

Михаил ГОЛУБКОВ

г. Москва



# САТИРА ЮРИЯ ПОЛЯКОВА



У критика, который интерпретирует сатиру Юрия Полякова, есть, вероятно, два основных пути: весело смеяться с автором, смахивая вместе с ним невидимые миру слезы, следуя его мысли, следя за невероятными, алогичными, абсурдными поворотами сюжета, погружаясь в гротескные ситуации, которые, тем не менее, воспринимаются как вполне реальные. И часто невероятно смешные! Такой путь интерпретации вполне перспективен: двигаясь шаг за шагом за писателем, мы пытаемся понять то, что «хотел сказать автор», ибо кроме автора в тексте ничего нет и не может быть. Это, с определенными оговорками и упрощениями, основополагающий принцип герменевтики как литературоведческой методологии анализа художественного текста.

Но как была бы скучна критика и чопорно литературоведение, если бы серьезному герменевтическому направлению, академическому, строгому, скрупулезно изучающему биографию творца и философские, эстетические, социокультурные, бытовые реалии его эпохи, не противостояла бы критика, условно говоря, постмодернистского направления – озорная, веселая,

способная воспринять и продолжить авторскую игру – как будто отбить ракеткой теннисный мячик и оправить его обратно, за сетку, на авторское поле... Такой критик не страдает скрупулезностью дотошного исследователя, который в погоне за герменевтической достоверностью станет пытаться изучать, какие бутерброды давали в буфете ЦДЛ на рубеже 80–90-х годов и действительно ли автор мог употребить некий чудесный эликсир, произведенный первыми, еще советскими, кооператорами под названием «амораловка»? Эти вопросы не заинтересуют критика-постмодерниста: он, скорее, окажется на том самом корте, где играет автор, и включится в эту игру, дополняя авторский замысел новыми смыслами и не особо заботясь о том, видел ли их сам писатель. «Что хотел сказать автор?» – вопрос, меньше всего волнующий постмодерниста. Ему интереснее, что может сказать он сам об авторском тексте, какие «мерцающие» в нем смыслы обнаружатся, если начать играть по правилам, предложенным автором.

Кто прав – строгий профессор в академических очках, при галстукe, с портфелем, настаивающий



Конечно, логичнее было бы так, пустыми страницами, начать вступительную статью о двух сатирических произведениях Юрия Полякова. Иначе говоря, поступить так, как это сделал герой-рассказчик «Козленка...».

Сама по себе главная сюжетобразующая ситуация романа (которая, забегая вперед, скажем, сулит множество глубоких философских обобщений) совершенно абсурдная и игровая. Герой, от лица которого ведется повествование, неудачливый литератор, который перебивается с хлеба на квас то очерками истории шинного завода, то речевками для пионерских утренников (спрос на который стремительно падает), затевает в дубовом зале ресторана ЦДЛ нелепый спор со своими приятелями, что он сделает из любого человека, весьма далекого от литературы, писателя – буквально за месяц-два.

Нелепость сюжетобразующей ситуации (как, наверное, понял уже наш читатель, перевернув две пустые книжные страницы), развивается с невероятной быстротой и приобретает буквально гоголевские гротескные формы. Изрядная порция пива и культурный бульон рубежа 80–90-х годов, в котором растворены сублимированные кубики французского постструктурализма 60-х, и формируют ситуацию своеобразного культурного и онтологического абсурда, определившую событийный ряд романа. Сидя в дубовом зале ресторана ЦДЛ, друзья-литераторы обсуждают, не называя имена Барта, Дерриды, Делеза, Кристевой, Лиотара и других французских интеллектуалов, в среде которых зародились эстетические принципы постмодернизма, то мирозерцание, которое претендовало тогда (а в перспективе будет, и не без успеха, претендовать еще на целое десятилетие вперед) стать модусом вивенди всей «интеллектуальной» постсоветской литературы. По сути дела, в пьяноватом разговоре между рассказчиком, Стасом и Арнольдом, корреспондентом газеты «Красноярский зверовод», претендующего на вакансию писателя-сибиряка, обсуждается концепция, высказанная в знаменитой статье Роллана Барта с говорящим названием «Смерть автора». Притом эта концепция накладывается на ощущение как бы ненужности литературы, которое тогда, на рубеже 80–90-х годов, впервые возникло и, страшшее своим разлагающим эффектом, проникло сначала в литературное, а потом и общественное сознание. Мало кто мог подумать, что это ощущение, для человека читающего или пишущего сродни потери почвы под ногами, есть начало новой онтологической ситуации – потери русской культурой присущего ей на протяжении

последних трехсот лет литературоцентризма, когда именно литература предопределяла манеру чувствовать и думать и ориентировала человека в новой исторической ситуации. И вот новая историческая ситуация возникла, но слово писателя вдруг не услышано...

– Я даже не представляю, – восклицает один из спорщиков, – что сегодня нужно написать, чтобы тебя услышали?!

В сущности, он как раз и описывает то положение, в котором оказывается писатель современной эпохи: невостребованности и неуслышанности писательского слова в тот момент, когда, казалось бы, оно должно звучать как колокол на башне вечевой...

– Ничего писать не надо, – подыгрывает собеседнику повествователь. – Текст не имеет никакого значения. – И дальше уверенно продолжает. – Можно вообще не написать ни строчки и быть знаменитым писателем! Тебя будут изучать, обсуждать, цитировать...

В сущности, пятая бутылка пива выводит повествователя на мысль о том, что идея смерти автора должна быть оплачена литературой рождением читателя, который вкладывает свои смыслы в прочитанное. А на месте автора, как следует из статьи Барта, появляется скриптор. В сущности, все последующие рассуждения в той или иной степени, пусть и в пародийной форме, сводятся к тому комплексу идей, который развивали французские постструктуралисты в 60-е годы. Именно эти идеи казались в 90-е наиболее притягательными и заманчивыми, способными противостоять вдребезги одряхлевшей соцреалистической идеологии, секретарской литературе, литературному официозу, который мало кто воспринимал тогда всерьез. Именно поэтому рассуждения героя встречают полное понимание и поддержку в самых разных литературных кругах, но особенно в момент рождения идеи, ставшей сюжетобразующей, «ибо пиво в больших количествах, – по меткому наблюдению повествователя, – делает человека удивительно упрямым».

Постмодернистская культурная ситуация и становится главным объектом сатирического осмысления в романе Ю. Полякова. Дело в том, что в основе постмодернистского мироощущения, так своеобразно развитого повествователем, лежит мысль о принципиальной завершенности истории. Тезис о конце истории в постмодернистском лексиконе сводится к пониманию того, что все уже было, поэтому современность есть бесконечное повторение прошлого. Все, что могло быть сказано, уже сказано, поэтому современ-

ный человек обречен на бесконечное повторение своих предшественников. Даже для того, чтобы объяснить в любви, своих слов больше нет, они окажутся миллионным эхом повторений, прошедших через века истории, и влюбленный не окажется их автором, но будет лишь цитировать бесчисленный ряд тех, кто был до него.

Из этого возникает важнейший тезис постмодернистской эстетики: смерть автора (вспомним, так называлась основополагающая статья Р.Барта). Фигура автора уходит в самую глубину литературной сцены, ибо своего слова у него больше нет: все уже написано, возможно лишь повторение. Она заменяется фигурой скриптора, который вольно или невольно компилирует написанное ранее. С этим связано такое важнейшее для постмодернистской литературы понятие, как интертекстуальность: любой текст содержит в себе бесчисленное количество предшествующих текстов, мерцающих разными смыслами, он буквально соткан из цитат, опознать которые не сможет и сам скриптор, ибо часто цитирует неосознанно, полагая, что это его слово, что он и есть автор. Однако играя чужими словами, цитатами, текстами, скриптор не может вложить в него своего смысла и не видит тех смыслов, которые предопределены интертекстуальной природой произведения.

Но смерть автора литература оплачивает рождением читателя. Именно он в силу своей искусственности, подготовленности, пронизательности видит «мерцающие смыслы», которыми играет текст, и наполняет его своим пониманием, вкладывает в него свой, весьма субъективный, смысл. Теперь смысловая сфера текста прямо зависит от читателей, чем их больше, тем она богаче.

Из этих основополагающих принципов постмодернизма следует, что предметом литературы становится не действительность, а предшествующая культура, ее осколки, фрагменты, идеологические клише, лозунги, классические литературные и даже сакральные тексты, лишённые своего контекста и исконного содержания.

Отсутствие своего слова в романе Ю. Полякова оборачивается отсутствием текста. Немота, столь характерная для постмодернистского мироощущения, воплощается в белых листах бумаги, которые, уложенные в объемные папки, собственно, и являют собой роман: в полном соответствии с концепциями постмодернизма, заполнить чистые листы предстоит читателям, которые, не читая роман, тем не менее составляют мнения о нем, причем самые разнообразные.

Так происходит рождение читателя, которым Литература, по мысли Р.Барта, компенсирует смерть автора! Мало того, чем больше мнимых читателей находит ненаписанный роман, тем больше интерпретаций, самых противоположных и противоречащих друг другу, обретает несуществующий текст!

Для тех, кому еще предстоит удовольствие познакомиться с «Козленком в молоке», опишем сюжетобразующую ситуацию романа. После пятой бутылки пива в дубовом зале ресторана ЦДЛ (нам, правда, показалось, что в какой-то момент герой все же сбился со счета) повествователю приходит в голову заключить странное пари: «Я готов взять первого встречного человека, не имеющего о литературе никакого представления, и за месяц-два превратить его в знаменитого писателя! <...> Готов поспорить: первого встречного дебила за два месяца я сделаю знаменитым писателем, его будут узнавать на улицах, критики станут писать о нем статьи, и вы будете гордиться знакомством с ним!» Тут же находится и кандидат на роль властителя дум: им становится некий чальщик из Мытищ, с незаконченным образованием ПТУ, имевший в школе по русскому языку тройку с минусом – и то только потому, что помогал учительнице окучивать картошку... Пари принимается, и поутру, протрезвев, повествователь понимает, что пора браться за дело – создавать гомункулуса, конструировать некую литературную личность...

Строго говоря, ситуация, описанная Поляковым как сугубо гротескная и абсурдная, не столь уж фантастична: литература знает не один случай, когда в задачу писателя входило создание некой маски, псевдонима, замещающего не имя, а саму творческую личность. Это могла быть стилевая маска, какую создал для себя М. Зощенко, заговорив в литературе от лица малограмотного и бескультурного полупролетария-мещанина, создав особый и очень специфический язык, заместивший в его творчестве язык русской культуры, в лоне которой он и формировался как писатель. Бывало и иначе: еще до акта творчества, до написания первой строчки писатель строил образ автора будущего произведения, конструировал некую творческую личность, притом создавал ее вне художественного текста. Такой личностью, прямо противоположной реальному автору, стал Абрам Терц, хулиган с бандитской развинченной походочкой, с папиросой во рту, с ножом в кармане, который он при первом же удобном случае готов пустить в ход. В личностном и творческом отношении это была прямая противоположность



настоящему автору, Андрею Синявскому, сотруднику ИМЛИ, человеку с университетским образованием, читающему лекции по поэзии студентам МГУ и никогда не носившему в кармане каких-либо режущих-колющих предметов. И не курившему, в дополнение ко всему. Но именно Абрашке Терцу, своему темному двойнику, мог Синявский передоверить авторство произведений, на которые не решился бы сам и среди которых, помимо многих романов, оказалась знаменитая статья «Что такое социалистический реализм?».

Но и у Зощенко, и у Синявского это были литературные персонажи, существующие в тексте или вне текста художественные образы. А у Полякова?

И тут, помимо одного смыслового уровня романа, когда постмодернистское мироощущение становится основой сюжета и объектом злой сатиры, мы находим еще один уровень, скрытый глубже, но не менее важный. Его формирует комическое, травестированное переосмысление мифа о Пигмалионе и Галатее. О творце и его создании. О трагических напряжениях, неизбежно возникающих между творцом и ожившим творением. Или, как скажет сам Поляков, о Галатее, наставившей рога Пигмалиону.

Итак, проснувшись утром от звонка оппонента-спорщика, уже претендующего на победу, герой приступает к осуществлению своего нелепого замысла. Невероятными усилиями он находит в Мытищах ускользнувшего вчера Витька, открывает перед ним невероятные перспективы творческой личности (высокие гонорары, зарубежные командировки, популярность, телеэфир, интервью, внимание самых красивых дам окололитературной среды) и приступает к созданию своей Галатее. Для этого он достает из шкафа вычурные и давно забытые вещи, рядит в клоунские одежды свое детище, придумывает ему нечто вроде биографии, но сталкивается с непреодолимым, казалось бы, препятствием: Витек не может связать и двух слов, да и те столь косноязычны, что повествователь едва не оказывается в тупике. Впрочем, довольно скоро найден выход, который и становится главным механизмом, движущим сюжет, и основой комического: будущий писатель обойдется в каждомдневном общении всего двенадцатью словами и выражениями, а в руках у него будет популярный в те годы кубик Рубика, задумчиво крутя грани которого Витек ответит всем вопрошающим о причинах такого странного, казалось бы, внимания к головоломке: «Ищу культурный код эпохи...» Однако несмотря на свою краткость,

словарь будущего властителя дум включает «все оттенки мысли и чувств, вбирает в себя весь культурологический космос и культурный хаос» рубежа 80–90-х годов: «амбивалентно», «трансцендентально», «ментально», «говно», «скорее да, чем нет» и пр. Но самое главное из двенадцати – «Не варите козленка в молоке матери его!» Эти выражения герой произносит не произвольно, а подчиняясь командам своего создателя: Витек смотрит на руки своего Пигмалиона. Ведь каждое выражение обозначается поднятым вверх пальцем правой или левой руки или их чуть более сложной комбинацией: пальцев-то десять, а слов и выражений двенадцать! Повествователь активно жестикулирует, Витек произносит слова и выражения.

Мы не будем утомлять читателя сложным перечислением пальцевой комбинаторики (достаточно того, что ее сносно запомнил Витек), но представим себе одну из самых смешных сцен романа, о которой уже бегло упомянули: афера героя постепенно реализуется, глубокомысленный Витек, время от времени изрекающий, глядя на руки своего визави, «вестимо», «обоюдно», «ментально», дает первое телевизионное интервью. Но так как самостоятельно использовать свой лексикон он пока не может, то герой-повествователь показывает ему из-за спины оператора и режиссера свои замысловатые пальцевые комбинации, все время меняя диспозицию, так как помощник режиссера воспринимает эти жесты совсем иначе, чем Витек, – как оскорбительные в отношении восходящего гения, представшего перед телезрителем, как ревность неудачника к своему талантливому и молодому сопернику по литературному цеху. Возникает своеобразная борьба: помреж пытается прогнать героя из поля зрения Витька (не приведи господи он попадет в кадр), Витек немеет, герой появляется вновь и продолжает свою жестикуляцию, гений вновь обретает дар речи, пусть и не богатой. Борьба помрежа и героя достигает кульминации, когда Витьку задают самый каверзный вопрос: о его отношении к соцреализму. В результате потасовки герой вскидывает два больших пальца вверх – и гений, в точном соответствии с инструкцией, громко произносит «Говно!», чем и стяжает себе литературную славу на поприще борьбы с консервативной литературной идеологией.

Подобных комических ситуаций, отсылающих читателя к реалиям ушедшей, но очень яркой исторической эпохи, в романе множество. Но за внешней комикой, подчас грубой комикой, проявляется все тот же смысл – смысл напряженных

отношений Пигмалиона и Галатеи, творца и творения, смысл тех коллизий, которые неизбежны между ними – и счастливых, и трагических.

Галатея – награда Пигмалиона, воплощение его любви, она сотворена им, освобождена его рукой от камня, от небытия, от немоты. В ответ на мольбу скульптора Афродита, покровительница любви, оживляет Галатею, и она ждет своего создателя у дверей жилища – как награда за верность искусству и творчеству, награда за мастерство, труд и любовь к своему творению. Немного иную трактовку этого мифа предложил Баратынский в стихотворении «Скульптор»:

*Глубокий взор вперив на камень,  
Художник нимфу в нем прозрел,  
И пробежал по жилам пламень,  
И к ней он сердцем полетел...*

*В работе сладостно-туманной  
Не час, не день, не год уйдет,  
А с предугаданной, желанной  
Покров последний не падет.*

*Покуда, страсть уразумев,  
Под лаской вкрадчивой резца,  
Ответным взором Галатея  
Не увлечет, желаньем рдея,  
К победе неги мудреца.*

Здесь не Афродита, но труд и любовь художника оживляют мрамор, вдыхая в сокровенную Галатею жизнь.

Что-то подобное испытывает и герой Юрия Полякова, чувствуя себя не меньше чем Пигмалионом, однако ставя задачу явно заниженную и спародированную: из малограмотного работника создать художника слова. Но эмоции, им переживаемые, иногда достигают высокого пафоса: «Впервые в бездарной моей жизни я буду не бумагомарателем, сочиняющим полумертвых героев, а вседержителем, придумывающим живых людей! У меня получится. Не знаю как, но получится!»

Однако XX век несколько переосмысливает историю Пигмалиона и Галатеи. В романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) он создает свою легенду о творце, оживившем творение, и результат оказался шокирующим. Монстр, созданный молодым ученым Виктором Франкенштейном, целиком отдавшим себя науке, мстит своему создателю, приводя его к гибели. От любви Пигмалиона до ненависти франкенштейнова чудовища оказалось не так

уж далеко... И в книге Полякова эта эволюция тоже прослеживается, хотя Витек, конечно, все же не дотягивает до чудовища, созданного героем Шелли. Однако выйти из-под контроля ему удастся, и он вполне удачно может пользоваться дюжиной слов и выражений уже без помощи своего создателя, который с горечью глядит, как его план реализуется. Витек действительно становится медийной фигурой, его роман «В чашу» оказывается объектом литературной критики самых разных направлений – от либерального до почвенного, при этом каждый читатель вкладывает в него свой смысл. Престарелая литературная дама, создательница литературных репутаций, рассматривает «В чашу» как роман о любви, почвенник Чурменев убежден, что роман продолжает традиции деревенской прозы («В чашу», говоришь? Неплохо. «В чашу»... Деревенский, чай, парнишка? Плотничал небось?), а «широкоизвестный в литературных кругах семит» Ирискин тоже начинает благоволить автору нового романа: («В чашу»... Чаша сия... Чаша страданий... Чаша терпения! О, она скоро переполнится!») и трактует его со своих, либеральных, позиций. В общем, несуществующий, а потому никем не прочитанный роман известен, и известен широко, принят разными направлениями литературно-критической мысли. Появляются рецензии, проходят телеинтервью...

Заканчивается этот процесс присуждением американской премии «Золотой Бейкер» за роман «В чашу» и проводами в международном аэропорту Витька, ныне писателя Виктора Акашина, его создателем, его творцом, которого в США не взяли... Франкенштейн побежден своим созданием... Вот вам и Галатея, наставляющая рога Пигмалиону... Повествователь, провожающий свое создание, свою Галатею в США на получение премии не то что за не им написанный роман – за ненаписанный роман...

Там-то афера и раскрывается: роман нужно публиковать... Однако то, что вместо романа высокое американское жюри обнаруживает бумагу, не смущает московскую литературную общественность. «Да бросьте! – оправдывает творение Витька критик и теоретик авангарда Любин-Любченко. – Роман мог быть не только не записан, но и не сочинен вообще. Неважно! Главное – это шифр, открывающий тайники астральной информации, где каждый может найти свое». Тут же он обосновывает эстетические принципы нового литературного направления, основателем которого стал Витек, писатель Виктор Акашин: табулизм, от *tabula rasa*: «Табулизм – это не

просто возносящая нас ввысь энергия чистой страницы, это вообще запрет – табу на любое буквенное фиксирование художественного образа! Любое... В общем, подобно «концу истории», мы подошли к «концу литературы». Создавая статью «Табулизм, или Конец литературы», Любин-Любченко явно намеревается стяжать лавры Роллана Барта!

Еще раз повторим: такую сюжетобразующую ситуацию можно воспринять как гротескное воплощение некоторых сторон современного литературного процесса, когда писателя заменяет литературная репутация и она становится важнее созданных им книг. Но сюжет обнаруживает еще один глубинный философский план романа – на сей раз экзистенциальный.

«Когда верховные ценности обесцениваются, то все идет только к... пустоте», – писал один из основоположников философии экзистенциализма М. Хайдеггер. Эти слова могли бы стать вторым эпиграфом к «Козленку», обозначая суть самого трагического его подтекста.

В сущности, роман Полякова рассказывает об эрозии «верховных ценностей» литературы, а стало быть, и культуры, социальной и политической жизни, личных отношений, творчества и жизнотворчества, как сказали бы сто лет назад обитатели Серебряного века. «Верховные ценности» все уменьшаются, сжимаются, стремясь к математической точке, не имеющей размера, оставляя после себя ничем не заполненную пустоту – в самом страшном, экзистенциальном плане. Это пустота, не заполненная смыслами существования. В художественном мире Полякова ее образным выражением становятся чистые листы бумаги, уложенные в папку и названные романом «В чашу».

Пустые листы ненаписанного романа символически воплощают явление, которое Виктор Франкл, венский психолог и философ, назвал экзистенциальным вакуумом, – это ощущение внутренней пустоты, формирующееся у человека в результате отказа от жизненных целей, бегства от уникальных смыслов собственного бытия и личностных ценностей. Отказа от жизнотворчества, как его понимали символисты. Полная дезориентированность в отношении к жизненным ценностям и путям их достижения. Основными проявлениями экзистенциального вакуума являются скука и апатия. Современному человеку, писал Франкл, «в противоположность прошлым временам никакие условности, традиции и ценности не говорят, что ему должно делать. И часто он не знает даже, что он, по существу, хочет де-

лать. Вместо этого он хочет делать то, что делают другие, или делает то, чего хотят от него другие». Последняя фраза Франкла характеризует положение повествователя в литературной среде и мотивации его поведения. Он делает то, что делают другие (литературные нравы ЦДЛ описаны там весьма подробно), и пытается понять, что от него хотят другие – в первую очередь, литературное начальство, сотрудники КГБ, бдящие за писательской общественностью, потенциальные заказчики литературной поденки. Но самое страшное в том, что чаще всего они вообще от героя ничего не хотят...

Именно скука и апатия, вызванная отсутствием глубинных творческих импульсов, заставляет повествователя сочинять речевки и подписывать договоры на литературную халтуру – историю шинного завода, обещающую какой-никакой гонорар. Бегством от экзистенциального вакуума становится столик Дубового зала ресторана ЦДЛ, бессчётные бутылки пива, настойка «амораловки», эдакий волшебный эликсир, дающий иллюзию вдохновения. Именно под действием «амораловки» написаны за одну ночь пять глав истории шинного завода.

Попыткой преодоления экзистенциальной пустоты становится и история с Витьком, которая оборачивается конструированием фантомной литературной личности и созданием ненаписанного романа. Но пустота литературного бытия и творческого бытия, оборачивающаяся экзистенциальным вакуумом, может породить лишь ничто – чистую бумагу... В точном соответствии с концепциями М. Хайдеггера, у которого ничто есть результат охватывающей человека бездонной скуки или ужаса, оно приоткрывает истинные лики бытия, замаскированные под гримасы дружеского общения, литературные страсти, купленные рецензии, мыльные пузыри писательских репутаций... Заглянуть в это ничто и обнаружить глубоко трагический его смысл удалось Ю. Полякову в «Козленке...»

И все же роман не так трагичен, и не только смех, о котором мы уже говорили, снимает трагизм глубинной ситуации. Ведь это роман и о любви. Притом о любви, которая имеет счастливый конец и в художественном мире произведений заполняет пустоту Хайдеггера, заглянуть в которую решился не только автор, но и его герой-повествователь. Явно травестированный любовный сюжет отношений повествователя и Анки, дочери крупного литературного секретаря Горынина, начинается историей размолвки, когда взбалмошная и влюбчивая Анка просто выс-

твояет его из своей квартиры ради новой внезапно вспыхнувшей страсти. Герой не ревнует ее – он просто тоскует и ждет невероятного – ее возвращения. Пустоту его жизни заполняет то официантка Надюха, которую он хочет отбить у Витька, то Ужасная Дама, этакий собирательный образ всех нелюбимых женщин, с неизбежностью проходящих через жизнь... Это еще один вариант воплощения экзистенциального ничто, не менее тягостный, чем чистые листы несуществующего романа.

Но здесь-то и намечается возможность выхода из онтологического вакуума: Анка, пройдя огонь и медные трубы, возвращается к герою – с войны, как она говорит ему... В любовном соединении Анки и повествователя (– Надолго? – Навсегда) – преодоление трагедии, преодоление ничто и начало любви и творчества: «Женщина, которую любишь, и книга, которую пишешь, – что может быть главней?» Герой обретает и то, и другое – и на страницу ложатся первые строки романа, который читатель уже прочел.

Только подлинная любовь и подлинное творчество оказываются в сатире Полякова вне сферы сатирического смеха, направленного на отрицание. В повести «Демгородок» объектом злой политической сатиры становятся уже не литературные нравы, но политическая среда начала 90-х годов с весьма узнаваемыми персонажами. Однако и здесь любовная интрига играет важнейшую роль, правда, совсем другую, чем в «Козленке...».

С жанровой точки зрения, «Демгородок» – это антиутопия, описывающая один из возможных вариантов довольно близкого будущего, притом вариантов вполне реальных, как это представлялось тогда. Все демократические реформы в России привели к полному хаосу и оказались завершены военным переворотом, во главе которого встает капитан атомной субмарины «Золотая рыбка» адмирал Рык. Будучи человеком твердых политических убеждений, адмирал Рык устанавливает военную диктатуру, однако при этом он обладает мягкой и даже чувствительной душой. Своих политических противников он не уничтожает, не депортирует, не гноит в тюрьме, а перевоспитывает, поселяя их в особые демгородки (демократические городки), которые представляют собой резервацию за колючей проволокой. Обитатели демгородка, политические фигуры демократической (ельцинской) эпохи, журналисты, лидеры распавшихся ныне партий, занимаются в Демгородке садоводством и огородничеством. Там обитают, к примеру, два президента (экс-ПРЕЗИДЕНТ и

ЭКС-президент), которые продолжают вести между собой острые политические дискуссии, выращивая морковь и капусту. Однако, по соображениям ближайшего политического окружения генерала Рыка, у многих из них еще остались на западных счетах деньги, украденные у народа в период демократической анархии. Для того чтобы узнать номера возможных счетов, спецслужбами затевается сложнейшая операция под кодовым названием «Принцесса и свинопас», которая разворачивается на протяжении всей повести с невероятными историями двойных и тройных агентов, неожиданными детективными сюжетами, немыслимое переплетение которых и создает комический эффект пародирования триллера. Лена, дочь президента, обитающая в Демгородке, оказывается не только в центре любовной интриги (она, «принцесса», любит «свинопаса», простого солдата, работающего на грузовике-ассенизаторе), притом поначалу эта любовь предстает как запретная связь, а потом обрастает все новыми и новыми конспирологическими подробностями: в какой-то момент уже трудно разобраться, кто на какую террористическую организацию, партию, политическую силу работает.

Но и здесь все же любовь побеждает – в этом комическом переплетении конспирологических сюжетов! В результате операции, где все обманывают всех, где до самого конца не ясно, кто есть кто, с какой стороны «Молодые львы демократии», а с какой – член общины «Юго-восточного храма», погибает «принцесса» – выпускница Кембриджа и дочь президента, ныне изолянта – так официально именуется обитатели Демгородка. Память о ней сохраняет только Мишка, солдат-ассенизатор...

Поляков заканчивает повесть прямой цитатой из «Отцов и детей», которая описывает появление стариков Базаровых на могиле сына: Мишка, «свинопас», уцелевший в той операции, навещает могилу Лены, и в сей момент писатель, кажется, с трудом удержался от повторения пушкинских слов о «равнодушной природе», введенных в эпилог Тургеневым. Пафос конспирологического наворота поднимается почти до трагической темы гибели любимой... и вновь оказывается в стилии комического! Мишка, хранящий трогательную любовь к выпускнице Кембриджа, смотрит старую запись любительского спектакля, поставленного в Демгородке: «Спектакль он смотрит лишь до того места, когда на сцене в окружении пьяных плейбоев появляется роскошно одетая Лена и, замечательно хохоча, говорит:



*Когда б вы знали, сколько в банках ваших  
Хранится в тайне миллионов наших,  
Вы б обалдели б...*

Как мы попытались показать, Поляков никогда не оказывается лишь сатириком, хотя сатира его остра, а образы, на которые направлен его смех, всегда узнаваемы. За внешним сатирическим планом всегда скрывается нечто большее: в конце концов, пройдет еще несколько лет, и мало кто из читателей сможет узнать, кто такой автор программы перехода к рынку «Девять с половиной недель» или же знаменитый психотерапевт, два раза в неделю дававший установки всей стране и залезавший с экрана телевизора своим целительным взглядом в самое народное нутро. (Вот тут-то и необходим подробный реальный комментарий! – прервет размышления своего постмодернистски ориентированного аспиранта профессор-герменевтик.) Да, это так. Строго говоря, реальный комментарий к этим двум произведениям нужен уже сейчас: слишком многое ускользнет от человека, не заставшего во взрослом возрасте рубеж 80–90-х годов.

Но помимо конкретно-исторического аспекта проблематики, в этих произведениях есть еще и общечеловеческий, значимый на все времена. Он формируется двумя темами, проходящими в том или ином осмыслении через все творчество Полякова: это тема любви и тема творчества. И то, и другое наполняет жизнь смыслом и дает возможность преодолеть и измену Галатеи, и пустоту ничто, и фантазмагорические навороты

игр спецслужб. «В объятиях любимого существа человек хоть на мгновение, хоть на долю мгновения чувствует себя бессмертным, вечным, неуничтожимым – и ради этого упоительного заблуждения готов на все». То же упоительное заблуждение (заблуждение ли?) дает и творчество. Вспомним еще раз суждение повествователя «Козленка в молоке»: «Женщина, которую любишь, и книга, которую пишешь, – что может быть главней?»

Наверное, ничего...

□

**Михаил Михайлович ГОЛУБКОВ –**

*доктор филологических наук, профессор МГУ.*

*Автор многих работ, в том числе книг*

*«Утраченные альтернативы: формирование монистической концепции советской литературы. 1920–30-е гг.»,  
«Максим Горький», «Александр Солженицын»,  
«Русская литература XX века. После раскола».*

*Лауреат премии МГУ им. И. И. Шувалова.*

*Область научных интересов –  
русский литературный процесс 1920–1950-х годов,  
история литературной критики 1920–1990-х годов,  
современная литература,  
культурологическая проблематика литературы XX века,  
отражение национального менталитета  
в литературе и культуре XX века.*

