

Мини-хрестоматия

по новейшей русской литературе



Федеральное агентство по образованию
ИРКУТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

МИНИ–ХРЕСТОМАТИЯ ПО НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Учебное пособие

ИРКУТСК 2005

УДК 8р (07)

ББК 83.3 (2 Рос – Рус) Я 73

Печатается по решению совета факультета филологии и журналистики ИГУ

Подготовлена при участии преподавателей филологических дисциплин ГОУ СПО «Иркутский педагогический колледж № 1». Ред.-сост. С. Ю. Горобец.

Рецензент – Н. В. Дулова, канд. филол. наук, доц. ИГУ

МИНИ-ХРЕСТОМАТИЯ ПО НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ : учеб. пособие / сост. и авт. предисловия И. И. Плеханова. – Иркутск : Иркут. ун-т, 2005. – 188 с.

Мини-хрестоматия содержит рассказы, пьесы и поэтические тексты наиболее значимых современных авторов. Подбор произведений отражает разнообразие мировоззренческих и эстетических тенденций и характернейшие образцы индивидуальной поэтики.

Учебное пособие предназначено для студентов гуманитарных специальностей («Филология», «Журналистика» и др.) очной и заочной форм обучения, изучающих курсы «История русской литературы XX века» («История отечественной литературы XX века», «История мировой литературы и искусства»), «Актуальные проблемы современной литературы», «Литература Сибири», в работе спецкурсов и спецсеминаров по современной русской литературе», а также для студентов педагогических колледжей.

© Предисловие. Плеханова И. И., 2005.

© Иркутский государственный университет, 2005.

Подготовила к печати Э. А. Невзорова

Дизайн обложки М. Г. Яшкин

Верстка А. В. Врон

Темплан 2005. Поз. 111.

Подписано в печать 28.12.05.

Формат 60х90 1/8. Печать трафаретная. Усл. печ. л. 10,8

Уч.-изд. л. 14,8. Тираж 200 экз.

Редакционно-издательский центр

Иркутский государственный университет

66400, Иркутск, б. Гагарина, 36, т. (8-3952) 24-14-36.



591580

СОДЕРЖАНИЕ

<i>И. И. Плеханова</i> ИГРА АНТИНОМИЯМИ В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА ВЕКОВ	5
<i>Михаил Кураев</i> «Встречайте Ленина»	19
<i>Юрий Буйда</i> Полный бант Седьмой холм	41 46
<i>Владимир Маканин</i> Однодневная война	50
<i>Татьяна Толстая</i> На золотом крыльце сидели Соня	62 67
<i>Сергей Довлатов</i> Номенклатурные полуботинки	72
<i>Людмила Петрушевская</i> Лабиринт Две пьесы из цикла «Темная комната»	79 86
<i>Виктор Пелевин</i> Бубен верхнего мира	97
<i>Вячеслав Пьецух</i> Бог и солдат Успехи языкознания	106 109
<i>Валентин Распутин</i> Изба В ту же землю...	121 139
<i>Олег Павлов</i> Конец века	161
<i>Юрий Мамлеев</i> Ерема-дурак и смерть	167

<i>Владимир Сорокин</i>	
Моя трапеза	172
<i>Александр Еременко</i>	
Переделкино	175
Человек похож на термонару ...	176
Вечерний сонет	176
В электролите плотных вечеров ...	177
Как хорошо у бездны на краю загнуться ...	177
<i>Иван Жданов</i>	
Море, что зажато в клювах птиц, — дождь ...	178
Орнамент	179
<i>Ольга Седакова</i>	
Человек он злой и недобрый ...	180
Утешенье	180
Ты гори, невидимое пламя ...	181
(Молитва)	181
Пруд говорит ...	182
Падая, не падают ...	182
Флейте отвечает флейта ...	183
По белому пути, по холодному звездному облаку ...	183
<i>Елена Шварц</i>	
Всегда найдутся — подлее подлых...	184
Ночное купанье	184
Я родилась с ладонью гладкой	185
Воробей	185
Почему не все видят ангелов	186
Мышление не причиняет боли (к сожалению)	186
<i>Всеволод Некрасов</i>	
Свобода есть	187
Стихи про всякую воду	187
Из Пушкина	187
Живу и вижу ...	187
/ / / / / / никто /	188
)))	188
Есть ...	188
свобода есть ...	188
право же ...	188
похоже ...	188
обождите ...	188

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ РАССУЖДЕНИЯ

И. И. Плеханова

ИГРА АНТИНОМИЯМИ В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА ВЕКОВ

Литература конца XX века (конца тысячелетия, конца эпохи классического гуманизма, конца периода самобытного развития цивилизаций, конца рационалистических и идеалистических иллюзий, кризиса самого постмодернизма, т. е. «конца истории и литературы», – и начала формирования новой парадигмы миропонимания) представляет игру формы как «пружину» творческого мышления. Игра готова реализоваться как философия жизни и принцип познания.

Игра противоречиями – закон художественного мышления и частный случай диалектики – взаимосвязи и взаимонеобходимости противоположного. Она не обязательно демонстрирует себя явно, но всегда остаётся показателем того самого единства формы и содержания, которое сродни всеобщему условию существования. Расшифровка самого образа игры – это познание художественных особенностей произведения (самой «плоти» авторской мысли) и отслеживание процесса самопроявления смысла, если игра проявляет себя стихийно.

Демонстрация игры, т. е. условности как природы самого творчества, обнажение приёма, отказ от «жизнеподобия» – уже традиция художественного самосознания, ибо она открывает и собственную нетождественность «реальности» и даёт полную свободу авторской воле. Игра обнажает антиномичность самой действительности в её абсурде, парадоксах, жестокой иронии и эвристических прозрениях родства несоединимого. Игра позволяет автору «отчуждаться» от самого текста, не заботясь «о выражении собственной позиции», но сохраняя статус «демиурга», провидца, даже судьи. Игра противоречиям осознаётся принципом и моделью творчества, ибо она сообразна самим законам бытия – амбивалентным, отрешённым от человека с его представлениями о добре и зле, но неизбывным и потому единственно верным. В игре вселенная открывается человеку, и явление это может улавливаться в неистовом ритме прибое, может обернуться случайностью или чудовищной катастрофой, а может предстать благодатью, но благодать может обернуться катастрофой... Игра стихийная – это движение, динамика, становление и обновление в самих себе.

Эксплуатация витальной энергии игры, присущей ей внутренне (изначально, онтологически), и помогает художнику, и обязывает талант быть соразмерным природной силе. Разумеется, не всегда качеством творческой мощи (это удел гениев), но хотя бы глубиной понимания законов внутренней обусловленности антиномий и самой неизбежности их взаимопроникновения. Анализ предложенных текстов должен продемонстрировать тот широкий потенциал игры в художественной форме, который отражает и стихийное, и концептуальное использование её законов – всякого рода превращений, балансирования на грани реального и невозможного, отрицания и утверждения, вечно новых открытий парадоксальных тождеств и мнимого родства, оксюморонных несовместимостей, идеальности негатива, губительности идеала и т. д. Игра в литературе может быть комической и трагической, ужасной, невинной, циничной, безответственной, остроумной, нарочитой, серьёзной, осознанной или самоценной – какой угодно... Всё зависит от авторской воли. Но, меняя эпитеты, цель и средства, открытая игра остаётся самой собой – наглядным проявлением антиномий.

Наглядность исторического абсурда

Как сказано у отвергнутых классиков, истории свойственно повторяться, и если сначала это трагедия, потом – уже фарс (если ницшевское «вечное возвращение» не превратится в дурную бесконечность). Но и само восприятие трагедии может быть фарсовым, когда острота открытия и переживания ужасного сменится сознанием повторяемости и обыденной неизбежности – или когда трагическое будет

искать спасения от безысходности в иронии. Таково переживание трагедии революции, террора, крови, смертельной опасности самоуничтожения в Третьей мировой войне.

Пример первый – доведение до абсурда ленинского культа в рассказе М. Кураева (род. в 1939) «Встречайте Ленина!» Из записок Неопехедера С. И.». Поклонение вождю уподоблено ожиданию второго пришествия Христа, а разочарование ведёт к краху всякой веры. По форме это жалобная исповедь последнего фанатика революционной догмы о провалившемся действе в честь 50-летия Октября, написанная на обороте секретных протоколов Выборгского районного комитета КПСС. (Что здесь суть, а что пафос коммунизма – бюрократия или истовость – уже и не определить.) Фабула рассказа – «ремейк» встречи Ленина с революционными массами через полвека, но – в апреле и на Финляндском вокзале. В постмодернистской терминологии это грандиозный «перформенс»: с костюмированными шествиями тысячных толп, явлением вождя народу – как подтверждение неиссякаемости веры и продолжения самой революции. В противоречии формы и содержания и состоит внутренний контраст «представления» – в нём сходятся три волевых импульса: вера, власть и стихия праздника. На дворе 1967 год, когда идеология уже стала обиходной и ни к чему не обязывающей «религией масс», но пока ещё сверхсерьёзный регламент ритуально обслуживает власть, временами подымаясь до пафоса. А власть ведёт свою игру: явление «исторического» Ленина освящает нынешние авторитеты. «Не станет же реальный, подлинный, настоящий секретарь обкома разъезжать на броневике с ряженым Лениным? ...Было чётко обозначено: в центре Василий Васильевич на трибуне, а всё остальное вокруг – шествия, делегации, делегации, броневик, Ленин...».

И всё-таки в одну и ту же реку нельзя войти дважды, несмотря на строгость партийной дисциплины и соблюдение триединства места-времени-действия. Партийная догма сталкивается со стихией уличного праздника, которая выходит из повиновения – ибо это игра, а не вера, и, как вынужден признать сам инициатор шествия, «логика вещей сильнее логики человеческих намерений». Его повествование тоже выписано как игра семантических планов: реальное поведение «масс» трактуется сквозь призму собственной веры, т. е. подгоняется под образ идеологических ожиданий. Толпы людей, воодушевлённые самим движением, запевают нечто любовное: «Я тебе в этот день замечательный // Своё верное сердце отдам...». Но, включаясь в игру, они вспоминают поэтическую фразеологию времени и дают отпор «provokatorу»: «Вид у вас, товарищ, не революционный», – сказала девушка в перепоясанном ремнём стареньком пальто, и снова грянул смех». Но повествователь уверен, что люди и в самом деле идут на свидание – с самой историей: «Вот в эти часы вечернего неопределённого стояния у холодной реки под весенним небом были свидетельством нерассуждающей преданности и революционной идее, и Владимиру Ильичу. Если бы не он, так бурно перемешавший всю жизнь в России, их родители вряд ли могли бы встретиться, а стало быть, и им, стоящим и поющим здесь сейчас, не суждено было бы родиться. Одного этого сознания хватало на то, чтобы питать энтузиазм встречи». Парадокс очевиден и абсурден: люди буквально жизнью обязаны идее, точнее, одержимому идеей человеку – всеобщему отцу, т. е. богу. Так воспринимает историю фанатик коммунизма, но он недалёк от истины. Архетип ожидания второго пришествия скрытно присутствует в ироническом ожидании толпы. И состоявшийся праздник – неявка Ленина на свидание с «массами» – побуждает к бунту: «Флаги, плакаты, лозунги, транспаранты – всё полетело на землю. Такого ещё не было!». Ожидание богоявления обернулось фарсом, тем более саркастичным, что вместо броневика на площадь вползла тюремная машина для перевозки заключённых: «Ленина поймали! Ленина везут! Ленину – ура!». Таков русский бунт – бессмысленный и беспощадный. Итог – всеобщее поражение, умственное, духовное и не сулящее перспективу, поскольку все участники событий – во власти догмы: ей служат, ею кормятся или просто сосуществуют с ней.

Герой сам – образец двойственности натуры, что и отражает оксюморонное имя простодушного мудреца – Соломон Иванович Неопехедер: начётчик, догматик («хедер» – школа) и приверженец новизны, революционер. Он не только искренний служитель ленинского культа, в глубине души мечтающий пережить или даже организовать, реанимировать революцию заново, но и честолюбивый функционер, надеющийся благодаря яркой инициативе подтолкнуть свою карьеру. Поэтому начало праздника представляется ему как новое откровение и восхождение его судьбы: «За Невой, над Летним садом воссияла белым пышущим светом большая сгорающая от любопытства звезда». А причину провала мероприятия он видит в происках интриганов и халтурном извращении великой идеи «вторичной художественностью» массовых народных празднеств (но ведь так же можно трактовать и причины «поражения революции» – её смысл и пафос исказили недобросовестные карьеристы и властолюбцы). Неуправляемый праздник привёл к тому, что разыгралась «оппозиция», в небо взлетел двуглавый орёл, в то время как памятник вождю с броневика, как каменный гость, «простёртой рукой... как бы ловил убегающего секретаря обкома». В отсутствие «положительного героя» и выраженной авторской позиции игра как

будто сама по себе разоблачает всех, поскольку она — ничем не регламентированная свобода, чистая ирония. Но, разумеется, свобода эта «срежиссирована» волей писателя Кураева, укрывшегося под маской самобытной стихии, чтобы показать и деградацию живучего культа вождя (тем самым ниспровергая), и неистощимость ожидания мессии (который, меняя маски, вечно возвращается), и неизменное разочарование очередным результатом.

Но ирония полного отрицания трагедии исходит из невозможности не только пафосного — просто серьёзного — к ней отношения. Рассказ «Седьмой холм» Ю. Буйды (род. в 1954) — повествование о возмездии, настигшем самого «кровавого палача» истории — Лаврентия Павловича Берню. Но, несмотря на патетический эпиграф («Мне отмщение, и аз воздам») и возвышенное красноречие повествователя, было бы наивно рассчитывать на саму возможность удовлетворить потребность в исторической справедливости. Абсурд «типично русской истории: с фабулой, но без сюжета», т. е. драматичную, но — без смысла, представляет феерическую игру с самим мифом возмездия. Враг народа, улизнув от смерти, опознан народом, но, повинный во всех бедах, благополучно «затих и затаился в должности городского ассенизатора» в городе городов, раскинувшимся на семи холмах. Возмездие всё-таки настигло «бывшего министра», но — за подлый обман в принципиальном споре на сто кружек пива. Апофеоз истории — её эпический финал: злодей тонет вместе со своим убийцей, негром Витей, «ветераном африканского партизанского движения», в той самой ассенизационной бочке — вот наглядная иллюстрация эпиграфа. Кроме назидательного, история имеет ещё и этиологический смысл, как и должно быть в фольклоре: мало того, что пришлось закрыть кладбище с братской могилой в виде зловонной бочки, но город лишился благодати, ибо «стан мирных ангелов норовят поскорее прошелестеть, обогнуть и скрыться» от этого «вместилища смерти и скорби».

Смысл отношения к истории сформулирован самим Лаврентием Павловичем: «Наидерьмейшая дерьмятина» — и автор эту мысль вполне разделяет. Абсурд, даже виртуозный, — только узор, разведённый по той же самой материи. Игра непредсказуемых поворотов фабулы — игра остроумия, языка, отсылающая к прообразу Венички Ерофеева. Но эстетический эффект остроумной формы создаёт иллюзию свободы художника — и от материала истории, и от собственной к ней принадлежности. Конечно, мотив уклонения ангелов — намёк на богооставленность, повествование от имени «мы» — сигнал эпической общности судеб обитателей славного семихолмного града и погребённых в зловонном кургане «седьмого холма», а всё вместе — намёк на «скорбь», т. е. чувство трагическое. Но «отчуждённое» название цикла «Апокрифы нового времени» — ирония по отношению к самой возможности «духовного творчества масс», т. е. участия коллективного бессознательного в избытании трагедии. В оксюморонной формуле «новое время» уничтожает главное в «апокрифе» — неистощимую веру в Бога и Его участие в мире. Так игра в трагедию (с неотвратимым возмездием герою) и в осмеяние трагедии (с необратимой деградацией хора) оказываются только переменной масок, очень живописно исполненных, — в этом и заключена вся ценность текста.

Позиция Буйды — постмодернистское отрицание содержательности истории, так открывается абсолютный простор для игры с историческим дискурсом — отработанными моделями осмысления событий. Отработанными — т. е. отыгранными, как карты. Кровь и ужас гражданской войны можно изобразить в условном стиле 20-х годов, остроя общегуманистическими ссылками на Достоевского и прибегая к трюковой стилистике современных киновоевиков, как это сделано в рассказе «Полный бант». В центре рассказа — знаменитая дилемма Достоевского: с кем быть — с Христом или с истиной, т. е. с любовью или с презрением к роду человеческому? Командир красного эскадрона Алексей Ноздрёв, испытав революционную истину, замешанную на самогоне с кровью, вспоминает любовь, встретив барыню, к которой когда-то проникся трепетным чувством. Но спасти её не смог — и, порешив в праведном гневе, как супермен, сразу всех, и белых, и красных, «поскакал, куда глаза глядят, а глаза его глядели куда нужно». И смысл названия рассказа был бы вполне патетический: «полный бант» составлен из трёх Георгиевских крестов и крестика, надетого на прощанье зарубленной крёстной, — если бы трепетное чувство не возникло тогда, когда юноша случайно подглядел, как барыня подтёрлась гусёнком, испытывая, прав ли был Рабле, рекомендуя именно этот способ. Так «обнажаются» исторические истоки европейского гуманизма, так уравниваются «испытатели» истины, так «Алексей, человек Божий», но в «крови по ноздри», уподоблен Григорию Мелехову, потерявшему свою Аксиныю, и Каину, убившему брата Авеля (Матроса, который просто замешкался). «Полный бант» ассоциаций — таков образ мышления об ужасном, который, будучи искусно завязан, от к самой трагедии отношения не имеет. В этом и смысл — не иметь отношения.

Изображение абсурда и принадлежность к нему — две большие разницы. Ироническое отношение к современной истории — иллюзия непричастности к абсурду, свободы от него, хотя бы духовной независимости. В. Маканин в рассказе «Однодневная война» эксплуатирует популярный жанр ближней ан-

тиутопии – представления катастрофы ядерной войны и последующего существования, вполне комфортного, несмотря на чудовищность свершившегося. Парадокс уже перестало быть парадоксом, а отчаяние – отчаянием: никто не извлекает никаких уроков из истории, все только играют в гуманистические категории, в том числе и в потребность в справедливости. В рассказе показаны два экс-президента сверхдержав, переживших ядерный конфликт, в ожидании суда народов, который, впрочем, не наступит, пока оба они не впадут в окончательный маразм, ибо «момент истины это момент дряхлости. Иначе самая из истин истина – не в справедливость. (И, признаемся, не в кайф.)». Игра строится на контрасте – обыденности существования в разрушенном мире, гибель которого – результат «гуманистического максимализма». Но всё хватило одного дня: Россию разбомбили, чтобы принудить соблюдать права национальных меньшинств, Россия нашла в себе силы на «адекватный» ответ, уничтожив пол-Чикаго. Всё в полном соответствии с классическим принципом юриспруденции: «Pereat mundus et fiat justitia» («Правосудие должно свершиться, хотя бы погиб мир»). Но мало кто может аплодировать совершенству воплощения идеала.

Само возмездие лидерам бойни – отнюдь не ослепительное торжество нравственной истины, а вялотекущая процессуальная шизофрения. Суд, поддерживая видимость неотвратимости, на самом деле потрафляет толпе, удерживая её инстинкты уздой «права» – такая специфическая игра в непоколебимость нравственных законов. Цивилизация не гуманна, а лицемерна – таков смысл рассказа, и в этом нет ничего нового. И автор об этом знает, скрываясь за иронию безличного повествователя – апологию, себя самое и опровергающую: «Умники никогда не признавали величие и красоту процедуры, что с них взять! Им подавай кантовскую этику долга и звёзд. А где она? В жопе она. Нет её». Симметричность ожиданий суда экс-президентами (один – в замерзающем Петербурге, другой – в благоустроенной Америке) – только подтверждение неистощимости и однородности абсурда. История длится, но пребывает в тупике, из которого нет выхода – абсурд ничего не меняет и не изменяет самому себе. Но Маканин и не собирается провозглашать эту истину как трагическую: она так же скучна, как старый армейский анекдот о неистощимости нашего ракетного потенциала или сообщения о миллионных жертвах исторических недоразумений. Ирония – устала. Но усталость иронии от всевластия абсурда ставит под сомнение само творчество. Игра теряет жизненную волю. И тогда автор прибегает к последнему аргументу. В рассказе появляются какие-то случайные девушки, тоже симметрично присевшие по природной надобности в кустах заштатного Питера и Соединённых Штатов, – такова простая физиологическая радость избавления, простой и неистощимый образ свободы. Так художественная игра и ирония вновь набирают силу – антиномиям скорби и радости возвращается смысл, безусловный и общепонятный, человеческий и даже гуманистический, если редуцировать гуманизм до свободы удовлетворения естественных потребностей.

Парадоксы человечности

Игра открывает перспективу там, где, казалось бы, нет места ничему, кроме пессимизма, экклезиастовой печали и скуки и той же самой бессильной иронии. Такова игра человеческих отношений. Грустный и высокий рассказ Т. Толстой «Соня» (род. в 1951) – о высокой любви, которая буквально победила всё: зло, цинизм, одиночество – всё, кроме смерти. Компания злоязыких остроумцев затеяла весёлый розыгрыш – переписку с несчастной простушкой Соней от имени Николая, «загадочного воздыхателя, безумно влюблённого, но по каким-то причинам никак не могущего с ней встретиться лично». Но эта мнимая любовь составила смысл существования одинокой возвышенной души и даже увенчала жизнь подвигом самоотречения. «И вот надо же – жизнь устраивает такие штуки! – счастьем этим она была обязана всецело этой змее Аде Адольфовне». Её, умирающую, и спасла в блокаду подслеповатая Соня, отдав «Николаю» последнюю банку томатного сока (свою «кровь» – свою жизнь?!).

Антиномии играют, как грани магического кристалла: «бутафория» (сок вместо крови) – источник жизни, любви не было – и она была, письма лгали – но угадывали желания души, дурочка Соня жила как во сне – но божественная мудрость (София) не позволила ей прозреть, цинизм вознаграждён за чудо, которого он и не собирался совершать, великодушные растворилось в небытии – а низкое колесит на инвалидном кресле, украшенное старинной камеей, и «на камее кто-то кого-то убивает» – и так без конца. А ведь ничего бы не было, если бы демоническая Ада не обладала чудесным словесным даром – даром уникальной художественной пронизательности и убедительности, не умела играть в то, во что абсолютно не верила. И тогда что есть источник прекрасного – ожидания слепой души или «обслуживающая» их амбивалентная творческая воля? Кто и что живёт за счёт другого? Игра не задаётся такими вопросами – она играет, вовлекая в свою орбиту человеческие судьбы, противопоставляя и связывая воедино. Вряд ли всё это «дело рук» некоего сознания, просто люди прикоснулись к стихии – и оказа-

лись в её власти, наивно уповая на свободу собственной воли. Зато Т. Толстая чувствует эти силовые линии жизни и обнажает нерв, сохраняя видимость объективности.

Игра человеческого воображения беспощадно сокрушена иронией судьбы – такова тема рассказа «Река Оккервиль». Пространственный образ, вынесенный в заглавие, – место пересечения фантазии и реальности, место встречи идеальной любви с той самой сиреной, которая навеяла чудные грёзы. Тихий меломан Симеонов воздвиг в душе алтарь забытой певице, чьё пение буквально овладевало сознанием, и строил-перестраивал для него особый мир – чудесное время-место не берегах неведомой окраинной речки, убегая от насилия неодолимой действительности. Но, как оказалось, жива-прежива дива русского романса Вера Васильевна, в просторечии «Верунчик», и обитает почти рядом, и встреча состоялась в день рождения этой чудовищно, просто вульгарно бессмертной, «белой, наруганной, чёрно- и густобровый, раскатисто смеющейся» старухи. Таким лицом оборачивается миф о птице Алконост – райской, чьё «пение настолько прекрасно, что услышавший его забывает обо всём на свете», – и о птице Сирин, которая в западноевропейских легендах – «воплощение несчастной души». Наивная мечта героя согреть преданной любовью одинокую душу превращается в дежурное мытьё тела.

Несчастливая душа самого Симеонова теряет смысл существования – заслушавшийся моряк разбивается о скалы. А песня сирены, её голос живут независимо от неё самой и от разочарований её поклонников – «но река вновь пробивала себе русло, а дома упрямо вставали из развалин, и по несокрушимым мостам скакали экипажи, запряжённые парой гнедых». Кажется, иллюзорна сама жизнь, но безусловно – бессмертно, неистощимо, поверх времени – звучит «дивный, нарастающий, грозовой голос, восстающий из глубин, расправляющий крылья, взмывающий над миром, <...> над всем, чему нельзя помочь, над подступающим закатом, над собирающимся дождём, над ветром, над безымянными реками, текущими вспять, выходящими из берегов, бушующими и затопляющими город, как умеют делать только реки». Как воскресает Феникс, так, возрастая сама из себя, выговаривает себя страсть мира. Стихи и стихия отождествляются, и пока словами романсов думает и чувствует герой, он приобщён к тайне бытия.

Но – и в этом состоит маленькая трагедия – собственной жизни у героя нет и не было: ни когда он вслушивался в голос, ни когда служил бывшей богине. Оказывается, жизнь и предполагает отрешённость от идеального, которое само – отрицает действительность, и это интуитивно знает и певица, пережившая свой голос, и предводитель клана поклонников с пошлейшей фамилией Поцелуев, потому и неистребимы: «Верунчик – это сила». Противоречие неразрешимое: жизнь требует грубой воли, самостоянья, цельности позиции – вневременное требует рефлексии до полного самоотрешения. И – «нельзя помочь», и нельзя жить в двух измерениях. Это уже не парадокс, не абсурд, не гоголевское «скучно жить на этом свете, господа», хотя и то, и другое, и третье. Просто разные правила игры.

Но игра не обязательно демонстрирует себя как подоплёка человеческих отношений. И не обязательно автор, сознавая этот подтекст существования, хочет его обнажить. В «простодушных» повествованиях С. Довлатова (1941–1990) всё как будто безыскусно, бесформенно, как сама жизнь, и «бессмысленно», как всякие попытки преодолеть абсурд человеческих притязаний на свободу. Рассказ «Номенклатурные полуботинки» из сб. «Чемодан» (1986) (5) – «автобиографическая» история неудачника, созерцающего свой единственный трофей в борьбе с режимом – особую начальственную обувь, украденную у мэра города товарища Сизова. «Не знаю, что со мной произошло. То ли сказалось моё подавленное диссидентство. То ли заговорила во мне криминальная сущность. То ли воздействовали на меня загадочные разрушительные силы. Раз в жизни такое бывает с каждым». Воровство «бессмысленное и беспощадное», но – артистическое и, как всякое искусство, ни в чём не заинтересованное, кроме как в совершенстве исполнения.

Но смысл анекдотической истории не равен констатации абсурда и недоумённому созерцанию самого себя в абсолютно иррациональной ситуации. Подтекстом анекдотической хохмы оказывается особый смех – смех бытовой сказки, т. е. истории о том, как бедный победил, перехитрил («обул») богатого. Фольклорный смех – не столько торжество социальной сатиры, не только вера в осуществимость идеала справедливости, причём в мстительной форме посрамления, сколько переключение существования в иной регистр – пространство абсолютной свободы, где возможно невозможное. Игра двух планов составляет художественный и смысловой феномен рассказа. Рассказчик неожиданно для себя оказался в роли плута, похищающего у хозяина мира символ его власти – номенклатурные полуботинки. Действие происходит не столько на празднике открытия станции метро «Ломоносовская», сколько на пиру у властителя крошечного мира, где всё выморочено: образ Ломоносова похож на свинью, глобус в его руках повернут западным полушарием – и в эту преисподнюю герой пешком (600 ступеней!) спускался по шесть раз на дню, отягощённый водкой.

Конечно, полуботинки – не жезл и не держава, но они символ избранности, как сапоги на красных каблуках у византийского кесаря. Однако власть больше её мерки – полуботинки жмут, хозяин преисподней позволил себе расслабиться и скинуть стесняющий его «венец». Похитить на пиру всевластия атрибут самой силы – подвиг героя, сказочный вор – плут, трикстер, а с позиций диссидента – метитель узурпатору демократии. Но торжество справедливости кратковременно: сказка продолжается, архиплут переиграл дерзкого героя, власть избежала посрамления – разутый (разоблачённый) мэр, не долго думая, притворился больным. Разыгрывается сюжет «вор у вора украл дубинку»: герой украл символ власти, но у него украли победу.

Что, кроме никчёмного трофея, остаётся неутомимому ходоку в преисподнюю? Человечность – общение с теми, кто, соучаствуя в абсурде, выполняя госзаказ, никак ему не подвластен – ни душой, ни сочувствием. Иммунитет от фальши был обеспечен ещё и потреблением той «живой воды», которую по шесть раз в день носил в подземелье герой-повествователь, действуя, очевидно, по завету «пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что». Поэтому, выбравшись из метро, он отправляется в пивную – и да не минует его чаша сия. Пир, который он предпочитает, не описан, но преимущества выбора налицо – день наверху был истинно пушкинский, «морозный, но солнечный». Игра продолжается, как и чудеса: искажённый образ Ломоносова убрали, но деньги за работу выплатили – абсурд, оказывается, вполне гуманен и даже может стать источником существования.

Можно предположить, что игра реалистического и «сказочного» планов в, казалось бы, предельно достоверном – до бытового натурализма – повествовании Довлатова проявляет закономерности сюжетообразования и архетипические модели отношений героев. Но по существу сказочный план открывает подлинное содержание довлатовского образа автора: простак-неудачник в действительности наделён всеведеньем и волей к сотворению добра. Игра антиномических ипостасей обеспечивает смысловое напряжение текста, суть которого – в осуществлении чуда человечности, неистощимости добра и действительности идеального начала. Игрой оно и «лимитировано» – реализовано в «бытовом» объёме. Но именно игра придаёт быту экзистенциальное измерение. Эстетический фактор пересотворяет действительность не только в произведении, но и выходит за его пределы: восприятие импульса добра делает его фактором сознания читателя. Проще говоря, добро умножается само на себя – не в реальности, но в духовном пространстве существования: импульс автора находит отклик во внутренней потребности воспринимающего текст – так наступает эффект резонанса.

Эта тенденция – сопрягать литературу и жизненную реальность в переживании катарсиса – принципиальна для литературы психологического экзистенциализма. Катарсис, как известно, – это очищение в сострадании или радости сопереживания, т. е. «упражнение» в человечности через общение с искусством. «Психологический экзистенциализм» – литература «шоковой терапии», она производит потрясение в душе через реальную боль восприятия той муки, которую переживают герои произведений. Подлинность боли, вызванной искусством, – секрет не столько мастерства описания, сколько умения «общаться» с сознанием читателя, т. е. играть на струнах его души. Это апелляция к неизбывным чувствам, изначальным запретам на насилие и измену, когда **добро есть реакция на зло**, на нарушение законов совести – не причинять боль, не обижать слабого, не угнетать достоинство, не предавать доверие, не радоваться несчастью другого. Само добро достаточно проблематично, в действии оно тоже может быть неоднозначным по содержанию, по последствиям, **но реакция на зло должна быть несомненной, абсолютно точной**. Переживание этой реакции и вызывает экзистенциальное напряжение – созерцание оскорблённой истины мобилизует все чувства и волю, захватывает сознание целиком. Парадокс в том, что условность открывает экзистенцию – восприятие текста вызывает абсолютно подлинное переживание потрясения, не находящее, в отличие от мелодрамы, облегчения, разрешения, умиротворения. Трагедия в быту – не трагедия быта, а проживание бытийности в условиях обыденности. Не игра высокого и низкого – но игра граней самого существования: подлинное переживается в отсутствие подлинного, реальность переживаний компенсирует пороки действительности.

Непревзойдённый мастер экзистенциального катарсиса – Л. Петрушевская (род. в 1938). Она умеет смешивать на одной палитре отчаяние и чудо, ужас и надежду, муку и восторг, бессилие и воздаяние, жестокую иронию и глубокое восхищение. В лаконичной повести «Конфеты с ликёром» она развёртывает самый чудовищный сюжет – нагромождение зла за гранью художественности. Всё сводится к противостоянию самого откровенного злодейства и самой чистой добродетели: из-за квартирного вопроса отец губит детей и жену, но настоящая мать, чуя недоброе, спасает всех, а несостоявшийся убийца и его любовница отравились собственными конфетами (вот уж точно «мне отмщение, и аз воздам»), но тут же на освободившиеся квадратные метры является сестра мужа с ножом, однако в последний момент врывается огромная собака, как *deus ex machina*, чтобы разрешить весь этот непроходимый ужас.

Над подобными сюжетами посмеивался Пушкин: «Всегда наказан был порок, // Добру достойный был венок». Но чем гуще ужас, тем ярче должен быть свет, его прорезающий. «Партию» света представляет союз безусловно положительный – женская стойкость и собачья интуиция правды, помноженная на силу, т. е. факторы сугубо природные. В итоге зло человеческое сокрушено: оно, пьянея от безнаказанности, или пожирает само себя (буквально, почему и название – «Конфеты с ликёром»), или сражено самой естественной силой. Это стиль примитива, но – оттенённый авторской иронией в самый жуткий момент, когда жертва вопит соседке: «Не ходи! Не ходи сюда! Меня убивают! Полиция! Помоги-и-те!» (6, 351). Ужас, вызывающий умиление, смех, смешанный со страданием, – вполне классическое сочетание, присущее высокому наиву. Острая реакция читателя, когда искушённый скепсис снобизма уступает простодушному протесту, запрограммирована мудрой авторской волей и тут же смягчена: комизм спасает от пафоса, комизм вызывает восторг, комизм играет на грани страсти и отчуждения. Комизм – амбивалентный образ человечности, т. е. сострадания абсолютного, но не всепоглощающего, а сохраняющего степень собственной свободы, ибо свобода есть необходимый элемент катарсиса.

Очевидно, что в художественной системе с таким потенциалом амбивалентности (отчаянная жестокость = гуманистическое отчаяние = онтологический гуманизм) возможно любое чудо, что и подтверждает рассказ Л. Петрушевской «Лабиринт» (9). «Старая девушка» Д., вконец затравленная бестактными родителями, получает в наследство от тётки дачу-развалюху, но – с неожиданным приданым: стоит надеть на палец тёткино старинное кольцо, как является вполне материальный Александр Блок, ест, пьёт и сам обретает тот покой, который ему, как известно, только снился. Очевидно, кольцо явилось из стихотворения «О небесах, о подвигах, о славе...» (1908), где разрыв с возлюбленной – «Я бросил в ночь заветное кольцо» – стал началом бесприютности. Очевидно, где-то в метафизических пространствах тётка Лёля подобрала перстень и обручилась не с призраком, но с духом поэта, который бессмертен по определению: поэт жив, пока его стихи живут в сознании читателя.

Метафора раскрывается как реальность, без всякой инфернальной жути нечаянного вызывания невесты кого из небытия на ночь глядя и без нарочитой бытовой достоверности деталей – в абсолютной простоте и безусловности. Явление чуда отслеживается сознанием героини: от недоумения – через сочувствие – к узнаванию в незнакомце «Александра Александровича» и открытию в себе Незнакомки. Конечно, ни тётка внешне не походила на искомую им «красивую девушку», ни затравленная Д. – на ту, что «дыша духами и туманами», но портрет души тождествен: «всегда без спутников, одна». В апрельской ночи – «О, весна, без конца и без краю...» – свершается чудо встречи двух душ, несколько комично, старомодно-трогательно, но – «в заколдованной области плача, // В тайне смеха зазорного нет». Тем более что души бессмертны, а кольцо, выпавшее из поэтического пространства в жизненное, – без конца. И тогда уже сама реальность – инфернальна, но ровно настолько, чтобы чудо имело место, время и образ действия. Не случайно рассказ называется «Лабиринт» – игра вписывает чудо в реальность.

Игра как представление метафизической реальности

Чудо – это явление метафизического, непостижимого, но реального – как действительного и очевидного. Метафизика – едва ли не единственное, что осталось современной литературе от философии, которая кажется исчерпанной, как натурфилософия, или риторической, как экзистенциализм, или несовременной, как идеализм. Но метафизика включает в себя и то, и другое, и третье. Она обращена к той стороне природы и мира, которая идеальна, т. е. недоступна опыту и рассудку, но действительна: небытие, время и пространство как бесконечность. Сюда же добавляется Абсолютное в образе Бога. Ничто и иных непостижимых сущностей, а также таинство смерти и бессмертия. Опыт мышления о метафизике неотделим от переживания неких сверхчувственных, иррациональных состояний. Содержание метафизического опыта может быть передано в образах, т. е. в условных знаках и решениях, которые, впрочем, сами претендуют на особую реальность и даже безусловную содержательность. В осуществлении и проявлении этой антиномичности, этого «мерцания» сакрального в профанном ключевая роль принадлежит игре.

Игра сама по себе универсальна и амбивалентна: она может использоваться для иронического утверждения иррационального, а может демонстрировать иронию по отношению к сложившимся метафизическим шаблонам, а может быть и совершенно серьёзна – как обращение к архетипическим структурам сознания, ритуальное общение с помощью узнаваемых символов. И все эти варианты могут встретиться у одного автора.

В. Пелевин (род. в 1967) – в равной мере эксплуатирует и постмодернистскую модель деконструкции любой идеологии, обнажение относительности любой дискурсивной модели, и использует литературную форму для выстраивания собственных концепций. Пример первого – рассказ «Бубен Верх-

него Мира». На первый взгляд, история сугубо ёрническая: две торгующие мёртвыми душами девушки нанимают шаманку для реанимации убитых немцев, чтобы использовать их для эмиграции в «верхний мир» забугорья. Но на свидание является тоскующий по любви русский лётчик, чтобы разбедерить атаквизм патриотического и лирического чувства. Сюжет как бы «настанвает»: одна любовь остаётся условием постижения тайны взаимосвязи живых и мёртвых, ей не чужды не только мёртвые, но – и это самое большое чудо! – даже «чёрные археологини».

Авторская ирония касается цели и средств проникновения в мир духов, но знаменательно, что она не касается описания самого преобразования реального в ирреальное. Эти представления даны цитатно и «авторитетно» – то как пейзаж «зоны» из «Сталкера» А. Тарковского, то как перемена планов из мультфильма «Сказки сказок» М. Норштейна: подмосковные пространства исчезают «и непонятно откуда появлялся залитый полуденным солнцем простор, почти прозрачный, где по бледной акварельной дороге шёл вдаль еле прорисованный пёрышком странник». Цитатность – приём постмодернистский, но в данном случае «центонная игра» демонстрирует отнюдь не принципиальную вторичность литературы как «интертекста», а поиск образа перемещения в Пустоту. Пустота – понятие восточной метафизики – обозначает всецелое, которому нет имени, ибо любое, даже самое абстрактное определение ограничивает безмерность. Так и описывает лётчик иной мир: «Да я же говорю, всё, как у вас. Единственно, названий нет. Безымянно всё. И чем выше, тем безымянней».

Впрочем, и там, в неизъяснимом, действуют те же невидимые, но бдительные тени (нечто тоже безымянное, но аналогичное «тройке» из «органов безопасности»), которые отслеживают перемещение и преступные связи отпускника из Пустоты. Но тут ирония социальная потеснила иронию метафизическую: это наши представления относительно, а «органы» – вездесущи! Замечательна скрытая языковая игра: органы чувств – ограничены в возможностях познания, а «органы» контроля, уничтожения – повсесветны, а главное, симметричны: в конце рассказа их приходится уламывать так же, как родную и знакомую до боли милицию в самом начале. Но эта языковая игра – антиномия омонимов – раскрывается при вдумывании в текст, поиске номинаций для обозначения смысловых отношений и без какой-либо словесной авторской подсказки. Остроумие Пелевина не демонстративно, это особая степень отчуждения – ирония сюжетная, ирония критической мысли, умеющей, впрочем, организовать интеллектуальное сочувствие и даже спровоцировать игру в смысловые переключки.

Зато метафизическая ирония нашла себе великолепное выражение в рассказе «Жизнь и приключения сарая Номер XII». Сарай обладает сознанием, сознание стремится к познанию себя и мира: «Где я, – думал он, – кто я?» (11, 7). Процесс самосознания разворачивается как обретение собственного идеального образа в борьбе с низменным началом. Низменное представлено зловонной бочкой в самом центре сарая (очевидно, метафора «эгоцентризма»), но с ним надо кончать (как с «гносеологической гнусностью», т. е. пороком сознания). И единственное средство истребления этой заразы – самоотчуждение, что и удалось сараю буквально – в самосжигании – благодаря невероятному, отчаянному усилию воли. Явление сарая в образе велосипеда-призрака, несущегося над землёй, – символ обретения себя и образа бессмертия. Он абсурден с точки зрения человека: «Странной была его конструкция – он выглядел как-то грубо, будто был сколочен из досок, – но самым странным было то, что он светился и мерцал, меняя цвета, становясь то прозрачным, то зажигаясь до нестерпимой яркости». Но эта антиномичность демонстрирует противоречивость духовного процесса: «подручный материал» первичных впечатлений, почерпнутых из мира материального, помогает освоить неведомое состояние развоплощения, перехода материи в свет, мысли – в энергию. Остроумие образа и парадоксальность сюжета вполне сродни тем восточным притчам-коанам, посредством которых буддисты разрушают автоматизм мышления, а Пелевин, как известно, сторонник учения Дзен и проповедует его не только в романе «Чапаев и Пустота» (1996).

Но по-прежнему действенны вполне традиционные образы проявления трансцендентального, например, общение с христианским Богом. Оно может быть выписано в соответствии с апокрифическими сказаниями о встрече с Ним в реальных, но исключительных, судьбоносных обстоятельствах. В рассказе В. Пьецуха (род. в 1946) «Бог и Солдат» иронически решается теодицея, т. е. проблема всеислия зла и оправдания Всевышнего. В разгар войны солдат Певцов повстречал на дороге старика «несоветской внешности» и в странном балахоне, тот сразу и без обиняков представляется Богом, а солдат, не усомнившись, тут же «как-то яростно просиял» и спросил по всей строгости: «Ты чего же это делаешь-то, ядрён корень?». Бог оправдывается: пришествие Его де совершается регулярно, в каждую войну, сам Он – с народом, собирается в партизаны, но «причинно-следственные связи», материализованные в человеческой воле, настолько искажают Его замысел, что в итоге Он в отчаянии плюнул: «Знаешь что?! – зло спросил Бог. – Что? – А вот что: идите вы все куда подальше!». Бог отвернулся, Бог отправил человека то ли к чёрту, то ли по матери, но бессилие Творца встречено пониманием и сочувствием.

«Певцов проникновенно посмотрел в глаза Богу... и сказал: «Есть!». Солдат знает: он и есть истинный хранитель мира, надеяться не на кого — мудрость сколь трагическая, столь и фольклорная, т. е. располагающая к эпическому продолжению жизни.

Но и старинная метафизическая идея свободы как благодати, как божественного дара, и взыскающего с человека, и неотчуждаемого, реализована во всём объёме: злоупотребляя свободой, человек предан Господу в любви и всепрощении. Бог страждет, поскольку все его начинания совершаются по известной формуле «Хотели как лучше, а получилось как всегда». Так же и в судьбе героя всё «выходило по-божески, то есть наоборот»: лагерь — за героизм, орден — вследствие нарушения дисциплины и так — до конца, когда, «злоупотребив» на радостях вином, Певцов умирает. Абсурд, как утверждал философ Кьеркегор, — это форма диалога с Богом, смысл которого неисповедим и не поддаётся человеческому истолкованию, поскольку может быть очевиден как «злая» воля, но безусловен как благодать соприкосновения. Абсурд в «сниженной» и потому парадоксальной форме — когда Солдат взыскивает с Бога, а Тот оправдывается (чем и отличается этот диалог от сказания об Иове) — форма адаптации, «опрошения» сущностных вопросов. Но и обозначение сути отношений в мире, потому не случайно Солдат в заглавии рассказа — с заглавной буквы. И в результате онтологический, неисповедимый абсурд оправдывает не только Бога, но и осмеянного, отождествлённого с нравственным абсурдом человека — игра гуманистической мысли знает, что она делает.

Пришествия Бога в литературе в последнее время достаточно регулярны. Это, конечно, свидетельство апокалиптических настроений и «религиозного ренессанса», но и некоторой «обиходности» сакрального символа, сближения Бога с человеком. Проза О. Павлова (род. в 1970) одушевлена настойчивой идеей встречи с Богом в образе человека, и не всегда ясно, то ли это сам Человекобог, то ли «просто» напоминание, что сделаны мы «по образу и подобию». В рассказе «Конец века. Соборный рассказ» идея пульсирует своими гранями — встреча с Богом состоялась, но его в который раз не признали, приняв за отвратительного бомжа. Современный апокриф предельно натуралистичен: на Рождество в больницу, охотно отмечающую уже государственный праздник, привезли живой полутруп отвратительнее всякого животного, испытание на сострадание прошла только санитарка, но когда она всё-таки «обработала» и прониклась к тому, кто оказался молодым человеком с лицом и руками «режущей белизны, красоты», он умирает, а утром тело исчезает из морга, оставив на ложе простыню-пелены.

Явление Христа настолько очевидно, насколько и не признано очевидцами: было и поругание (избиение охранниками), и предательство врача-Иуды-Пилата, обрекшего на смерть, и крест (в ванне-купели) — и только санитарка Антонина, как евангелический сотник, свидетельствовала, кто же это был в действительности, но свидетельствовала немо — даже не мыслями, но поведением. Итак, Бог — в душе человеческой, священный Грааль — ванна, в которой обмывали страдальца, а святая вода, «ядовитая да с хлоркой», «нахлопана» (13, 8), разнесена по больнице, её же и убирать плачущей от бессилия бабе. Мистерия свершилась, Рождество, Страсти и Пасха повторилось в ускоренном режиме, и испытание, и чудо, и мука, и праздник состоялись в том же режиме, как и изначальная история. Но игра настаивает на правде, ибо правда — а «что есть истина?» — заключена в человеке, в его выборе.

Апокрифический пафос нашего времени отнюдь не чужд интертекстуальной игре (разумеется, не с Евангелием) и даже являет себя в неожиданной форме. Рассказ В. Распутина (род. в 1937) «Изба» (1999) — специфический парафраз «Матрёнина двора» (1959) А. Солженицына. Только теперь Агафья, такая же бескорыстная, одинокая нестяжательница, как и Матрёна, бесхитростно чуждая в своём аскетизме даже избыточной красоты резного курятника, восстанавливает на новом месте свою избу, разваленную из-за затопления. Уроки судьбы Матрёны учтены: дом её рухнул по причине непротивления бесстыдной алчности, циничной эксплуатации, а значит — потворства добра злу. Агафья строит сама, принимая только самую необходимую помощь (специфический «индивидуализм» в условиях ещё сохранившихся общинных побуждений). Но такое подвижничество вызывает восхищение, как и последовательность добра: после смерти дух Агафьи покровительствует только тем, кто истинно нуждается в сострадании. Святость воплощена в человеке и обладает правом суда и осмысленной, даже взвешенной щедростью воздаяния.

Но знаменателен языческий образ этой святости: героиня, задумавшись о смерти, представляет себя то ли духом дома — «Ничё, я сама буду домовым» — то ли русалкой здесь, а в вешем сне видела себя в избе, лишь наполовину погребённой в землю. Более того, осиротевшая изба, «умершая безмогильно», оживает весной, чтобы стать духовным центром новой деревни Сбродной, или Канавы. Очевидно, что языческий вариант обретения бессмертия как фольклорный образ освоения метафизики смерти и пограничности бытия-небытия служит моделью воскрешения социума: из Канавы — в гору, которая была и Голгофой Агафьи, и местом возведения избы-храма. Очевидно, ритуальный характер данной игры призван связать этнические архетипы (захоронение в избе — продолжение жизни, культ предков — залог

бессмертия рода) с христианским пафосом служения добру и человечеству. Художественно это вполне убедительно.

Метафизика иронии

Сама ирония – мышление, тяготеющее к метафизике, поскольку амбивалентность отрицания-утверждения открывает перспективу существования-балансирования на грани невозможного. Ирония не только и не обязательно средство создания комического. Как известно, романтическая ирония разрешала противоречие идеального и действительного, переводя само существование в сферу умозрения, когда независимость фантазии от реальности уже была свободой. Ирония и свобода соотносятся как средство и цель, но если цель состоит в игре как таковой – в свободном проявлении творческой воли, то ирония может присутствовать как ценностная позиция.

Постмодернизм исходит из относительности всего и вся, но сама идея относительности – тоже только аргумент в определении конкретной позиции. Постмодернистская ирония – пастиш – «основной модус» творчества-деконструкции, т. е. самоопределения-отчуждения по отношению и к уже состоявшимся моделям художественного высказывания, и к собственной позиции. Автопародия отрицает сам комический эффект пародии, сводит на нет любую ценностную установку. Это свобода без обязательств – свобода, мерой которой становится собственное «я» автора.

Наглядный пример – рассказ «Моя трапеза» В. Сорокина (род. в 1955). Это «манифест» постмодернистского гедонизма – удовольствия от игры со всеми нормами, запретами, идеальными мерами совершенства. «Манифест» – потому что текст подчёркнуто персонален: «Я, Сорокин Владимир Георгиевич, вернулся домой с лыжной прогулки 6 января 2000 года в 12.10». Время выбрано подчёркнуто сакральное – полдень накануне Рождества, ещё длится пост, все знают: «до первой звезды нельзя». Но повествователь – наедине с собой и собакой – предаётся утончённому чревоугодию, телесным радостям моче- и газоиспускания, отходит ко сну – и весь этот процесс точно отхронометрирован. Так пародируется экзистенциальное переживание времени – каждая минута пропущена через сознание и пищевод. Вторая половина рассказа – поток того самого сознания, которое комментирует процесс «приготовления и поглощения еды», отвлекаясь на мысли о литературе, истории, разговоры по телефону с родными, друзьями и общение с собакой, которая – совершенный двойник: объедается, писает и какает прямо на кухне, лижет хозяина и засыпает с ним в обнимку. Тексты симметричны – каждое событие первой половины «пережито и представлено в слове», само «слово» – отрефлексировано, хотя внешне напоминает коллаж из обрывков мыслей, цитат и мата.

Представлены все принципиальные позиции сорокинского творчества – борьба с мифом одухотворённости творчества и слова: «Я пытаюсь разрешить проблему, телесна ли литература. Я получаю удовольствие в тот момент, когда литература становится телесной и нелитературной. Именно это проявление телесности в литературе тяжело воспринимается культурой. Толстой не описывал, как пахли подмышки или прыщи Болконского, например, потому что это разорвало бы всю ткань его текстов, а я этим занимаюсь. Для меня взаимодействие этих двух абсолютно противоположных начал, текста и тела, и есть главная проблематика творчества». В конечном итоге мерой всего, как всегда, остаётся человек – только человек телесный: объём сознания равновелик ёмкости желудка, мочевого пузыря, кишечника – сколько духа и плоти примет его тело и вернёт миру, такова и степень его участия в мировом бытии.

На приготовление пищи ушло примерно 3,5 кг продуктов (капуста, крупа, рыба, печень, масло, чеснок, крупинки перца, лавровые листочки и т. д., и т. п. – всё в строгом соответствии с рецептом), выпито около 650 мл жидкости (водка, вина, соки, вода), съедено меньше, чем сварено (всё-таки на семью), но разнообразней – нельзя же питаться только собственным изделием. Объём мочеиспускания не исчислен, как и общее время чревоугодия, – это сугубо личное, оно не нуждается в измерении, объективно значимым является только время рецептуры. Так же не нормировано словоупотребление: макароническое смешение русского просторечия, мата, китайских, немецких и английских слов, песен (вплоть до «Хорста Весселя», поэтому и «Моя трапеза», может быть, переводится как «Mein Kampf?»), узнаваемых и переиначенных цитат из Н. Островского («Чтобы не было мучительно больно») и Б. Пастернака: «Давайте заводить архивы, над рукописями трястись?». Оценён единственный эпизод из «Хазарского словаря» М. Павича, на чтение которого потрачено 40 минут: «Снеговик в сортире, это мило. Но зачем его убивать?». Фраза выстроена по известной модели: «Александр Македонский был великим полководцем, но зачем же стулья ломать?» – а имеется в виду рассказ о встрече с оборотнем и его последствия: «Как-то вечером в Джуле отец застал в нужнике огромного снеговика, сидящего над дырой. Ударил его фонарём, убил и пошёл ужинать. На ужин были щи с кабанятиной. Сидит он над щами, как вдруг – шлёп! – голова его падает в тарелку. Поцеловался с собственным лицом, которое оттуда выглядывало, и захлебнулся в тарелке щей. Я и по сей день помню, что, захлёбываясь в щих, он вёл себя так,

словно был в объятиях любимой, обнимал миску обеими руками, будто перед ним не щи, а чья-то голова». Сорокин в принципе не готов переживать и пережёвывать еду как встречу со смертью. Телесные радости – единственно безусловная ценность, но зачем же предаваться страсти, испражняющийся холод – вот «это мило».

Сам автор предпочитает комфорт, вопреки Божьему предупреждению из «Откровения Святого Иоанна Богослова»: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тёпл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих». В самом тексте нет прямой отсылки к сакральной формуле, но поведение выстроено по модели умиротворённого благодушия. Проявлена забота о жене с дочками, о маме с папой, но вся нежность – и непосредственно – изливается на собаку Савку, очевидно, по завету: «Возлюби ближнего твоего, как самого себя». А ближе «зайца моего цвета варёной сгущёнки» на момент трапезы никого не было. Трапеза – с вкушением, помимо скоромного, и сакральной пищи: рыбы (севрюги, сёмги, белуги), хлеба (бородинского с горчицей или ложкой хрена), красного вина («Киндзмараули») – это пиршество во благо отнюдь не «нищих духом».

Ассоциации вкусовые и языковые потянули за собой имена Берии и председателя Мао, но – отрёпленно и сочувствуя только справедливости слов, которые, к сожалению, стали лозунгом: «Он умудохал миллионы! Чтобы выпрямить, надо перегнуть! И это правда». Зато гнев и презрение автора вызывает ситуация в литературе, которой противопоставлена его эстетика: «Наши толстые литературные журналы – это выгребные ямы» – а каканье собаки не возмущает; «Литературная критика наша умом прискорбна. А западные слависты – циклопы одноглазые. Да, Савка? И этот единственный глаз – кар-на-валы-за-ция!» – а на самом деле наш автор совершает революцию, ибо в литературе «нет хороших писателей. Робко как-то». И акцент у славистов не европейский – то ли сталинский, то ли бериевский. Впрочем, последнее слово в рассказе остаётся за Западом: «Obst» – и неизвестно, то ли это по-немецки «фрукт, плод» (т. е. текст «созрел»), то ли эвфемизм обценной лексики, то ли просто междометие, обращённое к собаке, – общий язык с единственной душой, которая понимает автора и разделяет с ним все ценности жизни.

Оказывается, половинки текста не только не симметричны, но зеркально противоположны: бокал армянского коньяка «Наири» определён (срифмован?) в авторской речи названием собственного романа «Норма» – и тут-то появляется имя Божье: «Норма. Ну что, слава тебе, Господи. Вполне прилично пообедал Вова». Напрашивается «И увидел Бог, что это хорошо» (Бытие, 1:10) – и эта ассоциация вполне правомерна и даже предполагается автором. Ибо претензия автора не робкого десятка тотальна – заменить метафизику духа метафизикой плоти: бытие открывается, как и у собаки, в переживании собственного тела. Разум уравнивается с рефлексом, условное – с безусловным, непостижимое – на зуб и на вкус. Пиршество не духа, а плоти претендует не на весёлую перемену знаков (карнавализация), а на невозможное: упразднить все координаты и ограничить бесконечное в его притязаниях на человека. А человек будет обживать энтропийное пространство, наполняя его собой – своими звуками, запахами, словами.

Намерения Сорокина вполне серьёзны, хотя манифест «Моей трапезы» как будто травестирует жанр декларации. Очевидно, он мыслит своё творчество как спасение от абсурда: «Кроме веры в Бога и литературных занятий, а в этом мире опереться не на что». Но если сотворение текста, иронически упраздняющего всё прежде бывшее, в том числе и утверждающее Бога, равновелико Божественному деянию, то смысл существования раскрывается как упразднение смысла. Видимо, смысл иррационален, за пределами для устоявшихся взглядов. Но за пределами должно обрести какую-то конкретность – хотя бы в теме и направлении мысли. Это может быть смерть, бессмертие, небытие как изнанка бытия.

В тексте автор ссылается на некоего Юрия Витальевича, это – Ю. В. Мамлеев (род. в 1931), творец особой разновидности литературы – «метафизического реализма». Метод «основан на попытке расширения и углубления реальности <...> предполагает интуитивное проникновение в самые парадоксальные, скрытые, неведомые пока стороны человеческой души и самого мира в целом». Писатель настаивает на реальности того, что открывается в фантазмагорических образах, комическое – в том числе и ирония – находит решение нетождественное истине, но заключающее в себе её отблеск. Сказка «Ерёма-дурак и смерть» – ироническое повествование о встрече человека с Пустотой, с тем, что не опишешь. Но можно передать образ сознания, проникшегося невыносимым знанием. Пустота, очевидно, открывается как небытие, чтоб представить его, надо быть хотя бы отчасти ему соприродным.

Таким и оказался Ерёма-дурак: дурак – т. е. неподчинённый рассудку, Ерёма – из плясовой весёлой песни о неудачниках Ерёме да Фома: «как Фома пошёл на дно, а Ерёма там давно». Ерёма – посредник между небытием и жизнью: когда он родился, «петухи те не кукарекали. – Нежилец, наверное, младенец, – прошамкала тогда умная старуха гадалка». Исчез в 12 лет, вернулся через 7 неведомо откуда со странной песней и совершенно ни к чему не применимый, а карты показывают «пустое место»:

«Судьбы нет, жизни нет, дома нет, жены нет, вообще ничего нет». Понять такого – значит приблизиться к абсолютно неведомому. Любая попытка применить человеческое знание оборачивается катастрофой: пробовали испытать любовью – вся деревня обратилась в призрак, и сам сатана отступился, а мир мёртвых послал от себя невесту – «и чувствует эта Маруся, что она понемножечку от Ерёмного взгляда в живую превращается. А он ничего не чувствует». Наконец пришёл черёд «Личной Смерти», т. е. Времени, но – «нет для него ни смерти, ни бессмертия, и жизнь тоже по ту сторону его». Но земной оболочке инобытия приходит конец: «Сверкнули из пламени глаза, обожгли Смерть своим взглядом так, что задрожала она, и ушёл Ерёма в своё царство – собственно говоря, он в нём всегда пребывал». Поединок Ерёмы и Смерти сводится к тому, кто кого переглядит.

Итак, инобытие – это сверхзнание, которое реализуется в видении. Но писатель хочет показать небывалое существование, и он пользуется двумя особенностями сказки – сюжетом испытания и сказом, т. е. строем речи, наделённым особой животворящей энергетикой. Мамлеев прибегает сначала к апофтической логике испытания, как бы обрывая лепестки: Ерёма – не то, не то и не это (не благо, не зло, не небытие). Когда же выяснилось, что Ерёма – это сверхзнание, которое буквально опалает всезнающую Смерть (с человеческой и с её собственной точки зрения), история заканчивается. Но рассказ об ужасном проведён с той простодушной непосредственностью, которая делает смех ещё одним – стихийным, безличным и потому более надёжным посредником – между здешним миром и тем неведомым, но обращённым сюда всеми глазами, что смотрели из Ерёмной корзины. Писатель нашёл образ, отрицающий сам себя: Дурак-Ерёма – метафора смеха, который сам не смеётся, то есть бытие и небытие в неразложимом единстве. Такие решения принадлежат инфернальной, метафизической иронии. Сорокина она не привлекает, потому что исходит из непреложного постулата: абсолютное есть и оно познаваемо – а это область веры.

Третий вариант метафизической иронии – бытие языка, который сам – великий иронист, играющий в условное и безусловное – в знак и звук, наделённый действенной силой. Рассказ В. Пьецуха «Успехи языкознания» – ещё один вариант сюжетного воплощения рассуждений на тему «феномен русской души», который безусловно связан с особенностями родного языка. Сюжет иллюстрирует известный тезис «Бытие определяет сознание», но в силу прихотливости русского синтаксиса трудно определить, что здесь сказуемое, а что – подлежащее, т. е. первопричина и следствие. А логика событий указывает на то, что именно сознание предугадывает бытие (русскому) те причудливые формы, которые не вынесет никто другой. Прозрение себя совершается в ситуации экстремальной: увлечённые преждевременными поминками родственники упустили из виду покойную бабушку, в поисках её потерялись во времени и пространстве, но обрели себя на почве рассуждений о родном языке. Рассказ выстроен как диспут о языке.

Таков русский человек, которого хлебом не корми, а дай только «мысль разрешить». Открытие героев их же и ошеломляет – нигилизм и отчуждение от жизни буквально предрежены способом словесного самоопределения: «Русский народ есть жертва своего волшебного языка. Ведь это уже что-то другое, а не язык, если целая философия заключается в одном только наречии «ничего»!». Но если жизнь оценивается (и определяется) через «ничего», то и из ничего – из слова – проистекает энергия, диктующая воплощение в жизнь идей, лозунгов, в том числе самых иррациональных: «Русский язык – это материя, его можно руками пощупать, поэтому язык у нас – первая действительность, а настоящая действительность – это тьфу!». Но если язык есть энергия существования, хотя бы и абсурдного, то сказанное в простоте тут же определяет ход событий. Стоило предположить: «Чем чёрт не шутит: не сегодня-завтра открывается дверь, и стоит-то на пороге незабываемая Ульяна Петровна, словно живая народная совесть, и говорит: «Сволочи вы, помереть спокойно не дадите, потому что пьёте по-чёрному и в доме у вас бардак!» – как на пороге появляется умершая и слово в слово произносит сакраментальную фразу. Слово – произнесённое именно в настоящем времени, а не в сослагательном наклонении – вернуло старушку из небытия и вновь определило на службу роду. Фраза бабушки Ульяны венчает текст, последнее слово – за ней.

Автор не хочет разбираться, что же всё-таки первично – сознание или язык – он их отождествляет. Для писателя, снимающего ответственность с собственных героев за их же безответственность, логично объяснять иррациональное поведение нации иррациональными первопричинами, логично делать источником существования язык – то, что есть онтология литературы. Ироническое представление процесса прозрения – откровения о самих себе – защищает от пафоса и тоже объединяет бытие и сознание: если бытие вымороченное, то и откровение между делом (искали труп покойницы, т. е. «корни», а нашли истину). Ирония – даже не спутник российской истории, а её пружина, поэтому сознание такой метафизики тоже должно быть ироничным.

Но возможна другая авторская позиция – сосредоточенная на противоречии языка и сознания, на драме косноязычия (невывысканности себя) или, напротив, на «самодеятельности» языка, который выдаёт сознание, опережая ход мысли. Так представляет человека Л. Петрушевская, и мучительный подтекст обыденной речи – одна из пружин её драматургии. Тема высказывания – как привило, экзистенциальная, образ высказывания – диалог антиподов, общение в разобщении. Таково содержание одной из самых страшных её пьес – «Казнь» из цикла «Тёмная комната».

Пьеса состоит из четырёх сцен-диалогов, в которых сталкиваются антиподы, общая тема – участие в смертоубийстве. Сначала это объяснение между участниками расстрела накануне казни, потом доклад о подтверждении смерти, потом препирательство из-за того, кто понесёт тело, и, наконец, выяснение, что девать тело некуда. Ужас самой казни-расстрела скрыт, но казнь над исполнителями – особо над самым ответственным – конца не имеет. В этом и состоит метафизическая ирония названия: казнь – существование после смерти, но не самого казнённого (хотя мытарства с трупом – тоже следствие и, значит, продолжение «жизни»), а всех, кто причастен расстрелу, вольно или невольно. Представлен абсурд в самой ужасающей форме – человеческий долг палача и мука его исполнения в условиях всеобщей измены самым простым нормам. Ирония формы состоит в том, что мытарства с мёртвым телом – не только не новая тема для пьесы, а восходит к классике карнавального смеха – комизму площадного театра. Но в фольклоре абсурд снимал напряжение: сценки-интермедии с перетаскиванием трупа грубой фарсовой игрой оттеняли героический пафос, теперь же вместо перепада чувств нагнетается жуткая безысходность.

Пьеса, как в классическом каноне, представляет единство места, времени и действия – рабочий день палача, начавшийся в 6 утра с государственного гимна, но так и не завершившийся в конце с закрытием всех учреждений, которые уже «затоварены» трупным материалом. Персонажи безымянны – они исполняют предугазанную государством роль в общей абсурдной драме: власть отработала технику «самозащиты», т. е. уничтожения, и больше её ничто не заботит – все проблемы «утилизации» опыта убийства, т. е. продолжения жизни с этим знанием, должен решить рядовой человек. Буквально – «Второй», анонимный командир расстрельной команды.

Пьеса начинается с отчаянного нежелания исполнителей приговора быть палачами: новичок Первый упирается, бывалый Второй, кажется, переживает только за техническую сторону процесса. Но обоим важно доказать собственную духовную непричастность к разрешённому убийству и обвинить другого в бесчеловечности. Поэтому опытный Второй провоцирует ещё не запятнанного Первого: «Приведёшь в исполнение убийство». Эта игра слов определяет ключевой конфликт пьесы – сталкиваются понятия разного ряда: легитимное и обязывающее «приведёшь в исполнение» и отталкивающее «убийство». Совесть и страх восстают, но сознание должно защититься – и у Первого появляется агрессия подневольного палача: «И я расстреляю. За дело причём». Ему кажется, что «убить» и «расстрелять» – отнюдь не синонимы, а нравственные антонимы, как и «расчленение трупа» и «декапутация», которую проведёт врач, констатировавший факт смерти: «В крематорий голову, в медицинский институт остальное тело». Сознание защищается словом – это слишком хорошо известно Второму, уже прошедшему через такую процедуру самоанестезии. Но и ему тоже надо противопоставить себя собственному двойнику-исполнителю, и он обвиняет Первого в патологической жестокости: «На фронт тебя. Вот бы делов наготовил <...> Ты мне пара, и всё. Ты мне никто». Опыт пережившего не один расстрел рождает гуманистический императив палача: «Тише, не устраивай паники. Не порть человеку смерть».

Дальше идёт рутина оформления факта смерти и оприходования тела. Смерть всё больше остраивается, соучастники событий – всё циничнее. Сцена вторая – конфликт технологии констатации (Врач) и естественной брезгливости (Майор): «Добили бы по-человечески. А то столпились и ждали». Сцена третья – решение проблемы транспортировки, взывание к солидарности возымело действие: «Тебя тоже понесут. Раз ты живой, пока что обязан. Потом тебе отдадут, не бойся» – «А, пошли, чёрт с тобой. Похороним». Но последняя сцена – апофеоз равнодушия, привратник мединститутского морга не принимает, не поддаваясь даже на искушение свежим материалом. «Второй: «Глаза у меня целые». Студент: «Глаз целый поднос». Это «у меня» метафизически глубже и пронзительнее, чем та корзина, полная глаз, которую принёс из леса мамлеевский вестник пустоты Ерёма-дурак. Метафизика раскрывается через амбивалентную игру языка: палач то ли торгуется, то ли отождествляется с казнённым – но почти симметричная фраза мгновенно возвращается бумерангом. Казнь продолжается, мученик долга сражён китайским прагматизмом будущего врача, а пока Студента: «По долларам буквально ходим, товарищ! <...> Вопрос свежести.» – «А нам куда теперь?». Ситуация абсурдно симметричная: убийца осуждён за расчленение трупа – труп убийцы расчленён сообразно государственным интересам – в Китае осуждённых казнят, буквально разделявая на операционном столе. Прогресс!

Вторая пьеса «Свидание» – настоящая трагедия страстей в российском масштабе. Действие строится на пересечении планов – ретроспективном и непосредственном объяснении матери с сыном на последнем свидании приговорённого к смертной казни. Суть свершившейся трагедии восстанавливается из диалога, а на глазах разворачивается трагедия спасения души. Та и другая одинаково безысходно абсурдны – как уродливая любовь, как чудовищное возмездие пяти виновникам будто бы за аборт жены, ушедшей к другому (аборт – тоже убийство), как попытка матери довести сына до невменяемого состояния и тем самым спасти от смерти. Третий участник сцены – «чурбан», надзиратель, немой представитель государства, которое уже сказало своё последнее слово. Его же и благодарит мать в финальных словах за это свидание. Пронзительность ситуации усугубляется вполне допустимым предположением, что аборта не было, что ребёнок, который всё-таки родился, – сын убийцы (с момента преступления прошло 7,5 месяцев), и тогда ситуация абсолютно чудовищна. И все эти выяснения истины проходят на фоне уговоров попить компот из югославского чернослива – «желудок варить будет». Вот это соединение обыденного и ужасного и делает ужасную историю экзистенциальной трагедией в самом высоком смысле. Хотя герои не переживают свою вину, а скорее оправдываются (вопреки канону классической трагедии), хотя чудовищный абсурд исключает катарсис, но от всего написанного веет таким ужасом, что образ античного рока встаёт во весь космический рост. Метафизика судьбы с её жуткой иронией играет по своим правилам, сметая со сцены всё человеческое.

Заключение

Итак, антиномичность формы, сама себя обнажая – то как приём, то как противоречивость миропонимания, – художественно являет себя как игра смысловая и образная. Но в гносеологическом плане игра оказывается диалогической формой познания антиномий во взаимоотражении и даже самодеятельной творческой силой, сопряжённой онтологии. Игра есть животворящее воплощение амбивалентной иронии, условие разрешения трагедии, метафизических тайн и оправдания Бога и человека. В ней, «присвоенной» постмодернизмом, но принадлежащей самой природе творчества, очевидно, заключён потенциал обновления парадигмы художественного мышления.

Игра противоречий входит в человеческое существование как объективная сила и требует выработки миропонимания и мышления, по глубине и по строю своему сопряжённого этому явлению. Игра амбивалентна – и позволяет брать любую тему в любом ракурсе. Но игра требует открытия смысла в собственных перипетиях – и антиномичность представляет их переплетение как самопроявление смысла в становлении. Игра витальна – и, не зная пределов, побуждает к открытиям. Иронически меняя свой образ, она найдёт выход из гуманистического тупика и кризиса предсказуемости.

А
Михаил Кураев

«ВСТРЕЧАЙТЕ ЛЕНИНА»

Из записок Неопехедера С. И.

ОТ ПУБЛИКАТОРА

Никогда не думал, что придется писать предуведомление в духе литераторов ленивых, и лишенных воображения.

«Совершенно случайно ко мне попала рукопись, с автором которой я не был никогда знаком...»

Рукопись попала ко мне не случайно! Рукопись попала ко мне благодаря моей известности, благодаря тому, что я известен не только почти по всей нашей лестнице (семь квартир), но отчасти и во дворе (два дома, один завод и одно общежитие). Здесь-то и произошла моя встреча со «случайной» рукописью.

Ранней весной, когда о наступлении весны в нашем городе невозможно еще и предполагать, я увидел, как молодой доктор из Политехнического института громоздит на багажник своего «Запорожца» какие-то дрова типа бытовой рухляди.

За двадцать лет знакомства мы привыкли говорить только по существу.

- На дачу? – вместо «здрасьте» поинтересовался я.

- Тесть умер, – кивнув на стянутые веревками деревянные спинки, ножки и прочую дребедень, сказал сосед, тут же пояснив: – Комнату освобождаю.

- Это все, что осталось? – полувопросительно и достаточно скорбно проговорил я, сообразив, что на багажнике не дрова, а тщательно разобранный мебель.

- Нет, есть еще макулатура. Не знаете, где теперь принимают? Вы же у нас человек тоже пишущий?

- Пока я соображал, обижаться или сказать, где принимают, сосед вытер руки и направился в свой подъезд. На полпути он обернулся:

- Вы меня подождите, у меня для вас кое-что есть...

- Через минуту я держал в руках завернутый в газету и перетянутый бумажной веревочкой жиденький сверток. Газета была несвежая, с фотографией К. У. Черненко на избирательном участке. Бумага казалась сухой, ломкой, пропитанной пылью. Автор, судя по всему, не раз возвращался к тексту, может быть, дополнял, совершенствовал, но заворачивал все в ту же газету, изрядно обветшавшую.

Хорошо, я прочитаю и обязательно верну, – сказал я, обрадованный тем, что рукопись невелика.

- Нет-нет, – запротестовал сосед, втискивая в машину облезлые стулья без сидений. – Вы уж употребите как-нибудь... у меня сейчас ремонт... дача... все равно потеряется или на подклейку пойдет...

В современных условиях жесткой конкуренции в литературе на свет не имеют права появляться сочинения, если они не несут в себе чего-нибудь небывалого.

А

Есть у Неопехедера небывалое! Впервые в истории мировой литературы текст сочинения написан мелким, по-ленински убористым почерком на обратной стороне протоколов Выборгского районного комитета КПСС!

Естественно, сами протоколы свято хранятся там, где положено, а вот черновики, наброски, проекты, все без исключения носящие строго секретный характер, те, что готовил, надо думать, покойник, вот они — перед вами.

Несжатой полоской на ниве отечественной истории остался приезд В. И. Ульянова (Ленина) поздним апрельским вечером в город на Неве и несостоявшаяся его встреча с тысячами троящихся, пришедших его приветствовать.

Быть может, я и неловкий жнец в вопросах истории, но история — моя слабость, а когда видишь, как уже более четверти века стоит несжатая полоска и с каждым днем опадают, безвозвратно осыпаются бесценные зерна исторических подробностей, приходится отринуть природную застенчивость, отбросить ложный стыд и взяться за перо.

Орехи памяти и промахи стиля потомки? на чье снисхождение я надеюсь, простят, молчание — никогда.

Встреча Владимира Ильича Ленина на Финляндском вокзале, та, первая, в 1917 году, поражает воображение не только массовостью (хотя массовостью в первую очередь и поражает, его же десять лет в России не было!), не только торжественностью (легендарный Иисус Христос въезжал в Иерусалим с меньшей помпой) — поражает это событие прежде всего той волшебной внутренней силой, давшей неизбывную энергию множеству последующих событий.

Но вот что удивительно: огромной энергией оказываются заряжены и *непроизшедшие* события, не говоря о том, что *отсутствующий* предмет также может оказаться символичным.

Мысль простая, даже очевидная, но кое-кому может оказаться не по зубам, погодите немного, я ее разжую чуть позднее.

Идея повторной, или мемориальной, встречи Владимира Ильича на Финляндском вокзале в рамках юбилейных торжеств в связи с пятидесятилетием Великого Октября, пришла в голову мне, что бы там потом ни говорили.

Исторические мысли легче всего приходят в голову в исторических местах.

Именно таким, удивительным по исторической насыщенности, местом является средоточие проспектов Карла Маркса и Энгельса, там, где один естественно переходит в другой, на пересечении с улицей Сердобольской, у подножия неожиданного для ленинградского ландшафта взгорка, обозначающего древнее русло отошедшей на пять километров в сторону Смольного Невы.

Почему именно на пересечении с улицей Сердобольской проспект Карла Маркса заканчивается приютом? Почему проспект Энгельса, начинающийся от пересечения с улицей Сердобольской, начинается с богадельни, построенной безутешной графиней Новосильцевой на месте злосчастной дуэли ее сына с семеновским гвардейским офицером Черновым.

Стрелялись на восьми шагах. Оба наповал.

А через перекресток, по диагонали, усадьба генерала Ланского, взявшего в жены вдову с четырьмя детьми, осиротевшими после роковой дуэли на Черной речке. А если подняться на островерхую башенку на даче Ланского (теперь этохозпостройка интерната для глухонемых детишек), с нее видны и Черная речка, и место дуэли.

Случайно ли на противоположной стороне проспекта, напротив вышеупомянутой богадельни, устроился хлебозаводик имени Максима Горького?

О! запах свежего хлеба уведет нас далеко, к могиле Демокрита, о котором, кстати, писал диссертацию Карл Генрих Маркс на заре своего поприща.

Как умирал Демокрит? Многие уже подзабыли, как я убедился.

Он умирал в глубокой старости, исчерпав жизненные силы, исчерпав интерес к окружающей его монотонно повторяющейся жизни. Рассудив, что голодная смерть самая тихая и безболезненная, преклонных лет мудрец отказался от пищи, в остальном положась на природу.

Служанка, ходившая за ним, а последнее время лишь подававшая воду, попросила хозяина не портить своей смертью надвигающуюся праздничную декаду, то есть пожить еще десять дней. Угасающий в голоде философ попросил принести ему свежее испеченный хлеб и кувшин с медом. Решивший умереть от голода старик, впрочем, уже умирающий, стал дышать через ломти свежее испеченного хлеба и поддерживать свои силы, вдыхая аромат меда. По завершении празднеств в Абдерах служанка поспешила сообщить, что больше препятствий к осуществлению задуманного нет.

Демокрит отложил хлеб, отставил мед и тихо угас во сне.

Хлебозавод напротив богадельни и богадельня в благоухающем травами и цветами парке Лесотехнической академии...

Вы следите за моей мыслью? Следите лучше за сцеплением исторических фактов, за перекличкой исторических рифм!

Не подумайте только, что я забыл о несжатой полоске и вожу вас вокруг да около, нет, перед тем как войти в храм, человек должен очиститься, настроить свою душу и мысль надлежащим образом, также, я полагаю, прежде чем прикоснуться к несжатой полоске истории, надо очистить слух, промыть взор, укрепить нервы и вспомнить про закон, по которому живет земля, где происходят в высшей степени наглядные события.

Проект
(Строго секретно)

К заседанию Бюро Выборгского РК КПСС...ноября 1966 года

О передачи членов КПСС 5-й жилконторы на партучет в 17-ю жилконтору.

О составе и движении районной партийной организации за первое полугодие 1966 года:

- улучшен качественный состав: I квартал 65,7 % рабочих, II квартал 72,69 % рабочих;
- в числе принятых в КПСС снизился удельный вес женщин;
- наложено взысканий — 70, снято взысканий — 29.

О выведении из номенклатуры РК КПСС должности директора фабрики-прачечной № 19.

Об утере штампа-гасителя в партийной организации цеха № 9 завода им. Климова (Поставить на вид.).

Об утере штампа-гасителя парторганизации завода «Лентеплоэнергоприбор. (Поставить на вид).

Об утере штампа-гасителя парторганизации п/я 731. (Указать).

О переносе отчетно-выборочного партийного собрания в Первом дошкольном педагогическом училище.

Да, от богадельни, от приюта, от сирых, убогих, больных и калек, от земли, политой кровью декабриста Чернова и флигель-адъютанта графа Новосильцева, шел Владимир Ильич в Смольный, к штабурвалу революции.

Теперь это место отмечено многоэтажной громадой, которая высится над станицей «Ланской», высится над необъятным парком с прудами и лесопитомниками, огромная арка по-братски приобнимает соседний шестиэтажный дом, тот самый, где Владимир Ильич успешно скрывался от ищеек Временного правительства. Над углом, выходящим на пересечение проспектов, водружена башня с колоннами и фронтонами, и сверху просится шпиль. Ну конечно, шпиль. А шпиля нет!

Не вавилонский ли столп напоминает людям, знающим историю, эта обезглавленная башня?

Какая сила остановила здесь, на этом возвышенном во всех смыслах месте, рвущихся в небо строителей?

Кто лишил этот из ряда вон выходящий дом достойного его завершения?

Анастас Иванович Микоян.

Вот факты.

Беда в том, что на расстоянии одной трамвайной остановки находится кондитерская фабрика им. Микояна, бывший «Ландрин». Здесь-то собака и зарыта. В Ленинграде был особого рода этикет: когда приезжал А. Н. Косыгин, его везли на ткацкую фабрику им. Косыгина, А. И. Микояна непременно везли на фабрику им. Микояна. В начале пятидесятых годов Василий Михайлович Андрианов, привезенный из Москвы Маленковым для организации и приведения в исполнение расправы над много о себе возомнившими героями блокады, на правах хозяина горда встретил прибывшего с деловым визитом члена Политбюро товарища Микояна и сопровождал его в поездке по городу. Приехали на фабрику им. Микояна. Заодно секретарь обкома решил показать члену Политбюро уже почти готовый дом, говорящий о возможности и в Ленинграде вести высотное строительство, охватившее в то время Москву. Они привез Микояна к огромному зданию и пояснил: «А вот здесь будет шпиль!» – «Шпиля не будет», – буркнул себе под крючковатый нос Анастас Иванович остался, как дырка на картине после выстрела Сильвио из памятной с детства повести Пушкина.

Не иссякла сила вполголоса произнесенных слов, как не иссякает никогда сила хорошего заклатья.

Под отсутствующим шпилем есть хорошо известная подоплека.

Незадолго до ареста, последующего суда и расстрела А. А. Кузнецова, секретаря ЦК, бывшего во время блокады секретарем Ленинградского горкома партии, дочь Кузнецова, Алла, вышла замуж за сына члена Политбюро Микояна, Серого Микояна. Свадьба Серого и Аллы проходила на даче Кузнецова в тот самый день, когда на объединенном пленуме ленинградских обкома и горкома А. А. Кузнецова был разоблачен как «зиновьевский последыш», тайно замышлявший реставрацию капитализма. Эх, дожить бы ему до нынешних дней!). На свадьбе, куда поздно вечером после пленума приехал А. А. Кузнецов, он много пел. Голос у него был баритон, но ближе к тенору. Арестован он был позднее, в Москве.

Проект
(Секретно)

...работает продавцом магазина № 91/94 Выборгского райпищеторга.

22 декабря 1966 года т. Лейкин А. Г. народным судом Выборгского района осужден на три года лишения свободы за обман покупателей и попытку дать взятку.

Парторганизация Выборгского райпищеторга единогласным решением 27 марта 1966 года вынесла решение: Лейкина А. Г., члена КПСС с 1950 года, п/б № 00547785, за систематический недолив пива покупателям, как имеющего строгий выговор с предупреждением и осужденного Выборгским народным судом на три года лишения свободы, из членов КПСС исключить.

Бюро РК КПСС...1966 года решение парторганизации Выборгского райпищеторга об исключении Лейкина А. Г. из членов КПСС за систематический недолив пива покупателям – утверждает.

Сектору единого партбилета и статистики комплект партийных документов погасить.

Кузнецова расстреляли, хотя и противу логики, ведь именно он успешно и беспощадно боролся как раз с «зиновьевцами», на чем в свое время и выдвинулся в Луге. В общем, Микоян лишился свата, в чем бала прямая вина Андрианова, придавшего репрессиям

особую жесткость. И в этой связи реплика Анастаса Ивановича: «Шпиля не будет» — была как бы предупреждением Василию Михайловичу: не заносись.

Так отсутствующий шпиль на последнем доме по проспекту Карла Маркса приобрел значение исторического и политического символа.

Да и весь проспект по-своему символичен. На одном его конце, у Невы, собирался один из первых марксистских кружков, кружок «Борьбы на освобождение рабочего класса России», а на другом конце, всего в пяти километрах, была последняя конспиративная точка основателя Советского государства, откуда он пошел к штурвалу революции. Что это — факт или образ исторической палки о двух концах?

Но вернемся к Ленину.

Мысль о том, чтобы встретить Владимира Ильича на Финляндском вокзале, пришла мне в голову совершенно внезапно.

Как работнику Выборгского райкома партии и человеку с исторической жилкой, мне было поручено курировать бюст Владимира Ильича, который надлежало открыть в день рождения вождя в скверике у дома, где на последней тайной квартире Владимир Ильич прятался от ищек Временного правительства.

Этот шестиэтажный безликий дом и вовсе высился бы одиноко на глухой окраине среди жалких лачуг и деревянных домишек, если бы на противоположной стороне так же одиноко не стоял такой же близкий семиэтажный дом. К полувековой годовщине Октября было принято решение украсить глухой семиэтажный брандмауэр крупномасштабным панно на тему «Движущие силы революции. Рабочий с винтовкой. Солдат с винтовкой. Матрос с «Авроры». Панно появилось в развитие принятого решения о монументализации пути следования Владимира Ильича с конспиративной квартиры в Смольный 24 октября 1917 года. Нижние два этажа на брандмауэре заняла рельефная карта-диаграмма пути вождя, а весь верх — панно.

Курируя объект, я был тесно связан и с Насебуллиным (панно), и с Захаровым (бюст).

Зимой в городе темно, неба не видно, горизонта нет, зябко на окраинах, и в центре не лучше. Редкий день вдруг выглянет солнце, только чтобы проверить, живы мы там или нет. Увидит, что все вроде бы на местах, копошимся, ползаем, — и снова спрячется на неделю, а то и больше. Понятно, что в зимнюю пору каждый солнечный день кажется праздничным.

К заседанию Бюро РК КПСС ... августа 1966 года

1. Возглавить поход трудящихся Ленинграда за превращение города Ленина в благоустроенный центр социалистической культуры и образцового общественного порядка.
2. Проникнуться глубокой ответственностью за судьбы юбилейных обязательств.
3. Учредить: вымпел «За конкретную и действенную наглядную агитацию».
4. Утвердить: «Положение о вымпеле за конкретную и действенную наглядную агитацию».
5. О смотре пионерских дружин. «Поход следопытов Октября»? «Сияйте, ленинские звезды»? «Из искры возгорелось пламя»? «Близится эра светлых годов»?

В один из таких редких солнечных дней в середине января месяца Захаров пригласил меня на прикидку бюста по месту. Бюст у Захарова получился отличный: голова вождя на высокой прямоугольной призме из серого камня, поворот головы динамичен, в нем и вызов и зов, и решимость и уверенность в победе. Ленин гордо смотрел в сторону виадука, по которому полз как-то нерешительно, словно в раздумье, погромыхая сцепкой, тяжелый грузовой состав в сторону Финляндского вокзала...

Вот этим поворотом головы, как мне показалось, Ленин сам подсказал окрыляющую мысль – Финляндский вокзал! И в этом знакомом ленинском прищуре я увидел дружеский и ободряющий жест: действуй!

От скромного шестизэтажного дома на некогда глухой петербургской окраине моя мысль метнулась туда, на площадь, где вокзал, где броневи́к, где бронзовый Ленин!..

А главное, я почувствовал, что сейчас, здесь, на этом месте, казалось бы уже до предела пропитанном историей, будет написана мной новая строка, а может быть, и страница и останется навсегда на этом искрящемся снегу.

Нет, я не буду стремиться к сбивчивости и лихорадочности в своем повествовании, замешанном, как вы видите, исключительно на исторических фактах, чтобы передать атмосферу времени и состояние моей души.

Сбивчивость и лихорадочность, надеюсь, сами придут от сгущенности и непредсказуемости событий, напирających одно на другое.

Тем, кто ищет ключ к загадке крушения коммунистического эксперимента, не грех заглянуть и в замочную скважину. И другого хода на площадь перед Финляндским вокзалом в ту памятную ночь нет, потому что вот уже двадцать лет эти события умышленно вытравливаются из памяти и прячутся за семью замками в архивах.

Чтобы перевести дух от нахлынувшего, я представляюсь.

Я представляюсь именно потому, что мое имя, а в особенности фамилия большинству граждан ни о чем не скажут, я же, отчасти как историк, знаю, как сформировалась наша фамилия и откуда взялось такое причудливое отчество. Имя мое – Соломон, отчество – Иванович, именно Иванович, фамилия – Неопехедер.

По преданию, мой отдаленный предок имел прозвище «Хедер», ставшее со временем его фамилией. При очередной какой-то переписи то ли пьяный, то ли косоглазый, то ли не очень-то грамотный писарь слепил воедино инициалы и фамилию, с тех пор мы пошли писаться нелепейшим, исторически случайным и бессмысленным наименованием. А вот дед, отец моего отца, влюбленный в революцию до последнего дня жизни, вплоть до расстрела весной 1935 года здесь же, в Ленинграде, по «кировскому делу», чтобы отмежеваться от своих братьев и политически незрелой сестры, охваченный пафосом обновления жизни, приписал к своей исконной фамилии еще и приставку «нео», что значит «новый». Торопя победу всемирного интернационала, всех своих детей поочередно назвал: Иван, Шамиль и Марат.

В истории много случайного, это отрицать нельзя, но сквозь дебри случайностей прокладывает дорогу необходимость.

В основе моей фамилии – «хедер», что значит «школа» а наш Выборгский райком партии занимает здание, построенное перед революцией для Учительского института!

Вот почему мое пребывание в этих стенах казалось мне таким органичным.

Я историк, но в ленинском смысле слова. Помните, у Владимира Ильича сказано: «Революцию интереснее делать, чем о ней писать». Вот и я для себя решил: историю лучше делать, чем ее изучать. Я представляю собой довольно распространенный тип историка-практика в чем-то внутренне близок к Василию Сергеевичу, чья звезда; увы, закатилась, а также и к Михаилу Сергеевичу и Борису Николаевичу, чьи звезды сегодня восходят. Мне памятна теоретическая статья Василия Сергеевича в «Ленинградской правде», где он убедительно, с фактами в руках доказал, что в практике коммунистического строительства теория на каком-то этапе идет впереди практики, потом сливается с практикой и, наконец, практика обгоняет теорию и ведет ее за собой.

Мы видим сегодня, насколько далеко практика ушла вперед от теории, вот я и выбрал для себя то, что можно назвать практической историей. С институтской скамьи на комсомольской работе, потом на партийной, и это естественно, поскольку все сколько-нибудь значительные исторические свершения в истекающем столетии были делом партии и лиц, ею возвращенных. Партия и сегодня может гордиться тем, что прошедшие сквозь ее