
Работа горя
Рита Фенхель
18+

Рита Фенхель

Работа горя

«Автор»
2026

Фенхель Р.

Работа горя / Р. Фенхель — «Автор», 2026

Фёдор Птичкин — обычный таксист из умирающего городка под названием Серебрянка. Чтобы справиться с болью от потери семьи, мужчина давно ушел с головой в работу, при этом выстроив вокруг себя стену равнодушия. Но его хрупкий покой рушится, когда город охватывает волна необъяснимых событий. Ведь именно они заставляют Фёдора погрузиться в болезненные воспоминания, приводящие его к встрече с человеком, чувства к которому, казалось бы, давно угасли...А тем временем, на фоне личной драмы героя, Серебрянку накрывает массовая истерия. Журналист Аркадий Вестов, пытаясь сплотить жителей перед референдумом о смене статуса города, выпускает из «ящика Пандоры» многолетние страхи и недовольства людей. И теперь каждому предстоит сделать главный выбор: поддаться внешней панике или найти силы для борьбы... с хаосом внутри самого себя.«Работа горя» — это психологическая драма о том, как выйти из кромешной тьмы на свет, простить ошибки прошлого и научиться жить заново.

© Фенхель Р., 2026
© Автор, 2026

Содержание

Предисловие. Аффективный реализм 5
Глава 1. Шок 15

Рита Фенхель
Работа горя

Предисловие. Аффективный реализм

Аффективный реализм как направление в современной прозе*Аннотация*. В статье определяется понятие «аффективный реализм» — направление, предметом изображения которого является физиология острого эмоционального состояния и длительного психологического неблагополучия: восприятие, речь и тело человека под нагрузкой. Формулируются теоретические основания направления, его центральный принцип, спектр охватываемых состояний и система из двенадцати конститутивных принципов; определяется область применимости и место направления в типологии литературных направлений.Ключевые слова: аффективный реализм, аффект, персеверация, эхолалия, синестезия, фокализация, нулевая степень письма, телесность, динамика фразы, травматический опыт, драматургия сцены.*1. Постановка проблемы*Сложившийся литературный стандарт требует выверенного текста: эмоции персонажа должны следовать по порядку, слова — подбираться из синонимического ряда, повторы и скачки точки зрения считаются ошибками. Такое письмо создаёт условную, эстетизированную модель переживания, которая не совпадает с реальным психологическим опытом читателя.В действительности психика в момент сильного потрясения — и не менее важно, в ситуации длительного неблагополучия — работает иначе. Сознание зацикливается, речь сбивается, чувства смешиваются, время теряет равномерность. При этом современная литература столкнулась с новым кругом материала: не только острая травма, но и распространённые психологические состояния, формируемые социальным контекстом, — травля (буллинг), хроническая тревога, выгорание, эмоциональное насилие, социальная изоляция, панические атаки, депрессивные эпизоды, последствия психологического давления в семье и в коллективе. Этим состояниям свойственна общая черта: они дезорганизуют восприятие, речь и поведение, но почти никогда не предъявляются читателю в этой дезорганизации — текст её сглаживает.Существующая терминология не описывает способ письма, который сознательно воспроизводит такие процессы. Предлагаемое понятие «аффективный реализм» восполняет этот пробел.*2. Теоретические основания*Направление опирается на три источника.Психология аффекта и стресса. Аффект — интенсивное, кратковременное эмоциональное состояние, при котором снижается произвольный контроль. Его ключевые свойства описаны в науке: зацикленность сознания на одном стимуле, смешение чувственных модальностей, нарушение плавности речи [1; 4]. Рядом с аффектом направление рассматривает и хронические состояния: длительный стресс даёт иную, но узнаваемую картину — выученную настороженность, притупление чувств, фоновое телесное напряжение [6; 7]. Текст должен различать эти режимы: острую вспышку нельзя писать теми же средствами, что и многолетнюю притуплённость.Теория письма. Принцип нейтрального, некомментирующего изложения восходит к работе Р. Барта «Нулевая степень письма» [1]. В аффективном реализме авторская инстанция устраняется полностью: вместо категоризирующих конструкций («ему было страшно») читатель получает прямой доступ к восприятию персонажа. Для описания форм фокализации используется аппарат Ж. Женетта [3].Исследования травматической памяти. Тяжёлые переживания кодируются преимущественно в сенсорно-моторной, а не в вербальной форме [4; 5; 7]. Хроническое неблагополучие оставляет в теле схожие следы: напряжение, настороженность, сужение мира до зоны угрозы. Отсюда вывод направления: текст о любом из этих состояний должен быть устроен как ощущение, а не как

отчёт. Механизм навязчивого возврата травматического опыта описан уже З. Фрейдом [8].Полемической мишенью выступает поэтапная модель переживания Э. Кюблер-Росс в её популярном употреблении [2]. Как художественная схема она порождает «линейную» эмоцию, тогда как реальное переживание нелинейно: оно возвращается, застревает, скачет и застывает.*3. Определение направления*Аффективный реализм — направление, в котором предельная детализация направлена не на внешний мир, а на внутреннее состояние человека, данное через тело: восприятие, движения и деформированную речь. Предметом может быть как острый аффект (шок, паника, ярость), так и хроническое неблагополучие (травля, тревога, выгорание, эмоциональное насилие) — всё, что перестраивает восприятие и поведение человека.Центральный принцип: нарушение языковой и повествовательной нормы оправдано, если оно соответствует состоянию персонажа. Случайная небрежность коррелята в состоянии не имеет и подлежит правке; повтор, передающий зацикленность сознания, коррелят имеет и является средством изображения.*4. Спектр состояний и ситуаций*Направление не привязано к одной теме. Его материалом может стать любой опыт, в котором психика работает в изменённом или напряжённом режиме:острая травма — утрата, несчастный случай, насилие, катастрофа; сознание распадается на повторяющиеся фрагменты, восприятие сужается или рассеивается;травля (буллинг) — школьная, профессиональная, бытовая; состояние жертвы строится не на одном взрыве, а на накапливающемся страхе: настороженность, постоянное сканирование среды на признак угрозы, страх перед обычными пространствами;эмоциональное насилие в семье и в отношениях — не физический, а психологический ущерб: искажение самооценки, привыкание к ненормальному, речь с постоянными самообвинениями;хроническая тревога и панические атаки — восприятие мира как набора сигналов угрозы, телесные проявления, предвосхищение катастрофы;выгорание и депрессивные эпизоды — притупление восприятия, редукция речи, потеря различий между событиями;социальная изоляция и одиночество — искажение восприятия других людей, фоновые иллюзии;реакция на большие социальные потрясения — войну, эпидемию, миграцию: психологический след коллективной катастрофы в отдельном человеке.Объединяет эти состояния одно: психика перестраивает восприятие, и текст обязан показать эту перестройку — в каждой ситуации свою.*5. Система принципов*Принципы направления образуют единую систему: каждый из них мотивирован не стилистической задачей, а устройством самого аффективного состояния. Ниже каждый принцип излагается по единой схеме — от определения к функции.5.1. Панорамный фокалПанорамный фокал — повествовательный принцип, при котором точка восприятия внутри сцены не закреплена за одним персонажем, а остаётся подвижной, неустойчивой, кинематографической: фокус может удерживаться на главной фигуре в течение всей сцены, а может резко сместиться к другому участнику — вплоть до смены внутри одного абзаца.Классическая поэтика квалифицирует переход из сознания одного героя в сознание другого внутри сцены как ошибку повествовательного монтажа. Для аффективного реализма такая норма неприемлема, потому что противоречит природе изображаемого материала. Психологическое потрясение никогда не бывает сугубо индивидуальным событием: одна и та же ситуация необходимо существует в нескольких несоизмеримых режимах восприятия — по одному на каждого участника. Кроме того, подвижность фокуса воспроизводит реальное устройство внимания человека в состоянии аффекта: оно не удерживается ровно, а «шатается» — цепляется за одну точку, срывается с неё, мечется между наблюдением за собой и наблюдением за другими.Оптика сцены при этом кинематографична. Повествование ведёт себя как камера: может долго держать крупный план одного героя, а может внезапно отъехать и показать ту же сцену глазами стоящего рядом — или со стороны, будто сквозь прозрачную преграду. Резкий сдвиг внутри одного абзаца не является склейкой-ошибкой: он является точным образом рывка внимания, характерного для состояния шока. Фокус

может сместиться внезапно — без переходного мостика, как в кадре, смонтированном встык.Такой режим фокусировки создаёт характерный эффект: читатель никогда не бывает уверен в том, чьими глазами он видит сцену в данную секунду, — и именно эта неуверенность делает его присутствие в сцене полным. Он не наблюдает событие со стороны; он находится внутри него, в мире, где восприятие нестабильно так же, как нестабильно восприятие самих участников. Одновременно принцип утверждает важное следствие: у травматического события нет единственной объективной картины — есть совокупность субъективных, каждая из которых достоверна, а их сменяющаяся последовательность и есть форма правды о событии.5.2. Лексический повтор и эхолалияЛексический повтор и эхолалия — стилистический принцип, при котором воспроизведение одного и того же слова, оборота или сенсорного стимула рассматривается не как речевая погрешность, а как речевая форма персеверации: навязчивого циклического возвращения травмированного сознания к доминирующему элементу.Нормативная стилистика предписывает экономию языковых средств — варьировать глаголы речи, избегать соседства одинаковых местоимений, заменять повтор синонимом. Аффективный реализм от этого предписания отказывается, и отказ этот обоснован: травмированное сознание нормативной стилистике не подчиняется. В состоянии шока, страха или гнева психика цепляется за одну деталь, как утопающий за обломок, ходит по кругу или уходит в отдалённые ассоциативные области.Повтор работает на двух уровнях. На уровне повествования он воспроизводит работу сознания: стимул, оглушающий персонажа, возвращается в текст физически и материально — с той же навязчивостью, с какой возвращается в восприятие. На уровне диалога повтор выполняет характерологическую функцию: живая речь не литературна, в ней присутствуют слова-паразиты, индивидуальные обороты, устойчивые привычки каждого говорящего. Фиксация этих шероховатостей, наряду со стилистическим смешением, обеспечивает речевую достоверность персонажа — человека с собственной языковой биографией, а не условной фигурой с правильной речью.Смысл принципа — в замене эстетического критерия диагностическим. Качество текста оценивается не гладкостью слога, а точностью записи состояния: повтор оправдан постольку, поскольку у него есть коррелят в психике персонажа.5.3. СинестезияСинестезия — принцип изображения, при котором чувственные впечатления фиксируются в межмодальном смешении: образ одной модальности наделяется свойствами другой. Это воспроизводит реальное нарушение дифференциации восприятия под нагрузкой аффекта.Направление исключает генерализующие метафоры состояния — «ему было больно», «ей стало страшно». Эмоция в этой системе всегда конкретна и всегда телесна. Основание этому — описанное в психологии свойство острого стресса: под давлением невыносимого напряжения органы чувств перестают работать изолированно, межмодальные границы ослабевают.Текст воспроизводит это смешение напрямую. Обонятельный образ приобретает тактильные характеристики — запах не просто неприятен, он физически соприкасается с кожей. Акустический образ приобретает соматическую силу — звук давит и оглушает, хотя с точки зрения физики звук не может обладать такими свойствами. Подобные несоответствия не являются поэтической вольностью: они точно регистрируют сдвиг режима восприятия — момент, когда тело начинает чувствовать мир кожей, а не рассудком.Функция принципа — архивирующая. Тело становится первичным носителем памяти о пережитом, и текст, фиксирующий телесное смешение, обращается именно к этому уровню хранения опыта — минуя вербализованный, рационализированный слой. Читатель получает не сообщение об эмоции, а саму эмоцию в её чувственной фактуре.5.4. Скупость портретовСкупость портретов — принцип изображения персонажа, при котором развёрнутая портретная и костюмная дескрипция элиминируется, а внешность актуализируется исключительно в момент эмоциональной деформации.Единственное исключение сформулировано строго: деталь внешности допустима, только если она служит мгновенной характеристикой личности в

данную секунду — то есть является функцией состояния, а не статичной экспозицией. Запрет на развёрнутый портрет имеет психологическое основание: «паспортное» описание внешности переводит читателя в позицию стороннего наблюдателя, который разглядывает персонажа как экспонат, — и тем разрушает эмпатию.Погружение достигается противоположным средством — отсутствием дистанции. Персонаж раскрывается не через описание облика, а через физические проявления состояния: непроизвольный жест, спазм мышц, взгляд на собственное отражение в момент самоотвержения. Лицо проявляется в тексте лишь тогда, когда оно изменено криком, гримасой, напряжением; всё остальное время персонаж остаётся бестелесным и полупрозрачным.Следствие принципа парадоксально: скупость портрета производит максимальную близость. Персонаж, лишённый фиксированного облика, не занимает места перед читателем, а предоставляет ему собственную перцептивную позицию. Отождествление становится полным, и переживание событий текста приобретает максимальную интенсивность. В этом состоит эффект отсутствия маски: читатель видит не лицо героя, а мир его глазами.5.5. Театральная мизансценаТеатральная мизансцена — принцип организации художественного пространства, при котором обстановка даётся скупо и функционально, а каждая сцена выстраивается по модели театрального действа: точка входа, освещённый центр, затемнённая периферия. При этом пространство не обязано «подпевать» состоянию героя: напротив, сцена может быть прямо противоположна его тягостному состоянию — и именно такой контраст становится одним из самых точных способов усилить переживание внутренней тяжести.Классическая развёрнутая дескрипция интерьера исключается: пространственные описания не занимают самостоятельного места в повествовании. Обстановка фиксируется одной-двумя деталями, и каждая из них нагружена текущим состоянием сцены. Пространство в этой системе не является фоном — оно выступает участником действия. Жёстко освещённая зона в тёмном помещении, светящийся экран в ночи, стерильная белизна больничного коридора выполняют ту же роль, что сценический прожектор: выделяют зону действия и отсекают всё остальное. Взгляд читателя движется лучом и выхватывает не декорации, а взаимоотношения между людьми; избыточная визуальная информация отсекается как несущественная.Контраст между пространством и внутренним состоянием героя работает как резкий световой перепад: чем ярче и «чище» среда, тем ощутимее в ней чужеродность персонажа, его внутренняя тяжесть. Безупречно светлый, почти стерильный интерьер может подчёркивать смятение, стыд или ощущение собственной «загрязнённости» героя; праздничная, шумная улица — его оцепенение и отрешённость; идеально ровный, гладкий пол — внутреннюю дрожь и шаткость шага. В таких случаях пространство не отражает эмоцию, а вступает с ней в конфликт — и именно этот конфликт делает эмоцию физически ощутимой. Читатель не просто «узнаёт» состояние героя: он сталкивается с его несовпадением с миром, и это несовпадение становится формой правды о переживании.У экономии пространства есть и психологическое измерение. В состоянии аффекта восприятие среды редуцируется до нескольких значимых стимулов, и текст, фиксирующий одну-две детали, воспроизводит именно эту редукцию. Пространственная скудость есть не отсутствие работы со средой, а её точная мера: читатель видит пространство так, как его видит персонаж — сквозь фильтр напряжения, настороженности, диссоциации. При этом контраст не строится на избыточности: он достигается не количеством деталей, а их смысловой полярностью по отношению к состоянию героя. Достаточно одной сильной детали — холодного света, слишком гладкой поверхности, неестественно ровной тишины, — чтобы пространство стало не убежищем, а местом, где внутреннее страдание только обостряется.Функция приёма двоится. С одной стороны, он усиливает субъективное переживание: контраст среды и состояния делает внутреннюю тяжесть героя почти осязаемой. С другой стороны, он подчёркивает изоляцию персонажа: мир вокруг может быть нейтральным, благополучным, даже красивым, но для героя он остаётся

чужим — и эта чужеродность передаётся через несовпадение оптики. Читатель одновременно находится внутри героя и видит, как мир не совпадает с ним, — и именно эта двойная перспектива создаёт эффект полного присутствия.5.6. Иллюзия простого сюжетаИллюзия простого сюжета — композиционный принцип, при котором внешне простая, житейская фабула сочетается с кинематографической организацией повествования: сценическим построением эпизодов, монтажным движением текста и контрастом ритмов между «пустым» и событийным временем.Фабула на уровне аннотации предельно проста: в тексте происходят обычные вещи — люди едят, пьют кофе, спускаются пешком, ждут. Эта простота — сознательная установка направления, а не признак непритязательности.Повествование организовано как последовательность сцен, и каждая сцена выстроена по классической драматургической схеме. Завязка — точка входа, которая вводит в ситуацию и фиксирует исходное состояние. Перипетии — внутреннее движение сцены: изменение напряжения, столкновение позиций, поворот в соотношении сил. Развязка — исход, изменяющий положение персонажей. Классическая структура работает на уровне каждого отдельного эпизода, и потому сцена ощущается законченной и живой.Драматургическая выстроенность сцен при этом не означает вымышленной событийности. Направление отказывается от притянутых поворотов, случайных совпадений и изобретённых осложнений, которыми эксплуатируется сюжет в значительной части современной беллетристики, — и от фантастических допущений, замещающих реальность придуманным миром. Материалом сцен служит только то, что действительно происходит с людьми в реальной жизни; вымысел здесь — не поставщик событий, а способ их отбора и организации. Повороты не изобретаются, а отбираются из реальной фактуры, поэтому их плотность соответствует плотности реальных катастроф: они редки и внезапны, а не распределены равномерно ради удержания внимания.Повествование движется монтажно — сменой эпизодов, а не сплошным описанием. Переходы между сценами выполняют функцию склейки, при которой читатель сам достраивает пропущенное время и пространство.Отдельный аспект принципа касается тягучих, «пустых» отрезков времени. Они не растягиваются и не детализируются, а пересказываются коротко и фактически — сжатым, почти протокольным слоем, где указано лишь то, что происходило, без развития внутреннего действия. Такая фактичность — точная мера: время психологического неблагополучия тягуче именно своей пустотой, и пустота эта передаётся скоростью и сухостью пересказа. Контраст с плотной детализацией узловых сцен создаёт ритмическую ось текста: протяжённые дни сжимаются до нескольких строк, а мгновение поворота разворачивается на страницы.Принцип объединяет два требования, которые обычно считаются трудносовместимыми. Кинематографическая организация — сценичность, монтажность, внутренняя драматургия каждой сцены — даёт читателю структуру и эффект полного присутствия. Отказ от вымышленной событийности гарантирует, что напряжение создаётся не изобретёнными поворотами, а самой жизнью. Сюжет прост снаружи, потому что материал прост; внутри он выстроен строго и драматургически точно.5.7. Отсутствие автора-демиургаОтсутствие автора-демиурга — нарративный принцип, при котором инстанция рассказчика-комментатора элиминируется: автор не объясняет, не оценивает и не интерпретирует происходящее, а текст предоставляет читателю прямой доступ к сенсорному потоку персонажа.В традиционной организации повествования голос рассказчика ведёт читателя за руку: объясняет мотивы, классифицирует эмоции, сглаживает противоречия, берёт на себя функцию толкования. Аффективный реализм устраняет эту инстанцию полностью — вместе с категоризирующими конструкциями («ему было страшно», «она поняла, что…»).Взамен объяснения читатель получает сам факт восприятия. Он самостоятельно дышит вместе с героем, самостоятельно вздрагивает от резкого звука, самостоятельно фиксирует детали, значимые для персонажа. Автор не предуказывает, что именно следует почувствовать, — и в этом состоит условие

подлинного сопереживания.Отождествление в этой системе принципиально отличается от сочувствия. Сочувствие предполагает дистанцию и оценку; слияние их исключает. Читатель не жалеет героя со стороны — он находится внутри героя. Это наиболее глубокий уровень сопереживания, доступный художественному тексту, и направление сознательно на него ориентируется. У принципа есть и этическое следствие: поскольку автор не выносит суждений, читатель вынужден формировать собственную позицию, а не принимать готовую. Это существенно для сложного материала — травли, насилия, — где готовая оценка упрощала бы ситуацию.5.8. Тотальный психологизмТотальный психологизм — принцип изображения, при котором внутренний и внешний планы персонажа образуют непрерывный континуум: рефлексия немедленно конвертируется в моторику, а соматическое событие — обратно в мысль, без условных пауз между психическими операциями.Психологизм реализуется одновременно на двух уровнях. Рефлексивный уровень включает мышление о собственном мышлении — герой наблюдает, как работают его собственные процессы. Телесный уровень включает жестикуляцию, мимику, тремор, спазмы — всё то, чем психика прорывается наружу. Принципиально, что уровни не разделены, а перетекают друг в друга.Механизм действия двусторонний. В направлении «изнутри наружу» мысль катализирует движение: микрожест следует за мыслью без паузы. В направлении «снаружи внутрь» верно обратное: если персонаж внешне неподвижен и молчит, его внутренний план работает с максимальной интенсивностью — мысли штурмуют сознание, и текст фиксирует этот штурм. Систематическим средством синтеза планов служат микродвижения — мелкие, полунепроизвольные действия, каждое из которых является показанием психического состояния, а не декоративной деталью.Обоснование принципа — наблюдение над реальной механикой сознания. В жизни психические операции не следуют в порядке «сначала подумал — потом почувствовал — потом сделал», а протекают слитно и иногда одномоментно. Текст, воспроизводящий эту непрерывность, отказывается от условной последовательности как от искажения действительности.Тело в этой системе становится экраном, на который проецируется состояние сознания. Читатель получает двойной канал доступа к внутреннему миру персонажа: через речь и рефлексию — то, что герой осознаёт, — и через тело — то, что он сам в себе не осознаёт и что считывается только телом.5.9. Символика деталиСимволика детали — принцип организации символического слоя текста, при котором символ рождается не из авторского толкования, а из систематической повторяемости физического факта. Деталь сохраняет буквальное значение, но, возвращаясь в текст, накапливает смысловой вес.Направление не использует символы как абстрактные аллегории. Деталь здесь буквальна: она обладает физической массой, цветом и значением, работающим в прямом смысле. Хроматические и предметные константы текста формируются накоплением физических фактов, а не авторской аллегорией.Механизм действия таков. Физический факт — цвет поверхности, характер освещения, температурное ощущение, предмет — возвращается в текст в разных сценах, каждый раз сохраняя прямое значение. С накоплением повторов факт обретает статус константы, маркирующей определённый слой содержания — смерть, распад, холод. Важно, что деталь при этом ни разу не выходит за пределы буквального: она не превращается в отвлечённое сравнение и не сопровождается авторским пояснением.Функция принципа двоякая. Во-первых, деталь перестаёт быть элементом интерьера и становится диагностическим признаком мира — способом фиксации состояния реальности глазами персонажа. Во-вторых, смысловая нагрузка распределяется равномерно по всей ткани текста, а не концентрируется в отдельных «ключевых» сценах: повествование насыщено значением целиком, что согласуется с общим принципом направления — смысл не декларируется, а присутствует в материальном.5.10. Отсутствие пошлостиОтсутствие пошлости — этико-эстетический принцип, при котором интимная сфера персонажей остаётся за пределами текста: телесная близость, физическое влечение, самое личное между людьми не описывается,

а обозначается границей, за которой повествование отступает. Запрет распространяется не на тему, а на способ её предъявления: грязь может присутствовать в душе персонажа — в его страхе, ненависти, ожесточении, — но не в изображении любви.Основание принципа — теория читательского соучастия. Интимная сфера — единственная область изображения, в которой воображение читателя работает лучше любого авторского описания: она глубоко индивидуальна, и всякий подробный текст о чужой близости читатель неизбежно соотносит с собственным опытом. Авторское описание такой близости вторгается в этот личный материал, навязывает читателю конкретные образы там, где уместно только личное воображение. Поэтому умолчание здесь является не цензурой и не старомодной приличностью, а инструментом точности: незаполненная зона остаётся у читателя его собственной — и именно она продолжает переживаться после закрытия книги.Второе основание — диагностическое. Современная проза в значительной мере эротизирована, и пошлость в ней обильна: откровенность сцены стала дешёвым знаком смелости, а её детализация — заменой психологической работы. Аффективный реализм отказывается от этого приёма по системным основаниям. Пошлость есть эстетизированная грубость, и она противоречит центральному принципу направления: пошлое описание переводит персонажа в объект демонстрации и разрывает полное отождествление читателя с ним — читатель перестаёт находиться внутри героя и оказывается в позиции стороннего наблюдателя. Направление, которое строится на максимальной близости к внутренней жизни персонажа, не может позволить себе приём, разрушающий эту близость.Механизм действия таков. Там, где повествование подходит к интимной границе, текст не развёртывает сцену, а переходит к тому, что ей сопутствует и что является действительным материалом направления: состоянию до и после, внутреннему движению персонажей, телесным знакам состояния — дрожи, спазму, дыханию — то есть всему, через что аффективный реализм вообще описывает психику. Близость даётся не изображением действия, а эхом его эмоциональных и телесных следов. Это согласуется с принципом скупости портретов и нулевой степенью письма: то, что не описано, не требует и авторского комментария.Функция принципа двоякая. Во-первых, он сохраняет интимное интимным: за читателем остаётся право на собственное воображение в самой личной области опыта. Во-вторых, он фиксирует качественную границу направления: грязь, по которой проходит травма, страх, ожесточение и распад, — законный материал аффективного реализма; пошлость — не законный, потому что она не изображает состояние, а эксплуатирует его. Любовь в этой системе остаётся чистой не потому, что приукрашена, а потому, что не выставлена напоказ.5.11. Динамика фразыДинамика фразы — стилистический принцип, при котором длина, структура, темп и ритм предложения подчиняются психическому состоянию сцены. Динамика не является принадлежностью прямой речи или внутреннего монолога: ей подчиняется весь текст, потому что в аффективном реализме авторской речи не существует — весь текст есть чьё-то восприятие, и всякая фраза, включая описание предмета или пространства, принадлежит сознанию, которое её порождает.Здесь действует общее правило направления, вытекающее из принципа отсутствия автора-демиурга: между повествованием и персонажем нет нейтральной прослойки. Описание комнаты — это не автор, рассматривающий комнату, а персонаж, её видящий; описание погоды — не объективная справка, а то, как погода давит на того, кто в ней находится. Следовательно, к каждой фразе применим диагностический вопрос: в каком состоянии находится сознание, которое видит описываемое? И динамика фразы обязана отвечать на этот вопрос.Нормативная стилистика требует разнообразия конструкций, сбалансированности периодов, плавности переходов — и различает «нейтральное» повествование и стилизованную речь персонажей. Аффективный реализм от этой нормы отказывается по обоим основаниям. Во-первых, ровность принадлежит спокойному сознанию — а спокойное сознание не является предметом направления. Во-вторых, нейтральное повествование не существует: гладкое описание в

сцене, которую персонаж переживает в изменённом состоянии, было бы не «нейтральной прослойкой», а ложью — попыткой посмотреть на происходящее глазами никого.Динамика фразы многорежимна: состояние задаёт не единый способ письма, а целый спектр, и в пределах одной сцены эти режимы могут сменять друг друга.Рваная динамика. Состояние шока, паники, острой боли даёт толчковое восприятие: мир распадается на отдельные мгновения, между которыми нет связок. Текст не восстанавливает отсутствующие в восприятии связи: фразы короткие, парцеллированные, описание даётся осколками — предмет, предмет, деталь без соединяющего шва; движение записывается короткими толчками — шаг, шаг, дверь. Предложение может порваться — оборваться на полуслове и начаться заново с союза, без восстановленной грамматической нити: сознание потеряло мысль и схватилось за следующую, и текст фиксирует именно это.Тягучая динамика. Состояние оцепенения, истощения, депрессивного притупления даёт противоположную картину: восприятие не рвётся, а вязнет. Предложения вытягиваются, медленно обрастают придаточными, время внутри фразы почти не движется; мысль дрейфует, не находя выхода, и предложение дрейфует вместе с ней. Тягучесть здесь — не украшение, а запись тяжести: длинная фраза без конца соответствует состоянию, в котором ничего не кончается.Циклическая динамика. Состояние навязчивого возврата — страха, вины, зацикленности на одном стимуле — заставляет фразы вращаться: одна и та же конструкция, один и тот же оборот возвращается снова и снова, слегка изменяясь с каждым кругом. Эта динамика смыкается с лексическим повтором (5.2), но работает не на уровне слова, а на уровне предложения: возвращается сама форма мысли, её ход, её виток.Смена режимов внутри сцены — самостоятельный инструмент. Ровная, развёрнутая фраза вдруг ломается: укорачивается, дробится — читатель физически ощущает, что что-то произошло, ещё не зная что. Из рваного, задыхающегося ритма фраза постепенно выравнивается — и это выравнивание само по себе есть запись того, что острое состояние миновало. Переходы между режимами происходят внезапно, без подготовительных мостиков: психика не переключается плавно.Принцип работает на всех масштабах одновременно. На уровне абзаца смена длин и темпов создаёт пульсацию — текст дышит вместе с состоянием сцены. На уровне главы смена доминирующей динамики от сцены к сцене задаёт общий ритм повествования, согласуясь с контрастом ритмов из принципа иллюзии простого сюжета; но принцип не сводится к тому композиционному — там динамика организует событийное время, здесь — материальное вещество текста, каждое предложение и каждая пауза.Смысл принципа тот же, что и у лексического повтора: замена эстетического критерия диагностическим. Любая динамика — рваная, тягучая, циклическая, ровная — оправдана постольку, поскольку у неё есть коррелят в состоянии воспринимающего сознания. Ровный синтаксис допустим в сцене, где сознание спокойно и мир видится целостно; там, где состояние сломано или вязнет, ровность была бы ложью. Фраза меняет свой ход не ради выразительности — она меняет ход, потому что меняется ход восприятия.5.12. Текучее времяТекучее время — пространственно-временной принцип, при котором временная принадлежность текста перестаёт быть жёстко фиксированной: прошлое и современность не чередуются и не соседствуют как отдельные пласты, а неразличимо переливаются друг в друга. Носителем текучести выступает сам язык — настолько объёмный, что вмещает в себя все эпохи сразу, и потому время в нём теряет строгие границы.Нормативная поэтика стремится к хронологической определённости: эпоха маркируется датой, костюмом, предметным рядом; временные планы разводятся композиционно и не должны смешиваться. Аффективный реализм отказывается от этой ясности, опираясь на природу русского литературного языка как многослойной системы, в которой лексемы XVIII, XIX, XX и XXI веков сосуществуют как равноправные, нормативные и употребительные единицы. Слова «шаль» и «планшет», «керосиновая лампа» и «экран», «телега» и «аккаунт» принадлежат одному и тому же действующему языку; ни одно из них не воспринимается носителем как инородное, требующее авторского оправдания или стилизации.

В силу этой объёмности время в языке не ранжировано по шкале «старое — новое»: текст, свободно пользующийся всей полнотой словаря, естественным образом перестаёт быть текстом строго одной эпохи. Это не искусственная игра, а сознательное использование реального свойства языка — его исторической вместимости.Суть в том, что язык не делит свои слова на «старые» и «новые»: он просто держит их все сразу и позволяет им стоять рядом. Поэтому в тексте нет стилизации и нарочитого контраста — слова не выделяются, они звучат как естественная, привычная речь, где любое слово уместно ровно настолько, насколько уместно в обычной жизни.Функция принципа двоится. Во-первых, благодаря лексической вместимости языка текст оказывается доступен более обширной части аудитории: читатель любого возраста воспринимает такие слова как естественную, общую для всех лексику, без необходимости «переводить» эпоху. Во-вторых, принцип позволяет тексту охватывать большой диапазон истории: время не фиксируется в одной точке, а разворачивается вширь, показывая, что переживание человека существует не в изолированном «тогда», а в непрерывном потоке языка, где прошлое остаётся живым и действующим.Принцип смыкается с рядом других положений системы. С лексическим повтором (5.2) его объединяет опора на реальный, не причёсанный язык: и повтор, и лексический перелив опираются на живую речь, в которой нет цензуры словаря по хронологическому признаку. С символикой детали (5.9) — деталь, несущая сразу два временных значения, накапливает смысловой вес обеих эпох, не теряя буквальности. С динамикой фразы (5.12) — смена лексических пластов внутри абзаца создаёт ритмическое дыхание сцены: то же движение, что и смена состояний, только в масштабе времени.Вывод. Взаимная связь принциповПринципы образуют единую систему. Скупость портретов и театральная мизансцена освобождают место для сенсорного потока; лексический повтор и синестезия фиксируют его содержание; панорамный фокал обеспечивает многомерность события и нестабильность оптики; отсутствие автора-демиурга и тотальный психологизм гарантируют, что этот поток не перекрывается объясняющей инстанцией; иллюзия простого сюжета задаёт сценическую и ритмическую структуру повествования; символика детали превращает накопленный сенсорный материал в устойчивую систему значений; динамика фразы придаёт этому материалу телесный ритм самой сцены; отсутствие пошлости удерживает самую интимную зону опыта от деструктивной демонстрации и сохраняет отождествление читателя с персонажем во всех сферах, включая личную. Изъятие любого из принципов ослабляет целое: система не является набором опций — она функционирует только целиком.*6. Область применимости*Направление рассчитано на жанры, в которых конфликт локализован во внутреннем опыте: психологическая драма, психологический триллер, проза психологического ужаса малой интенсивности, роман взросления, антиутопия, историческая проза. Особую область составляют тексты о социальных проблемах современности: школьная и корпоративная травля, домашнее насилие, психическое здоровье, одиночество в городе, выгорание в профессиях постоянного напряжения. Здесь аффективный реализм выполняет функцию, которую не берут на себя ни публицистика (она объясняет, но не показывает), ни документалистика (она фиксирует, но не позволяет читателю оказаться внутри), ни классическая драма (она ищет развязку, а не состояние).В жанрах, требующих лёгкого тона или орнаментальной стилистики, применение принципов контрпродуктивно.*7. Соотношение с близкими направлениями*Магический реализм вводит в повседневность сверхъестественное; аффективный реализм допускает только физическую реальность, в которой предельным оказывается обычное — звук, запах, цвет. Оба направления решают одну задачу восстановления полноты восприятия: первое достраивает реальность метафизическим измерением, второе — физиологическим.Натурализм фиксирует детерминацию поведения средой и наследственностью; аффективный реализм — конкретное психическое состояние «здесь и сейчас», без диагнозов и причинных схем.Импрессионизм деформирует мир ради художественного эффекта; аффективный реализм — только когда деформация

соответствует действительному состоянию персонажа.Терапевтическая литература предлагает объяснение и утешение; аффективный реализм отказывается от утешительной функции: его задача — не помочь читателю через переживание, а дать это переживание прожить. При этом направление остаётся художественным, а не диагностическим: его тексты не ставят диагнозы, а воспроизводят опыт изнутри.*8. Заключение*Аффективный реализм — теоретически обоснованная стратегия, а не совокупность стилистических вольностей. Его ядро: переживание аффекта и длительного психологического неблагополучия есть физиологический процесс, обладающий собственной достоверностью, и текст, претендующий на правду об этом переживании, обязан воспроизводить его структуру. Повтор, рваный и тягучий ритм, смешение чувств, нестабильная оптика, драматургически выстроенная сцена из достоверного материала квалифицируются не как дефекты, а как точная запись работы сознания — под ударом или под давлением.Значение направления шире одной темы. Современная культура накопила большой запас слов о психологических проблемах — и почти не накопила опыта их телесного проживания в литературе. Аффективный реализм направлен именно на этот опыт: не назвать проблему, а показать, как она ощущается изнутри. Текст о травле, о выгорании, о потере должен быть физически ощутимым — не за счёт сложности конструкций, а за счёт плотности правды. Равным образом направление определяет и границы допустимого: в самой интимной сфере текст уступает место воображению читателя, отказываясь от демонстративной откровенности. Эта мера — не ретроградство, а последовательность: если всё направление держится на доверии к читателю, то оно доводит это доверие и до последней, самой личной области опыта.БиблиографияБарт Р. Нулевая степень письма // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. С. 63–128.Кюблер-Росс Э. О смерти и умирании: пер. с англ. М.: Сфера, 1997 (Kübler-Ross E. On Death and Dying. N.Y.: Macmillan, 1969).Женетт Ж. Повествовательный дискурс: опыт анализа порядка // Женетт Ж. Фигуры: работы по поэтике: пер. с фр. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 195–334.Ван дер Колк Б. Тело помнит всё: Психологическая травма и её последствия: пер. с англ. М.: Бомбора, 2020 (van der Kolk B. The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma. N.Y.: Viking, 2014).Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.Horowitz M. J. Stress Response Syndromes: PTSD, Grief, and Adjustment Disorders. 2nd ed. N.Y.: Jason Aronson, 1986.Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society / eds. B. A. van der Kolk, A. C. McFarlane, L. Weisaeth. N.Y.: Guilford Press, 1996.Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного: сб. произведений. М.: АСТ, 2006. С. 275–369.

Глава 1. Шок

Работа горя

Глава первая. Шок

Шок (в психологии) — механизм защиты психики, который временно ограничивает доступ к чувствам, чтобы сохранить целостность. Это острая стрессовая реакция на внезапное, угрожающее или разрушительное событие, с которым невозможно справиться привычными способами.

За шесть лет до основных событий.

— А если это всё-таки не он? Ведь может же быть такое, правда? — срывающимся голосом, то ли обращаясь к мужу, то ли сама к себе, уточнила Нина, нервно поправляя на запястье тонкий браслет.

Федя посмотрел на жену. В синеватом свете мигалки полицейской машины лицо женщины стало бледным, даже немного осунувшимся. Нина напряженно, чуть подáвшись вперёд, вглядывалась куда-то вдаль. Казалось, будто так она пыталась сквозь стены узреть то, из-за чего сейчас нарастало беспокойство. А ещё жена, скрестив дрожащие пальцы и поднеся их к губам, полушёпотом твердила:

— Господи, пусть это всё-таки будет не Витя. Кто угодно, но только не он.

«Это он!» — пронзила Федю ужасающая мысль. Хотя и до этого он понимал: другой исход невозможен. Ведь в небольшом городке, где меньше двадцати тысяч жителей, любая новость на слуху. И если бы в течение поисков Вити пропал ещё какой-нибудь мальчик, то все вокруг бы уже это обсуждали. Но нет. Ориентировки висели только на их с Ниной сына. Поэтому...

Федя на секунду зажмурился, едва заметно, но все же помотал головой, отбрасывая лезущий туда бред. А потом открыл глаза, заглушил мотор и, резко распахнув дверцу автомобиля, коротко, немного хрипловато, бросил жене, повторяющей свою «молитву»:

— Пойдём.

Мокрый мелкий снег летел в лицо. Колкий. Обжигающий холодом. Заставляющий щуриться. И Феде чудилось: этой зернящейся темноте нет ни конца, ни края, хотя он и понимал, что идет вдоль здания Следственного комитета. Но в половину шестого утра свет в кабинетах еще не горел. Поэтому, когда вдали размытым пятном замаячил тусклый фонарь, Федя прибавил шаг, надеясь таким образом вынырнуть из творящегося в душе хаоса, созданного отчаяньем, тревогой и шаткой верой в чудо.

Нина плелась следом. Точнее, Федя вел жену за собой, крепко сжимая ее запястье. Возможно, даже слишком крепко. Но женщина ни разу не отдернула руки, ни обмолвилась с мужем словом. Она стала абсолютно безвольной. Даже когда Федя объяснял охраннику зачем они явились в морг. Даже когда они зашли в тускло освещенное помещение с синей облупившейся краской на стенах. Даже когда судмедэксперт Дарья — давняя знакомая матери Феди — похлопала его по плечу и вполголоса процедила:

— Ну, ты это там... Короче... В общем, готовься...

Все это время Нина просто существовала. Где-то там, как тень, к которой человек привык и потому в обычной жизни не замечает ее присутствия. Но когда Федя уже решился переступить порог помещения для опознания тела, Нина внезапно попыталась высвободить руку, тем самым напоминая о себе. От неожиданности он резко обернулся и тут же разжал пальцы, вопросительно глядя на жену. Она посмотрела в ответ на мужа с полнейшим ужасом и едва различимо выдохнула:

— Я не пойду. Я не могу, — а после прижала тонкие пальцы к дрожащим губам, понимая, видимо, что выпалила нечто очень постыдное для себя, как для матери.

Но Федя только кивнул. Вдохнув как можно глубже, он собрался с духом и, развернувшись, в одиночку зашел в помещение, где, как предполагалось, лежало тело Вити.

В полутемном пространстве пахло формалином. Не резко, но навязчиво. Этот запах бил в нос, пробирая до дрожи. Проникал в сознание. Липнул к коже. Душил. От волнения Феде казалось, что пол, застеленный синим линолеумом, плывет под ногами. Да и сама «комната» напоминала голубовато-серую пещеру изо льда, зажимающую со всех сторон. А впереди бездонной пропастью маячил чёрный проем окна. Но до поистине иступляющего ужаса доводил стоящий в самом центре металлический стол, освещенный лампой, которая издавала тихий гул. Электрический. Непрекращающийся. А на самой стальной блестящей поверхности лежало оно. Тело под белой тканью, походившее на айсберг — слишком чистый и слишком холодный.

Федя подошел медленно, едва дыша, пытаясь хоть изредка отводить взгляд на Дарью. А та лишь коротко уточнила:

— Ну что?

Он кивнул, и судмедэксперт откинула верхнюю часть простыни.

Сына Федя узнал сразу. Пребывание в ледяной воде мало изменило Витю, поэтому сомнений у него не осталось. Но все равно, глядя на несколько одутловатое, мраморное, испещренное синей сеточкой вен лицо мальчика, Федя не мог поверить в увиденное. Точнее, не хотел. Даже если до этого понимание неизбежного точило его сознание. Но все же какая-то жалкая, едва тлеющая, мизерная надежда была. Теперь же она окончательно исчезла, и на ее месте образовалась пустота, как огромная черная дыра, поглощающая все эмоции разом. Тело стало каменным. В ушах застыл какой-то тихий, но при этом оглушающий шум, усиленный звуком, исходящим от лампы. И Федя едва нашел в себе силы, чтобы оторвать взгляд от сына и перевести его на переживающую рядом Дарью.

Слов не нашлось, поэтому он вновь кивнул судмедэксперту и вышел из помещения. Правда, как сделал последнее, Федя до конца не осознал. Он пытался придумать, каким образом сообщить обо всем Нине. Но в голове метались лишь обрывки фраз, и все они казались слишком мягкими, идиотскими и абсолютно бессмысленными. И потому Федя даже на секунду ощутил странное облегчение, когда жена, взглянув на него, все поняла сама.

Медленно сползая вниз по стене, Нина обхватила голову руками и, упершись лбом в колени, заскулила. Точь-в-точь как загнанная в угол клетки лисица, которая не знает, что ей делать: то ли нападать, то ли смириться с неминуемой гибелью.

Глядя на это, Федя внезапно ощутил резкий приступ горечи и осознания происходящего. И он хотел было подойти к жене, опуститься рядом и приобнять за плечи. Но сил у него хватило только на то, чтобы прислониться к стене спиной, запрокинуть голову вверх и зажмуриться. Секунда. Вторая... Больно было даже дышать. И саднящее чувство только нарастало, пока не заполнило собой все, становясь леденящим ничем...

«Соберись!» — вдруг мелькнуло у него в голове. А следом за этой мыслью заметались следующие: «Так, это надо звонить в ритуальные услуги... Как-то сообщать еще... Ох, черт. И все ж это мне. Ладно, ладно... Это надо подумать... Это мне надо по порядку... Но потом, потом... Сейчас просто необходимо взять себя в руки. И увести отсюда Нину.»

Федя кивнул, соглашаясь с самим собой. Глубоко вдохнул, а затем открыл глаза, собираясь сделать шаг вперед. Но застыл, увидев, что жена внезапно подняла голову и, насторожившись, замерла.

Всего пару секунд хватило, чтобы гримаса страдания на не лице сменилась неподдельной яростью. А сама Нина резко вскочила на ноги и куда-то метнулась, процедив сквозь зубы:

— Сука, да как она посмела...

Федя, все так же пребывая в оцепенении, только и смог, что проследить за женой взглядом. А Нина тем временем пробежала по узкому коридору почти к самому началу от входа, схватила за куртку спешащую навстречу женщину и развернула ту к себе лицом:

— Кто тебе сказал, кто? — едва ли не задыхаясь, закричала она перед самым лицом сестры, остервенело вцепившись в ее плечи и со всей силы прижав к щербатой стене. Ярость захлестнула Нину резко: до мутности перед глазами, до жара по всему телу.

Мила же молча смотрела на сестру будто бы вскользь.

И это только сильнее раззадоривало Нину:

— Кто, я спрашиваю, черт возьми?! — но вдруг она осеклась. Желчная ревность подкатила комом к горлу Нины. Резко. С тошнотой. Она выпрямила спину, медленно повернула голову и с ехидной усмешкой уточнила у мужа. — Ты? Это сделал ты, верно?

Оцепеневший Федя даже сначала не понял, кому адресован вопрос. А когда до него все-таки дошло и Федя уже открыл рот, чтобы начать оправдываться, то Мила опередила его:

— Мама сказала.

— А ты и рада была услышать, правда? — переключила свое внимание обратно на сестру Нина. — Вон как спешила посмотреть на мое горе. Да, это Витя! Слышишь, это он! Можешь ликовать!

Мила только и успела тихо, с горечью выдохнуть:

— Я не...

Но в эту же секунду Нина саданула кулаком в стену буквально в паре сантиметров от лица старшей сестры:

— Заткнись, тварь! Стоит она тут, смотрит на меня словно ничего не произошло.

Мила замерла. Она судорожно вдохнула через рот. Приоткрытые губы дрогнули, а глаза округлились от ужаса.

- Овца невинная, да ты же специально все это подстроила. Хотела мне отомстить! — до хрипоты продолжала орать Нина, при этом сопровождая каждую фразу очередным ударом.

Но Мила даже не вздрагивала, когда кулак сестры, едва не прилетал ей в скулу. Напротив, она, вытянувшись по стойке «смирно» и чуть приподняв подбородок, почти не моргая смотрела на сестру. И внутри у нее было такое же напряжение, как у готовой лопнуть струны. А Нина никак не унималась:

— Убью, гнида! — в конце концов прошипела она и, влепив Миле пощечину, уже хотела схватить сестру за горло, но не успела.

— Это что тут происходит? — выкрикнула выбежавшая на шум судмедэксперт.

И тут Федя вздрогнул, приходя в себя. А ведь до этого момента ему казалось, что все представшее — нереально. Дешевый остросюжетный фильмец, который он никак не мог перестать смотреть, потому что был парализован пустотой внутри.

Нина же тем временем отшатнулась на пару шагов назад, опустила плечи, закрыла лицо руками и разрыдалась:

— Я просто... Не специально... Эта... — всхлипывая, попыталась объясниться она подошедшей к ней Дарье. — Не сдержалась... Витя... Извините меня...

Судмедэксперт приобняла Нину за плечи и успокаивающе проговорила:

— Все хорошо, девочка, я все понимаю. Пойдем я накапаю тебе валерьянки.

— Извините, пожалуйста, еще раз, что не сдержалась, — отняв руки от пылающих и почти сухих щек, затараторила Нина, уводящей ее женщине, – Просто я уверена, что это моя сестра во всем виновата, Понимаете, она...

Нина, походившая сейчас не на убитую горем мать, а на истеричного ребенка, добившегося бесценного внимания, прошла мимо мужа, как мимо стены.

Федя же проводил супругу взглядом, ощущая при этом ни то смятение, ни то отторжение от такой резкой смены ее настроения. Но не заострил на этом внимание, а просто устало посмотрел на Милу.

Та стояла прислонившись виском к стене. На бледной щеке красовался яркий след от ладони, но Мила даже не коснулась его. Она лишь вцепилась в синий шарф пальцами левой

руки и судорожно вдохнула. А после подняла светло-голубые глаза и посмотрела на Федю в ответ. И только когда их взгляды встретились, он как-то инстинктивно сделал шаг вперед, сам не понимая почему.

Но в этот же миг Мила «ожила». Она отшатнулась назад. А затем прошептала «Прости», прикусила костяшку указательного пальца правой руки и, развернувшись, выбежала из здания морга.

Наши дни

Дыхание всё ещё было сбивчивым, поверхностным, частым. Сердце сжималось, и каждый его удар расходился по грудной клетке жаром. На лбу выступил холодный пот. В ушах монотонно и тихо звучал шум, похожий на радиопомехи, а тело ощущалось застывшим, восковым... Федя вздрогнул и попытался окончательно проснуться, но веки слипались снова и снова. Лишь благодаря невероятному усилию воли, с пятого раз Федя открыл глаза. И как только это произошло, он увидел тёмный потолок с двумя протянувшимися по нему бледными прямоугольниками. Это лунный свет падал в окно, освещая люстру, отчего плафоны в форме цветка казались особенно рельефными. Федя несколько секунд, скользя по ним взглядом и тяжело дыша, пытался сконцентрироваться на какой-нибудь мелочи, чтобы сообразить, где находится и какой сейчас год. Однако... Не выходило. И вдруг в голове мелькнуло:

«А может, не было ничего? Может, это на самом деле лишь кошмар? Но сейчас он наконец-то закончился». И внутри сжалось с такой силой, что Федя резко сел и осмотрелся, на секунду поверив в чудо.

За окном виднелось небо и рваный край низкого сероватого облака, плывущего по нему. Створка была открыта на проветривание, поэтому в комнате пахло морозной январской ночью. Предметы вокруг, выпирая из полумрака, выглядели чужими, таинственными... И почему-то какими-то слишком настоящими. Но главное — здесь не было больше никого, кроме Феди. Ночь. Тишина. И он один.

— Нет. Все случилось. Шесть лет назад. И ничего уже не изменить, — хрипловато проговорил он, медленно переводя взгляд на свои ладони. В глазах возникла слабая резь. К горлу подкатил нервный комок. Федя опустил плечи, ссутулился и замер. Он сидел так, не ощущая ни времени, ни себя. Лишь иногда моргая, дышал приоткрытым ртом. И все смотрел на руки... Смотрел.

Но тут один из пальцев непроизвольно дрогнул, а по коже побежали мурашки. И Федя поежился от прохладного воздуха, сглотнул тугой ком, глубоко вдохнул и провел ладонью по лицу. А потом он потянулся к прикроватному столику.

Нащупал телефон, нажал на кнопку блокировки, и, прищурившись от света экрана, взглянул на время. Четыре тридцать утра.

Поняв, что больше не уснет, он встал с кровати и побрел в ванную, где первым делом взглянул в зеркало. Высокий, рослый, светло-русый, кареглазый уставший от жизни тридцатисемилетний мужчина среднеевропейской внешности — вот что отражалось там. Хмуро оценив свой вид, Федя саркастично хмыкнул и задумался на мгновение бриться ли ему сегодня. Еще раз посмотрел в зеркало. Тяжело вздохнул и, в конце концов, махнув на это дело рукой, принялся собираться на работу.

Он оделся, вместо завтрака выпил чашку кофе, пожалев, что под рукой нет сигареты. Вышел в прихожую. Долго шарил по трюмо, а затем по телефонному столику в поисках ключей. Чертыхался, но свет не включал, чтобы не разбудить спящую в гостиной тетю. Отыскал, сунул их в карман, накинул зимнее пальто и вышел из квартиры. Лифт как обычно после праздников не работал, а в подъезде пахло дешёвым алкоголем, маринадом и порохом от фейерверков. Лампочка на этаже не горела. Федя негромко ругнулся и принялся спускаться пешком. Он шел,

едва осознавая, что делает. Ведь каждое действие, с момента пробуждения Федя заканчивал на автомате. А все из-за того, что перед глазами то и дело возникало мертвое лицо Вити.

В очередной раз избавиться от этой картинки получилось лишь тогда, когда, выходя на крыльцо, Федя едва не поскользнулся:

— Твою мать, — выругался он, только сейчас заметил наледь под ногами. — Когда же эти придурки из управляющей работать начнут?

Федя и сам знал, что вопрос был риторический, потому просто огляделся.

В свете помаргивающего фонаря перед ним предстало всё послепраздничное великолепие. Обертки от конфет, мандариновые шкурки и упаковки от салютов пестрили на сугробах. У лавочки с урной валялись осколки зеленого стекла и, конечно же, окурки. На детской площадке рядом с занесенной снегом песочницей какие-то моральные уроды соорудили холмик, воткнули туда пивные бутылки и остроумно подписали: «Ёжик». Желтым по белому.

Федя осуждающе покачал головой, но поделать с этим ничего не мог... Вообще район, именуемый «Старые гаражи», слыл одним из неблагополучных в городе. Хотя таким был не всегда. По рассказам его матери, Светланы Сергеевны, во времена Советского Союза, еще в начале восьмидесятых, новый, только созданный жиличный кооператив гордо назывался «Гаражным». Здесь селили в основном людей рабочего класса, трудяг, так сказать. Но отцу Феди квартира досталась за раскрытие какого-то громкого преступления. И в те годы это считалось роскошным подарком, ведь «Гаражный» являлся едва ли не самым элитным после центра города.

Поэтому, чтобы поддерживать такой высокий статус, каждые выходные жильцы домов собирались на субботники. Красили бордюры, сажали цветы, подбивали лавочки. И даже маленький Федя, — опять же по уверениям матери, — помогал им по мере своих сил: подавал отцу молоток, возюкал кисточкой по бордюру, копал ямку в углу клумбы. Сам он этого как ни старался, никогда вспомнить не мог, ведь Феде было всего три года, когда Советский Союз распался.

На смену ему пришли "лихие девяностые". И все закрутилось, завертелось. Стало как-то не до... Чего. В итоге, от светлого района только и осталось, что изуродованное название и старый полуразрушенный гаражный кооператив на его окраине, за которым начинался лес. И всех все устраивало. Да и менять что-то было некому, ведь теперь «Старые гаражи», в большинстве своем, населяли урки, гопота и наркоманы.

Федя вспомнил, что даже как-то предлагал матери продать квартиру и переехать в более благополучный район. Но женщина категорично заявила, что покинет свой дом только ногами вперед.

— Да, мамуля, как хотела, так и вышло, — буркнул Федя. А потом на секунду зажмурился. Качнул головой, чтобы не думать об этом, и осторожно спустился по нечищенным ступенькам, пытаясь не вляпаться в чью-то блевотину. До автомобиля ему пришлось идти с особой осторожностью: неизвестно что могло прятаться под покровом выпавшего за ночь снега. Под ботинками хрустело. Зрение обострилось. Дыхание сбилось. Пот тек по спине. Федя, как ему казалось, собрался до предела. Но нет. Пару раз он все-таки поскользнулся, едва удержав равновесие, а после, все-таки добрался до машины. Открыв дверцу, Федя устало плюхнулся на водительское сидение, достал из кармана телефон и взглянул на время. Было всего пять пятнадцать утра.

Федя задумался: в шесть тридцать он должен был быть у набережной, ведь еще с вечера договорился отвезти в редакцию местную звезду журналистики Аркадия Вестова. А до его дома — минут двадцать, и то если встать в пару пробок. До редакции — и того меньше.

Федя прикинул маршрут и решил, что разумнее сначала заехать в диспетчерскую таксопарка, открыть путевку, выпить кофе и только потом выдвигаться за Аркадием. К тому же репортер имел дурную привычку опаздывать минут на десять — творческая личность, ничего

не попишешь. Поэтому Федя прогрел машину, выехал со двора и с чистой совестью повернул к привокзальной площади.

Всю Серебрянку можно было объехать на машине примерно за полтора часа. Если же еще учитывать узкие улочки, переплетающиеся между собой, на которых в час пик движение становилось чуть затруднительнее, то все два. Федя, конечно, не засекал, но приблизительно оценить мог, ведь он знал родной город как свои пять пальцев. Только не то, чтобы особо его любил. В Серебрянке вообще мало что радовало глаз. По крайней мере в настоящее время.

Когда-то, как и в любом другом маленьком городке, здесь были своя атмосфера, своя история, свои достопримечательности и тайны. И даже особое, неторопливое течение времени, присущее только Серебрянке. Но ключевым во всем этом являлось именно «когда-то». Лет эдак двадцать назад. А потом постепенно начали закрываться и без того немногочисленные фабрики и заводы. И когда восемь лет назад встал «Литейный» — предприятие ныне покойный тесть Феди — время в Серебрянке словно бы окончательно остановилось. Но ненадолго. Всего на год. И снова пошло, только уже не вперед... А, как казалось, будто бы вспять.

Сначала это было почти незаметно. Но потом масштаб разрушений начал увеличиваться. Нынешний мэр города, Михаил Волков, человек, полный идей, молодой и деятельный, не мог остановить этот процесс. Он затеял стройку нового района, но та до сих пор никак не могла закончиться, раз пять уже побывав в статусе "заморозки". Принялся реставрировать особняк Воронцовых —единственное здание, сохранившееся в городе чуть ли не со времен основания и самую загадочную достопримечательность — только и там что-то пошло не так. Волков хватался делать одно, но, мало того, что в силу обстоятельств не мог довести начатое до конца, так еще в это же время выходило из строя что-нибудь другое. Словно Серебрянка была против, но не новаторства, а вообще какого-либо вмешательства.

Ситуацию усугублял сильный отток жителей. За последние десять лет из города уехало около половины его населения. А приезжие не задерживались дольше года.

«Мистика», — подумал бы Федя, если бы, как большинство серебрянцев, верил в подобную ересь. Но он был рационалистом, потому единственное, что в очередной раз зафиксировал его разум — это закономерное определение: «Деградация городской среды».

— Ну, бывает и так, — как-то немного безразлично хмыкнул Федя, паркуясь возле таксопарка.

Он вообще последние пять лет относился если не ко всему, то ко многому, равнодушно. Даже к работе, которая изначально приходилась Феде не совсем по душе. Но уйти в таксисты он был вынужден из-за болезни Нины.

За пять лет до основных событий

Вечернее майское солнце, отражаясь от стекла, окрашивало оранжевым светом смежную с окном стену. Тонкий тюль вздрагивал при порывах ветра, холодящих лицо. В горле першило от удушливого запаха сирени. Федя стоял у распахнутой настежь створки, не отрывая взгляда от безоблачного неба, по которому метались ласточки. Черные юркие птицы то отлетали от своих гнезд, свитых под крышей девятиэтажки, то возвращались к ним, звонко щебеча. И этот щебет волнами набегал на звуки, доносящиеся снизу: скрип качелей, детский смех, шелест листвы деревьев, растущих возле дома. И пока все вокруг дышало, жило, окутывалось ласковым дыханием весны, мысли Феди казались ему самому еще тягостнее и мрачнее.

Завтра был последний день платы за аренду. А через неделю начинался курс экспериментального лечения. Федя знал: это не поможет. Но сказать жене такое он не мог. Разве Нина восприняла бы адекватно фразу вроде: «При третьей стадии Перстневидноклеточного рака желудка выживает не более тридцати семи процентов пациентов, поэтому, дорогая, я думаю, что ты будешь проходить стандартное лечение, а там как повезет. Ну ведь не могу же я закрыть свой кабинет, пока являюсь единственным практикующим частным психологом в городе»? Это

было бы просто подло. С другой стороны на кону стояло дело всей его жизни. Был еще вариант уйти в НИИ, чтобы не терять квалификацию. Только тогда отменять или переносить сеансы, как сейчас, уже не вышло бы. А возить Нину в областной город, кроме него, было некому. Возникала классическая шахматная вилка. А времени на решение почти не оставалось.

— Федь, ну я же просила, — донесся до него недовольный голос Нины.

Федя вопросительно посмотрел на жену. Та сидела в кресле, укрытая шалью покойной свекрови, и рассматривала свое отражение в настольном зеркальце. На лице жены застыла восковая маска — та самая, что ложится перед смертью. Сама же Нина бледная, похудевшая килограмм на десять, с пролегшими синяками под и без того большими темно-зелеными глазами, походила на готическую куклу, облаченную в шелковый халат оливкового цвета. Но никак не на живого человека. И женщина, сама понимая это, раздражалась порой даже от одного стороннего взгляда. Поэтому Федя старался лишний раз не смотреть на жену. Хотя была еще и вторая причина: он все сильнее чувствовал жалость к Нине, перерастающую в ненависть к самому себе за бессилие. И сейчас, ощутив, что его вот-вот накроет эмоциями, Федя уж было хотел вновь уставиться в окно, но Нина внезапно проговорила:

— Нет, ты издеваешься или что?

— Прости? — откровенно не понимая, о чем идет речь, произнес мужчина.

— Не кури в квартире!

Федя озадаченно посмотрел на сигарету. Он сам не помнил как достал ее из пачки, поэтому, затушив о карниз, выбросил ту от греха подальше, чтобы еще больше не раздражать жену. Но Нина, кажется, опять искала повод поругаться, потому что продолжила наседать:

— И вообще, ты, кажется, обещал мне бросить. Причем лет десять назад, — хмыкнула женщина, примеряя новый парик того же оттенка, что и ее натуральный каштановый цвет волос. Но пряди его были жесткими, прямыми и доходили лишь до плеч. А у Нины до химиотерапии мягкие, вьющиеся локоны ниспадали ниже поясницы, чем она всегда несказанно гордилась. И именно эта разница сейчас злила и удручала женщину. Она осмотрела себя со всех сторон, поджала бледные губы, вздохнула и, взглянув на мужа, поинтересовалась. — Ну как?

Федя, понимая, что все его слова будут восприняты в штыки, как можно непринужденней попытался приободрить жену:

— Ты у меня всегда красивая.

Но это не слишком-то сработало.

— Врешь, — едва не швырнув на стол зеркало, прошипела Нина. Она задрожала от гнева на свою болень, на ложь мужа и на собственное никчемность, — Я страшная, я изъеденная этой чёртовой болезнью, я... — она закрыла лицо руками и, помолчав несколько секунд, внезапно запрокинула голову, истерично расхохотавшись, — Слушай, а когда я умру, ты сразу к ней побежишь или хотя бы немного поизображаешь убитого горем вдовца?

Федя тяжко вздохнул. У него больше не осталось сил даже уйти от этих приступов ревности. Поэтому он просто продолжал молча смотреть на Нину. А та просмеявшись, нервно поежилась и, комкая в руках шаль, тихо спросила:

— Скажи, только честно. Ты меня любил? Ну хоть когда-нибудь, хоть немного.

Этот вопрос жены заставил его сердце екнуть. Но не от нахлынувшей нежности. А от жалости, смешавшейся с чувством стыда, которое разлилось по телу неприятной, обжигающей волной. И чтобы не погрязнуть в нем окончательно, Федя подошел к жене, присел перед ней на корточки и взял за руку. Глядя Нине в глаза, он произнес как можно успокаивающе:

— Не знаю, почему ты вечно надумываешь себе всякую ерунду, но я любил и люблю тебя, — и даже сам поверил в свои слова, потому что сейчас это было необходимо.

Федя понимал, что самообман — не самая лучшая вещь на свете. Но порой только он помогал не разочароваться в себе до конца. И чтобы никому не было больно, Федя ухватился за

это лицемерие как за спасательный круг. Он вздохнул и принялся возрождать в памяти самые теплые моменты из их с Ниной семейной жизни:

— А помнишь, как ты первый раз решила приготовить блины?

— О Боже, нет. Это лучше не вспоминать, — стыдливо буркнула она, закрывая лицо руками. — Ужасный вышел сюрприз.

— Ну, ремонт же на кухне делать не пришлось.

— Зато пришлось покупать новую сковородку. Я тогда так боялась, что Светлана Сергеевна узнает. Даже несмотря на то, что ты успел найти новую и выдать ее за ту, что я испортила.

— Знаешь, мне кажется, мама все-таки обо всем догадалась, — гладя тонкие пальцы жены, со светлой грустью улыбнулся Федя.

Нина же, погрузившись в свои воспоминания, кажется, даже ожила. Глаза ее приобрели задорный блеск. Щеки слегка порозовели. Она почувствовала, как счастье переполняет ее. И Нина отчанно захотела уцепиться за это состояние еще на миг. Поэтому она расправив плечи, с неким озорством в голосе подытожила:

— Да однозначно догадалась. Не зря же потом устроила мне двухнедельный мастер-класс по готовке. А помнишь еще, как нам на УЗИ сказали, что будет девочка, и меня прямо замкнуло на розовом цвете.

— Конечно, мы тогда чуть до развода не доругались с выбором обоев для детской.

— Господи, как же это глупо было с моей стороны, — искренне рассмеялась Нина. — А ты молодец, хоть и тайком, но все же взял еще и белые.

— Да я просто знал, что рано или поздно тебя отпустит, и ты заставишь меня все переклеивать. Ты же розовый цвет ненавидишь.

— Точно. С момента, как... — но тут Нина осеклась и чуть боязливо, но бережно провела дрогнувшими пальцами по волосам мужа. От пусть и на секунду, но мелькнувшей во взгляде жены нежности, Федя инстинктивно чуть сжал ее руку и поцеловал холодную ладонь. А Нина улыбнувшись этому его жесту в ответ, ласково проговорила, — Какой ты у меня замечательный, — но уже в следующую секунду закусила губу и, отводя взгляд, вспоминала свою тайну, добавив — Прости меня.

Чувствуя какую-то странность в поведении жены, но при этом не понимая, в чем дело, Федя нелепо уточнил:

— За что?

Но Нина не ответила, едва заметно качнув головой. И тут она внезапно обняла мужа и уткнулась лбом в его плечо, признаваясь:

— Федь, мне страшно, — голос ее стал выше, пронзительнее. Он дрожал от отчаяния. — Мне так страшно, что порой я не могу уснуть. Лежу и думаю, думаю, думаю... И представляю, как это — перестать жить. Просто взять в секунду и исчезнуть навсегда. Не открыть глаза, не вдохнуть. Хотя, наверное, тогда уже осознавать такое будет нечем и незачем. Но сейчас, сейчас-то мне не все равно. И потому, наверное, от подобных мыслей слишком дико, ужасающе и до озноба больно. И вдвойне тяжелее, когда во всем происходящем, внезапно осознаешь: не так, столько всего было сделано не так. А на так, увы, больше нет ни времени, ни сил. Я умру, я это знаю, просто... Принять неизбежность сложнее, чем оказаться в ней.

Последние пару фраз Нина произнесла уже с каким-то обречённым спокойствием, отчего Феде стало не по себе. До ноющей тревоги в груди. До секундной невозможности вдохнуть. И опасаясь взвыть от боли, он прижал Нину к себе, вдыхая запах пудры и лекарства, исходящий от ее щеки:

— Все будет хорошо, слышишь? Даже не смей думать иначе.

Наши дни

Федя сбросил с себя остатки воспоминания лишь в паре метров от кофемашины, держа стаканчик с прогорклым кофе в руке. В диспетчерской было шумно, душно, многолюдно. Запах пота, дешевого парфюма и аромапалочки с пачули, зажженной диспетчершей Наденькой, вызывал тошноту и резь в глазах. Вокруг гудел пчелиный рой таксистов. По помещению гулял сквозняк от постоянно распахивающейся двери. И все это жило слишком сплочённо, слишком хаотично. Низменно. Наигранный, наполненный флиртом смех Наденьки резанул по ушам ровно в ту секунду, когда один из коллег хлопнул Федю по плечу:

— Птичкин, у тебя телефон звонит.

Федя озадаченно посмотрел на таксиста, не до конца понимая, что тот от него хочет:

— Чего?

— Телефон, говорю, звонит, — повторил в ответ Макс и, прежде чем отхлебнуть кофе из пластикового стаканчика, пробубнил. — Спал бы по , чтобы не тупить, что ли.

Коллега выдал это не со злобой, скорее задумчиво и немного о себе. Но Федя не стал углубляться в размышления, а просто ответил на вызов:

— Да, Аркаш. Ну раз надо, то съездим. Только учти: у кладбища я тебя ждать не буду, а так — без проблем. Ну, все тогда, договорились.

После этих слов Федя вздохнул и, поймав проходящую мимо коллегу Олю, спросил у нее:

— Братан, чего-нибудь по табаку есть?

— Ты же бросил, — усмехнулась женщина, но пачку из кармана все же достала.

— Бросишь тут к чертовой матери, ага, — буркнул себе под нос Птичкин и, взяв пару сигарет, направился к выходу из диспетчерской.

Оказавшись на свежем воздухе, он первым делом, не придержав грохнущую за спиной дверь, достал зажигалку и щелкнул ею. Затянулся. Взглянул на тучу, медленно наползающую на луну. Тряхнул головой, чтобы скинуть остатки сонливости, и отпив из стаканчика кофе, направился в сторону своего автомобиля.