

Валерий Вьюгин

КАК ВОЗМОЖЕН РЕСАЙКЛИНГ БУДУЩЕГО? (СЛУЧАЙ С «ЖИВЫМИ И ВЗРОСЛЫМИ» ПИСАТЕЛЯ С. Ю. КУЗНЕЦОВА)¹

В предлагаемой статье рассматривается роман С. Ю. Кузнецова «Живые и взрослые» — одно из произведений корпуса отечественной «премиальной литературы» 2019 г., в основе которого лежит специфическая версия советской истории 1940-х и 1980-х гг. Сочетающий в себе жанровые черты школьной повести и фантастического хоррора, роман представляет собой попытку пересоздать советское отрочество, которое самому писателю когда-то пришлось пережить. В определенном смысле «Живые и взрослые» — это «автофикшн» и одновременно явление травматической постпамяти. В созданном Кузнецовым беллетризованном пространстве постпамяти доминирует топика войны, отсылающая к событиям 1941–1945 гг. Существенное отличие романа от зафиксированной документально истории состоит в том, что описываемая в нем война не заканчивается в 1940-е гг., а продолжается даже в 1980-х гг., Кузнецов представляет читателю сюжет, где война перманентна. Поэтому предпринимаемую Кузнецовым реутилизацию истории можно охарактеризовать не только как ресайклинг прошлого, но и как «перспективный ресайклинг» или «ресайклинг будущего». Этот вид переработки прошлого отличается от предполагаемого избавление от негативных последствий травмы «терапевтического ресайклинга» тем, что он не способствует преодолению травматической ситуации, а, напротив, пролонгирует её.

Ключевые слова: советское детство, тинейджеры, культурный ресайклинг, Великая Отечественная война, школьная повесть, хоррор, русская литература, постпамять, травма

Поводом для написания этой статьи послужил интерес к корпусу литературных произведений, которые в 2019 г. попали в шорт- или лонглисты наиболее значительных из действовавших на тот момент отечественных литературных премий: «Большая книга», «Национальный бестселлер», НОС и «Ясная Поляна». Несмотря на то что институт премий в сфере искусства стал предметом серьезного академического обсуждения сравнительно недавно², игнорировать его значение в литературном процессе сложно: слишком очевидна роль этого «дисциплинатора» и «катализатора» актуальных тем, форм, настроений. Когда я в 2020 г. впервые обратился к упомянутым спискам, они отражали самый свежий срез отечественной «премиальной литературы», насчитывающий около сотни произведений³. По такому количеству текстов вполне можно было судить о довольно широком спектре трендов, характерных для периода, которому конкурсы подводили итог. Когда же выяснилось, что 2019 год — предпандемийный, предкризисный — завершил целую эпоху, премиальная литература 2019 г. приобрела в моих глазах дополнительную ценность. Теперь она интересна еще и как пропущенное через фильтр конкурсных политик итоговое свидетельство о тех днях, после которых с предшествующим периодом истории оборвалась отнюдь не символическая, как на рубеже двух столетий, а реальная связь.

Ресайклинг⁴ советского прошлого, частью которого является ресайклинг «советского детства», представляет собой лишь одну из отразившихся в премиальном корпусе 2019 г. тенденций, — одну, но явно из доминирующих. При первых подступах к теме мое внимание привлекли формально очень непохожие друг на друга романы, нарративная логика которых выстраивалась, однако, так, что в конечном счете приводила авторов к одному и тому же результату — к апологии советской истории; причем даже тогда, когда последняя изображалась отнюдь не в радужных красках⁵. Эти романы, написанные со значительностью, присущей толстому советскому журналу, концентрировались на реальности взрослого советского человека, и даже если их авторы, как, например, Г. Яхина в «Детях моих», апеллировали к советскому детству, главными персонажами в них все равно оставались взрослые.

Но помимо такого рода произведений в конкурсных списках 2019 г. имеются и другие. Во-первых, действительно обращенные к детям и подросткам, а во-вторых — не только к прошлому, но и к будущему. С наибольшей очевидностью «инфантильно-

футуристическая» точка зрения на историю реализуется в романе С. Ю. Кузнецова «Живые и взрослые»⁶.

Вообще произведений о детях или подростках, представленных на соискание четырех упомянутых премий в 2019 г., не так уж и мало. Детство героя играет более или менее заметную роль, может быть, в шестой или пятой части этого корпуса; советское детство, — пожалуй, в семи или восьми текстах (как отмечалось выше, из общего числа, приближающегося к сотне). Оценки примерны, так как сложно определить, какой текстуально выраженный объем внимания автора к теме считать весомым. Образец же именно детской, точнее, подростковой литературы в премиальном корпусе 2019 г. всего один, зато девятистотраничный, — «Живые и взрослые».

Как и в случае со «взрослой» премиальной литературой 2019 г., роман Кузнецова следует логике повествования, приводящей, несмотря на свою замысловатость, к воспроизведению тезисов, характерных для самой бесхитростной пропаганды. В некоторых отношениях адресованные тинейджерам «Живые и взрослые» представляют собой даже более радикальную репрезентацию публично доминирующего сегодня набора топосов, чем романы для взрослой аудитории (из тех, по крайней мере, что мне удалось прочитать внимательно). Кузнецов проговаривает то, перед чем другие авторы премиальных романов о советском прошлом останавливаются. Если авторы «взрослых» текстов всего лишь артикулировали апологетическое отношение к истории, то в романе Кузнецова просматривается основанная на этом фундаменте программа на будущее.

Кузнецов родился в 1966 г. С одной стороны, его роман, написанный в жанре подросткового хоррора, представляет собой попытку пересоздать советское отрочество, которое ему самому пришлось пережить. В этом смысле «Живые и взрослые» — автофикшн. С другой стороны, поскольку речь в романе параллельно ведется еще и о событиях, которые произошли до рождения писателя, роман представляет собой явление травматической постпамяти: результат восприятия и реинтерпретации тех болезненных событий, собственных воспоминаний о которых автор никак иметь не мог. Если использовать несколько иные, но родственные термины, перед нами ресайклинг как собственного, так и чужого прошлого, притом что результат, хотел того писатель или нет, вбирает в себя ряд базовых публичных дискурсов и вытекающих из них этических решений.

Поскольку речь идет о ресайклинге вполне определенных культурных ценностей, (связанных в нашем случае, прежде всего, с памятью о советском прошлом) особую важность приобретает тематика, а не поэтика. Но чтобы выявить эти ценности, приходится погружаться как в сеть исторических аллюзий, которыми произведение наполнено, так и в хитросплетения отнюдь не самого прозрачного сюжета.

Пласт исторических аллюзий в романе настолько велик, что это заставляет говорить о двойной природе произведения и о его двойной адресации. С одной стороны, оно действительно о подростках, причем стилистически и структурно выдержано в нормах литературы, предназначенной подростковой аудитории. Более того, судя по предвосхищающему текст комментарию писателя, роман написан для его дочери: «Моей дочери Ане». С другой стороны, нельзя ожидать от современного молодого читателя такого опыта, который позволил бы ему с легкостью улавливать отсылки, очевидные для живших в советских реалиях современников автора. Поэтому есть основания полагать, что автор рассчитывал как на подростковую, так и на взрослую аудиторию. Можно было бы прочитать роман только с точки зрения подростка, но поскольку нас будет интересовать главным образом советское прошлое, игнорировать «роман для взрослых», содержащийся в «романе для детей», было бы затруднительно.

Известны два печатных издания «Живых и взрослых». Ранее, содержащее только первую часть, вышло в 2011 г. [Кузнецов 2011]⁷. Позднее, включающее в себя три части, — в 2019 г. [Кузнецов 2019]. Первая книга, судя по авторским датировкам, создавалась с 2008 г. по 2010 г., вторая — с 2012 г. по 2013 г. Третья писалась в 2015–2016 гг. К проблеме ресайклинга советского детского опыта имеет отношение прежде всего созданная еще в 2011 г. первая книга, тогда как две другие отклоняются от изначальной авторской интенции. Поэтому основное внимание будет сосредоточено на первой книге, а сиквелов я коснусь в последней части исследования.

Связь «Живых и взрослых» Кузнецова с советским опытом просматривается уже в названии, которое нарочито взывает к роману-эпопее советского классика К. М. Симонова «Живые и мертвые» (1959–1971). Читатель, который имеет хотя бы смутное представление о книге Симонова, целиком посвященной войне 1941–1945 гг. между СССР и Германией, вполне способен эту аллюзию опознать. Если говорить о содержании и форме двух произведений, кроме некоторых тематических совпадений они как будто не имеют

между собой ничего общего. В отличие от претендующего на достоверность Симонова, Кузнецов пишет фантастический хоррор. Обстановка и время действия «Живых и взрослых» связаны с советским прошлым, причем Кузнецова в первую очередь интересует действительность 1980-х гг. и только потом — более ранняя история. Но то, что в этой ранней истории Кузнецов фокусируется на «Великой войне», явно заставляющей вспомнить о Великой отечественной войне, при всей непохожести, безусловно, связывает два произведения.

Принципиальных и сразу бросающихся в глаза трансформаций, которым подвергается советская действительность в «Живых и взрослых», две. Во-первых, Кузнецов дополняет ее фантастическими образами, либо — так тоже можно сказать — дополняет советскими реалиями в чем-то подобный советскому фантастический мир. Во-вторых, Кузнецов шифрует интересующие его советские реалии, но так, чтобы имеющий или знакомый с советским опытом читатель, не мог не догадаться, о чем идет речь. Этот шифр, помимо прочего, указывает на то, что целевая аудитория его книги — не только подростки, но и сверстники автора.

Уже на первых страницах сочинения обнаруживается целый ряд именовании, которые иногда называют прямо, но чаще «анаграммируют» предметы и явления из советской жизни: Первое сентября, линейка, (школьный) дневник, мешок со «сменкой», староста, Дворец Звездочек, Великая война, Новый год, майские праздники, магазин «Мир детей» и т. д. Особую категорию среди этих вещей составляют книги: «Дочь полка», «Сын подпольщика», «Четыре мушкетера» Дюмаса, «Стеклянный кортик» и «Мальтийская птица» (соответственно — «Сын полка» В. П. Катаева, «Три мушкетера» А. Дюма, «Кортик» и «Бронзовая птица» А. Н. Рыбакова). Или фильмы: «Неуловимый» («Неуловимые мстители» Э. Г. Кеосаяна, 1969), «Тайна третьей галактики» («Тайна третьей планеты» Р. А. Качанова, 1981). Параллели с советской действительностью позднего брежневского периода очевидны: время угадывается по упоминанию дискотеки, джинсов, фильма Качанова.

Одно из тематических пространств, которое с увлечением и довольно детально прописывает автор, связано со школой, и если бы не искажения указанного выше свойства и не некоторые фантастические вкрапления, то можно было бы подумать, что имеешь дело не со спекулятивной литературой, а с обычным, «реалистическим», произведением о советском детстве. Роман Кузнецова

в определенном смысле «школьная повесть» о взрослении героини, переходящая затем в «институтскую». Первая книга даже завершается очень объяснимым с точки зрения жанра образом: «...выпускной класс, еще через пару лет. <...> Марина спит, спит глубоким сном — и там, во сне, она уже совсем, совсем взрослая» [344]⁸.

В этом школьном пространстве, которому целиком отведена первая из трех частей повествования, дети (в основном семиклассники), дружат, соперничают, противостоят одним преподавателям и симпатизируют другим. Их жизнь распадается на официальную, связанную со школьными ритуалами и дискурсами, и приватно-уличную, где персонажи действуют согласно иной этике, обе сферы их обитания связаны между собой. «Уличная жизнь» описывается довольно подробно, хотя, как выясняется, основным, если не единственным занятием, которому подрастающие герои Кузнецова предаются, являются драки «школа на школу» — ученики обычной школы, которую посещает протагонист, против спортивной.

Мир детей в книге обособлен от мира взрослых. Фокальным персонажем оказывается девушка-подросток, то есть описание событий дается в значительной степени с точки зрения детей. О взрослых людях, упоминаемых большей частью очень лаконично и вскользь, читателю мало что известно («Все-таки ее папа время от времени бывает на приемах в Министерстве по делам Заграничья» [43]. Исключение составляет ряд персонажей-посредников, каковыми оказываются некоторые из школьных учителей, а также несколько фигур, выступающих либо в качестве «помощников» в детских похождениях, либо в роли «злодеев-вредителей».

Автор соблюдает принцип, согласно которому чем моложе педагог, тем больше о нем известно и тем сильнее он вовлечен в развитие основных сюжетных линий. Когда, например, Кузнецов погружает читателя в любовную коллизию, разворачивающуюся между молодой учительницей и старшим коллегой, она описывается, во-первых, с детской точки зрения: «ДэДэ и Зиночка! Он же старый совсем, лет сорок, наверное! А Зиночка — три года после института, значит, лет двадцать пять. Что она в нем нашла?» [241]. А во-вторых, участвующие в ней персонажи наделяются разным фабульным потенциалом. Двадцатипятилетняя учительница вскоре станет активным участником действия, причем по ходу дела она еще больше «инфантилизируется»: по поведению и статусу сравнивается с детьми и даже уступит одному из них роль лидера. Участие же в кульминационных событиях ее сорокалетнего возлюбленно-

го будет исключено. В последующих книгах ситуация изменится, «взрослого» мира станет заметно больше, но в первой книге она такова.

География и история в романе Кузнецова, как и локус современной школы, тоже напоминают то, какими они представляли изнутри СССР для советских граждан, хотя, как уже отмечалось, некоторая атрибутика постоянно указывает на альтернативную реальность. Согласно версии Кузнецова, в результате ряда исторических событий мир был разделен на две враждующие территории и, соответственно, людские общности, или, если точнее, — от мира обособилась очень большая территория, где проживают интересующие автора персонажи. О ее размерах, в частности, свидетельствует тот факт, что в какой-то момент герои отправляются из города, где «с главной башни страны сияет заключенная в круг серебряная звезда» [94], на Белое море. Как мы видим, по некоторым деталям определяется даже прообраз места действия, которое прямо не названо: «серебряные звезды на высоких башнях» [60] заставляют думать о Москве.

Связь изолированной территории с внешним пространством не прервана, но строго ограничена. Она существует в форме дипломатического общения, а также потока бытовой контрабанды, движущегося только в одном направлении. Говоря условно — в альтернативный СССР. (Однако название этой вымышленной страны остается неизвестным.) Большинству обитателей «альтернативного СССР» очевидно, что за «Границей» производится множество вещей, в которых у них есть потребность, но которым внутри их мира неоткуда взяться по неразъясненным причинам. Автор постоянно, особенно в начале романа, подчеркивает данное обстоятельство.

Что же касается истории, то в «нарративной памяти»⁹ автора «Живых и взрослых» отражаются разные отрезки времени, а рассказы о них (что не является, конечно, чем-то уникальным, а в нашем случае и существенным) вложены один в другой по принципу мизанабим. О «парасоветской» истории 1970-х — 1980-х гг. мы узнаем от первичного недиегетического рассказчика, тогда как вторичные рассказчики повествуют о «парасоветской» истории более раннего времени. Причем как события до условного 1917 г., так и время между ним и 1941–1945 гг. представлены очень скудно. На них указывают только смутные намеки.

Учитель в школе может рассказывать об эпизодах «Великой войны», отсылающих к мифу о панфиловцах: «И вот отряд майора Алурина должен был защищать город в северо-западном направ-

лении, вдоль Петровского шоссе. Их было всего двадцать шесть, но это были опытные воины, сражавшиеся еще во времена Проведения Границ» [51]. Герои могут отыскать редкого рассказчика, который помнит, что было еще раньше, в предшествующую эпоху, обозначаемую как время «до Проведения Границ»:

В Приморске специально разыскали одну старушку... скривилась: мол, все не так было. <...> А потом вдруг сказала:

— Да вообще — никакой разницы нет, до Проведения или после. У кого власть — тот и прав, а простые люди как жили, так и живут [68].

Из романа понятно только то, что «Проведение Границ» как-то соотносится с периодом революции и гражданской войны. Ни на более ранней истории, ни на времени между «гражданской» и «Великой войной», то есть на альтернативных 1930-х гг., Кузнецов практически не останавливается, тогда как топика «Великой войны» играет в «Живых и взрослых» доминирующую роль. Связанных с ней прозрачных аллюзий, если не считать поздний период «парасоветской» истории 1980-х гг., значительно больше, чем других.

Для центральных героев, включая фокального персонажа-протагониста, отношение к «Великой войне» становится критерием нравственности и искренности. Главная героиня, например, испытывает физический дискомфорт, заметив, как ее одноклассница рисует что-то пустячное во время очередного рассказа учителя: «Марину тогда передернуло: как можно рисовать такую пошлятину во время рассказа о Великой войне?» [13]. Важно, что в этой сакрализации войны автор не оставляет никаких знаков того, что его позиция отличается от позиции тинейджера-протагониста: ни комментариев, ни, допустим, стилистически выражаемой иронии. Отношение к последней большой войне является, если так можно выразиться, «нравственной добавкой», которая отличает подростков из обычной школы от их сверстников-спортсменов. Если будущие спортсмены описываются Кузнецовым лишь как носители направленной против «чужих» агрессии, психологизируются в минимальной степени и о них мало что известно, то центральные персонажи из обычной школы апеллируют к героическому прошлому и строят грандиозные, касающиеся всего общества, планы на будущее.

Как и в случае с другими советскими реалиями, «Великая война» Кузнецова не совсем тождественна Великой Отечественной

войне. Основное отличие состоит в том, что в романе герои воюют не против живых людей, а против так называемых «мертвых», на стороне которых выступают еще и некие фантастические твари. Уже в самом начале книги тинейджеры дискутируют о «тингах» («настоящий тинг — это отрубленная человеческая кисть, наделенная единственным желанием: превращать живое в мертвое»; [10]), зомби, упырях, «фульчи» и «ромерос» («зомби, фульчи или ромерос, то есть тела, лишённые сознания, фактически — движущееся оружие, пушечное мясо»; [154]). О том же им сообщает школьный учитель, рассказывая о событиях «Великой войны»:

— Их осталось всего пятнадцать, — продолжает Павел Васильевич, — и тогда в атаку пошли фульчи. Я надеюсь, вам никогда не придется узнать — что такое фульчи-атака. В кино не покажешь самого страшного. А самое страшное — это запах. Ну и еще — какие они на ощупь. В этом смысле даже ромерос лучше. Они, конечно, опасней, злее, но психологически с ними гораздо проще справиться. Главное — стрелять в голову, можно даже обычными пулями. А вот если плоть фульчи хотя бы раз растекается у тебя между пальцами — до самого уха такого не забудешь.

Павел Васильевич замолкает [52].

Через некоторое время героям Кузнецова предстоит встретиться, и с «мертвыми», которые, как выясняется, обитают то ли в том же внешнем мире, в «Заграницье», откуда поступает масса полезных для жизни вещей.

О «Заграницье» персонажам-детям, а вслед за ними и читателю известно немного, причем почти по всем признакам жизнь в нем так же обыкновенна, как и в пределах Границы. Там тоже есть дети, взрослые, школы, министерства, заводы, секретные службы и т. д. и т. д., так что все это очень напоминает характерное для советской политологии разделение миров на «социалистический» во главе с советской Россией, и «капиталистический» во главе с США.

Бросающаяся в глаза специфика внешней территории состоит лишь в том, что она, в отличие от земли, где живут главные «живые» персонажи Кузнецова, называется «миром мертвых». Таким образом, все, кто попадает за Границу, тоже становятся и называются «мертвыми», хотя продолжают вести себя как живые: думают и чувствуют схожим образом.

Кузнецов прикладывает довольно много усилий, чтобы убедить аудиторию в том, что разница лежит лишь в области метафорического номинализма и риторики. Но читатель все же в один момент

узнает, по крайней мере, об одном существенном, онтологическом отличии между внутренним и внешним мирами: в мире мертвых, как выясняется, нет времени. Об этом «живым» персонажам и, соответственно, читателю рассказывает при неожиданной встрече «мертвый» подросток, носящий американизированное имя Майк и влюбленный в главную, «живую» героиню с русским именем Марина:

Когда мы прощались, я сказал, что мертвым нельзя любить живых — потому что у мертвых нет времени. Ты вырастешь, сказал я, а вот я навсегда останусь пятнадцатилетним.

И это значит — мы никогда больше не увидимся. Даже когда ты уйдешь, когда пересечешь Границу — ты будешь совсем другой, ты все забудешь, не узнаешь меня, и, наверно, я не узнаю тебя [225].

Тот факт, что это сообщение поступает от надежного рассказчика, сам по себе закрепляет реальный (в рамках фикционального мира романа), а не номинальный статус отсутствия времени в мире мертвых. Вот еще одно, теперь уже в изложении первичного недиегического рассказчика, описание «Заграницья»:

Действительно, им еще в школе говорили, что Заграницье разбито на множество областей и в каждой из них свой язык и свои обычаи. Вероятно, предположила Марина, в какую область попадает мертвый, зависит от того, где и когда он был живым. Люди, жившие давным-давно, попадали в отдаленные области, где технологии толком не развиты и куда мертвые из области Майка забредают только как туристы или чтобы снимать кино.

В каждой из областей почти не происходит изменений: люди не старятся, дети не взрослеют. Как известно, у мертвых нет времени — но теперь стало ясно, что у них есть много областей пространства, удерживаемых вместе движением денег, которое регулируется сложными и непонятными законами [129–130].

«Онтологизм», впрочем, не устраняет метафоризма и риторики, в контексте которой «живой» советский бескорыстный мир противопоставлен несветскому «мертвому» миру чистогана. Напротив, дискурсивность различий между мирами не однажды подкрепляется рядом красноречивых параллелей. Например, чтобы стать «мертвым», не обязательно умереть — можно просто перебежать к ним или не вернуться из командировки. Последнее, как очевидно, соотносится со статусом «невозвращенца» или «перебежчика», известным в СССР:

Узнав, что ее родители — мертвые, одноклассники сначала сторонились Ники, словно боялись: смерть, как зараза, перейдет к ним. Потом начали выяснять — как родители погибли. Случайно ли? А может, они сами захотели стать мертвыми? Может, сами сбежали в Заграницье? Может, Ника тоже хочет стать перебежницей? Может, она и сейчас шпионит на мертвых? [52–53]

Ясно, что автор романа использует потенциал реализованной метафоры, но при этом он не доводит процесс реализации до конца: жители «Заграницья» предстают в его повествовании то (ли) как действительно не живые, то (ли) как лишь именуемые таковыми.

Этим сложности, связанные с устройством вымышленного автором мира, однако, не ограничиваются. Дело в том, что, согласно Кузнецову, мертвые из «Заграницья», как и живые, обитающие внутри ограниченной территории, тоже могут умереть. Иными словами, «мертвые» из страны мертвых все-таки не до конца мертвые. Пространство окончательной, точнее, вторичной смерти у Кузнецова лишь упомянуто. О нем, кроме догадок, ничего неизвестно. Но оно для его героев реально:

— Не знаю, — отвечает Алурин. — Есть граница между мертвыми и дважды мертвыми — и куда как крепче вашей Границы. Говорят, в некоторых мертвых областях есть люди, которые заглядывали на ту сторону, видели дважды мертвых. По мне, так это только бабьи рассказы. Когда мертвых уничтожают, от них ничего не остается. Я, во всяком случае, так думаю.

Вот что такое — быть мертвым, думает Ника. Знать, что если ты снова умрешь, то уже не будет ничего. Все закончится [217].

Если суммировать сеттинг, главные персонажи Кузнецова живут в «мире живых», которому угрожает «мир мертвых», с которым однако в настоящий момент поддерживается мир. Вне этих реалий существует или, по крайней мере, мыслится мир «дважды мертвых». О том, что перед нами лишь метафорическое и риторическое разделение между миром живых и миром мертвых, под которыми подразумеваются советский и несветский миры, свидетельствуют лишь слегка камуфлирующие описания обоих миров и то, что им обоим противостоит мир «дважды мертвых». О том же, что различие все-таки онтологично, говорит наличие «нежити» (или «тингов», в терминологии автора: фульчи, ромерос...) и отсутствие времени как атрибута «мира мертвых».

Главная интрига, развивающаяся на этом фоне, в общих чертах такова. «Живые» подростки во время слежки за одним из своих

учителей, в котором они подозревают шпиона «мертвых», попадают в пустующий дом, где возможны контакты с миром мертвых. Здесь они встречают своего сверстника из этого мира, с которым у них завязываются дружественные отношения. Открыв для себя принципиальную возможность перемещения между мирами, герои отправляются в далекую экспедицию, где пытаются найти способ устранить разделяющую их границу. Авантюра, однако, не удается. В конце концов подростки попадают в ловушку, которую им расставляет персонаж-злодей (типаж «безумного ученого»), пытающийся подчинить себе как «мир мертвых», так и «мир живых». В результате несколько положительных персонажей, как, впрочем, и злодей, гибнут.

Думается, создатель популярного пособия по написанию киносценариев «Save the cat!» и автор термина «double Mumbo Jumbo» Блейк Снайдер [Snyder 2005]¹⁰ оценил бы по достоинству историко-географическую фантазмагорию Кузнецова, но для разговора о ресайклинге советского это не самое существенное. Важнее понять, какие из связанных с прошлым культурных ценностей сохранены «нарративной памятью» автора романа, то есть какая топка его больше всего занимает сама по себе и в какую иерархию она выстраивается.

Произведение Кузнецова — прежде всего фантастический хоррор. Это главное в романе, поскольку занимает большую часть внимания автора и, соответственно, объема текста. Если же вычлесть из нарратива Кузнецова фантастическую составляющую и связанные с ней перипетии сюжета, то в поле читательского внимания останутся три крупных тематических кластера, не однородных, но все же целостных: советская школа, изолированный советский мир и война; причем вполне конкретная война 1941–1945 гг. как предмет целого ряда аллюзий. Идея войны, включая ее мягкую форму — драку, объединяет все эти кластеры, как, собственно, и пространство фантастического сюжета, которое «реально», то есть соотносится с тем, что принято называть «исторической реальностью», только благодаря все тем же аллюзиям на войну. Для Кузнецова в его романе это важнейшая, хоть и не единственная, «нарративная» и, соответственно, культурная ценность. Именно ее, как наследие советского опыта, Кузнецов подвергает ресайклингу.

Если учитель истории рассказывает ученикам о прошедшей войне с «мертвым миром», то его ученики продолжают эту войну в «настоящем», в альтернативные 1980-е гг. Если цель «Великой войны» со стороны «живых» выглядит в нарративе скорее как защита

от инвазии мертвых, то ответная попытка «квазисоветских» тинейджеров прорваться в чужой мир, — определенно обратное движение. Неудача, которая постигает героев Кузнецова, лишь заставляет их думать о будущей, более масштабной апокалиптической акции по разрушению границы между территориями живых и мертвых.

В романе имеется фрагмент, который вносит в смысл акции подростков особую коннотацию. Упомянутому выше рассказу учителя о неравной битве живых с «фульчи» предшествует диалог, где победа риторически контаминируется с поражением. Сближение заявляет о себе неожиданно, без какой-либо подготовки:

— Павел Васильевич, расскажите о каком-нибудь поражении, — вдруг говорит Марина.

— О поражении — удивляется учитель. — В День Победы? [49].

Затем ситуация проясняется:

— Ну, это же условный день, — говорит Марина, — мы все об этом знаем.

В самом деле, День Победы отмечают тридцатого октября, потому что именно в ночь на тридцать первое наши войска оттеснили мертвых и перешли Границу. Войска мертвых были разгромлены уже на их территории — но когда это случилось; никто не знает. Солдаты возвращались с той стороны еще полгода. Все рассказывали о сражениях и о победе, но никакой даты назвать не могли [49–50].

Тезис о победе в прошлом лишается определенности на фабульном уровне: событие вроде бы было, но когда — неизвестно. Вместо краткого времени, что ожидается, оно заняло не менее полугода. В результате антонимы «победа» и «поражение» приобретают качество окказиональных синонимов, а попытка насильственного переустройства мира подростками и желание ее повторить, хотел того автор или нет, увязываются с семантикой реванша.

Кузнецов играет в амбивалентность: было ли хуже до проведения границ? Были ли тридцатые годы? Об этом можно только догадываться. Схожим образом «мертвые» не мертвы, а победа над ними не является победой. Финал произведения отвечает тому же критерию. Кузнецов посвящает самые последние страницы своей первой книги размышлениям об экспансии. В терминах его героев это стремление выражается эвфемистическим «менять мир». Протагонист Марина склонна оставить этот план из соображений гуманности. Ее настаивают жертвы:

— Но я больше не хочу менять мир, — говорит Марина. — Если менять мир, слишком много людей зря пропадут. Как Алурин, как Зиночка [333].

Но ее более решительная подруга и соратница остается верной идее:

— Ты так говоришь, потому что все еще хочешь разрушить Границу, — говорит Марина.

— Ну и что — отвечает Ника. — Да, все еще хочу [331].

Исходя из конвенций, читатель, как считается, должен был бы склониться на сторону протагониста, но последнее слово все же остается за соратницей:

...но, все равно, — давайте даже через много лет не забудем: когда мы учились в школе, этот мир нам не слишком нравился [334].

Возражений против ее призыва в тексте нет, что, казалось бы, заставляет считать финал романа «открытым» (а какой он еще может быть в современном романе?), оставляющем этический выбор, воевать или не воевать, за читателем. Такая амбивалентность авторского решения подкрепляется и соотношением сюжета с названием романа «Живые и взрослые», которое по его прочтении легко расшифровывается как противостояние «живых» детей «мертвым» взрослым. Призыв решительной героини с говорящим именем Ника как раз и сводится к тому, чтобы попытаться остаться в метафорическом смысле «живыми», пассионариями, в будущем.

Но на самом деле финал, предложенный Кузнецовым, замкнут — замкнут на главную тему, поскольку читателю не предлагается ничего другого, как только помнить и думать о войне в ее различных формах. Остается добавить, что сам миф «Великой войны», несмотря на «анаграммирование» советских реалий, не перерабатывается автором в своей сути, а апроприируется как некая учрежденная советской историографией сакральная константа с той только разницей, что концепция войны конвертируется из оборонительной в свою противоположность и снабжается коннотациями реванша. Но и это не самое существенное. Важнее то, что сама по себе тотальная, сквозная для романа, тематизация войны не оставляет читателю другого, казалось бы, очевидного выбора — ему *не* предлагается забыть о войне.

Кузнецов пишет военный хоррор, где прошлая война, благодаря включению в сюжет размышляющих о ней и даже участвующих

в ней подростков, тождественна будущей: «Великая война» отцов, поход детей и вполне еще только возможная война предстают у Кузнецова как единый процесс. В романе Кузнецова война перманентна. Стратегию автора романа в отношении к истории, таким образом, вполне можно охарактеризовать не только как ресайклинг прошлого, но как «перспективный ресайклинг» или, иначе, раз между прошлым и будущим в создаваемой им фикциональной реальности нет принципиальной разницы, как «ресайклинг будущего»¹¹. Он отличается от предполагающего избавление от негативных последствий травмы, говоря условно, «терапевтического ресайклинга» тем, что, напротив, травматичен: он удерживает в состоянии травмы, дискурсивно, риторически продуцируя ее условия.

Две последовавшие за первой книги «Живых и взрослых», как отмечалось в начале, переводят повествование в несколько иной концептуально-тематический регистр, который, впрочем, тоже заслуживает внимания хотя бы в «поскриптуме». «Великая война» по-прежнему фигурирует в «сиквелах» как базовый мотив апокалиптической деятельности подростков. Хотя теперь герои Кузнецова больше нелегально пребывают в мире мертвых, в частности, в так называемом «Вью-Ёрке». Более того, не удовлетвовавшись и этим локусом, через какое-то время они начинают осваивать миры «дважды мертвых».

К сюжетной линии о «безумном ученом», которая по-прежнему успешно развивается, несмотря на смерть персонажа в первой книге, добавляются или, точнее, начинают звучать отчетливей две конспирологические линии. Первая повествует об американском заговоре, в контексте которого, если расшифровывать альтернативные реалии романа, нападение Германии на СССР является акцией действующих у нее за спиной США. Это тождество реализуется имплицитно за счет характерного для конспирологического дискурса расширения понятия о враге. Если события Великой войны прочно ассоциируются с немецкой темой:

...Мертвые появились еще до рассвета. Они были высокие и красивые, в черной форме, затянутые в кожаные ремни, в блестящих фуражках с высокой тульей. Их начищенные сапоги скрипели по свежему снегу [479], —

то в альтернативных 1980-х гг. мир мертвых представляют главным образом обитатели территории, где находится город Вью-Ёрк.

Вторая конспирологическая линия, не мешающая первой, представлена сюжетом о заговоре спецслужб. В этой рамке разведывательные институции Америки и СССР работают, по крайней мере, время от времени вместе ради общей, не очень ясной цели, за которой, правда, угадывается идея сохранения Границы: так легче управлять и тем, и другим миром.

В этой связи важно, что в последних книгах Кузнецов уделяет несколько больше внимания времени репрессий, чем в первой. Кое-кто из его «живых» героев знает «про „трагедию минус пятого года“» [885] (*имеются в виду пять лет до войны — В. В.*). А кое-кто — «живой» персонаж-подросток, будучи отпрыском дипломата, пару лет пребывавший среди «мертвых», — может даже прочитать что-то вроде лекции на этот счет:

...многие люди по ошибке были арестованы... Но когда считаешь мертвые книги, узнаешь, как над людьми издевались, как их пытали, мучили... и не абы кого, а тех самых людей, которые проводили Границу всего за двадцать лет до этого! — так вот, когда это прочтешь, спрашиваешь себя: а зачем это было? [485–486].

Но не менее значимо и то, что никакого разоблачения проводников и исполнителей репрессий в книге не обнаруживается. Представители спецслужб характеризуются, вновь, амбивалентно: непонятно, являются ли они «помощниками» главных героев, либо, напротив, «вредителями». Более того, главная героиня в конце концов вливается в ряды спецслужбистов: чтобы быть ближе к тайнам мироустройства и управления миром, она выбирает учиться в «Академии», где готовят соответствующих специалистов.

Помимо всего этого, в сиквелах обнаруживается один радикальный поворот в политике прошлого и будущего. Кузнецов в определенный момент ни много ни мало осмеливается ослабить значимость прошлой Великой войны с мертвыми. В самом финале его персонажи вспоминают о недавней кончине школьного учителя, который когда-то рассказывал им об этом событии: «Ему бы не понравилось сейчас. Он ведь все-таки с мертвыми воевал, защищал Границу — а мы ее открываем все шире и шире...» [966]. Учителю не понравился бы неожиданно обнаружившийся в поздних книгах романа реформаторский, мирный курс во внешней политике, к которому в конце стали склоняться подростки. Согласно обновленной концепции, выросшей из сомнений первой книги, как признается себе главная героиня: «А теперь я выросла и узнала: мир обречен меняться» [972]. Последнее означает прежде всего постепенное

и не слишком насильственное размывание границ. В принципе, время, в котором теперь живут герои, несколько напоминает «перестройку» или ее приближение: им больше разрешают, легальными даже становятся встречи с мертвыми в рамках, говоря условно, культурного обмена. То есть гармоничные времена действительно близятся как будто сами по себе. И все же на самом деле в романе обозначен конкретный актер и инициатор процесса реформы — некое «Учреждение», то есть те же самые дипломаты и спецслужбы. Иными словами, автор в своей концепции прошлого и будущего делает ставку на конспирологическую теорию о всемогущих органах. На вопрос о том, что дальше и кто может спасти мир от границ и войн, Кузнецов, получается, отвечает прямо: не «живые» дети-пационарии, а «взрослые» мертвые органы.

Так, начав с войны в первой книге (2008–2010), к финалу третьей (2015–2016) автор романа приходит к идее всеобщей исторической гармонии, столь характерной, как отмечалось в начале, для целого ряда «взрослых» романов «предапокалиптического» премиального корпуса. В конечном счете и для него гармонизация советской истории становится условием ее ресайклинга.

Примечания

- ¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 19–18–00414, <https://rscf.ru/project/22-18-35036/>, ИРЛИ РАН.
- ² Наиболее резонансное на сегодняшний день исследование о премиях увидело свет в 2005 г. [English 2005]. О состоянии дел с изучением литературных премий в России см., например: [Вьюгин 2023с].
- ³ Некоторые из произведений подавались на разные конкурсы, некоторые не были опубликованы, но о них все же кое-что известно, поэтому цифру назвать можно только ориентировочно. Но так или иначе главное состоит в том, что текстов достаточно много и что они были отобраны из еще большего массива литературы. Уже это делает их репрезентативными.
- ⁴ Пониманий того, что собой представляет ресайклинг в сфере культуры, если учитывать все нюансы, множество. Один из первых теоретиков понятия В. Мозер определял его как «повторное использование (réutilisation) имеющегося культурного материала в новых практиках вне зависимости от того, насколько этот материал и эти практики различны по распространенности, формам и сферам бытования» [Moser 1998, 520]. Более узкая трактовка предполагает специфическое обращение с предметом ресайклинга, а именно наличие некоторого временного промежутка между временем появления культурной ценности, то есть ее первичной востребованности, и повторной ак-

туализацией [Zenderland 1978; Luehrmann 2005]. На практике оба эти типа ресайклинга часто наблюдаются как параллельные явления. Стоит отличать «ресайклинг» от «ностальгии» по прошлому. Ностальгию можно считать одной из разнообразных форм культурного ресайклинга. Об истории термина и связанных с ним концепций см. подробнее, напр.: [Вьюгин 2021; Вьюгин 2023а].

- ⁵ Я рассматривал, в частности, романы «Дети мои» Г. Ш. Яхиной, «Рай земной» С. Афлатуни, «Восстание» Н. В. Кононова, «Десять посещений моей возлюбленной» В. И. Аксенова, «Бюро проверки» А. Н. Архангельского [Вьюгин 2023b; Вьюгин 2024].
- ⁶ В 2019 г. роман Кузнецова попал в лонг-лист «Ясной поляны» и «Большой книги». В 2011 г., когда вышла его первая часть, он фигурировал в списках целого ряда специализированных конкурсов по фантастической литературе.
- ⁷ Возможно, именно оно, а не поздний полный текст, оценивались премиальными комиссиями в 2019 г. На соответствующей странице «Большой книги» выходные данные не указаны, но приведена обложка раннего издания (<https://bigbook.ru/knigi/zhivye-i-vzroslye>). На странице «Ясной Поляны» указана дата «2011 год», а издательство и обложка книги приведены от издания 2019 г. (<https://yppremia.ru/books/jivye-i-vzroslye>).
- ⁸ Здесь и далее все ссылки на текст романа даются в тексте указанием страницы по изданию 2019 г. [Кузнецов 2019]. Расхождения между этим и ранним изданием есть, но они незначительны.
- ⁹ Речь идет именно о «нарративной памяти», то есть памяти, которая нашла отражение в конкретном нарративе. Это позволяет вывести за пределы обсуждения вопросы индивидуально-психологического порядка, такие как, например, вопрос о том, что действительно, «в самом себе» помнит писатель Кузнецов. Чтобы понять, как произведение работает в рамках коллективного ресайклинга исторического опыта, сугубо индивидуальные, не эксплицируемые вербально и никак не реализуемые в других практиках воспоминания просто не важны.
- ¹⁰ В главе «Непреложные законы сценарной физики» Снайдер приводит несколько правил, которые не следует нарушать при создании сюжета произведения, если хочешь достичь успеха большой аудитории. Правило «Двойной Мумбо Юмбо» таково: «...по ряду причин аудитория может воспринять *только один тип магии в одном фильме*. Это закон. Недопустимо, чтобы пришельцев из дальнего космоса, прилетевших на Землю в неопознанном летающем объекте, покусали вампиры, после чего они стали бессмертными пришельцами» [Snyder 2005, 126]. Говоря иначе и в более общих терминах, Снайдер предупреждает о необходимости использовать минимум принципов, которые объясняют логику устройства фикционального мира. Кузнецов этим правилом явно пренебрегает. Если говорить только о самом очевидном, он создает гибрид

из школьной повести (нефантастическая реальность), мистического хоррора (поскольку в романе действуют живые мертвецы) и научной фантастики (поскольку за перипетии сюжета, как в конце концов выясняется, отвечает «сумасшедший ученый»).

- ¹¹ В рамках концепции ностальгии такой ориентированный на прошлое футуризм тоже описывается (см., например: [Maertz 2019, 17]). «Ностальгия по будущему» — расхожее выражение. Но кажется важным разобраться, как это может работать на уровне поэтических стратегий и риторического поведения, базовой частью которых оказывается ресайклинг тем и топосов, то есть ресайклинг как прием.

Литература

Источники

Кузнецов 2011 — Кузнецов С. Ю. Живые и взрослые. [Кн. 1]. М.: Аст: Аст-рель, 2011.

Кузнецов 2019 — Кузнецов С. Ю. Живые и взрослые: роман в трех книгах. М.: Livebook, 2019.

Исследования

Бойм 2019 — Бойм С. Будущее ностальгии М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Вьюгин 2021 — Вьюгин В. Ю. «Культурный ресайклинг»: к истории понятия (1960–1990-е годы) // Новое литературно обозрение. 2021. № 196. С. 13–32.

Вьюгин 2023a — Вьюгин В. Ю. «Культурный ресайклинг» в XXI веке: как его теперь понимать? // Антропологический форум. 2023. № 56. С. 120–168. DOI: 10.31250/1815-8870-2023-19-56-120-168.

Вьюгин 2023b — Вьюгин В. Ю. Ностальгия по травме («Премиальная» литература 2019 года и советское прошлое) // Новое литературно обозрение. 2023. № 1(179). С. 219–237. DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_219.

Вьюгин 2023c — Вьюгин В. Ю. От составителя [К блоку статей «„Премиальные политики“ в постсоветской литературе»] // Новое литературно обозрение. 2023. № 1(179). С. 198–201. DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_198.

English 2005 — English J. The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value. Cambridge, MA: Harvard UP, 2005.

Luehrmann 2005 — Luehrmann S. Recycling Cultural Construction: Desecularisation in Postsoviet Mari El' // Religion. State and Society. 2005. Vol. 33(1). Pp. 35–56. DOI: 10.1080/0963749042000330857.

Maertz 2019 — Maertz G. Nostalgia for the Future: Modernism and Heterogeneity in the Visual Arts of Nazi Germany. Ibidem-Verlag, 2019.

Snyder 2005 — Snyder B. Save the Cat!: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. Michael Wiese Productions, 2005.

Vyugin 2024 — Vyugin V. Nostalgia for Trauma: Russian Prize Literature and the Soviet Past // Appropriating history: the Soviet past in Belarusian, Russian and Ukrainian popular culture / eds. M. Schwartz, N. Weller. Bielefeld: Transcript, 2024. Pp. 225–240.

Zenderland 1978 — Zenderland L. Introduction: Uses of the Past // Recycling the Past: Popular Uses of American History / ed. by L. Zenderland. Philadelphia: University of Pennsylvania press, 1978. Pp. VII–XV.

References

Boym 2019 — Boym, S. (2019). Budushchee nostalg'gii [Thr future of nostalgia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

English 2005 — English, J. (2005). The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value. Cambridge, MA: Harvard UP.

Luehrmann 2005 — Luehrmann, S. (2005) Recycling Cultural Construction: Desecularisation in Postsoviet Mari El', Religion. State and Society, 2005, 33(1), 35–56. DOI: 10.1080/0963749042000330857.

Maertz 2019 — Maertz, G. (2019). Nostalgia for the Future: Modernism and Heterogeneity in the Visual Arts of Nazi Germany. Ibidem-Verlag.

Snyder 2005 — Snyder, B. (2005). Save the Cat!: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. Michael Wiese Productions.

Vyugin 2021 — Vyugin, V. (2021). “Kul'turnyi resaikling”: k istorii poniatia (1960–1990-e gody) [“Cultural Recycling”: A Contribution to the History of the Concept (1960s–1990s)]. Novoe literaturnoe obozrenie, 169(3), 13–32.

Vyugin 2023a — Vyugin, V. (2023). “Kul'turnyi resaikling” v XXI veke: kak ego teper' ponimat'? [“Cultural Recycling” in the 21st century. What does it mean now?]. Antropologicheskii forum, 56, 120–168. DOI: 10.31250/1815-8870-2023-19-56-120-168.

Vyugin 2023b — Vyugin, V. (2023). Nostal'giia po travme (“Premial'naia” literatura 2019 goda i sovetskoe proshloe) [Nostalgia for Trauma (“Prize” Literature Nominated of 2019 and the Soviet Past)]. Novoe literaturnoe obozrenie, 1(179), 219–237. DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_219.

Vyugin 2023c — Vyugin, V. (2023) Ot sostavitelia [K bloku statei “Premial'nye politiki” v postsovetskoi literature”] [Introduction [to the set of articles “Prize politics in Post-Soviet Literature”]]. Novoe literaturnoe obozrenie, 1(179), 198–201. DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_198.

Vyugin 2024 — Vyugin, V. (2024) Nostalgia for Trauma: Russian Prize Literature and the Soviet Past. In M. Schwartz, N. Weller (Eds.), *Appropriating history: the Soviet past in Belarusian, Russian and Ukrainian popular culture* (pp. 225–240). Bielefeld: Transcript.

Zenderland 1978 — Zenderland, L. (1978). Introduction: Uses of the Past. In L. Zenderland (Ed.), *Recycling the Past: Popular Uses of American History* (pp. VII–XV). Philadelphia: University of Pennsylvania press.

Valery Vyugin

Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom), Russian Academy of Sciences; ORCID: 0000-0002-5806-4264

HOW IS THE RECYCLING OF THE FUTURE POSSIBLE? (THE CASE OF *LIVING AND ADULT* BY SERGEI YU. KUZNETSOV)

My article deals with Sergei Kuznetsov's novel *The Living and the Adults*, one of the literary works that were nominated for Russia's most prestigious awards in 2019. Its plot is based on a peculiar vision of the Soviet history in the 1940s and the 1980s. In his novel, Kuznetsov mixes the genres of the so-called 'school story' and the fantastic horror, and seeks to recreate, in a literary form, the Soviet teenagers' live experience. I suppose this is also the author's attempt to revive and popularise his own memories of that time. In a certain sense, his novel belongs to the genre of autofiction and is a consequence of traumatic post-memory. In Kuznetsov's fictional world, the theme and topoi of war dominate, referring to the period of 1941–1945. However, there is a drastic difference between Kuznetsov's version of World War II and the real events. In Kuznetsov's narrative, the war does not end in the 1940s but continues into the 1980s. In addition, some of Kuznetsov's characters plan to continue their fight into the future as well. In other words, Kuznetsov is writing a piece of the war horror genre; he is describing a permanent war, i.e., one in which the past of war is united with the future, and in which the former and the latter are identical. It is therefore possible to identify Kuznetsov's approach to the Soviet history not only as 'recycling of the past' but also as a 'recycling of the future'. His recycling of history thus differs critically from what might be called, to say, 'therapeutic recycling', which implies healing the trauma of the past. Otherwise, Kuznetsov leaves this trauma unhealed in his novel and even reinforces it with a particular poetics and 'rhetoric of fiction'.

Keywords: Soviet teenagers, cultural recycling, World War II, 'school story' genre, horror, Russian literature, post-memory, trauma