

КЛУДЖ¹. КАК ЛИТЕРАТУРА «НУЛЕВЫХ» СТАЛА ТЕМ, ЧЕМ НЕ ДОЛЖНА БЫЛА СТАТЬ НИ ПРИ КАКИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ²

Иногда приходится собирать урожай, который не выращивал, что да, то да; однако нулевые получились *совсем* не такими, какими их представляли.

Вряд ли в 1999-м кто-нибудь мог прогнозировать появление той картины литературного процесса, которая в 2009-м кажется очевидной и естественной: новый отечественный роман – «настоящий роман-с-идеями» – сходит с конвейера каждую неделю; писатели теоретически имеют шанс получить за еще не написанный роман миллиондолларовый аванс; в рейтингах доминируют новинки отечественного производства – а спрос на переводные не растет или даже падает; успех абсолютного аутсайдера Проханова; длящийся второе десятилетие сенсационный интерес к Пелевину; абсолютная мейнстримизация патентованного еретика Сорокина; романы Ольги Славниковой на полке бестселлеров; одержимость литературы идеями государства, империи, диктатуры, опричнины; полное исчезновение из вида Антона Уткина, молодого писателя, которому после «Хоровода» и «Самоучек» прочили очень большое будущее, – и вообще топ-10 современных русских авторов, за одним-двумя исключениями состоящий из имен, о которых в 90-е и не слыхивали: смена, то есть, состава; наконец, кто бы мог предположить, что тот парад курьезов, каким была русская

¹ Клубж (англ. – kludge) на программистском жаргоне – программа, которая теоретически не должна работать, но почему-то работает.

² Новый мир. 2010. №7. С. 135-154.

литература вплоть до середины нулевых, кончится тем, что магистральным направлением станет скомпрометированный коллаборационизмом с коммунистической идеологией, очевидно бесперспективный, однако все-таки эксгумированный из провалившейся могилы реализм? Что роман, обеспечивший своему автору самую стремительную за все десятилетие литературную карьеру, будут, в порядке комплимента, сравнивать с горьковской «Матерью»?

В 90-е казалось, что главной характеристикой времени, которая продолжит оказывать решающее воздействие на литературу, будет распробованная еще в перестройку «свобода»: пей воздух свободы, переживай свободу – и пиши свободно. Освобождение от вменявшейся советской идеологией обязанности тенденциозно описывать реальность праздновалось с большой помпой самыми заметными участниками литературного процесса едва ли не целое десятилетие – однако в нулевые уже не надо было быть Прохановым или Максимом Кантором, чтобы понять, что та «свобода», которую навязали обществу вместо советской идеологии, была, во-первых, прошедшим хорошую предпродажную подготовку товаром, а во-вторых, – продуктом тоже идеологическим. Никогда еще так часто не воспроизводились в литературе разговоры о том, что нет никакой свободы, кроме свободы быть мещанином и воспевать мелкобуржуазные ценности, как в литературе начала XXI века. Да, многие воспользовались этой возможностью, однако пошлость такого рода гимнов потреблению рано или поздно ощутили даже те, кто дольше всех упорствовал в своих заблуждениях. Главной коллизией литературы нулевых стало переживание отказа от свободы, опасности свободы, преимуществ «несвободы». Если уж на то пошло, «бунт внешний ничего не даст. Бунт должен быть внутренним, направленным внутрь, такой силы, чтобы кишки распрямились. Только тогда у нас появится шанс стать собственными детьми – детьми своей мысли, – когда мы решимся стать иными», – как сказано в одном романе, о котором еще пойдет речь.

Что касается образа будущего, каким его видели в 1999 году, то и он также радикально не совпал с тем, что произошло на самом деле. На полном серьезе (хотя ситуация в прозе отличалась от ситуации в поэзии, где в конце 1990-х любой текст автоматически калибровался по «шкале Бродского») многим казалось, что вся дальнейшая литература будет «литературой после Сорокина»: после принудительных мероприятий по искоренению мессианских комплексов и амбиций никто больше не станет сочинять толстые традиционалистские романы «про жизнь», а читатели больше никогда уже не будут обманывать себя иллюзией, будто «маленькие черненькие буковки» имеют хоть какое-то отношение к реальности. Представлялось, что тон в русской литературе будут задавать Акунин и процветающий под его патронажем «Клуб беллетристов»: профессиональные писатели, квалифицированно обслуживающие досуг буржуа во все более просвещенной европейской стране; менее склонные к жанровой игре авторы, научившиеся копировать «британский стиль», конструируют утонченные

психологические евроманы, очищенные от идеологии и снабженные импортными сюжетами-моторчиками, – тогда как романы авторов, страдающих – на манер Лимонова – дефицитом фантазии, демонстрируют читателю сознание новоиспеченного русского *citoyen du monde*, ироничность бытия, обаяние вестернизации, плоского мира, проницаемости границ.

Возможность реализации именно подобного сценария сохранялась довольно долго; еще году в 2002-м совершенно не ясно было, в какой ряд выстроятся силовые линии, что будет In, а что – Out, что больше похоже на мейнстрим – «Гопники» Владимира Козлова, натуралистичное свидетельство очевидца о серых, как застиранное белье, буднях провинциальных гарлемов, или «Поцелуй Арлекина» Олега Постнова, витиеватая литературная фантазия – и одновременно замечательная по точности стилизация – с претензией на то, чтобы стать альтернативной историей отечественной словесности. Это в 2009-м ясно, что перспективы условно «постновской» (отрошенковской, черчесовской) орнаментальной прозы крайне далеки от лучезарных, что всякого рода «литература» как тема для литературы очень скоро маргинализуется, что место «вилле Бель-летра» (где разворачивается действие одноименного романа Алана Черчесова, в котором несколько писателей «расследуют» убийство анаграммированной «литературы») будет на дальних выселках; однако еще в первую половину нулевых антре всякой «персоны вне достоверности» приветствовалось аплодисментами и сопровождалось здравицами.

Тогда же – ровно десять лет назад – заявление персонажа романа Михаила Шишкина «Взятие Измаила» о том, что «мы – лишь форма существования слов, язык является одновременно творцом и телом всего сущего», казалось таким же естественным, как «Волга впадает в Каспийское море»; однако чем больше проходит времени, тем более эпатажным оно представляется. Это что же, получается, вместо живых людей у него – язык? Он что же, верует в приоритет языка над жизнью? Примерно такое же впечатление произвело на Ивана Бездомного заявление, что Бог существует. Поклонение «языку» как чему-то супрематическому, приоритетному и самоценному стало восприниматься скорее как род эскапизма, способ экранироваться от реальной жизни со всеми ее конфликтами, враньем и противоречиями; ненаказуемо, но все-таки уже несколько странно.

Стилизации, замечательные своей точностью? О том, какая пропасть в этом смысле лежит между двумя эпохами, можно судить по тому, как принимали, например, в 1996-м «Хоровод» Антона Уткина – и, например, в 2008-м – «Фавна на берегу Томи» Станислава Буркина, оба текста – замечательные стилизации, смысл которых... да нет никакого смысла, просто прокатиться в стилистической машине времени. «Хоровод» взбаламутил толстожурнальное болото, вошел в шорт-лист «Русского Букера» и спровоцировал лавину толкований – тогда как буркинский «Фавн» ничего, кроме недоумения и уважения к несомненному остроумию автора, не вызывает – как реагировать на фантазии такого рода? Что хотел сказать автор? Ну ладно еще когда в «жанре» – ретро-, например, детектив у Бориса

Акунина, Антона Чижая или Леонида Юзефовича, для передачи лингвистического колорита эпохи, – а просто так, с высунутым языком, имитировать «старинный дискурс»?

Тем не менее вряд ли имеет смысл забираться на ящик из-под мыла и с колокольной торжественностью возвещать что-нибудь вроде «провала постмодернистского проекта», «тотальной маргинализации набоковско-сашесоколовской линии русской литературы» и проч.; теоретически заявления такого рода можно подтвердить примерами (особенно если сослаться на «Преподавателя симметрии» Андрея Битова), однако если не передергивать, то невозможно не признать, что нулевые дали и несколько очень крупных образцов модернистской и постмодернистской прозы, основополагающих романов для истории литературы последнего десятилетия: «Взятие Измаила» Михаила Шишкина, «2017» Ольги Славниковой, «Аномалия Камлаева» Сергея Самсонова. Особенно любопытным – даже по прошествии многих лет – остается «Взятие Измаила». Шишкин сумел выделить стилистические матрицы, которые за все время существования языка отложились в письменной литературе и фольклоре, однако составлением энциклопедии стилистик не ограничился. Словно генетик из научно-фантастического романа, он как будто принялся заражать стилистическими бактериями события из собственной биографии, и из пробирки на свет полезли сюжетно-стилистические двойники автора, которые и населили роман, действительно беспрецедентный по воздействию (Букеровская премия – 2000, кстати).

Однако если в 90-е «стилисты высшего эшелона» составляли несомненную элиту литературы, своего рода олимп, то теперь это скорее клуб чудаков-аристократов; даже не литературное «направление».

Но странно – при том, что невидимая-рука-рынка требовала исключительно «жанр», все пошло не так. Теоретически из мира дефицита детективов мы должны были попасть в мир изобилия детективов. Этого не случилось – хорошего русского детектива, кроме Акунина, так и не сыщешь; да и Акунина-то вот уже много лет сложно выдавать за эталонного автора. Тлевший все 90-е конфликт «высокой» и массовой литературы, очевидно, должен был привести к победе последней и развалу традиционной иерархии – но ничего подобного не произошло. В рамках массовой литературы за последнее десятилетие были созданы несколько выдающихся в своем роде произведений: исторические романы Леонида Юзефовича («Казароза», «Костюм Арлекина», «Дом свиданий», «Князь ветра») и Алексея Иванова («Сердце Пармы» и «Золото бунта»), дамские романы Акулины Парфеновой («Мочалкин блюз», «Клуб худеющих стерв»), фантастические романы Олега Курылева, Марины и Сергея Дяченко, Олега Дивова, Святослава Логинова, Вячеслава Рыбакова и Анны Старобинец, сказочные эпопеи Вероники Кунгурцевой и Далии Трускиновской, шпионские романы Сергея Костина, ретродетективы Антона Чижая, приключенческие романы Александра Бушкова, триллер Арсена Ревазова («Одиночество-12»), однако литература в целом не трансформировалась из «рефлексивной» в «фабульную», и вообще

в негласной иерархии ценностей самый никчемный бессюжетный реализм – в котором традиционно сильны русские писатели – до сих пор котируется выше, чем самая изощренная беллетристика: в смысле сочувствия критики, в смысле премиальных перспектив. Открытость рынка должна была выявить неконкурентоспособных производителей, которых естественным образом должны были заменить более качественные иностранные конкуренты; на выходе, однако, мы получили книжный магазин, в котором одна из самых продаваемых книг – сборник социально злободневной публицистики Захара Прилепина. Надо же – а ведь все так мечтали о том, «чтоб у нас наконец появилась нормальная беллетристика»; но словно бы топор какого-то Негоро лежал под компасом.

Наблюдатели литературного процесса часто прибегают к метафоре мозаики: отдельные значительные тексты – кусочки смальты, которые можно подогнать друг к другу таким образом, чтобы из них, при взгляде с некоторой дистанции, сложился некий осмысленный рисунок. Метод долгое время работал с неизменной эффективностью – обладая известной интеллектуальной ловкостью, вы могли выложить даже два рисунка, на выбор: «либеральный» (из Георгия Владимова и Владимира Маканина) и «патриотический» (из Александра Проханова и Владимира Личутина); однако с какого-то момента количество «кусочков», которые не удается вогнать в общую картину, стало вызывать сомнения в адекватности метода.

Эффективные литературные премии («Русский Букер», «Национальный бестселлер», «Большая книга») – механизмы, спроектированные таким образом, чтобы аккумулировать большинство текстов-событий; и даже если допустить, что эти механизмы работают (бывают годы хуже, бывают лучше, но в целом общее представление о процессе по трем лонг-листам можно составить), на выходе все равно возникает всего лишь список, а не иерархия, внутри которой распределялись бы по рангу Владимир Личутин и Олег Дивов, Максим Кантор и Святослав Логинов, Владислав Крапивин и Роман Сенчин, Владимир Микушевич и Александр Проханов, Эдуард Лимонов и Олег Зайончковский, Павел Крусанов и Вероника Кунгурцева. Изобретать для них какую-то одну, общую плоскость можно разве что из спортивного интереса. Как, спрашивается, может выглядеть «мозаика», в которой одновременно сосуществуют «Мифогенная любовь каст» Павла Пепперштейна, «Елтышевы» Романа Сенчина, «Учебник рисования» Максима Кантора, «Взятие Измаила» Михаила Шишкина и «Орфография» Дмитрия Быкова? Трудно представить, сколько должно пройти времени, чтобы все эти тексты спеклись в однородную массу, которую можно будет воспринимать как типичный образец словесности начала XXI века; диффузия металлов, несомненно, существует, но трудно представить на эту тему свидетельские показания.

И раз нет общего знаменателя – нет и «середины», центра. Нет конкуренции школ, течений, направлений, все конкурирует со всем – и каждый текст живет внутри своей ниши; даже так называемый мейнстрим, который сейчас ассоциируется с широко понятым реализмом, на самом деле

чрезвычайно разнороден. В ситуации, когда ни государство, ни «невидимая рука рынка» не владеет контрольным пакетом акций, мы имеем литературу, предоставленную самой себе, и, соответственно, бесконфликтный литературный процесс – мирное сосуществование радикального постмодернизма и кондового реализма, «Соски» Олега Журавлева и «Жилки» Захара Прилепина; старшего и младшего поколений. В литературе нет своей «единой-россии», канона – или хотя бы общепринятой средней полосы, равноудаленной от обеих обочин. В советские времена отечественная литература напоминала французский регулярный парк, а при либерализации теоретически должна бы была превратиться в подобие английского; однако ни о каком парке речь вообще уже не идет; на что это похоже – так на джунгли: растения душат друг друга, не разбирая, кто к какому виду принадлежит, внизу густая тень, и, чтобы выжить, нужно лезть далеко вверх, расти с неестественной быстротой.

За разными по технике текстами уже не стоят враждующие идеологии. Не существует не только идеологических, но и эстетических критериев для оценки. Консервативная стратегия – много диалогов, сложные сцены, выпуклые жизнеподобные характеры – это актуально? Отсутствие формального эксперимента – это как, прогрессивно или не очень? Качество прозы, «добротность», свидетельствует об отсутствии амбиций, о филистерстве – или об определенном уровне техники автора – и точка? Отсутствие Верховного Арбитра и, соответственно, канонического центра – важный фактор литературного ландшафта нулевых. Очень простой пример того, что из этого следует, – ситуация с таким текстом, как «Мифогенная любовь каст» Павла Пепперштейна (соавтор первого тома – Сергей Ануфриев). Вот под какой, спрашивается, вывеской вписать этот роман в общую картину нулевых? Продолжение концептуалистских экспериментов над литературным и историческим дискурсом? Продолжение изживания «травмы советского опыта»? Апогей российской версии постмодернизма, после которого он естественным образом стал затухать? Сюрреалистическая книга о любви к России? Эксперимент по раздвиганию границ эпического жанра? Оригинальный способ расшифровать советскую историю – воспользовавшись «Колобком» как Розеттским камнем? Исследование архаических слоев – и основ – коллективного советского бессознательного? Что такое продемонстрировал Пепперштейн: способность к имитации бреда или блистательное владение двумя главными русскими литературными практиками XX века – модернистским и соцреалистическим письмом и концептуалистским («сорокинским») способом их «перещелкивания»? Кто такой Пепперштейн? Не сумевший вовремя остановиться шутник, клоун от постмодернизма – или русский Толкиен, создатель авторского эпоса, мифологизировавший историческое противостояние первой половины XX века и сочинивший оригинальный параллельный мир, выстроенный на фольклоре своего народа? «Мифогенная любовь каст» – курьез, разнообразящий литературный процесс, или *opus magnum* русской литературы рубежа веков, состоявшийся синтетический литературный

продукт, убедительно доказывающий, что «советская литература», со всеми ее романами, эпопеями, фронтовой лирикой и мемуарами ветеранов, – не черная дыра, зияющий прогал в мировой словесности, а совершенно полноценная ее область?

На все эти вопросы нет пока окончательного ответа – а они важные; от того, как вы видите, зависит та картина десятилетия, которая у вас получится. И проблема «с Пепперштейном» или «без Пепперштейна» – далеко не единственная.

Это кажется наблюдением, которое больше свидетельствует о некомпетентности утратившего способность сортировать поток текстов наблюдателя, чем о самом предмете, однако факт: литература стала слишком большой и слишком разнообразной – настолько, что можно утверждать, что такой разной она не была никогда. Каким бы невероятным это ни казалось. Простые подсчеты показывают, что во времена Белинского в год появлялось 2–3 заслуживающих разговора романа, при Чуковском – 7–8, теперь – 50–60. Множество внелитературных факторов сыграло таким образом, что у литературы образовался так называемый «длинный хвост» (феномен функционирования современных рынков культуры, описанный американским журналистом Крисом Андерсоном – и отчетливо проявляющийся в самых разных ракурсах). Хотим мы этого или не хотим, нам придется признать, что единственная адекватная материалу форма представления литературы нулевых – не мозаика в одном-двух вариантах, а список, между пунктами которого может не быть ничего общего, кроме факта появления в определенный промежуток времени.

Пресловутый «длинный хвост», которым может похвастаться русская литература к концу нулевых, во многом вырос благодаря внелитературным факторам.

Сейчас об этом мало кто вспоминает, но ситуация конца 90-х драматически отличалась от нынешней: это было время фактической монополии одного издательства («Вагриуса») на публикацию – в виде книг – новой отечественной прозы. (Разумеется, были и толстые журналы, укомплектованные не столько сильными современными текстами, сколько сильными лоббистами, имевшими хорошие связи в Букеровском комитете; однако до распространения открытых электронных версий журналы пользовались также и репутацией «братских могил», и не всегда безосновательно. Вылившееся в обрушение тиражей раздражение, которое толстые журналы вызывали в 90-е у публики, связано было не только с общим падением интереса к культуре, но и с тем, что именно толстые журналы в конце 80-х взяли на себя функции публикаторов запрещенных книг XX века – и, с одной стороны, закармливали читателя демьяновой ухой из текстов, которые не отвечали на сугубо сегодняшние вопросы, а с другой – выступили в роли невольных убийц современной литературы, которой фактически привили комплекс неполноценности, – еще бы, куда там кому-нибудь из нынешних до Платонова, Булгакова и Пастернака.) Не то что, кроме «Вагриуса», не было других издательств, занимавшихся современной

русской литературой, – были, но они слишком бурно переживали чувство гордости за свою Миссию («когда все публикуют трэш, мы, себе в убыток, издаем Литературу») и плохо представляли, как с этой самой Литературой работать – запускать новых авторов на орбиту, упаковывать их; тогда как рыночное изобилие и конкуренция за читателя предполагали способность действовать не только как публикатор. Было издательство «Текст» (замечательное, но почему-то чуть ли не десять лет продержавшее в своем портфеле роман Евгения Войскунского «Румянцевский сквер»), был специфический шаталовский «Глагол» и охотящийся за курьезами «Аграф», было издательство «Грантъ» (не столько опубликовавшее, сколько похоронившее Антона Уткина; фактически из-за неверного выбора издательства ему был перекрыт ход в литературу на целое десятилетие). Был «Лимбус-пресс», публиковавший Владимира Шарова, Марину Палей и Дмитрия Бакина, но скорее символическими тиражами; во времена самиздата и то расходилось больше копий. Было издательство «Захаров», на протяжении трех лет, например, не понимавшее, что делать с таким явным клондайком, как «Борис Акунин», – и лишь к 1999-му додумавшееся до формулы «литературный проект» и связанной с ним новой стратегии паблисити. Издательства не справлялись со своими функциями – связывать авторов с читателями. Называя вещи своими именами, вовсе не «рынок» вообще, а некомпетентность издателей долгое время если не губила отечественную литературу, то держала ее в подполье.

Хорошо, что Пелевин, Алексей Слаповский, Людмила Улицкая, Шишкин, Славникова и Быков попали именно в «Вагриус»; однако каким бы замечательным ни был вкус у редактора Елены Шубиной – 99 процентов писателей, особенно новички, оказались вне зоны покрытия (характерный пример: петербургская когорта литераторов, без упоминания которой разговор о современной литературе кажется немыслимым, – Крусанов, Илья Бояшов, Александр Секацкий, Илья Стогов и проч., была проигнорирована «Вагриусом» и, следовательно, де-факто не существовала). «Вагриус» с его «черной», а затем «серой» серией (и «Женским почерком») был важной артерией, посредством которой осуществлялось сообщение авторов с читателями; но это был род контрольно-пропускного пункта, что-то вроде Чекпойнт-Чарли, со всеми минусами такого статуса, вроде очень сильной зависимости от вкусов, осведомленности и связей ограниченного круга лиц.

Однако начиная с 2000–2001 годов писатели постепенно стали получать доступ к книжным публикациям. Сразу несколько маленьких и средних издательств в той или иной форме открыли линии современной отечественной прозы – «Захаров», «Ад Маргинем», «Амфора», «Азбука», «ОГИ», «Энигма», «Иностранка», «Время» и так далее; появление такого рода издательств – очень важный фактор для последовавшего во второй половине нулевых литературного бума. В «Лимбусе» с подачи Виктора Топорова придумали премию «Национальный бестселлер», чей нарочито демократический механизм позволил привлечь к текущему литпроцессу

интерес не только жрецов от словесности, но и посторонних лиц; это было хорошо и для издательства, и для литературы в целом.

Очень скоро от отечественных авторов перестали бегать; за ними стали гоняться.

В третьей трети нулевых, когда стало ясно, что потенциал «своих» писателей в качестве дойных коров может быть даже больше, чем у иностранных, к мелким издательствам подключились крупные концерны – «Эксмо», «АСТ», «ОЛМА», которые сперва принялись составлять особые серии с приглашенными редакторами (запомнившиеся «Неформат» и «Оригинал»), потом, параллельно перепрофилируясь с одного типа массмаркета на другой (условно говоря, с серии «Черная кошка» на Улицкую), открыли собственные подразделения современной прозы – и теперь постепенно подминают рынок под себя, душат мелкотравчатых конкурентов, перекупают у них авторов; впрочем, это уже история книжного бизнеса, а не литературы.

Несмотря на трудности с публикациями, в некотором смысле еще десять лет назад, в 90-е, быть писателем было легче: конфликт в обществе был очевиден (старое против нового), тогда как смута (хаос, война, перманентный переходный период, нечто, конца чего надо просто дожидаться) была высококалорийным подножным литературным кормом.

В 2000-е было объявлено наступление «стабильности»: конфликты и противоречия никуда не делись, но их развитие было заморожено доходами от подорожавшей нефти; вдруг стало ясно, что никакого принципиально иного будущего больше не планируется; по формулировке автора романа «Списанные» Дмитрия Быкова, «а это жанр теперь такой – неслучившееся. Посулили террор – и нет, либерализацию – и нет, войну – и зависло, и снова все висят в киселе, не в силах ни на что решиться». И если раньше ситуация вызывала отвращение лишь у писателей, органически не выносивших мелкобуржуазность в любом ее проявлении (известные имена – Лимонов, Пелевин, Проханов), то теперь время с его официальной потребительской идеологией стало озадачивать большинство; резко почувствовалось, что «героическая эпоха» – когда что-то еще в самом деле можно было изменить – упущена окончательно; возник дефицит проекта, утопии – какой бы то ни было.

Не имея возможности изменить реальность «на самом деле», писатели принялись сгущать краски и подкручивать цифры на табло – изображая нулевые как эпоху революции, эпоху террора, эпоху социальных катаклизмов, эпоху зарождения неоимперского проекта, эпоху страшного кризиса. Вместо реального События – главного события, которое могло бы стать ключом к эпохе, как падение Берлинской стены, как Чернобыль, как 11 сентября – писатели пытались придумать это самое Событие; своего рода компенсаторный Проект.

Трудно сказать, действительно ли в обществе существовали эсхатологические настроения и была ли литература всего лишь зеркалом общества; но в самой литературе катастрофы некоторое время были темой

номер один. Между 2004 и 2006 годами была опубликована целая серия романов, буквально выкликавших апокалипсис: «Б. Вавилонская» Михаила Веллера, «Призрак театра» Андрея Дмитриева, «Эвакуатор» Быкова, «Крейсерова соната» Проханова, «2008» Сергея Доренко, «Джаханнам» Юлии Латыниной, «2017» Славниковой и так далее. Общим местом стало проецирование собственно романного сюжета, персональной истории героя, на какой-то фоновый (выдуманный) социальный катаклизм – войну, революцию, грандиозный теракт. Собственно, поток «фантастики», хлынувший в мейнстрим, – явление, на которое часто обращали внимание наблюдатели, – как раз и связан с отсутствием События и Конфликта при очевидной неприемлемости ситуации: писатель-с-идеями просто вынужден разыгрывать альтернативно-исторические или отодвинутые в недалекое будущее варианты, работать на опережение.

Вторым способом подобрать ключ к современности была попытка найти рифму современности с аналогичной эпохой. Задним числом любопытно отметить, что, несмотря на самые остроумные подачи, эпоха так ни с чем и не зарифмовалась – ни с постпугачевщиной в «Золоте бунта» Алексея Иванова, ни с кризисом 1917 года («Беглец» Александра Кабакова), ни с 1918 годом в «Орфографии» Быкова (тоже окаянные дни, делающие интеллигентов лишними людьми), ни с политическим террором конца XIX века у Акунина, ни с душной эпохой брежневского застоя («Малая Глуша» Марии Галиной). Романы на таком материале иногда получались эффектные, но параллели – если они правда значимы – оказались скорее натянутыми, неуклюжими, вымороченными.

Вместо «мира после 11 сентября», мира, где есть «мы» и «они», в России длилась и длилась аморфная «путинская эпоха», эпоха так и не состоявшегося События, эпоха несостоявшегося террора, несостоявшегося идеального капитализма, несостоявшейся Войны, несостоявшегося неоимперского проекта, несостоявшейся реставрации советского, несостоявшейся катастрофы, несостоявшегося Кризиса; эпоха «душной стабильности», абсурдного благополучия, эпоха постоянной отсрочки платежа; то, что в банковской терминологии называется *grace period* – льготный период. «Особый жанр, чисто местный. Научились уютно существовать внутри Кафки, вот в чем дело. Все пытаются понять, а ведь очень просто. Вся так называемая особость заключается в уютном существовании внутри того, в чем жить нельзя. Человек этого вынести не может, но особый отдельный может – и счастлив» (опять «Списанные»; Быков все-таки выдающийся бортовой самописец).

Один из синонимов для «эпохи нулевых» – «путинская эпоха»; и не зря иероглиф «generation «П»», который в первую очередь естественным образом расшифровывался как «поколение Пелевина», затем получил еще одно общепринятое – хотя и вызывающее меньше энтузиазма – значение: Поколение-Путин (хотя и версию автора, где П = «Пиздец», тоже никто не отменял; в дальнейшем именно эта диалектика П/П стала одной из тем «Священной книги оборотня» – где Серый Волк, проецирующийся на

Путина, в какой-то момент оборачивается Псом-Пиздецом). Характерно также название сборника острозлободневной драматургии «Путин.doc» (2005).

На самом деле синоним не вполне точен; «литература при Путине» – это далеко не то же самое, что «литература нулевых», а, некоторым образом, явление внутри явления (но чрезвычайно экземплярное, много о чем говорящее, и поэтому мы остановимся на нем подробно): сфера с особенными смысловыми обертонами, куда попадают вовсе не все написанные в эту эпоху тексты. Например, «Матисс» Александра Иличевского, «Блуда и МУДО» Алексея Иванова и «Орфография» Быкова не имеют к Путину никакого отношения, однако любопытно, что существует целый пласт текстов, окрашенных присутствием этой политической фигуры; это, во-первых, литература, в которой так или иначе отразились основные «тренды» «путинской эпохи»: централизация / профицитный нефтегазовый бюджет / изоляционистские тенденции; во-вторых, это литература, в которую проник образ Путина, ставшего «лицом бренда». Литература сразу почуяла в Путине романного героя и принялась его эксплуатировать именно в этом качестве – Избранник и Счастливчик в «Гексогене» и «Крейсеровой сонате» Проханова, Серый Волк, он же оборотень в погонах Александр в «Священной книге оборотня» Пелевина. Мы видим его в «Последней любви президента» Андрея Куркова (купается в проруби), в «Политологе» (царь Ирод) и «Виртуозе» (национальный лидер Долголетов, он же Ромул) Проханова, в сказках Быкова (становится президентом США), в пьесе «Путин.doc» Виктора Тетерина (благосклонно принимает чиновников, поспоривших, кто больше его любит: когда все средства исчерпаны, те выходят на майдан, где один молится на портрет Путина, а другой мастурбирует), в «Меньшем зле» у Юлия Дубова, в «Евангелии от Соловьева» Владимира Соловьева, наконец, в «2008» у Доренко – в романе, целиком ему посвященном (по сути, это психопортрет Путина, который является здесь двойником Березовского). Оглядываясь назад, можно сделать вывод, что на самом деле литература даже не столько «эксплуатирует» фигуру «Путина», сколько пытается разгадать его; Путин привлекателен прежде всего как энигматическая, полутабуированная величина – и не только его труднообъяснимая политическая деятельность, но и удивительное сходство с самыми неожиданными культурными объектами: персонажем ванэйковского «Портрета четы Арнольфини», с эльфом Добби из «Гарри Поттера», с Дэниэлом Крейгом в роли Джеймса Бонда; в романе Сергея Носова «Грачи улетели» упоминается картина какого-то малого голландца, на которой среди второстепенных персонажей изображен «вылитый Путин». Вообще, собственной персоной Путин появляется в литературе не так уж часто – но его проекции, прямые и косвенные, возникают с впечатляющей частотой. Эта фантаσμαгоричная фигура, несомненно, произвела впечатление на литераторов – само ее присутствие гипнотизирует их. Литературные поп-звезды эпохи транслируют свои ощущения открытым текстом: так, одна из героинь Оксаны Робски размышляет о том, чтобы «переспать с Путиным. Я

бы – да. С удовольствием. Власть – это очень сексуально». Герой Сергея Минаева («Media Sapiens») озабочен проблемой «третьего срока» так, будто эта проблема – его личная. Характерно наблюдение издателя А. Иванова («Ad Marginem»), касающееся его бывшего автора Владимира Сорокина: «Недавно Володе исполнилось 50 лет. Я позвонил поздравить его с юбилеем, мы до этого долго не общались. Он обрадовался, был явно тронут, мы очень хорошо поговорили, но при этом всё время чувствовалось, что он в напряжении и ждет какого-то другого, главного звонка. Не скажу, что от Путина, хотя кто знает?» (интервью газете «Частный корреспондент»).

Про литературу нулевых можно сказать, что одна из ее ярких особенностей состоит в том, что она очевидно ждала вот этого «звонка Путина»: вместо того чтобы игнорировать общественно-политический контекст и адаптироваться к рыночным реалиям, литература семафорила, что она отличается от стандартного шоу-бизнеса, что она готова «остановиться по требованию» и даже в каком-то смысле мобилизоваться. Что касается путинского государства, то оно, по крайней мере, никогда не выступало с опровержением заявлений отдельных авторов на тему «меня читают в Кремле»; более того, время от времени Кремль и сам подает писателям знаки, что он, возможно, готов рассмотреть вопрос о неких совместных проектах (самый откровенный такой сигнал – статья Михаила Швыдкого «Роман на заказ?»). Да и сам Путин первый из правителей послесталинской эпохи, кто дает понять, что с ним можно вступить в прямой контакт, – и, соответственно, провоцирует разыграть известный сюжет «Художник и Царь». Именно этим, по-видимому, объясняются его чуть ли не регулярные «встречи с писателями», причем последний раз – в собственный день рождения; все эти двусмысленные детали питают иллюзию, будто литература – тема, как-то волнующая Путина лично.

Присутствие Путина зафиксировано на литературных радарх не только как конкретная точка, но и как целое облако смыслов. Мы кратко остановимся на нескольких текстах, имеющих отношение к этому феномену; нам кажется, что по ним можно составить адекватное представление не только о «путинской эпохе», но и о литературе нулевых в целом.

Основополагающая вещь для этой эпохи (незаслуженно задвинутая в тень): очень удачный синтез массовой и высокой литературы, фантастики и мейнстрима – вышедший в 1999-м роман Олега Дивова «Выбраковка». Это (анти)утопия; в романе смоделирована ситуация, когда после хаотических 90-х в результате «январского путча» к власти в России пришла «сильная рука»: спецслужбы. Принимается «Указ сто два», согласно которому враги народа могут «выбраковываться»: подвергаться психотропному допросу и расстреливаться на месте, без суда и следствия. «Осмысленно жестокая родина» – и идеальное государство, отбраковавшее более 15 миллионов человек, – называется Славянский Союз; здесь отсутствует теневая экономика и уличная преступность, а привилегии славянского большинства закреплены законодательно (более того, государство официально поддерживает кампанию «У нерусских не покупаем»). 2007 год.

Выбраковщики Гусев и Валюшок – шериф и его помощник, сотрудники Агентства Социальной Безопасности. Любопытно, что самый жесткий выбраковщик Гусев оказывается интеллигентом по происхождению; снаружи – бетонный, внутри – ранимый, он не просто машина для убийств, а страдающее, мыслящее, сомневающееся существо. Сюжет про «добро с кулаками», которое одно зло натравливает на другое, реализован по всем возможным направлениям (например, сцена, когда симпатичные, в общем-то, Гусев и Валюшок отбраковывают ненормального ребенка – отбирают его у укрывающей его матери и увозят на усыпление). Очень сильный – умный, неpolitкорректный, провокативный, проверяющий на прочность главные табу – роман. В «Выбраковке» Дивов выговорил все – за всех; все подсознательные коллективные «чаянья» своего времени. Именно выбраковку подразумевают под «наведением порядка», именно этого на самом деле ждали в 1999-м от Путина – такой опричнины, такого прекращения социальных экспериментов 90-х, умной реализации нацистских идей на современном российском материале. Соблазн дивовского сценария – в его легкой осуществимости: это Россия, в которую можно попасть в любой момент, хоть в 1999-м, хоть в 2009-м. Главная же – и удивительная – особенность «Выбраковки» в том, что Дивов провоцирует не поиск аргументов «за» такой сценарий – они слишком очевидны, а поиск аргументов «против»; ты должен их найти или перестать быть человеком.

Задним числом понятно, что и «Укус ангела» (2000) Павла Крусанова – один из первых успешных отечественных романов, автором которого не были Пелевин и Сорокин, – тоже некоторым образом роман о Путине: роман, в котором высказана надежда на пришествие диктатора, антилиберала, антизападника, империалиста-реваншиста; то же, что «Выбраковка», но в рамках другого жанра: фантастическая альтернативная история. Императором России, простирающейся от Сахалина до Чехии и от Шпицбергена до Царьграда, становится укушенный-поцелованный ангелом сын китайской девушки и русского офицера Иван Некитаев по прозвищу Чума, обнаруженный «могами» – сверхъестественными хтоническими существами, также радеющими за Россию. Иван Некитаев – тоже некоторым образом проекция идеального Путина, воплощение компенсаторного мифа о правителе-реваншисте, способном вернуть России статус сверхдержавы. «Укус» – вещь на грани хорошего вкуса: дикая гротескная фантазия – нибелунги воюют в Штутгарте с кубанскими казаками, на Саратов обрушиваются полчища летучих мышей, пьющих кровь у младенцев, а на Европу насылаются адские Псы Гекаты, – однако очень характерная для своего времени.

В «Господине Гексогене» Проханова (2002) – романе о тайной жизни России в 1999-м: интрига со взрывами домов, восшествие Путина и начало Второй Чеченской – описан хаос, кровавая протоплазма, босхианский ужас конца 90-х, легший в основу пресловутой дальнейшей «стабильности». Ни один другой роман не дает такого яркого представления о родовой травме

эпохи – и базовом ее противоречии, между фасадом и фундаментом; именно поэтому «Гексоген» стал для аутсайдера Проханова пропуском в клуб писателей, чьими мнениями регулярно интересуется общество, а затем и сыграл решающую роль в отмене политики апартеида, проводившейся СМИ в отношении «почвенников». Именно после «Гексогена», перезагрузившего общественное мнение, ключевое для предшествующей эпохи 90-х противостояние литературных «либералов» и «патриотов» потеряло остроту. Путин в романе – идеальное воплощение ассоциирующейся с его именем странной, бесконечно лживой эпохи: он (знаменитое сравнение: «похожий на шахматного офицера, выточенного из слоновой кости») является здесь собственной персоной, но не для того, чтобы вмешаться в происходящее на манер деус-экс-машина, а чтобы эффектно реализовать метафору – рассыпаться в финале на цвета спектра, продемонстрировать свою химерическую сущность и превратиться в оптическую иллюзию. В радугу. Буквально.

«Священная книга оборотня» Виктора Пелевина (2004) – роман о контакте между проституткой и оборотнем в погонах, Лисой и Серым Волком – ну или, если отбросить церемонность, двумя людьми на большое П, Пелевиным и Путиным. Дело в том, что в «Оборотне» явно воспроизведена известная матрица русской литературной жизни – встреча Художника и Царя, подробно исследованная, например, в книге Соломона Волкова «Сталин и Шостакович». То, что Пелевин сделал сюжетом этот самый воображаемый «звонок Путина», свидетельствует, что «Путин» – не только политическая витрина, выстроенный политтехнологами бренд, но и некоторым образом *гезамткунстверк*, синтетическое воплощение литературы.

В алармистском «Эвакуаторе» (2004) Быкова отразились эсхатологические ощущения середины эпохи: осознание, что «великая мечта» 90-х не то что не осуществится, но, наоборот, обернется катастрофой, апокалипсисом. Хотя самому автору «Эвакуатора» казалось, что это проходная, скорописная, сиюминутная вещь, однако чем дальше, тем представительнее она выглядит: настроение середины нулевых – и разочарование от того, что за Путиным не оказалось никакого Проекта, – схвачено очень точно. И чем дальше, тем оправданнее выглядит каскад финалов, смазывающих быковский крик «Караул! Полундра!». В конце концов, не случайно ведь герои там возвращаются в растерзанную катастрофой Москву. «Будет ничего» – вот главная характеристика эпохи, сформулированная в «Дне опричника» (2006). Сорокинская Россия будущего – осуществившаяся фантазия авторов проекта «Крепость Россия» и Александра Дугина о «новой опричнине». Государство устроено по средневековой модели: восстановлены монархия, сословное разделение, телесные наказания, официальный статус церкви; от Запада страна отделена стеной; загранпаспорта граждане сожгли добровольно. Это не столько антиутопия, роман-предупреждение, сколько гротескное описание

путинского государства; не слишком завуалированная сатира на существующую власть.

Угнетающая («депрессивный роман о современности» – это почти особый жанр – «Они» и «Пересуд» Слаповского, «Дагги-Тиц» Крапивина, «Лед под ногами» и «Елтышевы» Сенчина, весь последний Пелевин) ситуация одновременно была и благоприятной. Капитализм – новая матрица жизни – стал вызовом эпохи, и литература ответила на него, предложив героев, решающих проблему самоидентификации в новых условиях, и определенного рода позицию (она может реализоваться как неучастие в проектах власти, открытый нонконформизм, бегство от действительности, дистанцирование, минимизация социальных отношений). При этом вот что странно. Много лет казалось, что выведенный в литературе Герой-Нашего-Времени – это, на выбор: менеджер, владелец мелкой самостоятельной фирмы, банкир, нефтяник, олигарх, светский жиголо, клерк-бунтарь, клерк-дауншифтер, профессиональный революционер, политтехнолог, пиарщик; кто-то из этого диапазона, по крайней мере. Однако, глядя на литературу заканчивающегося десятилетия в зеркало заднего вида, обнаруживаешь, что это не так. То есть, разумеется, и про менеджеров были романы – но не слишком много таких, у которых есть перспективы остаться в истории литературы.

А кто тогда? На самом деле, в нулевые было две разновидности Главного Героя, обе как минимум неочевидные. Первая, условно, – Художник, Артист, в самом широком смысле: композитор Камлаев из самсоновской «Аномалии», художник Павел Рихтер из канторовского «Учебника рисования», художник Моржов из ивановской «Блуды и МУДО», художники из носовского «Грачи улетели», камнерез Крылов из славниковского «2017», физик Королев из «Матисса» Иличевского, писатель Геран из «Они» Слаповского, писатель из «Счастье возможно» Зайончковского, писатель в книгах Сенчина, плут из «Журавлей и карликов» Юзефовича, крусановские божественные типы из «Бом-Бом», «Американской дырки» и «Мертвого языка», студентка, ставшая Частью Речи, из «Vita Nostra» Дяченко, бандиты Адольфыча – из «Чужой» и «Огненного погребения», блядь (пелевинская А Хули и козловская «Плакса»).

Вторая: Воин – сознательный коллаборационист, часто из интеллигентов, испытывающий такое омерзение от пошлости окружающего мира (предлагающего довольно скудное идеологическое меню: буржуазность/потребление, абстрактно-футбольный патриотизм и бунт/революцию в духе Че Гевары и «американского психопата» – тоже, по сути, из идеологического супермаркета товары), что подается в «слуги государевы» – тоже в очень широком смысле. Гусев из дивовской «Выбраковки», акунинский Фандорин, Даниил из «Лета по Даниилу Андреевичу» Натальи Курчатовой и Ксении Венглинской, капитан Свинец из «Жизнь удалась» Андрея Рубанова, латынинский Водров, Комяга из сорокинского «Дня опричника», главный герой из «Каменного моста» Терехова, Громов и Волохов из «ЖД», прохановский генерал в отставке

Белосельцев, да даже и майор Жилин из маканинского «Асана». Абстрагируясь от частностей, можно сказать так: все эти персонажи решили, что если жизнь предлагает им быть менеджерами, то пусть уж они будут служить государству не как все, не за жалованье и привилегии, а за идею. Эта идея – не Искусство, как у Художников, но – тоже идея.

Почему именно эти герои стали Главными в литературе, а не «менеджеры»? Наверно, это связано с тем, что литература, которая ставит перед собой сверхзадачу преодолеть собственное время, – это всегда род утопии, некий проект, противостоящий пошлости жизни, «консумеркам души», по Пелевину. А жизнь в нулевые была пошлая – и особенно потому, что официальная/общепринятая идеология времени была мещанская, для лавочников. Соответственно, типов, порожденных этой официальной идеологией, возникло множество (все эти менеджеры, в диапазоне от «говорящей оргтехники» до олигархов и бунтарей), а вот в дефиците оказались те, кто в состоянии был либо противопоставить этой идеологии Искусство (тип Художника), либо намеренно и жестко насаждать какую-то свою, нефальшивую идеологию, какой-то свой (утопический) проект, проект преобразования обыденности (тип Воина).

Оба типа – особенные именно потому, что не просто сосуществуют с реальностью, а пытаются переделать ее. Воин – сломать об колено, подчинить своему Проекту – силой, насилием. Художник – приподнять реальность до Искусства, увеличить количество красоты в мире, насытить бессмысленную растительную просто-жизнь Смыслами.

То есть быть Героем нулевых означало не соответствовать эпохе, не представлять собой идеальное ее отражение – а каким-то образом преодолевать ее, пошлую, бесконфликтную, управляемую с помощью технологий манипулирования, требующую двигаться по определенным коридорам потребления (необязательно вещей – и идей тоже); производить утопии, идеи, смыслы – а не заниматься «дизайном», декорированием, то есть, по сути, обслуживанием элит. Или – в случае Воина – добровольно служить деградировавшему, не имеющему идеологии государству; лично обеспечивать ему идеологию; понимать службу как искусство, как опять же производство смыслов; служить так, что безоговорочный конформизм таким – трансгрессивным – образом становится высшим нонконформизмом.

А романы с «вычисленными» героями – даже самые хорошие – оказались, на круг, однодневками.

Соответственно, именно коллизия «художник – государство» (или «интеллигент – империя»), а не «клерк – начальство» – одна из болезненных тем литературы нулевых. Про это написано множество текстов, от чугунного «Библиотекаря» Елизарова до рафинированной «Орфографии», романа с большими амбициями, претендовавшего на то, чтобы стать программным произведением о переоценке ценностей не только в литературе, но и в обществе. В истории про интеллектуалов 1918 года Быков реализует метафору пути интеллигента, вынужденного соглашаться на некоторую несвободу в империи, чтобы не погибнуть наверняка в хаосе свободы,

которая все равно заканчивается реставрацией империи, только еще более жестко устроенной. «Орфографию» можно прочесть как текст, в котором изложена программа действий для новой, нелиберальной и неоконсервативной интеллигенции, которая, по Быкову, может существовать исключительно в складках империи, со своей орфографией – то есть системой ограничений свободы.

Та же коллизия на самом деле выписана и в маканинском «Асане», где Чеченская война – вовсе не только Чеченская война, а вообще метафора того положения, в котором оказалась интеллигенция: слишком свободное, абсурдно-рыночное – даже на войне – общество, в котором честному человеку, если он правда хочет кого-то спасти, а не просто остаться чистым, приходится выбирать из двух зол, идти на сотрудничество со злом, на компромисс с представлениями о чести, то есть принять новые ограничения. И какое бы презрение ни вызывала стратегия Жилина – коррупционера и двурушника – у моралистов с обеих сторон, он спасает больше жизней, чем кто-либо еще; а быть эффективным в этом смысле – это, собственно, и есть главная обязанность любого героя рыцарского романа. Любая попытка переосмысления максималистских представлений об этике интеллигента всегда кажется предательством, и надо обладать большой смелостью, чтобы заговорить об этом. Неудивительно, что после «Асана» Маканин стал не только лауреатом премии «Большая книга», но и объектом жесткой критики.

Второй не менее впечатляющий эпизод из литературы нулевых – это неуспех романа А. Иванова «Блуда и МУДО», в котором, по сути, речь идет о том же – о стратегии поведения интеллигента в современном обществе. Герой Иванова, художник Моржов, выбирает крайне странный способ выполнять рыцарские функции в условиях, когда следование традиционным представлениям о честности автоматически делает тебя неэффективным. Отказавшись и от чисто интеллигентской, и от чисто рыночной модели поведения, он изобретает свою собственную. Осознав кризис общества как прежде всего кризис традиционной семьи, он выстраивает вокруг себя «фамильон» – новую социальную ячейку, смысл которой в том, что лидер патронирует группу конкретных людей, которые по многим причинам не в состоянии жить и мыслить самостоятельно (их сознание форматируется кем-то еще с помощью несложных технологий); члены «фамильона» – вовсе не обязательно родственники, но организованы по модели семьи.

Эта альтернативная традиционной семье модель (не имеющая отношения ни к либеральной, ни к государственнической, не вписывающаяся ни в православную общинную, ни в протестантскую, строящуюся на индивидуальной ответственности) позволяет защитить больше людей, чем какая-либо другая.

Завершая краткий очерк темы, надо отметить, что все эти попытки умных, думающих писателей предложить оригинальные модели поведения для интеллигенции – и провести мысль о том, что под воздействием обстоятельств интеллигент может вести себя «неэтично», если в целом всем от этого будет лучше, – особым успехом не пользовались.

Поскольку ни государство, ни разного рода «фукуямы на жалованье» – «публичные интеллектуалы» – не в состоянии были объяснить, что означает вся эта «стилистика победившего не пойми чего» (опять Быков), то – раз есть дефицит «объяснений» – смыслы, которые производят писатели, оказались востребованными. И с этим тоже, по-видимому, связано очевидное к концу нулевых доминирование «реалистов» над «постмодернистами». Реализм – каким бы убогим рецидивом давно побежденной болезни он ни казался литературным жрецам – оказался в нулевые наиболее удобной системой для осмысления ситуации. Литература кодирует Общий смысл, нащупывает его в прошлом (истории) и будущем, обеспечивает общество проектом, утопией и Великой Мечтой – а не только занимается дизайном и декорированием капиталистического скотного двора. В условиях, когда государство не в состоянии выдвинуть ничего, кроме абстрактного патриотизма и культа потребления, литература становится средой для возникновения и тестирования «национальной идеи» (чтобы далеко не ходить, укажем на прохановский роман «Холм», герой которого пытается синтезировать общий смысл, собирая по горсточке землю из разных памятных мест Псковской области в один символический холм).

«Поминки по советской литературе» предполагали возможность безраздельно предаться языковым экспериментам, игре с уже существующими текстами, наслаждаться жизнью в поверхностном мире феноменов, а также предполагали отказ от попыток имитировать реальность; однако в какой-то момент исчезновение реальности из текстов стало проблемой. Можно сказать, что именно искусственно сформированный в 90-е «дефицит реальности» в литературе конца 90-х привел, в качестве компенсации, к скачкообразному росту спроса на «реализм». Оказалось, что самая эффективная стратегия для писателя, которому хочется, чтобы его слышали, – не иронизировать над реальностью, а отнестись к ней очень серьезно.

- «– Постмодернизм, вообще-то, уже давно неактуален.
- Что это такое – постмодернизм? – подозрительно спросил Степа.
- Это когда ты делаешь куклу куклы. И сам при этом кукла.
- Да? А что актуально?
- Актуально, когда кукла делает деньги» (Пелевин, «ДПП (NN)»).

И реализм возвращается – причем возвращается с голливудским размахом, то, что называется «strikes back». Реализм в самом широком смысле, реализм как все-что-угодно. Социальность, тема маленького человека, автобиографизм. Воссоздание в романе Живой Жизни, психологически полнокровных человеческих характеров в естественно-экстремальных жизненных обстоятельствах. Пелевин, ставший автором не просто гротескных фантазмагорий, как «Омон-Ра» и «Чапаев» в 90-е, а по сути сатирических передовиц – беллетризованных политинформаций. Сорокин, написавший «Лед» – первый свой «честный», не стопроцентно

концептуалистский, роман, где можно различить несколько слов, которые с высокой долей вероятности можно приписать ему самому. Переход Слаповского от иронически-абсурдистских беллетризованных притч («День денег», «Анкета») к жесткой критике современного общества («Они», «Пересуд»). Романы-про-жизнь – как «Географ глобус пропил» Алексея Иванова, как «Лед под ногами» и «Елтышевы» Сенчина, как «Язычник» Александра Кузнецова-Тулянина, как «Чертово колесо» Михаила Гиголашвили, как «Мачо не плачут» Ильи Стогова, как «Счастье возможно» Олега Зайончковского и «Насущные нужды умерших» Игоря Сахновского. Поток поколенческих манифестов – и целая россыпь «метафор современности» – от «Серой слизи» Гарроса-Евдокимова до «Правого руля» Василия Авченко. Молодежь, присягающая через головы «отцов» – постмодернистов 90-х – «дедам» 60–70-х, причем вовсе не Саше Соколову и Битову. Продуктивный симбиоз литературы с журналистикой (Лимонов, Стогов, Проханов, Алексей Цветков мл., Александр Терехов, Андрей Рубанов); продолжающаяся мутация литературы в сторону документа, хроники, очерка, журналистики. И хотя никакой школы типа том-вульфовой «новой журналистики» так и не возникло, но литература научилась оперативно осваивать текущий жизненный материал. На очень сыром, злободневном материале, на коленке, создаются романы-«подмалевки» (из которых впоследствии, возможно, вырастет нечто более значительное). Хороший пример оперативности – кризис осени 2008-го. Первый роман, в сюжет которого был встроен финансовый кризис, появился в октябре 2008-го – «Эта Тета» Оксаны Робски, роман о злоключениях инопланетян, которым не повезло высадиться на Рублевке в момент обрушения бирж. Еще через год вышел «В ту сторону» Максима Кантора, в котором кризис не просто «отражался», но объяснялся, демонстрировался как событие историческое, вписанное в контекст истории последнего столетия. Сейчас это кажется само собой разумеющимся, но на самом деле еще десять лет назад, в 90-е, сырым материалом кормились либо авторы палп-фикшна, либо заведомые аутсайдеры типа Проханова. «Настоящие писатели» занимались либо попытками создать «мегашедевр», как Шишкин, либо – уже законченными эпохами. Огрубляя: в 90-е литература (литпроцесс) была сама по себе, тогда как жизнь, общество – сами по себе. Потом все изменилось. Условно говоря, в 90-е, чтобы изменить мир, Лимонову проще было позиционировать себя как политика. Станным образом ко второй половине нулевых, чтобы быть успешным политиком, надо вступить в «Единую Россию» – и поэтому менять мир удобнее как раз в качестве писателя. На выходе мы имеем вот что: влияние писателя Пелевина гораздо сильнее, чем влияние Лимонова-политика.

Все эти события и обстоятельства и есть – реализм, «реализм» нулевых.

Помимо того, что внутри «реалистической» парадигмы оказалось удобнее говорить о смыслах, а не о дизайне, важно вот еще что. Доминирующий тип письма связан с разрешением в режиме реального времени все той же коллизии: что приоритетнее – частный человек или

государство, личная история или коллективная. Если в 90-е исход ее был ясен далеко не всем, то в нулевые никаких сомнений ни у кого уже не осталось. Поэтому не стоит удивляться тому, что «конверсия» захлебывается, игры с жанрами остаются на обочине: литература пытается быть соразмерной жизни. Вектор, реализованный в последнее время, очевиден. В конце 90-х литература была скорее диванным аксессуаром, способом экранироваться от действительности – уйти в мир ширм, иллюзий, галлюцинаций, пародий, пропавших рукописей, текстов-в-текстах, компьютерных лабиринтов и проч. Но с каждым годом мы видим все больше текстов, которые, наоборот, сокращают дистанцию между читателем и реальностью, вовлекают читателя в реальность, говорят о ней такую правду, узнав которую читатель должен почувствовать себя на диване некомфортно, захотеть вылезти из раковины «частного человека», почувствовать общность судьбы, предотвратить – ну или, наоборот, ускорить – надвигающуюся катастрофу. Так, с одной стороны, возникают большие романы – ревизии эпохи («Учебник рисования», «Цена отсечения» (Александр Архангельский), «Блуда и МУДО»), с другой – как реакция на ложь медиа – субъективные репортажи о собственных переживаниях, кажущиеся (особенно литературной молодежи) единственным способом честно высказаться о мире.

Именно с этим, кстати, связано восприятие литературной молодежью Лимонова как символического литературного «деда», а «Эдички» – как матрицы современного романа с героем. Вообще, лимоновский опыт (точнее, писательская стратегия) оказался для нового поколения писателей очень актуален. Голос надежного рассказчика, декларируемая внелитературность, опора на прямое действие, резкая критика буржуазности и потребительской идеологии, патриотизм (не абстрактно-футбольный, а конкретно-проектный) и ревизия новейшей истории. По правде говоря – опять же, кто мог предположить такое? – эпитет «постлимоновская» подходит к современной отечественной прозе (Стогов, Денис Гуцко, Рубанов, Гаррос-Евдокимов, Козлов, Прилепин) гораздо лучше, чем «постсорокинская».

Ревизия истории была, без преувеличения, одним из самых существенных внутренних импульсов для отечественной литературы нулевых; может статься, Большой Взрыв, случившийся в середине интересующего нас периода, как раз и связан с тем, что общество остро ощущало потребность в этой ревизии – и именно поэтому люди снова начали читать новые отечественные романы (не говоря уже о том, что, не исключено, вообще перманентная ревизия истории и есть смысл русской жизни и русской литературы). Даже постмодернизм здесь был в большей степени связан с историческим, чем с литературным дискурсом – в том смысле, что в качестве «подкидной доски» для нового текста использовалась история, а не другие тексты (и тут бы следовало вспомнить Шарова, Крусанова, Юзефовича, Терехова, Акунина, Кунгурцеву).

Любопытство, которое литература испытывает к истории, проявляется двояко. С одной стороны, литература выясняет отношения сегодняшней реальности с прошлым, пытается найти корни нынешнего положения дел в

заретушированном, фальсифицированном, искаженном неправильными интерпретациями прошлом. С другой – литература, в отличие от науки истории, пытается не просто составить адекватную реальности хронику событий, но прежде всего разглядеть в истории смысл, представить ее как свой проект, обращенный в прошлое. Именно в этом – а не в штамповке «исторической беллетристики» – суть деятельности Алексея Иванова (и его «Сердца Пармы», «Золота бунта» и «Летоисчисления от Иоанна»); именно с проектом измышления фантомного русского викторианства – а не с деятельностью литературного тапера – будет, по-видимому, ассоциироваться в будущем Акунин. Именно с нащупыванием Проекта в истории XX века связана историософия, изложенная в романе Максима Кантора «Учебник рисования».

Особенно занимал в нулевые писателей – Крусанова, Быкова, А. Иванова, Стогова, Славникову, Юзефовича, Терехова, Проханова – феномен последовательной реализации на российской территории имперских проектов; объяснение этого феномена и тот очевидный ущерб, который он наносит самим носителям имперского сознания – русским; базовое – и убийственное – противоречие: между национальными интересами русских и их традицией имперских амбиций, так, по существу, и не разрешенное, – остро переживается литературой, в которой происходит не просто ревизия истории, а ревизия национальной идентичности, изменившейся под воздействием разных событий.

Многие пытаются объяснить жадный интерес литературы к прошлому исторической травмой – и, естественно, обнаруживают ее в сталинской эпохе или – шире – вообще в советском опыте. Странным образом, несмотря на все успехи политехнологов в манипуляциях общественным мнением и подмене проблем сегодняшнего дня дискуссиями на тему «был ли Сталин патентованным людоедом или «эффективным менеджером?», с литературой этот номер не прошел: ее энергия не была канализирована в этом направлении. Ни ностальгия по СССР, ни аффектированная ненависть к нему – ни вообще отношения с «советским» – не были главной темой нулевых годов. Условно советское прошлое воспринимается как образец бытия-в-проекте, жизни с плохим, но со смыслом; как романтическое время войны, эпическое время, когда что-то в самом деле происходило – а не имитировалось только, как сейчас. Некоторый комизм и даже гротескность этой умозрительной романтизации хорошо чувствуется в сборнике рассказов Павла Пепперштейна «Военные рассказы», в котором неожиданно точно транслируется принятое в нулевые отношение общества к советской истории.

«Оправдание» Быкова – важнейший текст нулевых, целиком посвященный феномену ностальгии по Империи и, шире, отношениям с советским, – скорее исключение. Да, по правде сказать, и в этом романе герой, альтер эго Быкова – Рогов, не столько всерьез пытается мысль разрешить – был ли какой-то смысл в действиях Сталина (хотя перевод поисков ответа на этот вопрос в приключенческий и полуфантастический регистр делают роман остросюжетным квестом), а скорее испытывает кризис

самоидентичности оставшегося без идеологических корней молодого человека, который пытается разрешить его, обращаясь в прошлое: объяснить те события, которые его травмируют; объяснить и изжить. Примерно о том же, о чем «Оправдание», «Каменный мост» Терехова: тоже попытка обнаружить смысл в истории сталинской эпохи (в данном случае – через связь одного проекта с другим, строительство государства – с идеей обретения личного бессмертия), потому что иначе непонятно, как жить с таким прошлым. Роман, впрочем, производит впечатление здания без фундамента, потому что эпизод с загадочным убийством 1943 года, который расследует герой-невротик, больше похож на курьезный случай, чем на скрытый центр советской истории, за который пытается его выдать автор.

Между тем историческая травма, конечно, существовала – только не в советской истории, как почему-то принято предполагать, а в новейшей, в 90-е. Литература нащупала ключевой момент, дату окончательной гибели империи, историческую точку невозврата, после которой проектная история кончилась и наступило аморфное настоящее: 1993 год. Событие, по-настоящему завораживающее отечественную литературу, – октябрь 1993-го, тема, про которую со всей определенностью можно сказать, что она не «одна из» – а центральная. О том, что 1993 год – ключевое событие для литературы, делящее историю на до и после, свидетельствует уже само поразительное количество написанных за последние годы текстов, так или иначе связанных с событиями 1993 года («Красно-коричневый» Александра Проханова, «Четвертое октября» Ивана Наумова, «Матисс» Александра Иличевского, «Мифогенная любовь каст» Павла Пепперштейна, «Бермудский треугольник» Юрия Бондарева, «Год девяносто третий...» Владимира Личутина, «Журавли и карлики» Леонида Юзефовича, «Испуг» Владимира Маканина, «Похождения Вани Житного, или Волшебный мел» Вероники Кунгурцевой, «Баррикады в моей жизни, 93 год» Алексея Цветкова, «Чапаев и Пустота» Виктора Пелевина, «Воскресение в Третьем Риме» Владимира Микушевича, «Темное прошлое человека будущего» Евгения Чижова, «Рождение» Алексея Варламова, «Возвращение Каина» Сергея Алексеева, «Чужая» Владимира «Адольфыха» Нестеренко). События октября 93-го разбудили целую плеяду писателей – и все они командировали своих персонажей к Белому дому. Даже пепперштейновский Колобок-Дунаев – и тот оказывается в финале у Дома Советов; потому что именно там кончается его эпоха – и начинается другая. Октябрь 93-го – черная дыра новейшей истории и матка, рождающая мифологию новейшего времени. Именно с событиями 1993 года связана навязчивая идея нулевых, которая то и дело возникает у писателей в диапазоне от Славниковой до Пепперштейна, – «утрата подлинности»: национальной идентичности, оригинальности, истинности; подмена оригинальной реальности – глобальной, фальшивой.

В том, какой странный – не соответствующий прогнозам – вид приобрела в нулевые русская литература, «виновата» не только история, но и экономика, то, каким образом общество справляется с преодолением дефицитов и использованием излишков. Дело в том, что в нулевые в России –

впервые за века – появились излишки конвертируемого товара, имеющего высокую рыночную стоимость. Не пенька, не лес, не зерно и даже не идеология, а нефть (в течение некоторого времени по комфортной цене «сто-за-баррель»). Экономике, построенные на экспорте сырья, принято критиковать, однако, несмотря на все проблемы, связанные с «нефтяным проклятием», надо учитывать, что постоянные инъекции средств, хотя бы и опосредованные, не могут не быть благом для культуры. Циркуляция «лишних» денег в обществе означает не только «дикий капитализм» (попадание в который стало сюжетом 90-х), но и новые социальные отношения, кризис семьи, энергию, выделяющуюся в ходе социального расслоения. Циркулирующие по обществу деньги означают, среди прочего, излишки времени, выход за пределы обыденной размеренной рабочей жизни, приключения, причем не обязательно связанные с переживанием бедности или национальных катастроф. Деньги – хорошая смазка для некоторых родов литературы, особенно для романа. Помимо передвижений по стандартным «коридорам», люди могут «ходить неправильно», и это становится сюжетным материалом. Излишки автоматически рекрутируют из массы множество непрофессиональных писателей, которые учатся рассказывать истории и издают «Гоа-синдром» (Александр Сухочев), «Casual» (Робски), «Media Sapiens» (Минаев) – репортажи из жизни нового социального класса, который прошел первые стадии естественного отбора, развился до уровня авторефлексии и теперь пытается через литературу легализовать собственность и статус; по существу, такие авторы, как Робски и Минаев, занимаются ребрендингом скомпрометированной событиями 90-х элиты – и, небезосновательно, рассчитывают на читателей, которые либо уже к ней принадлежат, либо собираются к ней присоединиться. Разумеется, пока это не столько Литература, сколько «их» внутреннее дело; но теоретически, если аналогия с Англией начала XVIII века верна, то в какой-то момент из Сухочевых, Робски и Минаевых должны появиться свои Дефо, Филдинги, Ричардсоны; тут можно употребить слово «должны», указывающее на очень высокую степень вероятности, потому что если в литературе никаких долженствований не существует, то в экономике и статистике есть свои законы, и когда есть нарастающая тенденция, то ясно, что после прохождения переломного момента она будет реализована. Разумеется, пока что истории «этих людей», как правило, находятся за порогом минимального качества; однако «эти люди» хорошо обучаемы. Разумеется, гораздо лучше было бы познакомиться с текстами авторов такого рода в тот момент, когда они уже набьют руку, а точнее, когда из сотен и тысяч любителей останутся трое-пятеро профессионалов, выдержавших долгую дистанцию. Пока они не видны – и нет смысла фиксировать их для истории литературы; но возникновение этой продуктивной среды, среды, в которой почему-то высоко ценится статус писателя, следует отметить; никто не знает, что с ними будет через десять лет.

Еще одна любопытная особенность современной литературы, которая может навести на некоторые размышления, – ее резкое омоложение, в

биологическом смысле. Если в конце 90-х «молодым» считался почти сорокалетний Пелевин, то теперь, когда заходит речь о «молодых писателях», имеется в виду поколение двадцатилетних; например, претенденту на премию «Дебют» Сергею Самсонову, автору лучшего, – по крайней мере, ходили такие разговоры – романа 2008 года «Аномалия Камлаева», в момент публикации было 27; и это не первый его роман. Большинству последних лауреатов Букеровской премии нет сорока: Гуцко, Иличевский, Елизаров. В том же поколении легко обнаруживается еще несколько по-настоящему крупных литературных фигур: Сенчин, Анна Старобинец, Козлов, Евдокимов, Прилепин. Как интерпретировать тот факт, что в современной отечественной литературе доминирует молодежь – как в 20-е и 60-е? И это при том, что «стариков» – авторов сильной советской школы – никто искусственно не отсекает от литературного процесса. Это следствие или причина того, что мейнстрим – реализм? Может быть, реализм просто требует меньшей литературной компетентности – отсюда порог входа в литературу ниже?

«Омоложению» литературы способствовали и внелитературные факторы. В 90-х тексты новичков имели мало возможностей стать «событием» – просто в силу отсутствия поддерживающего ресурса (Акунину и то несколько лет понадобилось, чтобы выйти на орбиту). Роман «Географ глобус пропил» А. Иванова – потенциальный бестселлер не одного десятилетия – привлек к себе внимание далеко не сразу, а лишь после искусственно подогреваемого интереса к публикации «Сердца Пармы» и «Золота бунта». В конце нулевых, наоборот, молодому писателю, даже новичку, проще пристроить роман-с-амбициями, чем автору с солидным послужным списком. По существу, в литературе действует – хотя и не оформленно – та же модель, что в «Фабрике звезд». И даже если параллель между издательским и шоу-бизнесом выглядит натянуто, в любом случае выстроена система, которая оперативнее реагирует на новый материал (обратная сторона этих гарантированных 15 минут славы – быстрое иссякание интереса). Система заинтересована в «молодых звездах» – их, некоторым образом, удобнее продавать. Прилепин, Иванов, Иличевский (не говоря уже о Минаеве и Робски) за два-три года прошли путь от «молодого, подающего надежды дебютанта» до суперзвезды. Если раньше вы получали статус скорее по сумме заслуг, после накопления критической массы, то теперь – скорее авансом.

Все эти особенности можно интерпретировать по-разному, однако факт: современная русская литература не геронтократична и у нее есть здоровый молодой подлесок. Вообще, в отличие от многих других сфер деятельности, в литературе нет демографического провала на графике, отражающем степень участия разных поколений в литературном процессе: и совсем зеленые новички, и зрелые авторы, и аксакалы представлены достаточно ровно. Это говорит о том, что кризиса в литературе – такого как в фундаментальной науке и армии – не было (или же он был быстро преодолен: разворот издательского бизнеса в сторону новых отечественных авторов,

распространение Интернета и инвестиции участвующих фондов в поощрение молодых авторов – премии «Дебют», «Неформат», семинары в Липках, – несомненно, способствовали этому).

Внушающее известный оптимизм «омоложение» и бурный рост вместо «смерти» и кризиса странным образом сочетаются с депрессивным ощущением неуспеха. Об этом можно было бы не упоминать, однако всем очевидно одно тревожное обстоятельство: современная русская литература неконвертируема; даже самые серьезные здешние землетрясения никак не регистрируются сейсмографами на главном литературном рынке планеты – англо-американском. Два исключения – Акунин и Лукьяненко – характерно-жанровые, поэтому ничего особо не меняют. Русские-авторы-никому-не-нужны, точка. Значит ли это, что ситуацию следует автоматически квалифицировать как неприемлемую?

Если иметь сколько-нибудь полное представление о нынешнем положении дел, то найдется немало оснований описать его, например, словосочетанием «блестящая изоляция». Современная русская литература – эндемик, со всеми плюсами и минусами этого статуса. Она развивается не по тем законам, которые работают практически везде. Так, вместо того чтобы фиксировать игру отражений и моделировать «психологии» уникальных личностей – как это делает в основном салонная, декоративная западная литература, – «высокая литература» в отечественном варианте главным образом занимается исследованием общества, кодированием национальной идеологии и проектированием образа будущего или, если воспользоваться образами из выдающегося (и абсолютно неконвертируемого) романа Владимира Микушевича «Воскресение в Третьем Риме» (2005), сохранением тайного знания, Софии Премудрости Божьей, Грааля; и это при том, что никакого госзаказа на подобную тематику сейчас нет и такой вектор никак не поощряется.

И поскольку на этот раз барьер, отделяющий русскую литературу от остального мира, не искусственный, а естественный и, теоретически, абсолютно проницаемый, плюсов у эндемичности больше. Тогда как практически во всем мире происходит нивелирование различий, русская словесность сохраняет оригинальность, при этом естественный иммунитет от глобальных литературных поветрий все-таки потихоньку вырабатывается; можно быть уверенным, что если «барьер» вдруг рухнет, здесь не станут все подряд копировать Дэна Брауна или «Гарри Поттера».

Дела идут, однако скептиков по-прежнему много и внутренний престиж отечественной литературы в обществе колоссально упал по сравнению с советским временем. Безусловно, чтобы преодолеть (имеющее под собой не слишком много оснований) ощущение собственной неуспешности, провинциальности и невостребованности, русской литературе очень нужен какой-то глобальный хит – как «Лолита», как «Мастер и Маргарита», как «Доктор Живаго» или как «Архипелаг ГУЛАГ». Хит – и/или Нобелевская премия русскому автору. Разумеется, крайне сложно выйти на сверхзатоваренный рынок; разумеется, Нобелевская премия – политический

инструмент, и вряд ли у кого-то из сегодняшних русских авторов есть шанс пригодиться тем, кто делает эту политику; однако чем страннее, чем местечковее, чем более национальной (а не «общечеловеческой») будет литература, тем больше у нее шансов на глобальный успех. И если хотя бы один «черный лебедь» все-таки вылетит, за ним может последовать целая стая; за последние десять лет здесь было написано достаточно хороших текстов, чтобы не испытывать комплекс неполноценности.

Вообще, у того, кто в нулевые просто искал хорошие тексты – а не те, что соответствовали его представлениям о том, какой «должна быть хорошая литература», – были самые широкие возможности. И надо быть очень зашоренным, тенденциозным и твердолобым, чтобы остаться к концу десятилетия с тем же «списком», что и в начале. Разумеется, появилось много всего такого, что не соответствовало классическому канону; но правильное было изменить канон, чем проигнорировать необычные тексты.

Может быть, главная характеристика литературы нулевых – она не поддается централизации, гуртованию. В литературе нулевых не появилось такого писателя, каждый новый роман которого, словно колесница Джагернаута, давил бы своей мощью все остальные тексты. Даже канторовский «Учебник рисования» – беспрецедентный для мировых литератур последнего времени эпический роман идей, который мы не обсуждаем здесь именно потому, что в нем нет ничего «типичного» и «характерного» для своей эпохи, – вовсе не «похоронил» всю прочую литературу. В литературе нулевых не было общепризнанного центра. Одни могут выстраивать картину нулевых вокруг Пелевина, другие – вокруг Прилепина, третьи – вокруг Улицкой, четвертые – А. Иванова и так далее, но все это свидетельствует либо о личных пристрастиях наблюдателя, либо о его неосведомленности.

О чем говорить можно – и литература давала для этого поводы, – так это о появлении нескольких текстов, к которым может быть применено определение «великий национальный роман». Что это значит? Великий национальный роман может появиться тогда, когда в текст перерабатывается не конфликт чьих-либо психологий, не анекдот, не история о развитии характера, а в первую очередь гигантская энергия пространств, аномалия, дурнина, присутствующая в стране; когда пространство, по сути, поглощает характер; когда в романе столбом встает то, что называется «национальный дух»; когда роман обеспечивает «духовную родину», объясняет, что нигде больше жить ни при каких обстоятельствах нельзя. Например, великий национальный роман – это роман, получивший в 2007 году в России Букеровскую премию – и, разумеется, впоследствии застрявший на таможне. Что ж, любой квалифицированный западный литературный агент, доведись ему просмотреть синопсис романа про исход из метафизического рабства, сразу же – без сомнения – отправил бы его в мусорную корзину: галлюцинирующий наяву физик Королев, уставший и от науки, и от омерзительных девяностых/нулевых, бросает все, обручается со статуей, плутает несколько недель в адском лабиринте секретного метро, а затем

уходит странствовать с бездомными и, умирая от упоения левитановскими пейзажами, растворяется в русском ландшафте, буквально. Это «Матисс» Александра Иличевского: роман про «внутренний бунт», роман, не соответствующий доминирующим «трендам» и логике развития рынка, роман, который – если судить по тенденциям предшествующего периода – ни при каких обстоятельствах не мог быть написан в нулевые, роман, созданный в «блестящей изоляции», роман, у которого нет ни малейших шансов оказаться конвертируемым, роман, чей синопсис выглядит смехотворно; и при этом – великий национальный роман.

Русская литература не должна была производить «великие национальные романы», она должна была выполнять другую, более соответствующую изменившимся обстоятельствам программу, она вообще не должна была работать, если уж быть совсем честными; не должна была – однако, черт его знает почему, все-таки работала.