

27.06.93
Ерофеев Виктор Георгиевич

В конце 80-х годов история советской литературы оборвалась. Причина ее смерти насильственна, внелитературна. Советская литература была оранжевым цветком социалистической государственности. Как только в оранжевое перестали топтать, цветок завял, потом засох. Симметричный ей цветок литературы сопротивлению также захирел: они были связаны единой корневой системой.

В результате все смешалось. Писатели остались без литературы. Однако не все. Еще в оранжевые времена стала складываться литература — позже критика назовет ее *другой литературой* — вне основной проповеднической линии. Политически *другая литература* была «неясной», что вызвало недоверие к ней у противостоящих идеологических лагерей. Она не страдала советизмом, но скорее была *несоветской*, нежели антисоветской. Она сдержанно отсылалась к диссидентской литературе; та ей казалась идейной изнанкой конформистской словесности при заметной общности эстетических критериев.

Другая литература училась у странной (с точки зрения русского интеллигентного сознания) смеси учителей: Гоголя и маркиза де Сада, декадентов начала века и сюрреалистов, мистиков и группы «Битлз», Андрея Платонова и Леонида Добычина, Набокова и Борхеса. Она любила Паунда и заумь обзуртов, боевики Голливуда, поп-арт и блатные песни, сталинские небоскребы и западный постмодерн.

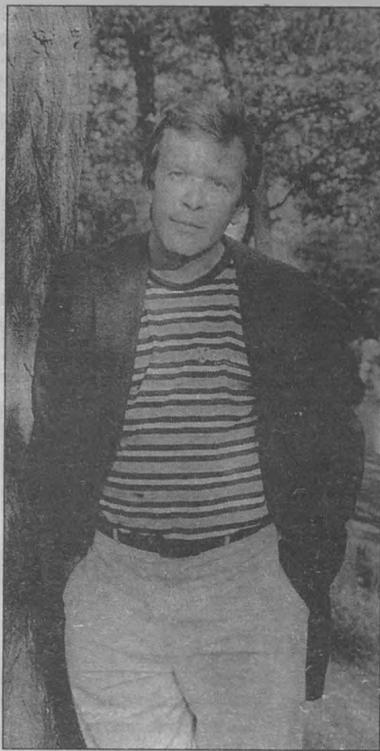
Литература конца века исчерпала коллективистские возможности. Она уходит от общих ценностей к маргинальным, от канона — к апокрифу, распадается на части. С середины 70-х годов началось эра невиданных доселе сомнений не только в *новом*, советском человеке, но и в человеке вообще. Новая русская литература засомневалась во всем без исключения: в любви, детях, вере, Церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости (крушение народнических иллюзий, которые не рассеялись в интеллигенции за время существования советской власти), а позже и в «скупном» Западе. Ее скептицизм со временем возрастал. Это двойная реакция на дику русскую действительность и чрезмерный морализм русской культуры.

Разрушилась хорошо охранявшаяся в классической литературе стена (хотя в лучших вещах она и была более условной, нежели берлинская) между агентами жизни и смерти (положительными и отрицательными героями). Любое чувство, не тронутое злом, ставится под сомнение. Идет загрывание со злом, многие ведущие писатели либо заглядывают на зло, завороженные его силой и *художественностью*, либо становятся его заложниками. В социалистическом реализме некоторые из них находят черты грубого очарования, в его архитектурных формах им видятся истинные онтологические модели. Красота сменяется выразительными картинками безобразия. Развивается эстетика эпатажа и шока. Растет интерес к «грязному» слову, к мату как детонатору текста. Новая литература колеблется между «черным» отчаянием и вполне циничным равнодушием.

В литературе, некогда пахнувшей полевыми цветами и сеном, возникли новые запахи, это вонь. Все смердит: смерть, секс, старость, плохая пища, бег. Темы насилия, садистической агрессии, разбитых судеб выходят на первый план. Быстро растет количество убийств, изнасилований, сожжений, аборт, пыток, сцен, описывающих различные формы унижения (армия, тюрьма, хулиганы), сексуальных отклонений. Отменяется вера в разум, увеличивается роль несчастных случаев, случая вообще. Писателей все меньше интересует профессиональная жизнь героев, которые, как правило, остаются без определенных занятий и связной биографии. Многие герои либо безумны, либо умственно неполноценны. На место психологической прозы приходит психопатологическая.

Оправная точка *другой литературы* — ад. Есть две точки отсчета: Солженицын и Шаламов. Солженицын нашел возможным воспеть в ГУЛаге русскую душу (Иван Денисович). Шаламов («Колымские рассказы») показал предел, за которым разрушается всякая душа. Это было новым, или, во всяком случае, так это прочитывалось. Он показал, что страдания не возвышают людей (линия Достоевского), а делают их безразличными, стирается даже разница между жертвами и палачами: они готовы поменяться местами.

Рассказы Варлама Шаламова, проведенного в тюрьмах и лагерях семнадцать лет, написаны не Орфеем, спустившимся в ад, а Плутоном, поднявшимся из ада и осозна-



Виктор Ерофеев

вшим «иллюзорность и тяжесть надежды». Эта смена вех для *другой литературы* принципиальна.

Шаламовский ГУЛаг стал скорее метафорой бытия, нежели политической реальностью. То, что Россия — «большая зона», продолжение ГУЛага с его безжалостными законами — видно в прозе Виктора Астафьева. Вовлеченность писателей во зло имеет различные степени. Есть попытки его локализовать, объяснить деградацию внешними причинами, списать на большевиков, евреев. Как одного из вождей деревенской прозы Астафьева душит злоба: он люто ненавидит городскую культуру, свергающую Западом, включая постсоветскую литературу. Однако Астафьев представил зло *самою свободой самовыражения*, что оно вышло за пределы культурологической мотивации, и перспективы борьбы с ним выглядят плачевно. Патриархальный мир деревни в астафьевской прозе почти полностью уничтожен, надежда на его спасительную функцию минимальна. Покорность несчастной судьбе доминирует: создается атмосфера почти восточного фатализма: насильственная смерть выглядит не менее естественной, чем на войне. Однако деревенская литература не может не выдвинуть народного мстителя, Георгия Победоносца, убивающего гадюку. Сквозь астафьевское повествование просвечивает трогательная душа самого автора, но ноты бессилия, звучащие у Астафьева, свидетельствуют в целом о поражении моралистической пропаганды.

Впрочем, она еще вполне уместна в плее писателей, связанных с общим гуманистическим духом поколения хрущевской оттепели. Однако у «черной овы» шестидесятничества, Фридриха Горенштейна, уже почти нет никакой надежды на положительного героя. Им вынужден стать сам повествователь, с трудом справляющийся с безразличным чувством к жизни, идейный дубликат карающего Антихриста. Сквозной для русской литературы тип *маленького человека*, которого требуется защитить, превращается в одном из его рассказов в корыстную и гнусную старуху, ползющую по жизни в поисках пищи.

Подобно Горенштейну находясь на стыке двух литературных поколений, Людмила Петрушевская «разрывается» между уверенностью шестидесятников в том, что пороки социально мотивированы (ее драматургия и проза социально воспламеняются), и безнадежностью *другой литературы*, параллельно которой она начинает подозревать и самую человеческую природу, переходя в разряд *беспомощных* наблюдателей, удивленных «возможностями» зла. Деградация мира уже не знает «гуманистических» пределов, мир по-ортеговски *дегуманизируется*. Но сомнения не распространяются на личность самого повествователя, допускающего насмешку над всем, кроме себя.

У Саши Соколова схожая позиция передается лирическому герою, автобиографическому двойнику. Это принадлежность к

ЛИТЕРАТУРА

Русские цветы зла*

Последняя четверть XX века в русской литературе определилась властью зла. Вспомнив Бодлера, можно сказать, что современная литературная Россия нарвала целый букет fleurs du mal. Ни в коем случае я не рассматриваю отдельных авторов лишь в качестве элементов такой икебаны, достаточно убежденный в их самозначимости. Однако сквозь непохожие и порою враждебные друг другу тексты проступает любопытный архетекст.

лишним людям, над которыми глумятся «тупые, бескрылые препараты в алых косоворотках». Помимо полинявших коммунистических косоворотков, возникают бабочки, мотыльки, прочий красочный и весьма жеманный бал-маскарад, на котором высказываются мысли о свободе и счастье. В лице Саши Соколова современная литература пробует возможности эстетики как формы сопротивления. Намечается гавань, куда готова скрыться русская душа, измученная злом: набоковская альтернатива *совершенного* стиля, который заслоняет собой действительность все больше и больше, до предела, до манифеста, объявляющего о том, что единственный субъект, достойный веры, — авторское Я.

Однако чаще на смену «Я знаю, что делать» приходит «ничего не поделаешь». У изначально ленинградских писателей Сергея Довлатова и Валерия Попова (их судьбы различны, один умер в эмиграции в Нью-Йорке, другой стал влиятельной литературной фигурой родного города, — но русская литература едина — после 1985 года это уже тривиальное утверждение) такая идея освещена мягким, чуть ли не чеховским юмором. Война со злом давно закончилась его окончательной победой, но жить-то надо.

Повествователь Валерия Попова, не менее порядочный, чем у Петрушевской, вступает со злом в контакт. Более того, в нем пробуждается зависть. Он бы тоже хотел так славно преступать обязательства и законы, как его «злые» герои, но не хватает смелости, мешая интеллигентности. Сергей Довлатов вовсе ослабляет морализаторскую роль повествователя, выдвигая на первый план *компромисс*, который сознательно выносятся в заглавие.

Жизнь при советской власти обладала бесценным козимином. Довлатов не способен ее изменить, но само его описание становится преодолением реальности, превращением гадости в чистый предмет страсти. Чем нелепее, тем смешнее. Сам повествователь не лучше и не хуже других. Он знает, что в стране, само название «СССР» которой «лживо», все построено на обмане, но он сам в нем участвует. Он шизофренически двойится. От внешних и внутренних несоответствий можно получить кайф. В результате спасительный *цинизм*. Он превращает Довлатова в ключевую для новой русской литературы фигуру, делает популярным среди широкого читателя. Цинизм приносит облегчение; читатель получает долгожданную индугенцию; его больше не приглашают к подвигам.

Цинизм достигает виртуозности у Эдуарда Лимонова. Его герой признается: «Я — особый тип. Страх мне знаком, как всем, но я всегда рвусь нарушать запреты». Для него интересны патологии или внезапная откровенность, нечто выпадающее из *нормы*, которая становится общим врагом *другой литературы*. Старая идея сверхчеловека ловко упакована в сознание маленького сентименталиста, любящего пиво, женщин и колбасу. Герой Лимонова не способен ни на что и одновременно способен на все. Типично хулиганская ментальность, дразнящая воображение, особенно в России. Все меняется в одну секунду. Вчера авангардист, сегодня националист. Непредсказуемость — суть цинизма. Неустойчивый баланс провинциальных комплексов и мегаломании нарушается в 90-е годы за счет политизации героя. Убедившись в скуке западной жизни, он выбирает поруганный коммунистический идеал как вызов, как способ идти против течения. Активный вынос литературного персонажа в жизнь очень русский; литературные герои порождали кучу последователей. Лимоновский герой породил своего автора. Началась игра с реальным злом, игра с кровью, которую хочет «заговорить»

группа *юродствующих писателей*. Венедикт Ерофеев, Вячеслав Пьеху, Евгений Попов, каждый по-своему, затемняют свою мировоззренческую позицию. В советские времена затемнение служило политической самозащитой, но по сути своей отражало отказ от рационалистических ответов на проклятые вопросы бытия, полемически яркое бессилие объяснить мир.

Венедикт Ерофеев предложил русской прозе особый биологический ритм алкоголической исповеди. Возник эффект национальной подлинности. Алкоголик — ласковая, застенчивая, трепетная, хамская душа — оказался трезвее трезвого мира. Венедикт нащупал серьезную для русской культуры тему «несерьезного», наплевательского отношения к жизни, уходящего в религиозное прошлое юродивых и скomorохов. Он предложил и национальное решение: «природный» цикл запоя и похмелья как отказ от навязанных народу идеологических календарей, свой тип наркотического путешествия, ставшего благой вестью о несовместимости советизма и русской души.

Оказавшись подпольным *стыдливым морализмом*, юродство дадо ерофеевскому полугерою-полуавтору (такие кентавры распространены в *другой литературе*) силы для продолжения жизни, для проклятия властей предрержащих, помогло обрести уверенность в правоте особого сплава самоуничижения и национальной гордости, почувствовать себя сопричастным «созвездиям».

Как бы ни был несчастен, грязен и неблагоприятен русский человек, он убежден, что в нем есть что-то особенное, недоступное другим народам. «В русской душе есть все», — с оттенком юродства утверждает Вячеслав Пьеху. Это тип примиряющего писателя, для него худой мир лучше доброй войны. Добродушный, не желающий владеть в натуралистических подробностях, его повествователь предпочитает карнализировать зло, топя насилие в поэтике народной сказки. Он играет с неуязвимыми стереотипами русской архаики, национальной склонностью к мифологическому мышлению. Это попытка чудесным образом заколдовать зло, рассказать о нем в шутливой манере, незаметно подменить добром, перековать мечи на орала. Но стоит всмотреться в прозу Пьеху, как в глаза лезут глупость, пытки, нелепости, и финал превращается в невольную пародию на счастливый конец именно из-за своей очаровательной сказочности.

Юродствующее слово Евгения Попова более скорбно, хотя внешне красочно и полно шутовства. Писатель также стремится к миролюбивому исходу, но этому выходу из Сибири не удается прийти к согласию. Генетически близкий деревенской прозе, Попов ушел от нее, фактически поменяв лишь букву: деревенские чудачки превратились в *мудаков*. Матерное понятие приобрело метафизическое измерение. Попов пытается прояснить ход описываемых событий, но запутывается, вяляет, вяляет дурака, не способный справиться с потоком жизни, в котором всплывают истории о том, как «поймали детей, повесили в лесу, изрезали ножами и собрали кровь в колбы». Зачем? «А затем, чтобы сдать ее на станцию переливания, получая за это громадные деньги».

Как и другие писатели, склонные к юродству, Попов замечательным образом и часто совсем незначительным образом неспособно русскому характеру, непосредственности, неопределенность воззрений и поступков, связанных с запутанностью аксиологической структуры русского мира.

Дело, впрочем, не в России. Смысл новой русской литературы не в разоблачении страны, а в показе того, что под тонким культурным покровом человек оказывается неуправляемым животным. Русский пример порою убедительнее других. О некоторых преимуществах культур-

ного «отставания» России можно судить по творчеству Евгения Харитонова. Он основал русскую современную гей-культуру в 70-е годы, когда гомосексуализм активно считался уголовным преступлением. Первооткрывательство и сама *запретность* темы подсказали писателю пластичный, страдательный стиль, благодаря которому он стал одним из лучших писателей своего поколения. Возникло *новое письмо* о любви (со времен Тургенева такой чистой любви не знала русская литература): страстное, задраленное, застенчивое, задыхающееся, по внутреннему напряжению предынфарктное. Писатель так и умер: от разрыва сердца, на московской улице, не дожив до широкой известности. Теперь крепчающая гей-пресса прославляет Харитонова, он классик, его имя превращается в пароль.

Параллельно Харитонову возникает женская проза, открывшая, но в основном далекая от феминистской идеологии, к которой Татьяна Толстая не скрывает своей враждебности. В ее рассказах по-мужски мощная энергия традиционного письма намешливо контрастирует с описанием несчастных, бессмысленных судеб. Она готова приласкать и ободрить своих неудачливых героев, но отдает себе отчет в том, что помочь, а тем более спасти их трудно, почти невозможно. Побеждают хищники, в жизни нет ни справедливости, ни логики, а есть какая-то пульсация, мимолетные сны, и хотя нет совсем хороших, зато есть совсем плохие, есть более хорошие и менее хорошие, и это надо показать, чтобы отличать одно от другого. Зачем? Вопрос повисает в воздухе, тем более что форма письма стимулирует авторское гурманство, желание заполнить пространство листа сочными, лупоглазными, выразительными словами.

Живость слова в рассказах Толстой, впрочем, несколько подозрительна, напоминает свежий вид хорошо сделанных деревьев, выставленных в американских интерьерах. Возможно, это не так, но современный культурный контекст неумолимо превращает живую зелень в искусную стилизацию.

Стилизованное под пушкинское, нейтральное повествование Анатолия Гаврилова противостоит как бывшей официальной литературе, так и обличительной литературе, призванной ужаснуть читателя мерзостями современной жизни. Принимая как данность ее условности, Гаврилов проследит человеческую страсть к самоутверждению. То, что его герои не достигают высоких ступеней, проистекает не из ошибки, а по воле голого случая, чистого анекдота. Никто не виноват: именно это вызывает синдром жути, который парализует активное вмешательство в жизнь, приводит писателя к национально идее преимуществ *созерцательной* позиции.

Стилизация — признак словесного неблагополучия. *Другой литературе* приходится иметь дело с мертвым словом. Его можно старательно разукрасить, но трудно реанимировать. Русское слово советского периода, многократно оказавшись добычей идеалов, восторгов, обещаний и лозунгов, дошло до 70-х годов уже словом-мумией, словом-призраком.

Убитый язык не лечится. Московский концептуализм — герметичный, бескомпромиссный, ироничный и высокомерный — совмещает в себе полное отчуждение от слова и полное отчаяние, скрытое за текстом. Начав с подражания со-арту в живописи, трансформировав эстетичку соцреализма в форму социальной драмы, он на первых порах прочитывался как протест и был близок художественному диссидентству своим дидактическим заданием. Однако поле игры расширилось, превращалось в самостоятельную стихию, напрямую не связанную с политическим вызовом. Хотя концептуализм отрицает жизненное приложение собственного слова и настаивает на интертекстуальности, оно прочитывается как подозрение к жизни, с ее утомительной повторяемостью, исчерпанностью ходов, что непосредственно связывает концептуализм с литературой зла.

Утверждая себя как персонажный автор, работающий с готовыми конструкциями и способный воспроизвести любой тип писания (впрочем, всегда остающийся авторским), Дмитрий Пригов доводит до поэтического абсурда цепочки идеологических клише и понятий, в основном специфически советского типа, играясь с политическими, национальными, моральными табу. Звезда современной поэзии, он обозначил своими текстами мертвые зоны русско-советской культуры, вызвав в аудитории освобождающий смех и тем способствовал регенерации смысла. Лев Рубинштейн создает самостоятельную версию

фрагментарного письма, построенную на контрапункте. Юмористический эффект достигается в узнаваемости фрагмента, вырванного из стереотипного контекста. Экзистенциальный коэффициент такого текста достаточно высок, хотя крайне печален.

Строя тексты на отбросах социалистического реализма, Владимир Сорокин взрывает их неожиданным сломом повествования, матом, предельным сгущением текста-концентрата, состоящего из сексуальной патологии, тотального насилия, вплоть до канибализма и некрофилии. Под коркой текста обнаруживается словесный хаос и бред. Мертвое слово фосфоресцирует словесной ворожкой, шаманством, мистическими глоссолопиями, глухо намекающими на существование запредельных миров. Тексты Сорокина похожи на мясо, из которого вытекла кровь и которое кишит червями. Это блюдо, приготовленное разочарованным *романтиком*, мстящим миру за его онтологическое неблаголепие, вызывает у читателя вротный инстинкт, эстетический шок. Впрочем, ограниченность меню, повторяемость приема постепенно ослабляет первоначальное впечатление.

В более молодом поколении писателей, довольно настойчиво подражающих образцам литературы зла, ослабляется, однако, напряжение самого переживания зла. Возникает вторичный стиль, *чернуха*, жизненные ужасы и патология воспринимаются скорее как забава, литературный прием, уже проверенная возможность поиграть в острые ощущения. Все меньше интереса к бывшим политическим конфронтациям. Герои сопротивления и былые коммунистические вожди сливаются, воспринимаются как поп-герои из комикса. Игорь Ярквич сводит прошлые битвы к ярмарке тщеславия. Его альтернатива — Солженицын или я, бедный онанист — решается на уровне не столько буффонады, сколько десекарализации роли современного писателя, который уже не так болезненно, как концептуалисты, относится к деградации языка, поскольку она все-таки не отменила литературу.

Есть иные решения. Юлия Кисина предлагает поверить в психоделическое слово, истинность которого *нет смысла* сомневаться или опровергать, как и любую наркотическую галлюцинацию: «Все было необычайно ярко. Непонятным образом накалилась синяя волна. Пробегал кто-то неузнанный мной, но до боли знакомый». Как в «Алисе в стране чудес», все позволено и ничто не обязательно, кроме расщепленной пульсирующей энергии видения. Героиню «стали посещать странные миры, то есть она запала в эти миры», где мелькают Гитлер, крушения поездов, поцелуи. Любопытно, однако, что в момент прекрасных посещений она совершала в реальности кровавые преступления. В результате «она долго умоляла эксперта написать ложное заключение о том, что она совершенно психически здорова, чтобы попасть под расстрельную статью». Ей удалось. Ее расстреляли. За психоделические удовольствия, как видно, нужно платить.

Русская литература конца XX века накопила огромное знание о зле. Мое поколение стало зрелым, приняло его в себя, предоставило ему огромные возможности самовыражения. Это решение было подсознательным. Так получилось. Но так было нужно. В том, что никто не вынашивал стратегический план раскрытия зла, заключена сила этой литературы. Сместилась четкость оппозиций: жизнь переходит в смерть, везение — в несчастье, смех — в жуль. Смешались мужчины и женщины. Уже не разобрат их («минимальных» различий. Возникла тяга к маргинальным сексуальным явлениям, извращениям, святотатству. Казалось бы, *сатанизм* захватил литературу (о чем говорила «нравственная» критика). Скорее всего (в исторической перспективе) маятник качнулся в сторону от безжизненного гуманизма, гиперморалистический крен был выправлен. В русскую литературу вписана яркая страница зла. Русский классический роман, наверное, уже никогда не будет учебником жизни, истиной в последней инстанции. Внесены зубоборительные коррективы. Чтобы выразить силу зла, в русскую литературу пришло поколение далеко не слабых писателей.

Зло самовыразилось. К концу XX века литература зла сделала свое дело. Онтологический рынок зла заговаривается.

Что дальше? Виктор ЕРОФЕЕВ

* Газетный вариант статьи