

АЛЕКСЕЙ ТАТАРИНОВ

ВПЕРЁД, К РУССКОМУ НЕОМОДЕРНИЗМУ!

О победах национальной прозы 2010-х годов

Можно долго грустить: нет в нашей новейшей словесности новых Распутиных, Шукшиных, Абрамовых. Есть возможность усилить печаль: молодое поколение не спешит читать Белова и Астафьева, плохо знает Лихоносова и Крупина. Больше интересуется Булгаковым, Пастернаком и Бродским, чем Шолоховым или Буниным. Прекрасное имя Веры Галактионовой на устах немногих. То, что многотысячными тиражами издаётся Людмила Улицкая, знают почти все. Уже девять лет говорю о значимом романе Петра Краснова “Заполье”, но не думаю, что достиг серьёзных успехов. Знают ли хотя бы студенты филфаков творчество Михаила Тарковского?

Зато слышу постоянно: нет современной литературы, всех съел постмодернизм. Лучшее в словесности гаснет. Идущие за нами – могильщики Русской идеи, а умирает она прямо сейчас.

Опираясь на десятилетний опыт изучения прозы наших дней, обозначу всего лишь три проблемы. Во-первых, посмотрим, что получаем, когда аттестуем надоевший постмодернизм как всепобеждающего антихриста. Во-вторых, кратко сообщу о контурах идейно-художественного мира создаваемой и читаемой сейчас русской литературы. В-третьих, представлю трёх победителей, способных развеять наш пессимизм, – Александра Проханова, Захара Прилепина, Андрея Антипина.

* * *

Словом “постмодернизм” пугают школьников и студентов. Есть ли у нас что-нибудь страшнее, чем постмодернизм? Только формализованная борьба с ним, унылое отрицание современной культуры, мысль о том, что литература русская погибла в холодных экспериментах. Страшнее постмодернизма превращение его в удобного дьявола, который всегда под рукой и молчаливо принимает на себя ответственность за все наши провалы, за безволие и поражения на разных фронтах последних десятилетий.

С “тихим бешенством” Владимир Шемшученко отмахивается от постмодернизма, обнаружив в нём наглую пустоту, позволяющую бездарям не только невнятные стишки сочинять, но и определять качество “воздуха, которым дышит вся наша псевдолиберальная братия”. Лидия Сычёва аттестует постмодерн как “равновеликость всего и вся, бесконечный тупик”, показав, что данное явление вполне подходит для обозначения греха, тотального лицемерия

и двуличия: чиновник стоит со свечой в храме, и он же отдыхает в ночном клубе, утром успевает побороться с коррупцией, днём спокойно получает взятку. Постмодернизм, не терпящий живого, оказывается пространством существования “биороботов”, “машинных людей”. Расставшийся с человечностью постмодернист даже до атеизма дотянуться не может. Как “зомби”, он выполняет программу, в которой Бог просто отсутствует.

Пусть так, постмодерн – зло, следовательно, противостояние ему вызывает в памяти иной этический знак. Но если нравственный человек, оценивая сейчас существующую жизнь, видит зомби, бредущих в пустоте, может, он просто устал от мира, который изменился, от самого себя, привыкшего к иному формату существования? Житейский пессимизм, возведённый в философскую концепцию, способен стереть любовь, ввергнуть в тоску вялотекущего апокалипсиса, встречающегося на каждом шагу. Если реализм фиксирует лишь знаки угасания и распада, он психологически опаснее постмодернизма. Потому что как метод он совершеннее, и веришь ему значительно больше.

Жизнь, как всегда, полна драматизма. Кто-то, поддавшись депрессии, начал вторую неделю запоя. Другой – да ещё совместно с женой – принял решение больше не заниматься деторождением. Третий перестал ходить в храм и приобрёл ироническое настроение. Четвёртый опять целый вечер смотрит набегающие волны телесериалов. Всё это часто называют постмодернизмом. Им могут обозначить и избыточный гедонизм, заставляющий плевать на ближних с высокой башни, и нарастающий пессимизм с плохо скрытой суицидальностью. Это слово вышло за пределы специальных явлений культуры, набора причудливых артефактов и получило право обозначать разные житейские провалы. Для многих постмодерн – не Пригов, Рубинштейн или Виктор Ерофеев, а всё, что не *нравится сегодня*.

Есть ещё одно ключевое слово, которое вот уже несколько десятилетий упрощает борьбу со злом. Когда хотят сообщить, что не ценят государство, не признают монотеистических религий, не испытывают доверия к национальным идеям, реалистическому искусству и жаждут этического разнообразия, вспоминают про “тоталитаризм”. Умберто Эко и Джулиан Барнс, Джон Фаулз и Жозе Сарамаго – имена его литературных противников, стремящихся освободить человека от самых разных метафизических и социально-исторических обязанностей. Тоталитаризм могут найти и в житейских отношениях: в официальном браке или присутствии слишком шумных детей. Шанталь, героиня романа Милана Кундеры “Подлинность”, благодарит сына за раннюю смерть, подарившую право стоять перед миром один на один, без страха и ответственности. Когда *постмодернисты* борются с *тоталитаристами*, совсем зябко становится. Веет ложным эпосом, который, как известно, быстро рождает новых фарисеев. Отряды формализованных праведников движутся с обеих сторон, свёртывая многообразие мира в две символические программы.

Юрий Кузнецов, завершая земной, подчёркнуто русский путь, написал две поэмы: “Путь Христа” и “Сошествие в ад”. Ясно, что библейская история оказывается здесь авторским апокрифом. Это происходит с литературой, когда она касается священных событий. Кузнецов был обвинён, например, Николаем Переясловым, – в “латентном постмодернизме”. Леонид Леонов полвека создавал “Пирамиду”, – пожалуй, единственный в XX столетии роман, приближающийся по уровню метафизического диалога к поэтике Достоевского. Леонов виноват в предательстве Христа, в богоуальстве и проповеди интеллигентского сатанизма. Как, впрочем, и Михаил Булгаков, осквернивший русское слово явлением “Мастера и Маргариты”. Такова логика осуждения в статьях М. М. Дунаева и А. М. Любомудрова. Здесь не просто частное обвинение писателя в постмодернизме, а исключение его из числа тех, кто может спастись. Подобная судьба обещана и доверчивым читателям. Вспомнить бы при этом, что художественно воссоздавать повсеместно открывшуюся пустыню – не значит поклоняться ей.

В постмодернизме как явлению искусства много глупости, пошлости и абсурда – не художественного, а самого обыкновенного, низового. Он виноват в серьёзной зависимости от секса, ненормативной лексики, идиотского смеха. Пожалуй, главный грех постмодерна – неоправданное усложнение повествования при радикальном упрощении восприятия души. Но это не значит, что так всегда и у всех. В самых сильных образцах русский постмодернизм не перестаёт быть особой – ледяной – метафизикой, в рамках которой решаются

и религиозные, и историософские проблемы. Владимир Сорокин наблюдает за тем, как и почему становится современным человек жестоким мироотрицателем. Владимир Шаров во всех романах работает с русской идеей взаимопроникновения религии и революции, когда не ждёшь Апокалипсиса, а делаешь его собственными руками. Виктор Пелевин показывает, как рекламная цивилизация сплюсчивает человека, провоцируя его движение к странному пустотному свету, который сам автор склонен оценивать как буддизм.

Казалось, что наш “новый реализм”, рассматривавшийся как главная альтернатива постмодерну, вдавит читателя в автобиографию писателя и связанное с ним однотипное настроение. Но ещё в 2009 году Роман Сенчин написал “Елтышевых”, сжав современность до жестокого, болезненного символа в стиле Леонида Андреева, а потом “Информацию” – роман, где герой, похожий на самого автора, нагнетает универсальную депрессию, неслучайно вспоминая Луи Фердинанда Селина и Мишеля Уэльбека. Захар Прилепин известен и как автор “Чёрной обезьяны”: он не просто увлечён жизнью современного человека в привычных или неординарных контекстах, но и смотрит за тем, как в больном сознании начинает жить апокалиптическая идея, объединяющая “Достоевского с нейрогенетикой”, Инквизитора с известным Санькой, писателя Владимира Шарова с самим Захаром Прилепиным.

В этом, наверное, есть возможность для новой солидарности. Пока либералы и патриоты продолжают выяснять свои отношения в рамках литературного процесса, очередной *грядущий хам* грозит вывести прозу, поэзию и драматургию из набора необходимых культурных ценностей, убрать литературу как предмет, забросав учеников и студентов всяким мнимо актуальным хламом. Проханов и Пелевин, Личутин и Елизаров, Сорокин и Садулаев могут быть на одной стороне – там, где происходит закономерная консолидация сил против патологической бессловесности масскультуры, которая агрессивна по отношению к любому искусству.

Записать современность в *проклятый постмодернизм*, ахнуть о том, что не осталось у нас серьёзной литературы, выгодно тем, кто хочет превратить Россию в большую слоноподобный музей. *Вот, мол, какое величие реализма было раньше. А сейчас – тьфу: нет ничего. И нужны не учителя словесности, не литературоведы и критики, а музейные работники, экскурсоводы по пыльным залам, плакальщики по былым победам.* Задача литературы – построить настоящее, закрыть музей, вернуть жизнь экспонатам, заставить уставших – сколько их в школах и университетах! – избавиться от ощущения конца, трансформировать своё видение *постмодернистского итога* в образ *цветущего продолжения*, предполагающего сложность и конфликтность основных процессов словесности. Прав был Сергей Шаргунов, заявивший двадцать лет назад об *отрицании траура* – о преодолении иронического постмодерна ради оптимистического реализма и диктата молодости. Но есть своя скорбь и у сотен тысяч добрых россиян – немолодых классических реалистов, которые уверены, что всё здесь закончено, что живём мы уже после финала, и лишь постмодернизм разыгрывает свои спектакли на безграничном русском кладбище. Этот *траур* тоже нуждается в отрицании.

* * *

Если не постмодернизм, то что? Каковы они – ключевые признаки новейшей русской прозы?

Ставка на предельную индивидуализацию собственного художественного мира, эстетический эгоцентризм в построении персональной литературной вселенной, которая должна посылать читателю недвусмысленный сигнал о неповторимом характере данного сознания, ставшего романом или сборником рассказов.

Верно, что случился распад единого духовного и нравственного пространства, некогда гарантировавших общие, изначально принятые условия существования. Сейчас в границах литературного произведения об этих условиях надо договариваться, проясняя модель жизни, действительную только для данного типа творческого сознания. Но происходит этот процесс в рамках поэтики, близкой к модернизму. Не “интертекст”, “деконструкция” или “эпистемологическая неуверенность” на первом плане, а заочная “война миров”,

развернувшаяся в литературном процессе наших дней. Миры А. Проханова и В. Пелевина, Ю. Мамлеева и В. Шарова, П. Крусанова и М. Шишкина – агрессивные, до мелочей продуманные модели, обладающие и особым художественным устройством, и ключевыми идеологемами.

Спланированное “падение слова”, предусматривающее и лексическую ненормативность, и сюжетную парадоксальность: “переход границы” – норма присутствия автора в своём тексте, свидетельство его “смелости”, возможности не только удивлять читателя, но и подчёркивать независимость от нормы, от классического “горизонта ожидания”.

Норма (при всей условности этого понятия) ощущается современным писателем как вызов, который следует принять для демонстрации собственной смелости, готовности “перейти границу”. В восприятии многих словесников нового столетия писатель – тот, кто шокирует, удивляет, сталкивает с “невозможным”. Во-первых, ненормативность проявляется как освобождение лексики от сдерживающих нравственных скреп: здесь не только тексты В. Пелевина, В. Сорокина или В. Ерофеева, но и произведения писателей принципиально иного фланга – З. Прилепина, М. Елизарова, Р. Сенчина. Здесь и демонстрация власти писателя над языком, и стремление к житейскому реализму, отражающему “нищету” новейших дискурсов. Во-вторых, стоит вести речь о сюжетах, призванных создать эффект “внутреннего триллера” – жанра, пытающегося захватить сознание потрясённого читателя. Нескольких примеров: “Теллурия” (В. Сорокин), “Крокодил” (М. Ахмедова), “Библиотекарь” (М. Елизаров), “Елтышевы” (Р. Сенчин), “После конца” (Ю. Мамлеев), “Русский садизм” (В. Лидский), “Комьюнити” (А. Иванов), “Икс” (Д. Быков), “Возвращение в Египет” (В. Шаров).

Собеседование с небытием – один из ключевых, смыслоорганизующих ходов в новейшей прозе: речь не идёт об исключительном “пессимизме” или “декадансе”, просто в системе конфликтов современности межлические противостояния уходят на второй план, уступая место встрече героя с разными формами пустоты.

Пустота – не только пелевинская проблема. У автора “Священной книги оборотня” и “Бэтмана Аполло” многообразии восточных контекстов, игры в точке парадоксальной встречи буддизма и массовой культуры приводят к идеализированной пустотности, избавляющей от суеты “гламура” и “дискурса”. Во всех романах А. Проханова небытие есть концентрация усилий Запада, который должен потерпеть поражение в эпическом столкновении с “Пятой империей”, вобравшей все центральные идеи Русского мира Киевского, Московского, Петровского и Советского периодов. У В. Пелевина пустота – идеал, у А. Проханова – объект национальной атаки, которую возглавляет герой, аллюзивно контактирующий с личностью самого автора. В большинстве случаев художественный текст – не борьба с пустотой (тьмой, бездной, тотальной депрессией) и, разумеется, не её прославление. Воспроизведение сложной, двойственной встречи с небытием занимает современных писателей значительно чаще: “Синяя кровь” Ю. Буйды, “Бураттини” М. Елизарова, “Пражская ночь” П. Пепперштейна, “Ереси” Э. Лимонова, “Письмовник” М. Шишкина, “Математик” А. Иличевского, “Всякий капитан – примадонна” Д. Липскерова, “Чёрная обезьяна” З. Прилепина, “Русский пациент” А. Потёмкина, “Заполье” П. Краснова, “Беглец из рая” В. Личутина.

“Национальное” – не спокойное, устойчивое, априорно признаваемое пространство, как в литературе 60–80-х годов, а кризисная, болезненная проблема, нуждающаяся в постоянном обсуждении. Утратив естественный характер присутствия, “национальное” становится объектом, определяя страсть современных писателей к историософским сюжетам и размышлениям.

Конечно, есть определённое упрощение в следующем рационалистическом тезисе: кризис национальной идентичности, русского характера в современной прозе способствует усилению интереса к проблемам историософского масштаба. “Художественная историософия” – идейно-эстетическая конструкция, вызванная желанием обсуждать судьбу России в драматическом, трагическом, утопическом или антиутопическом контекстах. С одной стороны, персональная историософия каждого отдельного автора – субъективный мир, не сводимый к доминантным идеологемам времени. С другой стороны, классическое противостояние “славянофилов” и “западников”, “патриотов” и “либералов” нельзя считать исчерпанным. “Слева” располагаются со своими

текстами (прежде всего, с романами) Б. Акунин, Д. Быков, М. Гиголашвили, В. Пелевин, В. Сорокин, Л. Улицкая, Т. Толстая, С. Алексиевич, В. Лидский, И. Стогов, М. Шишкин, А. Иличевский. “Справа” – А. Проханов, Ю. Мамлеев, З. Прилепин, С. Шаргунов, П. Краснов, В. Галактионова, П. Крусанов, М. Кантор, Е. Водолазкин, В. Личутин, Э. Лимонов, Ю. Козлов.

В пространстве героя есть смысл указать на кризис простого, “нормального” человека, бывшего личностной основой русской литературы 60–80-х годов. В процессе нарастающей дегуманизации его место занимает “странный”, “аутичный”, “шизоидный” герой, который призван стать знаком “интересного”, привлекательного для читателя сюжета, предусматривающего исход из обыденности.

Надо признать, что в современном литературном процессе есть попытки повернуть сюжет художественного произведения к жизни “обыкновенного” человека. Особенно очевидно это стремление у “новых реалистов” (З. Прилепин, Р. Сенчин, С. Шаргунов, Д. Гуцко) и у писателей старшего поколения, ориентирующихся на реализм позднесоветского периода (П. Краснов, Ю. Серб, Н. Дорошенко). Но в значительно большем объёме присутствуют герои, обособляющиеся от обыденности и от судьбы, мотивированной житейскими контекстами. В пространстве современной прозы действуют гениальные математики и потенциальные творцы новых религиозных сознаний (“Математик” и “Перс” А. Иличевского), парадоксальные борцы с апокалиптическими сектами (“Pasternak” и “Библиотекарь” М. Елизарова), поэты-киллеры (“Пражская ночь” П. Пепперштейна), оборотни и вампиры (многие романы В. Пелевина), нелюди самых разных очертаний (“Трилогия”, “Метель”, “Теллурия” В. Сорокина), русские герои, соединяющие интеллект и воинскую отвагу для уничтожения тьмы Запада (“Господин Гексоген”, “Пятая империя”, “Человек Звезды”, “Время золотое” А. Проханова), чудовищные монстры и персонажи, активно несогласные с их присутствием (“Русские походы в тонкий мир”, “Империя духа”, “После конца” Ю. Мамлеева), “русские Фаусты” (“В Сырах” Э. Лимонова), императоры-антихристы (“Укус ангела” П. Крусанова), Ленины-Сталины-Соловьёвы-Фёдоровы-Скрябины (все романы В. Шарова).

Значительно популярнее лирического начала, отличавшего фигуру повествователя во многих повестях и рассказах 60–80-х годов, оказывается своеобразный брутальный автобиографизм: автор, подчас ничего не меняя в обстоятельствах своей судьбы, предстаёт героем художественного текста, настойчиво центрирует внимание читателя вокруг собственной персоны или маргинальных контекстов личного сознания.

Большинство повестей и романов Р. Сенчина (например, “Минус”, “Нубук”, “Вперёд и вверх на севших батарейках”, “Информация”) посвящены воспроизведению жизненных обстоятельств и размышлений самого автора, который часто даже не меняет имя героя, сопрягая его с собственной персоной. Подобного рода автобиографизм – удел “новых реалистов”, противопоставляющих “ироническому” постмодернизму “серьёзность” авторских судеб. Так до романа “1993” работал С. Шаргунов (“Ура!”, “Птичий грипп”, “Книга без фотографий”), этому методу отдал должное З. Прилепин (“Грех”, “Восьмёрка”). Нельзя забыть об А. Рубанове с его “Стыдными подвигами” и о Д. Чёрном (“Верность и ревность”). В пространстве автобиографизма есть и писатели, официально не причастные к “новому реализму”. Например, А. Аствацатуров (“Люди в голом” и “Скунскамера”) или Э. Лимонов (“В Сырах” и “Дед”). Особый тип силового автобиографизма, символически представляющего жизнь и веру автора, обнаруживаем в романах А. Проханова, совмещающего художественный и публицистический стили.

Два полярных уровня определяют атмосферу многих современных романов: с одной стороны, нарочитая, субъективная метафизичность – замена общего онтологизма художественной прозы минувших лет; с другой стороны, достаточно агрессивная телесность – знак “здоровой животности” человека наших дней. Нетрудно заметить, что страдающим началом оказывается сложная душевная организация героя, классический психологизм, предусматривающий детальное воссоздание внутреннего мира.

Сложнее всего показать человека в естественной простоте, тишине и неповторимой индивидуализации душевной деятельности, когда личность, чуждая внешним эффектным ходам, открывает себя читателю в неторопливом

мыслительном процессе. Так умели действовать Тургенев и Гончаров, Чехов и Горький, Леонов и Шолохов, Белов и Астафьев. Есть подобное стремление (причём на разных флангах литературного процесса) и в новейшей литературе: “1993” С. Шаргунова, “Письмовник” М. Шишкина, “Обитель” З. Прилепина, “Перевод с подстрочника” Е. Чижова. Но вместе с тем кризис классического психологизма в современной литературе очевиден. Если говорить о доминирующей в новейшей прозе личности, получится примерно следующее: человек есть пылающий ум, создающий метафизические идеи, отталкивающиеся от религиозной классики (Ю. Мамлеев, П. Крусанов, А. Проханов, М. Елизаров, Э. Лимонов, Ю. Козлов, В. Пелевин, В. Сорокин, А. Иличевский, М. Шишкин, А. Потёмкин); человек есть жаждущее и страдающее тело, стремящееся выстроить собственный сюжет (С. Шаргунов, З. Прилепин, Р. Сенчин, Д. Чёрный, А. Рубанов, М. Елизаров, М. Шишкин, Д. Гуцко, В. Попов).

В русской прозе последнего советского периода, словно не нуждающейся в постоянном объёмном подтверждении онтологического образа мира, господствовали жанры повести и рассказа. В новейшей отечественной литературе, лишённой концепции единого бытия, вновь и вновь сказывается желание “создать мир”, доказать его целостный характер хотя бы для данного произведения. Следовательно, роман в словесности XXI века занимает доминирующие позиции, более того, подчас является единственным жанром, который фиксируется вниманием критики и литературоведения.

Роман – один из символов нашего времени: эффектные речи о реальности важнее, чем сама реальность, растворяющаяся в многообразии суждений о жизни и смерти. Роман ощущает себя силой, способной оправдать словесность, не допустить её поражения. И. Стогов написал объёмное эссе о том, что у России нет ни Бога, ни истории. Его “Русская книга” издана как роман. Так легко обозначить присутствие цельного мира. Не самую значительную по объёму повесть “Пражская ночь” П. Пепперштейн объявляет “маленьким романом”. В сборнике “Бураттини. Фашизм прошёл” М. Елизаров советует слышать “монологи персонажей из ненаписанного романа”. Те, кого называют “постмодернистами”, просят, чтобы роман превратил в реальность рискованные фантазии и риторические эксперименты. “Новые реалисты” добиваются, чтобы их повествования о собственной жизни, воспоминания о детстве и депрессиях молодости получили художественный статус, оказались литературным сюжетом.

Рефлексивный характер новейшей прозы придаёт особый смысл категории прошедшего времени. С одной стороны, под пристальным вниманием писателей – минувшие эпохи: разумеется, дореволюционная Россия, но особого статуса удостоивается “советское” как проблема, вызывающая ностальгию и исключая исчерпывающие формы решения. С другой стороны, очевидна “литературность” современной литературы: новейший писатель – не скрывающий своей зависимости читатель, путешествующий по мирам давно состоявшихся текстов.

Кратко скажем лишь об одной проблеме – о так называемом “советском дискурсе”. Его активно защищают (пропагандируя советскую литературу) З. Прилепин, С. Шаргунов и Г. Садулаев. Метафизический уровень “советской империи” постоянно воссоздаёт в своих романах А. Проханов. Последовательное отрицание “советского” (иногда, впрочем, можно определить мягче – преодоление) встречаем в романах В. Лидского (“Русский садизм”), Д. Быкова (“ЖД”), Б. Акунина (“Аристократия”), Л. Улицкой (“Зелёный шатёр”), В. Пелевина (например, “Омон Ра”). Сложнее обстоит дело с художественным миром В. Сорокина. Для него “советское” – источник постоянного сарказма, но и вдохновения, заставляющего снова и снова выстраивать сюжеты, воскрешающие коммунистическую действительность (“Голубое сало”, “День опричника”, “Сахарный Кремль”, “Теллурия”). “Советское” (в его подтексте – фёдоровская идея воскрешения) как закономерная инверсия Православия – постоянная тема романов В. Шарова.

Литературный процесс шире и значительнее любой его концептуализации. Вышеуказанные тенденции многое определяют в современной художественной словесности, но есть ещё один важный момент – возрастающий интерес к тому, что мы привыкли называть реализмом. Впрочем, лучше сказать по-другому: много лет русская литература в своих самых заметных текстах позиционировала себя между постмодерном и модерном, тяготея к последнему.

Сейчас намечается иной сюжет: между модернизмом и реализмом, с большим вниманием к линейному повествованию и классике психологизма.

* * *

Возможен ли правый, патриотический неомодерн? В границах Русской идеи? Мой ответ: и возможен, и необходим.

В этом разделе буду конкретен. Три примера состоявшейся поэтики русского неомодернизма. Роман Александра Проханова “Человек Звезды”, роман Захара Прилепина “Обитель”, повесть Андрея Антипина “Дядька”.

* * *

“Человек Звезды” убеждает меня, что Александр Проханов – главный противник романа в современной русской словесности. Жанры многое значат в нашей жизни. Не только теории литературы и проблемы чтения касаются они. Используя неожиданные ракурсы и разные точки зрения, тяготея к сложности и неочевидности авторской позиции, роман погружает человека в богатые психологические контексты, учит компромиссам, смирению перед стихией жизни, которая объемнее любой резко выраженной идеи. Даже увлекаясь мифом или стремясь стать им, роман отстраняется от ритуала, не часто обращается к созерцанию ада и рая, понимая, что его удел – разработанная портретность, пытающаяся зафиксировать неуловимость человеческого лица. Не ангелы и демоны, не святые и грешники прежде всего попадают в роман, а герой обыденности, какой бы яркой и фантазмагорической ни казалась эта обыденность.

Иное дело – героический эпос. Здесь авторское начало растворяется в коллективной воле, знающей о том, что мир спасается не вариативностью оценок, а цельностью выбора и готовностью стать жертвой за идею, которая выше тебя. Каждый подлинный конфликт многоцветен в романе, и рука, сжимающая меч, получает из мозга сигнал об относительности любого удара. Эпический конфликт выявляет полюса мироздания, разводит добро и зло по флангам, исключая малейший шанс избежать битвы. В эпосе читатель не анализирует, не склоняется к столь популярной ныне амбивалентности восприятия, а оказывается под мощным давлением вопроса о спасении мира. Ответ здесь не допускает сложности. Свет и тьма, не смешиваясь в сюжете, вбирают в себя героев, идеи и чувства, разделяют их на две армии, одна из которых служит Богу, а другая ползёт за сатаной даже тогда, когда представляется летящей.

Подтекстом подлинного эпоса является апокалипсис – последнее, религиозно осмысленное столкновение добра и зла. Писатели нашего времени – Уэльбек, Сорокин, Бегбедер, Пелевин, Барнс и Шаров, Кундера и Иличевский – часто обращаются к кульминационной точке истории рода человеческого, но истолковывают её иначе, чем в христианской традиции. Угасание и пустота, освобождение от суеты и страданий составляют содержание этой значимой точки. Как в триеровской “Меланхолии”: жизнь на земле сейчас исчезнет, но нет никакого ясного противника, отсутствует враг, вызывающий тебя на битву. Когда привыкаешь к тусклому фону малозаметных событий, понимаешь, что человек обречён, но атакуют его не адские силы, не инопланетяне, а особое настроение, призывающее признать реальность апокалипсиса – без эпической битвы, без Бога, воскресения и преобразования мира.

“Человек Звезды” против вялости и дурной многозначности современного искусства, которое сеет пустоту, выдавая её за новый философский опыт. Проханов собирает разные знаки культуры смерти, призванной добить человека: неодионисийский разврат и Шарль Бодлер, Оскар Уайльд и наркотическая стихия, поэзия абсурда, маркиз де Сад и рок-музыка. И, конечно, перформансы, проверяющие нашу готовность к бесконечному смешению. Ни глубины, ни энергии прозрения нет в этом собирании. Да она и не требуется в эпосе, который никому не обещает интеллектуального цветения. Проханову важно показать, что апокалипсис действительно реален, но не стоит обольщаться сторонникам приятного бездумия. За стремлением к беззвучной

пустоте – демонический хохот метафизических сил, использующих все знаки нашего мира, чтобы заразить последней болезнью небытия. Эпос Проханова гротескно материален, порою бутафорски, кукольно телесен, но – принципиально антипустотен.

В любой точке современности есть выход в эпос и апокалипсис, в поэтику смертельного конфликта цивилизаций и духовных символов – это закон прохановской прозы. Гельмановский проект в Перми – не насыщение Урала последствиями эстетических экспериментов и мировоззренческих катастроф, а наглое, продуманное до мелочей строительство ада, кульминационный момент войны против России. Инфернальный Маерс, замаскированный под эстета и галериста, может выиграть только в одном случае: если помогут Губернатор и Олигарх, Председатель Законодательного собрания и Архиепископ. Они – из трусости, жадности, мерзости – помогают. *Не всякая власть от Бога* – эта мысль заставляет Александра Проханова обратиться к необходимой ему каталогизации: повторяющиеся сцены с участием типажей, причастных к разным уровням власти, показывают, что ад везде расставил свои фигуры.

Когда идёт война, и ад достиг успехов, искусство романа теряет смысл. Роман – образ победившей человечности, способной к познанию себя в диалогических формах сложного повествования. Автор романа и его читатель, несмотря на все кризисы, должны чувствовать себя дома – хозяевами, а не партизанами на оккупированной нелюдьями территории. Проханов сообщает, что мы двадцать лет живём в бездне. В аду роман невозможен. Там, где реалы чудовища, роман – диалог сложных сознаний – ирреален и неуместен.

Уместен Юрий Мамлеев и “метафизический реализм”, с которым сблизается Александр Проханов. С одной стороны, светлые герои, русские мученики, лица советского эпоса: Сталин, Гагарин, Любовь Орлова. С другой – злобные бесы, демонические роботы, “танцующие пауки”, “мокрые моллюски”. Слышны слова о том, что “в народе поселился зверь”. Никола, соединяющий в себе монаха и воина, сражается с дьяволом, меняющим лица. Сталинский Институт Победы против калифорнийского Института Тьмы.

Автор “Человека Звезды” представляется мне мастером эпической словесности, который пытается вытащить русского человека из вялого романа как формы ложного смирения. Не так уж редко мы оказываемся персонажами неторопливого, серого романа: сидим на кухне собственной жизни, вздыхаем о неказистости национального бытия, сетуем, что везде гады и предатели, хапуги и лицемеры, и ничего не делаем для того, чтобы восстать из пепла. Проханов хочет дать русским *Новое Средневековье* как мир воли, а не сомнений. Свобода в этом случае закономерно приносится в жертву. Ни один герой не живёт самостоятельной жизнью, не имеет персональной судьбы. Все – в авторской руке: и тёмный Маерс, и спасающий Россию Садовников.

В “Человеке Звезды” негодяи живут настоящим: они хотят удовольствия здесь и сейчас, потому что других временных измерений для них не существует. Светлые герои Проханова, как и положено эпическим борцам, находят во власти двух времён – прошлого и будущего: они синтезируют в себе историческую память, превращают её в действенный миф и помнят о грядущем, ради которого готовы умереть. Скованный настоящим, зависимый от механизмов сегодняшнего потребления – вот главный враг. Для Проханова настоящее отвратительно, но он готов принять его как едва заметный мост между великим прошлым и грядущим, которое должно соответствовать национальной идее. В расхлябанном *сейчас* писатель, следуя эпическим законам, обнаруживает явные следы войны, идущей на всех фронтах современности. Задача ясна для него: “исполненных горя и отчаяния”, “лежащих ничком” превратить в “исполненных гнева и ненависти”, то есть взять человека повседневности, которого закружила очередная депрессия, и сделать из него воина, знающего объект удара.

Противостояние эпоса и романа находим мы и в авторском отношении к христианству. В “Человеке Звезды” есть архиепископ Евлампий, который на все разрушительные просьбы Маерса отвечает “да”. Владыка оказывается томной, расплывающейся по страстям женщиной, превыше всего ценящей дорогие вещи, откровенный эрос и словесный базар про религиозный модернизм и соединение церквей. *Бабской религии*, которая комфортно соединяет себя с настоящим, заставляет ценить приятную обыденность и до боли хотеть земной власти, Проханов противопоставляет эпическую *религию воскрешения* –

страны, жены и, наверное, самого себя – в образе Садовникова, достойного вечной жизни.

Обнаруживая в современном христианстве тусклый свет фарисейства, автор выбирает Николая Фёдорова, требующего активного участия в воскрешении отцов, а не благополучного городского священника, довольного настоящим. Жена Садовникова, погибшая при испытании установки, накапливающей энергию света, – христианка. И Сталин здесь православный герой, которого Проханов оценивает в контексте эпического усилия по спасению Родины. Важно действие, результат, а не тихое, осторожное сбережение себя под аккомпанемент сакральных речей. Есть *христианство-роман*: здесь приветствуются сложные мысли о духе, новые чувства, диалоги о правильном пути, значительные внутренние сюжеты и аллергия на любые формы политики. Проханов выбирает *христианство-эпос*: сумей обнаружить дьявола в событиях современности и сделай всё, чтобы враг рода человеческого проиграл.

В таких условиях писатель оценивает свой текст как факт борьбы. Кропотливая работа со словом, индивидуализация образов не являются первостепенной задачей. У Проханова роман не желает быть герметичной литературой, становится эпосом-апокалипсисом. Но и в деятельности Гельмана искусство совершенно не собирается оставаться замкнутой эстетической деятельностью. В артефактах, появившихся в кругу гельмановских соратников, есть жест, в котором запрограммировано отрицание потенциального оппонента-традиционалиста, но нет ни мастерства, ни преображения материала, ни эпизода творения.

Произведение – не то, что привозит Гельман в Пермь или Краснодар. Истинное произведение, необходимое удачливому креативщику, заключается в несдержанной реакции, в совокупности знаков, получаемых при разрастающемся скандале. Губернатор, не зная содержания полотен и скульптур, обсуждает с Гельманом проблемы современного искусства. Толпа протестующих казаков с суровыми плакатами блокирует двери музея. Священник, выражая мнение солидной части прихожан, плюёт главному галеристу в лицо. Это и есть основные перформансы, необходимые тем, кто считает: России, чтобы избавиться от себя, необходим *антиэпос*, питающийся смехом. Его стремится обеспечить гельмановский цирк.

Мигель де Унамуно, возвышая Дон Кихота как “испанского Христа”, указывал, что герой Сервантеса “не боялся быть смешным”. Странники классического романа могут найти в прохановских текстах много возмутительно смешных ходов: есть избыточный гротеск, достаточно сентиментальности, эрос – частый гость. В Проханове можно увидеть и воина, увлечённого причудливыми деталями, и борца с декадансом, чувствующего его обаяние.

Донкхотство автора “Человека Звезды”, не боящегося казаться безумным, – серьёзная проблема. Логика испанского героя знакома Проханову: вещать о метафизическом зле, указывать на многочисленные воплощения дьявола в тот момент истории, когда исправно работают торговые центры, показывают сотни телеканалов и можно свободно отдыхать за границей. Александр Проханов канонизирует Сталина, воспекает погибший Советский Союз, превращает в злобных демонов Горбачёва и Ельцина, повсюду видит красных человечков, готовых уничтожить не только Россию, но и всё мироздание. *Мельницы культуры* потребления, перемалывающие человека неисчезающими думами о деньгах, должны быть уничтожены!

Проханов – Дон Кихот? Но теоретики литературного процесса давно убедились, что текст Сервантеса – первый настоящий роман в истории словесности, начало реализма, в котором каждая фантазия героя рождается и обсуждается в сложнейшем авторском мире. Дон Кихот – трагически двойственный персонаж: авторская любовь к его героизму, симпатия к рыцарской душе не отменяет открывающейся пустоты. Увы! Дон Кихот оказывается эпическим героем в рамках собственного сознания, которое переживает битвы с чудищами как факт глубокого аутизма. В границах замысла испанского писателя эпос Дон Кихота оказывается романом. Поэтому у каждого читателя свой рыцарь печального образа. Один считает его жертвой дурацких книг. Другой наблюдает за неисправимым романтиком. Третий, как Достоевский, сообщает, что именно этой фантазией человечество оправдывается перед Богом.

Что предпринимает автор “Человека Звезды”? Он совершает движение, противоположное тому, которое совершил великий испанец: превращает

роман в эпос. Будто сам Дон Кихот наконец понял, что причины его беды не в ошибочном чтении и не в разумном устройстве мироздания, а в сомнениях писателя, который не может не плакать о рыцарстве, но должен признать, что оно проиграло. Тогда Дон Кихот разрывает границы создавшего его сознания, поработанного двойственностью, и сам, уже без помощи реализма, начинает писать текст о самом себе. Мельницы и постоянные дворы исчезают. Возвращаются Бог и дьявол, рай и ад. Метафизические силы вновь оказываются объективными.

Александр Проханов – за Дон Кихота, но против наследия Сервантеса, погружившего человека в романый мир, состоящий из бесконечных версий и точек зрения. “Человек Звезды” настаивает, что Россию спасёт эпос. Возможно, так же считал Вадим Кожин, когда оставил теорию литературы ради историософии и политики. Близкая позиция у Юрия Кузнецова, ушедшего от лирики в сторону своих последних, религиозно-эпических, апокалиптических текстов – “Пути Христа” и “Сошествия в ад”.

* * *

В романе Захара Прилепина “Обитель” часто пахнет смертью. Вот одна из самых сильных сцен. Артём Горяинов, главный герой “Обители”, потерял товарища и в бредовом полусне видит гроб, давно тлеющий под плотной землёй. Там полное молчание при непроницаемой тьме. Но распадается мёртвое тело, и спустя годы раздаётся звук – это пуля, освободившись от исчезнувших тканей, упала на гробовое дно. Падая, она запустила движение нательного крестика, который стал раскачиваться в пустоте отсутствующей груди, заставляя читателя в очередной раз стать русским Гамлетом. Он созерцает сгнившего Йорика и сглатывает слюну при мысли о том, что всё-всё в этом мире заканчивается могилой.

Прилепин хорошо осведомлён о том, как звучит внутри человека слово о смерти, способное закрыть солнце. Его “Обитель” – не только о Соловках, о первом коммунистическом лагере и становлении большого советского стиля, не просто о воспитании поколения, сумевшего выиграть Великую войну. Это роман о противостоянии смерти, об изгнании из национального сознания тяжкого гамлетизма, превращающего пессимизм в религию.

В формальном отношении новый роман Прилепина появился не ко времени, в 2014 году. И в прежние годы литературное произведение оставалось на периферии отечественной мысли, а тут ещё взяла да и вернулась история. Вернулась так, что выпуск новостей вытаскивал все житейские и эстетические сюжеты на тёмную обочину магистральной дороги разворачивающейся войны.

Далеко не всё нравится мне в “Обители”. Много повторов в судьбе Артёма, слишком рациональны “идейные” диалоги, любовный сюжет растянут в интересах навязчивой сентиментальности, неоправданно скомкан финал. И всё же я уверен, что роман Прилепина появился в нужный час. Как события на Украине возвращают историю, так “Обитель” утверждает роман как факт серьёзной мысли, от которой нельзя отмахнуться, ограничившись включением текста в очередной литературно-статистический отчёт.

Прилепин пытается думать и писать крупно, стремится держать в близком, объёмном кадре всю страну: белых и красных, уголовников и интеллигентов, власть и заключённых, тех, кто погибает, и тех, кому суждено жить. Речь в “Обители” звучит чётко и громко – как внешняя, так и внутренняя. Нет абстрактных рассуждений и упражнений в оригинальной риторике. Прилепин не пишет “знаками” и “концепциями”. Возможно, единственное, что звучит слишком навязчиво: соотнесение монашеских Соловков царской России и Соловков-тюрьмы России советской. Но это не мешает увидеть автора мастером художественной спонтанности, когда не всё заранее продумано, не всё – как в большинстве современных текстов – предрешено.

Исторический ли роман “Обитель”? Для меня нет. Обратите внимание, сколь малую роль играют в жизни героя воспоминания. Их практически нет. Как Александр Проханов работает в своих текстах с будущим временем, которое магически вызывает, так Захар Прилепин трудится с временем настоящим. Он будто говорит: Соловки – мир, уничтожающий прошлое и будущее. Тот, кто не чувствует тяжёлой правды текущего момента, просто не выживет.

Не помогут ни романтические погружения в минувшее, ни воодушевляющие мечты о будущем. Прилепин — мастер одного времени: настоящего. В этом его сила. “Новый человек” — тот, кто дышит полной грудью сейчас, всем телом и душой желая продлить мир в себе и себя в мире.

Этого не просто достичь, ведь лагерные сюжеты способны подтолкнуть к мысли: человек есть мразь и гниль. Он — падшее существо, везде создающее ад и сразу находящее для него оправдание. Ох, эта “немытая человеческая мерзость, грязное, изношенное мясо...”. Вот рожа скверного вора Ксены, а слева Шафербеков, изрубивший жену на куски. Кругом люди-демоны: конвоиры, блатные... Интеллигентнейший Василий Петрович запяtnал себя пытками. Аристократичный Бурцев, став надзирателем, превращается в зверя. Охранники Ткачук и Горшков подпитывают свои чёрные души садистскими убийствами. А красноармеец Санников, уводя несчастных на расстрел, играет с большим колокольчиком. Увы, есть естественная inferнальность человека. Прилепин часто говорит о нашей сопричастности злу.

Как оправдать человека? Один путь — жизнь и речи священника, “владычки Иоанна”: “Не стоит печали наш с вами плачевный вид... Если Господь показывает тебе весь этот непорядок — значит, он хочет побудить тебя к восстановлению порядка в твоём сердце... Я вот так размышляю: ты не согрешил сегодня — и Русь устояла... Церковь — человечество Христово, вне Церкви ты сирота”. Иоанн — в контексте авторского уважения и симпатии, и всё же “духовное” в романе дистанцировано от самых глубоких интуиций, воспроизводимых снова и снова.

Второй путь — присутствие Артёма Горяинова как человека, постоянно, в данный момент существования, измеряющего жизнь и смерть. Он убил отца в порыве гнева за поруганную честь матери. Он сам себя лишил любимого творца, утратил домашнего, привычного Бога. Теперь надо его искать. Соловки оказываются тем гнётом, под которым достойный человек начинает обретать силу и способность к быстрому реагированию на вызовы бытия.

Вот его скоро уьют урки, шансов не осталось. “Кто имеет спортивные навыки? Я-я-я!” — орёт отчаянно Артём, не задумываясь, и спасается от блатного ножа, покидая роту. На время становится боксёром. “Бокс со смертью”, — вот чем занимается на протяжении повествования главный герой, чья “плоть звенела и требовала жизни”. А жизнь его нуждалась только в продолжении жизни — и это уже немало, чтобы не взвыть от лагерного ужаса.

К Артёму приезжает мать, но он так и не встретился с ней. Дело в том, что логика романа подсказывает: человек, который решает вынести невыносимое, должен сам себе стать отцом и матерью, сконцентрироваться на постоянно возобновляемом рождении воли. “Живой, живой, живой, — повторял он. — Я живой. Я такой живой. Я не хочу быть богочеловек. Я хочу быть живая сирота. Без креста и без хвоста... Да!” “Он был просто тут и делал всё, чтобы не умереть”, — констатирует повествователь. При таком подходе обязательно будет мгновения счастья. Ведь в Артёме нет предварительного страха, который миллионом отравляет жизнь.

И ещё. Чтобы выжить, надо иметь резвые кулаки и — желательно — охраняющую тебя женщину. Главное — любовь к существованию, к его яркости. С одной стороны, бытиё как компромисс — в религии, любви, власти. С другой — сильнейшая воля к жизни, обнюхивание телесности мира, как плоти любимого существа, без которого день становится ночью. И Артём обнюхивает — когда борщ ест, когда удаётся поспать в лазарете или появляется шанс согреться, уйти от смертельного мороза. И, разумеется, когда спит с чекисткой Галиной, страстно путая любовь и насыщение тела.

Что делать, в очередной раз Прилепин сообщает о своей симпатии к крутым, к тем, кто не носит очки и в любой момент способен ударить противника справа и слева. Артём вышел из Серебряного века, знает наизусть стихи Андрея Белого, но даже его эрос предельно конкретен и результативен, чужд томлению и возвышенным мечтам. Артём — не Захар, но в этом герое видится мне полнота высказывания Прилепина о человеке, в которого он верит. Есть тут и часто упоминаемое самолюбование как начало самоспасения от хандры. “Он очень себе понравился”, — сказано однажды об Артёме.

Лет девять назад были опубликованы два “концептуальных” романа, посвящённых событиям Революции и гражданской войны: “Русский садизм” В. Лидского и “Аристония” Б. Акунина. Один говорит: вся русская история —

бесконечная жестокость в самых изошрённых формах! Второй утверждает: никогда не было в нашей стране спасительного либерализма, следовательно, не было и смысла. На фоне этих текстов-знаков “исторические” романы “правых” (“Обитель” Прилепина и “1993” Шаргунова) – явление существования, которое противостоит любой форме идейности. Тело, жаждущее жизни, и душа, ищущая счастья, интересуют Прилепина и Шаргунова значительно больше, чем “мировоззрения” – политические, религиозные или социокультурные. В этом стоит видеть основы “нового реализма”. Здесь есть некая разумная “утопия тела”, есть неомодерн.

“Человек тёмн и страшен, но мир человек и тёпл” – этой провокационно неверной фразой завершается “Обитель”. Мир “человек”? Как бы не так! Мы начали говорить о Прилепине с мрачайшей медитации о смерти, отданной главному герою. “И меня начнут черви жрать. Вот тут, где соски. Вот тут, где живот”, – такие мысли появляются неоднократно. Как и лейтмотив страшного холода, которым мир окутывает человека, грозя превратить его в мёртвого снеговика. “Как оказался мал человек, как слаб. И как огромен мир, огромен и чёрн”, – размышляет Артём, плывущий посреди мёртвого моря. “Как много в природе страшного, смертельного, ледяного”, – его же интуиция.

“Я не боюсь людей, – подумал Артём. – Я боюсь без людей”, – звучит как вывод. И мир тёмн, холоден, изошрённо пуст, и человек жесток и насыщен звериным гневом, инстинктом уничтожения. Но, как сказал Иоанн Артёму: “Не погружайся во мрак, тут и так всё во мраке”. Признай лёд и тьму как реальность, чтобы волей своей, душою и телом своим встать на пути распространяющегося вируса смерти, найти счастье в преодолении! Зря Прилепин в одной сухой строчке эпизода убил Артёма, в 1930 году зарезанного блатными! Впрочем, это не отменяет его жизнь.

Кто он – русский Бог? В Соловках монастырских изнывали пожизненно приговорённые преступники – мнимые и настоящие. От постов и холода безостановочно страдали монахи. В Соловках советских мучений меньше не стало. “Монастырь спасал тех, кто хотел спастись, – вы поместили в свой монастырь всех русских людей, дав всем аскезу и возможность стать иноками, равными Пересвету и Ослябе”, – размышляет священник Иоанн. Поистине дикое чудо русской жизни, признаваемое Прилепиным: валим пни до потери сознания, прогоняем вшей, разговариваем о поэзии, умираем от блатного ножа, выращиваем цветы, живём в монастыре, идём навстречу новой власти.

Действительно, Прилепин идёт на эту встречу: начальник лагеря Эйхманис – второй по значимости герой романа, в котором демонизм не знающего нравственных законов большевика переработан в образе созидателя, стремящегося устроить на холодной земле жизнь, пригодную для человека. Свои Соловки ищет Артём, чтобы уцелеть и не смешаться с прахом. Ищет Прилепин, постигающий русского Бога в страданиях, скрывающих свет. Должен искать и читатель. “Обитель” может быть прочитана как роман, обучающий выживанию в невозможных условиях при сохранении мысли о том, что жизнь человеческая сложнее любой дидактики.

* * *

Когда студенты просят меня назвать текст, способный представить настоящую русскую литературу лет через тридцать, я вспоминаю о повести “Дядька” иркутского писателя Андрея Антипина. Он моложе и Проханова, и Прилепина. В сопоставлении с ними – практически не известен.

Молодой автор разрабатывает предсказуемый русский сюжет: хороший сибирский мужик проваливается в алкоголизм и умирает раньше старости, надоев родителям, не создав собственной семьи, потеряв все связи с самой идеей выживания.

Верно Антипин выбрал ключевое слово для своей повести: не отец, не сын, не брат, не муж. Дядька – вроде и родственник, видется часто приходится, но так можно назвать и чужого человека, к которому совсем не обязательно испытывать добрые чувства. Дядька – большой, широко улыбающийся, почти свой. Жаль, что он так рано начал пикировать, взрывать реальность в безмерной расхлябанности сознания.

Но сколько таких дядек умерло под нашими заборами! Да и сколько скончается от трагического несоответствия персональной мечты той тяжкой

житейской истории, которая взяла и получилась – на горе обречённому, чьё лицо сочетает черты странника с маской невозвратного бомжа.

Не впадая в сентиментальный пафос, молодому писателю удалось приблизить погибающего Дядьку к читателю, заставить почувствовать в герое не исключительность падения очередного неудачника, какого-то сельского слабака, а распознать национальную историю о человеке, который должен бы создавать и охранять огромный мир, а вместо этого таскает железяки скупщику металла и сидит у магазина с протянутой рукой.

В “Дядьке” обжигает сила, ушедшая в пустоту. Мы гневаемся, когда видим сильного, всё ещё красивого мужчину, растворившегося в безволии, обретшего в нём волю к самоуничтожению. Мы гневаемся и потому, что этот переворачивающий мироздание ход знаком и нам. Разве совсем уж исключительны моменты, когда на всё вокруг, а главное – на себя самого хочется плюнуть, смахнув смыслы со всех попавших под руку плоскостей? Но кроме гнева, при чтении антипинской повести пробуждается и милосердие: *дядька* – не вонючее тело в канаве, а *брат*, не справившийся с управлением на скользкой дороге.

Дядька должен быть счастливым! Всё, что сказано автором о его детстве, юности, о “сердечной привязанности к тракторам, к земляной работе...”, о возможной “шири крестьянской судьбы”, позволяет закрепить образ в психологическом тезисе: Дядька – земной трудяга с душой, постоянно стремящейся ввысь. Дядька – эпический человек, которому необходим размах, цель, подвиг: “Он словно упрямо постигал в любом, даже самом некорыстном деле некую высшую правду, в обход и напролом шёл к этой правде, а когда эта правда, взвихрясь хвостом, ускользала из рук, работа и жизнь теряла для Дядьки смысл”.

Вторая часть приведённой фразы уже подсказывает ответ на вопрос о причинах гибели: нельзя эпическому человеку оставаться без эпоса, кинуть в вялотекущей, безыдейной обыденности. Тут же в неконтролируемых просторах сельского мира водка превращается в суррогат героизма и начинает творить фарсовые сюжеты. Рождённый богатырём напоминает обиженного ребёнка, в диком выверте (у алкогольного транса своя логика!) способного стать преступником. И только добрая воля писателя защищает героя от криминального шага.

Либерально организованный читатель воскликнет: раз опубликована повесть в “Нашем современнике”, сейчас появится образ кризисного, во всём виноватого времени. И будет отчасти прав. Дядькин надлом “совпал с гибелью самой державы”. Совхоз закрылся, труд пахаря перестал считаться благом. Государство не просто ушло, но цинично завещало валить те скрепы общего бытия, за которые могла спасительно зацепиться каждая отдельная жизнь. Об этом в “Дядьке” сказано не один раз.

“Смерти растворялись в воздухе, становясь его живой народной частью”, – произнесено о времени рассказчиком, замечающим, как все вокруг мёрзли, вешались, стрелялись, уходили под лёд. Да, 90-е виноваты, но хорошо, что Антипин не пытается объяснить всё злым историческим периодом. Изъян, лихая готовность к поражению таится внутри самого человека. Не смог Дядька настоять на своём желании уехать из родного села, стать военным. Должен быть прекрасным отцом многодетного семейства, но сожительствовавший с дояркой-вдовой, которая старше на 15 лет. После обнаружившихся запоев стоило завязать, но герой почти и не пытался. Гораздо легче пьяным сесть на мотоцикл, чтобы на скорости искать смерти.

Впрочем, это слишком понятные примеры. Есть и сверхрациональное начало, которое значительно сложнее уложить в систему. Рассказчик может увидеть в Дядьке “запущенный кем-то маховик” и отметить “звёздный холод его судьбы”. “Но, может быть, главную-то победу над ним завоёвывало то невдомое, что заламывало его из глубин и держало душу в клинче, сберегая её от расшатывания”, – это не случайная фраза, а сформированная опытом мысль о целостном характере гибели, когда нельзя объявить человека жертвой социально-политического абсурда. Нечто в самом человеке дорожит траекторией падения, сохраняя ему верность до конца, приспособливая случившееся в объективной истории к тому, что пульсирует в тебе самом.

Ни герой, ни рассказчик не знают Бога, способного помочь в трезвении вопреки всем формам хаоса. Здесь властвует свирепая, красиво бесчеловечная природа. Под “свадебно-белым покрывом, саваном смертным” молчат

поля. Кругом развеваются “флаги сибирской зимы”, и в этой пустыне требуются серьёзные усилия по сохранению жизни. Иначе лес “подкрадётся”, “вздыбится”, “обратит в прах и пыль” “луговую Россию”. Только вот нет этих усилий у Дядьки.

Не становление, а умирание – главное действие повести. Есть у Антипина опасность оказаться в плену у минорного настроения, когда *простонародный Гамлет* будет укрепляться и длить поэзию угасания, вновь сообщая, что каждый, безусловно, каждый из нас превратится в *Йорика*. Ведь самый жизнеспособный герой “Дядьки” – *новый русский Хохол*. Он – человек практической цели, законченный мерзавец, который в сборе железа, торговле водкой и эксплуатации труда опустившихся мужиков видит лишь один смысл – продлить настоящее, пожить подольше. Поэтому и на похороны Хохол ходить отказывается. Дядька же на кладбище, можно сказать, живёт, всегда готовый освободить от себя землю.

Отвечая на вопрос о причинах гибели Дядьки, можно спрогнозировать профессиональные ответы. Не создал сберегающей семьи – отметит психолог. Погряз в хроническом алкоголизме – объяснит медик. Потерял страну и ответственное государство – придёт к заключению историк. Не нашёл Бога, да и не искал Его – отрежет богослов.

Художественный ответ Антипина учитывает приведённые аргументы. При этом сила “Дядьки” – не только в добротном социальном реализме, но и в прикосновении к одной из русских тайн. Народная душа, словно боясь расплескать свою вечность в повседневном счастье, нуждается в несовершенстве житейской материи, в исходе из потенциально комфортного настоящего.

Исходе – ради чего? Неба высокого или низовой грязи, избавляющей от ответственности за мир и самого себя? “Дядька” напоминает: в русском страннике и юродивом, в нашем *Алексии человеке Божьем* часто скрывается хмурый гностик, перепутавший рай с адом, всегда готовый отказаться от вселенной, в которой сердце человека никак не может успокоиться. Чудо живого русского языка, в согласии с которым написана повесть Андрея Антипина, делает это напоминание действительно значимым.

После прочтения “Дядьки” не оставляет мысль о том, что за частной жизнью неказистого мужика появляется архетипический образ судьбы русского человека. Ему должно хватить сил, чтобы рожать, строить, совершать подвиги, но вместо этих благородных дел Дядька ощущает притяжение низовой грязи, земной пыли, смешанной с водкой. Настолько серьёзен этот зов самоуничтожения, что герой размазывается по несвятому юродству, пропадает в выборе, который сделан не сознанием, а *всем в тебе*, что готово многодневно рыдать о несовершенстве жизни, то ползком, то бегом продвигаясь к могиле.

Не буду говорить о том, продолжает ли Андрей Антипин традиции Валентина Распутина. Найдутся те, кто скажет об этом намного лучше меня. Как преподаватель зарубежной литературы, чувствую значение Антипина в другом: оставаясь русским писателем, не желающим покидать пределы сельской России, он далёк от этнографического, сугубо локального колорита. “Дядька” – экзистенциальное повествование. Вольно или невольно, наш писатель выходит на уровень значимой для Запада художественной философизации. То есть показывает тяжелейшие встречи достойного человека с пустотой как проблему века, как один из моментов борьбы личности за выживание.

Вряд ли стоит доказывать, что Гамлет и Дон Кихот – не только западные, но и русские герои. В антипинской прозе их подтекстовое воплощение и взаимодействие особенно интересно. Дядька – *Дон Кихот*: он далёк от житейской корысти, от приспособленчества и разумной организации уходящего из-под контроля времени. Сердце здесь явно больше, чем пасующий перед необъятностью жизни и смерти мозг. Есть готовность к большому делу, к борьбе, к принесению себя в жертву ради идеала. Читатель не может не чувствовать родовой тяги к добру, к свету. Вместе с тем герой, наделённый должной силой, без труда и сопротивления скатывается в несвятое юродство, оказывается сначала смешным, а потом непереносимым для самых близких людей. Ни кола, ни двора, и какая-то сила норовит сорвать с места и нести в неизвестную даль. С каждым днём во внешнем и внутреннем портретах всё больше печального образа, всё меньше признаков здоровья. Не будем забывать, что Дон Кихот – это герой, которого часто и больно бьют.

Дядька – *Гамлет*: он омрачён образами разрастающегося зла, близок к параличу сердца от не совсем понятных, бесконтрольно в душе передвигающихся

туч. Словно кто-то запретил ему идти навстречу счастью, убедил в невозможности взлёта и в особой сладости падения, которому нет конца. Ему бы найти конкретного врага, явные объекты атаки, но герой чётко следует по другому пути: безжалостно загоняет себя в угол, толкает к окончательному обрыву. Весь мир перестаёт быть ему другом. Тянет думать о смерти, видеть её торжество. Вспоминаются мёртвые, да и само пространство открывается как обширное сельское кладбище. Жены и детей нет. Почти всё время уходит на вынашивание минорного состояния – главного ребёнка, грозящего поглотить отца.

Логично сказать: у Антипина депрессивный Гамлет побеждает воодушевленного Дон Кихота. Думаю, что ближе к правде иная мысль. Молодой писатель подошёл к пониманию одной из самых тяжёлых русских драм. Наш человек – это Дон Кихот, который полон сердечной активности и жажды подвига, но лишён определённости в своём возможном рыцарстве. Нет для него книги, способной описать идеал, показать его флаг, научить жить в согласии со своей высокой нерациональностью. Есть какой-то зов, целое море кипящих эмоций. Но куда ехать с ними? В кого направить копьё? Где сейчас располагаются ветряные мельницы? Этот Дон Кихот начинает задыхаться. Христианское Небо, окрылявшее Сервантеса, здесь прочно сокрыто от воина, оставшегося без полководцев.

Наш человек – Гамлет, потерявший очевидного врага. Датский принц плавает в своём отчаянии, по-своему лелеет его, но никогда не забывает, что рядом злодей Клавдий. Это он убил брата, осквернил его жену, сел на опустевший трон. Есть центр зла, следовательно, разрастающаяся в шекспировской трагедии депрессия не приводит к вялости руки, сжимающей меч. У антипинского Гамлета нет ни правящего братоубийцы, ни слишком вялой Офелии, ни предательски засохшей Гертруды. Зато есть ощущение глубокой неродственности мироздания. Без причин, зато с последствиями. Главное из них – саморазрушение, медленное самоубийство. Словно сами законы природы хотят так.

“Век расшатался, и скверней всего, что я рождён восстановить его”, – объявляет Гамлет Шекспира. “Я рождён, чтоб в наш железный век вернуть век золотой”, – сообщает Дон Кихот Сервантеса. В полноте этих обрётённых формул есть осознанный трагизм, в себе самом несущий исцеление от боли. Герой Антипина не может дорасти до задачи, до согревающей цели. Он закрыт в своём состоянии, умирает на периферии внеэпического мира. Мог бы воевать и побеждать, но вместо жизни-сражения бредёт, как несчастный аутсайдер, навсегда потерявший смысл.

Что за война, на которой погибает сейчас русский человек? По Антипину, это отсутствие войны, протяжённость избыточно горизонтального существования. В установленной модели мира реализован эгоцентрический хаос. Герой – богатырь, но не стратег и не создатель смыслов. Пока есть высокий план, он готов покорять вершины. Но когда исчезает превосходящая индивидуализм воля, сил на борьбу с энтропией уже не хватает. У Дядьки слишком обострено ощущение общего безвластия, разлитого в воздухе безделья, себязлюбия, доходящего до демонизма. И что-то щёлкает в человеке, заражая его вирусом прогрессирующего небытия.

Необходимость возвращения масштабного противостояния, объявленной войны со злом – такой призыв не сформулирован Антипиным, но в структуре повести присутствует и многое объясняет. Подсознательный бунт падающего героя против отсутствия действительного центра – лейтмотив антипинской прозы.

* * *

Находясь в границах современного литературного процесса, не так-то просто оставаться человеком. Сколько рекламного, проектного, кланового! Обновление модных текстов происходит постоянно, очередная перезагрузка легко превращает бывшее в небывшее, стирает память о премиях уходящего года ради фаворитов нового сезона. Воздух современной словесности пропитан вожделением к экранизациям. Вот где настоящие деньги! И тут же происходит акт переиздания попавшей в топ книги. Разумеется, с лицами актёров на обложке. Управляемый коммерческой успешностью литпроцесс заинтересован только в настоящем. Всё, почти всё это будет забыто...

Почему я говорю о неомодернизме? Он необходим как спасительный рост авторской субъективности, здорового презрения к издательским стратегиям, к диктатуре редакторов, к этим бесконечным комплиментам друг другу в рамках того или иного стана. Все мы знаем, как много делает для словесности наших дней редакция Елены Шубиной. Но когда очень взрослые мужчины и вполне состоявшиеся, независимые женщины начинают публично выстраивать сюжет своих инфантильных отношений с АСТ, мне трудно воздержаться от резких слов. Да прекратите вы кастрировать свои миры ради эффективности продаж! Постыдитесь признаваться, как стратеги книгобизнеса меняли ваши сюжеты и заголовки! Когда созерцаешь долгое взаимное лобызание премиальных персон, видишь хорошо построенный “титаник” сегодняшней русской литературы. Путь его – известно куда. Меня не интересует траектория сего корабля. Гораздо интереснее, что останется от победителей текущего дня лет через тридцать. Вспомним ли мы пассажиров?

...Да, Захар Прилепин тоже на этом корабле. Издания-переиздания, по две новые книги в год – всё как надо, чтобы... Именно поэтому я представил один его текст, в котором прилепинская тоска по высокой нормальности, по сохранению русского XX века особенно хороша. Конечно, это парадокс, но должен признать: в условиях всемирного усиления Вавилона традиционалистское слово автора “Обители” и “Восьмёрки” выглядит как неомодернистская утопия. Можно назвать её по-разному, я обозначу так: чтобы мужчина – в литературе и в жизни – создавал и поддерживал именно мужское начало, служил традиции как области единения прошлого и будущего, знал цену героическому эпосу – как в личных сюжетах, так и в масштабах Родины.

Художественный эгоцентризм Лимонова, его гордыня, модернистская авторпортретность повлияли на Прилепина, но у него есть шанс на столь необходимую субъективную соборность. Это когда история и народ – не пустые слова, однако ты не растворяешься в одном из суперколлективов, а сверяешь растущее Я с национальной идеей, следовательно, и с жизнью русского языка. И остаёшься именно Я – только со своим Донбассом, исключительно с личным новым реализмом.

Проханова с Прилепиным объединяют война, геополитика, вера в совершенство разных России. Оба публицистичны, принципиально не камерны и веруют в литературу как важнейшую основу биографии – и своей, и общемировой. Александр Проханов – магический писатель: его действительно бесконечные романы словно наносят смертельное поражение тем, кто не всегда опрокинут в реальности. Наша цветущая сложность (действительная и пародийная) может обернуться мрачным упрощением. Всё ли мы знаем о коронавирусах ближайшего будущего? Тогда прохановская поэтика, возвращающая сознание к простоте и ясности мифа о борьбе Бога с дьяволом, обернётся литературой героической прагматики. Хлебом, а не странной риторикой. Все эти новомодные гностицизмы и прочие религиозные пустоты рухнут перед словом о единой русской религии, умеющей создавать не только речи, но и побеждающие империи.

Сила Антипина – в свободе от Москвы, от самого феномена современно-го писателя двух российских столиц. Неомодерн Андрея Антипина – в потрясающей агрессии регионального, сибирского языка, разбрасывающего риторик-универсалов, апологетов романов-сценариев и замаскированных комиксов. Прочитайте несколько страниц любого гузельяхинского трэша и сравните со словом Антипина – где литература и почему она не в “Зулейхе”?

Антипин пишет о том, в чём он живёт, из огромного провинциального пространства питаясь естественным катастрофизмом русского человека. Да, того, который был всегда, но особенно обострился за последние 30 лет. В “Дядьке” тяжесть народного языка сочетается с почти провокационной простотой сюжета. И в нём на нас наплывает трагическая история русского мужика. Упавшего от 90-х, способного погибнуть в любой исторической точке. И просиять своей смертью, вопрошающей о главном. Он и русский Гамлет, и Дон Кихот, и человек Божий Алексей. И просто Дядька – узнаваемый богатырь в вечном кризисе, чья сила не состоялась в жизни, но спасена антипинской повестью, воскрешена для литературной проповеди.