

Данила ДАВЫДОВ

СТРАННАЯ РЕЦЕНЗИЯ ПРО ВСЕ НА СВЕТЕ И НЕМНОГО ПРО КНИГУ

Евгений Сулес. Письма к Софи Марсо. – М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2020. – 204 с.

Что-то происходит с русской прозой не очень мне понятное. Мне всегда претило противопоставление эпох как «прозаических» и «поэтических», но сегодня поэзия переживает расцвет; хотя конкретные имена (за исчезающе минимальным исключением) будут вызывать споры, доходящие до взаимоуничтожения в фейсбучных лентах, некий значимый (действительно значимый!) ряд сможет обозначить любой сколь-нибудь компетентный читатель.

С прозой как-то иначе. Очень много превосходной прозы в самых различных литературных нишах. Но нет какого-то ощущения общего контекста – будто это не живая экосистема, а профессионально собранный зоопарк. Волк сам по себе, зайчик сам по себе, их вольеры далеко друг от друга. Нет живой радости природного взаимопоедания, когда, как известно, жука клевала птица, а хорек пил мозг из птичьей головы.

Не то чтобы я придерживался популярной одно время в определенных кругах идеи литературы как войны. И не то чтобы я полагал скандал в писательском сообществе сколь-нибудь продуктивным, напротив. Но одно дело живая избыточность, при которой те, кто не хотел бы замечать природных антагонистов, просто вынуждены с ними сталкиваться лицом к лицу, ну и реагировать в меру собственного ума и темперамента, а другое – некая разреженная атмосфера, где только уж очень сильное возмущение среды оказывается замеченным.

И вот правда: есть же у нас драматургия, мило живущая себе в параллельном мире, не очень чтобы известном среди иных литературных сообществ. Возникнет между этими сообществами беззаконная комета вроде Дмитрия Данилова – и вот уже возникает то, что в акторно-сетевой теории Бруно Латура обозначается как передача взаимодействий и трансляция связей. Но в целом, господа литераторы и сочувствующие, из числа тех, кто далек от театрального искусства, признаемся себе: мы ж ничего толком про современную драматургию не знаем, кроме ну совсем уж громких имен.

Это неправильно, но как-то привычно: драматургия существует между литературой и театром, у нее своя специфика, свои задачи, в конце концов – свои промышленность и экономика. Между поэзией и прозой – не как модусами письма, но как социальными институтами – исторически (ну, начиная с Нового времени) связей гораздо больше, больше и неких системных аналогий. В конце концов, если на минутку всё же обратиться к письму как таковому, поэзия и проза, по одной из очень убедительных, хотя и не общепринятых теорий, образуют некое взаимопереходящее целое («Это два типа, исторически размежевавших поле литературы, но границы их размыты и переходные явления неизбежны», как писал Б.В. Томашевский). Про верлибр молчок, но есть же и множество других явлений, которые можно кодифицировать, лишь обладая линнеевской прекрасной, но наивной уверенностью в том, что определенные таксоны неизменны и обладают неким провиденциальным смыслом.

Иное дело – социокультурная стратификация поэзии и прозы. Глупо об этом писать в двух предложениях, и я этого делать не буду. Однако мне представляется, что, несмотря на тотальное растождествление поэтического поля (такое, что представители разных его областей откажутся считать контрагентов просто-напросто людьми, занимающимися с ними одним и тем же делом, чего уж говорить о собственно эстетической оценке), все-

таки пока что (думается, что недолго) можно говорить «современная русскоязычная поэзия», представляя хотя бы примерно, о чем говоришь.

Недолго это продлится вот почему: уже сейчас феномен вполне успешной коммерчески эстрадной поэзии перестал кого-то удивлять (кроме особенно нежных существ), но это все-таки некий эпифеномен. Интереснее другой разворот. Старые, еще 90-х годов, потуги «сетевой поэзии» создать альтернативу поэзии профессиональной благополучно провалились (с одной стороны, в сети оказались все, с другой – лучшие из изначальных «сетевиков» профессионализировались, а прочие самоорганизовались, подобно бактериальному мату – не оставляют меня сегодня биологические метафоры почему-то, – в своего рода поэтические низовые отстойники; говорю безоценочно, как и полагается естествоиспытателю). Но вот новые движения, лишь на вид схожие с прежними, активно происходящие ныне в социальных сетях, организуют действительно альтернативный процесс, если смотреть на него исключительно социологически. Если же посмотреть с историко-культурных позиций, то постмодернистская «двойная кодировка» не объединила массовую и «элитарную» культуры, но позволила и той, и другой присваивать некоторые коды культуры-антагониста. Новая культура «пабликов» с историко-литературной точки зрения не может не оказаться неким новым анонимным «болотом». Но с точки зрения более-менее представимой исторической динамики, так сказать, «дальнего чтения» Моретти в футурологической интерпретации, вполне возможно формирование из этого «болота» некоего нового фольклора – и генетически, и структурно отличного как от традиционного фольклора, так даже и от «постфольклора» нынешнего, но сохраняющего общие родовые черты с ними – анонимность, отсутствие оригинала при множестве вариаций, принципиальную способность к трансформациям при сохранении структурного «скелета», устойчивую «память жанра» при полном стирании изначальных условий его формирования. Это, возможно, самое интересное в данном феномене, но мы увидим только самое его начало.

Почему я так долго говорю о поэзии, хотя взялся, вроде бы, говорить о прозе, и не вообще о прозе, а о конкретной книге конкретного автора? Ну вот потому, что мне представляется это осмысленным, а дальше посмотрим, согласитесь ли вы с моим представлением. Итак, если поэзия принципиально расходится (или, скажу осторожней: может разойтись) не только по непримиримым художественным и даже мировоззренческим лагерям, но и на совершенно разнородные культурно-антропологические явления, то проза в общем-то так уже существует с определенной поры. И здесь дело несколько сложнее, нежели просто в соотношении «элитарного» и «массового» (опять-таки, не хочу углубляться в тему, которой посвящены целые библиотеки исследований). Дело в принципиальном расхождении самих процессов внутри прозаического письма, которое началось не сегодня и даже не вчера.

Вчера Вячеслав Курицын умилялся автору боевиков («Золото Бешеного» и др.) Виктору Доценко, который противопоставлял себя Солженицыну – не в пользу последнего. Но заглянем несколько раньше. Вот как в конце благословенного XIX века лубочный писатель И.Кассиров (И.С. Ивин) выстраивал ценностную иерархию чтения: «несмотря на тридцатилетнюю борьбу с лубочниками школы, литературы, различных обществ, комитетов грамотности и частных лиц, несмотря на то, что за писание для народа взялись такие первоклассные писатели, как Л.Н. Толстой и др., несмотря на то, что уже много издано хороших и дешевых книжек для народа, в том числе произведений Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Григоровича, Лескова... и даже Салтыкова-Щедрина, несмотря на то, что все эти книжки во множестве проникают в народ, потому что за распространение их взялись сами же лубочники, как, например, Сытин, Губанов, Морозов, Абрамов и др., все-таки, несмотря на все это, “хорошие книжки” никоим образом не могут конкурировать с лубочными изданиями, все-таки симпатии народа склоняются и, по-видимому, долго еще будут склоняться в пользу все тех же старинных лубочных изданий, ибо... эти авторы были сами тот же народ или же по своим понятиям,

духовным воззрениям, стояли весьма близко к народу и писали для своего же брата-мужика» («О народно-лубочной литературе», 1893).

Самое интересное, что противопоставить этому высказыванию с позиций социологии чтения нечего. Все попытки упрутся либо в абсолютизацию литературных законов Нового времени (с абсолютным приоритетом авторского начала, и – в зависимости от эпохи – либо строго следования «высоким» канонам и четким законам устройства текста, либо новизны и абсолютной воли художника-одиночки), либо в маловразумительную языковую игру в «духовные ценности», «философский смысл», «вечные образы» или «сложность художественного целого».

Этот параллельный процесс отличен от фольклора своей авторефлексивностью, даже, не побоюсь этого слова, самосознанием (и тем, конечно, ближе к таким фигурам, как Сола Монова, нежели к многочисленным авторам «пабликов»). Он никуда – от Кассирова до Доценко и далее – не девался, но мутировал в зависимости от условий, конечно. Так, при развитой советской власти (особенно в стадии торжествующей «культуры 2» по В.Паперному) массовой культуры вроде бы не было. А что было? Были ее паллиативы: дозволенная классика через школьную интерпретацию низводилась к однозначному-плоскому текстам, вполне способным выполнять масскультурную функцию (если вы вспомните сакраментальный училкин вопрос из серии «Про что написан роман в стихах “Евгений Онегин”?»), то поймете, о чем я). Впрочем, и в соцреализме той поры были тексты, рассчитанные именно на чтение, а не просто на существование в качестве текста, что стало нормой для соцреализма позднего периода, – другое дело, что это, собственно, было за чтение? Этот антропологический вопрос я оставляю в стороне (и на эту тему написано немало), но отмечу, что все-таки, если мы не говорим об эпохе «высокого сталинизма», в котором эстетика и идеология слились до полного неразличения, то в несколько поздние времена возникли и вполне себе советские аналоги и литературы массовой, и литературы «элитарной» (к слову, вспомним об их парадоксальной близости в советское время: том Агаты Кристи и том Булгакова стоили на черном рынке примерно одинаково).

Вспомним и вот что. Помимо «высокой литературы» («литературы, которую принято опознавать как литературу»), литературы низовой и, так сказать, *middle literature*, с начала прошлого века появилось и то, что не укладывалось в эту одномерную схему. Можно, конечно, вспомнить и более ранние примеры – от Александра Вельтмана до уж вовсе специфических прозаических маргиналий Козьмы Пруткова и самого А.К. Толстого, – но постклассическая эпоха актуализировала и постклассическое письмо, в прозе едва ли не более оторванное от какой-либо легитимной традиции. Стоит сравнить стихи, скажем, Андрея Белого из книг «Урна» и «Пепел» с романом «Петербург» – в отношении преемственности по отношению к классике. И это все же «большая литература». Но что делать с прозой Елены Гуро, Велимира Хлебникова (не сравнивать же их со «Стихами в прозе» Тургенева?). Есть примеры «предпостклассические» и в XIX веке, и на рубеже веков, но они не создавали никакой социокультурной силы. Особенно это стало ясно со второй и третьей волнами авангарда. Литература, в которой одновременно с Горьким и Серафимовичем (не будем тут различать литературу здесь и там, в данном случае это не существенно) присутствуют не только Сигизмунд Кржижановский, Константин Вагинов, и не только, с другой стороны, «Серапионовы братья», Борис Пильняк, Андрей Платонов, но и Леонид Добычин, совсем уж выпадающий из всех рамок (как чуть позже будут выпадать обэриуты, – ну, в самом деле, возможно ли, чтобы хармсовская «Старуха» и «Мастер и Маргарита» писались в одной стране на одном языке?), никак не сводима ни к литературным школам, ни к идеологическим векторам, ни даже к жанровым структурам (и «Донские рассказы», и «Встречи с Лиз» – рассказы). То же самое, кстати, мы обнаружим и в эмиграции; как возможен синхронический ряд, состоящий, скажем, из Ивана Лукаша, Набокова-Сирина и Ильязда (сознательно беру относительных ровесников).

Хороший филолог найдет тысячи связей между текстами и авторами, казалось бы, максимально удаленными друг от друга, и это он сделает совершенно правильно. Но дело в том, что постклассическая культура не дала аналогов классической системе социокультурных ниш, да и не могла, построенная на фрагментации, на взрыве или сломе как центральных концептах, ничего подобного предложить. Этого и не надо было бы, если бы кто-нибудь внятно объяснил т.н. «широкой читательской аудитории», что ныне система маркеров в литературе сильно усложнилась, и не всегда привычная этикетка совпадает с содержанием. Конечно, тоталитарной системе легко приморозить эту ситуацию, что и было сделано (но ведь я для вящего упрощения ограничился лишь отечественной ситуацией, в европейской же и американской словесности все проистекало так же, только подчас глобальней, глубже и последовательней, если можно, конечно, говорить о последовательности нелинейной, или, если уж кому угодно, ризоматической структуры). Однако при разморозке все вскрылось и потекло, да к тому ж добавились и новые социальные условия, и новые технологии тиражирования и чтения текстов.

Этот краткий социокультурный памфлет на тему социокультурной истории русской прозы оставим всецело на моей совести, однако вот что мы примерно имеем на данный момент.

Есть множество оппозиций, частично перекрывающих друг друга, частично содержащих на одном из концов нулевой элемент и, в любом случае, расположенных так, что ни двухмерный, ни трехмерный график при самых даже сильных упрощениях не построить. Можно противопоставлять идеологию (и тут не все просто – что противопоставлять чему? либеральную прозу – т.н. «патриотической»? оппозиционную – официозную? или просто идеологически нейтральной? и есть ли вообще какая-то «официозная» литература в эпоху постправды?), но это совсем не интересно. Интереснее институциональность: журналы, издательства, премии. Но и здесь все окажется нелинейно. Один и тот же издатель печатает авторов, способных при встрече друг с другом аннигилироваться. Другой знает свой круг, но круг этот подобран по не вполне ясным критериям. У журналов вроде бы есть направления, однако ж и тут всякое случается (и в случае с прозой, да, это выглядит куда более странным, нежели с поэзией). Понятия «формат» и «неформат» приобретают совсем уже эзотерические свойства, их толкование для профанов возможно лишь в том духе, что издатель и редактор хочет или не хочет что-то печатать, но ему не хватает мужества заявить об этом прямо.

Массовое и элитарное есть, но тут взаимопроникновение совсем уж тотальное, а *middle literature* готова оборачиваться то тем, то другим, то всем сразу, как, например, Дмитрий Быков. Фантастика и «мейнстрим», как это называют в фэндоме? Так и они срослись давно, и с чего бы им вообще позиционироваться отдельно, кабы не дурное наследие школьного представления о реализме с одной стороны, и коммерческий потенциал определенной («низовой») части фантастики – с другой. Ах да, собственно коммерческий успех? Ну, он непредсказуем, если опять-таки не выходить в область совсем уж «формульного письма», действующего по аналогии с фольклором (но оно-то как раз, судя по всему, переживает последние дни относительного расцвета – эту область, скорее всего, полностью уничтожат разного рода интерактивные виртуальные технологии). И вообще, как известно, лучше всего продаются школьные учебники, а еще лучше настенные календари.

Жанры? Да, есть определенная корреляция между жанрами и сферами бытования прозаических текстов. Так, вроде бы, «роман» – это «формат», а «рассказ» – «не формат» (см. выше). А книга рассказов? А три повести под одной обложкой? А роман, но очень маленький? Для Солженицына «Один день Ивана Денисовича» – рассказ, а «Раковый корпус» – повесть, роман уже только «В круге первом», но ныне такие старорежимности не приняты. К тому же, очень благотворная (я серьезно так думаю) эскалация *non fiction* перевела такого рода дефиниции опять-таки в разряд линнеевских мечтаний о безусловной типологии. И опять-таки, если не обращать внимания на объем текста, то вот

«Пенсия» Александра Ильянена и, скажем, водолазкинский «Лавр» (специально беру тексты, вполне возможные в одном круге чтения) – это такие два романа, да?

Но беда любых классификаций прозы вот еще в чем: не только читатель или, хуже того, критик бывает из серии «про что» и «как», но, увы, часто и сама проза так устроена – на поверхностном, по крайней мере, уровне, хотя со времен чтения формалистами Толстого пора было бы привыкнуть к тому, что деление это надумано, и что всякое «про что» устроено «как», а всякое «как» сообщает нам «про что». В поэзии, как ни странно, речь всегда идет про «как», даже если вроде бы она «про что» (иначе откуда бы такие войны вокруг верлибра? но молчок, молчок...). Доказать это можно элементарно: если взять поминавшийся уже вопрос училки, то, скажите, что звучит более по-дурачки: «Про что роман Лермонтова “Герой нашего времени”?» или «Про что стихотворение Лермонтова “Выхожу один я на дорогу”?» – вот то-то и оно...

Правильнее всего сказать, что нынешней единицей прозы стала книга. Это отчасти парадоксально: за двести лет мы привыкли, что поэтическая книга – это особая единица текста, нетождественная содержащимся в ней текстам. И это не то чтобы ушло, но несколько смазлось: поэзия, причем и авторов самых значительных, превосходно себя чувствует в блогосфере. Листаешь ленту, там стихи. При правильном подборе ленты поэтический обзор будет заведомо более полноценный, чем в большинстве изданий. С прозой так не очень получается, все-таки она требует несколько большего времени просто на сам процесс прочтения.

И вот в этой ситуации у прозаика возникают интересные возможности работы с книгой (не забудем, ко всему прочему, что она – впервые в отечественной традиции – стала более приоритетной формой публикации, нежели журнальная). В каком-то смысле, как сама идея поэтической книги уравнивает у меня на полке Александра Кушнера (например) и Галину Рымбу (например), так и книга прозы оказывается теперь таким же живущим в нынешнем времени, может, однодневным, но при том трепетным актантом, а не гробовой доской, как часто бывало прежде. А такой «нефинальный акт» заведомо больше располагает к приоритету эстетического содержания текста (конечно же, в соотношении с материалом и его интерпретацией, пусть бы и сколь угодно ангажированной).

Чтобы продолжить аналогию с книгой стихов, предположим, что в общем и целом главное место в этой отчасти (а может и вполне) новой ситуации будут занимать книги рассказов, причем небольших. Помимо очевидной близости малой и сверхмалой прозы к стихотворению (иначе не было бы такого межеумочного понятия как «стихотворение в прозе»), которая задается хотя бы потенциальной возможностью единомоментного охвата взглядом всего текста (недаром и в западной традиции, и порой у нас прозаические фрагменты частенько попадают в поэтические книги и соседствуют с вполне себе столбиком напечатанными стихотворениями), есть и очевидная близость в кумулятивном эффекте, который дает книга. Один рассказ в журнале запоминается ну вот прямо совсем-совсем редко (у кого-то возможно иначе, но у меня так). Скорее заметна подборка. Но настоящий эффект дает книга, потому что рассказы – это, как и стихи, элементы некоей серии всплеск авторского мировосприятия, и лишь соположенные, они дают эффект.

Можно вспомнить довольно много книг короткой прозы, произведших эффект в совсем недавние годы или чуть раньше (оставшись при этом актуальным чтением): Максима Белозора, Марианну Гейде, Линор Горалик, Аллу Горбунову, Дмитрия Данилова, Дмитрия Дейча, Вадима Калинина, Леры Манович, Евгения Никитина, Алексея Радова, Сергея Соколовского, Вячеслава Харченко, да много книг вспоминается.

Писать подробно о тенденциях современной малой прозы, однако ж, сейчас не время. Перед нами вполне конкретная книга, новый сборник Евгения Сулеса «Письма к Софи Марсо». Его рассказы мне нравятся давно. Тем интересней, чем он мил другим критиками. Известно, что самое последнее дело – цитировать blurbs, хуже – только издательскую аннотацию. Однако в данном случае, как говорится, не могу молчать, уж

больно симптоматично сказанное. Собственно, меня интересует абзац, написанный Леонидом Костюковым, замечательным писателем, критиком и эссеистом, придерживающимся, что встречается редко, твердых литературных взглядов и убеждений. В ряду свойств, выделяемых авторами других высказываний об авторе (Александр Снегирев говорит о подлинности, Дмитрий Данилов – о трагическом смирении, Лера Манович – о ностальгичности) определение Костюкова куда более программно. Не могу не привести это высказывание целиком: «Проза Евгения Сулеса современна по энергетике, темпу и ритму. Но, что еще важнее, оставаясь современной, она практически полностью избегает искушений модернизма и элитарности. Эти рассказы подлинно демократичны – что обеспечивается искренним интересом автора к другим людям и не поддается имитации».

Здесь много интересно. Интересно разведение по сторонам современности и модерности, вряд ли учитывающее извивы мысли метамодернистов. Интересно и придание не только элитаризму (это привычно, хотя и не вполне понятно, что означает в современной ситуации), но и модернизму откровенно негативных коннотаций (очень мне бы хотелось увидеть хоть один мало-мальски конвенциональный современный текст, в котором не обнаружилось бы черты модернистской наследственности). Особенно интересно, однако, возведение в достоинство «демократизма», который, по мнению критика, следует из «искреннего интереса автора к другим людям» (т.е. по сути предлагается своего рода апгрейд «реализма без берегов»). Скорее всего, следовало бы задать вопрос о том, как соотносится «искренний интерес автора к другим людям» (людям, а не персонажам? искренний? ну ладно) и собственно художественное высказывание. Тетя Маша испытывает интерес к другим людям, она подлинно демократична. Следует ли из этого, что тетя Маша, предложи ей сочинить некий текст, тут же породит замечательный эстетический продукт? Думаю, что не следует. Тетя Маша вполне может создать великолепный образец «наивной словесности», яркий человеческий документ, но это все-таки артефакт, который может быть введен в литературу лишь благодаря усилиям извне – и только на правах артефакта (о более тонких аспектах этой проблемы я много раз писал в других текстах). Вместе с маркером «подлинности» («не поддается имитации») подобная характеристика выворачивает предложенную нами оппозицию «про что» и «как» самым удивительным образом: «как», оказывается, может быть понято как своего рода псевдоним «про что»: демократичность понимается как своего рода единство формы и содержания, при котором уже не только свойства собственно текста, но и, страшно сказать, его мотивный и образный ряды, его сюжет, его идея и даже сверхидея не важны, так как любое их свойство поглощается демократизмом как универсалией. Впрочем, отмечены черты современности – «энергетика, темп и ритм», которые, наверно, должны пониматься как своего рода формальная оболочка демократизма.

Столь долгое рассмотрение цитаты из Леонида Костюкова, которым, говорю совершенно искренне, давно восхищаюсь и многие тексты которого – самых разных жанров – искренне люблю, исключительно потому, что это очень умная формулировка всего того, что мне представляется губительным при разговоре о художественном тексте. По крайней мере – при начале этого разговора.

При этом, если мы вернемся к представлению о книге прозы как о целом, сразу же станет видно, какие тонкие, нетривиальные (и вполне кстати, «модернистские») способы письма использует Сулес для создания эффекта своего рода «безыскусности» своего письма. В книге четыре раздела, довольно сильно отличные и по интонации – от гротескно-ернической до глубоко трагической, и по тематическому ряду – от гиперреалистических картин до фантазмагорий – лирических ли, комических ли. При этом строение рассказов создает еще одно измерение, не соотносимое ни с тем, что я для простоты называю интонацией, ни с трансформированным в тексте материалом. У Сулеса есть множество активно разрабатываемых способов развертывания текста. Это и

компрессия, сложение событий долгого периода времени (подчас – всей жизни) в очень ограниченном объеме («Скелеты за окном», «Прощайте, сны!», «Как молоды мы были»), и метонимически соотнесенные эпизоды, создающие контрапункт («Обет»), и ретардация, нарочитое замедление действия («Первый день весны», «Бог внемлет мху»), и перемена статуса высказывания, например, от частного – к общему («Другая жизнь»), и «постепенное проступание» семантики («Бахчиванджи»), и флэшбэки («Памяти архитектора»), «ложные флэшбэки», разрыв ткани реальности или, если угодно, смещение реального и воображаемого планов («Про девочку Валю», «Тело», «Переход», «Как солдатик с войны возвращался», «Утренняя почта») и «ложная тематизация», отвлечение внимания читателя («Игорь Скляр здесь не живет»), и развертывание метафоры («Пустырь», «Близость», «Реновация»), и «обманки» («Точка»), и сюжетное «переворачивание» («Псы Господни»), и внезапная смена фабульного вектора («Концерт для члена, пианино и гавайской гитары»). Конечно же, есть и тексты, в которых эти композиционные приемы контаминируются («Месту встречи изменить нельзя»).

Это разнообразие возможных трансформаций текста становится эффективным у Сулеса именно тогда, когда оно накладывается на совершенно разные интонационные и мотивные и жанровые модусы. Один и тот же прием неопознаваем в двух текстах, поскольку один из этих текстов – щемящая ностальгическая зарисовка, а другой – лихая юмореска, один – трагическая исповедальная история, а другой – квазифольклорный хоррор. Именно эта «прошивка» структурными элементами разного уровня различных текстов делает их разнообразными, хотя, если очень захотеть, можно усмотреть во всех рассказах Сулеса одно-единственное первичное свойство, но это, по-моему, сильно обеднит их (точнее – подошедшего к ним с таким убогим инструментарием читателя, самим текстам-то что делается).

Если мы вспомним предложенную мной метафору ряда моментальных снимков, складывающихся в книге в единую серию, то пример «Писем к Софи Марсо» как нельзя более удачен. Варьирование картинок по нескольким возможным параметрам создает многомерный художественный мир.

Конечно, при желании этот мир можно развернуть и прогладить утюжком, и сообщить, что перед нами либо грустные истории про жизнь, либо не очень грустные истории про жизнь, либо вообще такой стёб. Только будет ли польза от такого упрощения?

Впрочем, интерпретаторы, видящие за прозой Сулеса только некую «правду жизни», не виноваты, поскольку сам лукавый автор ведет их в этом направлении: «Он сидел в сумерках, не включая свет, пил чай с вареньем и посматривал за окно. Тёща пошла выгонять коз мимо крючковатых яблонь. Тесть чем-то стучал в сарае. На втором этаже бегали и шумели дети. А жена сидела рядом и тоже пила чай. Все были живы. Жизнь имела смысл. Жизнь была бесценным даром, и кроме нее на свете не было больше ничего. Одна жизнь» («Вещественное доказательство»).

Этот блестящий виталистический гимн легко принять за декларацию. Но: «И получается, что опять я в это лето не успел пожить *полной настоящей жизнью*. Не успел пожить.

Либо мы проживаем и не думаем. Либо думаем и не проживаем. В первом случае всё происходит, но как бы не с нами. А во втором не происходит, но с нами» («Лето»).

Я готов подобрать еще ряд цитат из книги Сулеса, и в каждой из них центральная проблема книги, если уж вы ее хотите, проблема самой возможности существования, будет акцентирована совершенно по-разному.

Поэтому в который раз возвращаюсь к сравнению с поэзией: вопрос о том, какой мотив главенствует в этой книге, какая сверхидея в ней содержится, в чем ее основной посыл – вопросы, сводимые лишь к возможности очень кропотливого сравнения тех разнообразных вариаций, которые предлагает автор, и каждая из которых, по отдельности,

вырванная из контекста, будет превосходно звучать, но вряд ли сможет описать всю архитектонику книги.

Замечательная книга рассказов Евгения Сулеса становится в ряд других превосходных книг, от чего общая картина всей современной русскоязычной прозы ни малейшим образом не проясняется. Но, с другой стороны, я знаю человек пять, ну, шесть, которым интересна ВСЯ русскоязычная проза (с поэзией число увеличится на порядок или даже на два, кстати). Возможно, дело в изначальной, еще архаической служебной, технической функциональности прозы в ее противопоставленности поэзии, также функциональной, но на другом уровне (ритуально-мифологическом или магическом). Разумеется, если речь идет о списке скота на продажу или законодательных установлениях, глупо не спросить, «про что» текст. Постепенно эта рассогласованность исчезла, но какие-то ее следы остались. От того проступающее поэтическое начало в современной малой прозе, например, у Евгения Сулеса (поэтическое, конечно, не в ритмико-метрических свойствах, но в принципиальной открытости бесконечному смыслопорождению) вызывает у меня столь радостные чувства.