

№10

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

08|24

# НАТЕ

эссе. рецензии. статьи



18+  
содержит  
нецензурную брань



# НАТЕ

эссе. рецензии. статьи

18+  
содержит  
нецензурную брань

Главный редактор: Мария Тухто

Редакционная коллегия:

Юлия Афонина

Ирина Бондырева

Ада Насуева

Александра Сулова

Дизайн обложки:

Светлана Подаруева

Верстка: Мария Тухто

**Контакты:**

Прием рукописей: [nate.lit@mail.ru](mailto:nate.lit@mail.ru)

Сотрудничество: [nate.lit.collab@mail.ru](mailto:nate.lit.collab@mail.ru)

Сайт: <https://natelit.ru/>

Мы в социальных сетях:

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

Boosty: <https://boosty.to/glavvred>

Поддержать проект: <https://pay.cloudtips.ru/p/39896291>

Рукописи не рецензируются.

Мнения автора и редакции могут не совпадать.

При перепечатке текста ссылка на журнал обязательна.

## Оглавление

Елена НЕЩЕРЕТ: Здоровому человеку — здоровая смерть (Ася Демишкевич «Под рекой», «Раз мальчишка, два мальчишка», 2024) .....	6
Денис ЛУКЪЯНОВ: Средиземье нашего дня: как ландшафт определяет повествование .....	9
Андрей ПЕРШИН: О черном вине (к/ф «Евгений Телегин», 2024).....	13
Денис СОРОКОТЯГИН: Девять минут (Татьяна Коврижка «Яд», 2024)....	16
Екатерина ПОЙМЁНОВА: Сказочные горизонты Олега Шаранданова .....	19
Сергей ЛЕБЕДЕВ: «Опасное» наследство «Протагониста» (Ася Володина «Протагонист», 2022).....	23
Александра РУМЯНЦЕВА: Черно-красное кино (к/ф «Мастер и Маргарита» 2024) .....	27
Татьяна СОЛОВЬЕВА: Решительная невозможность поступка: три романа о невозможности действия.....	30

---

## Елена НЕЩЕРЕТ

Родилась в Краснодарском крае; переехала в Санкт-Петербург, чтобы поступить в СПбГУ на отечественную филологию, но не окончила обучение. Работала в сети «Буквоед», затем (вплоть до нынешнего часа) — в книжном магазине «Во весь голос», принадлежащем издательству «Городец». После Школы Литературной Критики в Ясной Поляне стала внештатным обозревателем портала Год Литературы. Публиковалась также в независимом медиа «Фальтер».



6

## ЗДОРОВОМУ ЧЕЛОВЕКУ — ЗДОРОВАЯ СМЕРТЬ

*(Ася Демишкевич, «Под рекой», «Раз мальчишка, два мальчишка», Альпина.Проза, 2024)*

В апреле этого года на ярмарке Non/Fiction появилась красная книжка с коллажем из Василисы и кучи трупов из Марьи Моревны Билибина на обложке. За последние пять лет, с ростом спроса на сказочные мотивы, несчастная Василисушка не покладая черепа представляла как ученую фольклористку, так и разнообразные ретеллинги. Самое приличное, что было ею украшено, — первая исчерпывающая монография по мелкой русской народной нечисти «Нечистая, неведомая и крестная сила» Максимова. Так

что молодой автор, выпущенный под такой обложкой, сразу оказался помещен в облако определенных ожиданий. Что ж, любителям фольклора в романе Аси Демишкевич «Раз мальчишка, два мальчишка» действительно есть чем поживиться.

Злая мачеха отправила главного героя, семиклассника Андрейку, в армию служить. С Андрейкой в части, кроме обычных неинтересных новобранцев, оказался зэк, которому обещали помилование, дурачок

и пара заложных, то есть умерших нехорошей смертью, покойников. Их всех привезли в чистое поле, где под открытым небом стоят ряды панцирных кроватей, и приказали рыть окопы. По краю поля растет темный лес, с каждым днем придвигающийся всё ближе к лагерю новобранцев. Связь с начальством — через медиума. Солдатики предоставлены сами себе, но деться никуда не могут. Власть не персонифицирована. Она просто есть как некая неотменяемая сила.

Здесь стоит отметить, что в предыдущем абзаце уже больше типичных примет сказочной речи, чем во всем романе. Язык «Мальчишек» подчеркнута несказочный, без устойчивых эпитетов типа «злая мачеха, чистое поле, добрый молодец», без характерных инверсий, чистый такой средний литературный слог без лишних завитушек, лирически скупой, нестилизованный. Вся морфология русской сказки здесь зашита в сюжет и в образы персонажей. Особенно в символически значимые детали типа человеческих волос. Вообще если искать точное определение, то «Раз мальчишка, два мальчишка» — не сказка, а *роман-обряд* или *обрядовый роман*, потому что при чтении мы вместе с главным героем оказываемся внутри инициации или, по ван Геннепу, обряда перехода. Женщина может

попасть в ситуацию перехода несколько раз в жизни: первый раз на свадьбе, а потом — когда рожают детей. У мужчины же (в русском фольклоре) шанс на обряд перехода только один — когда его «забривают в солдаты». Человек, совершающий переход, должен оказаться обнаженным, то есть лишенным привычных атрибутов и символически мертвым, в подчеркнута непривычном пространстве со странными законами и пройти ряд символических испытаний. Что и происходит в «Мальчишках». У нас-то в реальном мире результат ритуала заранее определен: человек умрет в одном статусе и родится в новом, но уже оговоренном и установленном, иначе и быть не может. А вот пространство художественного текста более пластичное, и герои, погибнув в прошлом статусе и пройдя испытания, могут оказаться где угодно и кем угодно, потому что потусторонний мир — штука сложная, непредсказуемая и опасная. Кстати, в сказках при переходе героя между мирами часто возникал помощник, который в случае чего должен сложить Ивана-уже-не-дурака, жертву инициации, из кусочков и сбрызнуть по очереди мертвой и живой водой. У Демишкевич такой помощник тоже есть, и он ближе к темным потусторонним силам, помогающим вынужденно и без удовольствия, чем к безотказному

Коньку-горбунку. Оступишься — помощник тебя доест.

Вторая книга, «Под рекой», на первый взгляд кажется куда менее связанной с фольклором, тем более что она автофикциональна. «Я — фольклорный элемент, // у меня есть документ» героиня, конечно, могла бы сказать, потому что любой из нас, современных горожан, — персонаж фольклора, какими бы мы себе ни казались гражданами мира. Но у Демишкевич другой тип авторской самоиронии, так что и фольклор проявляется в «Под рекой» по-другому.

8

Героиня возвращается в родной город на похороны отца и встречается лицом к лицу со своими детскими страхами. Над Дивногорском нависает огромная плотина, и если ее прорвет, город меньше чем за час окажется под водой из Енисея. А чтобы построить водохранилище, которое регулирует плотина, затопили несколько деревень. В Дивногорске ходят мрачные байки, что по водохранилищу плавают гробы из затопленных деревень, и вода как граница между мирами и временами — главный сказочный мотив книги. Кире, автогероине Демишкевич, мерещатся на улицах города мертвецы, пришедшие из-под воды, прорыв плотины диктует образы

для панической атаки, и отец тоже осмысливается как существо одной природы с утопленниками задолго до своей реальной смерти. Сказка про утопленника, волокущего живых на дно, становится ключом к личному страшному опыту.

Получается, в литературе появился еще один сильный независимый голос, который переустраивает фольклор, делая его из музейной редкости, из чего-то далекого, что бывает у бабушек, в нормальный инструмент для современной городской жизни. Примечательно, что Ася Демишкевич действует в русле актуальной фольклористики довольно сознательно: ее наставницей одно время была глава Пропповского Центра Светлана Адоньева, автор замечательных статей про изменение фольклорной традиции в XX веке и в наши дни. Что ж, у вдумчивого читателя появился выбор, что бы такого глубинного, архетипически фольклорного прочесть, кроме Евгении Некрасовой, слава которой, кстати, началась как раз после победы в одном из первых сезонов премии «Лицей». Демишкевич в этом году денежного приза за «Под рекой» не получила, но примечательно, что вкусы лицейского жюри постоянны. И низкий поклон «Альпине» и «Лицею» за яркое новое имя.



---

## Денис ЛУКЪЯНОВ

Родился в Москве, окончил институт журналистики, коммуникаций и медиаобразования МПГУ. Писатель, журналист, контент-редактор издательства «Альпина.Проза». Пишет для журналов «Юность», «Прочтение», «Литрес Журнал». Ех-обозреватель эфира радио «КНИГА». Ведущий подкастов. Работал в ГК «ЛитРес».



### СРЕДИЗЕМЬЕ НАШЕГО ДНЯ: КАК ЛАНДШАФТ ОПРЕДЕЛЯЕТ

9

#### ПОВЕСТВОВАНИЕ

Порой можно услышать, что «город в книге становится самостоятельным героем». Вот только как и для чего это происходит? И о каком городе в таком случае идет речь: реальном, выдуманном, или вовсе мифологизированном — образе, созданном стараниями поколений прозаиков? В действительности, понятие «города» в данном контексте стоит расширить — любой *ландшафт*, подобно, если верить толкинистам, Средиземью, может оказаться или полноценным стержнем литературного произведения, его главным героем, или задавать многие правила игры — работать

на атмосферу, менять пространственно-временные отношения в тексте, — и, говоря категориями рынка, делать текст «продаваемым».

Такое «превознесение» ландшафта-города — привилегия не только классических произведений. Мы привыкли обсуждать «Петербург Достоевского», «Дублин Джойса», «Макондо Маркеса», однако современные авторы порой тоже отдают предпочтение ландшафтам, а не героям. Это, во-первых, помогает текстам значительно выделиться на фоне множества других изданий —

зачастую с похожим сюжетом или похожими типажам героев, — а во-вторых, так авторы могут спрятать на просторах этого «ландшафта» дополнительные смыслы, таким образом углубив текст.

В романе «Потусторонним вход воспрещен» (изд. «Полынь») Екатерина Ландер работает с петербургским историческим мифом в прямом смысле этого слова. Город — как его реальная часть, так и особая изнанка, куда, по сюжету, вытесняется отжившая свое история, — здесь выходит на первый план; порой затмевает психологию героев и экшен. Перед читателем оказывается роман-путеводитель, но не столько в пространстве, сколько во времени. Екатерина Ландер использует все исторические несостыковки и байки (типа легенд о мистической природе наводнений или суеверий о химике Александре Пеле, которого считали алхимиком) как сюжетный клей, на котором в романе держится всё: и приключения героев (то есть исключительно сюжетная часть), и психологизм, и даже особая атмосфера книги-загадки.

Другой подход в городо-герою находит Кристина Маиловская. В этом ключе ее роман «На улице Дыбенко» (изд. «Альпина. Проза») весьма двояк: с одной стороны, центром

повествования здесь становится Петербург Достоевского (то есть уже литературный город-миф), который главная героиня, студентка-филолог Кира, хочет изучать. Литературный контекст порой предопределяет даже мысли героини: в минуты особых душевных смятений она цитирует про себя фрагменты произведений XIX и XX века — не все из них напрямую связанный с Петербургом, но все так или иначе формируют миф той эпохи. Город несуществующий и иллюзорный таким образом становится своего рода смысловым стержнем героини; он же задает контраст между Кирой и другим героями, которые с этим мифом, конечно, не знакомы, что сразу делает их для героини «чужими» (точно так же, как из-за смеси национальностей для многих она сама оказывается чужой). С другой стороны, есть в романе и реальный город, претендующий на звание отдельного героя — Волгоград девяностых (тут проходит юность героини). Это место мрачное, полное криминальных разборок и людей далеко не толерантных взглядов; местами оно напоминает горьковскую ночлежку. И в той абсолютно некомфортной для себя среде Кира постепенно увядает: реальный город духовно убивает героиню, в том время как литературный город-миф, наоборот, подпитывает.

Не стоит забывать и о жанровой беллетристике. Со всем иначе урбанистическое предстает перед читателем в стимпанк-романе Владимира Торина «Мое пост-имаго» (изд. МИФ). Выдуманный город — Габен — без сомнения, оказывается центральной фигурой повествования. Он настолько «живой», что намеренно олицетворяется автором в тексте — местные, например, говорят, что у города «ржавое сердце»; вездесущий туман же подобной городской крови (интересно, кстати, что уподобление города — или всего мира, — человеческому организму — это одна из традиций средневековых текстов). Своенравный и жестокий, Габен, подобно магниту, во-первых, притягивает к себе все необходимые маркеры стимпанк-романа (от дирижаблей до безумных ученых), а во-вторых, аккумулирует атмосферу «старой-доброй Англии». Она тоже весьма типична для этого жанра. Но главное — в гротескном, порой по-гоголевски броском или салтыково-щедрински едком повествовании Торина именно город наделяет героев контрастными характеристиками, притом наиболее гротескными оказываются скорее второстепенные персонажи, «дети Габена»: сплетники, констебли, попрошайки, охотники из местного клуба и судьи, будто впитывающие весь окружающий их — и созданный

именно за счет городского пространства! — гротеск с ноткой абсурда. Хотя у главных действующих лиц — мизантропа доктора Доу, его племянника и таинственного консультанта — характеры не менее фактурные и объемные.

И вновь оговоримся, что не только город, но любой ландшафт в самом широком смысле может оказаться основополагающим для текста, задать его ритм, заложить особенности. Таким ландшафтом становится остров Валаам в романе Нади Алексеевой «Полунощница» (изд. «РЕШ»). Большая часть повествования разворачивается именно в этом — что важно — герметичном пространстве, откуда просто так не сбежать, хотя главному герою Павлу, прибывшему сюда, чтобы найти пропавших родственников бабки, а заодно «проконсультироваться» со святым старцем, порой очень хочется. Более того, Валаам — место сакральное, что сразу позволяет ему стать местом чудес: не волшебных, а психологических. Именно замкнутость этого пространства и особое — не столько мирское, сколько религиозное, — течение времени в конце концов помогают Павлу разобраться в себе. Для некоторых других героев этот ритм, наоборот, деструктивен. К тому же, главная сюжетная тоже спрятана сразу на «двух

Валаамах»: сегодняшнем и историческом, времен Второй Мировой.

Города и, шире, ландшафты, продолжают становиться ключевыми фигурами романов и в современной прозе. Они задают особый ритм и атмосферу повествования, помогают автору умелее спря-

тать «потайные смыслы» или же оказываются ключевыми для неких сюжетных поворотов. Что самое главное, касается это любых жанров и направлений: учитывая разнообразие издаваемой современной прозы, можно быть уверенным в долгой и вполне счастливой жизни властителей-городов.

---

## Андрей ПЕРШИН

Эссеист, фотохудожник, автор нескольких поэтических книг. Публиковался (эссе, критика и стихи) в журналах «Prosodia», «Урал», «Перископ», «Знамя», «Воздух», интернет-изданиях «КиноТВ», «45-я параллель», «Дегуста», «Флаги», «Всеализм», «Нате» и др., стихи переведены на английский и японский языки.



### О ЧЕРНОМ ВИНЕ

(к/ф «Евгений Телегин», 2024)

*С тобой сдружившись, ни о чем  
не думать мог бы я,  
но знаю — бьет в тебе ключом  
избыток бытия.  
Я боя не веду с судьбой,  
я осознал давно:  
я счастлив тем, что пьян тобой,  
ты, черное вино.*

*(Теодор Крамер. О черном вине.  
Избр., перевод Евгения Витковского)*

Гениальность — именно это слово звучит в фильме первым. «Гениальность является здесь как бы особым видом высшей мужественности». Что бы мы ни выбрали в этой фразе, получим готовый ракурс для всей истории. Метаироническое распутье. Гениальность, например, подсказывает начать с конца, ведь жизнь с нее не начинается. Перед нами вольное переосмысление «Евгения Онегина», в котором, однако, Евгений Ткачук-Телегин-Онегин выкапывает из могилы Ленского-Ленина,

и тот вдруг обнаруживает способность идти в обнимку с другом по полю, куда-то в сторону храма, где что-то мерцает, а еще в сторону рассвета, где будет совсем светло. Впрочем, Телегин, похоже, и Цоя лучший друг.

Здесь мне хочется сделать драматическую паузу, а еще вспомнить две реплики Годара. Они бесспорно уместны в гостеприимном и синкретическом контексте фильма. В 60-х годах прошлого века за Годаром уже закрепилась слава культурного героя и ниспровергателя. Подобно Джойсу и Пикассо, он жадно набрасывался на памятники прошлого, создавая свою невольную антологию, полную формальной эклектики и всевозможных гибридаций. «Прежде я писал свои критические работы, а теперь снимаю

их», — заявлял мастер, запросто снимая все возражения. И всё же споров было немало. Говорят, однажды ему предложили признать, что и в его фильмах должны быть, по крайней мере, начало, середина и конец. «Разумеется, — ответил Годар, — но не обязательно в таком порядке».

В фильме Виктора Тихомирова мы сталкиваемся с похожей проблемой «литературной» стилистики. Герои обсуждают фабулу Пушкина и находятся в ней, переписывают стихи или слушают критический разбор повествования. Сплошные аллюзии, реминисценции и возврат к театру, никакой реабилитации физической реальности. Если вообразить историю кино как историю освобождения от театральных моделей, сначала — от театральной «фронтальности», затем — от театральной манеры игры, и наконец — от театральной обстановки, то фильм покажется очевидным шагом назад. И даже не одним. Как и 60 лет назад, кого-то может оттолкнуть чрезмерная, хотя и мнимая озабоченность идеями, концептуализация в ущерб чувственной целостности и выразительности. Впрочем, за прошедшие годы похожие приемы утратили свой авангардный и радикальный характер. Для иного зрителя акцент на них может даже показаться консервативным, подражательным. Что же остается между прошлым и будущим? Многочисленные отсылки к современности можно считать как оммажами, так и попыткой

витализировать театральный и речевой коллаж, заставить фильм жить, пускай и в тонком срезе настоящего времени.

Характер отношений с первоисточником тоже обостряется. «Классика — это книга, которую восхваляют — и не читают», — говорил Марк Твен. Итало Кальвино пошел еще дальше и дал четырнадцать определений классики в попытке ответить на вопрос о том, зачем же ее всё-таки читать. Например, такое: «классика — это книга, которой всегда есть что сказать своим читателям», или: «классика — это произведение, звучащее фоновым шумом, даже когда несовместимое с ним настоящее имеет полное превосходство». И вот уже «Евгений Телегин» кажется действительным выражением последней мысли, исследованием границ и условий существования классического сюжета. Исследованием или деконструкцией, развитием или распадом? У зрения нет цели, как и у памяти. Возможно, то, с чем мы имеем дело, — не сумма или разность альтернатив, но касательная. А ведь история может быть и переспевшим началом... В своем эссе о Годаре (1968) Сьюзен Сонтаг заходит с другой стороны, нащупывает границы не источника или смысла, но метаиронии: «Опасность столь щедрого использования иронии в том, что идеи приходится выражать на грани карикатуры, а чувства — на грани уродства. Ирония ужесточает и без того значительное ограничение

в изображении чувств, обусловленное настойчивым требованием вести киноповествование в настоящем времени, в котором ситуации с менее глубокими эмоциями занимают непропорционально большее место».

Означает ли ирония непременно холодность, остранение, отсутствие острых чувств, обличение? Думаю, нет. В записной книжке 1960 года Эмиль Чоран обличает и расцветчивает ее саму: «...ирония — это признание в жалости к себе или маска, под которой эту жалость скрывают». Интересно посмотреть на сюжет и с такой стороны. Нужно заново учиться разговаривать, это происходит каждый раз, когда встречаешь себя.

Мне же и сам вопрос происхождения кино, в смысле поиска эстетической причины или прототипа, кажется совершенно спекулятивным. Волей-неволей мы исследуем возможности — технические, языковые, социальные, любые, — пытаемся ограничения превратить в синтаксис. Пускай, «энциклопедия русской жизни» «Евгения Онегина» превратилась в анти-энциклопедию фэнтези Телегина, разрывы в ткани фильма не драматизированы, а система эмоциональных тупиков не открыта для рефлексии. Самая эта непроницаемость означает собственную возможность, высвечивает ее контекст. Это заметно по тем характерным искажениям, какие претерпевают мотивы

известные и типические в поле черного космического тела. Скажем, в своих знаменитых лекциях о кино Славой Жижек среди прочего касается современной мифологии, так называемого «голливудского марксизма». Мнимой симпатии к бедности, которая на поверку оборачивается чем-то вроде вампирского мифа для высших классов, мифа о восстановлении эго противоречивых и сложных героев за счет общения с людьми менее искушенными и простыми. И тетушка Татьяны, и Телегин, и сама Татьяна проходят через что-то подобное. Это неудивительно, миф делает состоятельной любую коммуникацию. Органичный в «Титанике» Джеймса Кэмерона или в «Персоне» Бергмана мотив в «Евгении Телегине» оказывается раздробленным и будто привнесенным извне. Не то, как мы смотрим и видим фильм, но то, как фильм смотрит по стопонам, озирается.

Свободный от баланса компесаторных приемов, сдержек и противовесов достоверной репрезентации, фильм сам по себе приходит в движение. Оживают рисунки, ползает в тине Варвара-лягушка, бродят герои, упившиеся черного вина где-то в чащобе, в середине повествования. Черное вино нужно вылить в черное озеро, его видения страшны. Без следов, без остатков — никто не может быть уверен, что вполне протрезвел. Если трезвость лишь подразумевается, а не изобретается, открывается, то ум всегда имеет вид опьянения.

---

Денис  
СОРОКОТЯГИН  
Актер театра и кино,  
режиссер,  
художественный  
руководитель «DAS-  
театра». Автор книг «Во  
всём виноват Бэнкси»,  
«Синдром Шишигина»  
(2022), «Изменение формы.  
Особая книга» (2023).



### ДЕВЯТЬ МИНУТ

(Татьяна Коврижка. Яд. — М.: Поляндрия NoAge, Есть смысл, 2024.)

Дебютный роман Татьяны Коврижки умело балансирует между автофикшном и нон-фикшном. Жизненный опыт и взгляд автора, документальный честный разговор о травме материнства не навязывается читателю, не спекулирует, давя на жалость, это один из голосов в разноголосице других женщин, ставших или только готовящихся стать матерями. Автору удалось от частной истории выйти на глубокое обобщение, охватывающее все стадии материнства: до, во время, после. Чувство вины — изжитое или всё же нет (вопрос открыт), правдивость выявленного непроходящего страха за жизнь ребенка, снятие навязанных стереотипов об идеальной семье, предложенной нам

с детства в безмятежных рекламных йогуртов.

Нелепая случайность (маленькая дочь героини надкусывает лист диффенбахии, спойлер — всё заканчивается благополучно, при быстро оказанной помощи) запускает в голове матери изматывающий процесс пересмотра всей своей жизни, до предела обостряя чувство ответственности перед жизнью других (у героини две дочери, одна из них — с особенностями ментального развития), ставя под сомнение свою способность быть «хорошей матерью», «хорошей женой». Яд, не поразивший девочку, будто бы проникает в сознание матери, запуская (с точностью до минут, их всего девять, когда мать оставила



дочь наедине с самой собой, уйдя в туалет) последовательность физических действий в течение дня — до яда — и после. Этот день продолжает рефреном звучать в голове, обрастая всё новыми желаниями, не исключая радикальное — добровольный уход от мужа и детей, с которыми героиня, с силой внушенной себе самой правды, не сможет справиться, ведь дальше будет еще сложнее, а значит (как полагает она), хуже.

«Без меня им будет лучше. Девочки еще слишком маленькие, чтобы запомнить что-то существенное, а Максим (*муж.* — *Д.С.*) встретит по-настоящему хорошую женщину».

Роман «Яд» соткан из записей-осколков. Это тексты располагаются ретроспективно, эпизоды прошлого наслаиваются на ткань настоящего (бесконечные походы в реабилитационный центр, наблюдения, разговоры с находящимися в той же очереди мамочками, участие героини в поддерживающем книжном клубе, обсуждение книг о материнстве и женской природе). День «яда», разделивший жизнь героини на до и после, (он же — импульс к написанию романа), кажется, готовился судьбой еще задолго до описываемых событий, оставшись шрамом на лбу (соскобленный еще в детстве ветряночный волдырь). Взаимо-

отношения героини с собственной матерью поразительно копируют ее взаимоотношения с дочками: мы наступаем на те же грабли, смеемся почти тем же смехом (когда героиня рассказывает матери о случившемся отравлении, она не может сдержать нелепый, но помогающий как защитный механизм смех), потом этот смех сменится слезами накатившей беспомощности и вернется, но уже в сам роман, очертя ту необходимую дистанцию между пережитым опытом и написанным поверх опыта автофикциональным текстом, в котором, кажутся, действуют уже другие люди по каким-то другим законам.

«Разве мы не играем со смертью еще в тот момент, когда вытаскиваем головку дитя силой своей диафрагмы? А может, когда сгусток клеток только начинает превращение в плод».

Роман «Яд» — честный разговор о жизни и смерти, еще одна попытка оправдать себя и возблагодарить жизнь за опыт, чудом не окончившийся той самой смертью. «Что было бы, если бы я была на ее месте?» — спрашивает себя героиня, прочитав пост о матери, переходившей вместе с ребенком, сидящим в коляске, железнодорожные пути, слушая музыку в наушниках, заглушающую

сигнал семафора. Она на минуту задумалась, ушла в свои мысли — и случилась катастрофа. А здесь было целых девять минут. Но случилось чудо. «Яд» продолжает откровенный и честный разговор, начатый в ранее вышедших в издательстве «Поляндрия NoAge» романах Светланы Олонцовой «Дислексия» (о работе учителя в современной школе) и Марины Кочан «Хорея» (о заболевании

нервной системы — хорее Гентингтона) и вновь проверяет нас читателей, способны ли мы к эмпатии и подключению к чужому горю, радости, к судьбе постороннего нам человека, не омертвели ли мы под грузом исторических катастроф, не поражены ли мы ядом безразличия. Такие книги безжалостно и бескомпромиссно помогают нам понять это.

---

Екатерина ПОЙМЁНОВА, г. Тверь.  
Окончила МГИМО (международное право), РГАИС  
(авторское право).

Работаю менеджером  
в сфере культуры:  
веду музыкальные  
проекты, делаю  
концерты и фестива-  
ли, помогаю авторам  
найти свою аудито-  
рию. Играю в «Что?  
Где? Когда?». Веду  
фондом Вени  
Д'ркина.



## СКАЗОЧНЫЕ ГОРИЗОНТЫ ОЛЕГА ШАРАНДАНОВА

Книга Олега Шаранданова «По щучьему велению. Продолжение», изданная в молодом издательстве «Луноход», стала настоящим литературным событием. В этом произведении автор открывает читателям новые горизонты сказочной и поэтической фантазии, привнеся свежий взгляд на сюжеты русских сказок.

Тема человека, у которого сбываются все желания, крайне привлекательна для писателей и философов. Не зря она популярна и в русском фольклоре, в сказках. Этот сюжет открывает широкие возможности для размышлений о природе человеческой, ценностях, удовлетворении и последствиях безграничной реализации желаний.

«По щучьему велению. Продолжение» — это ироничес-

кая поэма, фантазия о том, как могли бы развиваться события после того, как герой народной сказки, став царем благодаря помощи щуки и получив возможность претворять в жизнь все желания, решает отказаться от неограниченной власти над судьбой. Чтобы разогнать ужасную скуку, Емеля собирает войско и отправляется в путь исследовать мир за пределами своего королевства, где его ждут невероятные приключения и удивительные встречи. В этом походе ему предстоят и внутренние открытия: переосмысления, понимание истинных мотивов действий — всё это может стать зеркалом для самого читателя.

В походе Емеля встречает тарбарскую армию, берет ее в плен и отправляет оба войска в свою столицу. Сам же, вместе с предводителем тарбарцев

принцем Фаней, отправляется искать волшебный сад с молодильными яблоками. В это время щука со своим советником, премудрым карасем, пребывают в страшном смятении — ведь за каждое желание, исполненное для Емели, они забирали себе в уплату время его жизни. И теперь им нужно или убить его, чтобы появилась возможность привязать к себе другого подопечного, или добиться, чтобы Емеля снова начал загадывать желания. Чтобы создать Емеле проблемы и заставить его просить о помощи, они посылают оборотня — змею Татьяну. Однако Татьяна влюбляется в принца Фаню и начинает помогать главным героям. Что было дальше — читайте сами.

Читатель погружается в увлекательную одиссею Емели, сталкиваясь не только с классическими мотивами сказки, но и с отголосками современной реальности. Олег Шаранданов ловко играет с жанровыми стереотипами, создавая уникальный мир, в котором переплетаются элементы фольклора и современности. Сказка становится средством для иронических отражений реальности, подчеркивая вечные ценности и актуальные проблемы.

Книга «По щучьему велению. Продолжение» от Олега Шаранданова окажется по душе не только ценителям

старинной русской литературы, но и поклонникам современных интерпретаций, например, «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Леонида Филатова или современных мультфильмов о трех богатырях. Ее увлекательный сюжет и магическая атмосфера напомнят о приключениях современных героев, которых так полюбили зрители всех возрастов. Говорят, что изначально поэма задумывалась как детское произведение, однако некоторые политические колкости и взрослый сленг не позволили адресовать книгу и этой аудитории.

Перед дальнейшим разговором предлагаю ознакомиться с отрывком, который мне особо задал в душу и из которого понятна вся сущность книги:

*На таинственной глубине,  
Там, где бороды у камней,  
Где вздымая, как из могил,  
Руки-мачты свои сквозь ил,  
Угрожающе залегли  
Обречённые корабли,  
Карасю говорила щука:  
— А надёжна ли та гадюка?  
Да достаточно ли хитра?  
Разберётся ли, в чём игра  
Захромала, откуда сбой?  
— Безусловно, само собой!  
Очарует, разговорит,  
Убедит, что земля горит  
Под ногами, что небосвод  
Без тебя на них упадёт.  
Вот увидишь: одна неделя —  
И замечется твоей Емеля!  
Всюду беды да враги!  
От бесчисленных «помог!»  
Будет просто не продохнуть!  
В общем, справится как-нибудь.  
А не станет он, рыба сътъ,*

*Из упрямства тебя просить,  
Так куснёт его, дурака,  
Незаметно, исподтишка!  
Хоть и горько сие зело...  
Эх, а как оно всё текло!  
Попросил дурачина хату —  
Месячишко тебе в уплату,  
Захотел податься в цари —  
Вот он годик, а то и три.  
Ну да что теперь говорить...  
Будем пробовать повторить.*

Книгу можно прочесть за один вечер и на одном дыхании. Именно такие произведения зачастую выходят за рамки развлечения и становятся частью читателя. Ее строки запоминаются так ярко, что всплывают в памяти сами собой, неожиданно появляясь в различных жизненных ситуациях. Это говорит о том, что произведение намного больше, чем просто книга — оно становится частью вашего мира, вашего мышления и восприятия. Это произведение искусства отражает ваше внутреннее состояние и поднимает настроение в любой момент.

На презентации книги, прошедшей в Москве в творческом пространстве «Брюсовхолл» Олег зачитывал фрагменты поэмы, а зрители — смеялись. Это довольно необычно как для любого официального мероприятия, так и для любого литературного произведения: рассмешить людей случайной частью поэмы. Близость книги к вашей душе, ее вечная актуальность и способность пробуждать улыбку в любой ситуации

являются убедительными доказательствами того, что это произведение литературы вне времени и пространства. Надеюсь, что «По щучьему велению» постигнет судьба не менее интересная, чем судьба «Федота-стрельца».

Немаловажный факт — то, что Олег дебютировал в книжном деле уже имея за плечами огромный авторский опыт. Олег Шаранданов — поэт, автор песен, создатель популярного в сети музыкального дуэта «Ефимыч», получающего на видеохостингах десятки миллионов просмотров. Олег всегда умело сочетал музыку и слово, создавая особое атмосферное пространство, где каждый стих переплетается с музыкальным звучанием, но где музыка всегда была на втором месте. Его поэзия наполнена смыслом и эмоциями, рассказывает о важности самопознания, понимании окружающих близких и далеких и в легком ироничном ключе борется со снобизмом и напыщенностью мира.

*«Честно говоря, сначала я пытался сочинить песенку, в которой рассказывает о том, что происходило с Емелей после того, как он, благодаря щуке, честно исполнявшей все его желания, не только разбогател и женился, а даже поумнел и похорошел. Но песенка становилась всё длиннее*

*и длиннее и в конце концов превратилась в нечто большее», — признается автор.*

Это подарило книге еще одну уникальную (и, возможно, главную) особенность: Олег решил не останавливаться на формате словесном, а привнести в свое новое произведение и привычный ему жанр — музыкальный. Так были созданы песни от лица всех героев книги (даже от второстепенных), половину из которых автор исполнил на презентации поэмы, превратив вечер в музыкально-поэтический квартирник. Песни живут собственной жизнью: их можно послушать на всех музыкальных площадках или посмотреть авторские видео проекта «Ефимыч».

Главное то, что песни самодостаточны, это не отрывки поэмы, а новый авторский текст от первого лица. Это но-

вый формат книги — целая мультивселенная, в которой живут персонажи. Особую атмосферу поэмы подчеркивают иллюстрации Екатерины Климовой — талантливого художника и лауреата престижных премий в области книжной иллюстрации. Яркие и современные образы героев в ее исполнении придают произведению дополнительный стильный и в чем-то иронический вид, погружая читателя в волшебный мир сказки с новой, оригинальной графической интерпретацией.

Книга Олега Шаранданова «По щучьему велению. Продолжение» — это не просто поэма, это целый мир, который заставляет задуматься, почувствовать и проникнуться волшебством слов. Рекомендую эту книгу как любителям поэзии и музыки, так и тем, кто ищет философские размышления и глубокие истины в текстах.

## Сергей ЛЕБЕДЕВ

Родился в Сураже, живу в Москве. Независимый исследователь, журналист, литературный и театральный критик.

Публикации в журналах «Новый мир», «Воздух», «Кольцо А», «Петербургский театральный журнал», «Современная драматургия», «Театральная жизнь», сетевых изданиях «Горький», «Год литературы», «Прочтение» и др.

Участник международных и всероссийских научных конференций, в том числе «Добычинские чтения в Брянске» (2018, 2019, 2022, 2024), «От романа до блога: трансформации субъекта в современных текстах» (РГУ, 2019), «Представляя необычное: когнитивный диссонанс, разрыв шаблона и прочие фантастические твари» («Шанинка», 2019), «Русские писатели и медицина: биографические и литературные “пересечения” (1820-2020)» (ИРЛИ РАН, 2022), «В.Я. Брюсов и русский модернизм на фоне мировой культуры: к 150-летию со дня рождения писателя» (ИМЛИ, ГЛМ, 2023) и др.



Фото: Максим Молков

### «ОПАСНОЕ» НАСЛЕДСТВО «ПРОТАГОНИСТА»

(Ася Володина. *Протагонист*. — М.: АСТ. Редакция Елены Шубиной, 2022)

«Протагонист» А. Володиной — интертекстуальное полотно, сотканное по принципу цента из различных лоскутов (образцов) идиостилей и насквозь прошитое каламбурами.

О ряде претекстов и о том, как «порой жестокие и странные законы художественного мира начинают искажать реальность», писала Анна Нуждина (см. [«Агон и агония»](#) в №7 «НАТЕ»), но в данном

случае хотелось бы подробнее остановиться именно на художественном мире, этот роман сформировавшем.

Ася Володина начинает «Протагониста» там, где почти и Дж. Сэлинджер — у пруда с утками. Это довольно эмблематичное, после «Над пропастью во ржи», общее место обозначения жанра «роман воспитания» — произведения, в центре которого находится психологи-

ческий, интеллектуальный и нравственный рост главного героя. Впервые понятие возникло в немецкой литературе как Bildungsroman, и Володина, похоже, не случайно увязывает конфликт, с которого начинается ее повествование, с изучением немецкого языка (тут можно вспомнить еще и о такой разновидности Bildungsroman как Erziehungsroman — «образовательный роман», посвященный обучению и образованию).

При этом в «Протагонисте» соседствуют, а то и переплетаются мужская и женская версии Bildungsroman. Так, помимо упомянутого Сэлинджера, здесь можно найти перекички с Сильвией Плат и Элис Манро. Последняя, к слову, говорила, что именно Bildungsroman — это часто первый роман писателя, представляющий выжимку «опыта детства» («Протагонист» — один из первых двух романов Володиной, вышедший одновременно с ее «Частью картины»).

Вместе с тем роман Володиной имеет и куда более фривольный подтекст, в классической традиции связанный с инициацией подростков — потерей невинности (в свое время Михаил Бахтин даже предлагал выделить роман инициации

в противовес роману воспитания). На это имплицитно указывает имя главного виновника событий — Никиты Буянова. В отечественной словесности персонаж с такой фамилией ведет свою «родословную» с конца XVIII века — от анонимной эпиграммы про «злого дурачину». Наиболее яркий представитель этого «семейства» появился на свет в 1811 году в поэме «Опасный сосед» В.А. Пушкина, известной своими как эротическими, так и героическими элементами, причем преимущественно пародийного свойства. Ее сюжет строится вокруг происшествия в борделе, затеянного соседом рассказчика. В романе Володиной сама фамилия — уже маркер опасного соседства: Никита Буянов в разной степени опасен и для своего непосредственного соседа Алеши, и для живущей за стеной Кристины, и для старосты его группы Жени (неслучайно упоминается и то, что родная сестра Ника не желает его делать своим соседом на период карантина в общежитии).

Более того, такое родство с «Опасным соседом» буквально с первых страниц «Протагониста» запускает еще один лейтмотив — зооморфный: у Володиной персонажи то и дело сравниваются с определен-



ными породами собак (а в пандан идут знаки гороскопа и мемы, но это, пожалуй, отдельный разговор). Они не несут никакой сюжетообразующей роли, но выделяются как определенная стилистическая доминанта. Также и в поэме В.Л. Пушкина

*Косматых церберов ужаснейшая стая,  
Исчадь адово, вдруг стала предо мной,  
И всюду раздался псов алчных лай и вой.*

Эти строки, особенно последняя, из всей поэмы выделяются не только своей лексикой, но и концентрированностью звуковых повторов, а также сходством с канонически торжественными жанрами, хотя сами таковыми не являются. Упоминается в пушкинской поэме и комната с курицей — и у Володиной дед Алеши привозит в городскую квартиру курицу Чернушку.

Стоит отметить, что Буянов в творчестве В.Л. Пушкина впервые появляется еще как персонаж поэмы «Вечер» (1798):

*Буянов и не глуп, но вздумал в сорок лет  
Жениться и франтить, и тем себя прославить.*

Применительно к «Протагонисту» это уже очень краткая

история родителей Ники и Никиты Буяновых, Константина и Агнии, поданная сторонним рассказчиком. Тут стоит отметить, что прототипы Буянова и его супруги в пушкинском «Вечере» — небезызвестный Федор Толстой («Американец») и его жена-цыганка (есть свидетельство, что Толстой не только прочитал поэму, но считал все эти намеки). В «Протагонисте», заметим, Агния Буянова — цыганских кровей.

Далее этого героя у В.Л. Пушкина позаимствовал его племянник, сделав Буянова одним из второстепенных персонажей «Евгения Онегина». Это родство А.С. Пушкин обозначил как «Мой брат двоюродный, Буянов», а Володина продолжила уже как «пятиуродный племянник бывшей жены брата тестя шурина троюродной свекрови». В пушкинском романе Буянов выступает не только в роли соискателя руки Татьяны Лариной, но и служит первопричиной трагедии: именно Буянов подвел сестер Лариных к Онегину, а тот выбрал для танца Ольгу, чем вызвал ревность Ленского. Здесь вполне уместны параллели с тройственно-ревностным союзом в «Протагонисте». Так «Опасное соседство» у А. Володиной становится опасным наследством.

Также наследуя — от дяди к племяннику — и пародийную игру, сочетающую трагедию и комедию. В этом свете может прочитываться и финал «Протагониста» с подметным письмом Ники, якобы составленным Никитой перед своей гибелью. Хотя вопрос, насколько этот «возвышающий обман» способствует дальнейшему становлению читателей «оправдательного» послания, казалось бы, повисает в воздухе — «над про-

пастью», где автор оставляет своих персонажей. Но намек на благополучный исход, если до конца придерживаться пушкинской канвы, можно найти в последних строках всё того же «Соседа», где, навек с Буяновым простившись, стихотворец говорит о тех, «кто любит и шутить, но только не во вред». Именно на это «не во вред», а даже напротив, и рассчитана у Володиной «шутка» с *epistola post mortem*.



## ЧЕРНО-КРАСНОЕ КИНО

*(к/ф «Мастер и Маргарита» 2024)*

27

В начале этого года вышел фильм «Мастер и Маргарита» (реж. Майкл Локшин) по одноименному роману Михаила Афанасьевича Булгакова, после премьеры вокруг этой картины поднялся ажиотаж. Широко обсуждается не только сам фильм, но и литературный первоисточник, с которым сравнивается новейшее кино-прочтение романа. Также часто сравнивают современную экранизацию с сериалом 2005 года (реж. В. Бротко), как самой известной из существовавших до этого.

Нельзя не отметить, что рецензии чрезвычайно разнятся в оценках ленты. Современная экранизация отличается от всех предыдущих

центральным конфликтом. Главной сюжетной веткой стала любовная линия Мастера и Маргариты, и в отличие от сериальной версии, здесь упомянутой линии были принесены в жертву остальные стороны литературного первоисточника. Зрители разделились на тех, кто рад углубляться в любовную историю и сосредотачиваться только на ней, и на тех, кто разочарован, потому что ожидал раскрытие образов других персонажей и более приближенной к книге истории.

В отличие от экранизации 2005 года, в современной интерпретации значимым «героем» становится Москва, город, в котором происходят все «современные» (не-библейские)

события. В более старой, сериальной экранизации Воланд в исполнении Олега Басилашвили практически не связан с булгаковской, черно-красной Москвой. Авторы нового фильма отметили, что Москва с ее архитектурой, цветом и настроением, тоже является героем, играет роль уже нового города, новой Москвы. При этом, однако, нельзя не отметить странный разрыв между любовно выстроенными интерьерами каждой сцены внутри какого-либо помещения, и нереалистичностью зданий «снаружи»: последние выглядят достаточно «топорно» нарисованными на компьютере.

Итак, сценарист и режиссер представили не совсем «традиционное» прочтение известной истории. В первую очередь, ими было принято спорное решение об использовании экранного времени. Быстрая смена кадров, сюжетные повороты и странно-затянутые моменты при просмотре иногда превращаются в маскарадную «кашу», а зритель теряет нить повествования.

Подобная стилистика и манера построения текста легко считывается со страниц, однако для визуального искусства может не подходить, так как при чтении у человека нет четкого визуального ряда. Обрывистость повествования сглаживается обрывистостью и

перескоками самого человеческого мышления, которое текст легко удерживает в канве повествования, в гипертексте. Но при наличии сформированного за зрителя визуального образа, который ему дается готовым, такая резкость не рождает эффект магического, неровного восприятия, а лишь смущает, нарушает внутреннюю логику мира картины, как если бы внутрь картины Пабло Пикассо внезапно попала фигура, написанная в реалистическом, детализированном стиле Дюрера.

При этом «ершалаимские» кадры ощущаются недоделанными. Некоторые детали, такие как использование латыни в основной аудиодорожке, поверх которой по советской традиции накладывается перевод, указывают на попытку эти сцены четко отделить от «московских», но скорость повествования не позволила этому приему раскрыться в полной мере.

С актерским составом поспорить сложно: харизматичный Воланд, нежная Маргарита, своенравный Мастер, хорошо проработанные детали в облике и поведении персонажей второго плана. Хотя, безусловно, Коровьев-Джокер и Бегемот с исключительно странным голосом произвели скорее отрицательное впечатление. Однако одни актеры физически не способны «вытащить» плохо структурированную

ленту. В качестве очень удачной сцены, которая явно задумывалась как одна из основополагающих и выполнена очень качественно, выступает разговор Воланда на Патриарших прудах с Бездомным и Берлиозом — выдержанная, напряженная, отлично раскрывающая Воланда зарисовка. На этом, пожалуй, всё. Общая хаотичность картины создает ощущение просмотра нескольких фильмов, сцены в которых словно созданы абсолютно разными людьми.

Атмосфера Булгаковской мистики, при всех неудачах, я бы сказала, передана всё же скорее хорошо, уж точно хорошо в сравнении с «исходником» 2005 года, в котором авторы старались неотступно следовать за текстом книги. Полет Маргариты, разгром в квартире Латунского, бал, психбольница — всё это изящно создает нужную атмосферу. И «добавленный» герой не кажется зрителю лишним, он словно всегда был в авторском тексте. А может быть, он и правда был?

Внутри ленты словно существует конфликт между

устремлениями команды: с одной стороны, эскизно передать в пределах возможного хронометража ту самую, практически изобретенную Булгаковым «черную Москву», с другой стороны, продать современному человеку с клиповым мышлением историю драматической, мистической любви на фоне дорогой графики.

Впрочем, не стоит забывать, что авторы приняли на себя практически неподъемный груз экранизации большого, сложного, заведомо плохо экранизируемого литературного произведения. Объем литературного «кирпича» позволяет упаковать в него огромные сюжетные линии, что недоступно для кинопроизводства.

Да, экранизация 2024 года собрала полярные отзывы. При этом нельзя не отметить, что в фильм было вложено много усилий и страсти. При яркой любовной линии Мастера и Маргариты создатели сохранили сложную многоуровневость произведения, что обернулось ощутимым диссонансом восприятия картины.

---

## Татьяна СОЛОВЬЕВА

Литературный критик. Родилась в Москве, окончила Московский педагогический государственный университет. Автор ряда публикаций в толстых литературных журналах о современной российской и зарубежной прозе.

Руководила PR-отделом издательства «Вагриус», работала бренд-менеджером «Редакции Елены Шубиной». Главный редактор издательства «Альпина. Проза», первый заместитель главного редактора журнала «Юность».



### РЕШИТЕЛЬНАЯ НЕВОЗМОЖНОСТЬ ПОСТУПКА: ТРИ РОМАНА О НЕВОЗМОЖНОСТИ ДЕЙСТВИЯ

30

Летом в издательстве «Альпина.Проза» вышли три книги, посвященные теме необходимости, но невозможности действия. И конечно, под разными углами зрения. Это новый роман Ксении Буржской «Литораль», лауреат номинации блогерского жюри премии «Лицей» — «Под рекой» Аси Демишкевич и дебютная повесть Анны Пестеревой «Пятно». Рассмотрим, как заявленная тема реализуется в этих текстах. Осторожно, рецензия содержит некоторые спойлеры.

В новом романе Ксении Буржской «Литораль» напрашивается лежащая на поверхности ассоциация с «Доктором Джекиллом

и мистером Хайдом», только здесь мы имеем дело с раздвоением личности женщины, страдающей алкоголизмом. Анна и Хлоя вынуждены жить в одном теле, но не могут ужиться в нем. Одна работает учительницей и живет серую, тоскливую, несвободную жизнь, другая весела, успешна и полна энергии. Подобно чеховским «Трем сестрам», где действие сознательно и неуклонно замедляется, в «Литорали» автор на протяжении всей книги отнимает надежду на изменения у каждого из героев — Анны, ее мужа Толи, их сына Наума — но открытый и неоднозначный финал (в котором основная версия немилосердно угадывается, но не проговаривается)

не ставит беспощадной точки, позволяя читателю домыслить дальнейшее. Роман начинается с того, что Анна исчезает, и муж начинает поиски. Далее автор делает временную петлю и подводит нас к тому, как именно это исчезание происходило. Литораль — приливно-отливная зона, которая утром и вечером выглядит совершенно по-разному: то накатывающий волнами океан, то песчаная отмель. Это, конечно, и метафора героини, но не только. Это прежде всего подход к архитектонике самого романа, который начинается как история о рутинной несчастливой жизни, но постепенно и неотвратно обнажает свое дно. Ксения Буржская реализует идею невозможности вырваться и на уровне хронотопа: маленький закрытый город под Мурманском, край земли, режимный объект, замкнутое пространство. Полярная ночь, тоска, тоска, тоска... Поэтому, наверно, застенчивый сын Анны мечтает стать стендапером — не столько ради славы и признания, сколько из-за катастрофической нехватки радости, смеха, легкости. Науму, впрочем, удастся вырваться в Петербург, чтобы попытаться реализовать свою мечту, но сама мечта оказывается иллюзорной, как северное сияние в полярную ночь. Разрыв между стремлением, представлением если не об идеальной, то хотя бы об условно приемлемой, «нормальной» жизни, и самой жизнью, данной героям в ощущениях, очень велик, это не разрыв даже, а великий разлом, куда проваливаются

Анна, Душнилла-Анатолий, Наум — и другие.

Если в «Путьях сообщения» Ксения Буржская говорила о прошлом и будущем, но получалось совсем о настоящем, то здесь она говорит пусть не про «здесь», но непосредственно про «сейчас», а получается тот самый выход за пределы времени и публицистичности, который и отличает хорошую литературу.

Автофикшн в последние годы не только оформился как литературная форма, но и существенно расширил свои границы. Уже не так важно, где именно на шкале вымысла и реальности находится маячок отметки в том или ином тексте, важно, что автофикциональный стиль письма наложил отпечаток на целый пласт художественной прозы. Такое же стилистическое и стилевое влияние оказал на литературу в последние годы жанр тру-крайм, сообщивший даже чистому фикшну характерные черты и особенности. На стыке психологического триллера, автофикшна и тру-крайм появился роман Аси Демишкевич «Под рекой». Если «Там мое королевство» было романом взросления, «Раз мальчишка, два мальчишка» — романом-метафорой, то «Под рекой» — это роман осознания. В биографии героини этой книги Киры много общего с биографией писательницы, но это, что называется, детали: не так важно, что из описанного в книге было на самом деле, а что — плод

авторского воображения, если текст целостен и художественно достоверен. Героиня романа приезжает из Санкт-Петербурга в родной Дивногорск после смерти отца — на похороны не попадает из-за аэрофобии, едет помочь сестре разобрать его квартиру. Пока сестра на работе, начинает разбор одна — и обнаруживает в шкафу страшные улики. Отец оказывается не просто не очень хорошим человеком, с которым у Киры не возникло привязанности и духовной близости. Новое знание обрушивается на Киру стремительно, и что с ним делать, не так просто решить. Нужна ли кому-нибудь страшная правда теперь, когда почти никого из причастных нет в живых? Как говорить с мамой и сестрой, нужен ли им этот разговор, а если нет, как вместить все это в себя одну? Героиня мучительно учится жить в новой для себя реальности, которая удивительно ловко прикидывается прежней, но никогда уже ею не будет. Не будет потому, что не будет прежней сама Кира — теперь она вынуждена бесконечно вглядываться вглубь собственной души, пытаться понять, не притаилось ли в этой темноте то зло, которое было в ее отце. Не сидит ли, как злая болезнь в ремиссии, внутри, ожидая удобного момента, чтобы выбраться наружу и разрушить жизни всех вокруг. Ситуация, в которой существует девушка — ситуация выжидательного бездействия, она мучительно жаждет поступка, но запрещает себе совершать его сгоряча, чтобы не

наломать дров еще больше (хотя куда уж больше). Это, конечно, патовый расклад: право хода у Киры есть, но воспользоваться им она по ряду причин не может. Эта же тема в несколько ином преломлении звучала в вышедшем недавно романе Анастасии Максимовой «Дети в гараже моего папы»: как это — нести груз ответственности за чудовищное зло, которое ты не совершал, и что можно сделать в этой ситуации?

«Пятно» Анны Пестеревой — мистическая повесть о странном доме в вымершей деревне, в котором оказывается в заложниках тридцатилетняя героиня Настя, попавшая в несерьезную, но неприятную автомобильную аварию на пустом Старом шоссе. То, что кажется ей шансом на спасение в заматаемом снегом поле, оказывается не тем, чем кажется: ее ждет почти месяц в плену старого дома со странным хозяином внутри — антропоморфной темной сущностью, которую она называет Пятном. В традициях герметичного психологического триллера здесь героиня не может выбраться буквально — она рада бы совершить действие, но дом ему сопротивляется. Проблема заложника реализуется в повести на двух уровнях, с усложнением: фактически заложника два — но с разной степенью свободы физической и психологической. Если Настя лишена возможности физического действия, но имеет внутреннюю интенцию к побегу, то Пятно может покидать пределы дома, но его



держит внутри не то отчаяние, не то апатия, не то стокгольмский синдром. Настя и Пятно — персонажи-двойники, они парны на многих сюжетных и смысловых уровнях. Каждый из них, решившись наконец на действие, пытается исправить ошибку прошлого. Девушка — недавнего, Пятно — далекого. Оба испытывают болезненное чувство вины, требующей искупления, каждый по-своему относится к плену и воспринимает свободу. Таким образом, ситуация невозможности действия реализуется через систему зеркал — персонажи обращены друг на друга, демонстрируя читателю бесконеч-

ную рекурсию: завораживает, притягивает, но непонятно, где из всего этого выход. Впрочем, Анна Пестерева не идет по простому пути открытого финала, завершая историю логически — и вполне однозначно.

Три романа, выходящие практически в одно время (с разницей максимум в месяц), демонстрируют если не тренд, то как минимум интересную особенность современной прозы: сюжетно абсолютно разные, все они тем не менее ставят вопрос либо о невозможности поступка, либо о его бессмысленности.

**Контакты:**

Прием рукописей: [nate.lit@mail.ru](mailto:nate.lit@mail.ru)

Сотрудничество: [nate.lit.collab@mail.ru](mailto:nate.lit.collab@mail.ru)

Сайт: <https://natelit.ru/>

Мы в социальных сетях:

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

Boosty: <https://boosty.to/glavvred>

Поддержать проект: <https://pay.cloudtips.ru/p/39896291>

