

*Вселенский ужас веет над землёй,  
Взлетает вихрем вырванный барак.  
Кривляясь, звёзды рушатся во мрак,  
А двое спящих держат путь домой.*

*Георг Тракль\**

## ПАТРИОТИЧЕСКИЙ НЕОМОДЕРН

Так вышло, что об одном из главных романов начала двадцать первого века в критике сказано было немного. С момента публикации «Спящих от печали» Веры Галактионовой прошло уже почти десять лет. Но произведение, масштабно осмысливающее трагедию русского народа в девяностые годы, само в полной мере осмыслено не было. Из всех немногочисленных литературно-критических публикаций о романе стоит выделить две: статью известного критика Капитолины Кокшенёвой «Роман-крест Веры Галактионовой»\*\* и исследование «ассоциативно-символических рядов повести» доцента Кубанского государственного университета Станислава Чумакова — «Знаки гибели и надежды»\*\*\*.

Обе работы концентрируются в основном на частностях, отдельно выбранных аспектах текста. Наиболее очевидно это в статье Кокшенёвой, главная мысль которой в следующем: «Роман «Спящие от печали» — самое глубокое и тонко-ограниченное произведение новейшего времени, построенное на крестоцентричном и христоцентричном фундаменте». Далее Кокшенёва развивает авторскую концепцию, объясняющую, почему это так: оказывается, что и движется роман, и герои распределены — чётко по горизонтали и вертикали. Только вот сосредоточившись на доказывании геометрического тезиса, критик исключает из поля своего зрения всё к нему не относящееся. В ином направлении работает Станислав Чумаков. Его академически точные рассуждения о «Спящих от печали» серьёзны и внимательны. Чумаков подробно рассматривает образно-символический пласт произведения, выявляет основные смыслы и мотивы, однако на этом останавливается.

Другая проблема — в том, что ни один из критиков, писавших о романе, не усомнился в его художественном методе. Так, Чумаков как бы невзначай несколько раз

---

\* Георг Тракль — австрийский поэт-экспрессионист начала двадцатого века.

\*\* Капитолина Кокшенёва. «С красной строки». Главные лица русской литературы. «Роман-крест Веры Галактионовой. Русские вне русского мира». М., 2015. Изд. «У Никитских ворот».

\*\*\* Станислав Чумаков. «Знаки гибели и надежды». О романе Веры Галактионовой «Спящие от печали». «День литературы», № 7, 2011.

произносит: «...новое произведение Веры Галактионовой, уже заслужившей репутацию одного из отечественных первопроходцев психологического реализма»; «Это не означает, что Вера Галактионова в чём-то отходит от крепкой реалистической основы своего произведения». Кокшенёва же лишь оговаривается, что подлинное обновление литературы возможно только «как преодоление «гипноза» простейшей реалистической эстетики и понимания художественной практики как глубоко-личностного переживания христианских смыслов».

Определение «Спящих от печали» как психологического реализма и реализма вообще вызывает сомнения. Роман обладает рядом черт, которые позволяют предположить его принадлежность к модернизму. Возможно, именно из-за ошибки в определении метода случаются разночтения в жанровом определении. Например, Кокшенёва без раздумий называет произведение романом, а Чумаков убеждённо зовёт его повестью. Но если попробовать рассмотреть «Спящих от печали» как модернистский роман, многое встанет на свои места.

Во-первых, в романе реализуется характерная модернистская установка «мир-хаос». В «Спящих от печали» перед нами — страна в эпоху кризиса, страна, ввергнутая в социальную катастрофу на крутом историческом повороте. Действие романа происходит в азиатском степном городе Столбцы (Казахстан), который после развала СССР оказался за географическими пределами России. Жители его существуют в ужасающей бедности: горно-обогатительный комбинат закрылся, и люди просто не могут больше найти для себя достойного занятия. Пустота, холод и печаль царят в ночном обесточенном городе. Конкретный момент повествования — ночь Великого Перелома, бурана, когда зима побеждает осень и утверждает в своих правах. В эти часы обитатели маленького барака спят и видят сны, их прошлое и будущее являют себя в тяжёлом сновидении. Будто в состоянии сонного паралича, они не могут очнуться от осознаваемого кошмара. Белая бабочка дрёмы летает над ними и творит всё новые видения. Спящие от печали — не только конкретные герои, но и весь народ, который не может очнуться от болезненного оценивания.

Во-вторых, в основе произведения лежит христианский миф: молодая мать Нюлочка и её муж Иван растят младенца Саню, в котором брезжит будущее избавление. С новым мессией связан ряд событий, прямо указывающих на его высшую природу. Это и Вифлеемская звезда — «весёлая звёздочка», зажигающаяся от крика Сани; и Сретение — наречение Сани монахом Порфирием; и Благовещение — «весть», принесённая тремя белыми голубями в финале. Кроме того, заброшенные горные работы сравниваются со строительством Вавилонской башни, где раньше звучал «гвалт языков и наречий со всего Советского Союза». Не раз упоминается и «небо вынужденного греха», под которым жители Столбцов оказались не по своей воле. Принципиальное мифологическое мироощущение романа выражается также в тотальной символизации художественного пространства, и, как следствие, сакрализации мифа.

В-третьих, в романе присутствуют формальные признаки модернизма. Его структура — это совмещение эпизодов, которые каждый из героев видит во сне и переживает в настоящий момент. Полноценная картина складывается благодаря частому чередованию повествовательных планов — прошлого, настоящего и фактического момента сна. Постоянная смена кадра может быть названа приёмом монтажа. Частые временные сдвиги и переплетения образуют свободную композицию. В «Спящих от печали» отсутствует единая сюжетная линия, фабула нивелирована. Вместо этого — множество сюжетных линий, каждая из которых лишена линейности повествования. Монтаж, свободная композиция, уничтожение фабулы и отсутствие линейности — типичные формальные характеристики модернистского романа.

Примечательно, что критик Алексей Татаринов в одном из своих выступлений\* схоже характеризует роман: «Прекратите пользоваться словом «постмодернизм». Иначе на долгие годы попадёте в компанию унылых демагогов. Попытайтесь посмотреть на литературный процесс 21 века как на яркий, вполне личный «неомодерн». <...> Есть ли патриотический неомодерн? А как же! Роман Петра Краснова «Заполье». Роман Владимира Личутина «Беглец из рая». Повесть Андрея Антипина «Дядька». Роман Веры Галактионовой «Спящие от печали». Роман Юрия Козлова «Свобода». Весь Проханов...» И, хотя введённый Татариновым термин существует в рамках совсем неоднозначного призыва, внимания и размышления он заслуживает точно.

«Спящие от печали» — произведение гораздо более сложное, противоречивое, многогранное, чем то представление о нём, которое складывается после прочтения критики. И его открывшаяся модернистская природа станет отправной точкой для подробного и внимательного рассмотрения.

## ЛАБИРИНТ ОТРАЖЕНИЙ

Теперь разберёмся в сложном устройстве «Спящих от печали». Кокшенёва сводит его к крестоцентричности, настаивая на том, что в романе есть образы «осевые», вертикальные (старшее поколение, хранящее прошлое), и горизонтальные: *«Подлинная ценность определяется вертикальной концепцией — горизонталь не удержит человека в образе «вполне человека» (библейское) и историю в образе, присущем русскому народу»*. К людям «горизонтальной оси» критик причисляет, например, молодых братьев: наркомана и бандита. Кокшенёва не иллюстрирует свою мысль подробным делением героев, потому читателю остаётся самому домысливать принадлежность персонажей к той или иной линии. Вообще всё это напоминает скорее философию «Общего дела» Н. Ф. Фёдорова, где утверждается, что прежде всего физически горизонтальное положение для человека — зависимое, и в процессе своей эволюции он приходит к освобождению, т.е. к положению вертикальному. Но если бы образную систему «Спящих от печали» можно было решить двумя пересекающимися друг друга росчерками, доказательная база Кокшенёвой была бы гораздо более внушительной...

Действительно, в романе можно выделить два основных типа героев, да вот только по другому принципу, и в тесном взаимодействии друг с другом. Это «бывшие» советские люди, с развалом Союза лишившиеся своих социальных ролей, и «нынешние», окончательное взросление которых пришлось на ранний постсоветский период.

Среди первых — деятельная учительница физики Сталина Тарасевна. Вместо ударного педагогического труда она теперь сторожит автозаправку и мечтает о случайной бандитской пуле. Причины мечты утилитарны: если убьют на работе, похоронят бесплатно. У семьи Тарасевны, которая состоит из дочери, безработного зятя и внучки, денег не то что на похороны, а даже на жизнь — нет. Сон Тарасевне приходит соответствующий: *«Даже под тяжёлым одеялом она спала в позе бегущей стремглав старухи — выбросив руки вперёд, к желанной цели, и широко улыбаясь во сне беззубым ртом: Тарасевне снилось, что её убили»*.

«Бывшим» является и старик-азиат Жорес, несмотря на свою национальную принадлежность остро ощущающий потерю страны. Всю свою жизнь Жорес тяжело и честно работал на стройках социализма, а теперь, отселённый в барак предприимчивой невесткой, мучается от честно же заработанных когда-то болезней: *«Бросает старика Жореса то в нестерпимый жар, то в холод проклятая ревматическая лихорадка. Гуляет*

\* Алексей Татаринов «Постмодернизма больше нет»/Интернет-журнал «Соты», 2018

*в теле болезнь, змеится, будто позёмка, лижет ледяными тонкими языками его суставы — и жжёт. Или это он опять плывёт в зимнем котловане, отыскивая в бурлящей ледяной воде край трубы».*

В самой крошечной комнате обитает всеми забытый поэт Бухмин. Ставший своей тенью, эгоцентричный и когда-то известный, он предпочитает лишний раз себя собой не ощущать: *«Давно уже не весёлый и не красивый, поэт перестал смотреться в навесное зеркало — из стекла глядела на него после умывания только тёмная и старая чья-то рожка с жёсткими волосами, торчащими из ноздрей, из жёлтых огромных ушей. А таким бывший красавец Бухмин видеть себя не желал. За хлебом он выходил в сумерках, брёл кривой за холустной дорогой, где не было встречных людей, в магазине же прятал лицо в воротник».*

Менее сочувственно изображён зять Нюрочки, Бирюков-старший, который регулярно приходит к молодой семье, чтобы упрекнуть в нечестном заработке и набить желудок чужой едой. Сам же Бирюков-старший в партийное своё время пользовался властью не во благо: *«Он, когда партийный был, горнякам часы урезал, из принципа! А они ведь таких фуфайками душили...»* В настоящем Бирюкову осталась только его любимая история про молодую проститутку, которой он добродетельно дал денег и отпустил. Но, несмотря на хроническую гордость этим главным поступком в своей жизни, Бирюков всё же до сих пор о деньгах помнит и желает их вернуть.

Каждому из «старших» героев соответствует определённый образ-символ, так или иначе их определяющий. Для Тарасевны это — плюшевые передники. Её бывший ученик, коренной житель азиатских Столбцов, когда-то ругаемый ею за незнание русского языка и в особенности — за игнорирование знаков препинания, теперь стал большим депутатом. Но главное: *«И ещё целый набор передников подарил Тарасевне — синих, цвета школьных тех тетрадей, в которые ставила она ему двойки, двойки, двойки. И на каждом переднике, посередке, красуется огромный полукруглый белый карман. А на кармане — большущий знак препинания».* Тот, кого учительница корила за безграмотность, научил её новой грамоте. И она носит знаки позора с честью, ведь «ценить надо, что ещё не трогают нас и жить нам дают».

Течение жизни Жореса задают старые часы, которыми он когда-то был премирован за подвиг на котловане. И они *«не отсчитывают время, а куют его, раскалённое, на какой-то железной наковальне — бум, бум».* Непреходящей заботой Бирюкова-старшего является продажа старого ружья, свидетельства его былой силы. Но партийный прямой ствол без труда погнули бандиты в драке, потому теперь, с поправкой на современность, мужчина пытается продать согнувшееся, ни на что негодное, бездейственное оружие прошлого.

Судьбоносен образ-символ для Бухмина. Его старую квартиру с лёгкостью отнимает предприимчивая женщина, угрожающая выдуманным от него ребёнком — помогает ей в этом и переселяет Бухмина в барак хитрый спекулянт с блестящей серьгой в ухе. В своём новом жилище над окном Бухмин видит кольцо из нержавеющей стали. И предполагает, что на нём висела клетка: *«С певчей? — обомлел поэт от своей догадки. — Где же она теперь? — Всё певчее теперь сдохло! — грубо оборвал его обалдуй с серьгой».* Певчим больше здесь не место, в их числе — забытому поэту. Символ свободы рифмуется с аксессуаром пройдохи-обманщика и в него трансформируется. Важно, что именно на этом потерявшем своё сакральное значение кольце Бухмин в итоге вешается.

И бывшее когда-то важным и значимым из фильтра времени выходит покалеченным. Гордость превращается в унижение, подвиг в мучение, сила в слабость, свобода в неволю.

Как уже было сказано, все «бывшие» потеряли свои социальные роли. Но проблема несколько шире, чем просто потеря занимаемого в обществе положения. Перед нами — «люди труда, у которых отобрали труд». Для советских людей выпадение из

трудового процесса равносильно социальному самоубийству. Потому все перечисленные образы-символы олицетворяют занятие, деятельную сферу потерянной жизни, которая навсегда останется с ними.

Из-за этого и взаимоотношения между «бывшими» и «нынешними» во многом строятся на оценках образа труда первых. «Младшие» тесно связаны со «старшими», они — их полюса, их искривлённые зеркальные отображения.

Бесконечно раздражающий Тарасевну зять, молодой безработный физик Коревко, экзальтированно рассуждающий о науке, вопиюще отвратителен ей своей бездеятельностью в противовес её энергичности. Порой даже прямо называются антонимично-схожие черты: *«В общем, надежды на зятя не оставалось никакой. То он степень свою защищал, ездил и ездил от семьи, пока границ не было. Потом дома бумагу без толку марал. Школьные тетрадки у детей перетаскал, их шариковые ручки исписал без счёта, последнюю точилку для карандашей вчера сломал! А теперь наладился такие речи вести, будто не Тарасевна в школе проводила свои политинформации из года в год, а он, который и газет-то не читал...»* Честная работа старика Жореса трагически преломляется в двух его внуках. Один из них — бандит, угрожающий Нюрочке в случае неотчетных чувств посадить её сына на иглу, а мужа убить. Второй — наркоман, которому решено молодую мать передать после всех обещаемых зверств. Бесхитростности и слабости Бухмина противопоставлен упомянутый паренёк с серьгой, который двумя словами ловко решает квартирный вопрос поэта и моментально исчезает из его жизни. Также, как Бухмин когда-то исчез из жизни своей тётки и возлюбленной...

Самое явное, обратное отражение — это Бирюков-старший и семья его сына. В каждый приход к молодым Бирюков-старший поучает: *«Ра-бо-та-ть надо!!! Спекулянты вы, а не дети. <...> А сами кто? Рабочий класс? Нет: шантрапа вы. Барыги»*. Спекулянтами молодых людей он называет потому, что единственным доступным способом заработка для них стало плетение похоронных венков и изготовление водки. Но смерть в своём доме Бирюковы-младшие приютили ради жизни: любыми способами им нужно вырастить Нового человека, Саню — «слабого, что поднимет сильных», того, кто разбудит спящих от печали. В шаблоне мира Бирюкова-старшего продавать водку и торговать похоронными венками — недостаточно, привычный ему строй порицает это.

«Нынешние», представленные в романе, воспитаны в условиях нового времени. Они, не имея за плечами иного опыта, совершенно естественно «встраиваются» в реальность и ищут способы выжить. И если Тарасевна желает скорой смерти, Жорес тяготится болезнями, Бухмин не может выдержать состязания с реальностью и кончает с собой, то молодые не так категоричны. Внуки Жореса, бандит и наркоман, а вместе с ними паренёк с серьгой, растворяются в существующих условиях и становятся типичными представителями времени. Коревко и дочь Тарасевны Галина существуют в режиме экономии энергии, пассивно надеются на будущее. Схоже для своей цели накапливают силы Нюрочка и Иван. Даже речевые характеристики «нынешних» резко отличаются от «бывших». Молодые говорят коротко, скупое, часто не отвечают вовсе. Вот бандит угрожает Нюрочке: *«Упрямая, да? Чухан будет — ребёнок твой. Игла, игла. Лучшее открывай»*. А это сама Нюрочка и Иван игнорируют увещания Тарасевны: *«Чужих вождей мы выучили, а своего-то вождя, заступника своего, не догадались взрастить! Народного, нашего. Настоящего... — Иван словно не слышал и на яркий восклицательный знак внимания не обращал. <...> Крошечный, — не слушая Тарасевну, говорила Нюрочка и улыбалась младенцу — Маленький...»*

Но в этом сложном лабиринте отражений роднит и объединяет «нынешних» и «бывших» общая беда. Народ ощущает себя исторгнутым страной, потерянным, блуждающим. Ощущение катастрофы оглушает, предчувствие конца постоянно сменяет истерическая, мессианская, высшая надежда: *«Мы — человеческий хлам, живой*

*сор, многомиллионные отбросы, плачущие по всем окраинам бывшего Союза, на бывшей своей земле. Мы — бывшие советские люди. Мы — бывшие люди. Но мы — хлам, который прорастёт. <...> Пожелтевшие от времени страницы старых наших книг ждут тебя, Саня... Скоро, скоро я покажу тебе большую премудрость, сияющую в толстых томах. В одном из них писатель с бородою говорил о человеке Неклюдове, в другом писатель без бороды рассказал о человеке Хлудове. Клюв, хлуд — это хлам, Саня. Хлуд, клюд — это сор». В этом выразительном и мастерском с точки зрения языковых средств отрывке нам открывается один из основных мотивов произведения. Молодая мать неоднократно повторяет, что воспитает нового человека с помощью «пожелтевших томов», которые, быть может, она сама в поспешности понимает не до конца, но Сане передаст в безусловной достоверности. Не случайно упоминаются персонажи романа «Воскресенье» Толстого и пьесы «Бег» Булгакова: спаситель человечества должен быть воспитан на классической русской культуре.*

Совершенно отдельно, будто «над» текстом располагается следующая группа образов: сумасшедшая, немая и монах-шатун Порфирий. Галактионовские блаженные, они тесно связаны с понятием «границы» в художественном пространстве романа.

Сумасшедшая в советские времена встречала приезжающих утренним поездом в Столбцы предостерегающими криками: *«И плакала безутешно над будущими их судьбами, и билась поодаль, в полях, и кружила, и ругала спешащих к новой жизни по старому степному тракту — со своими сумками, тюками, чемоданами; с направлениями на комсомольскую ударную стройку: «Дураки... Какие дураки-и-и... К беде своей приехали! Вернитесь!!! Не поздно ещё...»* Её видела и Тарасевна во времена своей ранней юности, когда приехала работать в маленький городок учительницей. Именно она на протяжении всего повествования находится в самой тесной связи с юродивыми, и, несмотря на своё атеистическое мировосприятие, замечает трёх белых голубей, которые «пересекли линию человеческого взгляда крестообразно» — весть о будущем спасении русского народа.

Сумасшедшая, сгинувшая во времени, оставила по себе память: на месте её беспрестанного кружения теперь стоит останков из тюремной решётки, олицетворяющая ту самую, ненавистную жителям азиатской страны границу. И каждый день толпа людей, движимая инстинктивной злостью, сносит её в едином порыве: *«Бежит толпа. И вот уже десятки рук, мужских, женских, детских, ухватившись за чугунные ребристые прутья, раскачивают решётку по всей длине — упрямо, неистово, молча... До тех пор, пока, заскрипев, заскрежетав, покачнувшись, не опрокидывается она в канаву, с грохотом, вся как есть»*. Остановка — символ неестественного рубежа между Россией и странами бывшего Советского Союза. Границы, расчертившие целое на части, разорвавшие единую ткань на лоскуты, являются предметом бесконечной народной ненависти.

Связан с лейтмотивом романа и образ немой, жившей в бараке в комнате номер три (цифра явно неслучайная), но пропавшей без вести. О её судьбе снова беспокоится одна только Тарасевна. Немая стережёт жизненные границы барачных жителей. Она, введённая в повествование после исчезновения сумасшедшей, является как бы её прогрессией. Из «смуглой красавицы юродивой» становится «дебелой немой», предупреждает о страшном не криками, но мычанием, потому что время отняло у неё речь. Вырождается, исходит, слабеет.

Немая предвещает несчастье Нюрочке: *«Я лично, сказала ей дебелая немая, ударяя себя кулаком в грудь, за такого, показала она на Ивана кулаком и скрючила палец, никогда, никогда бы не вышла, мотала она головой. А Нюрочка — красавица! Вот!»* Но что самое важное — немая является вестником центральной притчи романа о русском голубе, прилетающем в азиатскую степь, когда русский народ сошёл со своего пути. Именно немая своим страшным мычанием приводит всех к растерзанным голубем молодым

голубятам и оставшимся от голубки кровавым перьям. Подведя русских к знамению об их конце, она пропадает навсегда.

Кульминацией «юродивого» в романе становится образ бродячего монаха Порфирия, калики перехожего. Не зря Галактионова «вводит» этого героя под конец повествования. Для него нужно было подготовить почву, он — объединяющая высшая сила, олицетворённая древняя Русь, предвестник главного события. Порфирий носитя из одной части Руси в другую, собирает и носит на себе грехи всего народа. Ряся его состоит из множества разных кусочков чужих одежд, которые он сшивает на себе воедино. Сводя вместе потерянные части страны, разных людей, он прострачивает крепкой ниткой метафизические границы: *«На подоле, к примеру, алел кружок, вырезанный из детского носка, изношенного понизу, но вполне крепкого сверху. Зеленела так же на правом боку особо надёжная заплатка из старой солдатской гимнастёрки. И даже крепкий угол выцветшего бабьего платка весьма уместно синел на левом его локте»*. Из уст Порфирия звучат две основные мысли «Спящих от печали». Это — корневое понимание проблемы границы: *«Истинно! Правое дело — заградить межи. Заштопать их надобно научным путём»*, и осознание чужеродности нынешней власти: *«Нет, не власть нам та, что не от Бога. Которая не от Бога — никакая она не власть нам, нет...»* Понятно, что Порфирий — лишь предтеча будущих событий, пока он только отмаливает народ.

В конце романа монах возжигает огромное количество свечей за всех своих близких, за все двадцать миллионов, которые никогда не узнают об этом. А затем... Порфирий засыпает, и во сне получает разрешение завершить свой путь. Засыпает, благодаря чему возможно пробуждение для брошенного народа Столбцов от вязкой печали. Засыпает за него.

Важна и встреча Порфирия и Сани, в результате которой Порфирий нарекает ребёнка воином: *«Скажи только: воин — здесь пребывает, а Спаситель — там, над нами. Быстрой дорогой Воин к нему идёт... Или ничего не говори. И без меня всему научены будут, в положенный-то срок»*. Крик пробуждения Сани становится возможен только благодаря жертве Порфирия.

Конечно, можно и нужно сказать о том, что при формальном рассмотрении романа внезапное появление Порфирия может быть расценено как «Deus ex machina», неорганическое внедрение в текст идеологического подтекста. Но на самом деле Порфирий, поднявшийся над текстом в заключительной части романа, является его логическим выводом. Сумасшедшая, немая, Порфирий, Саня — все эти надмирные, пророчески-мессианские герои на самом деле выразители главных идей и посылов произведения. Стоящие как бы отдельно от сложно организованной образной системы, они поднимаются над ней и делают его законченно цельным. Постоянно повторяемое «Расти, Саня, Расти» окончательно утверждается напутствием Порфирия. Только благодаря ему читатель может быть уверен, что Саня теперь точно вырастет.

Как мы видим, двухчастная структура при более подробном рассмотрении легко превращается в трёхчастную, но и это ещё не предел. На самом деле в романе живёт множество других героев, которые не умещаются в схему и могут послужить основой для построения новой концепции.

До конца не обозначенной остаётся родовая линия Жореса: образы двух его сыновей, Максима и Горького, могут быть прочтены как два характерных пути их поколения. Максим умер пьяным в пожаре, а Горький поддался тотальной американизации и даже называться стал по-новому: Гариком. Но это не спасло его от угасания вблизи деспотичной торгашки, «чёрной боевой курицы», его жены. Она же, когда-то отселившая Жореса в барак, может быть сопоставлена с отчаянной мучительницей Бухмина, новой владелицей его квартиры.

А ведь есть ещё и мир чуханов, детей-оборванцев, которые живут в подвалах заброшенных цехов. Среди них особенно выделяется девочка-проститутка Алина: вынужденным трудом она добывает еду для детей и из последних сил заботится о своём младшем брате. Образует с ней синонимичную пару внучка Тарасевны, Полина, домашняя, искренне верующая и готовая заранее всех простить. Образную цепочку можно продолжать до бесконечности, различным образом группируя и связывая персонажей между собой. Ясно одно: роман «Спящие от печали» простирается за пределы любых концепций и схем, он в них просто не «влезает», что лишний раз говорит о масштабе изображения.

## КРОВАВЫЙ РУЧЕЙ

Подобно многогранной образной системе романа, метафорическая основа произведения тоже имеет несколько слоёв. В «Спящих от печали» существует два вида метафоры: внешняя развёрнутая и внутренняя сквозная. Внешняя характера тем, что её мы можем обнаружить при беглом взгляде на текст, она наиболее очевидна. И даже — вынесена в заглавие, ведь сон здесь имеет второе значение. А именно: забытьё не только жителей городка, но и перманентная тяжёлая дремота многонационального народа бывшего Союза. Это могучая метафора, давящая над текстом и подчиняющая его себе. Внутренняя же метафора — та, что находится в «глубине» текста и постоянно развивается. Самой важной внутренней сквозной метафорой является кровь, на которой буквально «замешан» роман.

В первый раз кровь упоминается как связующее звено между матерью и ребёнком, Нюрочкой и Саней: *«Да, да... Мужчина не сопряжён с ребёнком нужным количеством крови, и боли, и мук»*. Затем кровь наделяется свойством содержательности, через неё Нюрочка собирается передать Сане знания: *«Я торопилась прочесть их до твоего рождения, чтобы кровь моя влилась потом в твои маленькие вены и артерии, обогащённая важным знанием — да, наскоро обретённым, да, лихорадочно усвоенным, да, непомерным для меня знанием»*. Ещё раз кровь в своём онтологическом значении звучит в связи с вопрошающим призывом Нюрочки к жителям Гнёзда, местом в десяти километров от Столбцов, где в роскоши живут богатые повелители этого мира. *«Звери! Зачем питаетесь вы нашими живыми жизнями?»*, — восклицает мать во сне и не получает ответа. Здесь же мы узнаём, что Нюрочка страдает малокровием, из-за чего Саня родился, задыхаясь. От малокровия послеродовые швы никак не могут зажить, и чтобы избавиться от болезни, Нюрочке нужно гулять под солнцем и пить гранатовый сок. Его вампирически сосут из высоких стеклянных бокалов повелители Гнёзда, *«сбивающие свой наркотический коктейль из цветных точек — неустанно смешивающих в своём мерцании Запад с Востоком, Восток с Западом в одно дикое, рябое месиво, в котором становится всё больше красного, багрового, тёмного»*. Они полностью отняли у народа жизненно необходимые ресурсы, и теперь празднуют это за своими более чем полными столами. Это — в первом значении, буквальном. В переносном же смысле обитатели Гнёзда пьют кровь выброшенных за границы, оставляют их страдать от обескровленной, призрачной жизни.

С течением повествования кровь продолжает трансформироваться. В одном из лучших эпизодов романа Порфирий будто случайно показывает Тарасевне, как выбраться из тьмы, их окружившей. В ответ на её напористые вопросы он наливает вино в стакан: *«И вот глядит она на тонкую алую струйку, глядит. До половины красен стакан, а там и на три четверти багров, вот уж совсем он полон и чёрен стал почти. Молчит Порфирий и своего занятия не прерывает. Молчит и Тарасевна, опешив от*



происходящего. Через край льётся дешёвое терпкое вино, на свежую скатёрку её, выстиранную с хозяйственным мылом и прокипячённую в старой кастрюле до полной, ослепительной белизны, а бродяжка всё льёт! <...> Слово «хватит» запомнила, нет? Или ещё, вот, слово есть. Не слабей оно этого: «довольно». Сумеешь ли распознать, когда надо его произнести?». Вино олицетворяет как человеческое терпение, которому когда-нибудь должен настать конец, так и всё ту же народную кровь, льющую через край.

С этой трактовкой связана и следующая, заключительная метаморфоза. Главный символ терпения в романе — чайный гриб, который выращивает Тарасевна на своём окне. Вещество растёт в любых условиях, но лучше всего «набирает» от случайных слёз старой учительницы. Бухмин, которого стеклянные банки на подоконниках бесконечно пугают, видит, что «в разбухающей осклизлости уже зарождается некий багровый знак — что-то живое и ещё не грозное, похожее на малый кровавый сгусток внутри куриного яйца, он видел это, видел. Как в преизбыточности терпения зарождается кровь...». Внутри всенародного великого терпения зарождается русский бунт, кровь, которая может пролиться в любой момент.

А Тарасевна видит опасно зовущее красное в небе над степью, прямо над банкой с чайным грибом: «Но там, над грибом, всё разрастается отчего-то красное, багровое, пугающее Тарасевну — то ли это болезнь её расцветает над степью злоеющим заревом, то ли страх перед смертью домашней искажает зренье сторожихи, хватающейся за сердце здесь, в бараке, не на производстве». Маленькая дорожка крови, соединяющая родных людей, ручейками растекается по почве романа. Только ребёнок может разбить банку, чтобы остановить течение крови.

Причудлива мелодия галактионовской прозы. Ощущение баюкающей монотонности достигается за счёт ритмических повторений. Не прекращается беспокойная колыбельная Нюрочки, которая задаёт ритм всему повествованию. «Расти, Саня, Расти», — повторяет мать свою мантру, баюкая спящих от печали. Этот пульс начинает биться всякий раз, когда воспоминание спящих затягивается. Речь Нюрочки — источник наиболее отчаянной и отчётливой ритмизации: «Я должна буду сказать очень многое тебе — и как можно раньше... Но, окрепнув и возмужав, однажды ты потребуешь ответа от них — от всех, кто решает, и решает, и решает, что русские — хлам...» В такие моменты повествование достигает своего интонационного пика и, прерываясь, исходит в другой эпизод.

Когда же в это затверживание вмешивается автор с описательной или даже публицистически окрашенной речью, рассказ приобретает особенно гулкое звучание. Интонация Галактионовой простирается далеко за пределы синтаксически обозначенного предложения, продляется в эхо: «И не завывает ветер в выбитых окнах брошенных многоэтажек, торчащих на горе. Немо зевают они в ночи, без вдоха и выдоха. Низом, низом летит стремительный лютый холод. И уже оцепенела от него земля, сделавшись каменной».

Язык произведения насыщен и образен. Работая с многозначием и многомерностью слова, Галактионова достигает настоящей поэтичности: «У тебя нет света, в земле... И здесь его тоже нет... Конец света, Лиза, наступает у нас тоже — каждый раз, когда отключает электричество кто-то, завладевший светом. Всем светом... Концом света». Построенный на омонимичности слова «свет», пример этот существует сразу в нескольких жизненных плоскостях.

Не только языковая игра доступна Галактионовой, но и богатая языковая образность. Вот, например, динамичное и наполненное описание перелома осени зимою: «Зима овладевала городом. Она норвила снести махины тяжёлых голосащих домов и завернуть их по кругу, как спичечные коробки. И не было больше багрового зрака в вышине, лишь свинцовая

*серость тихо плавала над бурей, теряя свои очертания, пока и её не поглотила воющая, ревущая тьма. Только сухое электричество посверкивало мелкими холодными зимними молниями, коротко вспыскивающими в недосыгаемой высоте...»* Пульсирующее художественное пространство одуховлено и будто само ошущает свою пустынность и оставленность.

Мир «Спящих от печали» и вообще восприимчив и чуток к состоянию героев, он реагирует на присутствие того или иного героя резкой образной вспышкой, соответствующей ситуации. Реальность то демонически клубится: «*А внук его, пахнувший парным мясом, жарко дышит в коридоре, переступая с половицы на половицу. И табачный дым вползает оттуда волнами. Они, длинные, сизые, шевелятся возле младенца, поднимая змеиные головы*»; а то упорядоченно концентрируется: «*Точно посередине круглого стола стояла пустая круглая солонка, потому что соль кончилась в доме. Иван и Нюрочка сидели вокруг небольшой пустоты, заключённой в тусклое стекло...*» Но есть и обратный процесс: образность меняется, «подстраивается» под мироощущение героев. И если в деревенской юности Нюрочки мы можем осязать чистую пустоту, то в её постсоветском материнстве — уже только фантазмагорические видения.

## ПАУТИНА СПЯЩИХ

«Спящие от печали» — огромная паутина, где каждая нить пересекает другую и тянет за собой третью. Она замысловато сплетена, и за рассматриванием её хитрого узора можно провести часы. Она крепче стали, и обладает удивительным свойством останавливать кровь. Она состоит из множества маленьких частей, и является единым неделимым целым.

Роман масштабен и многообразен. В нём есть герои со своими судьбами; сложная образная система; различные виды метафор; многоуровневая работа с языком. С помощью сложной архитектоники текста Галактионовой удалось передать суть переходной эпохи, сделать это достоверно и монументально. И даже то, что произведение написано так, как оно написано, будто бы объясняется самой сутью хаотичного времени. Период девяностых годов в России — это и есть распад целого, после которого человек ощутил себя бесприютной частицей несуществующего. Это великое множество людей, прошлое и будущее которых стали контрастны. Героя времени больше нет, тут все — герои, резко почувствовавшие себя антигероями в условиях случившегося выживания.

Однако финал романа, имеющего в своей основе миф, решён в спорном с ним соответствии. История всеобъемлющей народной боли неожиданно заканчивается прилётом трёх голубей, которые несут «весть». Кокшенёва, например, видит в этом органический художественный выход: «*Как большой художник, Вера не могла оставить героев в эсхатологической тоске — знаком новой жизни и надежды станут три белоснежные белые птицы, крестообразно пролетевшие над Столбцами (так видели герои)*». Но почему? С прилётом трёх белых голубей перестаёт ругать зятя Тарасевна, а внуки Жореса пропадают из города, «*спешно уехав куда-то в степь*». Галактионова авторитарно убирает их из романа, однако ощущение художественной правды и последовательности подсказывает: они не могут просто исчезнуть. В данном случае символ в романе подменяет объективную реальность.

Гораздо более мощным средством против «эсхатологической тоски» кажется пронесённая через весь роман надежда на подрастающего Саню. Да, это ещё не утверждение, но уверенное предположение. Критики говорят о Сане в одном ключе: «*Катарсис намечен, но отложен... Надежда дана, но остаётся и трагизм. Ещё слишком мал Саня и непредсказуемы перипетии его дальнейшей жизни*» \*; «*Этого героя пока почти что*

\* Станислав Чумаков. «Знаки гибели и надежды». О романе Веры Галактионовой «Спящие от печали». «День литературы», №7, 2011

нет, он — русское может быть. Здесь русская надежда, шанс на воскресение всех прошлых побед. Герои романа сами не смогут, только Саня» \*. Тарасевне же Саня и вовсе видится будущим вождём русского народа: «*Чужих вождей мы выучили, а своего-то вождя, заступника своего, не догадались взрастить! Не подготовили! Великого. А почему?.. Мы, мы, все учителя, сами себе должны за это поставить двойки!*» Но если перипетии жизни приведут не туда, если «может быть» не превратится в «точно», то результат, к сожалению, вполне предсказуем. Спящие от печали так и не проснутся, а все возможные революционные действия, вдохновлённые «вождём», будут совершены в ненадёжном порыве снохождения.

Зайти на новый круг сна — не совсем то же самое, что вырваться из него. И если надежда на Воина и Защитника представляется зыбкой и сомнительной, то вера во взрослеющего ребёнка как в нового человека, символ следующего родового звена — тверда и имеет под собой основания. Дело же не только в Сане, чудо-мальчике, который придёт и всех спасёт. Ведь и внучка старой учительницы, упорствующая пойти на уроки в пустующую зимнюю школу, отвечает на вопрос бабки «Зачем идти, Полина? Что, президентом ты станешь главным?», весьма однозначно: «Если надо, стану». Да и проститутка Алина, жертвуя собой, спасает от голода мать и детей-чуханов. Два второстепенных старших «детских» образа, две стороны одной медали, Полина и Алина, уже готовы брать на себя ответственность. Их наличие в романе позволяет говорить о том, что это не история о лидере-мстителе, а произведение о народном оздоровлении через приходящих в этот мир, новых детей России. По мысли Галактионовой, вырастить не только Саню, но его поколение, где он будет первым среди равных — общее дело. Благо, время на это есть: ведь Сане пока только десять лет.

В конце одного из интервью \*\* Галактионову спросили, на какой вопрос она хотела бы ответить, но ей его не задали. Писательница быстро нашлась: «Вы не спросили, какое самое короткое стихотворение, на мой взгляд, отражает время распада Советского Союза. Вот оно:

*Думали: нищие мы, нету у нас ничего,  
А как стали одно за другим терять,  
Так что сделался каждый день  
Поминальным днём, —  
Начали песни слагать  
О великой щедрости Божьей  
Да о нашем бывшем богатстве.*

...Это стихотворение Анны Ахматовой. Датировано стихотворение 1915 годом. Выходит, есть пророки в нашем литературном Отечестве. Пророчицы тоже. А остальное приложится». И действительно, есть. Хотелось бы верить, что Вера Галактионова — одна из них.



\* Алексей Татаринов. «Другой Санька: романы Веры Галактионовой и Людмилы Улицкой»// журнал «Парус» № 11, 2011

\*\* «Может ли русский быть счастливым?», беседа с Анастасией Ермаковой// «Литературная газета» № 39, 2014.