
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ТАТЬЯНА КАСАТКИНА



ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕ КОНЦА ВРЕМЕН

Проступая к этой статье, я вовсе не предполагала отклоняться от принятого критически-литературоведческого, с академическим налетом (насколько он может налететь на статью о литературе постмодерна), линейного и даже последовательного дискурса. Я собиралась разобраться с несколькими текстами, рассмотренными с некой обобщающей точки зрения, которая отчасти и излагается в начале статьи. Должна констатировать, что тексты весьма эффективно разобрались со мной, разобрав мой «линейный и последовательный» на те клочки и фрагменты, из которых, по общему признанию, и состоит вся нынешняя литература. Вообще надо сказать, что критики все больше напоминают мне stalkеров. Литература (и это соотносится с той разницей в ощущении времен, которая будет описана далее), кроме всех прочих разделений, может быть разделена на произведения, чтение которых есть событие реальной жизни человека, не уводящее его от этой жизни, но соучаствующее в ней определенным образом (здесь может быть выстроена своя классификация); на произведения, из которых не хочется возвращаться в реальную жизнь, причем это их принципиальное, конститутивное (и вовсе не положительное) свойство (например, Толкиен; впрочем, он-то, наверное, имел в виду создать убежище, предложить вариант эмиграции на крайний случай, который, как будет видно из дальнейшего, имеет все шансы случиться); на произведения, в которые не хочется возвращаться, даже если осознаешь их ценность, в которые тяжело входить по второму разу, которые обладают всеми свойствами зоны с эффектом накапливающегося облучения. Таковы в большинстве своем тексты нынешней литературы. Если читателю еще удастся проскочить их с минимальной дозой, то честный критик, обреченный на повторное (как минимум) чтение, претерпевает сильнейшее воздействие на сознание и психику. Попытавшись вжиться во фрагментарность и дискретность времени современных литературных произведений, я потеряла способность описывать, анализировать и интерпретировать целое и целостно. Представшая за ними картина оказалась настолько однородной, что дезориентированное сознание могло лишь вылавливать фрагмент за фрагментом, но ему уже ничто не указывало на наличие хоть какого-нибудь порядка, в котором эти медузы должны были бы быть расположены. Различной структуры и фактуры (и все же так похожие друг на друга) лабиринты закружили меня. И все звенели в голове строчки Данта (в переводе Лозинского), которые, наверно, при всей создаваемой мной неадекватности, остается только выставить эпиграфом к следующему:

Как время, в этот погрузясь сосуд
Корнями, в остальных живет вершиной,
Теперь понять тебе уже не в труд¹.

Касаткина Татьяна Александровна (род. в 1963) — литературовед, критик. Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН. Автор книги «Характерология Достоевского» (1996). Постоянный автор «Нового мира».

¹ Данте. Рай. Песнь 27, ст. 118 — 120. Перевод М. Лозинского.

В этой статье, неизбежно неполной и отрывочной, я буду говорить о слове и времени в их соотношенности, в их — как все более и более выясняется — жесткой взаимообусловленности. Состояние слова как такового, равно как и конструкция того *слова*, каковым является всякое истинно художественное произведение, определяется временем, пульсирующим в них, создающим их наполнение (как — наполнение пульса) или образующим пустоты и каверны. То, как ощущает (может быть, даже не вполне осознавая) писатель время, в котором движется (или застывает, или тонет — можно продолжить), сказывается не только на сюжетной стороне его созданий (даже можно сказать, что, когда это сказывается на сюжетной стороне, мы имеем дело с наименее интересным случаем), но на самой структуре создаваемого, и часто исключительно по структуре произведения можно заключить, что его автор находится уже в постэсхатологическом пространстве², после конца времен.

Исследователями истории и теории культуры было отмечено, что некоторым образом само наше положение по отношению ко времени способно меняться достаточно радикально. Тот оптимистический разворот, который свойствен вере в прогресс, человечество, как известно, приобрело очень недавно и достаточно быстро утратило — что требует своего объяснения не с идеологической точки зрения, но исходя из непосредственного ощущения, в котором вовсе не всегда отдается отчет. Я склонна допустить, что те «конфликты поколений», которые в 60-е годы описывались в русской советской литературе (скажем, в пьесах Розова), и появление нового «лишнего человека» как героя времени (скажем, в пьесах Вампилова) объяснялись вовсе не идеологическими мотивами, но тем, что именно там пролегла между поколениями граница интуитивного ощущения «течения» времени и соотношения с ним себя. Там — как доминирующее в поколении чувство — стало возникать ощущение выброшенности на берег и растерянности перед мчащимся потоком, в котором остальные (как казалось — по памяти об ощущении времени у непосредственных предшественников) как-то помещались, и лишь ты неизбежно не вписывался, а при попытке тебя протаскивало по камням и вновь вышвыривало. Впоследствии выяснилось, что неблагоприятно не только положение субъекта, но и с самим «потоком» происходят странные вещи.

Попробуем, однако, взглянуть на то, что замечается на гораздо большей протяженности. Вот как кратко описывает взаимоотношения человечества со временем на довольно большом временном отрезке А. В. Михайлов, цитируя книгу И. С. Ключкова «Духовная культура Вавилонии»:

«„Обращенность к прошлому свойственна культурам древности и Средневековья. Психологический поворот лицом к будущему начался, очевидно, в середине первого тысячелетия до нашей эры, под влиянием мессианских учений и эсхатологических ожиданий, благодаря которым и высшая значимость, и главное внимание людей были перенесены с прошлого на будущее. Завершился же он лишь в Новое время...”

Мы говорили об этом: в истории культуры существует большой переходный период, продолжавшийся примерно два тысячелетия, в течение которого изменилось отношение людей к направленности времени. Поворот лицом к будущему произошел за это время. Причем **в принципе** этот поворот лицом к будущему осуществился в середине первого тысячелетия до нашей эры, но тем не менее — как бы немножко недоосуществился и окончательно произошел уже в Новое время — в XVIII, в XIX веках»³.

Суть же отношений со временем человека, глядящего в прошлое, характеризуется следующим образом:

² Для того чтобы достигнуть эффекта «вечности» (в данном случае точнее будет сказать — «вневременности»; как будет видно из дальнейшего — это не одно и то же), время традиционно переструктурировалось по законам пространства, что наиболее очевидно и наглядно в иконе.

³ Михайлов А. В. «Ангел истории изумлен...». — В его кн.: «Языки культуры». М., 1997, стр. 872.

«Клочков пишет так: „Вавилонянин жил, оглядываясь в будущее, взвешивая время на весах и ведя ему счет по прошедшим поколениям или по годам правления царя. Его восприятие и представление о времени, безусловно, не могло не отличаться самым радикальным образом от современного европейского понимания, на формирование которого оказали влияние концепции точных наук Нового и новейшего времени...»

Вавилонское время... очень вещественно. Это не чистая длительность, а в первую очередь сам поток событий и цепь поколений. Даже язык вавилонской науки, астрономии и астрологии, обходился без специального термина времени, хотя мы и допускаем, что ученые воспринимали время не совсем так, как рядовые горожане, земледельцы и пастухи. При таком восприятии времени, возможно, лучше вообще не употреблять этот термин, а говорить просто о будущем, настоящем и прошлом. Прошлое для вавилонянина — это не бездна единиц вроде тысячелетий или веков, а конкретные события, деяния определенных людей, предков, прожитая ими жизнь. Почти то же самое можно сказать и о будущем. Будущее воспринималось, по-видимому, не в качестве абстрактных дней или лет, а как то, что непременно случится, как дальнейшее разворачивание божественных предначертаний, неукоснительное исполнение божественных планов. Будущее для вавилонянина — это не все то богатство возможностей, из которых может реализоваться та или другая, а именно то, что позднее воплотится и станет прошлым по прошествии какого-то времени...”

Вавилонянин идет в будущее, но взор его устремлен в прошлое. Будущее не становится реальным, пока не станет прошлым...”⁴

Из сказанного можно извлечь чрезвычайно интересное положение: оказывается, будущее определено и *линейно*, то есть поступательно, прогрессивно и т. д., лишь при условии прошлого, взятого как базовое время, как точка отсчета; будущее можно понять как целестремительное движение лишь при условии взгляда, обращенного в прошлое. В противном случае (вне своей однозначной воплощенности в качестве «будущего *прошлого*») будущее ветвится возможностями и вариантами, теряет поступательность, растекаясь в невоплощенной равнозначности, болотом обступает человека, теряя качество всякого пути (а не только ведущего к светлым вершинам). Мало этого, как уже известно из нашего недавнего опыта, при базовом будущем само прошлое становится вариативно, неопределенно и недостоверно.

Таким образом, вера в прогресс была возможна лишь при *полуповороте* человека в сторону будущего, когда сохраняется память о линейности воплощенного прошлого. Как только этот поворот был завершен, будущее пало и растеклось по равнине возможностей, сзади нахлынули воды прошлого, и человек очутился в том обстании времен, в котором находит себя сейчас. Река времен, увиденная именно как река времени будущего, оказалась перегороджена некой плотиной, и в эту стену уткнулся лицом человек, и в нее же ударились, разбившись, линейность прошлых времен, оказалось, что он не ушел от них, но они вместе с ним пришли к этой стене.

На мысль о том, какова природа этой «плотины», навело меня высказывание Ю. Б. Борева, который в ответ на изложенное представление о современном состоянии чувства времени заметил, что любой футуролог может указать на тот факт, что представления о *будущем* формируются путем комбинации картин, сюжетов и т. д. *прошлого*. Действительно, на это может указать любой футуролог. Но это означает очень простую вещь. Видеть что-либо в какой-либо перспективе (даже в перспективе болота) мы вообще можем только глядя в прошлое. Повернувшись лицом к будущему, мы оказываемся *перед концом*, и это ощущение завершенности, *эсхатологичности* (от греч. — крайний, последний, самый отдаленный) оказывалось свойственно любой культуре, довершившей

⁴ Михайлов А. В. «Ангел истории изумлен...». — В его кн.: «Языки культуры», стр. 873.

этот поворот. Взгляд в будущее, если он действительно взгляд в будущее, а не в маскируемое под будущее прошлое, — это неизбежно взгляд за *пределы наличествующего бытия*. В пустоту. (Можно возразить, что христианская эсхатология — это, уж конечно, не взгляд в пустоту; но это и не взгляд в будущее: в вечность глядят и входят через настоящее — вот, пожалуй, и разъяснение «недоосуществившемуся» повороту в сторону будущего во время веков христианского, досекулярного существования культуры. Именно и только в секулярном сознании возникает идея *поступательного движения во времени* — прогресса. Для христианина любое проживаемое время — последнее потому, что с момента Воплощения с любым временем соприкасается вечность, и любое «прогрессивное», условно говоря, движение будет движением не во времени, а *из времени*⁵. Всякое реальное поступательное движение христианина высвобождает его из-под власти времени. Однако для секулярного сознания такое движение невозможно и непредставимо, оно располагает исключительно временем, и именно о таком сознании дальше и идет речь.) Вот этот предел наличествующего бытия и есть та плотина, о которую разбивается время.

При таком понимании ситуации времени становится понятен и процесс «опустошения» слова. Слово полнозначно в миг Творения, Слово⁶ есть Источник жизни, но — вообще двинувшись во времени, запустивши этот механизм ухода самым фактом нашего отпадения от Источника всякой жизни — мы вынуждены были все дальше и дальше от Него отступать, все же не теряя из виду до тех пор, пока сохраняли «базовое прошлое»⁷. Начавшийся поворот совпадает с замечаемым всякий раз «опустошением» слова, то есть творимая словом реальность начинает при таком повороте не просто отдаляться во времени, но и частично исчезать из нашего поля зрения. Упершись взглядом в стену «предела наличествующего бытия», мы завершаем процесс, полностью отворачиваемся от наличной реальности, от сущего и даже существующего. Мы остаемся с «нагими именами», ибо вся сотворенная ими реальность отныне располагается за нашей спиной. Мы оказываемся в мире миража, «пустословия» (недаром почитаемого тяжким грехом), в ситуации сплошной и полной неверифицируемости,

⁵ Христианское понимание времени отчетливо выражено митрополитом Сурожским Антонием в следующих строках: «И в Вознесении Господнем, когда Сын Человеческий сел одесную Бога и Отца, мы видим человека, плотью вошедшего в самые недра и глубины Троицы тайны. Все, вся история в каком-то смысле завершена уже Воплощением и Вознесением Христовыми. Она завершена тем, что Бог в истории является *внутри-историческим* двигателем и силой, и Человек Иисус Христос восседает на престоле славы. И в этом отношении наше положение, наше понимание истории очень своеобразно: мы ждем конца времен, мы ждем второго пришествия Христова; мы ждем момента, когда все будет завершено; Дух и Церковь говорят: Гряди, Господи, и гряди скоро (Откр. 22: 17, 20)... Но вместе с этим мы знаем — и не понаслышке: мы знаем тем, что называют опытом веры, что уже *все завершено*. В каком-то принципиальном, основном смысле все уже случилось». Указывая на то, что Иоанн Богослов в Апокалипсисе всегда употребляет слово «конец» в мужском роде, тогда как по-гречески это слово среднего рода, митрополит Антоний поясняет: «Для Иоанна конец — это не какое-то мгновение во времени, куда мы стремимся, до которого мы доходим и которое является как бы пределом истории; конец — это Некто, конец — это Тот, Который придет. Но с другой стороны, это цель, это завершение, это Тот, Который является *Омегой* во всех отношениях, то есть концом времени, завершением твари, явлением победы Божией. И мы знаем то, чего никто не знает: что конец не только впереди, но что конец уже пришел Воплощением Христовым, одержанной Им победой... Конец нам не страшен, потому что он позади нас» (Митрополит Сурожский Антоний. Беседы о вере и Церкви. М., 1991, стр. 66 — 67).

⁶ Не поднимая здесь всего комплекса проблем, связанных с очень человеческим желанием радикально разделить *Слово* и *слово*, напомним — для тех, кто желает слышать, — о как минимум типологическом функциональном их сходстве. И второе Лицо Троицы, и самое наше бедное «опустошенное» слово являются по сути своей *посредниками* — теми, без кого (Кого) контакт невозможен. Человека с человеком или человека с Богом. Об этом свидетельствует Иов в жалобе своей: «Ибо Он не человек, как я, чтоб я мог отвечать Ему и идти вместе с Ним на суд! Нет между нами посредника, который положил бы руку свою на обоих нас» (Иов, 9: 32 — 33) — акт, который и будет осуществлен Богом Словом.

⁷ Поскольку речь идет о секулярном сознании, то есть сознании, существующем вне Божественного присутствия, современное сознание такого типа оказывается гораздо сопоставимее с сознанием древних вавилонян, чем с сознанием христиан.

ласково называемой «плюрализмом», ибо уже и головы не хотим (или — не можем) повернуть, чтобы хоть взглядом вернуться к Истоку.

Время (приобретающее качества пространства) становится постэсхатологическим, причем граница преодолевается незаметно и безболезненно (если боль при этом и ощущается, ее относят на счет чего-нибудь другого), без знамений на перевале, без рева труб (или мы все прослушали, полагая, что просто включился динамик в соседнем месте культуры и отдыха?). Но те, кто работает в слове, ощущая его жизнь и биение, не могут «пройти мимо» происходящих изменений. И с текстами начинают твориться странные вещи, раздражающие тех, кто не хочет замечать поворота в сторону будущего, справедливо почитая его за болезнь современного сознания и не желая признавать, что болезнь давно уже приобрела пандемический характер; принимаемые за игрушки теми, кто в силу цинической мироориентации⁸ счастливо пребывает на отведенном ему временном отрезке, замкнутом в своих границах лозунгом «После нас хоть потоп», и кого уже поэтому не могут смутить никакая плотина и никакое болото. Наиболее адекватный времени ироник замыкается в капсуле выдернутого из течения времени «остановленного мгновения», разбивая всю жизнь на приключения, а время на «миги», вычленив для себя «вечность» внутри структуры времени, пуская при ближайшем осмотре эта вечность и походит на баню с пауками («вечность» Свидригайлова оказалась — как и ожидалось — расположена на линии времени как *превращение* мгновения: мгновение теряет свойство выхода, как в *нормальных* взаимоотношениях вечности и времени, и замыкается, без возможности перехода в следующее мгновение, внутри себя самого; такое превращение мгновения хорошо известно современным авторам — например, Михаилу Бутову).

Но интересно понять, что происходит в произведениях тех, кто кровно и больно связан с теперешней жизнью слова.

Текст, скажем, может исчезнуть вообще, оставив после себя лишь примечания, которых, впрочем, набирается на огромный том, — примечания к когда-то, не здесь и не с нами, происшедшей жизни. Я говорю о книге Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик».

Или из текста, при сохранении его грамматической структуры, исчезают значимые слова, слово разлагается в самой сердцевине — в корне, при сохранении видимости жизни в суффиксах и флексиях, как это происходит в текстах Л. Петрушевской, создаваемых вскоре после декларации Апокалипсиса в ее произведениях, опубликованных в конце 80-х — начале 90-х годов. Глоссология этих ее текстов как бы прямо противоположна обретенной апостолами в день сошествия Святого Духа способности говорить на всех языках — здесь умирающий язык, сохранивший еще способность говорить, утрачивает возможность — сказать.

Интересна в связи с этим уже отмеченная рецензентами «провальность» ее с формальной точки зрения «традиционных» текстов «постэсхатологического» периода. «Маленькую Грозную» («Знамя», 1998, № 2) действительно можно назвать (как и было сделано) неудачным перепевом старых мотивов, прежде всего, конечно, мотивов одного из пронзительнейших произведений Петрушевской «Время ночь». Но так новую повесть можно назвать только в том случае, если не учитывается контекст всего творчества автора, в частности, не учитывается упомянутый выше языковой сбой, многими воспринятый как прихотливый извив пути мастера, не имеющий отношения к столбовой дорожке развития ее творчества. Появление «Маленькой Грозной» доказывает, что сбой не был языковым в узком смысле слова. Смена точки зрения рассказчика, перемещение его изнутри текста во внетекстовое, внешнее по отношению ко

⁸ Это в моих устах не оценочное, во всяком случае, не прежде всего оценочное суждение: см. типологию эмоционально-ценностных ориентаций в моей книге «Характерология Достоевского» (М., 1996).

всем описываемым событиям, *объективное* пространство есть точное повторение исчезновения смысла слова, души слова при сохранении его грамматической структуры. Ведь нельзя сказать, что стремление к некоторой объективности, даже объектности изображения, не было свойственно произведениям Петрушевской ранее. Но в прежних ее текстах напряженно обыгрывалось как раз противостояние объективности, отстраненности взгляда рассказчика тому факту, что именно рассказчик, как правило, и оказывался центральным действующим и, главное, страдающим лицом излагаемых событий. Сокрушительный эффект ее прежних лучших творений как раз и рождался из отстраненного рассказа о повседневном ужасе существования рассказчика (главным образом, конечно, — рассказчиц). Ужасе, как бы и не сознаваемом, то есть не осознаваемом как именно *ужас*, воспринимаемом почти как норма (рассказчицы даже *настаивают* на том, что это норма), и именно поэтому становящемся для читателя стократ ужаснее. Такие рассказчицы, создавая форму произведений Петрушевской, в качестве героинь собственных рассказов являли душу этих произведений. В этом смысле типологически (да, в сущности, и исторически) «эйдосом» творений Петрушевской является драма, где кто-либо, кроме участников, просто лишен голоса. Ведь даже если повествование в прежних рассказах велось как бы от лица безличного повествователя, этот повествователь на поверку оказывался неким «общим» (хотя и далеко не единым!) голосом всех героев, это была подвижная «точка зрения», переходящая от участника к участнику, в которую вплетались все их голоса, иногда бесконечно жестокие друг к другу, иногда безразличные — но даже безразличие было там формой *отношения*, а не его отсутствия.

«Маленькая Грозная» — текст, из которого, при сохранении внешней формы, ушла душа. Формально все компоненты на своем месте, нам говорится о тех же ужасах быта, переходящего в бытие, которые потрясали нас в прежних вещах автора. Но теперь это все говорит закадровый механический голос, не принадлежащий ни одному из действующих лиц, в силу этой своей механичности и внеположенности лишенный возможности что-либо сказать нашей душе, с недоумением глядящей на комментируемое им копошение в сплошь застекленном террариуме. «Маленькая Грозная» Петрушевской наглядно демонстрирует процесс возникновения «картонных» героев постмодерна, с которыми мы уже в готовом виде столкнулись в текстах, пришедших к нам с Запада. Случается нечто, что окончательно прерывает связь между автором и героями, понятие «вторичной реальности» оказывается наконец абсолютно адекватно себе — и реальность начинает исчезать и из «вторичной», и из «первичной» ее разорванных половин. Ведь, странным образом, параллельно с опустошением текстов опустошается и наша жизнь, ее покидает что-то, что наши соотечественники пытаются ныне возместить просмотром телесериалов. Эмоции в реальную жизнь вовлекаются из виртуальной реальности (недаром же получившей это парадоксальное название «виртуальная», то есть — дословно — подлинная). Право, уже непонятно, кто здесь вампир, а кто донор...

По видимости сходный эффект (говорения без сказывания) иными средствами достигается Дмитрием Галковским, для которого все содержание его «примечаний» оказывается лишь формой — формой бесконечного говорения, посредством которого создается «книга молчания». «Тысяча страниц» интереснейших текстов — лишь форма для констатации глухого одиночества героя. Как я писала в свое время в рецензии на книгу Галковского, все эти тексты могли бы быть заменены на другие без изменения содержания книги.

(На то, *что* исчезает из текстов, опустошая их, может быть, намекнет одно замечание итальянского священника, автора книги о Достоевском, о. Диво Барсотти: «Девятая глава Евангелия от Иоанна является своего рода ключом к подлинному смыслу романа „Преступление и наказание“ и его верному истолкованию. Без этого слова Божия роман потерял бы соль; повествование не стало бы менее искусным, но словно бы утратило дар речи»⁹.)

⁹ Барсотти Диво. Достоевский. Христос — страсть жизни. М., 1999, стр. 168.

Писатели, которым, в отличие от Петрушевской, удалось не разлучиться (или — не удалось разлучиться?) со своими героями, так или иначе отмечают свершившийся факт «перехода», начала существования своих героев «за краем», то есть — в постэсхатологическом пространстве. Галковский, описывая, как Одинокова, как раз в то время, когда умирал, медленно и неотвратимо, его отец, повесили за шиворот на вешалку в школьной раздевалке (место между землей и небом, не принадлежащее ни земле, ни небу, за краем бытия и вне Бытия), заставляет героя осознать: «Здесь произошла идентификация с отцом. Я как бы вообрал в себя его предсмертный опыт. И тем самым выломился, выпал из этого мира. Я понял, что в этом мире я всегда буду никчемным дураком, и все у меня будет из рук валиться, и меня всю жизнь будут раскачивать на вешалке, как раскачивали моего отца»¹⁰.

Герои, существующие в постэсхатологическом пространстве, оказываются за пределами бытия, во всяком случае, за пределами линейного, «реального» бытия, привычно предполагающего одно событие в определенном пространстве в один момент времени. События начинают сбиваться в комок или сквозить друг сквозь друга, вся жизнь как бы вмещается в одно мгновение (а у Галковского в это мгновение вмещается еще и вся русская история последних полутора веков), утрачивают значение причинно-следственные связи, поэтому события, даже при сохранении традиционного вида текста, не располагаются во временной последовательности (и это не является приемом ретроспективного изображения, например, или традиционного начала «in medias res», с тем, чтобы потом досказать пропущенное), на первый план выходят совершенно иные связи между обстоятельствами. Но существование за краем реальности, за пределами бытия вовсе не означает непременно встречу с Бытием. Более того, никто из героев произведений, взятых здесь для анализа, с Бытием так и не встречается. Намечается какое-то срединное пространство, выясняется, что, покинув время, субъект вовсе не обязательно попадает в вечность.

В сущности, сказанное героем Галковского предельно адекватно происходящему: герой вбирает в себя именно *предсмертный* опыт (не смертный и не посмертный), застывая в пограничной зоне, вернее — в за-граничной, но и до-граничной зоне, на нейтральной полосе, на мертвой земле. Причем это состояние не приобретает им, но лишь осознается, задаваемое изначально — не тем или иным опытом героя, но самим положением его во времени, в череде поколений. Взаимоотношения Одинокова с действительностью до «подвешивания» описываются следующим образом: «Я был в школе. Это время я очень плохо помню. Даже времена года для меня слились в серую монотонную мглу. „Мрак и туман“. Большая перемена. В ушах все время гул, вообще оглушенность во всем теле, ощущение замедления времени и неестественности бытия. Похоже на гриппозную хандру. Тягучая истома и оцепенение, а внешний мир кажется нарисованным аляповатой и бездарной кистью»¹¹.

В романе Михаила Бутова «Свобода» существование героя за пределами наличествующего бытия в результате нисхождения поколений становится отправной точкой повествования. Сообщив о том, что прадед его был членом «Народной воли», дед — писателем, сведенным с ума словами, а отец не хватал звезд с неба, герой-повествователь резюмирует: «Времени с тех пор отсчиталось немало, и чем дальше, тем больше я видел оснований подозревать, что фамильными касаниями к искусству, подполью и безумию мера участия в жизни, определенная нашей семье, исчерпана без остатка. И если отец вышел здесь на уровень твердого нуля, то мне, хотевшему быть всем, существовать оставлено в областях отрицательных, если не мнимых»¹².

¹⁰ Галковский Дмитрий. Бесконечный тупик. М., 1997, стр. 150.

¹¹ Там же.

¹² Бутов Михаил. Свобода. — «Новый мир», 1999, № 1 — 2, № 1, стр. 12.

Западная литература давно освоила эту мертвую зону, сделав ее магистралью лабиринта времен, где блуждают герои постмодерна и где каждая ветвь заканчивается тупиком. Ведь поменять время, как утверждает Милорад Павич, можно, только сменив язык (а вместе с ним — имя и судьбу)¹³. И значит, времена не сообщаются между собой, не перетекают одно в другое, но, движущиеся в русле одного языка, приходят вместе с ним к той плотине, о которой говорилось выше. Но и язык, и имя, и судьба, поскольку их можно сменить, оставляют впечатление неистинности, какого-то утраченного присутствия в реальности, чего-то вроде сна, или череды снов, или, еще ближе по ощущению, — череды музейных экспонатов. Так и времена располагаются, как залы вдоль галереи, хранящие и предлагающие идущему язык, имя, судьбу — как исторический или этнографический костюм. Каким образом сохраняется при этом личностная целостность и сохраняется ли она все-таки — вопрос даже еще более неочевидный, чем вопрос о единстве личности внутри концепции переселения душ.

Как опустошается слово, так опустошается и «художественное произведение» в ситуации «конца времен». Остается и предлагается вниманию читателей оболочка, скорлупа, шелуха, shell, с очевидностью (проявившейся хотя бы в полотнах Иеронима Босха) связанная с «шеолом» Ветхого завета — *местом Божьего отсутствия*. Бумажные герои постмодерна начисто лишены и телесности (реальность телесной жизни несводима к ее формальной, «оберточной» имитации) — иначе, помимо всего прочего, было бы совершенно невозможно себе представить ту сексуальную навязчивость, которая характерна для их авторов. Та степень сексуальной насыщенности, которая присутствует, скажем, в «Химере» Дж. Барта, есть не более чем попытка сто раз сказать «сахар», чтобы во рту стало хоть чуть-чуть сладко.

Чтобы имеющее место в постмодернизме опустошение, обескровливание текста не воспринималось как неожиданное или непонятное, надо правильно осмыслить тот длительный процесс секуляризации культуры, который идеологами ее представляется как отважное (и триумфальное в конечном итоге) движение человечества к неведомым и недостижимым прежде границам. Нельзя не согласиться с тем, что это действительно движение к границам — в том смысле, что это удаление от центра. Это движение к периферии мира, к тем областям тьмы, которая не может объять светящийся Свет, но охотно раскрывает свои объятия всем желающим. Это есть область смерти, и она представляет собой предел наличествующего бытия. О том, что это есть в то же время «поворот в сторону будущего», утверждение будущего в качестве базового времени, свидетельствуют лозунги соответствующей эпохи — скажем, установка Брюсова: не живи настоящим, только грядущее — область поэта. Происхождение реальности (и в жизни, и в текстах) и вампиризация культуры и происходят по мере продвижения к этим границам. Вампиризация же проявляется в том числе и в попытках текста втянуть в себя читателя или как-либо внедриться в окружающую его реальность (такое устремление является конститутивным признаком «мыльных опер»). Это действие текста — совсем не то, что прежнее участие литературы в жизни в качестве ее составляющей, неперменной части. Это внедрение в жизнь *чего-то*, что уже манифестировано как принципиально иное, как «вторичная» реальность, самостоятельная и обособленная, отдельный мир. Текстам Милорада Павича, пожалуй, это внедрение удастся в самой большой мере, причем, что характерно, Павич воздействует на чувство вины и долга, напоминая читателям о том, что они якобы долгое время были «потребителями», «вампирами» литературы и литературных героев. В этом смысле замечательной притчей *начинается конец* его романа «Пейзаж, нарисованный

¹³ Павич Милорад. Пейзаж, нарисованный чаем. СПб., 1999. См., например, стр. 69 — 70.

чаем», где главная героиня, Витача Милут, влюбляется в читателя романа «Пейзаж, нарисованный чаем» и узнает, кто он, по странной способности обретать то, что потеряла она. И она пытается ворваться (или — вырваться) в мир своего возлюбленного. Так пишет Павич. Но на самом деле героиня совершает иное действие, она не настаивает на своей реальности, она берется отрицать реальность читателя: «Неужели ты полагаешь, что только ты имеешь право на книгу, а у книги нет права на тебя? Почему ты так уверен, что не можешь быть чьей-то мечтой? Ты уверен, что твоя жизнь не просто вымысел?»¹⁴ Литература постмодерна не настаивает на собственном воплощении — скорее она стремится развоплотить весь мир.

Вяч. Океанский закончил свою статью о Пушкине¹⁵ впечатляющими словами о времени: «И в самом опыте христианского летоисчисления время становится величиною метафизической, качественной, трансцендирующей природу и направляющей Все по волнам бытийной зыбкости в пространство Божьего невода». «Срединное пространство», создаваемое нынешней литературой, позволяет ей этого невода избежать.

Картинка, способная описать наше положение во времени, представляется мне следующим образом. В бочку укладывают шланг. Он ложится кольцами, на коротком отрезке создающими впечатление поступательного развития, на длинном — известную диалектическую модель развития по спирали. Это и есть время. Объем закрытой бочки пока не принимается во внимание, не принимается во внимание даже и само наличие бочки. Каждый отрезок шланга пущенной струей воды проходится без всякого даже намека на возможность возвратного или иного, кроме поступательного, движения. В какой-то момент шланг заполнит все пространство, позволяющее укладывать его аккуратно, спиралью. Однако остается еще пустая середина. Шланг продолжают засовывать, и он комкается внутри себя самого, собранного в спираль, произвольно заполняя срединное пространство, неожиданно оказываясь вблизи разных, произвольно взятых своих витков. Шланг прозрачен. Вода может наблюдать самые неожиданные стадии уже пройденного ею пути. Но вот бочка заполнена. Вода выплескивается из шланга в пространство самой бочки и заполняет ее до конца. Время остановило свое течение, пребывая в неких границах, природа которых для нас все еще плохо представима. Однако вода, находясь в пространстве бочки, получила доступ к любой точке пройденного ею пути — хотя и лишь как к музейному экспонату, ибо шланг хотя и прозрачен, но, по условию, водонепроницаем. Во всяком случае, без специальных усилий самой воды. Несмотря на то что перед нами единая конструкция, человек, находящийся во времени шланга, укладываемого кольцами, времени шланга, запикиваемого во внутреннее пространство, и в ситуации (это уже не совсем время) воды, изливающейся внутрь бочки, будет чувствовать себя в качественно различных состояниях.

Может быть, роль прозрачных стенок шланга, у которых мы пучим глаза, как рыбы, давно уже выполняет та грань, которая разделяет «первичную» и «вторичную» реальность и которая наиболее наглядно предстает нам как театральная рампа. Искусство, скорее всего именно секуляризовавшееся театральное искусство, положив предел участию всех собравшихся в действе, разделив всех бесповоротно и безапелляционно на актеров и зрителей, положило начало истощению сострадания, вырождению сострадания (о чем-то подобном говорит Аврелий Августин в «Исповеди»: «Но какое тут милосердие, когда события выдуманы и происходят на сцене? Слушателя приглашают здесь не на помощь спешить, а лишь скорбеть, и чем сильнее он скорбит, тем больший успех встре-

¹⁴ Павич Милорад. Пейзаж, нарисованный чаем, стр. 239.

¹⁵ Сб. «Пушкин и... 2000 год». Газ. «Иваново ПРЕСС», 1999, № 49 (105), 21 декабря.

часть творца этих картин»¹⁶), и истощение и вырождение сострадания стало одновременно истощением и вырождением реальности. Сострадание, в своем истинном виде — самое деятельное действие, которое вообще может осуществить человек, как свое внешнее выражение предполагающее всю деятельную помощь, которая может быть оказана одним другому — вплоть до «душу свою положить за други своя», искусством превращается в принципиально бездейственное эмоциональное слежение за судьбами героев, отделенных от зрителей непроницаемой прозрачной стеной. Сострадание начинает выражаться не в действии, но в эмоции, и надо ли доказывать, что перенесение этого типа сочувствия в жизнь неизбежно кладет начало истощению всякой жизни. Невидимые стекла начинают рассекать освоенное нами пространство, жизнь каждого начинает быть отделена от всякой другой жизни непроницаемой стеной (о чем так пронзительно писал Битов: «И мне кажется: в жестком прозрачном камне прорублены узкие каналы для каждого. У каждого неумолимый и одинокий путь, и только можно взглянуть с грустью и сожалением, как за прозрачной стенкой проходит другой один-человек и тоже смотрит на тебя с грустью и сожалением, и даже не останавливаемся, ни ты, ни она, не стучим в стенку и не пишем пальцем и не делаем знаков — проходим мимо, и столько в этом горького опыта невозможности») — стеной, которую в конце концов вовсе и не хочется «проникать», ведь так удобно ахать и охать над бедой ближнего с тем воспитанным искусством (или, вернее, «эстетическим» отношением к искусству — ибо иное к нему отношение может служить накоплению потенциала деятельного сочувствия в человеке; тут есть свои опасности и свой особый сюжет) уверенным ощущением, что осуществлено все, что нужно и что возможно. Секуляризованный «катарсис» становится медицинским средством¹⁷, средством психологической компенсации личности, развивается сентиментальность, для которой всякое чувство направлено в конце концов не на окружающий мир, но на саму чувствующую личность (своего рода психологический солипсизм: не «мне жаль, что *он так страдает*», но — «*мне так жаль*, что он страдает, *я так страдаю* оттого, что он страдает»).

Я не о нравственных проблемах говорю, я о том, что такое изолирующее деление реальности на «первичную» и «вторичную» неизбежно приводит к опустошению любой реальности — вовсе не только «вторичной». И я не только о сострадании — то есть не только о соучастии в другой жизни, — но и об участии в жизни собственной. Отмеченный впервые в прошлом веке как начало новой и редкой еще болезни тип мечтателя стал в наше время явлением повальным. Все больше и больше людей предпочитают мечтать о своей жизни, а не проживать ее.

Тем, что я говорю, я вовсе не хотела бы «отменить» (тем более «запретить») секуляризованное искусство. Просто мы всегда замечаем последствия эволюции какой-либо вещи, когда они приобрели уже катастрофический характер, и склонны их относить за счет неправильного развития этой вещи в последнее, непосредственно предшествующее катастрофе, время. Я просто — как мне кажется, небезосновательно — предполагаю, что эти последствия были заложены изначально в самой вещи — то есть в данном случае в самом искусстве — с того момента, когда оно объявляет себя своей собственной целью. Секулярное искусство — если считать его самостоятельным явлением, а не отклонением — при рождении своем обладает свойством, неизбежным следствием которого является нынешнее состояние этого самого искусства.

Интересно, что на русской почве первым романом, который рассказал о крушении сострадания из-за обнаружившейся странной преграды между людь-

¹⁶ Цит. по кн.: «Памятники средневековой латинской литературы IV — VII веков». М., 1998, стр. 156.

¹⁷ Об этом писал, например, Вяч. Иванов (Ivanov V. Freedom and the Tragic Life. A Study in Dostoevsky. N. Y., 1957, p. 12).

ми, стал роман, традиционно почитаемый как гимн именно состраданию. Я имею в виду роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Почти павичевская сцена, описывая невидимую, но непроницаемую стену, разделяющую героев, констатирует (что начинает быть понятным читателю после опыта общения с современной литературой) существование героев в двух различных реальностях: «Князь даже и не замечал того, что другие разговаривают и любезничают с Аглаей, даже чуть не забывал минутами, что и сам сидит подле нее. Иногда ему хотелось уйти куда-нибудь, совсем исчезнуть отсюда, и даже ему бы нравилось мрачное, пустынное место, только чтобы быть одному с своими мыслями и чтобы никто не знал, где он находится... И пусть, пусть здесь совсем забудут его. О, это даже нужно, даже лучше, если б и совсем не знали его и все это видение было бы в одном только сне. Да и не все ли равно, что во сне, что наяву! Иногда вдруг он начинал приглядываться к Аглае и по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был слишком странен: казалось, он глядел на нее как на предмет, находящийся от него за две версты, *или как бы на портрет ее*, а не на нее самое (курсив мой. — Т. К.)»¹⁸. Герой Достоевского стремится отодвинуть героиню в ту самую «вторичную» реальность, в которую затем героиня Павича попытается вовлечь читателя. Герой Достоевского (и, наверное, это более всего роднит его с нами) предпочитает иметь дело не с людьми, но с их отображениями в искусстве, — так наши современники уродняют себе героев «мыльных опер». В конце концов, гораздо менее хлопотно находиться с предметом своей любви в разных реальностях. Помимо всего прочего, это придает ему ту законченность и определенность — опредмеченность, — которой никогда нельзя достигнуть, находясь с ним в одной реальности.

«Вторичная» реальность была освоена искусством постмодерна в качестве возможного центра лабиринта, из которого открывается выход в разные точки «первичной» реальности, иногда минимально друг от друга отличимые, но непременно свидетельствующие о некотором сдвиге в ней. Может быть, один из самых наглядных примеров — картина в пространстве романа Роб-Грийе «В лабиринте». Картина написана на сюжет того же события (солдаты разгромленной армии в городе после поражения французских войск под Рейхенфельсом), которое определяет время и место романной действительности. Картина становится срединным пространством, вырвав из потока времени, остановив мгновение, зафиксировав его, образовав некую «вечность» непосредственно на оси времени, и благодаря присутствию этой «вечности» время утрачивает свою линейность, вновь и вновь возвращаясь в пространство остановленного мгновения. Взаимодействие времени и такого рода вечности довольно интересно прослеживается в романе, но здесь не место это разбирать. Мне важно констатировать, что «вторичная» реальность способна и склонна брать на себя функцию вечности на оси времен.

Наш опыт, однако, по сравнению с западным как-то даже навскидку гораздо более тяжеловесен, отягощен присутствием реальности, трением о реальность, ибо не выдуманных и отдельных героев посылают в лабиринты авторы, но — очень мало отличимых от себя самих, носящих то же имя, что и автор (самый известный здесь, конечно, Веня Ерофеев), лишь иногда прикрытое прозрачным псевдонимом (по главному свойству героя и автора — Одинокое).

Имя героя-рассказчика «Свободы» нам не сообщают. Но отгадать его не сложно, и оно опять-таки повторяет имя автора — Михаил. В сущности, оно оформляет все пространство романа, хотя истинная свобода наступает лишь тогда, когда герой отказывается от этого оформления, от вольного или невольного захватывания мира в клещи формируемого собственным «я» универсума, границами, полюсами которого грозит стать «арктосу» (как напоминает автор,

¹⁸ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 8. Л., 1973, стр. 286 — 287.

по-гречески это значит «медведь») и «антарктиде» (свою вторую половину в романе естественным образом можно обрести только там). Истинная свобода наступает тогда, когда герой отказывается от своей «антарктиды» — позаимствованной им из другой семьи, что, может быть, и предопределяет неудержимый люфт мироздания, мерцания вселенных, отличающихся друг от друга незначущими деталями. Ведь здесь тоже полюсом («антарктидой») соприкасаются очень похожие друг на друга миры, так как герой и муж героини, по признанию самого героя, — однотипны. И здесь становится ясно, что некая свобода (не та, до которой герой добирается на последних страницах) дана ему изначально, ибо не он определяется миром, но мир, его окружающий, творится по законам, им выбранным в качестве законов собственного существования. Воистину каждый получает, что хочет, но не всякий этим доволен.

Но эта свобода предоставлена ему обстоятельствами его рождения, положением в семье, историей развития которой было ему оставлено существовать в областях отрицательных, если не мнимых. Это свобода молекулы воды в полости бочки — прибиться к любому месту шланга, притулиться к любому времени, но снаружи, снаружи, с другой стороны прозрачной стены. Истинное существование осталось в бесконечно далеком прошлом, на которое нам предоставлено пялиться, как рыбам, с умопомрачительным, непререкаемым чувством, что до него — рукой подать... Когда я опубликовала своих «Сверстников Ноя» («Новый мир», 1998, № 8), Михаил Бутов сказал: «Подождала бы до выхода моего романа — у тебя был бы материал для „критики“». Действительно, моей «критической статье» тогда не на что было опереться в отечественной литературе. Получилось, что я написала о романе до того, как появился роман.

Истинное существование обнаруживается за границами замкнутых временных вселенных, череды остановленных мгновений, там, где герою внезапно удается выбраться в область настоящего времени, где краснеют на белой тарелке дольки помидора и жена измеряет штангенциркулем уши подрастающему младенцу, пытаюсь определить свойства его характера. Отличие этого отрывка от основного текста аналогично различию между «первичной» и «вторичной» реальностью.

Надо заметить, что прозвучавшее скрыто (а иногда и открыто) недоумение — о какой такой свободе написан роман «Свобода» — связано с нашим застарелым неумением обращаться с категорией жанра. Мы неверно ставим вопрос (даже грамматически неверно). Роман — он все же не «о ком», он — «с кем», в крайнем случае (последнее время — все более часто), «с чем». И если предположить, что перед нами не «роман автора о свободе», а роман героя-рассказчика со свободой, очень многое встанет на свои места. А что касается проблемы обретения-необретения этой самой свободы — так у нас еще со времен «Евгения Онегина» модны романы с открытым концом. (Если кто-нибудь ехидно поинтересуется, у кого ж это роман с Евгением Онегиным, — так ответ общий для того типа романов, которые появились в XVIII — XIX веках в Европе, а потом и у нас, и назывались по имени главного действующего лица: роман у действительности с новым типом героя. Ну а что действительность у Пушкина — полноправная героиня, заметил еще Белинский, произнеся свое знаменитое «энциклопедия русской жизни». Тогда действительность робкой влюбленной девочкой следовала за героем, который ее и знать не хотел. Нынешние герои и авторы, искренно пытаясь завязать роман с действительностью, быстро обнаруживают, что эту строптивую принцессу теперь надо искать где-то за глубокими морями, за высокими горами, в Кошчевом царстве.)

Роман Бутова, согласно содержащейся в тексте декларации, должен сочетать два противоречащих друг другу принципа: принцип непрерывности, заявленный в рассуждениях друга рассказчика, ставящего пантомиму, и принцип дискретности, описанный в той структуре мироздания, которую вычитывает из брошюры издательства «Наука» укрывшийся ото всех с неясным намерением эту самую структуру осмыслить рассказчик. Вырывание движения из контек-

ста, остановка мгновения, предостерегает режиссер пантомимы, чреватый неоправданным сгущением смыслов, смысловой перегрузкой того, что должно скромно проплыть в потоке, может быть — незамеченным. Но, кажется, конечная цель рассказчика и состоит в поиске абсолютного значения каждого пережитого мгновения, неизбежно этой смысловой перегрузкой приравнивающегося к целому, оформляющегося в отдельную вселенную, которые перекачиваются в романе, как глобусы в бабушкиной комнате. Нестандартные глобусы со свалки, похожие и непременно различные. Это предельно честный вариант лабиринта — ведь всякая вселенная проживается до «полной гибели всерьез», хотя гибель и становится лишь вариантом перехода в другую вселенную. А от предыдущей остается какая-нибудь черепашка под окнами — не по сезону — на белом снегу; черепаха — основа и держательница вселенной, покоящейся на ее огромной тяжелой спине. Ее, не признанную за своего героем-рассказчиком, заберет девушка с иконописным лицом, увидев которую он смутно почувствует, почует, куда надо двигаться, чтобы обрести свободу.

При этом, однако, тяга героя-рассказчика к непрерывности такова, что даже записи свои он иногда делает бустрофедоном — это не «система написания фраз в обратном порядке», как расшифровал один из критиков, но письмо «волновыми бороздами»¹⁹, когда одна строка пишется в одном направлении, следующая же — в обратном, то есть сохраняется непрерывность записи, тогда как при обычном письме всякая строка оказывается как бы оторгнутой от предыдущей.

В этом романе четко просматривается принцип «нелинейного» расположения событий, о котором было сказано выше. Первое место в романе, куда мы попадаем, — это квартира, где поселяется герой, почти освободившийся (и завершающий на наших глазах это освобождение) от всех социальных связей, от всей паутины жизни, которую тщательно сплетает человек, воображающий себя хозяином этой сети и всегда с опозданием обнаруживающий, что он — ее бессильная жертва. (Так и паук Урсус — не медведь, но Михаил — оказывается жертвой образовавшейся связи, привязанности, жертвой любви и доверия — жертвой попытки героя спасти своего друга и тезку, другого — и в то же время — себя самого, от голодной смерти.) Из этой «срединной зоны», организованной вечности на оси времен, сохраняющей все признаки такой вечности — даже пауков, мы вместе с героем выходим в разные времена его жизни, завершающиеся в себе и не связанные между собой (ничем, кроме срединного пространства) и в этой завершенности обретшие свой абсолютный смысл. Сказанное вовсе не значит, что герой (это было бы как раз весьма привычно) уединяется в квартире для воспоминаний, то есть «выходит» из нее лишь в прошедшее время. Нет, он попадает и в текущее время (как-то язык не поворачивается назвать его «настоящим»), и во время будущее, но каждый такой «выход» оформляется как законченное в себе «приключение» — будь это поездка в Хибины («прошлое») или поездки к матери, на базу («текущее»).

Непонятно, однако, что происходит с бомбой, заложенной в недрах последней осваиваемой героем вселенной, с бомбой, которую он должен был извлечь на пару со своим предельно сейсмически чутким приятелем. Оказывается ли она заложенной в фундамент того мироздания, где родится его ребенок и герой обретет наконец дом, о котором грезил всю жизнь, дом в смысле английского home, «крышу с аистовым гнездом»? Где он выйдет в область настоящего времени, линейного течения своей жизни? Символ той каверны, чреватой взрывом, которую «вторичная» реальность образует в недрах «первичной»? Не из-за этой ли каверны вещи теряют свою терпкость, предстают отчужденными — и это в мире, который должен был быть явить нам идиллию? Или они утрачивают нечто, плывя в потоке, нечто, чем обладали, будучи выделенными

¹⁹ См., напр.: Зелинский Ф. Ф. История античной культуры. СПб., 1995, стр. 86.

из него, пусть это «нечто» называется по-другому — «принудительным накачиванием смыслов»?..

Или бомба осталась в основании того рухнувшего мира, «срединного пространства», где арктос не отказывается от своей антарктиды? В основании мира, уложенного в свою горизонталь, замкнутого своими полюсами, мира «превращенного» мгновенья (а попытка «остановить мгновенье», как известно хотя бы из «Фауста», по условию отдает человека в руки дьявола, как, кстати, и попытка самоубийства: так что большой вопрос, куда и с каким спутником выходит герой в «текущем» времени за пределы «срединного пространства»), мира, где не произрастает ростков, тянущихся вверх и задающих вертикаль, где всякая вертикаль сводится на «вивимахер», этакое общее принудительное означающее, позволяющее горизонтали изображать из себя «поле тотальных значимостей»? Самой впечатляющей вертикалью этого мира становится груда мусора, забившего мусоропровод, гордой колонной поднимающаяся к небу. С большим трудом с ней справляется дворник, на пару со своей безумной дочерью обреченный (и — облеченный) следить за чистотой мира. Остается ли бомба в основании мира, который исчезает, когда любимая героя уходит от окна — как от люка улетающей в неизвестность ракеты, глухого окна, через которое можно говорить только знаками? Потому и отменяется поездка друзей, что они уже — в другом мире? В мире, где наконец можно вздохнуть полной грудью, где любовь не таится от глаз безумной дочери дворника и выражает себя танцем, а не привычным и ожидаемым действием, где она становится не смертоносной для того, на кого направлена, как прежде. И не смертельной, а целительной для глаз выздоравливающей Офелии, прильнувшей к стеклу с молчаливой рыбьей улыбкой.

Пространство романа Юрия Малецкого «Проза поэта»²⁰ полностью интериоризовано. Его лабиринт выстраивается во внутреннем пространстве героя-рассказчика (одновременно — автора?), ветвящегося вариантами своих обликов и биографий. Вопреки известной формуле «ад — это другие», прочитав этот текст, можно сказать, что ад — это когда весь мир — только ты сам. Все герои являются двойниками друг друга, все героини, в той степени, в какой они вообще представляют собой нечто большее, чем обстоятельства жизни героев, — лишь их «анимы». Впрочем, такая героиня всего одна. В отличие от женщин, являющихся «обстоятельствами», эта героиня лишена каких-либо внешних черт (если они и были, и даже указаны, они все равно максимально безличны и бесцветны и их требуется немедленно забыть), появляясь лишь как «улыбка Чеширского кота» перед внутренним взором героя. Судя по тому, что герой оказывается отвергнут своей «анимой», внутреннюю расколотость ему преодолеть не удастся. Впрочем, роман назван романом-завязкой. Не удалось интериоризовать непослушную аниму одному «мне» — авось удастся другому «мне». Автор пытается удержаться в пространстве, из которого он может выходить в существование любого из героев-двойников.

В сущности, в этом и состоит суть лабиринта, суть нелинейности. Она — нелинейность — предполагает не то свое формальное определение, следуя которому Михаилу Бутову в его статье²¹ не удалось обнаружить в современной литературе ни одного по-настоящему нелинейного текста; нелинейность — это не отсутствие последовательности событий (той или иной: даже и временной), это отсутствие их неотменимости. В нелинейном тексте, пространстве, существовании ничего не происходит, потому что ничего не происходит окончательно, без вариантов, без возможности вернуться в ту же точку лабиринта и пройти другой путь. Без возможности переиграть раз сыгранную игру. Вот в линейном времени даже играют очень всерьез — стоит вспомнить «Пиковую

²⁰ Малецкий Юрий. Проза поэта. Роман-завязка? — «Континент», 1999, № 99.

²¹ Бутов Михаил. Отчуждение славой. — «Новый мир», 2000, № 2.

даму». Как вневременность (или — всевременность) постмодерна — пародия на вечность, так нелинейность — пародия на покаяние как на возможность очищения и *отмены* греха. Но если вечность трансцендентна времени и покаяние возводит человека к вечности, к его неповрежденному в ней образу, то имманентная «вечность» тысячекратно (если понадобится) проводит человека через один и тот же порог, через одно и то же событие — до тех пор, пока он не совершит этот переход удовлетворительно. Сейчас любят слово «инициация» — оно адекватно выражает это состояние: не жизни, но посвящения в жизнь. Все как по правде. И все, в принципе, подлежит переигрыванию. Концепция жизни как игры, в сущности, идентична концепции жизни как непрерывной инициации. Боюсь, что скорее в нынешней литературе нет ни одного линейного текста.

...Пожалуй, слово «инициация» действительно нечто проясняет в природе «срединного пространства» лабиринта времен. «Обряды перехода» по самой своей природе предназначены к созданию такого пространства — в которое можно было бы выйти из жизни по завершении одного ее этапа, по завершении «одного себя», и по которому можно с успехом добраться до входа в другой этап жизни; пройдя определенным путем, обрести «другого себя». Но те, кто имеет дело с инициацией всерьез, никогда не обманывались касательно ее природы, описывая обряды перехода в терминах умирания и возрождения. Пространство инициации — это пространство смерти, и становится понятен пафос доклада В. Подороги на конференции, прошедшей в октябре 1999 года в ИМЛИ и посвященной «пограничным эпохам», состоявший в стремлении заставить слушателей почувствовать, что смерть как большое и однократное событие перестала существовать, что смерть расплылась, растеклась по всей жизни человека, что все мы уже в каком-то смысле умерли — и ничего особенного не произошло, и значит, все это вообще не очень важно и ничего страшного.

Авторы упоминавшихся здесь текстов ничего не придумали: наша жизнь существует в зоне, которая задумывающимися над этим вопросом современными философами опознается как мертвая. Литература *пост*-модерна оказалась именно там, где и должна была оказаться согласно заявке, в соответствии со своим именованием.

Текст Владимира Маканина²² отличается тем, что вместо временного лабиринта в нем создается лабиринт нравственный. Нравственные ситуации, поставленные русской литературой, разрешавшей их трудом, потом и кровью — то есть так, как их только и можно разрешать в линейном, последовательном пространстве-времени текста, осваивающего опыт мира, у которого на месте еще и горизонталь и вертикаль (как бы на последнюю ни воссоставали), — эти нравственные ситуации оказываются здесь, подобно временам в других текстах постмодерна, изолированными, дискретными тупичками вдоль какого-то не затрагиваемого нравственными проблемами, без-нравственного (как в других случаях — без-временного) пространства героя. Он не проходит *через* них, как приходилось прежде, — измененный совершённым, с печатью греха, от которой можно избавиться, только миновав, осилив соответствующий круг Чистилища (см. «Божественную комедию»), но входит в них и... выходит: тем же путем, не преобразованный происшедшим, но лишь удостоверенный им в чем-то, в чем, впрочем, и прежде был убежден.

Отчасти это напоминает ситуацию Николая Ставрогина (Ф. М. Достоевский, «Бесы»), сразу, с детства оказавшегося во власти «мрачного демона иронии» и потому не познающего мир в общении с ним, не говорящего с миром, чтобы понять его и себя, но — *экспериментирующего* над ним, используя себя в качестве инструмента, орудия эксперимента. Экспериментирование характерно и для героя Маканина.

²² Маканин Владимир. Андеграунд, или Герой нашего времени. — «Знамя», 1998, № 1 — 4.

Именно поэтому в романе Маканина отсутствует *неожиданность* — ведь эксперимент проводится по подготовленным разработкам и имеет заранее ожидаемые результаты. А еще эксперимент не предполагает вмешательства неучтенных «обстоятельств» — поэтому все вертикальные связи обрезаны и терариум надежно упакован — *under ground*. Поэтому же не важно, было или не было какое-то событие реально в романной реальности. Мысленный эксперимент не сильно отличается от поставленного «на самом деле» — к жизни это все равно отношения не имеет.

Разделившись на «первичную» и «вторичную», половинки прежней целостности все больше утрачивают свойства собственно реальности. Литература не может этого игнорировать и констатирует это, хотя и по-разному относится к процессу. «Вторичная» реальность, согласившаяся со своим статусом, мстя за однажды допущенную по отношению к ней неучитивость, громко и задорно объявляет ныне «первичную» реальность лишь одним из не самых заслуживающих внимания вариантов «вторичной». Но есть литература, смутно и с тоской вспоминающая о том, что она — часть, а значит — о своей причастности. И вот в этом-то и заключается надежда — в тоске литературы, некоторых ее героев и авторов (а значит, и некоторых из нас) по действию вместо мечты, по жизни вместо приключения и «инициации», по настоящему времени и истинной вечности, а значит — по ответственности и свободе.

