

# НАТЁ

написали текст





НАТЭ

написали текст



№2 (февраль 2023)

**Главный редактор:** Мария Тухто  
**Заместитель главного редактора:**  
Ада Насуева

**Редакционная коллегия:**  
Юлия Афонина  
Ирина Бондырева  
Александра Сулова  
Полина Ужгина

**Вёрстка:** Мария Тухто  
**Иллюстрации:** Алина Кольцова  
**Обложка:** Светлана Подаруева

**Контакты:**  
+7(915)36-88-739  
**E-mail:** nate.lit@mail.ru

**Мы в социальных сетях:**  
[https://t.me/NATE\\_lit](https://t.me/NATE_lit)

Рукописи не рецензируются.  
Мнения автора и редакции могут не совпадать.  
При перепечатке текста ссылка на журнал обязательна.



---

Мы похожи на Серёжу. На кого похож Серёжа? (Интервью с писателем Дмитрием Даниловым).....	5
Юлия АФОНИНА. Со звёздочкой (рассказ).....	10
* (стихотворение).....	14
«Банкомать» Е. Некрасовой как метафора материнско- го капитала (рецензия).....	15
Ирина БОНДЫРЕВА. Легко и просто (портрет литературного критика Елены Васильевой).....	21
Алла КОРОЛЕВА. Летучий город (стихотворение).....	28
Одиссея уставшего взрослого (рассказ).....	29
Анастасия МИРОНОВА. Уэнсдей Аддамс: герой и антигерой в контексте «очеловечивания монстров» (статья).....	32
Ада НАСУЕВА. Игра в кубики. «Чагин» Евгения Водолаз- кина (рецензия).....	38
Александра СУСЛОВА. Нужно ли убивать автора? (портрет критика Игоря Кириенкова).....	48
Полина УЖГИНА. Женщина в мужском мире (рецензия на сборник В. Сорокина «De feminis»).....	54

---



## МЫ ПОХОЖИ НА СЕРЁЖУ. НА КОГО ПОХОЖ СЕРЁЖА?

Интервью с писателем Дмитрием Даниловым



Разговор с Дмитрием Даниловым<sup>1</sup> начался до разговора с Д.Д.: во время чтения романа «Саша, привет!» весной прошлого года. Тогда премиального счастья книге ещё не предсказывали, хотя рейтинги были высокие. Но речь не об этом, а о том, что поговорить с Дмитрием Алексеевичем уже тогда мог каждый

читающий — читающий его книгу, поскольку она интерактивна, общительна. Кто не верит, что такое бывает, наверное, не читал «Подмосковную сказку» («ПодСказку») Данилова.

Полюбив ни за что Серёжу (к которому уже присматривался Саша с приветом), я вошла в тихий бар яснополянской гостиницы, где Дмитрий Данилов задумчиво пил кофе. Там, а потом уже на открытой встрече с критиками мы поговорили о том, какой наш мир пугающе-обыкновенный и почему же средний такой Серёжа женщинам нравится. Хотя, как выяснилось, никакой он для автора не герой (обыватель, как и почти все мы, просто персонаж).

В зябкое межсезонье наш разговор продолжился по всем доступным каналам связи. И закончился в феврале примиряющим выдохом Дмитрия: «ну, в целом ОК, давайте так оставим». Оставили тему героизма-негероизма, задумались о воспитательной роли литературы, умолчали о количественном и качественном соотношении

писателей и писательниц, погрузили без «тектонического сдвига». Тут уж никакое под-сказочное обращение со временем не поможет: всё надо обсудить мирно, миновав спорные позиции по советской литературе. И конечно, позавидовать по-доброму Марату Гацалову: у него была возможность вывести Серёжу, Свету и Сашу на сцену «Театра Наций» (2022).

— Современный литературный герой — он героичен? Возможен ли сегодня герой как Герой?

— Наше время двойко. За пределами мирной жизни, конечно, есть настоящие герои, героизм. Но в целом наша эпоха не героическая. Я сам обыватель. Герои всё-таки находятся сегодня за скобками жизненного мейнстрима.

— А тихий героизм? Героизм духовный?

6 — Он всегда существовал: тяжёлая работа, уход за больным... Есть место и духовным подвигам. Но современное человечество перестало ими интересоваться.

— А Серёжа из романа «Саша, привет!»? К нему применительно понятие героизма в каком-либо ракурсе?

— Серёжа — он трепыхается. У него нет ресурса для подвига. Он держится. Сохраняет человеческий облик в той абсурдной ситуации, в которой оказался. Вяло, в меру возможностей. Серёжа обычный: он не может сделать ничего особенно плохого, ничего особенно хорошего. Как 99 процентов обывателей.

— Возможно ли, что филолога Серёжу воспитали «неправильные» книги?

— Воспитательная функция литературы давно исчезла. Толстой и Достоевский принципиально воспитывали, но это сейчас не работает. Советская литература обесценила, дискредитировала этот опыт. Современная

литература описывает реальность. Литература наводит на мысль, ставит вопросы... Я скептически отношусь к идее воспитания через литературу.

— *То есть писатель не воспитывает... А если пишет не писатель?*

— Сегодня «писатель» — слово, в котором нет оценочности. Писатель — не оценка, и я не вижу в этом проблемы. Ситуация напоминает то, что происходило с фотографами. Да, был особый профессиональный цех. Требовалось специальное оборудование. Сейчас фотографами стали все обладатели смартфонов.

— *Мы все фотографы и писатели?*

— Сегодня нетрудно создать контент и отправить его в жизнь. Не нужно дожидаться годами, когда книга выйдет. Но жизнь сама отсеивает лишнее.

*...Или не торопится отсеивать. Сейчас, да простит меня Дмитрий за солнечный удар в феврале, проявляется тенденция: каждый читатель должен непременно получить в руки книгу, в которой его всё устроит. В меру обнадёжит, в меру озадачит, подарит ощущение того, что он «приобщился» и слегка разочаровался. Даже травмы травмируют строго по триггерам и значимым подсознательным траекториям. Так что же? «Саша, привет!» с его добровольной передачей карандаша в руки читателя — новый тренд, очередная форма развивающих игр для читателя?*

— *Дмитрий, как у Вас складываются отношения с персонажами книг? Они слушаются автора?*

— Да, слушаются. Чтобы персонаж повёл себя «по-своему», как у Пушкина, такого нет. Я начинаю писать текст, когда в целом понимаю,

каким он должен быть. Неожиданностей нет. Но бывает, что текст начинает немножко по-другому развиваться. Иногда я начинаю писать, что-то ещё не совсем продумав, и продумывание завершается по ходу создания текста. Герои сильно не взбрыкивают, не выбегают за пределы моего замысла. Посмотрим, как будет дальше. Кто их знает...

— *Попадает ли что-то личное в историю героев?*

— Совсем личное — нет. Бывает, что герои «наследуют» от меня какие-то черты. Понятно, что Серёжа в романе «Саша, привет!» что-то перенял. Не всё, естественно. Личное проникает в текст, но я стараюсь, чтобы это не было лавиной.

— *Важна ли для Вас как для автора частная жизнь героев, бытовая обстановка?*

8

— Конечно, важна. Это видно по моим героям. Быт много говорит о человеке. Но сейчас я говорю о текстах, где есть герои. В «Описании города», к примеру, их нет. В пьесах и романе «Саша, привет!» довольно много внимания посвящено быту героев. Если мы создаём сколько-нибудь реалистическое повествование, там быт... Бюффон утверждал, что «человек — это стиль». Но можно сказать, что человек — это быт. Он очень точно характеризует человека.

— *Он же и заземляет. Как Вы относитесь к сказкам?*

— Никак. Мне кажется, этот жанр не актуален. Мне он не интересен. Хотя у меня был опыт написания сказки. По просьбе моей жены написал одну прикольную сказку. Самому нравится. Жанр можно реанимировать, с ним можно упражняться. Но это будет именно упражнение — что-то не очень серьёзное.

— *Озадачили Вы меня, однако, «ПодСказкой». И герой,*



вполне себе Иван или Емеля, — Серёжа с печи. И Лихой человек, в котором и Саша-автомат, и силушка богатырская безвекторная узнаются.

— Да ничего эта сказка не значит, просто прикол.

Подождите, Дмитрий. Да, в 2012 году такая сказка создавалась как прикол. Но сейчас, когда филолог Серёжа нравится женщинам и понятен мужчинам, уже явно прослеживается история о национальном не-герое пары поколений. Он трепыхается, а не борется, поскольку не может: «ресурсов маловато». Тот чувачок-Маугли (из Электроуглей подмосковных) ещё слабее: задумал вояж — и на боковую. Куда судьба, она же Печь, она же электричка, вывезет...



Беседовала **Алевтина Бояринцева**

литературный и музыкальный  
критик, журналист, педагог

<sup>1</sup>Дмитрий Алексеевич Данилов (1969 г.р.) — писатель, драматург, поэт. Автор пьес «Человек из Подольска» (2016), «Серёжа очень тупой» (2017), один из авторов сборника «Русские верлибры» (2019). Лауреат премии «Ясная Поляна» за роман «Саша, привет!» (2022).



## СО ЗВЁЗДОЧКОЙ

Рассказ

— ...а шестое задание решайте, только если успеете. Будет дополнительный балл.

— А можно его не делать? — слышалось сзади.

— Можно не делать. Начинаем, времени мало осталось.



Юлия Афолина

магистрант филфака МГУ

10

Девочка со второй парты перевернула лист с контрольной. На другой стороне было задание

со звёздочкой, звёздочкой такой лохматой, что хотелось её причесать. Редко встретишь такую звёздочку, обычно они опрятнее. Хотя некоторые звёздочки позволяют себе носить панковские ирокезы.

Это была контрольная по геометрии. Девочка со второй парты любила задания со звёздочками на всех предметах. Когда слишком (очень!) любишь задания со звёздочкой, это можно назвать «звёздной» болезнью? По сути же, и в математике, и в русском, и в химии такие задачи требовали одного — взять ластик и аккуратно стереть границы своих идей. Аня болела этой «звёздной» болезнью.

Только сейчас Аня услышала, какими звуками окружена: кто-то фшшикал карандашом по бумаге и вырисо-

вывал плоскости, кто-то так нервно стирал чертёж ластиком, что тряслась вся его парта. Все решали первое задание. Аня закрыла ладонями уши и начала раз за разом прочитывать шестое.

*«Постройте параллелепипед  $ABCD A_1 B_1 C_1 D_1 \dots$ »*

Про некоторых людей говорят, что они звёзд с неба не хватают. Они, наверное, и в контрольных на них не смотрят. Но вообще-то они обычно больше успевают и получают оценки лучше, чем те, кто начинает со сложных задач.

Аня прикидывала в голове, как развернуть задание, чтобы выйти к решению. Карандаш тем временем скользил по линейке, оставляя след истребителя на бумажном клетчатом небе.

Интересно, если кто-то весь урок будет решать задание со звёздочкой у доски, это можно назвать «звёздный час?». Аня улыбнулась этой мысли и продолжила чертить параллелепипед.

Один шёпотом читал задание, трое щёлкали ручкой, по очереди говоря друг другу прекратить это делать, двое тапали по экрану, надеясь найти в интернете ответы, ещё двое незаметно листали учебник, шелестя страницами на весь класс. Было то, что в школе называется идеальной тишиной. Все решали второе задание. Аня мысленно крутила в руках параллелепипед из шестого.

Как можно назвать сборник упражнений повышенной сложности? «Звёздная тусовка». Аня чуть улыбнулась этой мысли и нащупала в невидимом геометрическом теле нужную точку — та начала мерцать голубоватым светом. Стало тепло и хорошо. Каждый должен испытать счастье озарения. Может быть, учёные выбирают сложный путь, чтобы чаще чувствовать это озарение? Они

ведь могли бы найти более прибыльную профессию или более лёгкую, а выбрали профессию со звёздочкой. Аня пожала плечами — ей было не до этих пустяковых мыслей. Прямо сейчас геометрия интереснее всего на свете, а теорема — вершина человеческих стремлений. У школьницы есть исходные данные, есть те данные, которые она внесла сама, а ещё то, что нужно найти и понять. И снова озарение. Аня вспомнила, какая теорема тут подойдёт.

Но вдруг точка погасла.

Геометрическое тело распалось на дюжину отрезков.

Те уменьшились до точек.

Точки стали такими маленькими, что просочились между атомами парты и упали на пол.

12

Аня не понимала, что происходит. Сосед по парте уже минуту её звал.

— Ты знаешь, как третье решать? Аня, ты меня слышишь?

— Да, — отрывисто, — нет, — ещё отрывисто, — не знаю, — закончила разговор с одноклассником. Тот не понял ничего и молча ждал объяснения. Аня уже хотела вернуться к своему заданию, но сосед по парте смотрел и ждал нормальных слов.

— Да — слышу. Нет — не знаю, как решать. Я ещё до него не дошла. Зайди в чат — там точно кто-нибудь уже скинул сайт с ответами.

Одноклассник что-то сказал, но слова шлёпнулись на парту, не долетев до Ани. Ей нужно было снова собрать всё, что рассыпалось. Параллелепипед состоит из отрезков, отрезки из точек, и детальки этого конструктора надо было обратно соединить, да ещё и без инструкции.

Конструкторы обычно собирают с инструкцией, а без неё — это задание со звёздочкой. И творчество — это как конструктор, у которого потерялась инструкция. У тебя есть детали — буквы, ноты, краски. А что к чему присоединять, — догадывайся сам. Такая жизнь со звёздочкой.

Почти весь класс решил третье задание и перешёл к четвёртому. До конца контрольной оставалось десять минут. Аня смогла снова построить этот хрупкий образ, снова нащупала точку и уже писала в двойной листок решение.

Плюс, минус, умножить, разделить, равно. Записываем ответ. Ура! Готово! Аня закончила. Она причесала звёздочку шестого задания. Та сделала реверанс, поблагодарив школьницу. Можно было перейти к безликим заданиям. Оставалось семь минут. Аня решила безликий первый номер. Начала решать второй. Прозвенел звонок. Дописывать не дали никому. Двойные листочки собрали, после них собирали листки с заданиями. В стопку легли 23 одинаковых листка, на которых звёздочка у шестого задания была лохматой — и один листок с причёсанной звёздочкой.

Класс ушёл на перемену, обсуждая номера, сложность контрольной, то, что нигде не было ответов, то, что учительница «совсем офигела», давая так много сложных заданий на один урок. Аня всё ещё чувствовала эйфорию: она решила что-то сложное, что-то неподъёмное. Она будто сразилась с боссом в финале игры, она будто открыла новую планету, она будто изобрела что-то нужное всему миру.

Неделю спустя в дневнике будет стоять сутулая тройка с минусом, не минусом-отрезком, а минусом-лучом, бесконечным с одной стороны и прорезающим собой

и дневник, и кабинет, и материю, и время. Зачем ставить минус, если в журнал идёт только цифра? Минус тоже идёт, но куда-то «туда», нанизывая на себя планеты-бусинки, пролетая мимо звёздочек. Аня когда-нибудь прицепит карабин к этому минусу, крепко за него возьмётся и со свистом поскользит по лучу, разрезающему и «всё», и «всегда». Но это потом, а пока они с классом, шумно обсуждая контрольную, шли в столовую. Сегодня обещали пирожки с мясом.

★

14

Трепетным шёпотом,  
По помытому топотом,  
Хохотом,  
Гоготом,  
Грохотом,  
Творительным падежом,  
Творите, мы подождём.  
Стоишь фертом,  
Ходишь ферзём.  
Твоя функция  $f(x)$  — гипербола,  
Твоя функция по Проппу — дарителя,  
Твоё место — попробуй — у зрителя.  
Запала запасы за пазухой,  
Запасом задела задела бы,  
За дело уделать — удел такой.  
Яркость горения обратно зависит от времени.  
Бремя свечения зависит от притяжения.  
Чем больше масса — тем больше согревшихся.  
Чем дальше планета — тем слабее воздействие.  
Говорят, что пульсары источают вокруг радиацию.  
Говорят, что их яркость используют для навигации.  
Говорят, что пульсары сожгли всех, кто готовил овации.  
Им нечего греть одним, в изоляции.

Трепетным шёпотом,  
Слабым мерцанием  
С орбиты Земли зафиксируют,  
Как далеко,  
За средой обитания  
Звезда без планеты пульсирует.

### «БАНКОМАТЬ» Е. НЕКРАСОВОЙ КАК МЕТАФОРА МАТЕРИНСКОГО КАПИТАЛА

*Некрасова Е. Домовая любовь. — М.: Издательство АСТ, РЕШ. — 384 с.*

Евгения Некрасова — молодая российская писательница, финалистка премий «НОС», «Лицей», «Национальный бестселлер» и других. Многие определяют её прозу как «магический реализм» и даже «магический пессимизм». В 2021 году Некрасова выпустила сборник «Домовая любовь»: поэмы, повести и рассказы о доме во время чумы (и не только). Персонажи Некрасовой любят свои квартиры, строят дома силой мысли и общаются с домовыми. Художественный мир Некрасовой наполнен фантастическим: она модифицирует суще-

ствующую мифологию, выстраивая иерархию в обществе домовых, создаёт и свою мифологию, предлагая героям чудесный способ решения их очень приземлённых проблем.

Если квартирный вопрос испортил москвичей, то квартирный вопрос во время ковида обнажил их сущность. Так, в рассказе «Квартирай» Зина покупает квартиру в Москве, но не хочет приводить в неё кого попало: её «первопроходец квартирая» должен быть «достойным квартирая». В поэме «Домовая любовь» Домовиха сетует на



«жиличку» — приехавшую в Москву и снимающую квартиру:

«К дому моему она равнодушна.  
Я же всех их знаю,  
этих в-Москве-Москвы-ищущих:  
дом для них — метро ответвление,  
маленькая отдельная остановка,  
где можно  
поесть, помыться и поспать».

Только ковидная самоизоляция открывает жиличке глаза: она знакомится сначала с квартирой, а потом и с самой Домовихой; начинает любить сначала квартиру, а потом и Домовиху.

Весь сборник демонстрирует очень личное, эмоциональное отношение героев к своему уголку — с разбросом от любви до ненависти, как в рассказе «Дверь», но всегда — это яркое и сильное чувство к дому, даче, квартире или просто к зданиям («Молодые руины», «Сила мечты»). Про каждый текст хотелось бы говорить подробнее, но остановимся на одном — на бесконечно

остроумном и возможно, отталкивающе натуралистичном рассказе «Банкомат».

Первая половина рассказа не предвещает беды: это обычная история про обычную девушку, переехавшую в Москву. Героиня говорит: «Сколько мне хватало памяти, столько я мечтала о своем месте. Без никаких других запахов, звуков, кроме собственных». В детстве она делила комнату с братом, потом — с соседками — комнату в общежитии, потом съёмные квартиры и комнаты с разными малознакомыми людьми. И вот, наконец, она сняла целую квартиру для себя одной. Для этого приходилось много «рабствовать»: так она называет работу. И лишь одно её тогда печалило: что она так мало проводила времени в своей-несвоей квартире.

Однако 2020 год осчастливил героиню



своим несчастьем: сначала она лишилась работы, потом всех накрыл локдаун, и вот героиня остаётся наедине с квартирой. Ей «не понравился вирус, но понравилась изоляция». Живёт героиня без денег и работы, у родителей и брата в провинции тоже всё сложно. День оплаты квартиры приближается, а героиня вдобавок оказывается беременной. Она и не могла быть этому рада: денег нет, ребёнок от случайной связи. «Я не пускала с собой в одно пространство никаких людей, никогда не приглашала гостей, даже хозяин моей-немоей квартиры не проходил никогда дальше коридора, а тут другой человек проник со мной в одно пространство хитрым образом — пролез ко мне через мое же тело». Обострённое стремление к одиночеству смещает ценности: в беременности девушку пугает не необходимость растить ребёнка одной,

а сам факт появления нового человека на расстоянии ближе рекомендуемой ковидными ограничениями социальной дистанции. И вот, наконец, начинается то, ради чего стоит читать Некрасову, — Некрасовские чудеса.

Читавшие наиболее известный роман Евгении Некрасовой «Калечина-Малечина» (2018) знают, к чему идёт дело: там, где реальность заходит в тёмный беспросветный тупик, где навалившиеся проблемы вот-вот раздавят главную героиню, появляется фантастическое. Периодически Некрасова возвращается к этому инструменту: ровно посередине приземлённого реалистичного текста проводит границу миров. По одну сторону — проблемы. По другую — странное чудо, которое странным образом эти проблемы решает. Вот только чудеса у Некрасовой приземлённые, горько-Гоголевские, из сказок

не Шарля Перро, а Братьев Гримм, или из Афанасьевского сборника. Если в «Калечине-Малечине» ровно посередине романа появляется сморщенная, фольклорная Кикимора, чтобы помочь Кате, то в рассказе «Банкомать», ровно в середине, когда всё максимально плохо, случается своё странное чудо.

В день, когда должен прийти хозяин квартиры, которому нечем платить за следующий месяц, целый разворот книги занимает подробное, натуралистичное описание того, как из детородных путей главной героини выходят пятитысячные купюры, сложенные гармошкой для удобства, — ровно 40 тысяч рублей. Название рассказа становится понятнее. А фраза «ребёнок как чудо» обретает дополнительный смысл. Собственно, вторая половина текста — это своеобразный «внутренний конфликт». Между героиней

и находящимся внутри неё ребёнком.

О причинах появления фантастического в текстах Некрасовой, как правило, никто не размышляет: у неё нет персонажа, желающего рационализировать, объяснить или изучить чудо. Герои лишь удивляются ему, как появлению новой родинки, а потом с этой родинкой спокойно живут. Потому что, если что-то произошло, если оно смогло произойти, значит, это нормально. Как нос, гуляющий по Петербургу без своего хозяина. Но мы можем рассуждать, зачем это чудо нужно Некрасовой.

Писательница сама даёт ключ к пониманию своей метафоры. Незадолго до начала финансовой поддержки из матки главная героиня общается с братом. У него есть жена и ребёнок, а также он планирует «завести второго ребенка, получить материнский капитал и вложить

в ипотеку». Не секрет, что большинство семей предпочитает тратить материнский капитал на улучшение жилищных условий: Минтруда даже публиковало соответствующую статистику. Росстат же в 2019 году проводил опрос о причинах, по которым пары заводят второго ребенка. Вариантов было много, но один из них — решение материальных проблем семьи за счёт господдержки, например, материнского капитала. Причина не самая популярная в опросе, но всё же её выбрали 36,2% мужчин и 42% женщин. Таким образом, зачастую именно дом становится целью, а ребёнок — средством. Дом — одновременно и антагонист ребёнка, и главный волшебный помощник, который помогает ему появиться на свет.

Возвращаясь к рассказу Некрасовой, напомним, что главная героиня не то что ребёнка — любое живое существо

рядом с собой не терпит. Узнав о беременности, она готова экономить на чём угодно, лишь бы сделать аборт. Главный приоритет её жизни — своё удовольствие и свой уголок. Её эгоизм разительно отличается от эволюционного эгоизма эмбриона: его-то приоритет — просто жить. Поэтому она предлагает сделку: родить ради улучшения жилищных условий. Но без посредника в лице государства, а с получением необходимой суммы напрямую у заказчика — у своего ребёнка. Эта банкомать вводит пин-код и готовится получить много налички из своего слота выдачи купюр.

Так, Некрасова уравнивает героиню с теми, кто заводит детей ради материнского капитала, уравнивает без видимой моральной оценки. С одной стороны, автор ярко изображает степень эгоизма главной героини, показывает, как та шантажирует

ребёнка. С другой стороны, перед нами несчастный человек, не нашедший ни семьи, ни своего места в социуме, — женщина, которая забеременела после полового акта, произошедшего в полусознательном состоянии без активного согласия,

и которая не могла эту беременность прервать из-за отсутствия денег. Сатира на материнский капитал оказывается куда серьёзнее. Да, монетизация матки — занятие безнравственное. Но да, не от хорошей жизни люди на такое идут.

### Примечания:

1. Некрасова Е. Домовая любовь. — М.: Издательство АСТ, РЕШ. — 384 с.
2. Большинство семей используют маткапитал для улучшения жилищных условий // Минтруд России. — URL: <https://mintrud.gov.ru/social/280> (дата обращения: 11.02.23).
3. Росстат выявил самую популярную у россиян причину завести второго ребёнка // РБК. — URL: <https://www.rbc.ru/society/24/03/2019/5c9500c99a794705e1984019> (дата обращения: 11.02.23).



## ЛЕГКО И ПРОСТО

*Портрет литературного критика Елены Васильевой*

Про Елену Васильеву известно немного, но можно с уверенностью сказать, что это отличный литературный обозреватель, чьи рецензии легко, приятно и действительно полезно читать: они помогают ориентироваться в мире литературных новинок, составить свой список для чтения и сформировать наиболее корректные читательские ожидания, не боясь ни спойлеров, ни горького разочарования после того, как закроешь книгу. Многим не хватает книги, после прочтения которой захочется поделиться своим восторгом, высказать негодование и возмущение, поговорить о скрытых и не очень смыслах, попытаться понять сложные места, и для этого рецензии Васильевой тоже прекрасно подойдут: она никогда не ограничивается пересказом и «общим



**Ирина Бондырева**

*магистрант филфака МГУ*

впечатлением», но всегда предлагает по меньшей мере одну из возможных интерпретаций. Рецензии Елены Васильевой регулярно выходят в электронном литературном журнале «Прочтение», одна большая серьёзная статья обзорно-обобщающего, классифицирующего толка вышла в журнале «Знамя» в прошлом

году, а также она ведёт свой, весьма личный и неформальный, telegram-канал «Дасколько можно»<sup>1</sup>. Важно и то, что Васильева несколько раз входила в большое жюри литературных премий «Национальный бестселлер» и «ФИКШН35», что позволяет говорить о её высоком профессионализме.

Главным предметом интереса Васильевой является современная русская и русскоязычная проза, но критиков и обозревателей, специализирующихся на этой теме, много. Чем же отличается Васильева?

В первую очередь, лёгким, элегантным слогом, чья выразительность подчас догоняет и даже перегоняет собственно литературные произведения, попавшие под пристальный взгляд критика. Это впечатление складывается из ненавязчивого юмора, глубокого погружения в анализируемый текст, точного и меткого

соотнесения его с окружающей нас реальностью, искренности в метатексте вокруг и внутри статьи. Приёмы сторителлинга, которые использует Васильева, помогают ей легко и увлекательно приоткрыть тайны внутренней кухни критики. Мне всегда интересно читать, как автор работает над своим текстом, чем его обогащает. Такие заметки дают установку на подлинность, создают атмосферу настоящего дружеского диалога, подсказывают, что прочитать на выходных, и дают представление о современной литературе в целом.

Обаятельным мне кажется редкое, и потому особенно ценное в наше время умение Васильевой признать ограниченность своей компетенции, смелость читать книги на любителя или совсем не для всех и при этом высказать своё мнение, не боясь быть заклёванной набежавшими



экспертами по вопросу. В этом аспекте её статья в «Прочтении» «Рассеянность, растерянность, пористость»<sup>2</sup> представляется наиболее показательной: в ней речь идёт о крайне специфической книге «Тысяча лайков земных» Михаила Крутова, в которой повествуется о «Метароссии» и «технотеологии». Это научная или лженаучная фантастика, а может быть, политический или политико-философский роман — трудно сказать. Именно эту сложность Васильева не стесняется признавать: «Дисклеймер. Чтобы претендовать на её [этой книги. — Прим. И.Б.] понимание или хотя бы связывание всех её частей воедино, нужно обладать некоторыми компетенциями, которыми я не обладаю, и скрывать этот факт глупо. Объяснить какие-то философские смыслы „Тысячи лайков земных“ мне не под силу — поэтому я просто попробую объяснить,

что это за книга и почему её, возможно, стоит прочитать тем, кто, как и я, в долгих теософских (точнее технотеософских — от „техника“ и „теософия“) рассуждениях способен только потонуть». Эта правдивость, отсутствие желания строить из себя всезнающего и непогрешимого эксперта, честный и доверительный разговор с читателем без претензии на истину в высшей инстанции подкупает и очаровывает: люди не любят менторский тон и мерзкое снобское занудство многих профессионалов и не очень.

Но не стоит поддаваться мысли о непрофессионализме и наивности Васильевой: когда (пусть и нечасто) речь заходит об истории русской литературы (а именно ей занималась Васильева во время обучения на филологическом факультете СПбГУ с 2009 по 2015 год), сомневаться в знаниях критика не приходится.



Гораздо нагляднее, чем рецензии, это демонстрирует статья «Непоколенческая история»<sup>3</sup>, написанная в рамках первой смены литературных резиденций АСПИ и опубликованная в журнале «Знамя» в январе прошлого года. А жаль! Мне как читателю хотелось бы больше сравнений новинок со знакомыми классическими текстами: так, я думаю, намного легче выбрать то, что придётся по душе. Но и стратегия не давить на читателя необходимостью читать «старьё», а заинтересовать свежей и актуальной литературой, конечно, понятна и, надеюсь, приносит плоды. В своей статье Васильева убедительно оспаривает понятие литературного поколения и особенно сомневается в возможности применять его к текущей ситуации в литературе. Помимо очень к месту вплетённых цитат из Некрасова, радуется то, как понятно и доступно

Васильева рассказывает о литературной ситуации последних двадцати с лишним лет. Это проясняет устройство современного литературного быта как для человека, вдруг решившего не просто начать читать, а по-настоящему разобраться в том, как устроена литература его времени, так и для студента-филолога, нередко далёкого от своей эпохи. Особенно приятно, что Васильева не упрекает при этом непосвящённых за их незнание, но отдаёт себе отчёт в том, что литература сейчас не является культурным мейнстримом. Васильева рассказывает, что литература нашего периода премиоцентрична, даёт краткий обзор этих самых литературных премий, объясняет, почему закрытие премии «Дебют» и открытие премии «Лицей» является водоразделом между писателями разных возрастов, ёмко анализирует и беспристрастно сравнивает четыре романа: «Сезон отравленных плодов»

Веры Богдановой, «Риф» Алексея Поляринова, «Покров-17» Александра Пелевина и «Типа я» Ислама Ханипаева. Таким образом, Васильева демонстрирует не только разобщённость современной литературы, которая не даёт объединять писателей в литературные поколения, но и огромное разнообразие тем, этических и эстетических установок, политических взглядов, культурных багажей и жизненных опытов писателей. «Непоколенческая история» — это во всех смыслах большая, во многом базовая для вхождения в современную литературу статья, которая претендует на то, чтобы быть не просто дружеской беседой о книгах, но серьёзным литературоведческим трудом, дающим краткое, но фактурное описание русской литературы с начала XXI века с акцентом на 2010–2020-е годы.

Такой же филологиче-

ски серьёзной и дотошной кажется лекция Васильевой о «тургеневских девушках», где она рассказывает об истории, предыстории и развитии этого типажа вплоть до нашего времени, причём как на страницах книг, так и в реальной жизни.

В совсем ином тоне Васильева ведёт свой telegram-канал «Да сколько можно». Неформальность её блога проявляется как в выборе тем (часто это очень личные отзывы о прочитанном и написанном, посты о своей жизни и здоровье), так и стиля: автор пишет свободно, иногда использует обсценную лексику, иногда мемы — словом, соответствует непринуждённому формату. Но и здесь Васильева не упускает возможности поговорить о литературе и нашем обществе: о том, что у нас не принято следить за здоровьем, о том, что многие болезни, например, туберкулёз, стигматизированы и приписываются

исключительно маргиналам, хотя заразиться может каждый вне зависимости от социального статуса. Из-за общественной стигмы эти болезни редко становятся темами художественных книг, несмотря на то, что широко распространены и унесли много жизней. Редкий писатель берётся за такую неудобную, неприглядную тему. Сама Васильева пишет, что считает неправильным превращение рецензий в дневники, но может проследить по своим отзывам всё, что творилось с ней на протяжении её десятилетней карьеры, и просит прощения за эмоциональность её рецензии на роман «Протагонист» Аси Володиной, написанной 26 сентября 2022 года. Именно эта статья — «Должны, пока живы»<sup>4</sup> — и стала фактором, побудившим меня сделать выбор, о ком же из молодых критиков писать:

именно ощущение того, что книгу хвалит живой и, как ни иронично, поколенчески близкий мне человек (Васильева родилась в 1992 году), человек, способный так живо и эмоционально откликаться на трагедии наших дней, заставляет поверить Васильевой и заинтересоваться романом.

В «Непоколенческой истории» Васильева предрекает анализируемой прозе вечную жизнь и вневременную актуальность. То же самое я хочу сказать о её критике. Конечно, чему-то из того огромного количества текстов, на которые она отзывалась, уготовано стать не нуждающейся в представлении классикой, а что-то другое забудется, и её рецензии потеряют злободневность. Но чувства умного, глубокого человека, спрятанные в них, останутся. И это хорошо.

**Примечания:**

1. Да сколько можно. — URL: <https://t.me/s/daskolkomozhno> (дата обращения: 11.02.23).
2. Васильева Е. Рассеянность, растерянность, пористость // Прочтение. — URL: <https://prochtenie.org/reviews/30869?ysclid=ldzs1st sx7618609199> (дата обращения: 11.02.23). (дата обращения: 11.02.23).
3. Васильева Е. Непоколенческая история // Знамя, № 12, 2022. — URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2022/12/nerokolencheskaya-istoriya.html> (дата обращения: 11.02.23).
4. Васильева Е. Должны, пока живы // Прочтение. — URL: <https://prochtenie.org/author/%D0%95%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B0%20%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B0?ysclid=ldzs5xrb4m305400503> (дата обращения: 11.02.23).



## ЛЕТУЧИЙ ГОРОД



**Алла Королева**

*магистрант филфака МГУ*

28

Летучий город  
Парит в тумане над водами;  
Город-витраж в отражении —  
Размножение; разложение;  
Наваждение.  
Призраки перекрёстков  
Прорастают в чужое пространство,  
Распространяют споры  
На картах всех городов.  
Я сбежал от него, спрятался,  
Завернулся в другие дороги  
Где-то совсем далеко, но  
Когда я сверну за угол,  
Что я увижу? Всё то же  
Посиневшее небо и воду,  
Удушливый узел улиц,  
Мосты в никуда,  
Метро... Мертво:  
Чёрные тропы подземных миров,  
Чёрное чрево с раскрытым ртом.  
Спустишься вниз с золотой ветвью,  
Не зная, куда тебя выбросит,  
В тряском вагоне встретится  
Старый шутник Тересий,  
Проскочишь наверх, Улисс,  
В месиво улиц, в месиво лиц.

Не узнаешь Мессию, если и встретишь,  
Такое безраздельное бес-светие,  
Если не сказать — мрако-бесие.  
Город-мираж,  
Город-тревожное дежавю,  
Пугает случайностью слов:  
На столах, на столбах,  
На стёклах, на стыках, на сколах:  
«Поезд приходит на третий пу-»  
С тотальным безразличием  
Стяг опущен. Пу-стяк.  
Пусть так.  
Stuck, stuck, stuck, stuck.

29

## ОДИССЕЯ УСТАВШЕГО ВЗРОСЛОГО

*Рассказ*

Я хочу видеть падение Илиона (а с ним — Древнего Рима и Третьего рейха), где времени вежи взвинтились и съехали под вой Андромахи и звон оружия пышнопоножных ахейцев. Мне, конечно, как ни расти, не врасти в полновесность эпоса и даже полуросликом не проползти в эти области заоблачных небожителей, Гекторов и Патроклов. Но если Дублину можно натянуть костюм ойкумены, почему же нельзя Петербургу?

Итак, курс на Итаку. Я хочу первым делом отправиться к лотофагам, то есть в какой-нибудь бар. Здесь вечером в пятницу пьют до потери памяти, чтоб не найти дорогу домой, чтоб никогда не вернуться домой. Сидят в позе лотоса и танцуют на барной стойке дзен-буддисты,



агностики, стоики, хиппи и хипстеры, стендаперы и креативщики, блудные сыновья и дочери. Я выпью нектар, пахнувший дымом и пылью, тёмный, как гранитное небо над городом с тревожным гранатовым отблеском, на фоне которого купола в золотистом свете кажутся воздушными замками. Я пойду нарезать круги, а также многоугольники и трапеции, бесцельно слоняясь по улицам и мостам. Мне хочется пойти домой, но такое место ещё не открыто путешественниками. Мне хочется замотать мою душу в бинты твоих нежных рук.

Я хочу проплыть между Харибдой и Сциллой, между шекспировским крахом и чередой неудач — обломов и срывов, болезней, конфликтов, бацилл и бактерий. Под мостом над Невой вьётся хребтами Харибда, движется тёмными рёбрами ряби, смотрит глазами-воронками. Но если с одной стороны Сцилла, с другой — суицид, если стайке рыбёшек противостоит спермацетовый кит, то сворачивать глупо. Так что придётся продолжить плаванье к цели, к центру Земли и обратно.

Я хочу по волнам путешествовать десять столетий, плыть в Итаку сквозь космос, и звёзды, и строки, и тексты. Стремиться домой сквозь стремнины, водовороты и жадные пасти чудовищ, болота и броды, вокзалы чужих городов и хостелы, сомнения, бегства и кризисы, сквозь бесконечные волны бескрайней, прекрасной жизни.

И пройдя этот путь, и впитав в себя тысячи бурь, ощущая до зуда присутствие здесь, в этом мире, себя, единственного и неповторимого, я хочу прокричать в лицо великанам, прошептать на ушко богам, простучать на клавиатуре азбукой Морзе: «Я — НИКТО».

Пусть клокочет в горле икотой: «Никто, я — никто». Пенелопа — не ткёт, я — не тот, кто плывёт в Итаку. И колко мурашек иголки по коже: никто, я — никто, я — не тот,



я — не кто-то, никто, конь — в пальто, кот — наплакал, а я — никто, ни Кокто и ни Кастро, я ни червь, я ни царь я — вне касты, я никто, я ни кто, я ни кот, и ни скот, и ни скат, ни скачусь, ни скачу, ни скакал, ни в пальто, ни наплакал — никто.

А потом я хочу вырасти. Деревом на даче у бабушки. Травой в палисаднике. Первым зубиком. Холмом на окраине города. Картофельным клубнем в земле. Красным гигантом на небе.

Я хочу стать проще и понятней, чем ком в горле, чем крик, чьё значение очевидно для носителей всех языков. Я хочу стать естественнее, чем утренний лёд на лужице, хрустящий, блестящий в лучах; естественнее, чем желание ребёнка сломать этот лёд ногой. Я хочу стать ошутимей и ближе, чем мурашки на коже, чем воздух, наполняющий грудь, чем чувство, что тебя обнимают во сне.

Я хочу быть тем, кто остаётся в зачумлённом городе; тем, кто ходит и собирает души замёрзших бродяг и бездомных, как бабушка собирает брошенных котят. Я хочу ездить по улицам на розовом фургоне и объявлять по громкоговорителю: «Куплю ваши слёзы по цене самоцветов, вместо цветмета заберу ваши печали, боли и грусти, закатаю их в банки, в бетон на шесть футов, сдам в утиль, куплю дорого, вы только не бойтесь — делитесь!».

Я хочу быть щекой, но не той, которую подставляют под удар, а той, на которую каплют чьи-то слёзы.



## УЭНСДЕЙ АДДАМС: ГЕРОЙ И АНТИГЕРОЙ В КОНТЕКСТЕ «ОЧЕЛОВЕЧИВАНИЯ МОНСТРОВ»



32

**Анастасия Миронова**

*магистрант филфака МГУ*

В конце 2022 года вышел американский сериал «Уэнсдей» по мотивам истории о знаменитой семейке Аддамс. Он набрал популярность, в том числе, у российской публики. Успех детективного фэнтези объясняют тем, что сериал одновременно повторяет многие черты «Гарри Поттера» и типичной нетфликсовской подростковой драмы вроде «Ривердейла», «13 причин почему» и т.п.

Вместе с тем можно заметить, что образ и история Уэнсдей отвечает общекультурной проблеме осмысления монстров и монструозности — проблеме достаточно старой (давайте вслед за А. Морар<sup>1</sup> считать от Петра I), но актуальной и в наши дни.

Монстр (в широком смысле этого слова) — всегда Другой, Чужой, Иной, не такой, как Я или Мы. Монстр по тем или иным параметрам (внешность, поведение, психика) выходит за рамки нормы и тем самым ставит норму под вопрос — и в этом его опасность. Он привносит в известный нам мир нечто чуждое, нарушает устоявшийся порядок и гармонию, разрушает представления о границах возможного, а потому культура вырабатывает способы снять создаваемую монстрами напряжённость.

Например, сделать их менее страшными. Что, кстати, и произошло с семейкой Аддамс ещё в «классический» период их существования. Они несут на себе отпечаток готики, но лишь на уровне эстетики, а категорию ужаса заменяет комизм. Простыми словами, семейство Аддамс не пугает, а смешит зрителя. Смех снимает чувство опасности, и монстры оказываются безобидны. Более того, этим персонажам близки семейные ценности, а это уже «в норме», так что монстры оказываются как бы и не монстрами вовсе. Чужой оборачивается в Своего<sup>2</sup>.

В сериале 2022 года Уэнсдей Аддамс имеет монструозные черты, притом не столько внешние, сколько внутренние: жестокость, склонность к убийству и нанесению вреда и т.п. В то же время это центральный и заглавный персонаж, выполняющий функцию героя,

пусть даже изначально она позиционируется как антигерой. И тут необходимо пояснить, в каком смысле мы используем эти два термина.

«Герой» — многозначное слово. Оно может быть синонимичным понятиям «персонаж» и «действующее лицо», и тогда, скажем, Дарт Вейдер и Люк Скайуокер оба являются героями «Звёздных войн». В другом значении «герои» противопостоят «злодеям», и тогда статус «обязывает» героя иметь положительные и/или героические качества, а также играть определённую сюжетную роль — чаще всего главную. Если же в системе персонажей на месте, отведённом герою, почему-то оказывается носитель противоположных качеств, то говорят об антигерое. Им могут быть многие литературные (шире — художественные) типы, включая «массового» и «маленького» человека, разнообразных

полугероев-полузлодеев и т.д., но всех антигероев объединяет одно: качества героя отрицаются.

Именно антигероем изначально предстает Уэнсдей: занимает центральное место в сюжете, является рассказчиком (а значит, носителем основной точки зрения — потом подробнее об этом скажем), но вместо доброты, отзывчивости, желания помочь другим или совершить иные благородные поступки она проявляет нелюбимость, грубость и жестокость (особенно когда запускает пираний в бассейн). В процессе своей эволюции (и в процессе раскрытия образа зрителю) она приобретает всё больше характерных для героя черт, и это касается не только её образа, взятого отдельно, но и места в системе персонажей, а также свойств как носителя основной точки зрения в повествовании.

Развитие характера Уэнсдей мы можем

проследить по тому, как она учится дружить, взаимодействуя с Энид, примеряет на себя роль заступницы слабых (Юджина) и защитницы исторической правды (выступает против праздника в честь Крэкстоуна), сталкивается со страхом потерять близкого (Вещь оказывается на волосок от смерти), жертвует собой (закрывает Ксавье от стрелы) и т.п. Вместе с тем по ходу сюжета мы как зрители узнаём её всё лучше и открываем для себя черты Уэнсдей, которые присутствовали в ней и раньше, однако были скрыты от нас (самый яркий пример — любовь к дяде). Так, её образ постепенно «очеловечивается».

Если мы посмотрим на систему персонажей, то сразу сделаем два замечания. Во-первых, в целом эта система укладывается в простую схему, где есть «хорошие» и «плохие» (пусть даже мы не сразу узнаём, кто есть

кто). Во-вторых, Уэнсдей находится на противоположном полюсе от «истинных злодеев», которыми являются Тайлер, мисс Торнхилл и Крэкстоун. Если мы присмотримся ещё, то заметим, что у Уэнсдей как типичного героя есть друзья-союзники (Энид, Юджин, Вещь и др.), соперница, к «финальной битве» переходящая в разряд союзниц (Бьянка), некто вроде помощника-дарителя по Проппу<sup>3</sup> (Гуди Аддамс), власть имущий, который в целом стоит на стороне света, но ставит преграды на пути героя к своей цели (директриса Ларисса Уимс) и т.д. И именно Уэнсдей оказывается «избранной», способной спасти школу Невермор, бросив вызов врагам-злодеям. На фоне последних, кстати, её черты антигероя меркнут. То есть, в системе персонажей Уэнсдей твёрдо занимает место героя. Монстр встанет в позицию героя.

Вернёмся теперь к тезису, что в сериале Уэнсдей является носителем основной точки зрения. Если вы не понимаете, о чём речь, поясним: события в художественном мире всегда, с большей или меньшей очевидностью, демонстрируются зрителю или читателю через призму некоторого сознания. Всегда есть субъект, который как бы смотрит на происходящее; субъект, в чьём сознании прокручивается линия сюжета. От свойств этого субъекта зависят порядок событий, степень нашей (читательской или зрительской) осведомлённости, пространственно-временные границы, оценка и т.п. Важно также понимать, что точек зрения может быть несколько, и их соотношение — это отдельный пункт анализа художественных произведений. Но сейчас не об этом.



В сериале Уэнсдей не просто героиня, но носитель основной точки зрения. Как рассказчик она получила от авторов «право голоса», возможность поведать историю так, как она её видит и знает. В конечном итоге именно её «версию правды» мы видим на экране, и это значительно сближает её со зрителем. Более того, как рассказчик она адекватна: в изложении нет значительных искажений, дистанция между нормальным (здоровым) сознанием потенциального зрителя и её сознанием невелика, выражается в оценочных комментариях, которые поддерживают мрачный образ героини и создают комический эффект. Для сравнения откройте, например, «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского или «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса: там сознание рассказчиков подчёркнуто искажено относительно наших

представлений о норме. А точке зрения Уэнсдей мы в целом «доверяем».

Если суммировать, Уэнсдей развивается из антигероя в героя и со временем занимает соответствующее место в системе персонажей. Будучи монстром, она приобретает и раскрывает в себе общечеловеческие и героические черты, а благодаря функции рассказчика психологическая дистанция между ней и зрителем сокращается.

На примере этого персонажа мы видим, как происходит «очеловечивание» монстра. Во-первых, монструозность оценивается как относительная характеристика: она корректируется со временем (в процессе взросления), сходит на нет при изменении функции персонажа (аналогично социальной роли) или при более близком знакомстве с ним. Иными словами, если подойти



с правильной стороны, окажется, что и монстры любить умеют. Во-вторых, монструозность остаётся на поверхностных слоях психики, а где-то на глубинном уровне сохраняется возможность диалога между Я и Другим.

В итоге монстр перестаёт восприниматься Чужим и становится

Своим. Оставшиеся после метаморфоз монструозные черты теперь воспринимаются как инструмент создания индивидуальности. Монстр продолжает бросать вызов норме, но только поверхностной, и сохраняет основополагающие ценности. Это уже не Чужой, а Свой, но «с изюминкой».

### Примечания:

1. Морар А. Одомашнить Иного: показ монстров в России // НЛО. 2017. №1. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/1/odomashnit-inogo.html> (дата обращения: 31.01.23).

2. Подробнее об этом: Романова А.П. Амбивалентность образа монстра в современной культуре: дихотомия «Свой – Чужой» // Евразийский Союз Ученых. 2015. №10. — URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25008792> (дата обращения: 31.01.23); Шапинская Е.Н. Монстр как культурный герой: репрезентации монструозности в массовой культуре // Культура культуры. 2019. №2–3. — URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39202999> (начало) URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39203063> (окончание) (дата обращения: 31.01.23).

3. Пропп В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп — Л.: Academia, 1928. — URL: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm> (дата обращения: 31.01.23).



## ИГРА В КУБИКИ

«Чагин» Евгения Водолазкина  
(М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022)

«Это как кубики, говорю я детям. Человек выбирает их свободно и строит, что хочет, но Господу все они известны. И всякий раз возникает новая их комбинация...». Николай Иванович, ответственный за гражданскую оборону Центральной городской библиотеки, любит порой делиться со своими детьми сложными мыслями, как говорится, «о природе событий». Имена детей: Пётр, Павел и Анна. Они дети не столько Николая Ивановича, сколько его фантазии. Делает ли это их хуже обычных детей, делает ли это их вообще детьми необычными? Нет, «потому что фантазия — это тоже реальность. Реальность человеческого духа, а значит — и полноценная часть опыта».

Таких героев, как Николай Иванович, обычно



**Ада Насуева**

магистрант филфака МГУ

называют ненадёжными рассказчиками. Он, герой в целом второстепенный, окончательно потерявший связь между реальностью и вымыслом, вплотную подходит к формулировке магистральной проблемы романа, из которой вычлняются другие, более очевидные: проблема соотношения реальности

и вымысла, мечты и данности, памяти и забвения. Это и не проблема даже, не вопрос, а утверждение: Бог сохраняет всё. Осознание и понимание этого факта героями и является почвой для дальнейших рассуждений: «Если отвлечься от мимотекущего времени и сосредоточиться на вечности, то события — всегда. Лежат, словно на складе, — серые, или, скорее, лишенные цвета, в ожидании своего часа. Когда же приходит некий человек и делает свой выбор, они наливаются жизнью и цветом. Только так можно примирить свободу человеческого выбора и всеведение Господа. При таком положении дел одно другому не мешает». «Окончательно потерявший связь между реальностью и вымыслом» Николай Иванович — возможно, не самое удачное определение. В контексте наших рассуждений он как раз-таки нащупал между ними связь,

своеобразный коридор, который люди в своём уме обычно выпускают из виду. Глаз наш устроен таким образом, что видит событие только в момент соприкосновения с ним, событие воплощённое и окрашенное, а не покоящееся и бесцветное — то есть видит цвет, а не форму. Границы наших возможностей и принято считать нормальностью.

Как именно происходит воплощение события, приобретение им цвета? В том и дело, что происходит оно через нас, но словно не через нашу волю. Выражаясь философски, люди суть играющие в кубики дети Николая Ивановича... Звучит, прямо скажем, претенциозно, но выразить мысль иначе не представляется возможным: душа просит цветущей сложности. Хотя детям в некотором смысле проще: кубики, как правило, перед ними, в своём, как говорится, полном материальном воплощении,

выбери подходящий, протяни руку — вот и вся твоя забота. Ясное дело, что какой-то из кубиков может завалиться где-то в тёмном углу, а он-то как раз и нужен, а его-то как раз и не видно. Человек тоже волен выбирать, но последствия своего выбора он никогда не знает. Подобное явление уподоблю кубикам в мешке, из которого нам необходимо вслепую их вытащить. Оставшиеся в мешке кубики-поступки, не выбранные нами, с заложенными внутри них последствиями и есть то, что мы относим к категории нереального. Но если чего-то нет или не было у нас в руках, не значит, что его нет вообще, нет на этом складе: Бог сохраняет всё.

Можно сказать, что для Бога нет вымысла и реальности, есть только воплощённые и невоплощённые события. Событие в цвете, во плоти — наша жизнь. То, что покоится у Бога, — тоже наша жизнь, оставшаяся навсегда в области

«когда-то возможного». Но и она ведь наша? Как тогда понять, какая из них более реальна, не в бытовом, материальном смысле, а в смысле абсолютном? Мы никогда не можем быть уверены, погружая руку в мешок, что вытянем нужный нам кубик. Может, нужный, лучше всего для нашей игры подходящий остался нетронутым не по нашей, собственно, вине. Но разве только это движение руки нас определяет, коль скоро мы не знали о том, что в ней окажется? Об этом рассуждает и Чагин: «У меня возникло странное ощущение, <...> что события жизни человека не являются чем-то от него неотделимым. Я не могу толком выразить, но есть ведь случайные поступки? События, которые душе, ну, что ли не соответствуют? И тогда душа просит иных событий. И начинает вспоминать то, что с ней никогда не было»<sup>2</sup>. Соответствовало ли предательство

душе Чагина? Разумеется, нет. Если в первой части романа у читателя ещё закрадываются сомнения относительно честности главного героя, то по мере его раскрытия такие сомнения улетучиваются. Наша привычная установка, что человек — это сумма его поступков, оказывается по зрелом размышлении лишь упрощённой и удобной методикой оценки личности. И Водолазкин убедительно это доказывает. Доказывает это сам текст. Буду честна: этой методикой пользовалась и я, хотя внутреннее противоречие всегда было. По прочтении это противоречие снялось, хотя проще от этого не стало. Человек действительно нечто большее, чем сумма его поступков, несмотря на то, что ответственность за них остаётся. А сумма чего тогда? Обратимся к автору текста: «Я выскажу спорную мысль, но о человеке, среди прочего, нужно

судить по его мечтам, по его вымыслу, потому что вымысел — это тоже опыт. Если судить о человеке только по делам или высказываниям, то нужно понимать, что он не всегда в этом реализуется, потому что на действии лежит проклятие бытия»<sup>3</sup>. Почти дословно эта мысль передается словами Чагина: «Ведь замысел человека — это самое точное его, человека, отражение. А на результате лежит проклятие реальности...»<sup>4</sup>.

Постепенное понимание этого обуславливает своеобразную метаморфозу Чагина: из хроникёра-бытописателя — автора дневника — он постепенно становится творцом — автором собственной поэмы. Дневник же поручает сжечь, так как «хотел другого итога». Этот другой итог и отразился в его поэме «Одиссей»: «В конце говорится о том, что они все-таки соединились и живут в доме на берегу



Залива. Я был уверен, что это мечты наяву. Вернее, мечта настолько сильна, что стала для него явью. Но только для него...»<sup>5</sup>. Можно было сказать, что Чагин перешёл от летописания, от «называния и перечисления» к творчеству, от реальности — к вымыслу. Но невозможно отказаться от того, что потеряло свою самодостаточность: «Не всякая выдумка — ложь, и не всякая правда — реальность»<sup>6</sup>. Для Чагина его поэма была не менее правдива, чем дневник, а дневник — не менее фикционален, чем поэма.

«Любое творчество — это своего рода оправдание»<sup>7</sup>. Возможно, руководствуясь этим, Чагин и начал писать своё новое жизнеописание. Но ещё и потому, что слово, творчество может выступать детерминантом действительности, теургом: в начале было Слово. Николай Иванович, с которого мы и начали, тоже рассуждает

подобным образом: «<...> если человек верит в красоту своей жизни, значит, он до нее дорастает, понимаете? И нет уже разницы между должным и сущим, и мысль человека, его фантазия становится истиной. Надо только искренне мыслить»<sup>8</sup>.

Стереть разницу между должным и сущим — только так возможно примириться с тем, что большая и, возможно, лучшая часть нашей жизни не проживается. Не проживается не по чьей-то вине, а просто потому, что что-то неизбежно остаётся в тени: из-за случайности, из-за недальновидности, из-за неопытности, но главное — просто потому, что сам факт выбора ограничивает возможности. Что-то невозвратно исчезает. Осознание того, что наша жизнь не очерчивается только сущим, помогает «оплотить» оставшиеся нереализованными тени.



«Чагина» можно считать новой частью романа-реки, который, не планируя этого изначально, создаёт Евгений Водолазкин. Основной вопрос его кроется в определении уровня человеческой свободы в бытии, нашего места в нём: насколько мы вольны и насколько ограничены в окружающем пространстве-времени, что для нас память и что забвение, где границы реальности и вымысла. Имеет ли вообще всё это те очертания, в которых мы привыкли это видеть? Есть ли возможность вырваться за пределы тех установок, которые нам заданы изначально? И если заданы, то кем? Чаще всего — только нами.

«Чажин» вышел осенью 2022 года, и судя по всему, в него не успели в достаточной мере вчитаться. Часто случается так, что за кажущейся простотой стиля и интересным сюжетом читающий автоматически (знакомый всем

автоматизм восприятия) упускает из вида то, зачем книга писалась. Выше — только заметки на полях, фиксация первого впечатления, анализ же «Чагина» требует более внимательного и более детального рассмотрения. Но кто-то считает иначе, это и ясно — последнее слово за читателем. Но всё же выскажусь. Человек устроен так, что перегруженный текст часто воспринимается как элитарный, а простота стиля вкупе с иронией заставляет скользить по страницам даже опытных читателей. Иначе невозможно объяснить отзывы некоторых авторитетных критиков о романе. Например: «„Чажин“ — по всем формальным признакам действительно хороший роман. Проблема в том, что это роман в футляре — настолько герметичный, что о нем даже трудно что-то внятное рассказать. Прочитал его, отложил — и словно не было с тобой ничего».

И далее: «Словом, дело не в содержании текста, не в какой-то там актуальности, которая ни один роман еще не делала лучше, чем он есть, — дело в его внутреннем устройстве»<sup>9</sup>. Откровенно говоря, на протяжении всей статьи претензии критика так и остаются туманными: то «Чагин» далёк от жизни, хотя актуальность ни один роман лучше не делала, то проблема в его внутреннем устройстве, хотя «Чагин» хороший роман «по всем формальным признакам». Словом, возникает ощущение, что критику просто хотелось прочитать совершенно другую книгу с другой темой и другого автора. Неясно, что для критика «живое» и «дышащее» и что мертво и бездыханно в этом тексте. Вывод, что новый роман похож на страуса, конечно, оригинален, но не совсем обоснован. Может, критика возмутило как раз то, на что стоит больше

всего обратить внимание, — проблема вымысла, мечты и их соотношения с тем, что мы привыкли называть данностью. Но мы читаем не Чернышевского или Герцена, хотя они тоже особого рода оторванные от почвы романтики, а Водолазкина: тут нет цели вынести социальные проблемы на всеобщее обозрение и найти пути их решения, нет и точных ответов на все вопросы, даже вопросов, в сущности, нет — есть только то, что принято называть исканиями. Романы Водолазкина отзываются не на одно событие, не на отдельную политическую проблему: это не остро-социальная литература, не журналистика, не сатира. Если и возникает такая надобность быстрого реагирования, эффективнее написать статью или эссе. Художественная литература, даже если и берёт за основу сюжета частное явление, отзывается на всё сразу, так что

при внимательном прочтении в ней можно найти больше социального, чем в журналистской хронике. Мы уже это видели в том же самом «Авиаторе». Хотя это изначально странная затея — предъявлять подобный запрос к тексту с очевидным неомодернистским уклоном. То есть запрос такой возможен, но есть и более продуктивные варианты его удовлетворения.

Прямо противоположного мнения придерживается Галина Юзефович: у неё текст, наоборот, слишком «живой», но ждали от него большего: «Человеческое измерение в новом романе Евгения Водолазкина превалирует, перетягивая на себя внимание читателя и отчетливо доминируя над всем остальным. И в этом, как уже говорилось выше, заключена и сила романа, и его слабость. Создать, оживить и выпустить в мир живого, человеческого, вызывающего сострадание

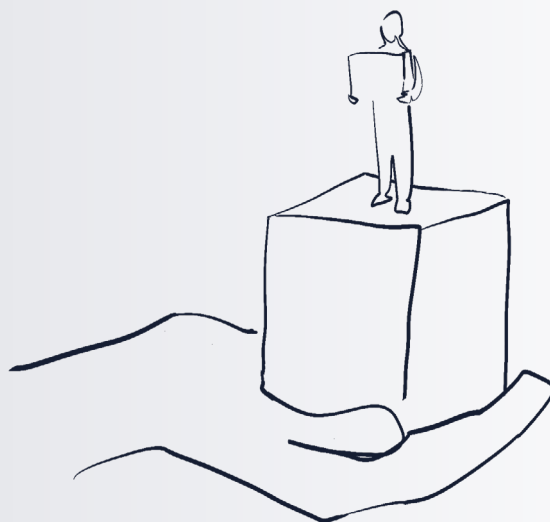
и симпатию героя — умение для писателя, спору нет, важнейшее, но при всем том базовое. Со времен „Лавра“ Водолазкин приучил нас ждать от каждого следующего своего романа чего-то выходящего за рамки обязательной программы. В этот раз нашим ожиданиям сбыться не суждено»<sup>10</sup>.

Разумеется, есть и хорошие отзывы. Под «хорошим» подразумевается тот отзыв, автор которого вне зависимости от отношения к роману стремится понять писателя и выразить цель написанного, ценность «текста в себе», а не свои требования к нему — во втором случае статья начинает говорить нам не о тексте, а о нереализованных желаниях отдельного критика. Статья же Т. Соловьёвой, о которой идёт речь, апеллирует к «чистому» тексту, что делает её ценной в филологическом смысле: «Основной его конфликт и главная

трагедия — не в каких бы то ни было событиях. Это конфликт между тем, как сложилась жизнь, и как мечталось». И главное: «„Чагин“ Евгения Водолазкина — совершенно отдельный и самостоятельный роман, который, однако, крепко держится смыслово и тематически за другие его книги. <...> Как получается, что темы, „разъятые, как труп“, в каждой новой книге звучат по-новому, наверное, можно разобраться. Но не хочется: пусть в этом остаётся загадка и волшебство большой литературы <...>»<sup>11</sup>.

Мне же кажется, что Водолазкин в «Чагине» вышел за рамки даже своей обязательной программы: он рассуждает теперь не только о времени и памяти — он переходит в области божественного замысла, по сути, открывает нам двери того самого

божьего склада. Бог-кладовщик, возможно, один из самых незаметных героев книги, но Его роль стоит учитывать — роль вынесенного за скобки всеведущего «созерцающего ума». Герой Водолазкина всегда уникален, но всегда — человечен, даже слишком человечен. Перешагнуть пороги привычного восприятия действительности может даже ответственный по гражданской обороне сотрудник библиотеки, по чьей вине уж точно не только один Вельский попал в лагеря. Это, согласитесь, милосердно.



### Примечания:

1. Евгений Водолазкин. Чагин. — М., 2022. С. 236.
2. Там же, С. 320.
3. Евгений Водолазкин. «Мир переходит от приемлемых эпох к временам полного абсурда» / беседовала Д. Ефремова // Известия. 20 октября 2022. URL: <https://iz.ru/1411926/daria-efremova/mir-perekhodit-ot-priemlemykh-epoch-k-vremenam-polnogo-absurda> (дата обращения: 11.02.23).
4. Водолазкин Е. Г. Чагин. — М., 2022. С. 306.
5. Там же, С. 348.
6. Там же, С. 337.
7. Там же, С. 108.
8. Там же, С. 252.
9. Андрей Мягков. Мнемонист в футляре // URL: <https://gorky.media/reviews/mnemonist-v-futlyare/> (дата обращения: 11.02.23).
10. Галина Юзефович. URL: <https://meduza.io/feature/2022/11/05/chagin-roman-evgeniya-vodolazkina-o-cheloveke-s-absolyutnoy-ramyatyu-kotorogo-verbuet-kgb> (дата обращения: 11.02.23).
11. Татьяна Соловьева. Воображение о прошлом // URL: <https://unost.org/authors/voobrazhenie-o-proshlom/> (дата обращения: 11.02.23).

## НУЖНО ЛИ УБИВАТЬ АВТОРА?

*Портрет критика Игоря Кириенкова*

Игорь Кириенков — кино- и литературный критик, выпускник факультета журналистики и филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, автор множества статей и иных материалов на «Арзамасе», «Полке», «Кинопоиске», в «Горьком», «Сеансе» и т.д. В 2020 году стал номинантом Forbes среди 30 самых перспективных россиян до 30 лет.

Будучи журналистом по первому образованию и филологом — по второму, Кириенков в отдельных своих критических статьях и литературоведческих заметках (вроде тех, что опубликованы на «Полке») демонстрирует органичное переплетение этих двух векторов: публицистической цепкости и академической скрупулёзности. Кажется, особенно этот синтез заметен



**Александра Сулова**

*магистрант филфака МГУ*

в статье «Ролан Барт. Человек, который убил автора»<sup>1</sup>. Работа вдобавок видится мне самой откровенной (или, по крайней мере, одной из), она обнажает душу не только анализируемого, но и анализирующего, не только умертвившего, но и, кажется, умертвляющего.



Кириенков-филолог демонстрирует блестящую осведомлённость в вопросах истории литературы, литературного процесса; знание лиц, Барта учивших и у него учившихся, его вдохновлявших и им вдохновлявшихся, предшественников, современников и последователей. Более того, Кириенков-набоковед не может оставить без внимания стилистику, он выражает особый трепет к лексике: «отметим тут роль наречий — “регулярно”, “нередко”, — которые делают уникальное ординарным». Набоковеда выдаёт также неотвратимая (навязчивая?) попытка избежать пошлости («смерть автора» подковывается эпитетом «пресловутая»), откреститься от тех псевдоинтеллектуалов, которые, цитируя самые известные высказывания Барта, стремятся «прибавить своим суждениям культурологической подсветки — не особенно

заботясь об истинной природе этой иллюминации». Попытка критика (по всей видимости, успешная) говорить об анализируемой фигуре на её же языке (языке постмодернистской интертекстуальности в данном случае) обличает задатки Кириенкова-художника. Примером может послужить фраза: «их утопичный проект продвинулся сильно дальше котлована», явно отсылающая к одноимённому произведению Платонова.

Что же касается журналистской составляющей, Кириенков (выражаясь его же языком) «панибратски» цитирует биографа Барта, Тифена Самойо, выдавая его начальные строки о смерти объекта биографии за «заход с козырей», тем самым как бы тоже заходя с козырей.

Но вернёмся к обнажению души. Рассуждая о месте Барта в литературе, Кириенков говорит,

что тот «предпочел стабильную академическую орбиту какой-то более шальной траектории». Под «шальной траекторией» подразумевается писательство. Перефразирую: Барт, выбрав науку, убил не только автора в классическом понимании, но и автора в себе. Мне видится здесь что-то личное, относящееся к автору статьи в том числе. Сложно себе представить литературоведа в целом и набоковеда в частности, который не задавался бы вопросами: «А я хочу стать писателем? А какую сторону выберу я? А должен ли я убить автора?»

И если Барт «признается, что у него не всегда получается стройно и убедительно излагать свои мысли, — зато ему мало равных в плетении словес», то у Кириенкова, есть резон предполагать, может получаться и то и другое. Или нет?

4 марта 2019 года на портале «Горький»

вышла его заметка «Художник зыбкого мира»<sup>2</sup>, посвящённая 120-летию Юрия Олеши. Кажется, это самая труднопроходимая статья из всех, что мне на данный момент удалось изучить. Во-первых, создаётся впечатление, что работа создана филологом исключительно для филологов, и ни о каком синтезе, упомянутом выше, не может быть и речи. Текст (хотя его трудно назвать плохим или некачественным) читается слишком тяжело: постоянно приходится продирааться сквозь сложный синтаксис, вязнуть в словесных витиеватостях, в какой-то момент ловишь себя на мысли, что не хватает воздуха. В другой своей статье для упомянутого портала («Между “Даром” и “Лолитой”»<sup>3</sup>) он назвал писательскую манеру позднего Набокова «литературой высокой плотности», оценивая её таким образом в положительном ключе. Тактику, выбранную Кириенковым

в этой статье, хочется назвать критикой высокой плотности, но отнюдь не со знаком плюс.

Более того, некоторые его пассажи в отношении Олеси выглядят нелогичными. Сначала «Олешу не запрещали, не отлучили от сопутствующих писательской жизни бонусов, не истребили физически. Молча, он писал. Пиша, не роптал», и в следующем же предложении: «Впрочем, как еще можно интерпретировать его пугающе откровенную речь на I съезде советских писателей: “Мне трудно понять тип рабочего, тип героя-революционера. Я им не могу быть” — страшное по тем временам саморазоблачение, которое могло бы привести к весьма радикальным последствиям». Получается, высывался и роптал...

В стремлении уйти от пошлости, столь презираемой любимым Набоковым, Кириенков в рас-

суждениях о судьбе и творчестве (предполагаю, чуть менее любимого) Олеси преподнёс своим читателям почти что пошлость, о которую пришлось споткнуться: «Безоговорочные лоялисты не сочувствуют заговору чувств», — попытка игры в звукопись засчитана, однако она кажется не самой удачной. Да и упомянутая выше фраза «пиша, не роптал» выглядит несколько вычурно. Впрочем, всё это может оказаться не более чем вкусовщиной.

Материалы Кириенкова о Набокове на фоне других его работ кажутся наиболее тонкими, чувствуется, что в них вложено больше души, больше если не исследовательских (хотя и их тоже), то творческих сил. В ситуации с Набоковым Кириенкову, как мне кажется, удаётся наиболее точно подстроиться под стиль анализируемого автора (да и что греха таить — эпитеты в духе Набокова

проскальзывают практически во всех его статьях, будь то «хроническая неверность», «загадочная разноголосица», «социальная ткань» или «метафизический ветерок»).

Как Набоков играет с читателем, давая ему двойные послания (вспомним, скажем, из «Дара»: «<...> а у меня в чемодане больше черновиков, чем белья»), так и Кириенков, рассуждая про нежелание автора распространяться о причинах перехода с русского языка на английский, говорит, что «личная трагедия» <...> так и осталась персональной коллизией», демонстрируя этот набоковский переход (и одновременно с этим стабильность) не только семантически, но и лексически, заменяя слова, ставшие родными русскому уху, на более «чужие» галлицизмы.

Что касается критических работ на тексты современных Кириенкову авторов, будь то Сорокин,

Пелевин или, скажем, Данилов, в них как будто появляется больше воздуха, они написаны проще и понятнее, но почти без художественных изысков.

Например, в одной из последних своих статей «Важная книга: “Саша, привет” Дмитрия Данилова»<sup>4</sup> критик, отмечая его талант как художника («как всегда в случае с текстами этого автора, его роман прежде всего феномен языка и стиля»), на деле проходит относительно этого аспекта как будто по касательной (конечно же, в очередной раз упоминая Набокова), хотя, нельзя не отметить, очень точно. Однако больше внимания критика в данной работе занимают вопросы виновности главного героя, оправданности введения смертной казни, соотносённости проблематики с современностью. Это не хорошо и не плохо, но создаётся впечатление, что чем посредственнее,

по мнению критика, анализируемое произведение, тем посредственнее сама критика. И в этом есть своя логика. Кстати, встраивание в стилистику автора и самого произведения в этой рецензии тоже имеется: Кириенков пользуется разговорной лексикой 21 века вроде «кейсы», «апдейт» или «фича». Это немного не вяжется с метафорами вроде «мелкой моторики бытия».

Язык Кириенкова довольно метафоричен, богат и (не всегда, но часто) изыскан. Из этого и делается предположение, что помимо филолога, журна-

листа, критика в нём живёт ещё и художник, хотя, как уже было сказано, при анализе современных текстов он, автор, как будто отходит даже не на второй, а на третий план, что кажется кощунственным по отношению к собственному таланту. Поэтому и хочется задать вопрос: «А нужно ли убивать автора?».



#### Примечания:

1. Кириенков И. Ролан Барт. Человек, который убил автора // Сеанс. — URL.: Ролан Барт. Человек, который убил автора – Редакция – Журнал «Сеанс (seance.ru) (дата обращения: 11.02.23).
2. Кириенков И. Художник зыбкого мира // Горький. — URL.: Художник зыбкого мира (gorky.media) (дата обращения: 11.02.23).
3. Кириенков И. Между «Даром» и «Лолитой» // Горький. — URL.: Между «Даром» и «Лолитой» (gorky.media) (дата обращения: 11.02.23).
4. Кириенков И. Важная книга: «Саша, привет!» Дмитрия Данилова. — URL.: Важная книга: «Саша, привет!» Дмитрия Данилова (rolka.academy) (дата обращения: 11.02.23).



## ЖЕНЩИНА В МУЖСКОМ МИРЕ

*Сорокин В.Г. De feminis: сборник короткой прозы / Владимир Сорокин. — М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2023. — 256 с.*

В прошлом году заслуженный панк современной русской литературы Владимир Сорокин выпустил сборник рассказов «De feminis», название которого с латыни переводится как «О женщинах».

Формат сборника для Сорокина привычен («Норма», «Сахарный Кремль», «Первый субботник» etc.): фрагментарность позволяет писателю конструировать художественный мир, подобно пазлу. Возьмём, к примеру, «Сахарный Кремль», в котором жизнь в «новой», монархической, России раскладывается на детали мозаики. С каждым новым рассказом автор достраивает кусочек симулякра за Великой Стеной. В «Норме» же фрагментарность становится катализатором литературного



**Полина Ужгина**

*магистрант филфака МГУ*

эксперимента: через взорванную ткань языка конструкторы советской ментальности разлагаются на плесень и липовый мёд. Мы, конечно же, сразу вспоминаем невинные поначалу письма «Дорогому Мартину Алексеевичу», которые постепенно превращаются в неостановимый поток агрессии и ровное «аааааа»;



«Летучку», где обсуждение номера газеты в традициях производственного романа подменяется бессмысленной тарабарщиной; в конце концов, третью главу, в которой по-тургеневски прекрасное описание русской природы спотыкается на непечатном слове. Сорокинская разрозненность прекрасно складывается в цельную картину: это полная реализация термина «деконструкция», разрушение с целью созидания.

Но в случае «De feminis» фрагменты не объединяются ничем, кроме женской темы, а потому сборник кажется пёстрым одеялом. Одной лишь темы недостаточно: для цельности нужна и идея. Сорокин, как никто другой, умеет работать с бесформенностью и бессистемностью, парадоксальным образом придавая им форму и систему. Но здесь этого чуда парадоксальности

не происходит.

Сборник состоит из девяти рассказов, в центре которых стоит, очевидно, женщина. Автор даёт и зарисовки единичных эпизодов из жизни героинь, как, например, в рассказах «Две мамы», «Вакцина Моник» или «Странная история», и широкую перспективу, как в «Золотом ХХХ» или в «Татарском малиннике». У сборника достаточно широкий временной и пространственный разброс: Германия, Крым, Москва, Нью-Йорк, небольшая европейская страна, зарабатывающая на экспорте свинины и победах на мировой шахматной арене; сюжеты разворачиваются в периоды Второй Мировой, эпохи застоя и в наши дни.

Есть, к примеру, усреднённая формула повседневности современной бизнес-леди — рассказ «Пространство Призмы» (из школьного курса геометрии мы можем вспом-

нить, что призма — общее название для группы объёмных многогранников). Сорокин предстаёт учёным, вращающим геометрическую фигуру и описывающим свойства её граней. Рассказ становится обобщающей формулой. Здесь можно было бы размахнуться: у таких рассказов-«формул», которые следуют гоголевской механике «в одном департаменте служил один чиновник», есть удивительный потенциал — напрямую обращать внимание читателя на проблемы, общие для каждого представителя описанного типа. Но у Сорокина фигура на бумаге так и остаётся фигурой на бумаге — плоской и лишённой объема. С чем сталкивается Призма-бизнес-леди? С недолгим выбором любовника утром? А может, стоило бы больше рассказать о ложности богемной жизни? О пустоте, которая скрывается в душе

женщины, посвятившей свою жизнь работе? О разнице между секундными повседневными удовольствиями, срок годности которых так же ограничен, как вкус жевательной резинки, и истинным наслаждением от переживания духовного опыта, который наполняет жизнь смыслом? Но ничего этого не происходит. Призма засыпает, чтобы завтра повторить тот же сценарий.

А ведь в первых двух рассказах Сорокин заявил невероятно важную проблему и блистательно её воплотил! Это проблема насилия, которая для женщины, без преувеличения, является константой. В открывающем сборник рассказе «Татарский малинник» характер и творчество женщины вырастает из увиденной когда-то жестокости. Главная героиня, прославившаяся на весь мир художница Алина Молочко, в детстве ставшая свидетельницей изнасилования цыганки,

запомнила эту сцену на всю жизнь и пронесла через тридцать пять лет своего творчества. Каждый год она выпускает произведение под названием «TR», которое, вероятно, расшифровывается как «The Rare», — картину, перформанс, инсталляцию. Она меняет персонажей, меняет формы для воплощения этого сюжета, меняет декорации, цвета, но суть — изнасилование — остаётся неизменной. Это потрясающий разгон, который во всей своей пронзительности и безысходности раскрывается во втором рассказе, «Жук», и находит уже затухший, тлеющий отголосок в «Гамбите вепря» — политическом памфлете о том, как президент «небольшой европейской страны» в прямом смысле поедает мозг гениальной и богобоязненной шахматистки. Но на девять рассказов таких всего лишь три. А какой цели подчинены остальные

шесть — неясно.

Возьмём «Сугроб», занимающий в книге добрых сорок страниц. Владимир Сорокин повторяет ход из своего «Романа», где тургеневская картина усадебной идиллии превращается в кровавое месиво, а в финальных строках утверждается смерть романа: роман умер, дальше пойдут только «книги». В «Сугробе» же симпатичная история любви русской студентки и американского слависта в один миг оборачивается абсурдом. Главные герои по неизвестным причинам вдруг обращаются в геометрические фигуры. Он — в 14-метровый скрипучий цилиндр, она — в стонущий шар диаметром 9 метров. И нет в этом эпизоде какой-то главенствующей линии, которая бы ответила на вопрос: «Ради чего это написано?». Остаётся лишь гадать, на что обратить внимание. То ли это очередная насмешка над позднесоветской

реальностью, в которой девушка вынуждена мотать вату и марлю вместо уже изобретённых, но ещё не доступных тампонов; то ли абсурдистская насмешка над страхом советского человека столкнуться с чем-либо из «мира за морем». То ли мы тут вообще пытаемся родить читателя на замену мёртвому автору и насочинять не заложенные изначально смыслы, а роль столь объёмного рассказа исключительно композиционная: после «Сугроба» идёт уже упомянутый рассказ «Пространство Призмы», где люди заменены геометрическими фигурами. Стоило ли тратить столько текста на ключ к шифру?

Сборнику недостаёт цельности и в творческом подходе. С одной стороны, не обходится без старой доброй постмодернистской деконструкции и щедрой порции интертекста. Чего стоят одни только двадцать страниц

«Войны и мира», в которых почти что к каждому понятию автор заботливо добавил эпитет «чудовищный»? Этот фрагмент, озаглавленный ярким «Чудовищная война и чудовищный мир», вызвал в критике больше всего споров, однако, в моём понимании, он прекрасен, потому что здесь Сорокин снова попал в свою колею панка и ниспровергателя. Толстовского четырёхтомника со школьной скамьи боится каждый русский подросток, а темы для сочинений про корявый дуб, исцеляющее пение Наташи, бескрайнее небо над Аустерлицем и дубину народной войны уже давно напоминают зачины для анекдотов. И Сорокину, анархисту от мира литературы, конечно, хватает смелости в лицо бросить суровую правду: ореол гениального произведения подлежит ниспровержению. Но ломать не строить, и вот тут постмодернист спотыкается, пытаюсь

резко развернуться на сто восемьдесят градусов — в сторону модернизма. Обращение к насилию как к константе, не зависящей ни от времени, ни от пространства, и к красоте, вечными носителями которой являются женщины, — редкие моменты, когда автор примеряет маску серьезности и без капли жалости обнажает суровую правду этого мира: добро, тепло и искреннее желание любви гибнет в реальности, выстроенной мужчинами, которые убивают, занимаются каннибализмом и воспринимают женщину исключительно как сексуальный объект. И модернистские эпизоды в сборнике — самые прекрасные. Это то, что берёт за душу и заставляет лить горькие слёзы, сопереживая то несчастной цыганке, то убитой надзирательнице концлагеря. Рассказ «Жук» о последней — это лучшая история сборника: Сорокин обнаруживает под злой личиной

обычную женщину, страдающую от безразличия противоположного пола и готовую поверить во что угодно — даже в чудо, в детскую игру с божьей коровкой. Чудо оборачивается злой насмешкой: надзирательницу Ирму насилует, а после убивает русский солдат, бывший уголовник, и, никогда не знавшая мужчины, она принимает это за истинную любовь. С удивительной пронцательностью Сорокин здесь концентрирует опыт огромного числа женщин, находящихся в абьюзивных отношениях и терпящих побои от эмоционально недоступных мужчин.

Лишь немногим слабее в этом отношении рассказ «Золотое ХХХ», в котором утончённая и образованная писательница Виктория, ни на йоту не уступающая в кругозоре поэту Борису, страдает от собственной женской природы. Именно натура, считает она, мешает



женщине хоть в чём-то превзойти мужчину и написать гениальный роман. А потому единственный способ достичь поставленной цели — полностью отказаться от своей женской части, зашить себе половые губы, а позже — засунуть во влагалище дуло пистолета и покончить со всей «женскостью» уже радикально. А что становится результатом таких испытаний? Лишь переписанный роман «Война и мир» со словом «чудовищный» в каждой строчке. То есть пределом гениальности женщины в этом рассказе является деконструкция мужского письма. И в этом

кроется жестокая правда: эпохами женщины ставили себе целью приблизиться к мужскому гению, почти не изучая гений женский. Виктория, с её вечным ощущением неполноценности, вызывает искреннее сочувствие. Хочется сказать: «Что же ты делаешь, дура, неужели ты не видишь, насколько ты прекрасна?!» Но героиня не понимает, что для гениальности необязательно отказываться от своей женственности. А Сорокин не даёт ответа, как эту женственность использовать, поэтому и от этого рассказа, сильного и яркого, остаётся ощущение незавершённости и повисшего в воздухе вопр..





**Контакты:**

+7(915)36-88-739

**E-mail:** [nate.lit@mail.ru](mailto:nate.lit@mail.ru)

**Сайт:**

**Мы в социальных сетях:**

[https://t.me/NATE\\_lit](https://t.me/NATE_lit)

