

Еще совсем недавно Андрей Бычков получил премию своего именитого тезки, Андрея Белого, за книгу рассказов «Голая медь». И вот уже у меня в руках его новая книга с игриво-каламбурным названием «Наконец-то не конец». Какого рода каламбуры здесь таятся? Изменилось ли что-то в художественном мире «мэтра московского литературного авангарда»¹, или же он остался верен себе и своему стилю? Попробуем с этим разобраться.

Вроде перед нами все та же неустойчивая, дробящаяся на осколки, неизменно ускользающая сюрреалистическая реальность, все то же ощущение тревожности и все те же «хулиганские выходы»² языка, которому неведомы законы формальной логики и элементарного здравого смысла, но... Все же что-то неуклонно поменялось, заставило несколько сместить фокус зрения в область еще большего абсурда и бессмыслицы бытия.

Больше жесткости, больше цинизма и жутковатого юмора, проваливающегося в трагизм, больше непреклонности к читателю, который может и не выдержать бремени авторского замысла – так, пожалуй, можно охарактеризовать новое творение Быčkova.

И еще больше смысловых и тематических скреп, превращающих книгу в «целостную интеллектуальную антиутопию»³, где герои обречены стоять на *«шоссе смысла якобы все той же вынужденной трагедии»* и где их неизменно губит *«посредственность реализма, которая случается на каждом шагу»*. Своеобразным рефреном всего происходящего становится тема рока, «наезжающего» на человека, становящегося поперек его высшего предназначения, его истинного «я», оторванного от прочих судеб и жизней.

Рок у автора весьма причудлив и своенравен. И, как это и свойственно року, поведение его непредсказуемо. Он то является в облике зеленого чумазого дядьки, опоздавшего на поезд, то грозно стучится в дверь как грозный работник НКВД, то мчится на всех скоростях гигантским бензовозом, от которого невозможно уклониться. Но при этом герои еще успевают с надеждой выкрикнуть фразу, положенную в основу названия книги – что это еще «не конец». Так все рассказы, роман и диджитал-пьеса стягиваются к единому смысловому центру, с позиции которого мы и судим о цельности авторского замысла.

Параллельно с темой рока возникает и нечто иное, не менее важное. Сохраняя верность принципам литературного авангарда, Бычков одновременно вдохновляется и традицией, черпая из нее вечные образы и темы. Однако у образов этих, изрядно перекроенных современностью, эпохой войн и ковида, уже совсем иные подтексты. Казалось бы, знакомые лейтмотивы начинают чудовищно кривляться, корчить рожи, заставляя читателя плутать в дебрях непроходимого смысла.

Так в открывающем книгу рассказе «На пороге» появляется новая, «страшная» интерпретация темы лишнего человека. Это не тот лермонтовский герой, чьи моральные принципы и жизненные установки не совпадают с мнением общества. Это реально лишний человек, который никому не нужен и которого надо реально уничтожить, раздавить – просто за то, что он переходит дорогу в неположенном месте. Полицейский Вэнкси именно так и поступает – давит своим мощным траузером всех без разбора – монашек, клерков, детей (*«эти-то уж точно никому не нужны»*) и нисколько не сожалеет о содеянном.

¹ Из аннотации.

² «Бычков пишет так, будто язык у него не инструмент, а — живое, хулиганское, склонное к побегу существо». См.: Игорь Фунт. Когда гипербола переклестывает параболу: меж гротеском и прозрением // Камертон. № 200. 13 июня 2026. <https://webkamerton.ru/2026/06/kogda-giperbola-perekhlyostyvaet-parabolu-mezh-groteskom-i-prozreniem>

³ Из аннотации.

Напротив, он получает высшие звания и награды, уверенный в том, что выполняет благородную миссию:

«Дело в том, что лишних людей последнее время развелось довольно много. И ни коронавирус, ни войны ничего не могли поделать с этим пополняющимся количеством людей...»

Не правда ли, волосы дыбом встают от подобных жестокости и цинизма? И хочется даже отбросить книгу куда подальше и больше никогда не брать ее в руки. Но это только если воспринимать написанное с позиций реализма, в котором есть понятия сюжета, литературных персонажей, авторского пафоса. А здесь нет никакого сюжета, нет даже героя. Ибо Вэнкси – не герой, он – всего лишь идея. Олицетворение той системы, которая бьет и уничтожает, давит и подавливает – чтобы расчистить дорогу тем, кто сильнее и у кого больше власти в руках. Так чем же эта история жестче самой жизни? Чем она страшнее окружающей нас реальности? Более того – финал звучит исключительно гуманно. Сгубивший столько жизней служитель порядка спасен поцелуем любви, ибо *«спасти нас может только любовь»*. Впрочем, мотив спасения – не столь частый гость на страницах бычковых рассказов. Чаще герои страдают от безнадежности. А впрочем, их нет, как уже было сказано. Кажущаяся многоголосица и многолюдность происходящего – не более чем очередная обманка. Есть монолог, произносимый от лица «бессознательного». Есть сюрреалистическое «я», расщепленное на множество субстанций, вступающих друг с другом в вечные пререкания, друг друга вытесняющих в поиске истины и предназначения.

Вот и следующий рассказ представляет собой жуткую смесь любовной истории в духе «Тысячи и одной ночи» и откровения сексуального маньяка. Майтхуна – обряд, связанный с идеей ритуального секса, где мужчина и женщина превращаются в божественную пару, сливаясь в единое целое – становится некоей навязчивой идеей, поиском тщетного выхода из тупика. Индуистские и эротические мотивы буквально пронизывают художественную ткань бычковой прозы. Но красивой восточной сказки в данном случае не получается. Мираж растаял – и на смену безудержной страсти пришли *«суровые средневековые лица»*, суровые стены и скопцы, *«монахини с наждачными лицами»*, которые просили отречься. Колесо сансары распалось, Шива так и не совокупился со своей Шакти, журавлиный язык остался недоступным для понимания, оставив вопрошающему лишь бесчисленное множество пустотных форм бесплодной и бессмысленной реальности:

«Ну и где ваши новости? В нигде! И ничто это все, было или не было ничто, эй вы, хирурги, много ли унесете вы в могилу, зачем работать, резать, учиться, зубрить раны пострадавших? Когда пострадавшие все равно рано или поздно умрут. Все ничто, слышите? Но никто не слышал меня, все куда-то спешили, шли, на работу, на разную, кто куда...»

О пустоте, сменяющейся поиском, речь пойдет и далее. В «Чингачгукке», например, продолжается репрезентация «страшных» образов мировой литературы. Уже в самом начале повествования сама собой напрашивается аллюзия с «Божественной комедией» Данте. «Земную жизнь пройдя до половины», герой очутился в лесу: *«Было страшно в лесу. Было страшно с грибами»*. Однако ускорение (частное проявление того же рока) уже *«рвало волосы с рельс»*. А паровоз в лесу – платформа, с которой заплутавшего должно бы унести в новую жизнь, к новому себе... Он должен *«вывернуться заново, вывернуться за полночь»*... У него мало времени, и от того процесс «родов» еще более мучителен и страшен. Мы видим только эту выворачиваемую наизнанку реальность, это не способное состояться рождение новой субстанции, более истинной и совершенной. Так, Федор Гамбусов, он же несостоявшийся счастливый супруг, он же директор пустых стульев

Святослав, должен преобразиться в Фабра с его галстуком-бабочкой. Уж не тот ли Жан Анри Фабр – французский энтомолог, наблюдавший за поведением сатурнии, более известной как ночной Павлиний Глаз? Однако после всех мучительных перерождений все закончилось одним: *«Ждали Фабра... Но снова выпал Федор»*. Как дождь, как плохая карта, как нечто выпадающее из обоймы.

Если заблудившийся в лесу грехов герой Данте Алигьери достигает божественного Эмпирея, где может созерцать «высший свет, который лишь собой излит и постижим», то условный персонаж Бычкова, много раз умиравший понапрасну, видит перед собой все тот же *«неисправный закон исправного мира»*. И эту логику невозможно преодолеть – ее можно только принять. С той оговоркой, что *«седой комар будет жить бесконечно»*.

А вот и еще один несостоявшийся герой – из диджитал-пьесы с видеоформатом. Эдакий новоявленный Икар, летящий «над землей и водой» – правда, не без помощи подпорок и тросов с крюками. Но толку-то в этом полете? Все равно толпы разъяренных и неудовлетворенных женщин утащат вниз, разденут донага, не оставив даже пресловутых трусов.

Кстати, подсчитать количество мужчин и женщин на импровизированной сцене – задача непростая и архилегкая одновременно. Один мужчина и одна женщина! Все прочие Маши, Любы, женщины и мужчины под разными номерами – не более чем результат распада героев на множество субстанций. Вполне себе сюрреалистический подход. Особенно если учесть наблюдение Игоря Фунта⁴ про диджитал-пьесу, работающую *«как театр, который уже не доверяет театру»*. Перед нами «эрнстовская» нервная современность, где «все стало видеоформатом, даже физический (и не только) позор».

Все выставлено на всеобщее обозрение, и о низменной стороне жизни, которую обычно скрывают, говорить уже не совестно. Но дело даже не только в этом. Дело в том, что основа современного театра, как и в целом искусства – иллюзия и условность. Толпа – это тоже иллюзия, выражение идеи, для которой вполне хватило бы толстой женщины Тамары и злополучного героя, которому никак не дают взлететь. Он может быть одновременно актером, кочегаром, задроченным вонючим клерком, мальчиком Олегом (или не Олегом) – просто потому, что «наконец-то не конец» никогда не наступит, потому что, как всегда, «что-то ломается в самый ответственный момент». А еще потому, что всегда *«все вращалось вокруг одного и того же... как какая-то подлая ось»*. Поэтому очередной стул будет разбиваться, а очередной мужчина будет совершенно одинаково «спотыкаться» об очередную женщину там, где *«гадства, блядства и возжелений»* значительно больше, чем здравого смысла.

«Подлая ось» магическим образом преобразуется в «бозон Хиггса» в венчающей весь этот гротесковый ужас романелле «Антигона». Здесь легендарный античный сюжет о царе Эдипе и его детях приправлен индуистской мифологией и пропущен сквозь призму хорошо известной в литературе проблемы «отцов и детей». При этом тема рока остается ведущей. Рок выезжает на первый план огромным бензовозом, которым управляют мертвые отец и мать уже не менее мертвых героев. Это реальность, налетающая со скоростью света на тех, кто обречен отвечать за ошибки прошлого, нести их на себе как тяжелый груз, заменяя ими собственную судьбу. Так сын становится отцом, дочь-матерью, не желающей видеть гибель собственных детей, Этеокла и Полиника, вкупе с их несчастной сестрой Антигоной. Герои древней трагедии, неоднократно интерпретированной множеством авторов – от Софокла до Брехта и далее – становятся образами-архетипами рока, преследующего человека, слабого и беспомощного, не способного создать «новый бозон Хиггса». Здесь уже не приходится уповать на палочку-выручалочку в виде Deus ex machina – спасения откуда-нибудь ждать бессмысленно. Что этому виной? *«Ошизелые замшиелые миры, сорванные башни, герметический клей слюны, осклизлые глюоны, карлики горбатых кварков, видите ли. Костер Варанаси!»*

⁴ Игорь Фунт. Указ. соч.

Вывод прост – в каждом из нас живут Антигона, Креонт, Иокаста, Этеокл и Полиник. Причем в одночасье. И заглушить их голоса невозможно. А найти среди них свой голос – еще труднее.

Не об этом ли и еще один рассказ-обманка – «Леопард»? Как будто бы это что-то из времен большевизма и работы карательных органов НКВД. Доносы, допросы, выбивание несуществующей правды любыми путями. Но вот читаешь-читаешь – и внезапно приходит проблеск осознания: да здесь же вообще ни разу не про то! Нет ни доносчиков, ни допрашивающих, ни арестантов. А есть все тот же человек, показанный изнутри, открывающий в себе дознавателя и арестанта, страдающий от тяжести нерожденного внутри себя леопарда, стремящийся *«в бессознательности решений принять непринятое за глубину»*.

Кажется, что заключительная фаза истории – и есть тот самый важный месседж, во имя которого и затеяна вся эта литературная заваруха:

*Распрямай кривое
На прямое.
На разрез бесконечности,
На блеск звезд.
Так стоят на своей крови.
Так прорастают из своей боли*

Как будто где-то рядом пробежал, едва видимый, фантом Пьера Безухова, внезапно обретшего высшую истину о самом себе. Так глубоко иррациональное способно прекрасно ужиться с многовековой традицией и переиначить ее на новый лад, созвучный самой действительности.

Ну и, конечно, не стоит забывать о том, что главное мы извлекаем из удивительного языка Андрея Бычкова. Это и самостоятельный герой прозы, и единственно возможный сюжет, и единственно состоявшаяся реальность, позволяющая услышать голос бессознательного, для которого законы формальной логики не существуют, да и не могут существовать.

Язык вовсю хулиганит, заигрывает с нами, нарочито перемешивая смыслы, заставляя в одном «конце» увидеть «другой», о котором вслух говорить не принято. Он саморазрушается и самовоспроизводится, создает новые смыслы и тут же их нейтрализует. Одним словом, он заменяет самого автора, становится им, демонстрируя, как уже было сказано нами в предыдущей рецензии⁵, *«призрачные мерцания внутренней душевной работы»* творца:

«Этот закон повторения, карма проклятия, деление надвое – ты и каждый раз кто-то другой, необходимость что-то предпринять... Но разве это не должно когда-нибудь кончиться? Чей-то насмешливый вопрос, я хорошо знаю чей».

На этот вопрос и отвечать не надо. Он уже дан в названии книги.

⁵ Елена Севрюгина Монолог от лица бессознательного // Волга. 2026. №1-2. <https://volga-magazine.ru/1-2-2026-desc/>