

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА РАССКАЗОВ А. АНДРЕЕВА

Анатолий Андреев – представитель «минской школы» в литературе. Творчество ее авторов принадлежит двум культурам – русской и белорусской одновременно, так как создается, по большей части, русскими, после распада СССР оказавшимися в «эмиграции без эмиграции», на русском языке, с опорой на традицию русской классики, однако зачастую на белорусском материале, преломляет различные взгляды на ситуацию в современной Беларуси, знакомит с белорусской ментальностью, не уходя, впрочем, и от извечных «русских вопросов». Появление А. Андреева на литературной арене не могло не поразить – он пришел к читателям в 2006 г. сразу с восьмью романами «минского цикла»: «Легкий мужской роман», «Для кого восходит Солнце?», «Халатов и Лилька», «Мы все горим синим пламенем», «Маргинал», «Срединная территория», «Всего лишь зеркало», «Игра в игру», со своей темой, своей концепцией литературного творчества, своим сквозным героем. Не слишком рассчитывая на понимание, в качестве профессионального литературоведа в эссеистической заметке «Заветный вензель» (2009) А. Андреев сам прокомментировал написанное. Он вводит понятие «мужская проза», прилагаемое к собственным произведениям (помимо романов – повестям, рассказам, пьесам) как их главный отличительный признак. «Мужская проза», в определении А. Андреева, – это парадигма разума и персоноцентризма, в то время как «женская» (создаваемая как женщинами, так и мужчинами) – души и социоцентризма. Главные мотивации в оценке современности и ее ценностных ориентиров идут у А. Андреева от разума, как бы восстанавливаемого в своих правах в силу его оттесненности сегодня на задворки человеческого существования верой, мистикой, оккультизмом, социальными и национальными мифами, «чипсами идеологии», поп-зрелищами, рекламой – всем тем, что, эксплуа-

тируя бессознательное, формирует стереотипы массового сознания, замещающими настоящим ум, главная функция которого – мышление.

Внутренний сюжет большинства произведений А. Андреева составляет превращение человека в личность. Способом такого превращения выступает у него обретение умения мыслить как главного «симптома духовной жизни». Более того, становится культурным (а не просто цивилизованным), согласно А. Андрееву, – «значит учиться мыслить».

Рефлексии, интеллектуально-философским спорам принадлежит в произведениях А. Андреева основное место. Интеллектуализированный внутренний сюжет соединяется у него с занимательной интригой, выраженной эксплицитно. И эротические страсти бушуют в книгах А. Андреева, и загадок у него хоть отбавляй, но о чем бы ни шла речь, у читателя возникает ощущение: какое, оказывается, это увлекательное, захватывающее занятие – мыслить! совершать интеллектуальные открытия! философствовать! – да это «покруче» любого боевика.

«Настало время думать. Мыслить. Настало время иначе мыслящей литературы», – заявляет писатель, наделяя своего героя, «лишнего человека», функцией осознанного сопротивления массовому безмыслию и имитации культуры, тому «сну разума», который витает над современным миром. Потому он и «новый лишний», что обрел свое культуристорическое предназначение.

С наибольшей полнотой авторская концептуальная парадигма воплощена в романах А. Андреева (к настоящему времени их уже двенадцать), чему отвечает их жанровая специфика. Однако всему творчеству писателя присуще идейно-художественное единство, проявляющееся в мировоззренческой установке, сплаве художественного и научного типов мышления, узнаваемом стиле, так что оно образует макротекст. В соотнесении с ним отчетливее проясняют себя отдельные составляющие его произведения. В их числе – рассказы А. Андреева, впервые собранные в книгу «За

буйки» под одной обложкой [1]. Нередко малая проза подготавливает у писателя более крупную. У А. Андреева наблюдается обратное – рассказы как бы итожат написанное, давая его «выжимку», «экстракт», да и оценку сделанного, и одновременно знакомят с личностью самого автора – уже в формате, приближенном к автобиографическому.

Порядок расположения рассказов А. Андреевым ведет нас от восприятия своеобразной «верхушки айсберга» ко все более отчетливо и объемно проступающему образу создателя читаемых текстов.

В книге «За буйки» представлены такие грани авторского «я», как писатель, философ, культуролог, теоретик литературы, литературный критик, выявляемые в составляющих его рассказах. В книге четыре раздела, в каждый из которых входят произведения родственного типа. Это и четыре основных способа репрезентации писательского «я». В первом разделе – «У каждого своя война» – она осуществляется, главным образом, через объективированное «нейтральное» повествование автора, включающее в себя и речь персонажей.

А. Андреев воспроизводит серию историй о взаимоотношениях мужчины и женщины – то есть о том, что касается каждого. Но решает он двойную задачу: а) углубляется в проблему «притяжения – войны» полов, б) на конкретном материале исследует бинарную оппозицию «чувство – разум» как составную часть процесса познания.

Персонажи А. Андреева – представители «среднего класса», люди более-менее благополучные, и, в общем, неплохие. В запрограммированном природой тяготении друг к другу они сближаются в сексуальном партнерстве, дабы получить наслаждение, внести в свою жизнь элемент разнообразия, возвыситься в собственном мнении как «покорители сердец» либо – нацеливаясь на долгосрочный союз, отождествляемый с любовью, – семейную жизнь и счастье, а нередко совмещая то и другое.

В эмоционально-эротическом напряжении, возникающем между мужчиной и женщиной, свидетельствует А. Андреев, есть скрытое ожидание какого-то подарка судьбы, праздника, исполнения желаний. Пробегающий между ними разряд наэлектризовывает пресную, в общем-то, жизнь в некоторых случаях до состояния эйфории. Нормы и запреты пасуют перед околдовывающей силой любовно-эротического магнетизма, важнее которого, кажется, нет ничего. Но почему-то рано или поздно все рушится, и люди опять оказываются друг другу чужими, к тому же душевно израненными. Повторяемость у А. Андреева в разных вариантах мотива разочарования, разрыва, распада семей сопровождается поисками ответа на вопрос, почему это происходит, и более: уточнением представления о человеке как антропологическом феномене. Сценки из жизни, рассказы персонажей о пережитом дополняются у А. Андреева анализом основных двигателей отношений мужчины и женщины. Определяющими как в их тяготении друг к другу, так и возникающей вражде являются эмоции, инстинкты, сфера физиологии, констатирует писатель. Другими словами, руководствуются люди, в основном, бессознательными побуждениями, не подвергая свою жизнь и поведение рефлексии. Думать андреевские персонажи чаще просто не умеют, а если и начинают, то после какого-то удара судьбы, возникшей проблемы, которую так или иначе надо решать, и вдруг осознают, что по-настоящему не знают ни живущего рядом человека, ни самих себя, что ум в их чувствах и эротическом влечении, возникших отношениях был не задействован. В связке «натура – культура», рассматриваемой писателем, иерархия безраздельно принадлежит натуре, цивилизованность же имитирует наличие культуры, на деле замещая ее.

Безмыслие, недалекость, а то и просто глупость часто маскируются в рассказах А. Андреева душевностью, обаянием, внешней привлекательностью, как бы «перетягивающими одеяло» на себя и затмевающими бездействие ума (отсутствие умственного труда). Так, персонажи рассказа «У

каждого своя война» – мужчина, пришедший свататься к симпатичной ему даме Людмиле Дорофеевне, и она сама – по-своему милые, как бы даже с признаками интеллигентности люди. Но стоит женщине открыть рот, как выясняется, что она искренняя дура (того, конечно, не сознающая). Мужчину это не смущает, так как повышает собственную самооценку. Да и не за умом он пришел, а за теплом и уютом. Не случайно в именах собственных персонажей есть аллитеративное созвучие – имя **Орфея** Ивановича на анаграмматической основе входит в состав отчества Людмилы **Дорофеевны**: помочь женщине отделить форму от содержания, дать пример абстрагирующего мышления, докопаться до сути он не в состоянии. Счастливо-сентиментальный финал не вызывает умиления, а оставляет чувство какой-то неловкости за умственный инфантилизм взрослых все же людей. А. Андреев ничего не педалирует, отдает должное добродетелям персонажей, но подводит к пониманию, что ум в жизни многим просто не нужен, они спокойно без него обходятся. Возможно и потому, что в традиционных нравственных (нравственно-религиозных) учениях он не фигурирует как имеющий какую-либо ценность. Понятие «хороший» не включает в себя в качестве обязательной категорию «умный». Вот почему «хорошие», но безмозглые натворили в истории немало зла. Все-таки «строй мысли» как инстанции сознания должен определять «строй души» как инстанции бессознательного, убежден А. Андреев, а не наоборот, превращая человека в марионетку своих смутных душевных импульсов.

Понятие «душа» А. Андреев условно отождествляет с женским, понятие «ум» с мужским началом. Как бы там ни было, женщинам А. Андреев не льстит, и интересуется его по преимуществу именно свободная (в значении «эмансипированная») женщина – различные модификации этого женского типа появляются в рассказах «Любовь», «Загадочная улыбка женщины», «Авария» и др. В создаваемых писателем образах женское очарование, обольстительность, даже ангелоподобность уживаются с

неразбуженностью ума, интеллектуальным инфантилизмом, неучастием в происходящем сознании. Поэтому и чувства героинь – неумные: они сами не понимают, что ими движет, свой душевный хаос, в котором не в состоянии разобраться, принимают за сложность натуры. Мысли у них «короткие», ситуационные. Чего хотят, женщины, в общем, сами не знают. На свой счет обманываются. Мелкое принимают за большое. В незаполненности собственной жизни винят кого-то другого, чаще мужа. Самоутверждаются в любовных связях и изменах, полагая, что кто-то по-настоящему их оценил, тогда как выступают объектом «потребления». Может быть, некий романтический идеал им и не чужд, но, в сущности, кроме тела, предложить мужчине таким дамам нечего. Попытка проанализировать отношения и разобраться в причинах неурядиц отвергается как слишком обидная для самолюбия – познать себя реальную андреевская женщина не стремится («Эффект лотоса»).

Рассказы А. Андреева позволяют понять, чего не хватает феминизму – нацеленности на развитие мыслительных и умственных способностей женщины, без чего будут пополняться ряды массовых людей женского пола, пусть и добившихся равноправия с мужчинами.

Нельзя сказать, что писатель осуждает сам факт измены, разрыва, «незаконной» связи, – важнее для него побудительный импульс и наполненность возникающих отношений: они могут увенчаться отречением от фальши, обретением любви («Золотая рыбка», «Два дня и две ночи»). Однако и любовь А. Андреев исповедует разумную, а не слепую, основанную на иллюзорных представлениях друг о друге и о самой любви, которые рано или поздно рассеиваются. Мужчина может быть у него психологическим двойником плывущей по течению жизни женщины. Стать настоящим мужчиной, по А. Андрееву, – значит научиться жить осмысленно и ответственно, через самопознание и познание вообще укрупняя масштабы своей

личности, внося разумное, гармонизирующее начало и в семейную, и в общественную жизнь.

Авторское присутствие в рассказах первого раздела имеет скрытый характер и репрезентирует себя через сосредоточенность на явлениях, которые А. Андреева наиболее интересуют, особенности создаваемых образов, воспроизведение ситуаций, обнажающих конфликт природы и культуры, нарастающих в объеме от произведения к произведению размышлений и споров героев, через язык в целом.

В завершающем раздел рассказе «Вещь» проступает еще одна грань личности А. Андреева – уже не писателя, а философа (А. Андреев – автор монографии «Психика и сознание: два языка культуры»). Подзаголовок произведения: «рассказ-то рассказ...», заглавие, отсылающее к философской категории, введенной Аристотелем, осмыслявшейся И. Кантом и М. Хайдеггером, веночек эпитафий, предваряющий повествование, сигнализируют о том, что перед нами философский текст, преподнесенный в литературной (отчасти притчеобразной) форме. В нем получает реализацию принцип «сократовского диалога» – вопросов и ответов, направляющих к постижению истины. Появляющиеся у А. Андреева Бог и Дьявол воспринимаются как персонификация сознания и подсознания (вариант: разума и души), пребывающих между собой в сложных диалектически противоречивых отношениях. Автор полемизирует с учениями, отождествляющими ум (разум) с Дьяволом, подрывающим основы, подводит к пониманию, что роль Дьявола могут сыграть оккупировавшие сознание деструктивные импульсы бессознательного, если они не контролируются высшей инстанцией психики. За разумом же закрепляется Божественная семантика, связанная с постижением универсального и выявлением законов, на которых держится бытие. И пусть персонифицированный разум в рассказе не раз усомнится в себе и в возможности влиять на людей, без него все рухнет в никуда.

«Вещь» – как бы закономерный вывод из всего, о чем шла речь ранее, и одновременно реализация представления А. Андреева о том, что «художественное мышление, не переставая быть художественным, должно превращаться в научное – в форму познания (а не произвольного художественного отражения)» [2; 160]. С обозначенных в «Вещи» позиций воспринимаются и произведения второго раздела.

Тон всему задает в разделе название рассказа «Тараканьи бега» – это символ тупой, бессодержательной, бессмысленной жизни, проявляющей себя многообразно. Преобладают у А. Андреева теперь мужские образы, и отличаются друг от друга персонажи прежде всего степенью градации интеллектуального дефицита. Автор не скрывает, что большинству мужчин ум заменяют стереотипы массового сознания и муть коллективного бессознательного. И если женщины показаны в рассказах в сфере личных (семейных) отношений, то мужчины так или иначе выводятся на общественную орбиту. Становится ясно: это массовые люди массового общества. Повышение аффективности и понижение интеллекта – психологический закон существования массы. В одном из рассказов даже появляется определение: бессознательное – «разум» масс. Выясняется, что они могут спокойно отходиться без ума и добиваться успеха, во всяком случае внешних его показателей (карьера, деньги, секс). Ум, по большому счету, остается не востребованным социумом, не стимулируемым им, используется в чисто прикладных целях. Однако заикленность на прагматике едва ли не всегда влечет за собой сужение человека, омертвление важных для полноценного развития индивида качеств. Примитивизм душевной организации, туман в мозгах, зашоренность сознания, имеющие следствием и моральную неразборчивость, вовлекают людей в некий массовый забег – неизвестно куда и зачем, на который уходит жизнь. Не удивительно, что рассказы А. Андреева заметно окрашивают ирония и сарказм.

Осмеивает писатель не только безмыслие, но и абсолютизацию рационально-рассудочного, также «усекающую» человека, игнорируя его природу – потребности тела, сферу чувств и переживаний. Герой рассказа «Оскал оптимизма» Богин пытается вывести научную формулу счастья. Вроде бы она включает в себя необходимые для счастья компоненты, такие как ум, здоровье, семья, талант, достаток, любовь... Но почему-то на практике не работает, постоянно дает сбой. Жизнь не состоит из одного детерминизма и не может функционировать по схеме – вот о чем предупреждает рассказ, имеющий подзаголовок «До глупости мудрая притча». Казалось бы, есть вещи, не нуждающиеся в особых доказательствах. Однако едва ли вся советская история (от которой мы еще не слишком отделились) – попытка заставить людей жить «по схеме», реализуя нежизнеспособный исторический проект. На то и притча, чтобы выводить на размышления обобщающего характера, извлекать некую мудрость из опыта прошлого. Необходимость в этом тем более велика, что разум по-прежнему с трудом пробивается на общественно-историческую арену.

Состояние сферы современной интеллектуальной, духовной, культурной жизни преломляют рассказы А. Андреева «Опровержение», «Диалог», «Евангелие от П.П.» и др. В двух первых достаточно отчетливо выступает белорусский колорит и в произведениях вводится сначала имидж, затем и персона автора в качестве прототипа главного героя.

В «Опровержении» А. Андреева прибегает к жанру «прозы», создавая вымышленный текст, имитирующий реальное письмо в газету на литературную тему. Содержание письма «очень рассерженной читательницы» составляет поношение писателя и литературоведа А. Андреева, граничащее с доношением. Женщина и клан, который она представляет, расходятся с А. Андреевым во взглядах на литературу. Этого оказывается достаточно для приписывания оппоненту качеств исчадия ада. Таков уровень литературной полемики, диктуемый недостатком ума и культуры и высме-

иваемый А. Андреевым. Посредством гротескного заострения он развенчивает невежество, зашоренность, безапелляционность, навешивание ярлыков в гуманитарной сфере, тем самым настраивая на плюрализацию общественного сознания.

Поскольку «очень рассерженная читательница» в рассказе цитирует некоторые литературно-критические работы А. Андреева, из-под напластования комментирующей их глупости проступают и подлинные черты поносимого, вопреки «черному пиару» создавая привлекательный имидж мыслящего, просвещенного человека, в литературе стремящегося выйти «за буйки» – границы уже освоенного предшественниками.

Проблема толерантности поднимается и в рассказе «Диалог», и это в нем автор – прототип главного героя, профессора Разумнова. В данном случае в большей степени проакцентированы такие сферы интересов А. Андреева, как философия и культурология. Воссоздается один из эпизодов жизни профессора Разумнова – участие в круглом столе «Интеллектуалы и общество». Цель круглого стола – выработка общей платформы, способствующей укреплению диалога между Западом и Востоком и тем самым упрочению мира на Земле. Изображаемая дискуссия, однако, свидетельствует об обратном – неготовности к диалогу, отсутствии толерантности и напоминает фарс. Тон в ней задают представители различных религиозных конфессий, к доводам друг друга глухие. Невольно «сплотить» присутствующих удастся профессору Разумнову, высказавшему соображение, что сама природа религиозного сознания противоречит толерантности – категории, сотворенной умом, а не верой: все начинают «дружить против» него. Рассказ написан в комедийном ключе. Но новый, квазиинтеллектуальный тоталитаризм – религиозный, при котором человек с научным мировоззрением, руководствующийся разумом, а не верой, оказывается в обществе «белой вороной», вызывает печальные размышления героя.

В мировых религиях А. Андреев ценит их культурную функцию, «вектор в сторону сознания», смыкающий «бессознательное с философией» (что показано на примере христианства в романе «Для кого восходит Солнце?»). Но слепая вера, избавляющая от необходимости мыслить, самостоятельно познавать мир, приобретающая массовый характер, ведет к понижению умственного уровня в обществе, утешительными иллюзиями трансцендентального утопизма заслоняющегося от реальности.

Прячущихся от жизни в мифе А. Андреев пытается вытащить из него, побудить начать размышлять. В рассказе «Евангелие от П.П.» писатель осуществляет демифологизацию библейского мифа об Иисусе Христе. Отталкивается А. Андреев от романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», где Иешуа – не Бог, а человек – проповедник нового, христианского учения, распространение которого принесло ему бессмертие. Существование либо не существование Иисуса Христа как реального исторического лица, с ходом времени превращенного в миф, обожествленного, до сих пор предмет непрекращающихся дискуссий исторической и мифологической школ христологии. Помимо составившего Новый Завет канонического Четвероевангелия, одобренного церковью, существовало и множество позднеиудейских, раннехристианских, средневековых апокрифических евангелий («Евангелие от евреев», «Евангелие от Фомы», «Евангелие от Петра», «Евангелие от египтян», «Евангелие от Филиппа», «Евангелие от Иуды» др.), в определенном отношении расходившихся с официально признанными. Все это различные версии известного об Иисусе Христе или приписываемого ему. А. Андреев предлагает еще одну, затрагивая вопрос об «авторстве» христианского вероучения. При всей парадоксальности сюжета А. Андреев стремится показать, что боги и религия – создание людей, и «конечный результат» может быть очень далек от исходного материала.

Если в начале пути человечеству понадобилось Евангелие веры, ибо не на что было больше опереться, то теперь, когда детство человечества осталось позади, требуется Новый-Преновый Завет – Евангелие разума, убежден писатель. Без него людям, вместе со своей верой подошедшим к грани самоуничтожения, не обойтись. По-новому понятое Рождество трактуется в рассказе как «день рождения личности в человеке». И если в Библии Фома неверующий становится верующим, то у А. Андреева происходит обратное: герой начинает думать и освобождается от «сказочного мышления», зомбированности религиозными мифами, хотя морально распинаем семьей. Оказывается, можно быть христианином по своим нравственным качествам, не поклоняясь несуществующему и перейдя из мира иллюзий в мир реальный.

Третий раздел сборника называется «Прототип», и здесь в рассказах «Прототип», «Рассказ о том, как я закончил роман», «Рассказ о том, как я написал рассказ» автор предстает уже непосредственно – как собственный персонаж, главный герой произведений. Данные произведения имеют автобиографический характер и воспроизводят определенные эпизоды из жизни писателя, приподнимают полог над его творческой кухней. Дополнительную степень телесности фигуре автора придает изображение его как реального человека, показанного в повседневно-бытовой обстановке, не избегая приема «фотографичности». И все же это рассказы, а не дневниковые записи. Автобиографическое переплетено в них с вымышленным и стыкуется с ним без швов. Так, в одном из рассказов главный герой за столиком на открытой террасе кафе наслаждается пивом, а в финале, касаясь проблемы прототипа, автор признается, что пива не любит. О прочих вольностях А. Андреев умалчивает, довольствуясь намеком. Образ автора, несомненно, выстраивается, а не просто списывается писателем с самого себя. В качестве его своеобразной подсветки используются контрастные второстепенные персонажи. В основном, это ограниченные, претенциоз-

ные люди, заимствованным набором умных фраз или ложнозначительным актерством маскирующие свою посредственность, отсутствие настоящего ума. Недалекая, обольщающаяся на свой счет Виолетта Кожедуб пытается учить писателя, как писать романы; приятели мужского пола, привыкшие искусственно набивать себе цену, обозлены своим карикатурным, как думают, изображением в романах, хотя непосредственной «натурой» для автора не являлись. Узнавание себя в произведении – знак того, что нечто существенное автором уловлено верно, может быть, и типизировано. Собственно, такое обобщение и делает герой-писатель в рассказе «Прототип»: «Бывают же люди из числа мужчин, отношения с которыми складываются всегда мелкие, однако до предела запутанные. Они не умеют общаться иначе, как «выясняя отношения». <...> Они вечно в обиде и в засаде, вечно в претензии на все и вся и вечно чем-то недовольны из ложно понятого правила хорошего тона. Кислая мина словно приросла к их мягким и безвольным чертам». Неявная отсылка к роману Лермонтова «Герой нашего времени» вызывает в памяти фигуру Грушницкого, приумножившиеся наследники которого с комплексом неполноценности и имитацией своей значительности попадают в сферу внимания А. Андреева. По контрасту главный герой рассказа оказывается в позиции Печорина, но нашедшего себе применение в жизни и научившегося наслаждаться ею. Он наделяется качествами умного, уверенного человека, миролюбивого по характеру, хотя способного моментально отбрызнуть хама, недоумка, поставить его на место. Подспудно обозначен аристократизм героя, неотделимый от эстетизма. Он ценит красоту, старается, по возможности, окружить себя красотой, даже ест, хочется сказать, эстетично. Данное обстоятельство подчеркивает изящество стиля автобиографических рассказов, не отменяющее их интеллектуальной насыщенности. Упражнениям в остроумии главный герой предается в диалогах-спорах со своими оппонентами и сопровождающих их мысленных комментариях. Однако не все так просто – прототипом не

только «лишнего человека», но и персонажа, обидевшего знакомых, писатель также называет себя. Можно предположить, что самопознание позволило обнаружить черты «Грушницкого» и в «Печорине», и писатель экстериоризировал их как общечеловеческую слабость, которую следует взять под контроль разума, не давать ей поблажки.

Автобиографическая деталь придает достоверность вымыслу. Литература же дает писателю возможность прожить множество жизней, в воображении реализовать то, чего в действительности с ним, может быть, и не происходило. Не исключено, что именно с таким вариантом мы имеем дело в «Рассказе о том, как я написал рассказ», на что намекает заглавие: это только написанное. Третья часть рассказа воспроизводит либо имитирует эпизод из жизни писателя, связанный со сферой сексуально-эротических отношений. В вымышленном (скорее всего) повествовании, как бы оно ни обрамлялось приметами автобиографизма, А. Андреев, думается, чувствовал себя свободнее. Не предстать как покоритель сердец, искусный любовник, знаток женщин он не мог – это разрушало бы авторский образ, созданный в романах (кстати, в рассказ переносится цитата из романа «Всего лишь зеркало», что также подтверждает его «сделанность»). Приоткрывает принцип работы писателя позднейшее высказывание: «...думается об одном, перед глазами маячит другое, а пишется нечто третье».

Не отказывается А. Андреев и от игры с читателями, мистификации: «Рассказ о том, как я закончил роман» – это 19-я глава его романа «Всего лишь зеркало». Помещаемый среди других рассказов, он побуждает соотносить их с контекстом всего творчества писателя для более глубокого понимания, акцентирует художественную природу произведений, преподносит их как эпизод из жизни автора. Автор здесь лишь прототип, напоминает название раздела.

С другой стороны, автобиографичность может камуфлироваться вымыслом, что подтверждают рассказы «Праздность» и «Прогулка». Распо-

ложенные между «Прототипом» и «Рассказом о том, как я написал рассказ», они наполнены родственными размышлениями, близки друг другу по стилю, включают в себя суждения, высказанные А. Андреевым в теоретических работах. Главный герой в них тоже писатель, и ему А. Андреев отдает ряд важных автобиографических фактов, однако и отделяет от себя, присваивая другую фамилию и имя-отчество: Малиновский Лев Сергеевич. В этом прослеживается попытка взглянуть на себя со стороны, во-первых, нежелание прямым текстом исповедоваться в некоторых болезненных для живого человека вещах, во-вторых. Можно сказать, что Малиновский – авторская маска А. Андреева.

Герой «Праздности» показан завершившим большую литературную работу, ожидающим реакции публики на нее и пребывающим в состоянии известной «передышки». Его устами писатель подводит итог сделанному, высказывая и то, что от первого лица, по-видимому, считал высказать неудобным, – свою удовлетворенность написанным, даже гордость за него: «Собственный опус казался ему блистательным, безо всякого преувеличения. Сделанный на разные вкусы, – на самый изысканный и требовательный и одновременно на претенциозный, развязный, и где-то даже низкий роман мерцал и переливался глубинами, которые и сам автор разглядел не сразу. Это был не просто изящно и с выдумкой отделанный текст, и не «что-то про жизнь», а обогащение культурной формулы: Лев Сергеевич нашел в жизни место «лишнему человеку», отыскал вариант продления сносного существования умному чудаку. Писатель приткнул своего героя в уютный уголок, откуда просматривались выходы на все четыре стороны». По-настоящему понятен приведенный пассаж может быть в контексте всего творчества А. Андреева, но герой «Праздности» четко определяет главную заслугу автора рассказа и предшествовавших ему романов: воскрешение типа «лишнего человека» с переакцентировкой его значения как умного, мыслящего, культурного человека и дефицитной фигуры массового

общества. А. Андреев вместе с тем иронизирует над Малиновским. Снижающие моменты проступают в приводимом названии романа «Герой нашего племени», вроде бы и шутливой характеристике его как «опуса», описании того, как «вальжно и мастито» раскинулся герой-писатель после перелистывания своего романа на диване. Психологически это убедительно – успех вообще может «крышу снести». Самоиронией, не отменяющей самоуважения, переполняющей душу радости и боится от этого А. Андреев.

Но боится приходится также и от деморализующего разочарования в написанном и страха, что больше ничего не получится, показывает А. Андреев на примере Малиновского. Амплитуда самооценки у писателя подвижна и может довольно сильно колебаться в зависимости от обстоятельств. Столь восхищающий теперь роман поначалу Малиновскому казался полным кошмаром. Выходит, и сам автор должен к написанному еще привыкнуть, вжиться в него. Никакие рецепты творчеству не помогают. Писателю приходится «регулярно вызывать себя на дуэль, ставить к барьеру и припечатывать к позорному столбу – и умудриться при этом быть палачом и жертвой, зрителем и осужденным».

Неотъемлемой приметой жизни писателя оказывается у А. Андреева не только творчество, но и праздность.

Полностью выложившемуся в акте творчества, едва живому от усталости (столько отдано сил, энергии, времени) необходим период психофизической реабилитации, чтобы вернуть себе форму. Способна помочь в этом праздность, убеждается Малиновский. Праздность для писателя – не только возможность восстановить силы, набраться новых впечатлений, это и одно из условий творчества, предпосылка к нему. Состояние праздности освобождающее, бестревожное, исподволь подготавливающее к письму. Малиновского оно толкает к письменному столу. В такого типа праздности

больше от праздника, который с помощью искусства в состоянии устроить себе человек.

Право на праздность оплачивается, однако, творческим трудом – в противном случае она воспринимается как незаслуженная и тяготит. Работа над рассказом о праздности совершенно изматывает Малиновского, но остановиться он не может, пока не выплеснет возникший в нем позыв на бумагу.

В произведениях с главным героем писателем уместны разнообразные суждения о литературе, и у А. Андреева их немало. В рассказе «Прогулка» Малиновскому частично передоверяются размышления его «прототипа» о том, что вообще происходит с литературой на современном этапе. К аналогичным размышлениям подталкивают и читателя. Нельзя не видеть, что настоящая литература, пусть и «задвинутая в угол», никуда не делась, но престиж ее в обществе, интерес к ней снизился, на наших глазах она превращается в аристократический вид искусства, нужный, в основном, интеллигенции. «Все стоящее или давно написано или еще не написано. Написанное давно – давно прочитано. И мир от этого не поменялся», – делает заключение и один из героев А. Андреева. И все же, выяснилось, что в процессе формирования новых жизненных ценностей без литературы не обойтись.

Полемично уже заглавие рассказа «Школа для умных, или Метаморфозы Гиперборея», поскольку отсылает к заглавию романа С. Соколова «Школа для дураков». У С. Соколова «Школа для дураков» – метафора Советского Союза, плодившего оболваненных, неполноценных людей. А. Андреев распространяет эту метафору на литературу – может быть, и пробуждающую добрые чувства, изощренную как искусство слова, но не служащую воспитанию ума, внесению в бессмысленную жизнь смысла. Раздвоение личности, описанное С. Соколовым, А. Андреев реализует как прием для воссоздания спора героя-писателя А. Серебряного с самим со-

бой в размышлениях о том, что его не удовлетворяет в литературе (в основном, модернистской и постмодернистской) и что из нее может быть востребовано для превращения литературы в Школу для умных. Герой как бы раскалывается на Асана и Серебряного, приводящих доводы «за» и «против». «Нас мало избранных», – цитирует Пушкина, обращаясь к Серебряному, Асан. Само имя персонажа – «говорящее», так как асаны – многочисленное (около 200 человек) и исчезнувшее к середине XVIII в. племя. Слова Онегина: «Не отпирайтесь, я прочел», в перекодированном виде вкладываемые в уста Серебряного, неявно намекают на то, что он «новый лишний человек». «Племени» умных («лишних») людей А. Андреев старается не дать исчезнуть.

В финале рассказа писатель соединяет обе авторские ипостаси: глядя в зеркало, Серебряный видит в нем Асана. Таким образом отстаивается идея целостного человека, во-первых, необходимость союза Красоты и Разума, во-вторых. Прочитывается в этом и скрытое указание на постреализм А. Андреева, предполагающий обновление реализма приемами, востребованными у авангардизма и постмодернизма.

В следующем рассказе «Собор Гауди» герой-писатель подчеркивает свою фундаментальную связь с традицией, не отменяющую ее известной трансформации. Нетрудно догадаться, что подразумевается традиция русской классики XIX в., и прежде всего пушкинская, хотя в «Соборе Гауди» автор более ориентирован на лермонтовско-печоринскую рефлексивность. О том, что сам А. Андреев прототип главного героя сигнализирует приписывание персонажу авторского романа «Всего лишь зеркало», а также наличие в рассказе специфически андреевских мотивов. Однако, отталкиваясь от личного, А. Андреев идет к художественному исследованию явления, имеющего отношение к писательству вообще, – феномену творческого кризиса, который может настичь любого, поэтому предпочитает фигуру вымышленного персонажа, имеющего и ряд автобиографических призна-

ков. В «Соборе Гауди» передается внутреннее состояние человека, заметившего первые симптомы своей творческой разбалансированности, чутко вслушивающегося в поступающие из глубины психики тревожные сигналы, пытающегося каким-то образом справиться и с неизвестно откуда и почему явившимся «недугом», и с охватившей его паникой. Ведь угасание творческого дара равнозначно для писателя утрате смысла жизни, что сильнейшим образом травмирует душу, если не убивает человека вообще. Главное – как узнать, временное это сверхмучительное состояние или все, что мог, уже сказал, и рай творчества отныне закрыт. Потеря рая – всегда трагедия, и даже мысль о такой возможности ужасает. Андреевский герой-писатель, анализируя себя, размышляет о природе творчества как чуде идеального сочетания сознательного и бессознательного порывов воплотиться в слове, создать свой собственный собор духа в культуре. Отрицательный творческий результат ассоциируется с преждевременной смертью. У А. Андреева смерть наделена обликом блондинки с ярко покрашенными (=кровавыми) губами – пустышки, олицетворяющей пустоту, которую она несет. Но если в произведении герой-писатель погибает, то немало личного передавший ему автор выступает как создатель рассказа, делая сам творческий кризис предметом творчества. В то же время он как бы вытаскивает из себя парализующее чувство конченности жизни, способное его похоронить как творческую личность, демонстрирует дух сопротивления. Одним из проявлений этого и становится бóльшая степень открытости, автобиографичности, готовность предстать перед читателем не только «на коне» (как это было в романах), но и пережившим «наезд» жизненных неурядиц и драм.

Впечатление автобиографического производит рассказ «Я», в котором А. Андреев обращается к вечной проблеме «отцов и детей». Воссоздание традиционного конфликта поколений осложняется у него конфликтом «лишнего» человека с окружающей средой, в том числе – с членами соб-

ственной семьи. 50-летний герой-рассказчик представлен и сыном, похоронившим отца, и отцом, которого как бы заживо хоронит его собственный взрослый сын, признав ненужным в своей жизни. Вдвойне осиротевшим, одиноким чувствует себя в этой ситуации человек. Рассказ фиксирует ослабление кровно-родственных связей патриархального типа, нарастающее отчуждение между людьми. Подлинной скрепой могла бы стать духовная близость, но жизнь меняется так быстро и так радикально, что одни психологически не могут перепрыгнуть из взрастившего их времени в иное, другие подхвачены новой волной, не слишком обращая внимание на ее мутность и игнорируя «постороннее» ей, что затрудняет взаимопонимание, делает родственные отношения формальными. Когда отец называет сына «конченным эгоистом», тот парирует: «Можно подумать, ты не эгоист. Все только и носятся со своим я». Разница, однако, не только в масштабах «я», но и в том, что умный человек через сферу сознания стремится контролировать выходящее из бессознательного, в том числе проявления эгоизма, по мере возможности укрощая их. Superego (дух) его вожатый. В сыне же герой прозревает инфантила, эгоизм считающего явлением нормальным, – представителя поколения, «девизом которого стало “не бери в голову”». Традиционная модель «прогрессивные дети – отсталые отцы» оказывается перевернутой. Умный отец противостоит в рассказе глупому сыну, считающему себя умным, – за ум им принимается цинизм.

Как бы там ни было, от своего А. Андреев не отступает. Что-то в нем все же меняется. Что – отражает новелла «Персонаж», входящая в четвертый раздел книги.

Перед нами исповедь главного героя, в котором отчетливо проступают автобиографические черты самого писателя. Он повествует о поселившейся в нем и никогда не исчезающей полностью печали как результате пережитой семейной катастрофы и осознания непрочности всего на свете, когда в любой момент может рухнуть выстраивавшееся годами, и все

надо начинать с нуля, а время неумолимо движет к «финалу». Душа спасается от смятения и боли притуплением чувств, сознание – раздвоением-самоотчуждением, при котором человек как бы мысленно отделяется от себя (и своих переживаний), наблюдает за самим собой со стороны. Меняется ракурс восприятия жизни вообще: взгляд на нее со стороны стал превалировать над восприятием изнутри, – исповедуется герой-рассказчик. Он начинает чувствовать себя персонажем жизни-театра и собственным зрителем одновременно. Дистанция между «новым лишним человеком» и миром еще более увеличивалась. Может ли она быть сокращена – неизвестно. С новой возлюбленной герой как бы исполняет требующуюся от него роль, но внутренне так же отчужден от нее, как и от всего остального (и самого себя). Основу гармоничных семейных отношений, приходит он к выводу, определяет разум, а не любовь (каковую нередко связывают с безумием, ослепленностью, даже глупостью). Во всяком случае, разум, по А. Андрееву, должен управлять любовью. Правда, писатель предпочитает «раздражающую» формулировку: «Женщина доминирует, мужчина управляет ее доминированием». Формулировку можно понимать и буквалистски, и метафорически, и с учетом андреевской культурной символики – соглашаться или не соглашаться с ней. Каждый вправе сделать свой выбор, как сделал свой А. Андреев. И в самых интимных человеческих отношениях во главу угла он ставит разум.

В защиту разума написаны входящие в четвертый раздел новеллы «Чудо» и «На языке яган».

В герои времени, кумиры масс, показывает А. Андреев в первой из них, возводятся телепаты, экстрасенсы, гадалки, астрологи, прорицатели. Возможно, среди них действительно есть люди с так называемыми паранормальными способностями, а не только шаманы бессознательного, эксплуатирующие веру в сверхъестественное. Но и в этом случае писателя интересует, что собой представляет целостно рассмотренный индивид с

необычными возможностями. Мальчик Богдан Обруч, умеющий читать с закрытыми глазами, – звезда телешоу. Однако из диалога с одноклассником выясняется, что это малоразвитый, примитивный человеческий экземпляр без единой мысли в голове. Повязка на глазах выступающего героя – символ его духовной слепоты. Не удивителен иронический налет в описании триумфа «уникума». Подлинно уникальной способностью человека автор объявляет умение думать, в каковом и видит подлинное чудо.

Интеллектуальный инфантилизм особенно бесит А. Андреева во взрослых людях, оставшихся вечными недорослями. В фарсово-буффонадном виде изображаются их личные отношения («Сковородка, блины и надкушенная сарделька»), в трагикомическом ключе – неспособность разумно разрешить возникающие конфликты («Из-за денег»), в юмористическом – не соответствующее возрасту, жалкое донжуанство («Шарфик и шляпа»). В новелле «На языке яган» звучит тревога: «Судьба Земли в руках детей», – ведь дети могут играть с огнем, не подозревая о грозящей опасности. В излюбленной форме сократовского диалога А. Андреев внедряет представление о необходимости овладения языком сознания. Сквозь дискурс Старшего брата проступает дискурс самого А. Андреева как автора книг «Культурология», «Психика и сознание: два языка культуры». Но понятийное теперь переплетено с образным, содержит элемент юмористического подтрунивая над младшим братом, которого вместе с тем подготавливают к Школе для умных. И если роман «Всего лишь зеркало» «является зеркалом по отношению ко всем другим романам Андреева», как сказано в аннотации к нему, то книга рассказов «За буйки» является зеркалом по отношению ко всему, написанному Андреевым вообще: и художественным произведениям, и литературоведческим и культурфилософским работам. Здесь образы и понятия «переженились» между собой, литература, наука, философия вступили в тесный союз. Личность автора в силу этого проявляется с большей степенью полноты и узнавае-

мости, поскольку он так или иначе о себе напоминает и «выходит на люди» не только «в маскарадном костюме» (как шутил по поводу создаваемых персонажей А. Моруа), но и эксплицитно, добиваясь портретного сходства и насыщая тексты опознавательными автобиографическими знаками. «Художественному разглашению» подлежит то, что сам А. Андреев считает нужным донести до читателя, и прежде всего то, что высвечивает в нем «нового лишнего человека». Проявленность фигуры автора как бы удостоверяет: «новый лишний» – не материализованная фантазия, не персонифицированный концепт, а реальность самой жизни, нуждающейся в восстановлении авторитета разума. Состоявшаяся личность, различимая за написанным (вкупе, естественно, с талантом), – определяющее условие создания литературы для умных, и знакомство с А. Андреевым-рассказчиком не пройдет для читателей бесследно.

Литература

1. Андреев, А. За буйки: книга рассказов/ А. Андреев. – Минск: Четыре четверти, 2013. – 384 с.
2. Андреев, А.Н. Основы теории литературно-художественного творчества. / А.Н. Андреев, - Минск: БГУ, 2010. – 216 с.

И.С. Скоропанова, доктор филологических наук, профессор