

АНДРЕЙ ТИМОФЕЕВ

ПРЕОДОЛЕНИЕ ХАОСА

(о романе Веры Галактионовой “Спящие от печали”)

У процесса кристаллизации реального в художественное – причудливая логика. Произведения, осмысляющие крупное событие или определённый период в жизни общества, редко выходят тотчас же. Полноценному освоению часто предшествуют “быстрые” формы: сначала появляются дневники Дениса Давыдова, потом авантюрный “Рославлев, или Русские в 1812 году” Загоскина, а только потом “Война и мир”. Чтобы увидеть происшедшее с одной стороны во всей его сложности, а с другой стороны – во всей глубине, необходимо подняться над сиюминутным переживанием, посмотреть на событие “глазами отца нашего Шекспира”, взять по отношению к нему точную ноту. Интуиция большого художника может проделать такую работу достаточно быстро (скажем, “Котлован” или “Тихий Дон”), но чаще всего для этого необходимо время. Кроме того, на процесс художественного освоения могут оказывать влияния и внелитературные факторы (цензура, социальный заказ). А если сюда прибавить возможность обратного процесса, так называемого возвращения литературы “в быт” (например, распространение “нигилизма” после романа Тургенева), а также возможность не только осваивать прошлое, но и предвидеть будущее (те же “Бесы”), то вопрос о взаимоотношении реального и его художественного воплощения предстанет перед нами во всей своей непредсказуемой сложности.

Впрочем, бывают эпохи таких напряжённых противоречий, которые непримиримы и через десятки лет, о которых почти невозможно сказать, не “пересаливая в сочувствиях и враждах”. Таким трудным и противоречивым временем в нашей недавней истории были 90-е годы. Подробный анализ того, как различные писатели пытались охватить в своём творчестве этот период, требовал бы отдельного исследования. Процесс кристаллизации реального в художественное здесь, на мой взгляд, до сих пор не окончен, зато можно говорить о многообразии “допотопных” форм.

Публицистика – первая из таких форм – была очень распространена в 90-е годы и среди больших писателей (её следы можно найти даже в “Пожаре”

ТИМОФЕЕВ Андрей Николаевич родился в 1985 году в городе Салавате Республики Башкортостан. Окончил Московский физико-технический институт и Литературный институт им. Горького (семинар М. П. Лобанова). Публиковался в журналах “Наш современник”, “Новый мир”, “Октябрь”, “Роман-газета” и др. Лауреат премии им. Гончарова в номинации “Ученики Гончарова” (2013 г.), премии “В поисках правды и справедливости” (2015 г.), премии им. А. Г. Кузьмина журнала “Наш современник” (2016 г.). Член Совета по критике при Союзе писателей России. Живёт в Москве.

Валентина Распутина). Яростное и противоречивое время требовало активности, а не осмысления — казалось, сама жизнь тогда не умещалась в художественную форму. В достаточной мере смогли освободиться от публицистичности лишь произведения, рассказывающие о личной трагедии на фоне разрушающегося мира (например, “Геополитический романс” Юрия Козлова, “Запретный художник” Николая Дорощенко, “Асистолия” Олега Павлова, “Возвращение” Алексея Варламова и др.). Интересен в этом смысле опыт Алексея Иванова, хотя его роман о 90-х “Ненастье”, к сожалению, свёлся к судьбе одной социальной группы и был испорчен стремлением к ложной концептуальности. Одновременно в другой части литературного процесса шло освоение времени методами сугубо модернистскими (ранние романы Пелевина) или постмодернистскими (деконструкции Сорокина и т. д.). Нельзя ни исключать их из внимания, ни придавать им большого значения. На стыке публицистики и модернизма работал Александр Проханов. Но наиболее интересное рождалось там, где писатели не отрывались от реализма в смысле достоверности жизненной плоти, но в то же время пытались освоить хаос переходного времени методами модернизма.

Пожалуй, самое зрелое из таких произведений — “Спящие от печали” Веры Галактионовой, роман, о котором, к сожалению, не так много писали. Выходила литературоведческая рецензия Станислава Чумакова¹, большого внимания заслуживают подробные разборы Капитолины Кокшеневой² и Яны Сафроновой³. Любопытно также небольшое эссе Алексея Татаринова “Постмодернизма больше нет”⁴, где “Спящие от печали” поставлены в ряд других произведений “патриотического неомодерна”: “Заполье” Петра Краснова, “Беглец из рая” Владимира Личутина, “Свободы” Юрия Козлова, “Дядька” Андрея Антипина. Конечно, “патриотичность” перечисленных произведений — не качественная характеристика, а лишь уступка общественным убеждениям предполагаемой целевой аудитории высказывания. Но характерная для Татаринова установка на восприятие литературы XXI века как ряда личных писательских мифов, каждый из которых по-своему борется с экзистенциальной пустотой, кажется мне достаточно плодотворной.

Таким образом, на данный момент моими коллегами проанализирована структура романа, выявлен художественный метод и даже указан ряд схожих по методу произведений. Свою же задачу я вижу в том, чтобы показать, за счёт чего автору удаётся преодолеть хаос переломного времени, а также оценить сам способ этого преодоления в контексте общего процесса художественного освоения 90-ых годов в современной русской литературе.

* * *

“Спящие от печали” — масштабное полотно, вмещающее в себя десятки людских судеб героев, живущих в крошечном посёлке Столбцы на севере Казахстана прямо на границе с Россией в первые годы после распада Советского Союза. Старики, доживающие век в бедности и воспоминаниях о советской жизни, и молодые, пытающиеся выжить в новом мире; русские и казахи; добрые и злые; прагматичные и мечтатели. Система героев усложнена и разветвлена, но абсолютно статична: ни один из них не развивается, максимум — рефлексирует о прошлом. Время действия сжато до одной ночи, во время которой в посёлке отключается электричество, и всё погружается во мрак. Жизнь замерла в ожидании, как во сне, и только камера авторского взгляда выхватывает героев или высвечивает их трагические судьбы. Короткие эпизоды, из которых состоит роман, то выстраиваются в ряд, повествуя об одном персонаже, то перемежаются, выхватывая несколько лиц подряд, сюжет то

¹ Станислав Чумаков. “Знаки гибели и надежды”. О романе Веры Галактионовой “Спящие от печали” // День литературы. 2011. № 7.

² Капитолина Кокшенёва. “С красной строки”. Главные лица русской литературы. “Роман-крест Веры Галактионовой. Русские вне русского мира”. М.: У Никитских ворот. 2015.

³ Яна Сафронова. “Пора лихолетий”. О романе Веры Галактионовой “Спящие от печали” // Наш современник. 2019. № 3.

⁴ Алексей Татаринов. “Постмодернизма больше нет” // Интернет-журнал “Соты”. 2018.

возвращается к предыдущему персонажу, то делает рывок к новому – не отследить и не сумеешь предвидеть. Это и есть хаос жизни и хаос переходного периода, где всё смешалось и сравнялось бурей распада.

Но сам роман вовсе не распадается на части, благодаря общему ощущению трагедии; спаивающей текст образности; единой заклинательной интонации, с которой повторяются фразы-лейтмотивы.

Трагедия разлома объединяет в той или иной мере всех жителей Столбцов, все они – спящие, над всеми – “небо вынужденного греха”, и никому из них не прорваться ввысь, где сияет огнями Гнездо с пирующими правителями жизни спящих. Как не прорваться им никогда к России, и символом их отдалённости является сделанная из чугунной тюремной решётки остановка, стоящая на тракте, за которым – граница. Общее переживание брошенности выражается во внезапном озверении, то и дело охватывающем толпу и заставляющем каждый раз опрокидывать ненавистную остановку в канаву. Но и сама Россия, “насилыно вспоротая и наспех зашитая, обескровленная и обедневшая”, молчаливая настоящая внутренняя Россия также смертельно переживает разрыв со своими детьми – и эта трагическая общность героев между собой и одновременно общность их трагедии с трагедией таинственно олицетворённой страны является важной сцепляющей силой.

Однако образная целостность объединяет хаотический мир романа даже сильнее сюжетной. Образы белой бабочки сна; кривого ружья; гранатового сока и вина, похожих на людскую кровь, – пронизывают текст, обогащаясь, приобретая новые и новые оттенки, соприкасаясь с новыми героями. Иногда эти образы появляются сами по себе, а иногда тонко и органично проникают в бытовую ткань. Например, в сцене прощания семьи, уезжающей из Казахстана в Россию, со своими соседями техник вонзает в арбуз лезвие “между двумя меридианами, и тяжёлый плод не пришлось резать надвое – он треснул под ножом и развалился сам на несколько сахаристых кусков, брызнув соком и чёрными семечками на клетчатую клеёнку”, что наряду с вещественностью события явно отсылает нас к распаду страны. Или, например, пелёнки, висевшие раньше на бельевых верёвках общего коридора барака, меняются на сатиновые чёрные и красные полоски, свисающие с траурных венков, которые плетут Нюрочка и Иван, чтобы немного заработать и не умереть с голоду. В этой смене есть и объективный факт окружающей героев обстановки, и символ смены “знамён жизни” на “знамёна смерти”.

Наконец, заклинательная интонация, в которой напрямую выражается авторская эмоция, обнимающая пространство романа. Этой интонацией Галактионова или сама, или через своих героев транслирует небольшие ритмические лейтмотивы, вырастающие до концентрированных метафизических посылов. Так Нюрочкино “расти, Саня, расти” постепенно приобретает смысл не просто обращения одной конкретной матери к своему маленькому ребёнку, но затаённой надежды на выживание всего русского народа, а затем – смысл грозного гимна неизбежного возмездия зверям, обитающим в Гнезде, которое придёт, когда Саша, будущий русский вождь, обретёт силу. Лейтмотивом-заклинанием становятся и “русская птица, которая сбилась с пути”, и “мы русские, значит, перед всеми виноваты”. Впрочем, иногда этим повторяющимся фразам не хватает глубины и многомерности. Например, слова о том, что в эпоху разлома империй нельзя детям рождаться на её пограничных окраинах или что старые люди в мороз умирают легче, чем в жару, задевают трагическим обобщением, однако при повторении не вырастают до образа и выглядят назойливым сгущением, попыткой вышибить слезу.

В романе “Спящие от печали” есть ещё одна сцепляющая сила – системообразующий миф. Однако вопрос о мифологии и оправданности её появления у Галактионовой хотелось бы рассмотреть подробнее.

* * *

Художественный метод, основанный на системообразующей параллели между сюжетом мифа и сюжетом произведения, ставший визитной карточкой западного модернизма, впервые был прямо провозглашён Томасом Стернзом Элиотом в статье “Улисс, порядок и миф”. Исследуя широко известный роман Джеймса Джойса, Элиот говорит об использовании параллели с “Одиссеей”

не как о частном достижении автора, а как об открытии, сравнимом с теорией относительности Эйнштейна, и предлагает следующим поколениям писателей пользоваться этим открытием не как заимствованным приёмом, но как общим художественным методом.

Это замечание Элиот считает принципиально важным для своего времени, и понятно почему. Дело в том, что из западного мироощущения начала XX века исчезает ощущение всеобъемлющей Истины, а потому ключевыми понятиями становятся хаос и экзистенциальная пустота. Для Элиота, хорошо понимающего эту проблему, мифологический метод Джойса в “Улиссе” есть как раз-таки “способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история”. Иными словами: раз у истории и жизни нет объективно существующего каркаса в виде Истины, то мы можем взять каркас мифологический и понимать историю и жизнь, опираясь на него. Конечно, миф в таком контексте воспринимается не как произвольный сюжет, а как концентрация пласта человеческого опыта.

Идея Элиота была вполне адекватна его времени. В статье “Улисс, порядок и миф” он апеллирует к книге своего современника Джеймса Фрейзера, посвящённой анализу истоков религии и магии, но по сути идея эта – органичная часть всей юнгианской психологии (формирующейся в те же годы и в тех же метафизических декорациях). Античные мифы действительно воспринимаются психоанализом как зашифрованные архетипы, содержащиеся в коллективном бессознательном, и потому влияющие на реальную жизнь. Подобная установка породила большую традицию, повлиявшую, к примеру, на мировой кинематограф и приведшую его к эпике современных драматических сериалов, так что эту традицию можно признать плодотворной (и в смысле познания человеческой психологии, и в смысле искусства).

Вот только традиция мифологического восприятия мира так или иначе возникла от бессилия перед хаосом жизни и невозможности преодолеть его иначе.

В рамках консервативного мировоззрения “слом” западной цивилизации конца XIX – начала XX века, связанный со “смертью Бога”, разочарованием в наследстве схоластического догматизма и в позитивистском оптимизме, воспринимается обычно в негативном смысле как ступень движения цивилизации и мира к апокалипсическому концу. Однако ожидание апокалипсиса вообще свойственно переходным временам, а преодоление “идеалистических” представлений можно трактовать и как ступень “взросления” на пути к познанию мира во всей его сложности и многообразии. И если в смысле жизни этот тезис может быть оспорен, то в смысле литературы вызов, с которым столкнулась западная цивилизация в начале XX века, представляется, скорее, возможностью развития, чем тупиком. При таком подходе модернизм прошлого столетия становится этапом естественного процесса, в котором западное искусство перешло от классицизма к романтизму, а потом от романтизма к реализму Флобера и Мопассана, и в конце концов от реализма Флобера и Мопассана шагнуло к погружению на экзистенциальную глубину Сартра и Камю (другое дело, что русская литература промчалась по этому пути за считанные десятилетия XIX века и в Достоевском и Толстом уже побывала гораздо глубже, а потому властно влияла на западный экзистенциализм). Так личность, познавая мир во всей его хаотичности и страшной глубине, преодолевает старые затвердевшие установки в пользу более полного и трезвого знания о жизни и о себе. Но, приняв хаос как объективно существующую реальность, в какой-то момент может осознать, что пустота и неупорядоченность – не итоговые характеристики этого мира и что сила, гармонизирующая мир, существует, просто она действует не так примитивно, как казалось раньше, и её нельзя свести к нескольким догматическим установкам. Обретение такого осознания – путь к взрослению для личности, а для литературы – путь к реализму.

В этом контексте миф как способ “взять под контроль реальность” это не развитие, а защитный механизм, не осознание мира, а построение воздушного замка (сложного, серьёзно организованного, со своей философией, но всё-таки воздушного замка). В конечном счёте, это движение не к реализму, а к воображаемой фикции. Модернизм и свойственный ему мифологизм – есть возвращение в детское состояние, игра в символ, якобы вбирающий

в себя опыт человечества, а значит, позволяющий выдать реальность в концентрированном виде, а на деле заслоняющий многообразную и противоречивую жизнь. И оттого кажется, что Камю и Сартр, не нашедшие “мифологического выхода” из хаоса, поняли об этом мире больше, чем обладающий (по Элиоту) позитивным опытом его преодоления Джеймс Джойс.

* * *

Первому постсоветскому десятилетию в России ощущение “слома” и утраты истины было свойственно даже в большей степени, чем Западу в начале XX века, слишком уж резким оказалось крушение страны и тяжёлыми последствиями этого крушения. Хаос, властно ворвавшийся в русскую жизнь, переживался в те годы крайне остро и естественным образом стал центральной проблемой времени. Пытаясь обнять этот хаос силой личной авторской эмоции, Галактионова, конечно же, сужает рамки реальности, сводя многоликую русскую трагедию к всеобъемлющей метафоре – но в этом есть правда, не теряющая подлинности при некотором упрощении. И даже в весьма спорных словах о Сане как о будущем русском вожде, который победит нынешних хозяев жизни, изначально видится не столько мистическое предсказание, сколько выражение общей ненависти к устроителям чудовищного миропорядка.

Гораздо сложнее ситуация обстоит в тех случаях, когда Галактионова вмешивается в голоса героев, заставляя их говорить то, что думает она сама. *“Не верь им! Не верь никому... У них другой бог! Их бог – рогатый бог стяжателей. Твой Бог – всемогущий Бог изгоев... Никому из нас, Саня, не забыть километровых тех очередей, в которых беженцами признавались все, кроме русских... Целые баррикады спешных законов были выдвинуты против нас с тобою, Саня, чтобы назвать нас чужими для России”*, – это монолог не молодой женщины Нюрочки; *“Ты зря боялась темноты: это лучшее из того, что осталось на свете от всех наших войн... А худшее – это обман. Они обманули державу. Партийные мошеники. Мошеники во власти... А мы, глупые, старые... Мы с тобой писали врагам, Лиза”*, – это монолог не поэта Бухмина; *“В долгах запутается твой заяц Бирюков до самых ушей, отвечаю! В тюрьме окажется! Наши люди везде! Напишут счета, по которым вам не расплатиться. Посадят они, кого надо и когда надо... Но твой маленький божок ещё не нагрешил. Пускай он летит в рай! Не задерживается здесь, на нашей земле. Она теперь наша, только наша, слыхала?”* – это монолог не казахского бандита. Всё это говорит Галактионова. Тенденциозность в этих случаях повреждает органику и явным образом обнажает личное мировоззрение автора.

Кроме того, авторский голос периодически выражает своё отношение к истории и отдельным её событиям. *“Кровавая советская заря”* знаменует начало *“Великой Красной прелести”*; от ленинградцев и рижан, приехавших в Столбцы в советское время, остаются в бескрайней степи только могилы всеми забытых парней; молодой Бухмин вместе с войсками НКВД конвоирует ссыльных кавказцев – советская жизнь по Галактионовой мало отличается от Великого перелома по степени трагизма и страдания народа. И даже эпизоды, связанные с Великой Отечественной войной, не носят отпечаток героизма или малейшего восхищения подвигом: изувеченные тела отважных и трусов одинаково безобразны; ранняя гибель Марата под Сталинградом видится лишь избавлением от дальнейших испытаний судьбы; а тётка Родина, если подколется в пшеничные волосы чужеземный гребень, добытый Бухминым во вражеской Германии, станет *“императрица императрицей над всеми странами, освобождёнными советской армией”*.

Однако грань между субъективным и тенденциозным в данном случае тонка, и её нарушение может быть воспринято как досадная шероховатость в тексте большого писателя (подобно тому, как картонность Платона Каратаева или спорные концепции, заложенные в *“Войну и мир”*, не умаляют ценности романа Толстого в целом). Главная проблема *“Спящих от печали”* не в том, что в процессе художественного освоения хаоса жизни и истории Галактионова допускает тенденциозность и чрезвычайную субъективность. А в том, что она пытается “победить” хаос мифом.

В пустоте и богооставленности переломного времени у писательницы нет надежды на действующую в мире гармонизирующую волю, а в пронзительной

трагической ноте остаться она почему-то не хочет, и тогда остаётся только мифологизировать. И вот уже Нюрочка сидит на осле во сне Ивана, а Жоресу видится, что будущий русский вождь рождается в развалюхе, похожей на хлев, в окружении быков и баранов. И вот Порфирий едет в Троице-Сергиеву лавру, ставит свечи за двадцать миллионов русских в изгнании, и на следующее утро “спящие”, просыпаясь, видят трёх голубей как благую весть о будущем спасении. Наконец, на последних абзацах булыжником падает в тонкую прозаическую ткань цитата из Добротолубия, лишая роман воздуха, подменяя зыбкую надежду на догмат о неизбежной победе. Вымоливший спящих Порфирий приходит в художественный мир романа не реальной силой, а символическими оковами.

Понятно, что Галактионова верует в чудо и страстно кричит о своей вере, не разбираясь, правда ли это и может ли произойти чудо в реальности. И в этом страстном исповедовании веры в заранее заданное и именно такое чудо так много надрыва и так мало трезвого ощущения мира, в котором, несмотря на хаос, может властно действовать таинственная организующая воля. Чудо Галактионовой не имеет отношения к реальности, а лишь к эдакому элементу формы в литургическом богословии и является не более чем попыткой загнать божественную волю в рамки того, как она действовала в мире две тысячи назад, не позволяя ей гармонизировать мир реальный и по-разному влиять на каждого отдельного человека, сообразуясь с его свободной волей и мерой принятия в собственную жизнь. Таким образом, в концовке романа мы имеем дело не с гармонизацией мира, а с его мифологизацией, то есть не с освоением реальности, а с подменой её символической схемой и построением очередного воздушного замка.

И потому кажется, что реалистический метод как путь непрерывного углубления и мировоззренческого “взросления” является всё-таки более высокой ступенью развития литературы, чем занимающийся мифологизацией модернизм (пусть даже “патриотический”). А значит, эпоха Великого Перелома ещё ждёт своего Толстого или Шолохова.