

VII

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПРОЗА В ПОИСКАХ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО РАВНОВЕСИЯ ПРИРОДНОГО И ДУХОВНОГО

Как мы убедились, современный русский художественный эрос вызывает чаще рвотный рефлекс, чем сладостное томление плоти. Обратимся ли к столь популярному в русской прозе последних десятилетий «чернушному» варианту эротики, неразрывно связанному с грязью, несчастьем и ужасом пола, или к постмодернистскому образцу с его редукцией высших чувств и восприятием секса как солипсической игры – эффект, собственно, одинаков. А что же нормальная человеческая личность, жаждущая любви, одухотворенной чувственности, светлой эротики, уставшая от такого рода предложения – культа телесного низа, темы нахрапа и экспансии стиля «люмп»? «Новая волна» – это попытка сказать правду по-новому, говоря: какова жизнь, такова и литература, или – «все мы любим, как живем» (слова из популярной песни). Но ведь жизнь не только мрачна. Увы, по отношению к русской литературе стало правилом: чем правдивее книга или фильм, тем больше и страшнее. Прав Г. Померанц: «Беспросветно черная правда – это ложная правда, это инерция подлинной, кровной правды... тень, отброшенная неполной истиной и ставшая ложью».¹ Рядом со многими другими определениями искусства есть и такое определение А.Моруа: «Искусство – это попытка создать рядом с реальным другой, более человеческий мир.» Ведь недаром же герой рассказа Е. Попова восклицает: «Подите вы к черту! Надоело все это! Я про красоту хочу писать...» («Билет»).

Столкновение болезни времени с вневременными, непреходящими запросами человека психологически тонко показано в романе *Игоря Куберского* «Пробуждение Улитки».² Жанр своего произведения автор обозначил как «роман в романе». Главный герой – рассказчик, художник, человек тонкий, чувствительный, как подчеркивает автор, выглядит сегодня старомодным: на Мону Лизу не может смотреть без слез. Так вот рассказчик с душевной болью излагает историю своей любви к юной художнице, которую друзья называли Улиткой. Они разошлись: слишком непреодолимой оказалась их «разность». Улитка оказалась чересчур

современной со всеми вытекающими из этого факта последствиями. Рассказчика в процессе взаимоотношений с подругой настораживали некоторые проявления «стиля эпохи». И вот представьте себе Мону Лизу («пробудившуюся Улитку»), которая, разомкнув тронутые улыбкой губы, процедит: «Пошел вон, козел!» (Именно этой фразой кончается роман, начавшись с имени Мона Лиза.) Такой эффект оказывается для любви убийственным: поэзия уходит, космос вытесняется. В романе-воспоминании, по эмоциональной атмосфере близком бунинским «Темным аллеям», нет позы, высокомерия или сарказма, а есть грусть, сожаление, боль, тоска по сердечной отзывчивости. В. Камянов писал: «Нынешний русский роман, если он действительно о любви, вынужден всей своей структурой противостоять глумливо-безлюбивой эстетике, чьи выбросы и выхлопы, того гляди, загазуют сам космос».³

Отмена духовности чревата культом телесного низа. Нынешняя литература смела по части физиологии, но часто отвратительна и оскорбительна для человеческой природы. Мы уже отмечали, что в истории «русского эроса» начало и конец века во многом пересекаются. Так, в начале века актуальной была тема неизбежного присутствия и непримиримости двух сил – чистоты и грязи. Например, в мещанском романе *Ивана Шмелева* «История любовная»,⁴ написанном в конце двадцатых лет, эта серьезная тема разрабатывается как причудливая версия сплетения земного и небесного, как борьба духа и его платонической мечты о чистоте с окружающей его темной стихией. «Любовная история» вписывается в процесс спора в русской литературе вокруг проблемы пола – спора прежде всего с поздним Толстым, его «Отцом Сергием» и «Крейцеровой сонатой». Роман Шмелева – это история трогательной и иногда смешной любви юноши-гимназиста к двум женщинам одновременно. В кульминации романа соблазняемый нигилисткой юноша впервые видит лицо греха и понимает, какая метафизическая бездна расторглась перед ним: бездна между грязью и чистотой, как между смертью и жизнью. Роман этот естественно входит в современную литературную ситуацию, ибо коллизия эта оказывается насущной и сегодня.

В том, что конфликт духа и плоти неразрешим, убежден *Александр Мелихов*, автор романа «Эрос и Танатос, или Вознагражденное послушание».⁵ Герой романа – преподаватель научного коммунизма Иридий Викторович всю жизнь пытался решить, но так и не решил проблему «любовь и секс – хорошо или плохо?» Автор считает, что любовь бывает поэтичной и красивой именно потому, что считается греховной, грязной, мерзкой в плотском своем воплощении, т. е. любви, чтобы достичь своего апогея, надо пробиться сквозь слой стыда и запрета. Мелихов убежден, что если

бы в любви не было никаких запретов – ни религиозных, ни ханжеских, ни пуританских советского образца (какие изображены в «Эросе и Танатосе»), не возник бы образ женщины как мадонны («чистейшей прелести чистейший образец»), мечта о женщине как о существе бесплотном, лишенном физиологии. Беда главного героя романа обуславливается, таким образом, тем, что он хотел простоты в вопросе изначально непростом, в то время как «самые роскошные цветы поэзии, переживаний рождены из-за запретов.» «Любовь должна родиться из борьбы двух начал, из борьбы низменных представлений и возвышенных.»⁶ Иридия Викторовича, привыкшего подчиняться стереотипу, противоречие между «луной и грязью», когда в одно ухо тебе твердят «мерзость, мерзость, мерзость», а в другое поют «поэзия, поэзия, поэзия», довело до инфаркта. Мелихов же убежден в этом извечном противоречии, даже благословляет его, считая, что выхода из него нет и не должно быть, ибо все попытки объявлять секс «естественным», а не мерзким и не грязным, говорить о нем открыто, могут привести только к тому, что из любви уйдет поэзия. Таким образом дух и плоть, любовь и секс здесь берутся в противопоставлении, неразрешимом противоречии.

Творчество *Фридриха Горенштейна* отличается нравственно-философской «беспощадностью», с которой он устремляется к библейским мотивам, предельным вопросам богообретения как высшей нравственности, к проблемам духа, плоти и смерти. Трагическая драматургия его романов не случайно постоянно замыкается на эросе. Именно выдвигание метафизических вопросов переводит писателя к размышлениям о плоти, эросе, ибо в проблеме страдания и смерти «дух» и «плоть» пересекаются особенно наглядно. В творчестве Горенштейна, считающего, что «любовь людская есть унижение Божьей любви» («Псалом»), можно отметить традиционную ненависть к полу и одновременно небывалый в России подход к эротике. Его книги возвращаются в Россию на рубеже 80–90-х годов. Еще в 60-е годы писатель (см. повесть «Зима 1953-го года» в жур. «Искусство кино» 7–9, 1990) сосредоточился на теме торжества телесного «низа» в царстве идеократии. В центре произведений Горенштейна не психология, не характеры, а вечные двигатели человеческой природы с ее жестокостью, мелочностью, жалкой физиологией. Он привлекает наше внимание к тому, о чем в прошлые века в России умалчивали тотально, не смея принять всерьез голодные терзания плоти, или описывали однобоко.

В отношении Горенштейна к полу и страсти проявилось противоречивое притяжение-отталкивание, любование-негодование. Для него половое влечение – губительная, «апокалипсическая жажда». Но будучи убежденным, что огонь пола – зло, зверь, наказа-

ние, Горенштейн в то же время призывает не противиться этому злу, ибо посредством взаимной любви, а главное – Идеи, зло может обернуться добром. Однако душеспасительная сила взаимной любви не находит воплощения в романе, а лишь провозглашается автором в его отступлениях. Воплощение находит у Горенштейна лишь единственное оправдание – через Идею. Например, в заключительном аккорде романа «Псалом» (1975)⁷ рисуется сцена инцестуального соединения отца с дочерью во время воплощения религиозной идеи. Сам автор поясняет: «Отец с дочерью были ради Божьего отданы Сатане, постоянному, необходимому участнику трагической Господней драматургии».⁸ В «идеологичности» любви Горенштейн следует русской классической традиции. Однако если в соединении «идеологичности» любви с ее внемчувственностью (что было типично для классической русской литературной любви) нет вопиющего противоречия, то, как верно отметила Е. Иваницкая, горенштейновское соединение Любви-Идеи с экспансией физиологии образует несовместимый взрывчатый контраст.⁹

Горенштейн, собственно, пишет не о любви, не о сексе, не о страсти и не о романтическом томлении. То, что одни называют сексом, другие – любовью, – для Горенштейна тягчайшая кара Господня и один из тяжких грехов, лежащих в основе человеческого существования, – похоть. Близкий к Розанову в силе «телесной» изобразительности, в подаче «плотских» деталей, Горенштейн спорит с его радостно-приемлющей философией пола и любви. Он не живописует любовников, не воспекает радости жизни, а сокрушается и ужасается перед силой, которая сильнее разума и воли. С почти медицинским пристрастием прослеживает он пробуждение либидо в юной своей героине, хмуро, не отворачиваясь, подсматривает за чужим совокуплением. В повести «Искушение» (1967) в описании момента первого соединения влюбленных чувствуется отчуждение автора к животным восторгам плоти: «...Из груди исторгались радостные стоны, и наконец пришло невиданное доселе ощущение исчезновения, смерти души, которую хотелось бы продлить вечно, бросив бесовский хмельной вызов жизни, природе, бессильному порядку, насмехаться, торжествовать над всеми святостями этого света, плевать на Бога, издеваться над атеизмом, презирать страдания, не признавать ни отца, ни матери, ни родины, ни любви и прочее, прочее...»¹⁰ В повести «Чок-Чок» (1987)¹¹ Горенштейн, описывая неудачную любовь героя к лесбиянке, сравнивает женский половой орган с «сырым мясом». В романе «Псалом» сцены совокупления также подаются в отталивающих деталях: «Потом протянул руки свои, чтоб схватить ее для расправы. Ксения этому не препятствовала, только лишь увернулась движениями полных бедер от захвата за горло (...) вместо

горла Алексей Александрович в беспамятстве, очевидно, начал душить тяжелую, молочно-голубого цвета грудь Ксении (...) второй же рукой Алексей Александрович подхватил Ксению за пышную красоту ее, гикнул, оторвал от пола, как тяжелый ящик с путевым инструментом, опираясь ладонью в низ круглого Ксениного живота».¹²

Горенштейн слышит грозную принудительность вечного природного начала – голоса крови и внимательно, тщательно исследует механизм этого явления. Его герои – в лабиринте неотвратимых эмоций и «неразумных» страстей. И если любовь – настоящий голос естества, толкающий к соитию, то совокупление, по Горенштейну, не грех, а уже расплата за грехи. Сила, толкающая людей соединиться, – это наказание Господне, ибо его не минует никто. При этом нужно отметить, что автор остается всегда на стороне женщин. Признавая человека неповинным в любострастии, писатель, очевидно, решил, что женщины менее грешны перед лицом Господа, и эта женщина – русская баба, у Горенштейна, как правило, поруганная, изработанная, несчастная. «Над самыми, казалось бы, безнадежными эпизодами реет призрак Того, Который велел: «кто из вас без греха, бросьте в нее камень.»¹³ По Горенштейну, все мы грешники, всем надо каяться, однако он не обличает и не срывает маски, он свидетельствует.

В «романе-размышлении о четырех казнях Господних» «Псалом» писатель много страниц посвящает именно четвертой казни Господней, владеющей людьми и толкающей их на измены и предательства. В самом начале романа, написанного в жанре псалма, автор сообщает, что Господь задумал подвергнуть Россию четырем казням – мечу, голоду, моровой язве и зверю похоти. Он послал сюда «для Проклятья» Антихриста. Собственно сюжет романа и составляют странствия Дана (Антихриста), Божьего порученца, посетившего владения атеистов. Дан способен любить, чувствовать сердце девушки только до тех пор, пока не заговорила похоть: «И началась у Антихриста с Тасей любовь постоянная. Конечно, не Божья это была любовь, как брат любит сестру или отец любит дочь, но и не людская, как мужчина любит женщину. Однако, поскольку Антихрист не мог любить иначе, а Тася вообще любила впервые, то они подобной любви не удивлялись. Встречались все там же, у поросшего лесом начала обрыва, возле ручья... Увидит Тася Дана, сделает к нему навстречу несколько шагов, словно лунатик в полнолуние, уж на последнем шаге силы оставляют, колени подгибаются, еще шаг – и упала бы без чувств, но Антихрист никогда не давал ей сделать этот последний шаг, который, может, был бы во спасение; всегда ослабнув, падала Тася не на землю, а на грудь его...»¹⁴ Героиня романа Вера Копосова, женщина благонарав-

ная, мать двух дочерей, также встречается с инородцем по имени Дан. Эта встреча стала для нее роковой. Вера воспылала страстью. Вся жизнь ее пошла наперекосяк. Домовитая хозяйка и добропорядочная мать превращается в вакханку, морально деградирует. Откровенные, без вуалировки описания сцен и эпизодов имеют целью исследование природы страсти. Человек у Горенштейна, как правило, пасует перед силой гормонов. Так расплачивается за свою необузданную страсть и Сергей, герой рассказа «Чок-Чок». В отрочестве из-за неудачного опыта плотской любви он получает психическую травму, которая накладывает отпечаток на всю его жизнь: он становится донжуаном, рабом собственной плоти. Горенштейн прослеживает, как детское сексуальное любопытство перерастает в эротоманию, перманентное «юношеское жеребячье возбуждение». Беснование плоти доводит героя до критической черты – ненависти к себе, к окружающей жизни и попыткам самоубийства. Отчаявшийся, измученный комплексами Сергей пишет стихи:

*«Медовое море небесной любви
Телесным испортили дегтем.»*

В центре аналитической прозы Горенштейна большей частью духовно безупорные люди, по словам автора, «запутавшиеся в многоклеточном своем организме». Мучительная разобщенность и конфликт морального долга, разума, с одной стороны, и страстной любви, с другой, изначально являются источником разлада в христианстве, относящемуся к плоти, как к бременю души. «Плоть желает противного духу, – писал Святой Апостол Павел в послании к Галатам, – а Дух – противного плоти.» У Г. Померанца, лично знакомого с Горенштейном, есть тонкий психологический пассаж: «Судя по всем текстам Горенштейна... ему никогда не приходило в голову, что мужчина может владеть своим половым порывом, как флейтист – своим дыханием, и «любовь вплотную» (термин Цветаевой) становится тогда музыкой прикосновения. Более того, на волне этой музыки мужчина и женщина, охваченные любовью до желания друг через друга вырваться в вечность, могут действительно вырваться из пространства времени, пережить внутренний свет, в котором плавают предметы и становится осязаемым Целое Вселенной».¹⁵

В произведениях Горенштейна неоднократно можно встретить ссылки на Н. Бердяева, на его философию любви. Эта философия передает трагический опыт тонких, одухотворенных мужчин, оказавшихся беспомощными перед приступом похоти, ожидавших чуда и потрясенных тем, что чуда не произошло, что взрыв полового инстинкта отбросил их до уровня животного. Через все

творчество Горенштейна проходит этот мотив отчуждения, трагического диссонанса «верха» и «низа» (по терминологии Бахтина), терзания духа плотью, муки из-за их разрыва. Испанский философ Ортега-и-Гассет считает, что на основе метафизики ощущения слияния противоположности преодолеваются: «Дух возникает или рождается на вершинах наслаждения». По Горенштейну, низкая плоть никогда не поднимается до высот духа, наоборот, когда жизненная энергия переливается из сферы смутного духа вниз, человек оказывается вдавленным в собственную плоть. Он, пожалуй, острее других современных русских писателей чувствует темный смысл эроса, грозную власть его чар и унижений. Горенштейн погружает своих чувствительных и чувственных героев в бездны страданий, сломанными судьбами они искупают свои грехи. По словам Померанца, «Псалом» – «это мир, увиденный жгучим, беспощадно-жестким взглядом: мир, в котором небо – только источник молний».¹⁶ И все-таки есть в этом мире рвущая сердце жалость, ибо это удел человека – зачинать человека в похоти и сраме и вечно будучи сыпаться на человечество казни Господни.

Образность, повышенная экспрессивность описания полового акта у Горенштейна усугубляет его «непристойность». Но уродливость здесь отвечает своему назначению, подчеркивает две стороны полового акта: с одной стороны, его животную, биологическую стихийную ярость, с другой стороны, образы мук и смерти, которые всегда соседствуют с половым актом. (С. Дали подчеркивал, что «смерть и пол как два героя человеческой авантюры связаны между собой»; Ж. Батай был убежден, что «истина эротического трагична».) Такая семантика лишает сцены совокупления той соблазнительности, которая свойственна эротическому искусству. По выражению Померанца, творчество Горенштейна – это некое драматическое «столкновение Фрейда с Библией». И хотя «проклятый секс» у Горенштейна все-таки поэтичнее, чем, например, эротические сцены в «Крейцеровой сонате» Толстого или в новейших эпатажных образцах «чернушной» эротики, физическая любовь опять-таки представляется здесь скорее уродливой, отталкивающей, чем соблазнительной. Не наслаждение, а мука, не красота, а безобразие.

Такой антигуманной концепции попытался бросить вызов *Андрей Мамвеев* своим романом «Эротическая одиссея, или Необыкновенные похождения Каблукова Джона Ивановича, пережитые и описанные им самым».¹⁷ Центральное место в романе занимают подвиги и поражения Джона Ивановича Каблукова на поприще телесных наслаждений. Жизнь представлена в «Одиссее» как стремление к наслаждению: едой и сексом. В отличие от Лимонова и Вик. Ерофеева (с его «Русской красавицей»), которые не способ-

ны даже при описании полового акта отвлекаться от судеб России, Матвеев в своей философской установке последователен, он оставляет в стороне судьбы России, страдания, пренебрегает психологическими и сюжетными мотивировками – ради чистой радости. Роман этот – попытка опровергнуть напряженную скуку буден, вернуть литературному герою ренессансную целостность жизнеутверждения. Философия Матвеева гедонистична. Здоровые радости жизни традиционно были не для русской литературы, где преобладали «униженные и оскорбленные». Чуть ли не впервые в русской литературе любовь, влечение, соблазн, чувственное вождение, сладострастие из источника мук и несчастий превращаются в источник радости и наслаждения. В этом главная удача и новизна произведения Матвеева.

Анонимный издатель «Эротической одиссеи...» Джон Иванович Каблуков датирует свое предисловие 1991 годом. Это, как известно, был год великого перелома в жизни России, романтических иллюзий и одновременно постепенного исчезновения этих иллюзий. Только в этой атмосфере могло привидеться бесконфликтное комфортное существование «простого миллионера» Фима Зюзевякина, чей черного стекла сорокаэтажный небоскреб возвышается в самом центре города, чья яхта «Лизавета» великолепнее яхты самой английской королевы. Автор многократно и детально описывает роскошь и раблезианское изобилие, причем это красочное съестное изобилие, как и плотская любовь, описывается с одинаковым откровенным и нескрываемым наслаждением. Дм. Бавильский отмечает, что «вещное изобилие и авантюрный сюжет обязательно возникают параллельно и идут рядышком, сплетаясь... в очередную одиссею».¹⁸ Головокружительные приключения и наслаждения – логическое продолжение этого самого материального изобилия, победа плотского, человеческого. Роман состоит из двух частей. В первой настоящее переплетается с прошлым, Джон Каблуков рассказывает о своей семье, родословной. Это своего рода псевдоисторическая хроника знатного рода Каблуковых, сливающаяся с пародийной историей России. Настоящее – это путешествие на яхте Фила Зюзевякина, где Джон, подобно Боккаччо, услаждает слух компании увлекательными историями, а в перерывах активно предаётся дамским достопримечательностям и телесным уладам. Однако случилось, что некая прелестница и одновременно залетная ведьма Виктория Николаевна Анциферова, покоренная Джоном Каблуковым, лишает его мужской силы. Потерявший голову Джон впервые почувствовал «скудные пределы естества». Дальнейший сюжет держится на внезапно поникшем ответственнейшем органе Джона Каблукова, который чаще в практично-деловом стиле именуется «прибором».

Вторая часть «Одиссеи...» – путешествия терзаемого плотским томлением Джона Каблукова по средневековой Европе, Возрождению и Древнему Риму в поисках этой самой ведьмы. Эпохи и страны в качестве жизненных моделей выбраны автором не случайно: это, как известно, переломные эпохи максимального раскрепощения личности. Чем далее, тем более явным становится ощущение условности всех персонажей и их приключений и бесплотности самого «невольника плоти». Дело в том, что «Одиссея...» Матвеева – типичный постмодернистский плод, в основании которого культурные блоки. Все порождено эрудицией и вымыслом автора. Персонажи и перипетии между ними, даже интонации повествования не скрывают своего цитатного происхождения. Подчас ссылки на литературные источники даются открыто, иногда их приходится угадывать. Сам автор, словно не веря в собственное изобретение, всячески подчеркивает условность, придуманность, театральность происходящего. Постоянная смена повествователей, игра со временем и пространством создают ощущение «ненастоящности», фантазийности. Становится очевидным, что «Одиссея...» задумана как произведение легкомысленное, опровергающее скуку буден, этакое «порхание пера над пылом плоти». И только в финале вдруг неожиданный традиционалистский дискурс: импотенция героя оказывается символом бесплодного, безрадостного существования. Этот мотив парадоксально разрушает авторский контекст. Так или иначе «Одиссея...», пожалуй, первый в русской литературе эротический в точном смысле слова роман. В описании телесных наслаждений Матвеев изящен и артистичен, именно изящность и артистизм передвигают эту прозу от порнографии к искусству.

Роман *Владимира Рецеттера* «Узлов, или Обращение к Казанове»¹⁹ вышел одновременно с матвеевским романом и во многом с ним соприкасается. Главный герой романа – талантливый актер Осип Узлов. Однако прежде всего это новый Казанова, с образом которого связана сразу же заявленная «проблематика» темных глубин эротики и космических высот сексуальности. Главным призванием героя является его способность некоего жизнеобладания, плотского удовлетворения женщин, которым он дарует радость не познанной до того гармонии и полноты жизни. В этом возвышающем над обыденностью и преображающем таланте есть нечто вызывающе противоречивое, что приводит к конфликту двух несовместимых концепций – гуманистической, природной и государственной. Узлов (узел жизни) борющийся за жизнь, за женщину («женщина, жизнь, женьшень» – для него синонимы), преследуется и погибает. До читателя постепенно «доходит», что повествователь этой причудливой истории – пациент психиатрической больницы, который, пытаясь открыть тайну эротического

обаяния Узлова, проживает в большой фантазии ситуации, навеянные литературными и театральными штампами. Лукавый роман опять-таки написан в постмодернистской форме. От начала до конца это блестящая мистификация и игра с читателем. Тема Казановы подразумевается и в романе *Александра Васинского* «Сады Приапа, или Необыкновенная история величайшего любовника века». ²⁰ Это роман-римейк гоголевского «Носа». Но, в отличие от повести Гоголя, от героя «Садов...» сбегает не часть лица, а сверхпродуктивный половой орган. ²¹ Он является на страницы произведения как хозяин жизни, сексуальный суперман, алкогольный магнат, миллионер и меценат с далеко идущими политическими амбициями. В отличие от двух предыдущих произведений здесь преобладает не восхищение героем, а отталкивающее саморазоблачение. Но и здесь игра, и здесь будто живописуется не описываемое, а сам процесс писания. Современной литературе словно не хватает смелости (или таланта) заговорить об обнаженных чувствах, не облекая их в иронические, игровые одежды.

Как своего рода «знак времени», индикатор ведущих тенденций в массовой культуре активно выступил в российской среде последнего десятилетия XX века жанр так наз. «любовного романа». Это романы и повести карманного формата, популярные на Западе (love story) и предлагаемые ныне в России десятком издательств (наиболее популярны издания в «Серии романов о любви» – редакция международного журнала «Панорама»; «Любовный роман», «Дуэль сердец» – «Прогресс Литера» и др.). Такого рода произведения гораздо популярнее, чем порнография типа книг «Эротический роман» (изд-во «Полина»), и регулярно попадают в число бестселлеров. «Любовный роман» (или повесть) или «дамский роман» представляют собой незатейливые, довольно примитивные в художественном отношении истории, в центре которых любовная коллизия. Жанр этот имеет свою поэтику, структуру. Сюжетная линия непритязательна, действие ведется от первого или третьего лица героини (ее доминирующим восприятием и оценкой определяется замкнутый мир произведения). К этому нужно добавить традиционную сентиментальность в изображении отношений красивых героев, эмоциональный тон повествования с отсутствием глубокого психологического анализа. Любовь и страсть присутствуют в этих романах непременно, хотя и в разных дозировках. Именно эротика является одним из важных средств, поддерживающих интерес и напряжение у читателя. Чаще сексуальное влечение между героями возникает уже в начале романа, но по разным причинам – в основном из-за страха, неуверенности героини в своих чувствах – оно не реализуется полностью. Можно сказать, любовный роман дает формулу женс-

кого счастья: вырастающая из сексуального притяжения и идеальных отношений любовь, непременно переходящая в брак.

При всей «традиционности» этой схемы в ней есть элемент новизны – первичность сексуального начала. В современном любовном романе сексуальность и «настоящая любовь» – две необходимые составляющие идеальной женской судьбы. Секс является здесь обязательным, определяющим атрибутом «настоящей любви», но ценность его признается, только если он «легитимирован» чувством. Само «исполнение» сексуальных сцен не содержит в себе ничего противоречащего массовой модели сексуального поведения – никаких приемов, считающихся слишком смелыми или неприличными. Ненормативная лексика здесь сведена к минимуму, предпочтение отдается либо тривиальным оборотам типа «миг наивысшего наслаждения», «неописуемое блаженство», «замирая от нежности», либо метафорическим штампам («жест моей страсти», «загадочное ущелье», «вечный танец жизни» и др.). Это так наз. «розовая эротика»: сексуальное влечение моногамно, любовные сцены происходят исключительно с кандидатом в мужья, неизменно красивым, нежным и неукротимым. «Блочное», слегка варьирующееся построение фабулы заранее можно предугадать: добро побеждает зло. Жанр этот, популярный в России в начале XX века (А. Вербицкая, Л. Чарская), ныне, похоже, возродился. Кроме множества переводных изданий, появились отечественные «дамские повести», изменившие, однако, свое жанровое содержание. Старая структура в основном повторяется, хотя некоторые особенности жанра, прежде всего стиль, видоизменились: проза эта более интеллектуальна, нет столь явной экзальтации, психологические характеры более убедительны, эротика более крута. Однако в целом память жанра с его атрибутами (женские переживания, поиск партнера, романтическая встреча с прекрасным незнакомцем, поединок взоров, любовь-наваждение и т. д.) сохраняется. Сентиментально-паточные «любовные» романы и повести в их чистом виде – это примитивная обывательская литература, иначе говоря, масслитература, свидетельствующая о падении художественного вкуса, отвлекающая от политических страстей и, вероятно, этим привлекательная. Кроме того, тяга к подобному рода чтению объясняется эффектом шоковой терапии и его компенсаторным воздействием, почти инстинктивным желанием читателя дать разрядку душе, разрывающейся в алогизме бытия.

Немного в нынешней России писателей, которые и сквозь «чернуху» бытия умеют различить свет любви, мир «рудиментарных» эмоций и чувствований, не опустившись до примитивно-шаблонного уровня. Со своим «неклассическим» взглядом на бытие и человеческую природу еще в 70–80-е годы выступил *Вале-*

рий Попов, считающий, что классики заморочили людей моральными проблемами и лишили их вкуса жизни. Попов разрушает традиционную иерархию ценностей, по-своему интимизирует бытие, переводя объективную реальность на субъективную. Его рассказы²² проникнуты всеобъемлющим чувственно-эротическим и одновременно светло-юмористическим приятием жизни. Это гедонистическое отношение к жизни включает и отношение к женщине. Эрос в его восприятии не имеет ничего общего с Танатосом. Интимная близость предстает как самое таинственное явление природы. Эротическими ощущениями пропитаны и воспоминания детства, и городские пейзажи, и сам язык. Обаятельный стиль Попова свободен от агрессивности, высокомерия. Цельность, жизнестойкость, свойственные лирическому герою Попова, становятся неким нравственным императивом и одновременно проявлением независимости. В его интимном мироздании нетривиален каждый всплеск эмоций. Есть, например, у Валерия Попова рассказ «Ювобль» (анаграмма слова «любовь»). Это рассказ про любовь, вернее про «ювобль», ибо любовь – это у всех, а у героя – «ювобль» – то уникальное и неповторимое, что проживает и чувствует только он.

Запоминаются рассказы *Ивана Алексева* – фрагменты ностальгических и горьких воспоминаний об ушедшей юности, согретые ожиданием счастья, предчувствием любви, поэтизацией пробуждающейся чувственности при описании первого опыта сближения с женщиной. «Губы! Легкие судорожно схватили воздух, и стон блаженства навсегда потерялся в мятной бесконечности твоего рта... О, тургор нежной кожи! О, подземные раскаты пульса в ямке под ключицей. О, вышедшие из берегов озеро пупка, ручьи пота, мягкость груди, скользкие ягоды сосков, горчинка подмышки, чуткие клавиши позвонков! О кущи, открывшиеся взору моих, приплюснутых резинкой пальцев, напоенных ароматами тропиков, зноем саванн, испарениями болот Меконга! Из каких, Господи, источников Ты черпал свои фантазии, чтобы воздвигнуть этот, погруженный в глубокие недра Храм, где ночью светло от тысяч оплывающих воском свечей, а стены и своды сочатся упительной влагой? Из какого вдохновения Твоего родились все эти тайнички, закоулочки, морщинки, карманчики, складочки, своей податливостью напоминающие пальцам сочную мягкость райского плода манго? Откуда, Господи, ты мог знать, что Это должно быть Так?»²³ Из женских имен хочется назвать завораживающие, словно наэлектризованные рассказы *Ларисы Ваневой*, отличающиеся эротическим, болезненно-чутким восприятием мира,²⁴ или самобытное своим лирическим откровением творчество *Светланы Василенко*, где сам бог Эрос, незримый и всемогущий, распоряжа-

ется, унижает, возвышает и убивает героев.²⁵ Надо отметить и *Ирину Полянскую* с ее редким ныне искусством живописать сильные страсти, не препарировав их, но и не жертвуя нюансами. Ее рассказы, время от времени появляющиеся в периодике, не потрясают (люди устали от потрясений), а трогают сердце. В ее рассказах «про любовь» есть какое-то неизъяснимое, почти забытое очарование. Таков рассказ «Бедное сердце Мани», в котором встречаем современные реалии, характеры и старую как мир потребность любить и быть любимой. Маня – уже не молодая, интеллигентная женщина – живет ожиданием и иллюзией любви. Находит, теряет, снова ждет... Любит она неистово, у нее «легковоспламеняющееся сердце», достаточно подойти с зажигалкой «к высушенной на безлюбье соломе и она горит, горит теперь, как купина неопалимая, можно руки погреть, можно рядом пригреться...» Но, увы, греются «разнообразные не те», сердца которых не занимают огнем Мани. И опять она – как «потухший костер», одна, «туман клубится в опустевшем сердце». Она уже знает: «как бы тело ни припало к телу, всем распластанным существом кожи, каждой ненасытной ее порой, что-нибудь да остается на поверхности, и душа не перетечет в душу свободно, как река в реку...»²⁶

Если говорить о достойных упоминания образцах того, что можем назвать «эротическим письмом», то в новейшей русскоязычной литературе выделяются произведения *Александра Кабакова*, а из писателей русского зарубежья – *Сергея Юрьенена* и *Дмитрия Савицкого*. Эти авторы по-разному решают в общем-то подобные задачи: фиксируют потерянность любви в современном мире и попытки преодоления отчуждения, преград на пути одного человека к другому. Когда отчуждение непреодолимо, возникает эротика от противного, своего рода антиэротика. Здесь сближение партнеров – «ложь, настоенная на лжи», после которого хочется скорее под душ, «смыть позор соития», «слизь нелюбви». «Жюли чувствует мое отсутствие. Ее дыхание становится настороженным. Скосив глаза, я смотрю на ее розовую грудь, приспущенную, как проколота шинка. Я слушаю ее мертвый голос, перекаत्याющий слова, как море перекаत्याет мертвую гальку. Смысл ее слов имеет не больше значения, чем чтение наугад телефонной книги. Она урчит и фальшиво постанывает, прижимаясь ко мне, вдавливаясь в меня все сильнее, словно хочет стать мною, смешать свои внутренности с моими, натянуть сверху общую лопающуюся кожу {...} Каждый раз замечая отчужденность, мой побег, мое самоволие, она пытается втиснуться в меня, потрясти насквозь, или же наоборот – вобрать меня всего, замкнуть в потных объятиях, в скользком и горячем борцовском захвате. Я чувствую, как мое сердце трепещет в клетке ее ребер, моя печень трется о ее почку, я чувств-

твую ее язык, выворачивающий мое глазное яблоко...»²⁷ Такие мало эстетические, а еще меньше эротические сцены из романа Савицкого проживает меланхоличный и несколько истеричный герой, который «загнал в дальний, самый темный угол» саму способность любить, потому что «однажды уже выбирал между любовью и свободой и выбрал чужую страну, оставив где-то на востоке и тех, кого любил, и тех, кто любил его», убежденный, что «быть свободным важнее, чем быть любимым». «Быть свободным и любимым казалось ему невозможным. По крайней мере, он этому не был научен.»²⁸

При всей откровенности в романе «Ниоткуда с любовью» Д. Савицкий не вульгарен в разработке любовно-сексуальной темы, предпочитает более-менее изящные эвфемизмы, метафорические образы («дернула застежку на груди выпуская погулять две влажные розовые твари», «короткое замыкание наших бранных тел», «вечно держащая палец на чьем-то курке» и т. д.). Как и у Лимонова в его романе «Это я, Эдичка», здесь нет голой физиологии – пол созвучен с голосом души. Герои того и другого произведения – эмигранты, которые с трудностями вползают в иную жизнь. У Лимонова от Эдички ушла жена и он ищет и не находит компенсации вакуума – утешения, ласки. У героя Савицкого – писателя Сумбурова – любовные связи вплоть до встречи с Лидией тоже заполняют душевную пустоту. В обоих романах, собственно, продолжается, трансформируясь в новом контексте, русская традиция любви-судьбы. Судьбами героев правит страсть к Единой женщине, они фактически всю свою жизнь поставили на карту любви. Герой Савицкого, кажется, способен выдержать испытание любовью и через любовь очеловечиться. Француженка Лидия освобождает Сумбурова от «совковой» психологии: «Ты была моим первым свободным человеком (...) С тобой я начал меняться: поползла кожа, затрещали суставы, я начал вставать в четверенек. Я набирал силу день за днем».²⁹ Но герой не вписался в чужой быт, «свободная любовь» на западный манер оборачивается тюрьмой пола, уродливым кошмаром. «Она была пьяна. Вдребезги пьяна (...) с силой, которой я за нею не подозревал, ухватив мою голову за волосы, она ткнула ее (...) себе меж ног, и, попав лицом в это месиво раздавленной, истекающей соком плоти, я понял, что она только что сделала это с кем-то другим (...). Я с трудом освободился от этой вдавливающей руки – она спала. Это был конец.»³⁰

Кабаков внемлет зову гипнотического, природного, «наивного» эроса, вызывающего в человеке стихийный, неотвратимый ток любви. «Любовь спасает героя Кабакова от «безобразия и бездумия», заставляет вырваться из самого себя и открыться ощущению вновь обретенной личности («самоотрицание через

утверждение себя в другом» – Вл. Соловьев), познать смысл существования в любви с любимым существом, когда «ценностью» становится уже не своя, индивидуальная жизнь, но двойственность каждого как обоих и проживание жизни, преодолевающей себя в этом знании.»³¹ В «Последнем герое»,³² в жанровом отношении представляющем собой своего рода «роман-тусовку», попытку смешать различные жанры (триллер, научную фантастику, детектив), автор погружает нас в мрачную будущую Россию, утратившую представление о любви, скучную и сытую в центре и вопиющую на окраинах, «гибрид Америки с Россией», ту Россию, которую Г. Померанц окрестил «абсурдом в третьей степени». На таком реалистическом до ужаса, антиутопическом фоне живет герой – жесткий, ироничный, но и эмоциональный, отзывчивый («последний романтик», по мнению автора). Любовная линия, как всегда у Кабакова, очень важна в романе, не случайно в эпиграфе указывается, что сочинение посвящено «одержимым любовью». Кабаков обычно пишет даже не историю, а состояние любви, чаще – любви в ситуации адюльтера, то есть вроде бы в ситуации аморальной. Сам автор, пытаясь пояснить это обстоятельство, писал: «Есть заповедь «не убий», а есть «не прелюбодействуй». Мысль кощунственная, но ничего не могу с собой поделать: чувствую, что плотская любовь есть как бы кривой и дрожащий, неуверенный, часто по грязи, но все-таки путь, шаг на пути к христианской любви. По крайней мере не от нее. В нашем обществе это особенно важно: поиск морального пути, выхода из аморальной ситуации».³³ У героя и героини есть миссия: «своей любовью открыть людям глаза на происходящее вокруг» и тем повернуть ход истории. Центральная любовная сцена, таким образом, переводится в символический план. Интересно, что в эротических сценах стиль Кабакова опроцается от присущих роману постмодернистских приемов: иронической игры, цитатной вторичности. Любовь в воспроизведении Кабакова не вмещается в постмодернистскую поэтику: она самоценна и не стереотипна. Сцена соединения «с ней», той, которая «должна была быть с самого начала первая и последняя», написана короткими абзацами, без натурализма, но и без «затемнения», на границе прозы и свободного стиха.

«Мы оба были уже полураздеты, грудь ее стала обжигающе горячей, соски под моими пальцами выпрямились и сделались как бы прозрачными, от них шло темно-коралловое свечение, полные плечи и предплечья покрылись мелкими каплями пота (<...> Ее платье и маленький смятый, словно мертвая бабочка, лифчик были брошены на другое кресло вместе с моим пиджаком, жилетом и рубашкой, черный галстук траурной лентой свисал к полу.

Что же мы будем делать, – спросил я почти беззвучно, склонившись к самому ее уху, – я перегорю, и ничего не выйдет, ты же видишь, что со мною творится...

Она положила руку, прижала, погладила, как бы успокаивая, но, конечно же, под ее рукой еще сильнее напряглось, рванулось, растягивая, разрывая ткань, стремясь к ней, в нее, и она снова прижалась щекой, а я все бунтовал, все рвался на волю, и она подняла счастливое и горестное, улыбающееся отчаянно и почти удовлетворенно лицо и, глядя мне в глаза уплывающими, обморочными, янтарного цвета глазами, что-то сказала одними губами, голоса не было.

Что, что ты говоришь, любимая, моя любимая?

Давай... Давай же. <...>

Я люблю тебя, сказал я, проникая, вдвигаясь, вжимаясь и видя рядом со своим лицом ее маленькие ступни, люблю. <...>

Ее ноги тянулись вверх, как побеги любви, как ветви от ствола моего тела. <...>

Мои пальцы были на ее сосках, и ее – на моих, пальцы двигались, обводя маленькие круги, и внутри этих кругов умещался весь мир – кроме того, который влез в меня, и со мною вошел в нее, и сейчас пылал и тонул одновременно, заливаемый водами, из которых все вышло и в которых все кончится.

Я склонился к ней, поймал ее рот своим ртом, и еще один мир возник в этой общей влаге, двигались, сталкивались языки, это была внятная нам речь, и она объясняла все...

Впальый ее живот выгнулся кверху, она закричала.

Все кончалось, кончалось и никак не могло кончиться, длилось, длилось и никак уже не могло продлиться, и кончалось бесконечно долго, кончалось мгновенно, длилось вечно, кончаясь всегда.

Я понял смысл воздержания нашего во все дни и ночи прежде.

И все смыслы понял, и смысл всего, всю бессмысленность всего, что не любовь, и весь ее смысл, все понял, наконец.»³⁴

Там, где рождается любовь, пробуждающая ощущение жизни, плоть и дух, время и вечность освобождаются от противоречий, сливаются воедино. Это как раз тот случай, когда изображение эротического «правомерно, и притом даже в самых смелых формах... когда оно настолько переработано в художественном отношении, что низменно чувственное совершенно растворяется и исчезает и в изображении воплощается и торжествует лишь великий, неизблемый закон жизни...»³⁵ Особенность этого сложного взаимодействия – одновременное переживание себя и Другого в перспективе друг друга. Субъективность, интимность и вместе с тем принадлежность Другому означают, что собственная телесность переживается как своего рода социальность, которая опосреду-

ет, соотносит между собой любые значимые социальные напряжения, конденсирует многообразие реальности. Иначе говоря, секс – такой же культурный код, как и прочие знаковые системы в культуре. Эротические мотивы в произведении могут возвышать душу, расширять эстетические воззрения человека, но тот же внешне похожий сюжет в руках бесталанного ремесленника может обернуться беспросветной пошлостью и непристойностью. Подлинное искусство не может быть неприличным.

Ю. Рюриков отмечает, что в «любовиной культуре человечества» слились разные противоречия. «С одной стороны, ужасает патриархальная докультура секса, построенная на незнаниях, теряет силу пуританско-ханжеская антикультура; в недрах перемен зреет гуманистическая и просвещенная культура любви; а на поверхности пенятся распутно-анархические нравы с привкусом вакханальности. Такое разделение полюсов и одновременно смешение «полярных зон» – одна из главных черт сегодняшней сексуальной культуры.»³⁶ Люмпенскую культуру (антикультуру) можно потеснить только глубокой и откровенной любовиной культурой; примитивную сексуальную литературу – только настоящей, отвечающей человеческой природе, говорящей человеку правду о эротике и сексе – сладкую и горькую, ранящую и целящую, прославляющую человека как «благородную встречу Естества и Духа в их взаимном влечении друг к другу». (Т. Манн)

Как мы убедились, сфера эротики явилась ареной скрещения самых разнонаправленных интересов и многообразных конкретных форм и средств их реализации. Несомненно, это свидетельствует о том, что речь идет об одной из важнейших и сложнейших сфер в бытии человека, открывающей для литературы новые стороны его существования в мире, и интеллектуальный ступор перед ней недопустим. Любовиной сюжетика в русской литературе традиционно строилась под влиянием мифологемы, впервые представленной в «Евгении Онегине»: чувства героев друг к другу неизменно приобретали символическое или философское измерение на уровне поисков смысла жизни. Под знаком этой художественной условности, сюжетной метафоры живут герои Тургенева, Достоевского, Толстого. Классический любовиной миф укоренился и в XX веке. Эпоха тоталитаризма эксплуатировала и приспосабливала этот миф по-своему. Само чувство в одиозной советской литературе было опосредовано классовыми мотивами и производственными конфликтами, так что язык общественный, эпический, коллективный преобладал над индивидуальным. И в «Докторе Живаго», и в «Мастере и Маргарите» любовь говорит на языке мировых проблем, являясь как бы метафорическим эквивалентом «Больших Идей». Выстоял этот миф и в постмодернистской

эстетике, хотя по-своему трансформировался в иронически-игровых дискурсах. Вместе с тем на протяжении всего столетия, как мы убедились, были неоднократные дерзкие попытки преодолеть классический разрыв между метафизикой любовных отношений и «физикой» страсти и тела. Стремление ввести в литературу ранее запретные темы, сюжеты, ситуации, образы, слова оказывается теснейшим образом связано с глубинными особенностями развития художественного сознания XX века.

Разнообразие форм, стилей и средств литературной эротики, нашедшее выражение в новейшей литературе, заставляет пересмотреть традиционные представления о «пурианизме» русской литературы и преобладании в ней сублимированного эроса. С другой стороны, качественные изменения в специфике воплощения и преломления эротики в художественных текстах позволяют сделать выводы о новых аспектах проблемы «эротика и литература», связанных с изменением эстетической парадигмы русской литературы конца XX столетия.

Характерно, что оживление или появление этой тематики всегда манифестирует начальную фазу эрозии нормативного социального порядка и характерной для него культуры. В условиях отчуждения полифоническое равновесие чувственного и идеального, телесного и духовного, психофизиологического и интеллектуального обретается неизмеримо трудно. Разрушительные тенденции в русской культуре затронули и сферу эротики, эротической культуры. В последние годы культурная и литературная жизнь России балансирует между полюсами – крайним эпатажем и высоким парением духа. В этих крайностях отражается состояние общества, из которого выходят шлаки. Остается надеяться, что как общественный, так и человеческий организм все-таки очищается.

Примечания

- 1 Померанц, Г., Разрушительные тенденции в русской культуре. Новый мир 8, 1995, с. 138.
- 2 Куберский, И., Пробуждение Улитки. Звезда 1, 1993.
- 3 Камянов, В., Космос на задворках. Новый мир 3, 1994, с. 238.
- 4 Шмелев, И., История любовная. Москва 7–9, 1994.
- 5 Мелихов, А., Эрос и Танатос, или Вознагражденное послушание. Нева 1–2, 1993.
- 6 См. Писатель А. Мелихов в беседе с корреспондентом Т. Кравченко. Литературная газета 40, 1995, с. 5.
- 7 Горенштейн, Ф., Псалом. Роман. Октябрь 10–12, 1991; 1–2, 1992.
- 8 Горенштейн, Ф., Псалом. Роман. Октябрь 2, 1992, с. 106. Мотивы ин-

цеста, распространенные в современной русской литературе, являются сигналом распада привычных связей, невозможности выразить крайнюю усложненность человеческого единства посредством «естественной» любви мужчины и женщины. На обыгрывании инцестуальных мотивов построены напр. повесть А. Бородыни «Цепной щенок» (Знамя 1, 1996), роман М. Берга «Рос и я» (Л., Ассоц. Новая лит., 1991) и др. В романе «Псалом» мотивы инцеста встречаются неоднократно.

- 9 Иваницкая, Е., Кружение сердца и ума. Октябрь 6, 1993, с. 177.
- 10 Горенштейн, Ф., Искупление, Юность 12, 1990, с. 20.
- 11 Горенштейн, Ф., Чок-Чок. Искусство кино 6-7, 1991.
- 12 Горенштейн, Ф., Псалом. Октябрь 10, 1991, с. 44.
- 13 Прусакова, И., Писатель жестокого века (о Ф. Горенштейне). Нева 8, 1993, с. 263.
- 14 Горенштейн, Ф., Псалом. Октябрь 12, 1991, с. 94.
- 15 Цит. по: Прусакова, И., Писатель жестокого века (о Ф. Горенштейне). Нева 8, 1993, с. 263.
- 16 Померанц, Г. Псалом антихристу. Литературная газета 13, 1992, с. 4.
- 17 Матвеев, А., Эротическая одиссея, или Необыкновенные похождения Каблукова Джона Ивановича, пережитые и описанные им самим. Урал 2-3, 1994.
- 18 Бавильский, Д., Уральский следопыт. Знамя 9, 1995, с. 223.
- 19 Рецепттер, В., Узлов, или Обращение к Казанове. СПб., Ассоц. Новая лит., 1994.
- 20 Васинский, А., Сады Приапа, или Необыкновенная история величайшего любовника века. М., Терра, 2000.
- 21 Приап – в древнегреческой мифологии бог плодородия – изображался с огромным фаллосом, на который вешались корзины, полные плодов.
- 22 См. Попов, В., Все мы красавцы. Л., Сов. писатель, 1970; Попов, В., Жизнь удалась, Л., Сов. писатель, 1981; Новая Шехерезада. Л., Сов. писатель, 1988.
- 23 Алексеев, И., Любовь к живым цветам. Знамя 3, 1996, с. 132.
- 24 Ванеева, Л., Из Куба. Рассказы. М., Сов. писатель, 1990.
- 25 Василенко, С., Звонкое имя. Рассказы. М., Молодая гвардия, 1991.
- 26 Литературная газета 36, 1990, с. 6.
- 27 Савицкий, Д., Тема без вариаций. Знамя 3, 1996, с. 4-5.
- 28 Там же, с. 19.
- 29 Савицкий, Д., Ниоткуда с любовью. Таллинн, Радуга, 1990, с. 58.
- 30 Там же, с. 102.
- 31 Не случайно в романе «Сочинитель» (Искусство кино 7, 1991) герой вступает в полемику с фантастом и реалистом Оруэллом, который в романе «1984» заставил любовь сдаться страшному давлению системы, а героя – предать любимую. «Не меня! Джулию! Мне все равно, что вы с ней сделаете!» – кричит он, не выдержав последней страшной пытки. Сочинитель Кабакова тоже фантаст, но романтик. Когда его фантазии начинают сбываться и оборачиваться против него, он предлагает под пытку себя вместо любимой. «Меня, а не ее!» – наста-

ивает он. Здесь герой (кстати, находящийся в так наз. «аморальной ситуации» адюльтера) поднимает себя до истинной жертвы во имя любви.

- 32 Кабаков, А., Последний герой. Знамя 9–10, 1995.
- 33 Кабаков, А., Смелые сказки для сильно напуганных взрослых. Литературная газета 26, 1991, с. 9.
- 34 Кабаков, А., Последний герой. Знамя 10, 1995, с. 104, 106.
- 35 Фукс, Э., Иллюстрированная история эротического искусства. М. Республика, 1995, с. 12.
- 36 Рюриков, Ю., Секслюция и сексуальная революция. Книжное обозрение 40, 1993, с. 21–22.