Валерия Пустовая

Знаю, куда

Новые смыслы сказочной колеи

Проще заметить, чем эти книги не стали, из каких контекстов выпали.

Например, это сказки — и рассказываемые вроде бы по наезженной колее: оставшись без присмотра папы и мамы, дети отправляются в иное царство за чудом, непосильным для них в реальном мире. Из Проппа придет на ум: «нарушение запрета», «ликвидация недостачи» — и сказка скользнет мимо пугнувших призраков небытия, потому что цель ее — волшебство, дары, победа, а путешествие за границу жизни этой цели служит.

Но что если смерть в сказке не метафора, а иное царство не средство добычи даров?

Тогда путешествие детей в загробный мир превращается в прямое исследование вопросов живых о смерти, выполненное непрямыми средствами.

И дети здесь — не персонажи сказки, а наша проекция. В жанре литературы янг-эдалт взрослый читатель сам проходит испытание игрой — влезает большим, вылезает маленьким, и этот обратный рост вполне соответствует самоощущению человека перед лицом того, что непостижимо.

Тема смерти — одна из топовых в современной детской литературе, ориентированной на скорейшее сокращение разрыва в опыте и знаниях между детьми и их родителями. Казус в том, что в отношении вопросов смерти этот разрыв едва заметен. Читающие мамы и продвинутые критики обсуждают приемы и риски разговора с детьми о смерти так уверенно, будто взрослые сами не спотыкаются об эту тему.

Четко и точно обозначила задачи литературы для детей о смерти главный редактор интернет-журнала «Папмамбук» Марина Аромштам: «Современные книги пытаются говорить с детьми о смерти совершенно иначе, с иных позиций. Это ответы на детский вопрос "Правда, что я умру?" и подростковый запрос "Объясните мне, что это значит! /.../ Тут решается психотерапевтическая задача: нужно помочь ребенку назвать все своими словами по отношению к самому себе и помочь "преодолеть" открывшееся ему знание».

Удивительно только, что сказано это о сказочном романе Фриды Нильсон, вдохновившем меня на этот обзор. Очевидно — в том числе и благодаря этому роману, — что язык сказки не подходит для «объяснения», потому что не «называет все своими словами». И современные романы-сказки о приключениях детей в царстве

Пустовая Валерия Ефимовна — литературный критик. Родилась в 1982 году в Москве. Окончила МГУ (2004 г.). Кандидат филологических наук. Автор книг: «Толстая критика: российская проза в актуальных обобщениях» (2012), «Великая лёгкость. Очерки культурного движения» (2015), «Ода радости» (2019). Лауреат нескольких литературных премий. Живет в Москве. Предыдущая публикация в «ДН» — 2020, № 1.

смерти содействуют не терапии, а новым суевериям: работают не со «знанием», а с тем, что нам его заменяет.

Это другая задача: показать не смерть, а выбранный нами способ выживать в ее перспективе.

Современная детская литература о смерти, оперируя мифами как фактами (например, скандальная псевдоэнциклопедичная «Книга о смерти» Перниллы Стальфельт) и игрой как образцовым опытом проживания («Самые добрые в мире» Ульфа Нильсона), читателя взрослит. А сказочные романы о царстве смерти, напротив, раскрывают в каждом взрослом ребенка, придумывающего альтернативную трактовку там, где сказанное старшими его не удовлетворит. Это смотр наших личных спекуляций на теме смерти, это прорыв к тому, что болит в связи с ней, и попытка выжать за эту боль компенсацию смыслом.

Чистое ребячество, в котором признаются за нас эти романы-сказки.

«Придёт и твой черёд проехать на этой повозке»

Фрида НИЛЬСОН. «Тонкий меч». Роман. / Пер. со швед. Ольги Мяэотс; ил. Маши Судовых. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019.

Марине Аромштам роман показался «смесью из обрывков ночных кошмаров»: «В мире, где правит Господин Смерть, нет ничего романтичного. Там живут какие-то странные существа — племена антропоморфных свиней, собак и полуптиц. А они, в свою очередь, отсылают к древним языческим представлениям, полным оборотней-богов с головами животных».

Меня же поразила образная эргономика сказки, намеренно располагающей теми представлениями о мире, которые доступны ее несовершеннолетнему герою.

Мальчик Саша, у которого от онкологического заболевания умирает мама, попадает в царство смерти, как водится, внезапно и чудесно: однажды ночью, не застав ее, уже не поднимавшуюся с постели, он бросается в погоню за лодкой Господина Смерть и, сам не заметив как, оказывается в «совсем ином месте», откуда «не увидел другого берега». Но то, что он встретит в своем сказочном походе за мамой, вовсе не выглядит «иным» и постоянно передает приветы на тот берег, откуда он прибыл.

Роман недаром открывается сценой, настолько оторванной по настроению от драматичного загробного странствия, что забывается начисто, а зря. Отец и сын проводят на берегу моря день отдыха — рутина счастливого детства, не поджидай их дома сумрачная безнадежность. Лодки у моря, настороженный орлан, отгоняющий их от своего гнезда, сбежавшая от соседа свинья, которую они помогают поймать, домашние псы, показавшиеся им навстречу, — промелькнувшие образы затираются тяжким ожиданием неизбежного.

Но вот у первого же незнакомца в загробной стране мальчик видит синие глаза и блестящий пятачок, как у реальной свиньи из забытого утра. А длинноухая принцесса из другой области загробья до умиления напоминает ему любимую собаку. По всему царству смерти рассыпаны детали, которые герой то и дело припоминает: вот так же, как дома, пахнет псиной, вот ваза с пионами, какие папа срезал у них в саду и приносил маме, вот тот, кто замыслил его предать, развел свой одинокий костер, и дым напоминает мальчику о том, как папа жег листья, вот гравий вокруг дома Господина Смерть — такой же, как возле их дома, где папа сейчас, пока они с мамой оба в сказке, остался совсем один.

Немногословные пейзажи романа овеяны именно что романтикой, неброской, но трогательной потому, что служат напоминанием о самом для мальчика дорогом. Свинообразные обитатели деревни хильдинов уродливы и свирепы — но герой запоминает, как его новый друг вдыхает «блестящим пятачком» запах куртки своей

чудовищной матери. Он любуется дымом над деревней, восхищается ароматом терновника, ему весело играть под дождем в лесу, а в доме королевы собакообразных спартанов он, несмотря на тревогу и горе, взбудоражен: «Только подумать — я оказался в настоящем замке!» Королева будто бы разделяет его настрой, приободряя обещанием «приключений», хотя это слово идет вразрез с безнадежной целью его странствия. Надо заметить, и начинается путь с ноты радости: с образа «сверкающего прекрасного моря».

При всей причудливости образов романа, в нем нет до поры ничего, что стало бы для героя разочарованием или сюрпризом. И то, что маму увезут на лодке, он знает до отплытия — сам и подсказывает ей, как всё будет, когда в тревоге выспрашивает, что значит умереть. Мама предлагает ему «представить самому» царство смерти, где «так же, как здесь, и в то же время всё по-другому». И вот роман прорезает царство смерти насквозь, но словно и не покидает пределов детского воображения, которое оживлено возможностью оборвать ожидание неизбежного и начать действовать.

Это баюкает, создает чувство попадания не только в «настоящий замок» — но и в «настоящую» сказку. Автор усиливает достоверность жанра, основав царство на сказочном приеме троекратного повтора.

В царстве смерти Фриды Нильсон «обитали только три народа», потому что столько и нужно для службы делу Господина Смерть. Царство открывается как всего лишь путь: по морю на лодке, по пустоши в повозке, в горы на крылатом стуле, — и три народа работают на этом великом переходе, подновляя и направляя волшебный транспорт. Трижды на пути к цели мальчик видит средства последнего передвижения душ, трех друзей и спутников встречает он в каждой из областей царства. И когда народы сходятся на своего рода всесмертный тинг, мы предчувствуем толкиновскую кульминацию битвы пяти воинств, хотя сторон в конфликте, понятно, три.

Подыгрывая ожиданию героя, что по правде — это как в сказке, автор вводит узнаваемые сказочные элементы. Герой готовится сердцем узнать мать в новом сказочном обличье: ведь он уже понял, что в стране смерти каждый превращается в представителя одного из трех народов. Садовник-спартан испытывает героя — заставляет его лезть на вершину мусорной кучи и, когда тот готов сдаться, намекает: не думает ли он, будто маму вернуть ему будет легче.

Зачем это нужно? Зачем сказке все время подчеркивать, что она правда сказка и всё случится так, как в ней от века положено? Затем, чтобы со священным трепетом и верой в предназначение героя нам переступить порог Господина Смерть и тут столкнуться с открытием, в котором мы узнаём наконец не сказку, а себя.

Восхождение — а путь мальчика Саши к Господину Смерть лежит, по традиции, не только по горизонтали — на север, но и наверх, — обрывается снижением и образности, и пафоса сказки.

Сердце надрывается, когда вспоминаешь, как всю дорогу к цели, на пределе душевных сил, мальчик готовил себя принять то страшное, невообразимое, что откроется ему в чертогах Господина Смерть. Путь к нему — это путь к принятию утраты, к тому, что мама действительно умерла и не будет прежней. Он уговаривает себя заранее согласиться на то, что исчезнут не только ее привычный облик и красота, но, может быть, даже память о нем и отце: «Мамы могут меняться. ...Но их не перестаешь любить».

Что делает сказку Фриды Нильсон новаторской и современной в моих глазах, так это правдивое раскрытие пределов безусловной любви. Мальчик оказался готов ко всему, кроме того, что мама не захочет с ним уйти. Но не сама ли она говорила на одре болезни: «Я так сильно люблю тебя и папу, что моя любовь превыше всего»? И вот, оговаривая торопливо, что никогда себе этого не простит, упрашивает сына выбрать между нею и отцом, апеллируя снова к любви — любви Господина Смерть, которая ее «излечила»: «...Он сильный, и его любовь тоже. Я должна выбирать между небытием

и жизнью здесь». И Господин Смерть именем любви к ней гонит ее сына прочь: если мальчик останется в его доме, она «никогда не станет по-настоящему моей». А те, кто, по законам царства смерти, «принадлежат» Господину Смерть всей душой и новым телом, во имя любви проливают кровь свою и соседей в бессмысленных битвах: «наша кровь — это любовь к Господину Смерть, и она никогда не иссякнет».

Это несовершенство, негероичность любви — или, в зеркальном отражении, ее пустой героизм, оборачивающийся ревностью и враждой, — резко приближают сказку к читателю.

Во-первых, потому, что уравнивают всех участников интриги. Роман разбивает сказочный треугольник грозного агрессора, неподдающейся жертвы и безупречного спасателя.

«Необыкновенный правитель», чье «могущество непостижимо», на защиту которого поднимается всё царство, возмущенное попыткой мальчика отбить назад добычу смерти, оказывается вертлявым себялюбцем, обращающим в шутку сказочный пафос. Верность трех народов законам царства ему только докучает, ведь сам Господин Смерть — первый их нарушитель: хвалится тем, что не дал маме мальчика умереть. Игнорируя тот факт, что «по-настоящему» ему могут принадлежать только умершие.

Неприкосновенный для зла и иронии образ умирающей матери начинает оплывать еще на нашем берегу, когда мальчик переименовывает маму в Семиллу: «Когда я услышал, что она умрет, я перестал называть ее мамой. Не мог: это было слишком больно». Под новым именем героиня теряет способность быть сильной, заботливой, верной и бесстрашной: из матери она обращается просто в человека, уязвимого перед страхом смерти, и между отцом мальчика и Господином Смерть, словно опять девушка на выданье между двумя женихами, выбирает того, кто кажется сильнее.

Наконец, нас ждет крушение образа героя, который в финале миссии по спасению восстает против того, что им двигало. «Никогда не стану радоваться этому выздоровлению! Я бы охотнее увидел, как он извлекает твою душу! Лучше бы мы похоронили тебя под могильным камнем, на котором написано твое имя», — думает мальчик, и в этот момент Семилла и ее сын стоят друг друга: она предлагает ему выбрать между скорбящим отцом по ту сторону моря и веселой мамой во власти чужака по эту — а он мысленно возвращает ее к выбору между жизнью и его любовью.

Из равенства героев следует другая особенность, приближающая к нам эту невероятную историю: Фрида Нильсон по-новому отображает конфликт детства и взросления, традиционный для сказок, романтизирующих возраст фантазий и веры в волшебство.

Марина Аромштам сопоставила «Тонкий меч» со «Снежной королевой», а я вспомнила Джеймса Барри: Господин Смерть куда больше похож на заигравшегося пирата, чем на богиню небытия. Черты мужчины-соперника: запах «мужского одеколона и пота», необыкновенная волосатость, — сочетаются в нем с проявлениями инфантилизма: халат в пятнах от сладостей, за столом облизывает крошки с пальца, боится, что его вынудят помыть посуду и во избежание велит никому пока не брать чистые приборы, от разговоров отшучивается и битву, разыгравшуюся во имя его безопасности, предлагает враждующим сторонам заесть тортом. И Семилла ему под стать — напомню только, как она оправдывается перед сыном, что сама в пятнах от тортов: «Ну что в этом ужасного? Есть-то все равно нужно».

Это в духе нашего времени: развенчание взрослого, приближение его к ребенку в разговоре на равных, обнажение человечности как слабости, ввиду которой взрослый тоже имеет право на страх, слезы, ошибки и смешные привычки.

И владыка другого берега моря, и его возлюбленная, и преданные ему зооморфные вассалы — пленники острова Небывалого, где не растут. Но детскость их — особого происхождения: от страха утраты. Обитатели царства пытаются сокрушить фантастическую надежду мальчика вернуть маму — а сами так дрожат над своим

Господином, будто с ним в самом деле может что-то случиться. Господин Смерть забрал Семиллу живою — но это значит, что он единодушен со своим малолетним противником: тоже не хочет потерять ее такой, какая есть. Семилла сделала свой выбор, и кто мог бы ее за это осудить? — но ей не хватает сил сделать следующий шаг и отпустить сына обратно к отцу, в мир живых.

Нет, в романе некому научить мальчика принимать смерть, и в этом, полагаю, сказывается точная художественная интуиция Фриды Нильсон: она не пытается справиться со страхом и утратой рационально. Всю дорогу Сашу одолевает недоумение, и из романа можно выписать маленькую энциклопедию вопросов о смерти, но полученные ответы не рассчитаны на пришельца с нашей стороны моря. Куда ясней царство говорит с ним в молчании, на языке образов.

Господин Смерть вызывает усмешку, ужас и отвращение — и это полная неожиданность после того, как мальчик трижды, будто околдованный, замирал в созерцании его транспорта. Описания лодки, повозки и крылатого стула не очень трогают — но мы видим их глазами мальчика и полностью доверяем его восхищению. Троекратно подчеркнутая в романе хрупкость последних средств передвижения души — лодку смолят полевыми колокольчиками, повозку моют розовой водой, обивку стула меняют после каждого путешествия — становится метафорическим выражением неприкосновенности, неуловимости тайны смерти. Транспорт Господина Смерть манит и зовет героя — и в финале оказывается куда более праздничным образом царства, нежели бесконечным пир сладостей и «беспорядочный» крокет в доме его властелина.

Почему так? Потому что лодка, повозка и стул причастны таинству смерти, которое в романе открывается как рождение в мир иной. Фрида Нильсон создает образ вынимания души из тела, будто младенца, которого бережно пеленают и до поры никому не показывают. И любовь обитателей царства к Господину Смерть оборачивается любовью к родителю, а то и богу, сотворившему новое существо: свинью-хильдина, птицу-гарпира или собаку-спартана. Даже покидая царство, мальчик, можно сказать, оглядывается на смерть: задумывается, кого в назначенный час извлекут из его тела для новой жизни.

Семейный психолог Людмила Петрановская замечает, что в сказках злая мачеха и добрая мать — это двуединый образ, воплощающий неумение ребенка соединить хорошее и плохое в одной личности. Подобный ход делает Фрида Нильсон в отношении смерти: наше неприятие конца и разлуки олицетворяет в отталкивающих чертах Господина Смерть, наш трепет перед неведомым — в сказочном обаянии странствия к нему. И тут открывается последняя тайна Господина Смерть: хотя роман ставит его на вершину пути из нашего мира в иной, вовсе не к нему этот путь устремлен. Бесконечное веселье у него дома — пародия на загробное торжество, потому что перед нами — пародия на бога. К финалу романа становится ясным, что у Господина Смерть нет ни всемогущества — мальчик открывает, что Семилла исцелена вовсе не силой его любви, ни всезнания — потому что мальчик узнает тайну царства, неизвестную там никому, включая властелина, ни всеблагости или всеправедности — ведь он нарушает закон царства ради прихоти и легко сменяет радушие на жестокость ради выгоды.

«Я просто не смог бы забрать всех к себе! Нельзя так загонять себя на работе», — наставляет Господин Смерть мальчика, и то, что в глазах его подданных освящено таинством нового рождения, оборачивается всего лишь служебными обязанностями одного из многих работников на ниве смерти.

«— Это неправильно! — заявил я». Перелом в предустановленной логике сказки, против которого протестует мальчик в доме своевольного владыки, символизирует саму неправильность смерти — то, что она и не бывает никогда: ни правильной, ни ожидаемой, ни сказочной, ни справедливой. Потому что она — великое нарушение

жизни, нечто, лишенное силы творить и в этом противоположное богу и подобное тому, в честь кого Господин Смерть выступает в романе повелителем мух, исполняющих для него роль вестниц об умирающих. И дело не в том, что он злой. Он не злой — он просто часть той силы, с которой невозможно человеку пойти на компромисс: она-то не уступает — не упускает своего. Мальчик Саша это чувствует и безыскусно выражает детским аналогом вопля «не верю!».

В противопоставлении разящего меча Господина Смерть и деревянного, игрушечного меча мальчика Саши (просто палки, заправленной в пижаму) слышится отдаленное эхо традиции охристианенных сказок, в которых герой побеждает не силой, а слабостью: попирает Господина Смерть, согласившись на смерть собственную. Метафору «тонкого меча», вынесенную в заглавие романа, можно прочесть как гимн безоружности, которая одна в традиции европейской литературной сказки дает силы в поединке с неодолимым.

Но традиция эта выглядит в книге Фриды Нильсон спрямленной. С самого начала мальчик Саша надеялся «перехитрить Господина Смерть» — и в этой задаче слышнее удаль молодца из фольклорной сказки, чем идея искупления. Лев Аслан в «Хрониках Нарнии» воскрес, потому что взошел на жертвенный стол добровольно и безвинно. Гарри Поттер вернулся, потому что готов был идти до конца, и только Дамблдор намекает, что с самого начала рассчитывал: именно эта решимость сработает против дрожащего за себя врага, наглядно продемонстрировав торжество любви над страхом смерти. У Фриды Нильсон герой «рисковал» — словно выиграл: выжил потому, что верно угадал законы иного мира, и несмотря на то, что до последнего надеялся избежать удара Господина Смерть.

Не справившись с примирением образов красоты и коварства смерти, роман выбирает уход в измерение, для которого антиномии не важны, в котором каждый может по очереди побывать то мальчиком, отправившимся выручать маму, то похитившим ее Господином Смерть. Игра на мечах казалась репетицией главного сражения, но выросла в самостоятельную ценность. В эпилоге романа Саша предвидит за неизбежностью собственной смерти — возможность стать тем, «кто сможет продолжить игру». И в этом он солидарен с Господином Смерть, защищающим юных друзей героя от родителей, которые пытаются их воспитывать: «Словно вы еще не стали самими собой, а только станете в будущем». Вечное детство без будущего утешает героя подобно тому, как вдохновляет его игрушечный бой без победителей и побежденных.

«Всё, что делает человек... в каком-то смысле он делает для того, чтобы не умереть», — замечает мальчик по ходу романа, и жизнь там, где худшее позади, привлекает свободой от борьбы со смертью. Это возвращение в беззаботное детство кажется утопией очень усталого взрослого человека. Вспоминая роман, я представляю его как компьютерную игру мечты, в которую никогда не играла: такую, где можно долго брести по наполненным негромкой визуальной поэзией местам, не сражаясь и не рискуя погибнуть.

Художественная чуткость в сказке Нильсон победила идею: у ее царства смерти нет месседжа для читателей, кроме обаяния, которое странным образом заставляет и героя, и нас самих примириться с тем, что однажды мы встретимся с Господином Смерть и примем его за любимого бога, несмотря на пережитое к нему отторжение. Мысль о том, что царство смерти населено душами, обманувшимися в любви и закрытыми для истины о своем создателе, могла бы стать сильной метафизической концепцией романа, если бы его автор не была к поискам истины куда более равнодушна, чем к узорам на лодке Господина Смерть.

«Сделал — получи»

Юлия ЯКОВЛЕВА. «Дети ворона. 1938 год»; «Краденый город. 1941 год»; «Жуки не плачут. 1943 год»; «Волчье небо. 1944 год». — М.: Самокат, 2016—2020.

В этом цикле «ленинградских сказок» задумано пять книг, четвертая была представлена в конце минувшего года, а пользователи «Лабиринта» уже вовсю спорят, с какой по счету книги автор начал исписываться — и можно ли вообще критиковать такую увлекательную, важную, до слез пробирающую литературу.

Главное достижение Юлии Яковлевой — изобретение системы художественных средств, благодаря которым невероятный масштаб противоречий нашего прошлого — а четыре романа повящены, последовательно: репрессиям тридцатых, блокаде, эвакуации, гражданской жизни в годы Великой Отечественной войны, — вмещается в небольшой приключенческий роман с абсолютно внятным, логичным сюжетом.

И в этой занимательности нет уступки читателю: в интервью автор признается, что вовсе не считает свои сказки детским чтением, да и детей выбрала на главные роли интуитивно, только потом оценив, как это усиливает драматичность повествования[1].

Первое открытие Яковлевой — искусное владение сказкой как щитом, принимающим на себя атаку реальности. Велик соблазн выдать слова одного из героев за девиз автора: «Иногда лучше придумать и поиграть, чтобы спрятаться от того, что было взаправду». Но в том-то и дело, что сказки Яковлевой ни в коей мере не отгораживают от правды. Они ее только дозируют, излагают на языке символов и аллегорий — это переупаковка смысла, но не его сокрытие.

При этом вместительность образов разнится. В худшем случае получается язык плаката, новая карикатура из старого «Крокодила»: «каменные ватрушки» — города, которые одно чудище-государство, воюя, скармливает другому, безглазые «серые существа» с зубастыми ротиками, которые лезут из нутра героя-мальчика под менторскую ремарку автора, что это, мол, его прежние мысли, из-за которых он подозревал врагов в самых близких, винил жертв репрессий, «Не сомневался. Не спорил. Не боролся. Боялся», гигантские «жуки»-танки — аллегория безрадостной военной победы, равняющей своих и чужих с землей, а землю с погостом.

Зато в лучшем случае вырастает многослойная фантазия, которую можно воспринимать просто как страшную сказку, не считывая намеки, а можно — опознать как ключ ко всему, что было прочитано, насмотрено, услышано и заперто в подполе памяти о войне, репрессиях и блокаде.

Визитная карточка Яковлевой в этом смысле — образ людоедки из «Краденого города», неожиданно румяной на фоне угасающих блокадников, увлекающей героя-мальчика в жарко натопленную кухню. Дело происходит в фантастическом измерении романа, располагающем к появлению ленинградской Бабы-яги. Но за образом тянется такой документальный шлейф, что только начинающий читатель отделается легким испугом — а тот, кто постарше, уйдет в переживание известных ему фактов.

Тут мы подходим ко второму открытию Яковлевой: ее романы коммуникативны, это вполне современное искусство, потому что высказывание в них меняется в зависимости от воспринимающего. Меняются и глубина погружения в сказку, и драматический накал.

Так, в «Краденом городе» на всю катушку использован образ нападающего на детей города: это и принципиальное высказывание автора о бунте бывшего Санкт-Петербурга против большевистского передела, и удачно найденный вход в сказочное измерение города, постепенно впускающего героев в свое каменное зазеркалье. Хотя можно прочитать иначе: месседж автора не заметить и принять бунт камня за сказочную условность, одушевляющую неживое, — или, наоборот, ни на

йоту не поверив в сказку, предположить, что падающие на детей вазы с балконами и город, который не двигается, сколько по нему ни иди, — всего только прозрачный образ истощения и болезненных галлюцинаций.

Меня также впечатлил эффект предвидения, которым читатель Яковлевой вроде как наделен. Особенно сильно он срабатывает в первой и второй книгах, в сочетании с точно уловленной детской логикой и психологией. Автор показывает беспечность героев, не сразу понимающих, что с ними случилось и что теперь их ждет.

В первом романе главные герои пятикнижия — Таня, Шурка и малыш Бобка — остаются без родителей: их арестовали, но дети некоторое время поддерживают заведенный домашний уклад, а когда соседка тайком передает им от мамы кошелек с деньгами и повеление немедленно переселяться к тетке, они находят по-детски убедительные доводы, чтобы кутнуть в кондитерском магазине: «Зачем это маме так делать?» — «Потому что она наша мама! Самая лучшая мама на свете!» Автор умело докручивает напряжение, показывая, как вечером на пути домой упакованные сладости кажутся усталым детям тяжелыми, как камни: это тяжелеет жизнь, напитываясь горем и лишениями; в ту же ночь соседи изгоняют их из комнаты в коммуналке, и дети ночуют на чердаке, отвоевывая остатки дневного пира у голубей.

Эффектный трюк с неполученной посылкой исполняет автор во втором романе. В начале книги Шурка выслеживает тетку, набирающую вкусностей, и сердится, когда видит, что все их она отправляет почтой по незнакомому адресу. В самые тяжкие дни блокады дети добегают до старой разбомбленной квартиры в фантастической надежде раскопать там нычку еды — но выходит еще чудесней: как раз приходит почтальонша с посылкой тех самых вкусностей, помеченной загадочной фразой «адресат выбыл» и именем мамы. И снова нож в сердце читателю: дети очень выручены этой посылкой, но больно видеть, как они рассовывают дары, приговаривая «мамочка... миленькая...», и с той поры принимаются усерднее надеяться на ее возвращение.

Столь же сильная сцена во второй книге — «коровий» пир в доблокадную пору: при соседке убило снарядом корову, она решила наделать запасов, но, напуганная обвинением в паникерстве и неверии в победу советских войск, по-быстрому накрывает обильный мясной стол для всех жильцов коммуналки. До нее, как и до большинства соседей, не доходит, что значит эта трапеза: несмотря на победную поступь дикторских голосов, война подступает к Ленинграду.

Ловкость в управлении контекстами показывает еще одно открытие Яковлевой — и оно тоже характеризует ее книги как остро современные. Ей не нужна охватность эпопеи и государственный масштаб, чтобы описать страдания народа. Широта обзора в ее романах кухонная. И дело не в том, что герои — дети, которые чего-то недопонимают. А в самом устройстве современного взгляда: умении рассмотреть сколь угодно большой вопрос изнутри частной жизни. Нам достаточно образа громилы-надзирательницы в детском приюте, из книги которой выпадает таинственное дореволюционное фото, чтобы понять суть революционной перековки. Нам хватает образа дворничихи, которая прибирает себе комнатку за комнаткой и стопку за стопкой — хлебные карточки и гибнет в доме, где воцарилась, или образа соседки, которая помогала сироткам-героям до тех пор, пока голод не взял за горло так, что она, подглядев вкусности «от мамы», ломится к ним в дверь с нечеловеческой силой, — чтобы понять испытания человечности в блокаду. И выживание в эвакуации наглядно показано в контрапункте образов молодой матери, принявшей к себе братьев Шурку и Бобку, и молочницы, которая уже жалеет, что подписалась за работу платить этой женщине молоком, и очень раздражает мальчишек, и кажется им злой каргой, пока однажды они не спрашивают себя, в самом ли деле она старуха.

А вот чего не хватает — так это художественной интуиции самому автору, которая, несмотря на явную удачу своих образных находок, не может удержаться от рационализации. Мне кажется, секрет тут не только в публицистическом темпераменте

автора, но и в природе рассказываемой ею истории: слишком еще сильно, значит, среди писателей убеждение, что их обязанность, говоря об истории и стране, — обобщать, делать выводы, учить. Но в романах Яковлевой нет художественных предпосылок для обобщений. Как панорама они слабы, условны — это не их язык. И от нехватки средств автор срывается на прямую пропаганду, причем, что особенно жаль, делает это в первой же книге: «А может, никакого Ворона не было? Не существовало вообще? Ни с крыльями, ни без. Ни с клювом, ни с человеческим лицом. А может, были только людские подлость, жадность и трусость». И — тривиальность, добавим мы к перечню грехов.

Пикируя на врага, подобными выражениями уже не раз поклеванного, сказка перестает летать. Проступает вымученный и вмененный к усвоению пафос. «Война... катила прочь из советской страны. Вот только никто не мог подтвердить, какие мы грозные: прогнали врага», — мстительно всовывает автор свои пять копеек в фантастическую сцену третьего романа: Бобка, пожелавший уничтожить всех врагов до одного, бредет по остывающему полю битвы, боясь смотреть себе под ноги. Увы, тут Яковлевой в самом деле не хватает масштаба восприятия: она спрямляет, не удерживая тонкости и сложности открывающейся читателю правды жизни. Впрочем, возможно, стоило изобразить мальчика, боящегося на гиблом поле «наступить кому-нибудь на руку», чтобы показать деткам, как опасно уступать гневу и ненависти.

Мерцающая художественность Яковлевой сказывается и на образе и функции иного мира — самого запоминающегося из ее открытий. Независимо от смены года и сюжета, в каждом романе наступает момент выворота реальности наизнанку, а для героев — встречи с властителем изнаночного Ленинграда, загадочным незнакомцем в шляпе.

Мы отметили, что сказочный язык помогает правде жизни выказаться по-новому: внятно и емко, — но верно и обратное: взаимодействие с реальным страхом и фактом смерти наполняет сказочную реальность особенной правдивостью и силой.

Царство сказки у Яковлевой — это каждый раз царство смерти, но для читателя оно не выглядит одним и тем же пространством, так что прием не приедается.

В первой книге вывернутый Ленинград воплощает аллегорию социальной смерти: здесь герой, как другие враги народа и их дети, живет невидимо для благонадежных граждан. Изображено доходчиво, но очень уж прозрачно, так что при перечитывании удивляешься, что очередь просителей к Ворону за арестованных близких, воровство беспризорников и серый приют с буквально чуткими, прорастающими ухом и глазом стенами, принадлежат не бытовой, фантастической части романа.

Куда объемней иллюзия в книге второй — тут и впрямь узнается поступь сказки, которая вроде как укрывает истощенных блокадой героев-детей: баюкает среди зимы весенним теплом, являет вдруг повеселевшую тетку, зовет в пахнущий шоколадом лес. Но герои быстро понимают, что именно здесь им предстоит решающая борьба за жизнь друг друга, включающая жестокий выбор между родным человеком и посторонним, потому что царство впускает ласково и бесплатно, но за возвращение требует платить. Замечательно придумано, как героям удается расплатиться в призрачном трамвае волшебной монеткой, полученной ими от убитого на войне знакомого. Тут всё по правилам сказки — и одновременно по букве быта: с непримиримой кондукторшей, с доводом, что малышам проезд бесплатный. Более того — в этой сцене проступает реальное понимание, что в войну одни люди погибают за других и добрый знакомый кажется разом жертвой и вершителем подвига.

К третьей книге образ царства изнашивается, и автор переименовывает его в «страну младенческих снов», наделяя новой функцией: здесь можно разыскать пропавших без вести. Впечатляет образ новорожденного, чьи беспорядочные и жалкие движения во сне, оказывается, отражают его «реальное» перемещение по царству сна в поисках отца. Еще интереснее новый элемент — превращение в животное. Внезапно

получив облик кошки, девочка Таня проделывает огромный путь из эвакуации в Ленинград, и тут умение автора отразить мир в капле воды работает в полную силу: только кошкой девочка смогла подобраться к сгоревшим деревням и заглянуть в глаза врагов над ямой с еще не остывшими телами расстрелянных.

А вот в четвертой книге реальность начинает сказку перерастать.

С одной стороны, это органично: герои растут, и Бобка, задумав сотворить себе волшебного помощника, который помог ему когда-то в блокаду, обнаруживает, что теперь из них двоих малыш — это его волшебный спутник, и придется в сказке всё находить и решать самому, а Таня, подобравшись было к границе сказочного леса и не заметив этого, возвращается к куда более притягательным сейчас для нее фронтовым товаркам.

С другой стороны, видна усталость приема. Автор слишком долго идет по следу волшебного мишки-помощника из книги второй, но интрига: кому достанется оставшийся от него глаз, — скорее тянется, чем куда-то ведет. Образы патрульных сфинксов в изнаночном Ленинграде приятно пугают, по загробному лесу автор дважды прогоняет призрачный полк и заставляет героя прятаться от чудовища — но все это воспринимается в отрыве от жизненной подоплеки, словно работает не на эту конкретную историю, а на эффект ужаса безотносительно смысла. Досадны в последней книге повторы. И функциональные: волшебный мишка во второй книге погиб — но к четвертой книге автор вводит нового персонажа-ребенка с тряпичной куколкой, будто, как Венди, считает, что в доме непременно должен быть малыш. И буквальные: автор слово в слово повторяет описание дома, откуда герои выехали, видимо, думая, что нагнетает предвкушение скорой встречи разлученных эвакуацией братьев и сестры, но на деле сгущая скуку.

В четвертой же книге происходит и досадное уточнение образа властителя царства смерти — которое здесь не может не выглядеть сужением. Скользкость, неуловимость, многоликость этого персонажа, подобно многофункциональности вывернутого Ленинграда, была куда содержательней.

В первой книге он (не исключаю, что и случайно: мимолетный образ, который автор потом подхватила и сделала центральной находкой) предстает как провокатор и пропадает без следа. Во второй является с атрибутом посланника смерти — скрипящей телегой — и помечает крестами дома и людей, предвещая войну и гибель. В третьей — это детский врач, замораживающий время. Наконец, в четвертой — военный чин, поймавший одного из героев в момент нарушения общественного порядка.

Бытовая ипостась героя сигналит о том, что это не просто взрослый, а тот, кто наделен властью, умеет отвечать и решать. «Все взрослые у Яковлевой живут на пределе, кричат, нервничают, проигрывают», — делает слишком широкое обобщение критик Сергей Сдобнов[2]. Скорее, автор показывает, что взрослые страдают от того же и так же, как дети, но не имеют запасного выхода в сказку. Но факт в том, что реальные взрослые в книгах Яковлевой противоречивы, потому что они просто люди, а властитель царства смерти — не человек и потому сверхвзрослый: несмотря на страх, именно у него дети выспрашивают суть того, что с ними случается, именно к его подсказке и помощи прибегают.

Сверхгерой этот однозначно заявляет, что он «не смерть» — в то же время во второй книге вполне прозрачно сказано, что он «превращает в кукол» (а кукла тут — уже введенный автором эвфемизм смерти), и показано, как он ждет у постели угасающего Бобки, предвкушая и не торопясь, — так, как традиционно ведет себя вестник конца.

И вот в четвертой книге роль его вдруг прописывается в программке — хотя и невнятно, через прерывистое бормотание одного из героев, пересказывающего то, что «Не смерть» ему вроде как говорил, да мы не слышали. Деталей так мало, а

вопросительных знаков так много, что я не сразу соображаю проверить догадку — и точно: таинственный знакомец плавно превращается в бога войны и смерти Одина. Это, по крайней мере, объясняет, куда через две книги вела ниточка, вдетая в волшебный мишкин глаз. Но разрывает связь с реальностью советского прошлого. Создается впечатление, что, по мере того как герои перерастают сказку, та скукоживается до пугалки с мистическим флером, за которым ничего нет, зато красиво.

В то же время приятно выяснить, что не обознался, подловив автора на дублировании чужого эпизода: в первой книге Яковлевой герои спасаются, как в «Коралине» — швырнув в преследовательницу котом, — и вот в четвертой становится понятно, что рифма с Нилом Гейманом не случайна.

В одноглазом сверхгерое проступает авторский дефект зрения. В четвертой книге автор спускает с тормоза свой дар карикатуриста. Средствами школьной дразнилки она расправляется с антипатичным персонажем — молодым завучем, взявшейся преследовать одного из героев и попавшей вслед за ним в изнаночный Ленинград. Накал ярости автора не утихает — и персонаж не меняется. Похоже, автор сама не в силах последовать совету, против которого восстает нутро нелепой завучихи: ласка, мол, нужна. Картонной фигуре из романа все равно — однако Яковлева с тем же пылом расправилась с живыми людьми в книге второй. Мало кто в отзывах сумел пройти мимо оригинальной трактовки блокады, предложенной автором: это сам город мстит ленинградцам, выжившим из него прежних, дореволюционных хозяев. Автор упивается описанием красоты города без людей, но некрасиво выглядит проводимое ею сопоставление изысканных интерьеров и втиснутого в них бедного советского быта.

На фоне работы современной литературы по приятию истории во всей ее сложности, трактовка Яковлевой и впрямь оригинально нетерпима: ее романы не позволяют прошлое присвоить, впустить в себя иначе как страшилкой. Автор делает героическую попытку решить проблему национального покаяния единым жестом — заставляя героиню-девочку буквально испить чашу страданий, причиненных большевистским режимом, — но тут язык сказки ее подводит. Его щитовая сила работает в обе стороны: она гасит не только атаку фактов, но и действия героев. Чаша страданий остается всего лишь условностью — условием выхода из плена сказки. Как и роковой выбор героев, сбегающих из царства смерти на единственных санках и вынужденных оттолкнуть от них другого жаждущего избавления: дети немного поужасаются сами себе — и заживут в сюжете дальше, не пострадав от выбора и не утратив нашего расположения.

И тут нам приходится сказать о том, что, какой бы многофункциональной и многосмысленной ни получалась сказка у Яковлевой, есть то, с чем ей не справиться: с задачей установления исторической справедливости. Но именно это поручает автор своему центральному фантастическому персонажу, попрекающему напарника за жалостливость: «Дурак. В мире должен быть порядок. Сделал — получи. И жалеть их нечего», — и объясняющему героине подоплеку ее и братьев страданий: «Вы! Вы! Виноваты все! Добрые наследники злодеев! И те, кто просто видел зло и стоял рядом! Вы думали, сойдет? Никому не сойдет!»

Логика, достойная мстительного ангела Апокалипсиса — и вот уж такое развитие образа сверхгероя было бы вполне органичным циклу о сгинувшей советской империи. Только за мстительным крушением не проглядывает нового Царства. В свете которого человек, борющийся за последние санки с таким же жаждущим избавления, только и мог бы уступить.

И вот какого свойства современности все-таки нет в этом цикле — умения безоценочно вглядеться в то, что было. Да, в книгах выключен моральный императив: в одном из романов сказано, что, по ситуации, злые люди способны на добрые поступки, и наоборот, и автор вполне оправдывает этот закон, позволяя даже лучшим

героям делать роковые ошибки и показывая отталкивающих персонажей скорее уязвимыми и зависимыми от обстоятельств, нежели злодеями. Но на фоне такой широты восприятия анахронизмом выглядит предложенная иерархия: дореволюционное население — ангелы (присутствуют в образе несчастной Мурочки, чей мишка попадает в руки наших героев, а также на картинах и фотографиях), идейные и благонадежные — демоны (хищница замужем за «человеком Ворона» во второй книге, недалекая завуч в четвертой, надзирательница, повариха и «серые» одноликие дети в приюте изнаночного Ленинграда — в первой), остальные — жертвы грехопадения. Яковлева воюет с тенями — и выигрывает, но как быть с тем, что вся история — тень того, что не только не исправить, но и не познать во всем достоверном сплетении причин и следствий?

Юлии Яковлевой удалось показать спектр проявлений и искажений человечности в исключительных обстоятельствах — и тот, кто самонадеянно вообразит, что мог бы тогда жить сверхчеловеком, пусть первым бросит камень в героев «Ленинградских сказок».

Но камень этот — в Яковлевой огород: ведь нет более старорежимной роли для писателя, чем роль судьи.

«Уйти так, чтобы снова оказаться здесь»

Сергей КУЗНЕЦОВ. «Живые и взрослые»: Роман. — М.: Livebook, 2019.

Об отношении Сергея Кузнецова к вопросам смерти красноречиво говорит один в его почти тысячестраничной книге эпизод.

И эпизод-то служебный, такой, что пролистнешь — в сюжете не потеряешь, и речь в нем о пятом лишнем, которого забудешь — не хватишься. Кузнецов пишет роман о Марине, Лёве, Гоше и Нике — четырех друзьях-школьниках, совершивших неоднократные вылазки в загробные миры и обратно. Это очень хорошие ребята, верные друзья. А пятый, Вадик, — плохой. Преследовал Нику в школе, третирует слабаков, и пойти бы ему по криминальным следам старшего братца, да тут в романе связки не хватило, и Вадиком пришлось пожертвовать. Впрочем, скорее всего, такого плохиша изначально запасали для сомнительной роли, на которую не годятся главные герои фэнтези.

Дело происходит в мире, похожем на позднесоветское прошлое из фильмов и книг, и описан мир на языке многоуровневой пародии. Кузнецов предлагает нам материализовать идею закрытости советского общества и представить, что граница между Союзом и Западом так же нерушима, как граница между живыми и мертвыми. Как живут там, по ту сторону, советскому человеку неведомо так же, как живому — что ждет его в результате последнего «перехода». И иностранцы пугают так же, как пугают живого призраки ушедших. Игра работает, и по ее логике граница вдруг становится не так уж прочна: из мира мертвых в мир живых проникают идеи, вещи, музыка и техника, как постепенно проникала западная культура в советский быт.

В романе — без числа точных попаданий в реалии детства тех, кто старше тридцати, но от них отмахнуться. Так работает двойной смысл этой истории: стоит читателю поверить, что речь идет о советском поздневековье, как его выбрасывает в зомби-сериал и подростковое фэнтези с миссией срочно спасти весь мир, — и наоборот, стоит в романе включиться разговору о трудностях перехода, загробной жизни и природе вечности, как метафизический провод перерубает аллегорией противостояния культур.

Легче ли Вадику от того, что убит он вдвойне недостоверным персонажем? Злодей Орлок — верховный маг, в смысле, изобретатель загробья — в результате

неудачного нападения на заговорённую четверку главных героев утрачивает человеческий облик и возвращается в наш мир чудовищем — враз опознаваемой аллюзией на образ Фредди Крюгера, по отношению к которому сегодня если испытываешь трепет, то разве что — умиления ретро-хитом. Орлок знает о появлении четверки героев в загробье и шлет туда гонца — подобно тому, как пираты у Стивенсона оставляли мертвеца компасом на острове сокровищ. Гонца, вытесненного старшим братом из дома в морозную новогоднюю ночь, он заманивает в страшный подвал, где уже наготове волшебный его чемоданчик. Герои встретят гонца в мертвом Заграничье и, узнав о коварных планах Орлока, успеют спасти от страшных подвала и чемоданчика маленькую сестричку одного из них.

Остроумный ход, придающий какой-никакой демонизм киношной карикатуре на злодея и продвигающий героев в фэнтези-квесте к верховной цели: вторичному покушению на Орлока. Вот только меня от этих сцен, как ни перечту, тошнит. Играя в свои культурные коды и двойные смыслы, Кузнецов не рассчитал силу прямого, недвусмысленного слова: «Как? Вот так, — говорит Вадик. — Как меня убил. Снимал кожу. Резал на кусочки. Выколол глаза. ... – Да, резал, — повторяет Вадик, — правой рукой. У него такая страшная правая рука... с ножами вместо пальцев... острыми как бритва. ... он убивал меня три дня — три дня».

Хуже того — Кузнецов прямому слову не доверяет и подкручивает эффект, помогая читателю представить жалкость и беззащитность эпизодической жертвы своего сюжетостроения: Вадик «тихонько скулит» и «визжит, визжит от ужаса, срывающимся детским голоском», и «скручивается, сжимается, уменьшается, превращается в маленький плачущий комок, в крошечного ребенка, новорожденного младенца».

Считая, видимо, что дожал читателя, автор всыпает в щедро политую кровью и сентиментальностью почву зёрна книжной морали: Ника вспоминает, что «так его и не простила, пока он был жив», и позволяет мертвому, но достаточно убедительно плачущему от ужаса Вадику утешиться предложенной четверкой героев компенсацией — признанием, что этот плохиш, брат перекупщика и сам едва не вор, для них наконец стал «настоящим другом»: «Вадик всхлипывает последний раз, поднимает голову, говорит: – Чё, правда? Настоящий друг? — и улыбается».

Так пишут те, кто пишет невсерьез. В романе и без того встречаются эпизоды, напоминающие кальку с детской литературы средней руки, вроде: «Радостные воробьи орут как оглашенные, ручьи журчат вдоль тротуаров... В такой день хорошо даже на самом скучном уроке, особенно если сидеть у окна», — или конспект идеальной кульминации: «Задыхаясь и прерывая поцелуи, они бормотали слова, знакомые всем влюбленным, заурядные и каждый раз новые, звали друг друга по имени и придумывали новые, секретные имена, повторяли без конца "как хорошо!", "спасибо!", "любимая!", "родной мой!" ... — и, конечно, снова и снова возвращались к самому главному: "сколько же времени мы потеряли!"...» Атаки же мертвяков в первой части трилогии наводят на мысль о застопорившейся новеллизации хоррора — недаром в последующих частях этот элемент и сюжета, и мира полностью исчезает.

Но история с Вадиком не про стиль — она про полноту включенности автора в текст, о которой скептически высказывается на «Лайвлибе» даже доброжелательный читатель: «Плохо Кузнецов не умеет, он феерически талантлив. Но... чувство, что автор работает вполсилы... С тобой словно играют, как нерадивая нянька с ребенком: вот тебе пупс, вот машинка, до кучи еще и мультики включу. ...определенная читательская подготовленность и представление о возможностях автора позволяют упрекнуть его в намеренном снижении уровня подачи. ...Не потому отказал в живой крови, что не было у него или не умел, а просто махнул рукой — этим и так сойдет»[3].

И все же я соглашусь с отзывом только частично: про*с*верки художественной правды (места включенности автора) в трилогии есть. Но они прошивают роман вовсе не по границе жизни и смерти.

Нагнетание слов на букву «м», или, как выразилась в прочувствованной рецензии на роман Екатерина Иванова[4], «процесс медленного проговаривания: мёртвая кофта, мёртвые джинсы, мёртвая любовь, мёртвые вещи, мёртвые книги...» — работает как гипноз, и читатель — а в упомянутой рецензии и критик — проникается иллюзией, будто «роман ... уводит автора в сферу иррационального глубинного страха перед *той стороной*». Автор-то устоял, а вы держитесь: будете, как в мытарных муках его выделки, вглядываться в собственный страх смерти, доискиваясь у романа ответов и утешения. И напрасно: роман, в центре которого вопрос о ценности и цене границы между мирами живых и мертвых, оказывается не чувствителен к последнему переходу — и смерти вовсе не боится, потому что не владеет инструментами для ее осознания.

Это понятно не только по тому, как грубо подпер автор сюжетное развитие своего загробного квеста — жертвенными муками Вадика. Но и по тому, как напоказ — и вскользь — решаются тут главные вопросы инобытия. Главные герои дважды убивают, но автор перед решительной сценой успеет обвести их цель кружочками намеков на то, что такую дрянь и жалеть нечего. Они попрекают друг друга случайной смертью молодой учительницы (конец первого тома) — но по ходу действия нимало не сокрушаются об этой утрате. Протестующая против несправедливости и утрат Ника спокойно размышляет о древнем обряде человеческого жертвоприношения, который, по преданиям ее мира, в древности освящал любую важную перемену в жизни. Наконец, в романе подхвачена, было, и брошена за ненадобностью мысль о тайне мирного перехода: дважды в книге появляются герои, готовящиеся к принятию смерти не как ратного риска и подвига, а как естественного исхода жизни (это старый учитель и бабушка Лёвы), но молодое поколение протагонистов тема не цепляет, и знание о том, что там, за границей, не изменяет уже наметившиеся их типажи.

Может ли быть иначе — ведь граница в мире Кузнецова в самом деле не обозначает перехода как последней перемены. Стоит продвинуться в глубь романа и загробья, чтобы узнать: по ту сторону обитают «люди, как мы», и эти люди «потеют», тоскуют, теряют близких, влюбляются, а в последних главах романа, благодаря остроумно придуманной протечке времени в загробье, даже взрослеют и седеют. Наконец, мертвые в этом мире «тоже гибнут» — переносятся во все более отдаленные и неизведанные области Заграничья, выпадая как бы во все более глубокое ино- и небытие.

Если первая часть романа эксплуатирует киношный страх перед мертвыми, то в середине третьей, на фестивале мертвой молодежи в живом городе, мы видим, как гостей с того света спокойно обнимают, приводят в рюмочную, распределяют по круглым столам.

Нет, этот роман не боится смерти. И тому есть концептуальное объяснение.

«Здесь никак нельзя обойти вопрос о христианстве», — надеется Екатерина Иванова, но автор обходится. Легко заметить, что образы христианской культуры даны в романе прохладно и выключены из сюжетного движения. Храмы здесь — образ из уроков истории, и это объясняется не только достоверной историей СССР. Например, мертвые строят храмы — но это показано как плод неведения о судьбе: подобно живым, мертвые боятся неизвестности после исчезновения из уже обжитой области Заграничья. Или вот Гоша скептически думает о Воскресении, что куда интересней и полезней был бы миф о живом, путешествующем в мир мертвых и обратно, чем о мертвом, вернувшемся в мир живых.

А что действительно в романе работает, так это культы древнее христианства: магические обряды перехода, заклинание Матери-Ящерицы. В третьем томе добравшись вместе с героями до самых глубин загробья — тех, где всё мертвое окончательно теряет форму, личность, суть, — мы аплодируем ловкой фантазии автора, придавшего наконец плоскому жизнеподобию инобытия метафизический объем.

Логично, что для описания глубин пригодился самый ностальгический из языков —

сказочный. Но неожиданно, что благодаря этому смерть в романе окончательно лишается отрицательного обаяния. С замиранием сердца погружаешься в настоящую атмосферу волшебства — правда, на быстрой перемотке: перед нами мелькают словно бы эскизы к финальной битве в эпическом фэнтези, когда герои перевоплощаются в магических двойников, сохраняя уже закрепленный за ними типаж, а развязка охоты на злодея Орлока исполнена и вовсе в стиле сказочной погони с превращениями — преследуемый прячется, но преследователь находит его, приняв связанное с ним обличье. Кульминация романа — слипание антагонистических начал, уничтожение смерти любовью, объятие врагов — символически показывает идею иного мира и полагает конец пересудам о пользе или вреде проведенной между живыми и мертвыми границы: живые и мертвые не существуют друг без друга, граница только условность, шторка, прикрывающая истинную неразделимость бытия и инобытия.

К сожалению, выдать за откровение песнь хаосу, разворачивающуюся на финальных страницах романа, не получится: с идеи единства миров, в котором мертвое и живое неразлучимо, Кузнецов начинает. В первом томе правдивая картина отношений миров живых и мертвых является Нике, которая внутренним взором вдруг «видит всех этих людей, видит жизнь каждого из них, от первого рождения до последней смерти, — единую нить, тянущуюся через бесконечное число границ, от рождения живыми — к рождению мертвыми, потом — к новой смерти, потом — к рождению мертвыми мертвыми, а потом — к следующей смерти, и так без конца, без предела. И на секунду ей кажется, что у нее в голове помещается вся эта невозможная бесконечность, этот немыслимый корень из минус единицы, этот единый мир, в котором неважно — живой человек или мертвый, потому что в этом мире нет ни человека, ни смерти — а только бесконечная жизнь, длящаяся сквозь множество рождений и смертей».

Но если дверь между живыми и мертвыми — декорация, откуда в романе поддувает зябко, вынуждая поёживаться читателя, ведь описание трупных ужастиков вроде портрета дважды мертвого Орлока заставит разве что сморщить нос?

Граница, которую в романе Кузнецова в самом деле страшно перейти, — это линия ближнего круга, тесного тепла, общей памяти и связанности, отъединяющая своих от чужих — а от живых или мертвых, не так важно.

Наглядный контрапункт образов: сети «ловцов», призраков из глубин Заграничья, — и «сети любви, которая пронизывает все миры — миры живых, мертвых, дважды мертвых, глубинные миры, всё...» — вызревает в третьем романе, воплощая оппозицию не миров, но картин мира. Однажды герои узнают тайну взаимодействия живых и мертвых: обоими мирами управляет страдание живых, которое питает энергией мир мертвых и возвращается живым в виде вещей, произведенных благодаря этой энергии. Но сами потом додумываются до тайны с обратным знаком: миры связаны не только страданием, но и любовью.

Финал трилогии обставлен романтически: один из четверки героев вытянут из небытия силами возлюбленной и друзей, — но любовь в мире Кузнецова разлита куда шире. Так, однажды Марина чувствует, что готова вернуться в мир живых только ради тяжести монеток, отложенных на проезд: «Если мы отсюда не выберемся, я их больше никогда не увижу».

Утрата — вот главный страх в мире Кузнецова, и распространяется он на все, что человек привыкает считать своим, принадлежащим ему, тесно прилегающим. Страшнее мира мертвых в романе — образ перехода. В «мытарных мирах» герои сталкиваются не со смертью, а с жизнью, которая их предала, забрала главное, что им дорого: у Гоши победу, у Марины счастливое детство, у Лёвы веру в науку, у Ники надежду на встречу с погибшими родителями после смерти.

И вот тут только, минуя вроде бы магистральную в трилогии тему загробного существования, мы подобрались к действительно волнующему и парадоксально решенному в романе вопросу.

«Если ты настолько взрослый, что больше не хочешь изменить этот мир — то ты мертвый. ...Из всего набора возможных интерпретаций именно эта мне показалась самой привлекательной, вот я ее и выбрала. Не по советским же пломбирам и широким проспектам как атрибутам живого мира ностальгировать в самом деле»[5], — хмыкает еще один пользователь «Лайвлиба». Но фраза «Всякий раз жалко, когда мороженое кончается» в книге имеет двойной смысл: жалко всегда — но и кончается всякий раз. И такое же, двойное истолкование получает само название трилогии.

На первый взгляд, «Живые и взрослые» — о том, что живы только те, кто еще не повзрослел, не врос в тесноту этого мира и готов его потерять ради осуществления своих желаний. Взрослые в романе — армия косного сопротивления переменам. Неслучайно управленцы мира живых обитают в «ледяных» коридорах и наделены «мертвящим» взглядом, будто мертвые, а подчиненные им родители героев, смирившись с несправедливостями, будто похоронили себя настоящих. Их лжи, слабости или цинизму противопоставлены ценности героев-детей: дружба, правда, воздаяние — и, поскольку квест в фэнтези выигрывает волшебная четверка, мы готовы поверить в перемены как в безусловную ценность, а в детей как в проводников истины.

Однако обновление у Кузнецова вовсе не сила юности, как может показаться: здесь нет банального упования на новые поколения. «Мир обречен меняться. Наверное, быть к этому готовой — это и значит повзрослеть», — говорится в финальной реплике одной из героинь. Дети в трилогии — проводники утраты: они не меняют мир, а всего лишь идут в ногу с его естественным непостоянством, не замечая, как шаг за шагом сами отбирают у себя детство — родителей и книжные идеалы, монетки на проезд и тот самый пломбир, — так что, оглядываясь, понимаешь, что идейное перерождение их пап и мам — всего лишь закономерный итог борьбы юных за мир, в котором все обречено стать новым, даже они сами.

Путь взросления — это путь из борцов со смертью в перманентные с ней уживальщики. Из травмы утраты к признанию неизбежности расставания. Парадокс и удача Кузнецова в том, что он ни за детей против взрослых, ни наоборот, потому что первым ничего не жалко, а вторые не ввязываются в истории. Он за то, чтобы мороженое не кончалось, но знает, что так не бывает. И вся его трилогия — сожаление не о смерти, а о постоянной, несокрушимой и прочной изменчивости жизни.

«Сделай, бабушка, чтобы было»

Александра НИКОЛАЕНКО. «Небесный почтальон Федя Булкин»: Маленький роман. — М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019.

На эту книгу немало рецензий отрицательных на «Лайвлибе» и почти оскорбительных — на сайте премии «НацБест», за исключением отзыва критика Сергея Белякова, который, впрочем, смысл романа тоже огрубил: «Эта книга о семье, о домашнем уюте, о терпении и любви. ...Такие добрые, целительные для души книги <...> — редкость»[6].

С критиками книги не поспоришь, верно всё говорят: и ничего-то в книге не происходит, и заглавный герой выражается слишком заковыристо для дошкольника и младшего школьника, и психологических изменений в героях не предвидится, и героев всего двое — бабушка и ее внук Федя, и говорят они всё об одном — о Боге, о душе, так что даже выбор между мороженым сейчас и дорогими солдатиками потом переживается Федей в понятиях противостояния потребностей тела и души.

А вот с доброжелателем Беляковым поспорить придется: эта книга не о том добром, что он перечислил, и целительный эффект в ней если и возникает, то от противного.

Роман Александры Николаенко действительно напрягает, но не потому, что «даже для воцерковленных читателей выдержать столько Бога в одной книжке будет тяжеловато»[7]. Таков источник внутреннего в нем конфликта: перенапряжение, усталость эмоциональная и умственная от сопротивления тому, что сильнее тебя. А внешнего конфликта не заложено: бабушка и внук, чьими диалогами и встречными размышлениями выстроено повествование от начала до конца, создают лишь видимость антиномии. Они в самом деле будто «застыли в своем настроении и состоянии» — только не как «модели в диораме»[8], а как две фигурки в народной деревянной игрушке «Медведь и мужик»: одна тюк молоточком — другая, отклонившись, замахивается, потом другая — тюк, и замахивается первая.

Фольклорная ассоциация более чем уместна: Николаенко удался жанровый эксперимент, не замеченный критиками, читавшими книгу как психологический, семейный роман. Перед нами сказка — запертая в условиях реальности. Заглавный образ — плод сказочного, иносказательного проживания смерти: Феде утешительно верить, что погибшие папа и мама приглашены Богом строить Небесный Град, но, когда он убеждается, что с ними теперь никак не установить контакт и обратно их не отпустят, он решает стать «небесным почтальоном».

Федя рвется быть медиатором между миром живых и мертвых — ломится в сказку, по законам которой за родителями можно отправиться в иное царство, а если здесь, по эту сторону, изорвать в клочки их свидетельства о смерти, будто лягушачью кожу сжечь, то там, на той стороне, их не впустят, развернут обратно. Но автор не оставил лазейки для волшебства — и Федя «застывает» воплем во плоти, неумолчным исходящим вызовом.

И все же с задуманной ролью небесного почтальона герой справляется. Он в самом деле передает послания — и его младший школьный возраст имеет тут значение не психологическое, а символическое. Федя Булкин — это имя не мальчика, а состояния человека в отрицании утраты и бунте против так называемого естественного хода вещей, который кажется привычным и понятным, пока не коснется лично тебя.

Бунтуя, Федя ловит лбом шишку от камня, брошенного Богу в кровать, воображает, будто разбил солнце, и заявляет бабушке, что ни за что бы не согласился родиться заново, ведь это значило бы снова встать под удар смерти. Его богоборчество — это результат нарушенного доверия к миру, и в его поведении заметны признаки невротического контроля: не вечным ли сном уснула бабушка, да положила ли она топор под подушку, да не смухлевала ли с исполнением желаний купленная рыбка, да не выспросит ли бабушка у Бога, какой ей выйдет срок, да не заберут же и его, если он сам сейчас примет решение, что никакой из возможных способов смерти ему не подходит, ведь «если человеку чего-то очень не хочется, никто его не заставит! Ясно?!» При этом характерна резкая смена богоборческой дерзости — на язык жалкости и самоумаления, которые в романе выступают таким же оружием против Бога и его законов: «пусть поймет, что <...> под зонтиком еще маленький, ничего ему пока плохого не сделавший человек!!!»; «И подкарауливать нужно, бабушка, не детей маленьких у варенья, а Американского президента Рейгана!»

В романе с неисчислимыми поминаниями Бога Федя Булкин воплощает наивное, мирское — обычное человеческое переживание утраты, включающее в себя вопрос «за что?» и возражение, что уж мне-то не за что, требование подарить арбузов досыта, лета без края и велосипедов без счета, раз уж назвался Богом, — и расчетливое ожидание воздаяния за нарочно выпяченное доброе дело, последнее отрицание: «Умираешь, да и все! Навсегда! Никаких тебе потом, понимаешь?! ...И не будет больше ничего, никого, никогда!» — и парадоксальный выверт надежды: «Ну так сделай, бабушка, что-нибудь, чтобы было!»

Почему роман похож на деревянную игрушку с поочередными молоточками? А потому, что в нем не понятно, где полюс сказки и за кем решающее слово.

Вроде бы Федя — реалист, толкующий мир в рамках эмпирических: вот,

например, распорол любимого игрушечного зайца — и не нашел в нем души. С другой стороны, его размышления о том, как человечеству победить не им установленные условия жизни: «Придумал Бог сорняк, а человек — тяпку! Придумал дождь, а человек зонтик! Придумал собаку — человек поводок! Придумал гору — человек ее Эверест назвал, вскарабкался, флаг в макушку воткнул! Я ЗДЕСЬ БЫЛ! — написал!» — становятся в романе источником фантастических образов: «И тогда, если выбор будет у человека, ни один смерть не выберет, ни один своей волей в Город его Небесный жить не поедет, и будет Бог один там, в ссылке сидеть, на Солнце своем, как Наполеон французский на Эльбе».

А бабушка Феди, напротив, совсем фольклорный персонаж, недаром внук называет ее «старинная моя бабушка, древняя», «старость дремучая»: всё у нее «поговорки да присказки» — то притча о звездочке, которую дед обещал внуку показать, да умер и вынужден теперь на небесах выбирать, вперед ли его душе лететь или назад, слово держать, то прибаутки про Федота, который копил дни на завтра да душу за хлебом посылал, то мистические байки про игрушечного зайца, спасшего в войну не одну жизнь, да, вот беда, отданного ей дедом, который без него и погиб. В то же время именно бабушка создает в романе чувство границ — в том числе здоровых психологических. Источник обаяния ее образа — в отсутствии конфликта. Она никогда не противостоит внуку напрямую, и если ей удается придержать разгул его невротической фантазии — то делается это за счет здравого смысла. Сила бабушки не в религиозной убежденности — потому что и внук, хоть и выворотно, сказочно, бунтуя, но верит в Бога, — а в смирении, принятии того, что и как случилось.

«Назад, говорю, не оглядывай. Вперед не выглядывай. Ешь финики-то. Засохнут», — попросту подводит бабушка итог моральным терзаниям внука, сквозь которые слышен призвук неостановимо преследующей его утраты: «Это вот сейчас хорошо мне. Пока фиников пять. Так всегда бывает в жизни моей: живу-живу, и вдруг хорошо. Только быстро всегда кончается все хорошее. А потом посмотришь в тарелку, а в ней уж белым-бело...»

Если же говорить о движении, то и оно в романе происходит — в самом финале, когда «медведь и мужик» словно бы пересаживаются. Суть игры от этого не меняется, и все же мы видим, как бабушка плачет над семейными фотографиями, и узнаем, сколько утрат ей пришлось пережить, прежде чем стать фольклорным образцом житейской мудрости, — а внук, по обыкновению невротично манипулируя и высчитывая, высылает Богу наконец правильно, по его мнению, составленное письмо — записку «о нас», без различения живых и мертвых, за здравие или упокоение.

В романе много находок, типичных для детской литературы: детских ослышек и перетолкований реальности, недаром Сергей Беляков сопоставил роман с книгой «От двух до пяти» Корнея Чуковского. Но нацеленность на решение нерешаемого взрывает книгу изнутри, создает в ней невидимый — потому что вроде бы не связанный с внешними событиями романа — источник дискомфорта.

И книга, написанная прибаутками да детскими шутками, получается не детская — заряженная недоброй и тяжелой мыслью, как предыдущий роман Николаенко «Убить Бобрыкина».

Интересно, как похожи эти романы, будто зеркальные близнецы. В обоих создается своего рода ретроутопия детства: его находок, открытий, его вечно каникулярного времени, в которое выпадаешь, стоит спрятаться от мамы или выбежать из школы. В обоих напряженные отношения одиночек — старшего и младшего: в «Бобрыкине» сын противостоит давящей, безблагодатной заботе матери, а в «Булкине» внук спорит с бабушкой, хотя любит ее и признает, что «вместе мы». В обоих вывешено ружье и в обоих выстрел если и прогремит, то мимо цели: и убогий сын, и невротичный внук метят в одном направлении, бунтуя против того, что жизнь складывается не так, как желается, не по правилам детства. Неслучайно Федя Булкин придумывает строить «Времобиль» для путешествий назад во времени, а Саша Тишин

вымостил дорогу в идеальное прошлое письмами от возлюбленной детства, которые он посылает себе сам.

Таким образом, романы Александры Николаенко об убийстве и утрате открываются как своего рода «песни невинности и опыта»: показывая трагедию утраты, сомнений, душевной смуты, она не делает утопию идеального прошлого ни целью, ни опорой в душевной борьбе, а приводит нас вместе с героями к признанию фактов и законов большого мира. «Небесный почтальон Федя Булкин» и «Убить Бобрыкина» в этом смысле составляют диптих о неискоренимом и мучительном сыновнем, внуковом — детском состоянии человека: его беззащитности перед Богом, жалкости его «не хочу». И фигуры злой матери и доброй бабушки в этих романах так же символичны, как символично возрастное детство Феди Булкина и умственное — Саши Тишина.

Перед нами два романа, в которых так часто поминается Бог. Но в первом — небо закрыто, и богоборческая, естественная, как показывает Николаенко, для человека на определенном этапе взросления энергия Тишина выплескивается в убийство, а мать его, наделенная ролью хранительницы памяти и молитв, сеет только невротические суеверия — сама, будто Федя малый, хитрит с жизнью. Она оказалась ненадежным проводником, она не учила принять утрату — а обесценивала ее, клеймя возлюбленную сына. И в итоге пала жертвой соперничества сына с «Бобрыкиным ненавистным», в котором он ненавидел взросление и обличал предателя детства.

Небесный почтальон, медиатор между миром мертвых и миром живых, конечно, бабушка. Это она помнит всех, кто ушел, и передает эту память внуку, это она, ни разу не предложив напрямую, приводит его к единственно доступному ему способу связать два мира — в молитве «Богу о нас».

И вот что отличает романы Николаенко от «трогательных рассуждений о возвышенных вещах»[9] и «бесконечной сладенькой слизи»[10]: она во всю силу показывает труд, тяготы и падения души, вынужденной ввиду утраты перерасти свои детские отношения с миром и Богом.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Яковлева Ю.* Литература служит детям щитом Персея... — Интервью от 27.03.2017 // https://www.papmambook.ru/articles/2696/

[2] *Сдобнов С.* Неверие, одиночество и потери. Жизнь детей в послевоенном Ленинграде // https://mel.fm/kniga-mesyatsa/162943-december_book

[3] Отзыв majj-s от 25.04.2019 доступен по ссылке: https://www.livelib.ru/book/1000490415-zhivye-i-vzroslye-sergej-yu-kuznetsov

[4] *Иванова К.* Фантик от мёртвой конфеты // «Знамя», 2019, № 9.

[5] Отзыв knuddelmaus от 25.02.2019 доступен по ссылке: https://www.livelib.ru/book/1000490415-zhivye-i-vzroslye-sergej-yu-kuznetsov

[6] *Беляков С.* Александра Николаенко «Небесный почтальон Федя Булкин» // http://www.natsbest.ru/award/2019/review/aleksandra-nikolaenko-nebesnyj-pochtalon-fedja-bulkin-1/

[7] *Филиппов-Чехов А.* Александра Николаенко «Небесный почтальон Федя Булкин» // http://www.natsbest.ru/award/2019/review/aleksandra-nikolaenko-nebesnyj-pochtalon-fedja-bulkin/

[8] Отзыв Zok_Valkov от 6.10.2019 доступен по адресу: https://www.livelib.ru/book/1002868777-nebesnyj-pochtalon-fedya-bulkin-aleksandra-nikolaenko

[9] *Горлова И.* Александра Николаенко «Небесный почтальон Федя Булкин» // http://www.natsbest.ru/award/2019/review/aleksandra-nikolaenko-nebesnyj-pochtalon-fedja-bulkin-2/

[10] *Соломатина Т.* Рабствие божие // http://www.natsbest.ru/award/2019/review/rabstvie-bozhie/