

ВВЕДЕНИЕ

Пресловутый «новый реализм», заявивший о себе в начале 2000-х годов, ругали много и, чаще всего, по делу. Ругали за нелепость названия; за амбиции, не подкрепленные реальными художественными произведениями; за поверхностность и незрелость. Однако молодой задор того липкинского молодняка, его дерзость, пафос борьбы с постмодернизмом и попыток утвердить что-то новое, свое, в любом случае останутся в истории новейшего отечественного литпроцесса одной из ярких его страниц. По сути это явление сформировало образ первого постсоветского поколения в литературе с его характерными чертами, достоинствами и недостатками.

Так получилось, что девизом этого поколения стала запальчивая фраза Сергея Шаргунова: «*Я повторяю заклинание: новый реализм!*»¹. Пафос Шаргунова сразу же подхватили другие молодые писатели и критики. Жаждали и новой России, и новой литературы — и было в этом много наивности, свежего воодушевления, удивления и эйфории от собственного участия в огромном процессе — они и не ставили вопроса, достойны они этого участия или нет, не задумывались о глубине своих прозрений. «*Мы присутствуем при первом выступ-*

лении нового поколения писателей, идеологов, философов, властителей умов», — торжественно утверждала Василина Орлова; «...именно молодые писатели и молодые критики, считаю, вселили в нашу литературу новые силы», — рассуждал Роман Сенчин; «страничка в истории литературы обеспечена», — проинтерпретировал Захар Прилепин. И действительно верили в себя как в новое слово.

Оправдались ли эти надежды? Во многом — нет. Но историю не повернешь назад: все, что писалось и провозглашалось в начале 2000-х годов нашего века, уже осталось свершившимся фактом литературного процесса. А мы можем сейчас лишь осмыслить происходившее и попытаться понять, в чем же причина ошибок и заблуждений предыдущего поколения, и что мы должны сделать, чтобы идти вперед, избегая этих ошибок и стараясь сохранить и развить лучшее.

Но прежде чем рассуждать о «новом реализме» непосредственно, необходимо заметить, что это явление никогда не было монолитным — образно говоря, «новый реализм» представлял собой не широкую дорожку, а скорее, развилку, из которой выходило несколько дорог. С некоторой долей условности можно было бы назвать эти дороги, например, либеральной, патриотической и почвеннической, однако это привело бы лишь к терминологическому усложнению, а еще дало бы повод для ожесточенного оспаривания затертых определений. И потому мы будем говорить не о трех направлениях, а о трех личностях, в каждой из которых в определенной степени воплотилась та или иная часть «нового реализма», — о Валерии Пустовой, Захаре Прилепине и Андрее Рудалева.

Эти личности будут интересовать нас не только потому, что это наиболее талантливые представители своего поколения, и даже не из-за их особенной знаковости (к знаковым фигурам можно отнести и Сергея Шаргунова, и Романа Сенчина). Главное — в них сконцентрировались и персонафицировались те важные явления, без которых поколение сегодняшних тридцати-сорокалетних не может быть понято и принято. Каждый из них — одновременно и грань общего, и путь, по которому пошла часть их сверстников.

1

Наиболее масштабный мировоззренческий проект того поколения был сформулирован молодым критиком Валерией Пустовой в ее дебютной статье под названием «Манифест новой жизни»² — и это был не просто манифест художественного направления, а попытка создания мифа о грядущем русском возрождении.

Искренне следуя за оброненными словами Освальда Шпенглера о том, что в 2000-х годах произойдет «рождение молодой русской души», Валерия Пустовая сравнивала американско-европейский мир — цивилизацию на пороге старости: «морщины, ломкая кость, мертвая душа, запах тлена от интеллекта-скальпеля, города-морга, науки-скелета, денег-убийцы... бессилие, безбудущность, религиозная беззубость», и будущую юную Россию, рождение которой предсказывал Шпенглер: «большие, хватывающие в себя мир глаза, тонкая, боящаяся и алчущая ветра кожа, сила молодецкая, палица-агрушка, горячая кровь...» Символом рождения «русской души» для Пустовой стал молодой прозаик Сергей Шаргунов с его повестью «Ура!» и с призывом «вернуть всему на свете соль, кровь, силу»³. Именно с этой сверхзадачей связывала Пустовая перспективы возникающего направления в литературе. «Молодая культура начинается с религии и «крови» — т.е. с пробуждения ее духовных и физических сил, еще не тронутых разлагающим анализом и болезненной утонченностью цивилизации... — писала она. — Шаргунов, новая русская кровь, уже чувствует в себе новую русскую душу...»

Конечно, все это было преувеличением, и не стал Сергей Шаргунов в итоге «мо-

лудой русской душой» в смысле Шпенглера. Вершина его творчества на сегодняшний день, роман «1993», хоть и удача молодого автора, но никак не выдающееся произведение своего времени. То, что все приняли за свежую струю, оказалось даже не позой, как считал старый Волк-редактор, с которым спорила в своей статье Пустовая⁴, — скорее, криком, захлебнувшимся от недостатка живого таланта. Но само ожидание русского возрождения на многие годы стало визитной карточкой поколения 2000-х, а автор «Манифеста новой жизни» сделалась с тех пор одним из его признанных лидеров и теоретиков.

А теоретик был направлению жизненно необходим, потому что после первой же запальчивой демонстрации себя «новому реализму» пришлось отвечать на острые вопросы критиков, а главный из них — чем же их реализм отличается от реализма «старого» — например, от реализма Флобера и Мопассана, от реализма Достоевского и Толстого? Неужели действительно родилось что-то принципиально новое?

Понимая серьезность данного вопроса и пытаясь найти на него достойный ответ, Пустовая пишет в 2005 году статью «Пораженцы и преображенцы»⁵, где со страстной решительностью старается показать разницу между эстетиками реализма «бытового» и реализма «нового»: *«метод одной — зрение, метод другой — прозрение. Одной руководит видимость, другой — сущность»*, и призывает своих сверстников-писателей двигаться от первого ко второму. Попытка эта не оказалась по большому счету удачной. Во-первых, то, что Пустовая называла «бытовым» реализмом, так и осталось связанным именно с ее сверстниками, многие из которых как раз утверждали торжество факта, голой реальности вопреки постмодернистским играм (именно своей фактологичностью, установкой на «правду» и привлекали, например, чеченские повести и рассказы Карасева и Гудко); а во-вторых, характеристики «нового» по Пустовой — «прозрение» и умение видеть «сущность» происходящего, были как раз характерны для подлинных вершин традиционного реализма прошлых веков, и в этом смысле максимум, что могли сделать современники Пустовой — вернуться к традиции «старого» реализма, пытаясь развивать ее по мере сил. Но Пустовая не могла провозгласить возврата к старому, ей непременно нужно было утвердить новое. А легковесное упоминание о пушкинской Марье Гавриловне (*«кого у нас, со времен Пушкина, можно удивить типажом и обстоятельствами какой-нибудь Марьи Гавриловны?»*) выдавало в ней непонимание задач, которые решали классики XIX века, а значит, непонимание того, что такое реализм вообще и русский реализм Пушкина, Гоголя, Достоевского и Толстого в частности. Интересной видится ее попытка объявить в той же статье отличительной особенностью «нового реализма» — *«включение человеческой воли в факторы реальности»*, впрочем, это, скорее, разоблачает молодой волюнтаризм критика, чем характеризует разбираемых ею прозаиков.

Время шло, и постепенно стало понятно, что надежды, возлагаемые на новое поколение, не оправдываются. Не стали «новые реалисты» *«поколением действия»*, *«спецназовцами духа»*. Может, просто не нашлось среди них писателей первого ряда, способных оправдать свое поколение и выразить его чаяния и надежды в полноценной художественной форме, и тогда это, конечно же, не вина критика, который изо всех сил пытался спасти и утвердить зарождающееся направление. А может, были и принципиальные причины своеобразного поражения мировоззренческого проекта поколения 2000-х.

Попытаемся выделить их.

Первая причина — это, наверное, **настоячивая связь с постмодернизмом**. Провозгласившие разрыв с художественной вакханалией 90-х и даже формально «победившие» ее молодые писатели 2000-х взяли на вооружение многие художественные приемы, а главное — мировоззрение побежденных. Эту тенденцию,

последовательно отмечаемую многими критиками⁶, особенно отчетливо можно увидеть на примере творчества самого «кондового реалиста» этого поколения — Романа Сенчина. Мировоззренческий релятивизм Сенчина, его нигилистическое сведение существования человека до мира предельно бытового и натуралистического — есть не правда подлинного реалиста, а как раз маниакальное отрицание постмодерниста. Тенденциозность подобного нарочитого сгущения ничем не правдивее саркастического снижения Владимира Сорокина или рассудочной метафоры Виктора Пелевина.

Вторая причина поражения, отчасти связанная с первой, состоит в том, что, полноправно войдя в литературную тусовку, «новые реалисты» впитали царящую в ней **контекстность** — удручающее, обесилевающее качество, выражающееся в восприятии художественного текста исключительно как переплетения тех или иных тем, без ощущения прозы или поэзии как живого потока. Этот порочный взгляд «*сквозь культурный контекст*» был воспринят ими с потрясающей для изначальных установок легкостью.

И третья причина (пожалуй, самая важная) — в **произвольности провозглашаемых идей**. Валерии Пустовой, Сергею Шаргунову и другим молодым авторам лишь привиделось, что они есть какое-то новое слово: вульгарно понятый Шпенглер и молодой задор сыграли с ними злую шутку. Чрезмерный, едва ли не ницшеанский, волюнтаризм привел их к явному примату собственной воли и фантазии над бытием, что повлекло крайнюю субъективность и ошибочность всех выводов и предсказаний. Это и естественно, потому что волюнтаризм всегда ведет к произвольности, он не в силах ощутить биение времени, движение настоящей судьбы и настоящей истории. Молодым авторам лишь казалось, что раз они талантливые личности, то они «в силах», а между тем настоящая сила личности всегда связана с трезвым ощущением границ своих возможностей (или хотя бы со смиренным признанием их конечности). Это не значит, что нельзя ставить сверхзадач, решение которых выходит за эти границы, можно попытаться открыть новую литературу, надеяться на ее зарождение, радоваться каждому успеху, но одновременно отдавать себе отчет в величии традиции, осознавая собственное ничтожество перед ней.

Русское возрождение, пробуждение духовных и физических сил молодой культуры — все это было важно и правильно, но что скрывалось за этим? Какие конкретные силы должны были быть разбужены? И в чем собственно состояло бы русское возрождение? Ответов на эти вопросы не было у теоретиков «нового реализма». И тогда постепенно жажда новой России трансформировалась в жажду нового вообще, в специфическую открытость, принятие любой идеи лишь за ее новизну.

В 2011 году выходит статья Валерии Пустовой «В четвертом Риме верят облакам»⁷, где она, в частности, провозглашает «конец зона» как неизбежность, всерьез призывает «*Россию без истории*», соглашаясь «*преодолевать глубинные социокультурные основания российской цивилизации, менять ее парадигму*»⁸. С удивительной беззаботностью цитирует она «пророка» «конца эпохи русской литературы» В. Мартынова⁹; всерьез говорит о быковской интерпретации «Метели» Сорокина как о тексте, завершающем эпоху Русского мира; соглашается с нашумевшим тогда письмом трех докторов наук: Ю. Афанасьева, А. Давыдова, А. Пелипенко о необходимости коренным образом менять культурный код страны, и заканчивает бодрым призывом «*основать новую страну*». Проект русского возрождения оборачивается в итоге легкомысленным предложением броситься в бездну, отринув историческую память, и двигаться в слепоте, якобы потому что крушение все равно неизбежно и противостоять ему означает «*глухоту к промыслительной силе*» истории.

Определенно такая позиция является не просто единичным заблуждением критика, а выражением мировоззрения части ее современников. Эта часть нового по-

коления внутренне живет категориями постмодерна (не замечая этого и даже «борясь» с ним). У них нет почвы под ногами, они беззаботно-восприимчивы к любым отвлеченным концепциям вроде «конца эпохи русской литературы». Они заклинаяют «день, не обозреваемый художественной традицией» (не зная, что никакая эпоха напрямую не следует из традиции, однако всегда сохраняет неразрывную внутреннюю связь с прошлым). А раз нет традиции, нет и камертона, прислушавшись к которому можно различить фальшь. Пользуясь терминологией И.Роднянской (вступившей в полемику с Пустовой по поводу концовки статьи «В четвертом Риме верят облакам»), грядущее новое время воспринимается ими не как «*прмыслительное чудо, ожидаемое, но не-ведомое*», а сквозь призму «*заведомой*» установки на «*радикальную «новизну»*¹⁰.

Эта дорога ведет поколение нынешних тридцати-сорокалетних в никуда, и мне кажется, особенно важным, что Валерия Пустовая возвращается к своему проекту еще раз, уже в 2014 году, в эссе «*Великая легкость*»¹¹, и теперь голос ее звучит уже не бодро, а трагично. «*Дверка в будущее захлопнулась*, — признает она — *...мы-то — литераторы, даже новые и частью молодые, — есть, а времени нашего нет*». А главное: «*...обнажилось, что реальность, все дальше уходящая от литературных о ней представлений, не ухватывается словами, и возрождение — точнее, полное, до неузнаваемости обновление жизни — подспудно, ко-ряво, как по мурованному руслу, но все-таки протекает — мимо писателей*». Протекает она мимо, на мой взгляд, потому что не имеет ничего общего с волюнтаристским конструированием себя и разрывом с традицией русской культуры.

Эта исповедь задевает за живое даже постороннего читателя, потому что мироощущение написавшего ее автора выстрадано, а заблуждение оплачено сполна. Конечно, захлопнулась не дверь в будущее, а дверь в воображаемый мир, в конструкт, созданную собственной волей «реальность», которой никогда не было, но этот воображаемый мир был так дорог, что от его крушения горько и грустно. Хватит ли сил у той части «нового реализма», которую представляет Валерия Пустовая, признать, что провозгласить «эпоху легкого сердца», т.е. время полной открытости к любым веяниям, значит признать своеобразную духовную оккупацию твоей исконной родной земли метафизическим врагом и призывать инфантильно жить так, как получается, — а значит, встать на другую сторону в борьбе добра и зла. Хватит ли сил победить новую Кысь, стремящуюся перегрызть жилочку их поколения?¹²

Валерия Пустовая — человек ищущий. Это не тот критик, который страстно провозглашает истину, а тот, который отчаянно ищет ее, — бежит, ошибается, падает, признает свои ошибки и стремится вперед. Сможет ли она подняться и повести за собой своих сверстников — покажет только время. Пока же мы можем признать, что эта дорога «нового реализма» привела нас в тупик, а сам мировоззренческий проект поколения потерпел поражение. Состоялся умный критик, тонко чувствующий литературу, но не отдавший себя целиком своему проекту, а, скорее, выросший на нем, приобретя на его разработке необходимый опыт и мастерство — в некотором смысле «выжавший» свой проект ради собственного развития.

Личность состоялась, проект — нет.

Что же мы найдем у других представителей «нового реализма»? Куда приведут нас они?

Но не все представители молодого поколения разделяли установку на разрыв с традицией, принципиальную новизну и отвлеченность мировоззренческих концепций. Среди представителей «нового реализма» были и те, кого сложно было обвинить в оторванности от настоящей жизни — напротив, чаще всего, эти авто-

ры писали не только прозу, но и злую публицистику, стремились в актуальную политику и вообще предпочитали решительные действия всякого рода размышлениям. В их понимании «новый реализм» оказывался направлением не столько литературным и мировоззренческим, сколько прямолинейно-политическим. Так, например, самый яркий представитель этой части молодого поколения Захар Прилепин в своей обзорной статье о «новом реализме»¹³ особенно настаивает на том, что ключевых представителей этого направления (Шаргунова, Гуцко, Елизарова, Данилова и собственно Прилепина) объединяла вовсе не художественная позиция, а оппозиционное отношение к власти и *«антилиберальный настрой, где под либерализмом понимаются бесконечные политические, эстетические и даже этические двойные стандарты, литературное сектантство, профанация и маргинализация базовых национальных понятий, прямая или опосредованная легализация ростовщичества и стяжательства»*. Подчас такие авторы характеризовались даже не столько своими текстами, сколько вызывающим поведением: *«веселой агрессией, бурным социальным ребячеством, привычкой вписаться в любую литературную, а часто и политическую драку, и вообще, желанием навязчиво присутствовать, время от времени произносить лозунги...»*¹⁴

Почти все они вышли из того же Форума молодых писателей в Липках, и это обеспечило им уникальное начальное расположение между двумя враждующими литературными лагерями. Они стали одновременно печататься в «Новом мире», «Знамени», «Октябре» и в «Нашем современнике», и получили таким образом достаточно широкую известность, которую уже невозможно было отменить, даже когда после нашумевшего «Письма Сталину» политическая позиция самого Прилепина стала однозначной, и либеральные издания потеряли к нему интерес. Постепенно сам Прилепин и его соратники утвердились в качестве «патриотов», потому что действительно придерживались консервативной общественной позиции (хотя зачастую не перестали печататься в «Новом мире» и в «Знамени», как те же Шаргунов или Гуцко).

Однако отношение самого патриотического лагеря к «новому реализму» оставалось противоречивым. Одни (например, газета «День литературы») утверждали, что представители молодого поколения разделяют «наши» политические убеждения, презируют враждебный нам постмодернизм и либерализм, и потому являются достойной сменой. Вторые (например, «Российский писатель») чувствовали инородность, даже враждебность прозы молодых традиций русской литературы¹⁵, не ощущали родства внутреннего содержания, несмотря на близость политической позиции, и потому отказывались признать прозу Прилепина, Шаргунова и других за литературу вообще. Впрочем, те и не нуждались в чем-либо признании, у них постепенно стали появляться собственные информационные ресурсы (в первую очередь, конечно, — «Свободная пресса»), зачастую превосходящие традиционные «патриотические» издания по тиражу и известности. И Захар Прилепин мог теперь с легкостью сказать: *«Меня уже не может никто принимать или не принимать в русские писатели. Я сам могу принимать. У меня есть «Свободная пресса»... Это я управляю ситуацией, а не ситуация управляет мной»*¹⁶.

В своей борьбе в том виде, в каком они сами понимали ее, они действительно победили. Во-первых, **победили в политическом контексте** — ненавистный им либерализм был растоптан и превратился в маргинальное политическое направление, что стало особенно явным после крымских событий 2014 года.

Во-вторых, **победили в литературном процессе** — произведения «новых реалистов» действительно вытеснили постмодернистов с книжных полок и из премиальных списков. Справедливости ради отметим, что нашим героям в каком-то смысле повезло — торжество постмодернизма 90-х годов было связано с круше-

нием страны и общим хаосом, но невозможно долго упиваться литературной игрой, и возвращение интереса к реализму было неизбежно во время «стабильности» нулевых — «новые реалисты» просто сделали возвращение эффектным, создали себе на этом имена.

Впрочем, в любом случае победа эта произошла исключительно в информационном поле. Ведь отечественный постмодернизм никогда не находился в плоскости художественной прозы, и потому его крушение осталось фактом истории моды, но не истории литературы. Более того, принадлежность самих «новых реалистов» к истории литературы крайне спорна. Их стремление к лозунгам и страстным «наэлектризованным» текстам с одной стороны позволило им сильнее влиять на аудиторию, транслировать и утверждать свои убеждения; а с другой — привело к постоянному стремлению упростить проблемы, низвести их до простейшего «да — нет», «мы или они», характерного для целенаправленной информационной войны и не имеющего ничего общего с углублением в суть явлений.

Особенно явно это проявляется в публицистике Прилепина (например, в статьях «Две расы», «Почему я не либерал», «Сортировка и отбраковка интеллигенции»¹⁷ и т. д.), для которой свойственно категорическое нежелание спорить с чужой позицией на серьезном уровне, а вместо этого — стремление найти какие-нибудь нелепые, в интеллектуальном смысле маргинальные цитаты, и, набросившись на них, разорвать соперника в клочья¹⁸. Такой подход не мог не повлиять и на художественное творчество: невозможно в публицистике делить все на черное и белое, а в прозе вдруг включать цветное зрение; как невозможно в жизни ориентироваться на внешний эффект, на бузу, и в то же время жить напряженной внутренней жизнью — стратегия поведения писателя неотделима от его творчества и во многом формирует художественный текст.

Специфическая страстность и стремление к борьбе привели «новых реалистов» к брутальности, агрессивности, ориентации на собственную самость. Характерной деталью стали появляющиеся едва ли не в каждом их произведении вспышки неконтролируемой жестокости, когда в более-менее адекватную ткань текста, как камень в воду, вдруг падает сцена избиения или насилия (у Захара Прилепина в рассказах «Витек», «Какой случится день недели», в повестях «Допрос», «Восьмерка», в романе «Черная обезьяна»; у Дениса Гуцко в повести «Покемонов день»; у Михаила Елизарова в рассказе «Госпиталь»; у младшего товарища и ближайшего продолжателя традиций «нового реализма» Платона Беседина в «Книге греха» и в книге «Воскрешение мумий» и т. д.).

Кроме того, стремление во что бы то ни стало утвердить собственную позицию привело «новых реалистов» к принципиальной монологичности их текстов и непониманию другого человека и другой позиции вообще. Особенно ясно это становится на примере одного из самых ярких произведений Захара Прилепина — повести «Санька». Ее герой — молодой парень, искренне любящий свою Родину и готовый умирать и убивать за нее, своеобразный антропологический идеал этой части «нового реализма», выражение характерных качеств и устремлений своего поколения. Его искренность и молодая бескомпромиссность глубоко симпатичны и вызывают сострадание, однако проблема заключается в том, что ни автор, ни многочисленные его последователи, так и не посмотрели на Саньку внимательным, мудрым взглядом. Жестокая правда Саши Тишина — все, что они могли предложить нам, как будто на свете существует лишь две альтернативы: бунт, организованный «Союзом созидающих», или признание гибели всего русского и необходимости «просто доживать», выраженное в откровенно слабых рассуждениях Безлетова.

Спор Саньки с Безлетовым — ключевой момент монологизма и публицистического утверждения своей правды в художественном творчестве «новых реалистов».

«Вы не имеете никакого отношения к Родине. А Родина к вам», — должен был сказать Саньке Безлетов и остановиться, и тому нечего было бы возразить. Но, ведомый уже известным нам по публицистике Прилепина авторским желанием маргинализировать чужую позицию, Безлетов добавляет провокационное: «*И Родины уже нет. Все, рассосалась!*» — и сразу же становится легкой мишенью и для положительных героев повести, и для критиков, принявших его рассуждения за полноценную «другую правду», с которой якобы спорит автор.

И, наконец, самое главное — акцент на внешнее, на бузу, на победу, исключал у этой части «нового реализма» способность к напряженному поиску истины и вместо стремления к **нравственной целостности**, всегда отличавшей русскую литературу, вел их к **целостности политической позиции**. Да и нужна ли была им полная и многогранная Истина? Они хотели, скорее, утверждения своей сиюминутной Правды, а для этого важнее было — взорвать болото, углубиться в ряды врага, посясть там хаос и панику, спровоцировать и т.д.

Эта часть нового поколения была так поглощена борьбой, что не сформировала собственного полноценного исторического и мировоззренческого проекта. Пожалуй, наиболее близкой им по духу оказалась «Пятая империя» Александра Проханова с ее прямолинейным и мощным исповедованием своей политической позиции при полной «нравственной всеядности», в которой легко соединяются слова о православии с «евангелием Федорова» или иконой Сталина; так же провозглашенная с помощью простых и хлестких лозунгов; так же ориентированная на заражение своими идеями широких масс людей и последующее управление ими.

Под обаянием этого мощного проекта, а также — молодой бескомпромиссности Саши Тишина и сильной личности самого Прилепина — до сих пор находится множество искренних и талантливых молодых ребят: писателей, критиков и публицистов. Они по-прежнему считают себя призванными бороться и победить; по-прежнему желают отринуть личное ради общественного (не понимая, что в литературе отвержение личного подобно смерти и ведет лишь к плакатному патриотизму); по-прежнему не желают заниматься глубоким личным самопознанием и самосовершенствованием. Но это торжество героизма вместо подвижничества¹⁹; гордости вместо милосердия; политического лозунга вместо внутреннего нравственного содержания, к сожалению, не приведет их ни к русской литературе, ни к русской общественной мысли.

Сам Захар Прилепин — автор изначально очень талантливый, обладающий вкусом к прозе. Но его художественные удачи — рассказы «Грех», «Лес», «Бабushка, осы и арбуз», «Жилка», отдельные главы романа «Санька» — так и остались отдельными удачами: полноценного же мировоззренческого и художественного мира он создать не смог. Прилепин не перерос свой проект, как Пустовая, скорее, наоборот — он пожертвовал собственным талантом и собственной прозой ради победы проекта, пренебрег личной способностью быть тонким, чтобы стать таким же резким и прямолинейным, как те простые истины, которые он желал отстаивать. Наверно, это и есть цена за сиюминутную победу. Как знать, возможно, Захар Прилепин даже осознанно заплатил такую цену, и тогда это печально, но и достойно уважения.

Однако в любом случае эта часть «нового реализма» в глобальном смысле зашла в тупик и не может предложить нам путь, по которому мы могли бы двигаться вперед. Они расчистили авгиевы конюшни 90-х, но что делать на освободившемся пространстве, не знали.

А есть ли все-таки те, кто знает?

Кто, несмотря ни на что, способен предложить нам позитивный мировоззренческий проект?

Форум молодых писателей в Липках, через который прошло большинство «новых реалистов», с одной стороны оказал им огромную поддержку, обеспечил интерес толстых журналов и быстрое признание; а с другой стороны — внушил ощущение своего полноценного участия в литпроцессе при минимуме затраченных сил и почти полном отсутствии этапа ученичества, когда автор не только осваивает мастерство, но и познает историю литературы, философии и общественной мысли своей страны. Иначе говоря, «новые реалисты» были лишены фундамента, на котором могли бы строить свое. И потому им жизненно необходим был не только теоретик, способный отвечать на текущие вызовы критики; и не только вдохновитель, утверждающий их убеждения во внешнем мире; но и мудрый проводник, который, подобно горьковскому Данко, смог бы вести свое поколение сквозь преграды и искушения, не позволяя свалиться в отвеченные тенденции или в приземленные лозунги²⁰. И в середине 2000-х казалось, такой критик у «нового реализма» появился — им стал Андрей Рудалев, начавший свой творческий путь с сумасшедших по энергетике и очень серьезных по содержанию статей: «Суровая мистика сапога», «Обретение нового», «Письмена нового века», «Новая критика распрямила плечи» и «В поисках нового позитива».

Именно в этих статьях Андрей Рудалев с точностью поставил диагнозы большинству болезней, которые были свойственны его поколению.

Во-первых, он первым заговорил о **неоправданном волюнтаризме** Сергея Шаргунова в повести «Ура!»: *«бесконечно лелеемое «хочу» уже не довольствуется частной ролью средства индивидуального самовыражения, оно претендует на признание себя в качестве нормы»*²¹ и о том, что этот показательный волюнтаризм по сути является следствием глубокого **внутреннего инфантилизма**.

Во-вторых, Рудалев вскрыл **мировоззренческое родство «нового реализма» с якобы враждебным ему постмодернизмом 90-х**: *«новый реализм» обрисовывает вакуум, пустоту — особую виртуальность, которой делаются попытки придать эстетический и этический характер»*²² (а ведь специфическая виртуальность — это и есть постмодернистское восприятие мира). Более того, он показал, что именно такие авторы, как Шаргунов и Сенчин не только не являются борцами против нравственного релятивизма, но и сами насаждают его: *«Молодой человек — плоть от плоти того мира, того общества, в котором он пребывает и которое он старательно, со знанием дела ненавидит. Растлевающая зараза уже давно, практически — с рождения дымом проникла в него, он сам — источник этой заразы»* (о Шаргунове); *«... он становится по ту сторону какого-либо нравственного императива и с восторгом провозглашает сакраментальное «обидлился народец»*²³ (о Сенчине).

В-третьих, Рудалев последовательно отмечал ориентацию «нового реализма» на **агрессивность и утверждение собственной самости**: *«Ни слова о свободе, вместо нее обозначение границ, рамок, гимн силе и ее естественной самореализации — либерализм»*²⁴ (о Шаргунове); *«В ситуации внутреннего духовного одиночества человек пытается реализоваться как сильная, волевая, протестная личность, через активную общественную деятельность подойти к осознанию своей самости»*²⁵ (о нескольких прозаиках, в том числе о Захаре Прилепине).

И наконец, в-четвертых, яростно критиковал **индивидуализм новой литературы**: *«...наша литература, аутичная, самозамкнутая, амбициозная, плотоядная, где зачастую персонифицируется лишь я-голос писателя, все остальное лишь декорации, которые нужны лишь до времени»*²⁶.

Но Рудалев не только критиковал современных авторов, он пытался осмыслить принципиально важные вопросы художественного творчества.

В статье «В поисках нового позитива» он рассуждал о том, каким образом **определить ценность художественного произведения**, и с решительностью отметал очевидные критерии: *«великолепный язык, стиль изложения, яркие и неповторимые персонажи, напряженная коллизия, захватывающий сюжет»*. Эта статья — фундамент третьего пути «нового реализма», его подлинный манифест, в ней Рудалев, первый и единственный в своем поколении, провозгласил: *«Сила слова — в том громадном идейно-нравственном заряде, который оно несет, и в этом плане слово — аксиологическая категория. Вся красота, эстетическая сторона слова изнутри подсвечивается его нравственным, духовным, сакральным смыслом. И в этом значении красота, как и в православной традиции, есть внешнее выражение внутренней чистоты. Нужно вернуть слову первоначальный смысл или хотя бы попытаться приблизиться к этому — таков может быть один из основных тезисов современности»*.

Третий путь «нового реализма» неразрывно был связан с **религиозным взглядом на жизнь и на творчество**, и в этом смысле параллелен магистральной дороге русской традиционной литературы. Однако, в отличие от многих нарочито «православных» критиков, Андрей Рудалев не смешивал христианство и художественное творчество, а пытался найти адекватную терминологию, чтобы с одной стороны выразить глубокую религиозность русской литературы, а с другой стороны — не начать «говорить о грехе там, где надо говорить об ужасе, или о святости там, где надо говорить о красоте»²⁷. Для этого он вводил термин **«инстинкт веры»**, который есть: *«некая константа, проявляющаяся в творчестве любого талантливого писателя, по крайней мере, на отечественной почве, при условии предельной искренности его в своих писаниях... Тысячелетняя истина Православия прорастает в творчестве гения, придавая его творениям особую многомерность, которая близка к откровению...»* Именно наличие «инстинкта веры», по Рудалеву, отличало подлинного русского писателя от многочисленных подражателей, а подлинную литературу от искусных подделок.

Естественным для такого взгляда становился и призыв к современным писателям следовать за Обломовым с его **«оплодотворяющей любовью»**: *«нужно не только изобразить, выявить, раскрыть, проанализировать, но и полюбить человека, какой он есть, со всеми струпами, копошащимися на поверхности паразитами...»*²⁸

И наконец, в статье «В поисках нового позитива» Рудалев пытался **осмыслить постсоветский исторический период**, в котором живет его поколение, и говорил о возможности нового духовного ренессанса и о том, что необходимо: *«вернуться к традиционному литургико-симфоническому типу культуры, к осознанию человеком своей действительной ценности»*. И далее о том, что для этого должна делать литература: *«следует отойти от верхоглядства, исследования только лишь одной эмпирии — к осознанию, прочувствованию важнейших жизненных ценностей. К осознанию и глубокому восприятию духовно-нравственной традиции»*. Это и есть сверхзадача поколения, третий путь «нового реализма», к которому призывал Андрей Рудалев.

Все это, может быть, не представляло собой чего-то принципиально нового (в русской литературе и критике это уже было сказано и до Рудалева), но само исповедование традиционного взгляда на жизнь и творчество вкупе с желанием смотреть на современную литературу именно этим взглядом — давало надежду на появление по-настоящему сильного и серьезного критика, переросшего игру в литературу, которой по большому счету занимался тот липкинский молодец, и способного вести за собой свое поколение по пути наиболее полного развития.

Андрею Рудалеву оставалось самое важное — построить позитивную литературную историю современной литературы и найти тех сверстников, которые об-

ладают, по его мнению, «инстинктом веры» — это означало бы торжество и личности критика, и его проекта. И Рудалев честно пытался решать эту задачу. Не случайно в отличие от большинства молодых критиков он не поднимал на щит знаковых «новых реалистов», вроде Сергея Шаргунова и Романа Сенчина, а искал ростки подлинного в творчестве Ирины Мамаевой, Дмитрия Новикова, Александра Карасева, Дмитрия Орехова и Захара Прилепина.

Ирина Мамаева и Дмитрий Новиков, на мой взгляд, авторы, находившиеся ближе других «новых реалистов» к классической русской литературе. Они наследовали последнему на текущий момент по-настоящему мощному ее явлению — «деревенской прозе», и наследование это выразилось вовсе не в сходности тематики, а в стремлении проникнуть вглубь человека, найти нравственный идеал (что было по сути сверхзадачей «деревенской прозы», предопределившей ее художественную силу и влияние на литературный процесс своего времени). Неслучайно Ирина Мамаева начинала свой творческий путь с повести «Ленкина свадьба», где, пусть несколько упрощенно, но предъявила свой идеал — главную героиню Ленку, пример душевной чистоты и естественности.

К сожалению, Мамаева и Новиков так и остались на периферии литературного процесса, о них говорили гораздо меньше, чем они того заслуживали. Они не сформировали единого мощного направления — их заслонили отвлеченные концепции и политическая борьба, но, пожалуй, именно эти авторы останутся в истории подлинной художественной литературы представлять первое постсоветское поколение. Наверно, если следовать внутренней логике развития своего проекта, именно о них и должен был писать дальше Андрей Рудалев, но, к сожалению, что-то пошло не так.

Беда подстерегла критика, когда он, казалось, находился в шаге от своей мировоззренческой победы. Дело в том, что пока Рудалев справедливо констатировал лишь зарождение подлинного, пока отмечал, что *«новое литературное поколение пытается разобраться, оценить, оно еще не верит, но уже хочет уверовать, найти нравственную опору, стоящую вне его бережно лелеяемой самости»* (и каждый раз оговаривался: *«автор еще в пути»*, у него *«есть свои плюсы, но до поры, потом они обращаются в минусы»*²⁹ и т.д.), он находился еще на той тонкой грани желаемого и действительного, где они на самом деле пересекались. Только оставаясь на этой грани и никак иначе, можно было двигаться к Истине. Но стоило Рудалеву слишком сильно захотеть найти полноценного выразителя своих идеалов в новой литературе, захотеть обнаружить там не ростки подлинного, а целое дерево, он потерпел сокрушительное поражение — потому что того, кто действительно в полной мере являлся бы носителем духовно-нравственного мировоззрения в его поколении, к сожалению, не было, а попытка придумать и утвердить его собственным волевым усилием была обречена на провал³⁰.

Именно в статьях «Поедая собственную душу» и «Пустынножители», где Рудалев принялся искать полноценный нравственный идеал в повести Захара Прилепина «Санькя», происходит по сути сворачивание третьего пути «нового реализма» куда-то в сторону второго. Подобно многим другим последователям Прилепина, Андрей Рудалев пленяется живостью и искренностью характера Саши Тишина и не может понять, что живость и искренность эти связаны, прежде всего, с молодостью героя; не заметил нарочитости спора с Безлетовым, не претендующего на столкновение двух «правд»; не возмутился ни внутренним согласием Тишина на убийство судьи, ни погромом «Макдональдса», ни захватом здания городской администрации.

*«Жизнь героев Прилепина отнюдь не лежит в эмпирической плоскости, они с завидной регулярностью покушаются на мир трансцендентный, поднимают онтологические вопросы»*³¹, — утверждает Рудалев, не понимая, что ска-

зать что-то отвлеченное не значит поднять онтологический вопрос³². Некритичен к автору Рудалев и в разборе сцены захвата здания администрации: Саша Тишин берет крестик в рот, и критик сразу же объявляет нам: *«в этот момент жизнь главного героя стала наполняться смыслом, изничтожая крошечную внутреннюю пустоту»*, даже не пытаясь оценить, оправдан ли этот жест, нет ли в нем авторской нарочитости. Молодой герой готовился стрелять в людей, только что выбросил человека из окна — но и это не смущает критика, и он бодро рапортует нам: *«У Прилепина революция имеет скорее созидающее значение...»*

Ориентация Андрея Рудалева на религиозный идеал в статьях о Прилепине приводит, к сожалению, к чудовищному разрыву между громкостью провозглашаемых фраз и скудностью стоящего за ними содержания. Критик будто вовсе не ощущает несообразности появления в разговоре о прилепинском Саньке цитат из Исаака Сирина и Максима Исповедника, а также упоминания (о ужас!) об «умном зрении». Он приводит цитату из Прилепина: *«на сердце тихая пустота»* и комментирует ее так: *«эта фраза будто почерпнута из «Добротолубия»³³*. Потом пускается в рассуждения о «духовной брани» Саньки: *«внешнему и явному бунту героя... предшествует внутренняя брань, преодоление опустошенности, душевной пустыни молодого человека, выросшего в новой России...»* И, в конце концов, доходит до полной нелепости в таких утверждениях, как например: *«видимый радикализм героя является, как ни странно, следствием его традиционализма»* или *«он одинок, потому как — деятель, трудник нового мира»*. Да, формально разговор идет на высоком уровне, произносятся глубокомысленные фразы, но вот только они не имеют никакого отношения к разбираемому тексту.

Ошибочное пленение Андрея Рудалева образом Саши Тишина — наверно, главная причина того, что «новый реализм» в лице своего талантливой критика споткнулся на, пожалуй, самом перспективном пути, который у него был. Сложно сказать, почему же так произошло. Может, за правильными словами критика не оказалось выстраданного мировоззрения. А может, просто слишком труден был путь, так что невозможно было пройти его силами одного человека.

К сожалению, больше уже Андрей Рудалев не писал статей того уровня, которые выделили его в середине 2000-х. Он продолжал отзывать на новые произведения Прилепина в духе статей о романе «Санька»³⁴, писал и о других авторах, делая упор в основном на тематику их произведений³⁵. Более того, в какой-то момент он посчитал возможным даже всерьез рассуждать о прозе Сергея Шаргунова и Романа Сенчина³⁶, которых когда-то считал носителями *«больного современного сознания»³⁷* (хотя никаких качественных изменений ни в их творчестве, ни в их мироощущении, на мой взгляд, за это время не произошло). И ни разу больше Рудалев не задал вопрос — обладает ли рассматриваемый им автор *«инстинктом веры»*; является ли слово этого автора выражением его *«внутренней чистоты»*; способствует ли его творчество возвращению *«к традиционному литургико-симфоническому типу культуры, к осознанию человеком своей действительной ценности»³⁸*?

Андрей Рудалев не состоялся как критик, ведущий к истине. Но он показал, что даже в атмосфере борьбы и поверхностного молодого задора может появиться критик, который говорит глубоко и полно; и, в конце концов, показал нам тот путь, который по-прежнему остается самым перспективным для современной молодой литературы, если она хочет не плутать в поисках отвлеченных тенденций и не заниматься простым утверждением своего политического кредо.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этой статье мы говорили о «новом реализме» не столько для того, чтобы просто рассмотреть имевшее место в недавнем прошлом явление литературного процесса, сколько для того, чтобы исследовать живой пример созревания поколения, понять его желания и устремления, а главное — проанализировать те ошибки, которые, как мне кажется, допустили представители «нового реализма», и учиться на этих ошибках.

И первый урок для нас — нельзя пленяться идеей радикальной новизны и желанием полностью раствориться в своем времени, оторвавшись от опыта прошлого. А второй урок — нельзя с головой погружаться в борьбу даже за самые лучшие идеалы и пренебрегать глубокой многомерной истиной ради прямолинейной правды. Первые два пути, которые воплощали для нас соответственно Валерия Пустовая и Захар Прилепин, оказались тупиковыми. А вот третий, представленный Андреем Рудалевым и выраженный в основном в его ранних статьях, зовет нас пойти по нему дальше. Можно сказать даже сильнее — именно пройти по пути Рудалева, не свернув с него, и есть задача следующего поколения в литературе.

В чем же заключается полноценное движение по этому пути? Какие задачи стоят перед поколением, идущим следом за «новым реализмом»?

Во-первых, мне кажется, это задача восстановления связи с традицией, живого осмысления опыта классики, ощущения себя внутри внутренне логичного процесса развития русской литературы. И потому неслучайно молодой иркутский прозаик Андрей Антипин, вслед за Ириной Мамаевой и Дмитрием Новиковым, нащупывает в своем творчестве связь с «деревенской прозой», которая, в свою очередь, неразрывно связана с Пушкиным, и с Достоевским, и с Толстым.

Во-вторых, это задача проникновения на максимальную глубину в человеке, потому что именно изучение человека, а вовсе не политика и не игра в метафоры, всегда было в центре большой русской литературы. И вот уже талантливый прозаик Юрий Лунин пытается создать собственный художественный мир, до предела насыщенный глубоким и тонким психологизмом.

В-третьих, это попытка поставить своих героев в ситуации, способствующие их полноценному духовно-нравственному поиску. И вот залогом возможности движения в этом направлении служит, на мой взгляд, пронзительная и зрелая по мировоззрению повесть петербургского прозаика Дмитрия Филиппова «Три дня Осоргина», посвященная жизни и смерти узника Соловецкого лагеря (которая в выгодную сторону отличается от многостраничного, но совершенно статичного в духовно-нравственном плане романа Захара Прилепина «Обитель»).

Авторы второго постсоветского поколения в литературе, т.е. те, кому сейчас или меньше тридцати, или немногим больше, заслуживают, конечно же, полноценной статьи о своем творчестве. Но уже сейчас видны в их творчестве, пусть еще не до конца сформированные, но ростки нового — обещание того, что в литературу придет по-настоящему полноценное в художественном и мировоззренческом смысле поколение.

Им уже не нужно будет расчищать пространство.

Им не нужно будет до хрипоты спорить с постмодернизмом.

Не нужно будет придумывать концепции, оправдывающие свое существование.

Но это будет уже не «новый реализм» — скорее, возвращение к плодотворному пути классического русского реализма, наследующего Пушкину и Гоголю, Достоевскому и Толстому, Шолохову и Распутину — эдакий «новый традиционализм».

Морок 90-х годов окончен. Окончена и борьба с ним. Хватит плутать по тропинкам — пора возвращаться на магистральную дорогу. И не для того, чтобы двигаться вспять, а чтобы устремиться вперед.

- ¹ Шаргунов Сергей. Отрицание траура. «Новый мир», № 12, 2001.
- ² Пустовая Валерия. Манифест новой жизни. «Пролог», 2004.
- ³ Шаргунов Сергей. Свежая кровь. «Exlibris-НГ», 03.04.2003.
- ⁴ Пустовая Валерия. Манифест новой жизни. «Пролог», 2004.
- ⁵ Пустовая Валерия. Пораженцы и преобразенцы. «Октябрь», № 5, 2005.
- ⁶ К примеру, Алиса Ганиева. И скучно, и грустно. «Новый мир», № 3, 2007.
- ⁷ Пустовая Валерия. В четвертом Риме верят облакам. «Знамя», № 6, 2011.
- ⁸ Афанасьев Ю., Давыдов А., Пелипенко А. Вперед нельзя назад. «Континент», № 141, 2009. (<http://magazines.russ.ru/cont>)
- ⁹ Мартынов Владимир. Пестрые прутья Иакова. М.: Издательство МГИУ, 2008.
- ¹⁰ Роднянская Ирина. Об очевидных концах и непредвиденных началах. «Знамя», № 8, 2011.
- ¹¹ Пустовая Валерия. Великая легкость. «Октябрь», № 10, 2014.
- ¹² Пустовая Валерия. Манифест новой жизни. «Пролог», 2004.
- ¹³ Прилепин Захар. Клинический реализм в поисках самоидентификации. В кн. Книго-чет: пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. М.: Астрель, 2012.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Да и сами «новые реалисты» в качестве своих творческих ориентиров называли второстепенных писателей вроде Катаева, Гайдара или Алексея Толстого.
- ¹⁶ Прилепин Захар. Вести себя по-есенински, по-русски. Выступление на десятых «Кожиновских чтениях». «Подъём» № 4, 2014.
- ¹⁷ Все из книги: Прилепин Захар. Летучие бурлаки. М.: Издательство АСТ, 2014.
- ¹⁸ Справедливости ради нужно отметить, что цитаты эти принадлежат таким медийным фигурам, как, например, Татьяна Толстая, и потому Прилепин спорит здесь, скорее, не с их позицией, а с тем, что при всей маргинальности своей позиции, они по-прежнему остаются медийными фигурами.
- ¹⁹ В терминологии известной статьи С.Булгакова «Героизм и подвижничество».
- ²⁰ Какими были, например, для поколений 60-х — 80-х годов Вадим Кожин, Михаил Лобанов и Юрий Селезнев.
- ²¹ Рудалев Андрей. Суровая мистика сапога. «Континент», № 124, 2005.
- ²² Рудалев Андрей. В поисках нового позитива. «Урал», № 2, 2007.
- ²³ Справедливости ради уточним, что здесь Рудалев говорит именно об образе рассказчика, впрочем, его образ в данном рассказе Сенчина, как и во многих других его произведениях, близок образу автора.
- ²⁴ Рудалев Андрей. Суровая мистика сапога. «Континент», № 124, 2005.
- ²⁵ Рудалев Андрей. В поисках нового позитива. «Урал», № 2, 2007.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Митрополит Антоний Сурожский. Духовная жизнь. Духовное наследие, 2013.
- ²⁸ Рудалев Андрей. Суровая мистика сапога. «Континент», № 124, 2005.
- ²⁹ Как, например, в статье об Александре Карасеве. Рудалев Андрей. Обретение нового. В кн. Новая русская критика. Нулевые годы. М.: Олимп, 2009.
- ³⁰ Как и похожая попытка Валерии Пустовой сделать из Сергея Шаргунова «новую русскую душу».
- ³¹ Рудалев Андрей. Поедая собственную душу. «Континент», № 139, 2009.
- ³² А ведь Захар Прилепин часто стремиться написать красивую фразу на «онтологическую» тему, за которой стоит внешняя значительность при минимуме адекватного содержания, совсем свежий пример – концовка романа «Обитель»: *«человек темен и страшен, но мир человек и тепл»*.
- ³³ Рудалев Андрей. Пустынножителю. «Урал», № 2, 2009.
- ³⁴ Рудалев Андрей. Апокалипсис уже наступил. «Урал», № 9, 2011. Рудалев Андрей. «Обитель»: между ангелами и бесами. «Урал», № 8, 2014.
- ³⁵ Например, Рудалев Андрей. Герой с грехом. «Крепцатик», № 4, 2011. Или: Рудалев Андрей. Пыль прошлого. «Урал», № 10, 2015.
- ³⁶ Например, Рудалев Андрей. Трегье поколение мужчин. «Литературная Россия», № 48, 2014.
- ³⁷ Рудалев Андрей. В поисках нового позитива. «Урал» № 2, 2007.
- ³⁸ Там же.