда на то, что пробуждение возможно».

Все становится еще запутанней, будто действительно в какой-то проповеди. Я специально не стал задавать Фетисову уточняющие вопросы. Мне кажется, они бы не помогли. Гибель невозможна — пробуждение возможно. Жизнь есть сон — смерти нет, смерть — это возможное пробуждение. Сюда же еще можно — касательно цирка — добавить про жизнь-театр. Что из этого мы узнаем нового?

Но самая неприятная штука в романе — это главный герой, зовут его Матвей. Человек он абсолютно ведомый: «Он зритель, которого втягивают в представление, из зала», — объясняет Фетисов. И как раз этим, своей пассивностью, он крайне неприятен и даже отвратителен.

Он такой же и даже еще больший персонаж из сна, чем все остальные, ненастоящий, себе не принадлежащий. Куда дует ветер сна — туда и летит Матвей, как пушинка. В общем, то ли бабочка приснилась монаху, то ли монах бабочке? И весь этот сновиденческий фатализм усугубляется еще и тем, что Матвей — художник в самом ужасном стереотипном понимании: «Художник должен быть одиноким псом, бродячим и принадлежащим только самому себе», — короче, символ неприспособленности, инертности, инфантильности, ситуативной бесхарактерности и отрешенности. Такие всегда думают, что они слишком стары для своего времени и, наоборот, оказавшись в чужом (в Серебряном веке — о, мировая скорбь!), ощущают себя слишком молодыми: «Эти люди вокруг него выглядели его ровесниками, а кто-то даже уступал ему в возрасте, и все же они были... старше». Про таких «матвеев» (как будто от слова «мотаться») говорят, что они — не пришей рукав. Матвей не вызывает ни капли сочувствия и сопереживания. Совсем непонятно, для чего было нужно создавать такого героя? Какой позитивный или негативный смысл о настоящем времени он в себе несет? После всего этого уже совсем не хочется разбираться в библейских отсылках — имя Матвей, слово гофер из сна, потом само название романа («Ковчег»). Дело в том, что дальше самоценного сна герой никуда не развивается, а потому и в конце приходит ни к чему: то ли застрелился, то ли нет — концовка открытая.

Если держать в голове все тот же набоковский «Дар», где герой — также художник, только поэт, а в романе Фетисова тоже есть стихотворные вставки, то «Ковчег» — это и не «производственный роман» — это не книга о процессе создания произведения искусства (творчество в ней можно назвать главным лишь формально), и не роман о поисках земного рая — здесь нет идеального детства, идеального отца и идеальной возлюбленной. Все с точностью да наоборот.

И да простит меня автор, но в конце концов и смысл книги кажется абсолютно пустяковым, надуманным, и фокуса главного в этом цирке не происходит — нет магии языка, нет его собственной, параллельной сюжету жизни, особой чувственной фактуры (притом в моей рецензии я не затронул стилистику, а очень даже есть, за что). И оттого все это кажется настолько местами пошлым: «...и подумал, что в мире есть еще что-то, кроме бесконечно длинной, уводящей к звездам нити дезоксирибонуклеиновой кислоты».

Олег Кугрин

О Леониде Зорине будут много говорить через год — к 95-летию. А мне захотелось сейчас вспомнить. Поводом стала повесть о Бабеле «Тайны молчания» («Знамя», 2018, № 11). Но говорить о ней без разгона не так интересно. Статус «живого классика», «патриарха» вообще показателен. Когда уже столько сказано и всем доказано, мотивацией для писательства остается простая, изначальная, чистая любовь к слову. И невозможность не разбираться в себе, в давних воспоминаниях и нюансах свежих ощущений.

Десятилетие назад Зорина отметили Премией Белкина за автобиографическую повесть «Медный закат. Прощальный монолог». Год спустя с намеком на юбилейность была III премия «Большой книги» за сборник «Скверный глобус» (2009). С тех пор, кажется, не награждали. Да и нужно ли? Для настоящего автора лучшая награда — публикация. А Леонид Генрихович все пишет и пишет, уже без акцента на прощальность. Зачем грешить на судьбу, если живется и пишется. По издательствам и журналам особо не бегаёт. Да и они за ним — тоже. Зачем, когда есть верное «Знамя».

Жанры его — повесть, монолог, диалог. За последним иногда прячется пьеса. Прелюбопытная, как, скажем, «Крест» («Знамя», 2017, № 11) с прежней хваткой: с малым числом героев, у каждого из которых четко расписанная партитура; с рефренами, смысловыми рифмами. И милой, грустной, чеховской (да и зоринской, володинской, вампиловской и т.д.) незавершенностью.

При желании эти тексты есть за что критиковать. Более всего — за порой (само)повторы: «Видели, слышали, знаем». Однако для меня лично каждый новый текст Зорина становится некоторым откровением. Вот и в «Тайнах молчания», несмотря на излишний журнализм, местами мемуарную ожидаемость, почувствовал вдруг острый живой укол, горячий толчок боли. Как и в «Братьях Ф.» («Знамя», 2016, № 8) о погодках Фридляндах, то есть Михаиле Кольцове и Борисе Ефимове. Интересны, причем совсем по-иному, и другие вещи — более далекие от мемуарности. Тексты Зорина — сами по себе школа. Прозы, реже — драматургии. Зрелая, старая искренность, отличающаяся от новой большим уровнем грамотности, мастерства (которые по уверению некоторых в избыточных

дозах искренности мешают). Неизменна в этих текстах особая притягательность — из-за напряжения, заключенного между предчувствием и послевкусием...

Но тут сам себя притормаживаю: не слишком ли, может, это — от уважения к возрасту, заслугам; признательности за сделанное и открытое; от сентиментальности, в конце концов? Пусть так, в какой-то степени. Сентиментальность в канун Рождества — качество не лишнее.

И вот еще из Зорина — хорошие слова к завершению первого года рубрики в «Новой Юности». Это из разговора братьев Ф.: «Я сознаю свои возможности. Смирись, Малыш, твой брат — репортер, он не напишет “Войны и мира”. Мой род войск — легкая кавалерия».

Елена Погорелая

В конце осени самой обсуждаемой книгой был «Остров Сахалин» Э. Веркина («Эксмо», 2018) — *футурологический* роман, названный критиками, в том числе и Г. Юзефович, одним из самых значительных событий в современной литературе.

В конце лета промелькнул почти не замеченный профессиональными критиками, но отозвавшийся в читательской среде *антропологический* роман А. Клепиковой «Наверно я дурак» («Европейский университет СПб», 2018) — не приключенческий вымысел-квест, не постапокалиптическое фэнтези, а подробное документальное исследование. Исследование все той же жизни в аду.

Почему я их сравниваю? Потому что они похожи. И там, и там в центре событий оказывается исследователь — человек из другого мира, футуролог или антрополог. И там, и там этот «исследовательский» фокус хотя и обеспечивает дистанцию, но немало вредит непосредственному повествованию. Футурологические выкладки веркинской Сирени беспомощны, особенно на фоне действительно впечатляющих картин разлагающегося Сахалина. Антропологические изыскания волонтера Ани, под которую, чтобы попасть «в поле» — в ДДИ¹, а потом и в ПНИ², — мимикрирует студентка кафедры антропологии Клепикова, в отличие от ее же «полевых» наблю-

¹ Детский дом для детей-инвалидов, в котором содержатся дети от 4 до 18 лет.

² Психоневрологический интернат для недееспособных пациентов от 18 лет, среди которых большую часть составляют выпускники ДДИ.

дений, временами выглядят слишком очевидной данью диссертационному жанру и создают невольный — ну, пусть не комический, но раздражающий эффект. Зачем подчеркивать само собой разумеющееся? Разве для того, чтобы «освоить волонтерскую этику работы с подопечным и пересмотреть собственное отношение к тому, что делает персонал учреждений: перейти от критики к пониманию», обязательно быть антропологом?

Впрочем, в случае Анны срабатывает погружение в материал — или, если воспользоваться ее же собственной терминологией, в «поле». Начинаясь как добротная диссертация, «Наверно я дурак» постепенно превращается в мощную прозу. Док такой силы воздействия, что даже знакомого с описываемой в романе системой читателя начинает потряхивать. У Веркина наоборот: начавшись как роман, «Остров Сахалин» скатывается в дешевый компьютерный комикс, подменяющий философию — экстраполяцией, психологию — функцией, а «упоминательную клавиатуру» — набором мелькающих клипов, каждый из которых может быть без ущерба для целого заменен другим кадром из видеоряда. Вот герои, убегая от зомби, мечутся по охваченному эпидемией Сахалину, по дороге спасая детей. Вот они убивают. Вот выживает «белая кость», японка Сирень, а «прикованный к багру» каторжанин Артем, ее неожиданный возлюбленный, гибнет во время ядерной зачистки вместе со спасенными детьми... И то, и другое, и третье — голая схема, несколько не подкрепленная ни языком «Сахалина», ни логикой поведения героев, ни, наконец, внутренним опытом автора. Весь пресловутый Апокалипсис Веркина происходит не изнутри, но извне: из тщательного штудирования чеховских записей, из чтения лагерной прозы, из виртуальных ходилок-блокбастеров, из ожиданий аудитории, которая за последние пару лет так подседа на всевозможные изображения ада, что любой роман, актуализирующий тему «post aetatem nostram», готова воспринимать на ура.

При этом повседневный и скрупулезно прописанный ад Клепиковой никого не заинтересовал¹. Ни то, как взаимодействовали «волонтерки» с медсестрами и санитарками. Ни то, как Виталик, интеллектуально сохраннный, но парализованный ниже пояса подопечный ДДИ, рвался из детского дома в психоневрологический ин-

¹Кроме критика Анны Наринской, охарактеризовавшей его как «важнейшее человеческое, этическое и литературное высказывание», — но никто из коллег ее не поддержал.

тернат, мечтая о перемене обстановки и о начале хоть какой-нибудь взрослой жизни, — а через два месяца умер там от тоски и плохого ухода. Ни то, как добывал себе сенсорные впечатления слепоглухой Тимоша...

«Тимоша был приучен к горшку и, когда хотел в туалет, хлопал себя по животу. Когда в моей группе на него надели памперс, он просто не понял, что теперь ему можно ходить под себя: он снимал памперс и писал сквозь бортик кровати, потому что из кровати его не выпускали и горшка не давали. Игрушку, которую мы с Агнией (девушкой-волонтером. — *Е. П.*) привязали к бортику кровати, чтобы Тимоша мог что-то щупать, кто-то из санитарок отвязал и выкинул, объяснив это тем, что он из-за этой игрушки не спит и другим детям спать мешает <...> Сходя с ума от отсутствия общения и контакта, Тимоша развлекал себя, как мог, и научился стоять на голове — это давало ему дополнительные вестибулярные ощущения».

Понятно, что сравнивать вымысел и док невозможно — но, по моему, рядом с подобной метафорой все веркинские образы слепых и безязыких детей (к слову, выписанные довольно неубедительно) оборачиваются картонными муляжами.

Впрочем, «Остров Сахалин» — и вообще текст-муляж. Фирменная веркинская усложненность нарратива, промельк и мгновенное исчезновение метафор, вязкость действия и языка раздражают в нем не только сами по себе, но и как ходульное воплощение идеи. Веркин конструирует роман, воплощая идею, и идея съедает текст, тогда как клепиковский текст подчиняет себе идею и — несмотря на декларируемое автором остранение и дистанцирование — дорастает порой до масштабов Шаламова и Гальего.

Но речь не о текстах, на самом-то деле. Речь — о реакции. Об аудитории, востребующей среднего пошиба подростковые страшилки (именно как подростковая книга «Остров Сахалин» даже очень хорош — никакому подростку не вредно узнать, что такое футурология, или задуматься о вариациях современного геноцида) и отказывающейся от разговора о настоящем.

С муляжами оно как-то проще, привычнее, да?

Оба текста, задавших тему моих размышлений для этого выпуска «Кавалерии», изданы в этом году впервые (один — впервые в книжной форме, второй — впервые вообще), но написаны давно: один — в самом конце девяностых, работу над вторым автор прервал в начале пятидесятых. Оба — романы, то есть по самому типу своей смысловой организации — тексты крупные, обобщающие, синтезирующие, вбирающие в себя большие пласты жизни (совершенно независимо от того, что «телесный» объем одного из них — всего 58 страниц в только что состоявшемся книжном издании). Это — «Сон Иокасты», «роман-антитеза» Светланы Богдановой, собственная ее версия мифа об Эдипе, вышедший в «Стеклографе» поздней осенью 2018 года, и «Средняя Азия в Средние века, или Средние века в Средней Азии» Павла Зальцмана (1912–1985) — громадный неоконченный (и, судя по многому, не нуждавшийся в завершении, противившийся ему) текст, с убедительной немыслимостью соединяющий в себе черты одновременно мифа и киносценария, физиологического очерка и сновидения, пролежавший в едва читаемых черновиках тридцать с лишним лет до смерти автора и еще столько же после нее и наконец — в начале осени этого года, старательно разобранный издателями, тщательно откомментированный, — увидевший свет в издательстве «Ад Маргинем Пресс».

Два этих романа не сходны меж собою, казалось бы, ни в чем — кроме двух (по меньшей мере) черт, — однако слишком коренных для того, чтобы их можно было оставить без внимания. Первая — громадный разрыв между временем написания и временем прочтения. В случае романа Богдановой, наверное, стоило бы говорить не столько о прочтении как таковом, сколько о выходе на культурную поверхность, о помещении — предположительно — в фокус культурного внимания. Все эти почти двадцать лет роман, включенный даже в программу нескольких вузов, в своем роде активно читался и производил некоторую работу в умах, в самом теле культуры. Окажется ли он теперь в этом фокусе, будет ли как следует прочитан — выйдя из статуса почти-подпольного? Или культуре нужны, как особый питательный слой, кроме явных — еще и скрытые, потаенные тексты? И то, что он издан

неоткомментированным, видится мне большим упущением: он несомненно этого требует. Роман Зальцмана не читался все эти годы вообще — никем, кроме наследников, разбиравших после его смерти почти слепые, чуть ли не криптографические рукописи, и издателей — и более всего напоминает таинственное глубоководное существо, рывком выдернутое на чуждую, незнакомую ему поверхность.

Вот и второе сходство: оба романа читаются теперь не в своих контекстах — не в тех, которые их породили, к которым они явно или неявно адресовались. Оба ставят перед нами проблему, которую я бы предварительно обозначила как *иноконтекстное прочтение*.

Оба романа — того свойства, что могли бы, будучи внимательно восприняты, изменить ход развития русской словесности и ее состав. Этой возможностью несомненно обладал роман Зальцмана, оставшийся неизвестным своим современникам. На эту возможность просто напрашивался роман Богдановой, ставший книгой слишком поздно и неспроста вызвавший интенсивный интерес, так сказать, по краям культурного процесса, в неявных его слоях (он был, кажется, одним из последних актов выработки запоздалого русского модернизма).

Сегодня мы читаем их не теми глазами, которым они были назначены. Посмотрим, что из этого выйдет.

И, наконец, еще одно, важное: оба текста дают все основания к тому, чтобы еще раз перепродумать отношения с прошлым. Не говоря о том, что сами они — пришельцы из прошлого, свидетели его, «попаданцы» из него в наше будущее, помимо этого они заново ставят перед нами проблему устройства этих отношений. И не с историческим прошлым, не с тем, что подтверждено документами и предположительно было «на самом деле». Нет: с тем прошлым, которое есть всегда — и постоянно сотворяется заново. Каждую минуту — и каждым.

Богданова в своем романе создает собственную, весьма сновидческую античность, идет даже глубже: закладывает в основу европейской культурной памяти новую архетику. Зальцман — личные «Средние века в Средней Азии», сращивая, взаимонакладывая крайне разные времена с разбросом примерно в одиннадцать веков (описанные им события дают примерно равные основания отнести их и к VII веку, и к XI–XII векам, и к началу XIII, и к XV, и к XVI, и к XVII, и даже к XVIII).

Оба текста работают с «прошлым» как с фигурой сознания, с вечным его сном и наваждением, с неисчерпаемым его (потому что, на самом деле, все время пополняемым, насыщаемым все новыми и новыми толкованиями) символическим ресурсом.

Евгения Коробкова

«Все, что нам нужно — кекс, компотики, кекс, компотики». Так пел казахстанский рэпер Бахтияр Мамедов, он же Jan Khalib на недавнем концерте в Москве. «Кексом» и «компотиками» он заменил слова «секс» и «наркотики». Но мог бы и не менять. Потому что я уже давно не различаю в песнях слова и давно не понимаю, на каком языке поют современные исполнители. Особенно рэперы.

Наши филологи страдают по разным поводам. То по поводу того, что в русский много заимствований проникает. То по поводу того, что в соцсетях переписываются не буквами, а пикчами. А по поводу звучания нашего языка почему-то никто особо не беспокоится. А жаль. Что-то наш великий и свободный приобретает какие-то нерусские интонации. Становится бубняще-стеснительным, нечленораздельным. Новую манеру произношения задают современные хиты. Если не знать, что поют по-русски, ни за что не догадаешься. Будто одновременно в нос, через одно место и толстый слой трусов.

Возьмем рэпера Басту. Он отменяет в языке ударную гласную «а». Везде, где нужно петь «а», он поет «о». Здоровенный мужик, в бороде, а поет так: «Пожелай мне удачи, Момо, Момо, как лучик света».

Ну, допустим, окончания у нас всегда глотали, но теперь проглатываются уже не окончания, а предпоследняя гласная окончания:

«Покажи мне, детка, Калифорню, я это навсегда запомню», — так канючит рэпер Элджей, у которого не только «с глазами что-то не так», но и с дикцией не так. Он всю песню булькает, а потом вдруг вспоминает про Калифорню.

(Позволю себе лирическое отступление. Песня еще показательна с точки зрения распределения гендерных ролей. Ладно бы мужик пел «я покажу тебе Калифорню», а то ведь просит, чтобы его, убогого, баба свозила показать эту самую Калифорню. Видимо, расчет на то, что тетки — существа жалостливые, обычного мужика в Кали-

форнию «В условиях плохой вряд ли свозят, а того, кто даже говорить нормально не умеет, пожалуй, что и возьмут».

Исчезают согласные на конце слов. Не знаю, как вас, а нас на хоре еще заставляли четко произносить согласные. Теперь вроде и не надо согласных.

Не к ночи помянутый Баста поет «темнаяно» вместо «темная ночь», а Джа Калиб в популярном хите, несущемся изо всех утюгов, поет «контрО» вместо «контроль».

Пока Баста отменяет ударную «а», казахстанский исполнитель Скриптонит отменил ударную «е». Вместо нее повсюду «и»: «Здись собрались все, кого я любИл... но дом не опуСтИл».

Со Скриптонитом отдельная песня.

«О если б мычанием протяжным сказаться душе можно было», — писал в позапрошлом веке поэт Дмитрий Минаев. Стало можно и мычанием протяжным. У Скриптонита вообще неважно, о чем поется, потому что ни одного слова не понятно, кроме протяжного мычания и местами отчетливого «сучки».

При плохой дикции совершенно незамеченными в тексты вписываются всякие маты и полуматы. Как, например, у белоруса Леонида Вакальчука в хите, где на протяжении всей композиции можно разобрать только «банда», «панда» и «гепарда». Или у певицы Гречки. Что произносит Гречка вместо согласных — вопрос к орофоэпистам. Когда слушала ее песню «Золотой марафон», сильно удивлялась фразе «болты в глазах как огурцы, ночью и днем». Думала, надо же, какой интересный образ. Потом оказалось, что это никакой не образ интересный, а дикция интересная. Поет она не «как огурцы», а «отходосЫ».

Про то, что в современных песнях не приветствуются слова больше двух слогов и то, что длинные слова рубятся, как угодно, — даже говорить не буду. Можно догадываться и удивляться, что означает фраза «Как много разных лес при виде котлет бросали подруг».

Вообще, мода на неправильное произношение не вчера появилась. Из советских исполнителей такой фишкой промышляли Эдита и Лайма Станиславовны, подчеркивая свою инаковость. А по-честному, хуже всех с русским было у Тыниса Мяги и грузинского ансамбля Орэра, поэтому они тоже пели с акцентом. Но даже плохо говорящие по-русски старались приблизиться к русскоязычному звучанию и избегали каши во рту.

В 90-х граждан с акцентом сменили певцы с «фефектом фикции», неспособные, например, произносить мягкие шипящие. «Ясный

мой свет, ты напиши мне». Потом появился певец Шура без двух передних зубов. Что он пел, вообще никому не ведомо, но композиторы были в восторге. Известно, что русский язык труден для сложения песен, поскольку имеет только оральный резонанс. А Шура без двух передних зубов сумел «запеть на русском, как на английском».

Продолжила эксперименты над звуком Кэти Топурия, совместившая в одном и акцент, и заложенность носа, так, что фраза «невозможно рассказать вам историю мою» в исполнении Кэти звучала как: «дебазбожда разгыза. Выбысториюба Ю»!

Министр культуры Мединский недавно хвастался, якобы доказал сыну, что Маяковский был первым рэпером.

Но если говорить о настоящем рэперском звуке, то первым рэпером был не Маяковский, а Борис Николаевич Ельцин. Термин «ельцин-флоу» сегодня официально применяется как обозначение определенной интонации некоторых рэперов.

У меня соседка столетняя говорит: «Я боюсь на улицу выходить. Москва так меняется, что каждый раз за хлебом — как в новом городе оказываюсь. Боюсь заблудиться».

Я человек мнительный, как моя соседка, и тоже боюсь. Вдруг однажды выйду на улицу и никого не пойму, потому что там на рэперском русском теперь мычат.

Сергей Чередниченко

Отмечаем 100-летие Солженицына. Но отмечаем как-то нервно, скандально — с митингами в Ростове и Кисловодске против установки памятника и переименования улиц в честь писателя. С первой публикации и по сегодняшний день он раздражает разную публику. Но как ни относиться к его художественному творчеству и историософии, очевидно, что в 1962 году началась и до сих пор продолжается эпоха Солженицына.

Принято считать, что по масштабу личности Солженицын в XX веке равновелик Достоевскому в веке XIX. Есть и типологическое сходство в судьбах, во взглядах. Общим местом стало суждение, что Достоевский предвосхитил главные метафизические и исторические катаклизмы в России XX века. Значит ли это, что Солженицын в своем творчестве определил смысловые узлы, которые предстоит

распутывать русским писателям, правителям России и всей нации в ближайшее столетие?

Первый узел, обозначенный Солженицыным в статье «Как нам обустроить Россию?» (1990), — это лоскутное одеяло постсоветского пространства и русские люди на нем. После молниеносного, а для многих и неожиданного распада Советской империи реванш центростремительных исторических сил не мог не произойти. Его политическое выражение — это присоединение Крыма в 2014 году. Вдова писателя, как известно, поддержала действия российского центра. Но в названной статье Солженицын говорил, что на обломках СССР должен возникнуть Российский союз, состоящий из трех восточнославянских республик и, может быть, северно-русских территорий среднеазиатской степи (Казахстана). Это и есть направление центростремительных сил, возобладавших в текущем историческом этапе; действуют же они теми средствами, которыми умеют. И если распад империи произошел быстро, почти бескровно и как бы бессознательно, то восстановление ее до границ, обозначенных Солженицыным, началось с кровопролития на востоке Украины и поэтому обещает быть долгим и тяжелым. Будут ли три восточнославянских народа жить под одной государственной крышей? Это вопрос XXI века, поставленный Солженицыным.

Другой узел — национальный. Солженицын не умалчивал о том, что советская формула «дружбы народов» — один из атрибутов социально-политической лжи. Лояльность национальных меньшинств и сейчас держится или на страхе, или на экономической выгоде. А вовсе не на любви к старшему русскому брату. Кажется, это одна из актуальнейших тем, которой, увы, совсем нет в современной русской литературе.

Основной узел российской жизни — психологический. Гениальный образ Ивана Денисовича Шухова, обладающего рабской психологией и виртуозным умением выживать, приспособившись даже к аду лагеря, — это образ народа в XX веке. Интеллигенты в прозе Солженицына часто оказываются в ситуации выбора; в этом смысле Солженицына уместно называть русским экзистенциалистом. Выбор для них мучителен и порой равен самоубийству, но они его совершают. Народные типажи в его прозе, включая праведницу Матрену, как будто вообще лишены способности выбирать. Русский народ все еще остается нравственным эмбрионом и способен про-

являть немислимый героизм и солидарность только в моменты катастрофы.

Поэтому Солженицын является создателем последней на данный момент утопической русской идеи — идеи земства. Ведь чтобы создать и поддерживать демократию низшего уровня власти, нужно обладать колоссальной энергией личной ответственности. А к тому, чтобы эта энергия появилась, нет ни психологических, ни социально-исторических предпосылок.

При всем значении Солженицын остается самым непрочитанным и неудобным писателем XX века. Почему?

Современный массовый читатель способен воспринимать только язык разговорный, читатель высоколобый питает слабость к языку авангардного эксперимента. Солженицын свой язык намеренно архаизировал, и в этом была его стратегическая ошибка. Парадокс в том, что Солженицын писал, конечно же, для простых читателей, а не для других писателей или филологов, но больше любил русский язык, чем русский народ, и двигался к языку, а не к читателю.

Другая причина неудобности Солженицына — в том высоком нравственном напряжении, которым живут его лучшие герои. Кто такой Иннокентий Володин — предатель родины или спаситель человечества? Этот вопрос неразрешим для общенационального сознания, так же как до сих пор не решен окончательно вопрос о сталинизме.

И писатели, и власти, и народ ответят Солженицыну на заданные вопросы. Сроки и цена уточняются.

