

содержание

эссеистика

Федор Ермошин

Четырехмерный мифотворец 4

Максим Кайнер

Поколение периода полураспада СССР 88

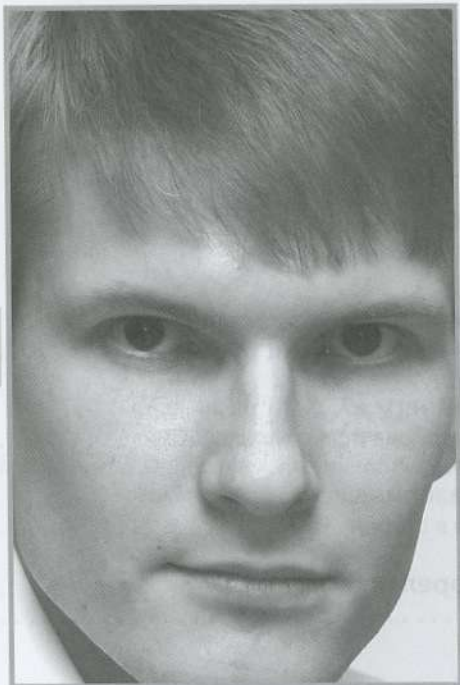
Татьяна Мазепина

Путешествие в сторону Рая 104

Елена Погорелая

Портреты 174





Федор Ермошин

Четырехмерный мифотворец

Миф

Что может заставить одного человека слушать другого? Что общего у них может быть? Не общий быт (подробности могут быть разными), но общий миф. Нашупать его очертания – в этом и состоит главный сюжет Евгения Гришковца. Он, скорее, эпик, чем лирик.

Конечно, миф должен быть рассказан доверительно. Он неразрывно связан с голосом мифотворца. Его необходимо озвучить, придать ему тепло – воплотить.

Это и делает Гришковец. Гомер перед вами – он небрит, запынается и обаятельно картавит. Миф обращается в бытовуху. Бытовуха становится эпичной. За рассказчиком в луче света громоздится целый мир.

К примеру, в пьесе «Дредноуты» (2001) рассказчик говорит о последнем дне моряка в портовом городе накануне боя. Перед тем как стать легендой, моряк заходит в бар, пьет, потом проводит ночь со случайной женщиной...

Гришковец то и дело заимствует «скучные» истории из книжек и оживляет их. Получается не постмодернистская игра для высоколобых, а шаг навстречу зрителю, попытка высказать нечто родное, свое¹.

Находясь под стенами Трои в пьесе «Осада» (2003), воины кричат в рупор. У Ахилла – не пята, а пятака. Сизиф – просто «мужик», который ворочает камень. Геракла друзья называют Бубнилой. В конце концов возникает ощущение, что настоящий Одиссей вполне мог сказать своему соратнику, как говорит один из героев: «Да ты просто зассал!»

Более того, лучшие фрагменты пьесы «Как я съел собаку» (1998) – это даже не бывшее, а возможное, то, что случилось в воображении. И самозабвенная игра на невидимой бас-гитаре, молниеносная победа над японским летчиком, многие детали армейской службы на Русском острове, – все это обретает вневременную мощь, находясь на грани смешного или обыденного.

К примеру, первая бабочка, которую убивает матрос – не что иное, как метафора грехопадения. Но и просто очень красивая бабочка, которая погибла...

А если то, что автор говорит про себя, оказывается верным и для меня, значит, у нас – «как у людей».

И вот ты сам уже немножко Икар или Сизиф.

Связь

Театр Гришковца – допотопный, примитивный в лучшем смысле слова. «Дешевые» эффекты снова берут свою силу: лампочка зажглась, пошел бутафорский снег, вниз полетела картонная звездочка. В спектакле «+1» (2009) автор стоит в скафандре и машет российским триколором. А в финале на экране появляются его любимые фотографии под медленную песню.

Каждый раз кажется, что подобный творческий поступок мог бы совершить любой. Гришковец всего лишь на шаг впереди нас: будто мы пришли, а он уже всё приготовил для застолья и приветствует дорогих гостей.

В его блоге не раз возникает понятие «общедоступная хореография». Так автор называет танец подвыпивших программистов или бухгалтеров. Конечно, «общедоступный театр» Гришковца – иллюзия, добытая большим трудом и полной самоотдачей. Её смысл – создание места встречи, состоящего из «общих мест», пространства, объединяющего людей.

Гришковец почти «завязал с телевизором». Он повседневно общается с читателем в «Живом журнале» под ником e_grishkovets, а со зрителем – на сцене, напрямую, стремясь уловить его мгновенную реакцию.

Это – уже и не театр, а нечто большее:

Держа в правой руке картонную звёздочку, я сказал, что сейчас звёздочка упадёт и, пока она падает, можно загадать желание, а прежде чем упадёт, я скажу: «Раз. Два. Три». В этот момент мне всё было хорошо видно, так как зал был освещён контровым светом, синим таким <...> Я тогда почувствовал волну сильнейшего внимания. И я отчётливо видел лица нескольких сотен человек, которые, не отрываясь, смотрели на эту маленькую звёздочку у меня в руке. Лица были такие... короче, все загадывали желание. И лица были прекрасны. И все эти желания, и все эти взгляды были направлены на кусочек картона. Я тогда опустил глаза, потому что мне показалось, что я подглядываю за чем-то очень сокровенным, и ещё я чувствовал, что вот-вот расплачусь. А когда звёздочка падала, я ощутил выдох, выдох нескольких сотен людей. Это было чудо («Год жизни», с. 102).

Такое творчество – как фольклор – носит, во многом, прикладной характер. Автор совсем не в первую очередь выражает себя, скорее – тебя. Неслучайно многие путают его с психотерапевтом.

Гришковцу и вправду удалось создать среду, в которой все подчинено главной теме и цели – человеческому контакту: «Если мы продолжаем говорить, значит, мы друг от друга не отказываемся» («Продолжение жизни», с. 91).

Я

Раньше поэт мог создать «Шёпот, робкое дыханье...», оставаясь в быту не беззаботным пиитом, а крепким помещиком. Творчество и жизнь являлись замкнутыми сферами. Точнее, между ними был зазор – иногда минимальный: «жизнь и поэзия – одно» у Батюшкова, смешение «прозы» и «поэзии» в поведении декабристов или, например, житнетворчество символистов Серебряного века.

И все же сегодня сама эпоха с её техническими достижениями совсем особым образом «не читки требует с актера». Эти возможности могут стать соблазном (когда «Дом» становится публичным, как в одноименном реалити-шоу), а могут порождать новые виды искусства (как в пьесе Гришковца «Дом»)...

Художник ныне четырехмерен. Важно такое признание Гришковца-писателя:

Не верю в то, что в сегодняшнем состоянии дел художественное произведение в отрыве от человека само по себе может быть кем-то обнаружено, что кто-то сможет разглядеть, почувствовать, а главное, – захотеть это произведение печатать, издавать, продавать. Очень важно обеспечивать свой талант и свои произведения ещё и приличным поведением, то есть быть контактным, интересным, внимательным, приятным («Год жизни», с. 146).

Неслучайно большой проблемой для автора, по его собственным словам, оказалось восстановить спектакль «ОдноврЕмЕнно» (1999) в новом сценическом возрасте: другим стал исполнитель, другим станет герой.

Конечно, речь от первого лица, создающая особую искренность, стара как мир². Уникальна та энергия смелости, благодаря которой Гришковец стремится быть искренним не в мемуарах, а прямо сейчас: «Я хочу быть современным, сегодняшним, остро сегодняшним» («Год жизни», с. 174).

В жж Гришковцу хочется преодолеть безликость значков, обрести лицо. Оттого вместо «:)» в его блоге возникает «улыбка», а то и «застенчивая улыбка». Так автор сигнализирует, что он – не исчезающий Чеширский кот, а человек. Подобным же образом в одном из самых ударных моментов спектакля «По По»

(2005) герой восклицает: «Я же живой!»

Но, в таком случае, есть ли у нынешнего художника хоть какая-то степень приватизации, хотя бы ограниченная область «частной жизни»?.. Сложно сказать, ведь аудитория постоянно стремится эту линию сдвинуть. Ясно одно: быть лирическим героем без усталости, без границы – ничуть не легче, чем супер-героем.

Творчество артиста становится не работой, но всей совокупностью черт и действий, *им самим*.

Перед началом спектакля Гришковец всегда оговаривается: «Все это говорил я, а сейчас будет говорить лирический герой». Потому что всегда есть опасность их неразличения.

Не расколдовывая сцену, автор во время спектакля может вдруг обратиться к зрительнице: «Уснули, да? Я понимаю, время такое трудное сейчас. Бывает, бубнит что-то, бубнит... ой...», – и вновь вернуться к прежде сказанному, снова войти в образ, который на миг оставил.

Зритель возвращается после спектакля и читает в жж, что артист уже дома, он хотел поскорее прибежать и съесть кекс с молоком, но молоко прокисло, и ему было очень обидно. Или, готовясь к новогодним торжествам, узнать: у автора потерялась подставка для елки. Потом, в следующем блоге, нашлась...

Впечатляет ренессансная разнонаправленность интересов Гришковца. Кажется, любые формы, в которых происходит общение, для него одинаково органичны: спектакль, песня⁴, фильм, «звукотыса»...

И все же литература в этом ряду стоит особняком: это возможность стряхнуть автоматизм навыка, почувствовать благородство ремесла. Спрятаться, не исчезая. Переключиться.

Но в момент, когда автор входит в область художественной прозы, правила диалога становятся иными. Кстати, приведу ещё один пример закулисья, куда Гришковец впускает нас до премьеры:

...рукопись можно сравнить с растворимой в воде таблеткой. Потому что только тогда, когда таблетка попадает в воду, начинается какой-то процесс. И если книга хорошая, пространство немножко бурлит, а главное, меняется... Хотя бы на некоторое время пропитывается чем-то... А пока вот лежит эта стопка бумаги у меня на столе и помалкивает («Год жизни», с. 178).

Может быть, трудности, с которыми не раз сталкивался Гришковец на письме, связаны с природой мифа, который переносится на бумагу⁵. Это происходит, когда в него уже не очень верят, когда он теряет силу настоящего...

Голос

У Гришковца нет стиля, но есть интонация, что гораздо реже встречается. Он умеет произнести одну и ту же фразу так, что вначале засмеешься, а в финале – всплакнешь. Как замечает сам автор, часто «те, кто читает мною написанные книги, воспринимают их, словно они прочитаны моим голосом. Кто-то говорит, что это ему помогает, кто-то говорит, что непреодолимо мешает. Я к этому отношусь, как к проблеме. Книга, конечно, не должна для читающего звучать моим голосом. <...> Книга должна звучать голосом читающего» («Продолжение жизни», с. 195-196).

Я уловил эту интонацию не сразу. Может, именно потому, что вначале прочел. На первом курсе осенью, переходящей в зиму, Настя показала мне тонюсенькую, видимо, очень редкую книжку «Евгений Гришковец. Пьесы». Настя была на спектакле и рассказывала об этом событии, заражая меня, не видевшего, не ведавшего. Я взял почитать, она поделилась.

Бумага и буквы.

Отточия, междометия, спотыкания... вот, собственно, и все.

Вернул: «Ну, может быть...». Отдаленный гул. Затем была аудиокнижка по пьесе. Средне.

Но потом наступил спектакль. И здесь нахлынуло ощущение тепла, новизны и одновременно – классичности, какой-то извечности рассказа.

Гришковец неслучайно начинал свой театр с пантомимы. Его пьесы строятся не на словах, а на их недостатке. У него есть типичный жест: говоря, он ловит фразы, захватывает, защищает. Поиск нужных выражений, заведомая невозможность их достать, обрыв общения, который дарит надежду на новую встречу⁶ – в этом суть его любимого сценического конфликта.

Записанная пьеса, состоящая из монологов – все равно недолитература. Ей ещё предстоит ожить. Пьеса всегда шьется на вырост. Не то с прозой. Показательны слова самого Гришковца:

Это в театре: сказал не то, понял, извинился и сказал как надо. Потому что в театре у тебя есть глаза, жесты, возможность сделать паузу или, наоборот, ускориться до предельной возможности. А текст – это буквы, слова, и каждый сам решает, с какой скоростью ему это читать («Год жизни», с. 14).

Однако, занорядясь в прозу, автор по-прежнему выстраивает образ как актер, который ощущает нехватку четырехмерности, невозможность существовать здесь и сейчас. Человек на сцене вполне может воскликнуть: «Ой! Вспомнил, как звали его жену! Нинка!» («Следы на мне», с. 270), – поскольку он вспоминает

спонтанно, вдруг. Но писатель, который так пишет, неминуемо должен довести этот принцип до конца, нырнуть в стихию сказа. Или сокращать.

Автору словно хочется озвучить рассказываемое, чтобы оно обрело свои интонационные подъемы и спуски: «Я не замечал, чтобы Иван Николаевич как-то особенно любил *работать*. Он просто *работал*. Много! Очень много. А что ему ещё было делать? Он же не пил. Вот и *работал*. Мне кажется, что он даже не очень любил *работать*, он просто *работал* и всё!» (там же, с. 267; курсив мой – Ф.Е.).

Или ещё: «Мой дед *рассказывал* мне... До сих пор не пойму и не пойму никогда, зачем он это делал... Зачем он *рассказывал* мне одиннадцати-, двенадцати-, ну максимум тринадцатилетнему человеку... Вообще что-то *рассказывал*. Когда я смотрю на двенадцати-, тринадцатилетних людей, у меня не возникает желания *рассказать* что-то подобное тому, что мне *рассказывал* мой дед. А он *рассказывал*...» («Реки», с. 8).

Как артисту на сцене не дано вычеркивать, так автору на письме – не дано закашляться или отмерить долгую паузу. Лучше уж «один раз увидеть»...

И все-таки в автобиографических вещах «Реки» (2005), «Следы на мне» (2007), написанных от лица «я», интонация Гришковца живет.

В романе «Асфальт» (2008) – по-своему, весьма рискованном опыте – Гришковец идет от противного: решает умолкнуть, максимально заглушить голос, писать от третьего лица. Но в этом случае его манеру говорения поневоле перенимают персонажи, – перебрасывая друг другу, как «горячую картошку»...

К примеру, Миша, главный герой, размышляет: «Я полечу завтра вырывать свой кусок. И я его вырву! А зачем я здесь? Зачем я здесь живу? Зачем живу в Москве и, как ты говоришь, живу не по-московски? Зачем этой самой Москве сопротивляюсь? Мне непонятно! Так что не говори, что я правильный и у меня всё правильно. Мне тоже казалось, что всё правильно...» («Асфальт», с. 540).

Фирменное плетение словес, свойственное Гришковцу: несколько опорных слов и их вариации. Но ведь и Аня, Мишина жена, объясняется монологами – с тем же нагнетанием вопросов, восклицаний, повторов.

А то и сам повествователь «Асфальта» бросает оковы активного письма а-ля Флобер и начинает размышлять о том, как ему быть дальше:

Как можно описать череду воспоминаний? Можно сказать:

«Он вспомнил давний разговор с другом» – после этого можно воспроизвести сам этот разговор. Но практически-то в процессе воспоминаний вспоминается сам разговор, и при этом сам этот разговор не воспроизводится. Он вспоминается весь и сразу. Также целиком и сразу приходят из прошлого эпизоды, события, ситуации, люди. А на описание этих воспоминаний и на воссоздание самой их череды может уйти много времени, и пропадут подробности, и исчезнет смысл («Асфальт», с. 257).

Проводник реальности у Гришковца – голос. Он мыслит не картинками, а речью. И вроде бы в «Асфальте» есть главное, что нужно для современного романа: показан сегодняшний человек в его буднях и праздниках, в его смятениях и внутреннем росте. Дана панорама жизни Миши – как он работает, кого любит, чего боится, с кем дружит, что ест и пьет⁷. К финалу у автора даже получается сжать пружину сюжета чуть не до триллера.

Однако нет самого важного для Гришковца – мифа, общего с читателем, рассказанного напрямую.

Слишком разветвлены провода общения.

.....

Но в недавно вышедшей повести Гришковца «А...а», то есть «Америка» («Махаон», 2010), все снова сошлось. Тема – самый небоскребно-гигантический современный миф⁸ – «американская мечта» – и доверительный тон рассказчика. Абсолютная простота, минимализм средств – и отсутствие словесного шума.

Как всегда, там, где Гришковцу удается наметить точки встречи со зрителем или читателем, механизм памяти сам запускается, только помани⁹. Мое оказывается до боли нашим. Самое обобщенное – самым родным.

Слышишь: «Ты учишься классе в шестом...» Читаешь: «Представляете, жара, самый конец июля. Юг. И даже не наш юг, а вообще Юг» («Реки», с. 6). И начинается погружение. Автор уже говорит будто «из меня».

В повести звучит сильный голос мифотворца. Это индивидуальная история того, как рассказчик открывал «терру инкогниту». В то же время, скрытая, но постоянная сверка переживаний: а как у вас? То же ли чувство мифа, его цвета, вкуса, неуловимости?

А...А! Он подбирался к этим вершинам, ещё когда изобразил соседа по лестничной площадке в кепке с надписью «Монтана» в сборнике «Следы на мне».

¹Кстати, неслучайно Гришковцу так понравился фильм «Район № 9», о чем он специально писал в своем блоге. Миф об инопланетянах в фильме Нила Бломкампа показан сквозь объектив трясающейся ручной видеокамеры.

²Над Достоевским иронизировали: странно, что не пишет о том, как промочил ноги, возвращаясь домой из типографии – настолько явно было желание писателя войти с читателем в «домашний» диалог.

³Между прочим, в конце года Достоевский издавал свой «Дневник писателя» отдельной книгой – сходным образом ныне поступает Гришковец со своей «Жизнью».

Существует ещё одна дилемма, с которой сталкивается медийный художник в России. Видеооператоры могут несанкционированно украсть и разномыслить его образ. Упрощая: хотел бы автор, чтобы спектакль или фильм с его участием посмотрело как можно больше людей, т.е. в диалог включилось как можно больше общающихся? Или он предпочел бы, чтобы за каждый просмотр ему были отданы реальные деньги, пусть даже в ущерб популярности и широкому распространению его произведений?

«Народ», в основном, решает эту проблему в одностороннем порядке. Он полагает, что может пользоваться трудом артиста бесплатно, по праву зрителя: подит-ко попляши! Это многое говорит о взаимоотношениях художника и общества, о сложности «коммуникативной ситуации» в целом.

⁴К примеру, «Кисмс» – композиция, записанная с группой «Бигуди» – современная «Песнь песней», в основе которой лежит форма мобильного сообщения. Но что за жанр такой – мелодекламация с «Бигуди»? Переживание музыки, выраженное в слове, за слушателя, с опережением? Музыка, которая обрела внутренний голос? Кто «лирический герой» – обыватель – или аэд, акын, ашуг? Пожалуй, и то, и то, и то...

⁵Театр Гришковца опирается на слово, но звучащее, а не записанное на бумаге. Все его пьесы изначально существуют устно. Блог Гришковца тоже не пишется, но диктуется.

⁶Недаром у пьесы «Дредноуты» есть подзаголовок «Спектакль, который не получился». В «Осаде», пытаясь слушать рассказчика, второй герой в конце концов засыпает. Перед началом «Как я съел собаку» автор замечает, что никак не может начать говорить, и т.д.

⁷В диалогах уйма извинений, приветствий, прощаний, что может восприниматься как своеобразный учебник вежливости, образец стиля общения: «Степа, дорогой, прости, пожалуйста!» («Асфальт», с. 105); «Мишенька! Родной! <...> Ну сколько тебя можно ждать!» (там же, с. 356) и т.п.

Кроме того, доброжелательный критик мог бы заметить, что «Асфальт» – почти современная «Анна Каренина». В завязке – самоубийство, которое совершает героиня Юля; есть свой мятущийся Левин – Миша, переживающий душевный кризис и возрождение к новой жизни; сибарит Степа – почти что жизнелюб Стива Облонский; мысль семейная, как и у Л.Толстого, противопоставит кошмару измены; маячит и сквозной мотив дороги (только не железной, а асфальтовой).

⁸Легендарное пространство у Гришковца и раньше формировало текст. Например, рассказ «Лечебная сила сна» (в сборнике «Планка», 2006) обыгрывает миф о Париже, который так и остался сновидением для клерка, проспавшего в номере отеля всю командировку.

⁹В частности, роман «Рубашка» (2004) – вообще-то зыбко написанный, блещит благодаря «игре в Хемингуэв», которую устраивают герои – но не на жаркой Кубе, а в зимней Москве.

¹⁰В драматургии Гришковца эти устойчивые штампы используются постоянно: матрос, воздухоплаватель, космонавт, полярник, рыцарь.

¹¹Любую мелочь память наполняет собственным одушевленным смыслом: «...водитель объявляет остановку: "Следующая остановка – кинотеатр (такой-то)"» («Реки», с. 8). Недаром пространство блога Гришковца называет просто «Здесь».

«А.....а»: сердцевина у каждого своя. Отточия – связующая нить между автором и аудиторией, повод наполнить содержимое индивидуальным опытом.

Клише, стертый намек – палочка-выручалочка для театра¹⁰, издревле играющего масками – чем расхожей, тем ближе – переносится в литературу, и также ложится на душу.

В этом и состоит самоотверженность четырехмерного художника, который жертвует личным ради общего.

Эта книга, полагаю, легко переводима. Каждое слово в «Америке» означает то, что означает, обретает первозданную внятность. Гришковец пишет то, что всем известно – и становится открывателем новых земель. Не создает, а напоминает. К примеру, когда говорит про сказку «Волшебник Изумрудного города»: «Те, с кем в детстве эта книга случилась, и так её помнят, а с кем не случилась, тем нет смысла её пересказывать» («А.....а», с. 33).

В повести «Реки», продолжением которой стала «Америка», нельзя узнать, где именно жил рассказчик в детстве: он повествует о Родном городе¹¹. Так и в «Америке» – ненавязчиво, полусонно, вечерне – в комнату вливает миф:

Вот я сижу у себя дома, пишу это, за окном знакомая улица, через улицу, чуть правее, светятся окна магазинчика, где я покупаю хлеб, молоко, воду и ещё что-то. Магазин закрыт. Сейчас ночь. Машины проезжают редко. Город, в котором я живу, спит. Где-то сейчас мои друзья, знакомые. Мысленно я могу проехать по моему городу. Я помню все основные улицы, я знаю, как город устроен. А где-то в Америке сейчас утро («А.....а», с. 13-14).

И повествование оборачивается постоянным взаимным узнаванием или телепатической связью...

В финале автор говорит, что если в будущем, побывав в Америке, он узнает что-то разрушительное для его мифа, то будет его защищать («А.....а», с. 254).

Подобным же образом в пьесе «ОднорЕМенно» герой раздевался до трусов, потом доставал анатомическую схему человеческого тела и прикладывал её к себе.

Он показывал, что невозможно жить и постоянно помнить, что ты такой, как на схеме. Герой защищает миф – и борется за человека.

Неминуемо взрослеет на этом пути, стареет, серьезнеет. Становится более простым, жестким – другим.

Постоянно меняется, снова проигрывает и опять побеждает. Озаряет счастьем.

Как птица такая была, типа орла, из пепла, что ли, возникала...

Пикассо и опасности

Побывали с Дарьей на выставке Пикассо в Пушкинском.
Возле музея – внушительная очередь.

Чем ближе вы подходите к воротам, тем чаще перед вашим носом оказываются новые охотники до прекрасного. Эстеты разрывают скотч, который скрепляет заграждения, нервно куря, протискиваются вперед изящным тихим сапом: а? что? да я уже посмотрел, я просто спросить... Затем изумленная публика видит их уже впереди. Картина маслом: из цикла про акробатов.

Пикассо привлекает и отталкивает.

Он будто хотел заставить весь мир своими картинами, занять как можно больше места, всё заполнить собой. «Искусство – это секс», «Искусство – это разрушение», «Я враждебен буквально всему», – это не эпатаж, а реальная стратегия весьма успешного господина.

Пикассо побеждает стихийностью, свободой и плодovitостью. Художник как бык-производитель. Но именно поэтому он и не может вызвать окончательной человеческой симпатии, этим же и противен.

В бесконечном танце стилей, фактур ощущается африканское исступление, страшное расхищение средств. Но здесь нет жертвы – т.е. высшей цели. Как коррида – давно не жертвоприношение, а убийство ради зрелища, забавы для. Возникает ощущение мощи бессмысленной, неосознанной, рваческой по отношению к людям, животным, вещам.

В то же время Пикассо весьма изобретателен и умен. По части ноу-хау, различных художественных гаджетов ему нет равных.

Огромная пастель «Деревенский танец (Танцующая пара)» (1921). Создать такую гигантскую округлую пастельную работу на холсте только он мог додуматься. (Кстати, эффект грубости полотна и нежности пастели, на него наносимой, совершенно не передается на репродукциях; невозможно на картинке пощупать глазом эту асфальтовую поверхность и понять замысел до конца: неприятзательный, деревенский – но танец.)

Или – «Студия в «Калифорнии»» (1956). Интерьер, окнами глядящий в даль сада, с пальмами и тенью. Дарье вообще очень приглянулась сама перспектива выйти к пальмам! А в середине комнаты – чистый холст. И этот холст оказывается реальным незакрашенным квадратиком того холста, на котором написана вся работа. (Опять же, эффект неуловимый, если видеть лишь репродукцию на бумаге).

Кислотные цвета, флюоресцирующие краски – уже в 37-м году.

Коллажные «Этюды» (1921-1922) с ячейками, которые можно долго разглядывать, – то, что сейчас стало общим местом журнального дизайна.

Балетные костюмы и декорации – ещё одна феерия взаимодействия с реальностью, с человеком-артистом, вписанным в нее.

Да, мимо не пройдешь. Остановишься: на тебя напали. Взгляд вслушивается в крики линий, повороты свободы, глядит на терзания материала...

У Пикассо взгляд хищника, совершающего «естественный отбор». Кошка жует птицу, любовники жрут друг друга, быка убивают матадоры, матадора убивает бык. Есть фотопортрет, где у Пикассо толстые пальцы, сделанные из хлеба, будто руки, высывающиеся из-под стола. В ресторанчике барселонского музея Пикассо развешаны картинки, где он так и эдак поедает рыбу дорато.

Реальность для Пикассо – всегда форма, с которой нужно что-то вытворить. Любимую – разделить, как гитару. Картины Эль Греко, Ренуара, Мане – ухайдокать так, что отец родной не узнал бы. Из кожаного седла и велосипедного руля соорудить голову быка (и кожа жестоко напомнит о настоящем быке, как изображаемый холст – о холсте настоящем).

Пикассо властно хватает, присваивает, бурлит и несется дальше.

Но его главные шедевры (10% удач на 90% хлама, что очень много, ведь общее количество – около 70 тыс. работ) возникали лишь в случаях, когда не только глазу, но и душе есть, за что зацепиться. Когда не тела, а люди.

В голубом периоде – «Девочка и голубь», трепетная, неправильная, ранящая.

В розовом – «Два брата», «Девочка на шаре», где так прекрасна граница между размытым фоном (нежностью) и охристым, резким абрисом человеческой фигуры (жестом): ломкие руки девочки – чёткое лицо и бугристая спина мужика. Правда, Дарья считает, что это картина «советско-столовская».

Весь период кубизма – это всего лишь, как бизнесмены говорят, пример удачного «брендования». У Пикассо никогда не было цели показать суть предмета, его дух. Он не созерцатель, а сокрушитель. В результате получается задачка с готовым ответом, ходкая головоломка. Дано: крышка, изуродованная банка, этикетка. Сложили. Получили «Пиво Басс». Ну – и? Это и

есть эстетическое «итога»?

А вот академический период, который последовал за этим, – своего рода квинтэссенция величия Пикассо: «Портрет Ольги Хохловой», «Сюита Воллара», «Бег» – победительно-свободные вещи.

В «сюрреалистических» работах в сознание нагло западают картинки про игру в мяч. Здесь якобы нет прямой эротики: не женщины, а какие-то ходячие кубики Рубика. Но само иносказание сокрушительно, тлетворно. «Купальщица, открывающая душевую кабинку» – своей амёбной распушенностью страшна. «Большая купальщица с книгой» (1937) – по крайней мере, человечней как-то...

В «ангажированном», политическом периоде совершенно гнетущее впечатление производит «Резня в Коре» (1951). Разветвленные ружья военных наставлены на беззащитных голых людей, детей, за которыми зияет котлован. На репродукциях эта работа кажется проходной, почти незаметной. На выставке же усаждает своей силой воздействия, будто сталкивает в серую яму.

Поздний Пикассо – это стрижка купонов, хитрейший декор с имитацией безумия (когда до конца непонятно, то ли это крик раненого страдальца, то ли удачливого торгаша). Мне нравится здесь, пожалуй, «Рисующий Клод, Франсуаза и Палома» (1954), тут он умелец и острогляд. В «Молодом художнике» (1972), умиляющем многих своей детскостью и ювенильностью, всё же чего-то недостает. Будто хищник намеренно спрятал клыки, чтобы казаться белым и пушистым.

Если я какие-то периоды перепутал, не судите строго. Пикассо и вправду очень быстро менялся – будто обходил стороной все кризисы, переломы, долгие раздумья: «а хорошо ли?». И всегда, пока дышал, опережал время.

Его искусство рыгает войной и дразнит эротикой, раздвиганием вещи. Он скручивает реальность в бараний рог, выворачивает, как мяч, хочет изнасиловать её. Где здесь вина художника, где времени? Или это не соблазны, не опасности, а разрушительная «красота», так сказать, смачное поедание рыбы дорадо мира?..

После Пикассо мы заглянули в зал, где жило искусство «прошлых» веков – итальянская живопись на евангельские сюжеты, русская иконопись.

Ныне и то, и это обрело одинаковое право на выставление в одном музее, в соседних его крыльях. Зритель может «выбрать».

Здесь безлюдно. Многие авторы анонимны. От них не осталось набросков и фото.

Будто мы удалились с рыночной площади в переулок – в гулкий собор, в недостижимую тишину.

А потом вернулись в город.

Очередь у входа росла и росла...

Биография без героя

Алексей Холиков, исследователь жанра биографии, автор книги «Мережковский: Из жизни до эмиграции. 1865-1919»¹², полагает, что в лице его героя следует видеть человека «замечательного, исключительного по своим достоинствам и недостаткам» (с. 5). Это определение в предисловии к книге сразу интригует и – настораживает.

В самом деле, случай Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865-1941) – особый. К нему трудно применять универсальные правила, к тщательной выработке которых Холиков стремится в своих теоретических работах¹³. Так, в самолете, пролетающем зону аномалии, отключаются приборы. Жизнетворчество Мережковского – своего рода этические бермуды русской культуры: тут вообще опасно летать.

На рубеже XIX-XX веков Мережковский был властителем дум, на его лекции приходили толпы студентов, ему внимали Европа и Россия. Но, как замечает Холиков: «Писатель, не понятый при жизни, остался верен своему одиночеству посмертно» (с. 7).

Спасти героя из-под завалов лжи и непонимания – благородная задача. Но как быть, если сам писатель во многом эти завалы сформировал? Где он, герой? Какой властью этот книжный нелюдь с безуминкой в глазах, боящийся грубости жизни, оказывал такое воздействие на интеллектуалов своей эпохи, и почему при этом был так одинок?

Как показывает автор, несмотря на неуловимость и зыбкость образов, создаваемых символистами, Дмитрий Сергеевич и его жена, Зинаида Гиппиус, умели получать максимально вещественные залого невестественных отношений, переводить надмирные символы в денежные знаки. К примеру, по собственным воспоминаниям, в 1901 г. Гиппиус за завтраком обмолвилась насчет создания «новой церкви»: «Не думаешь ли ты, что нам лучше начать какое-нибудь реальное дело в эту сторону, но пошире, и чтоб оно было в условиях жизни, чтоб были... ну, чиновники, деньги, дамы, чтоб оно было явное...» (с. 58). Мережковский хлопнул ладонью по столу: «Верно!» Имен-

но так – чиновники, деньги, дамы – стали возможны их нашедшие религиозно-общественные проекты.

Быть политиком и стратегом – свойство для деятеля культуры, пожалуй, необходимое. Но судя по тону писем Дмитрия Сергеевича Андрею Белому, впервые опубликованных Холиковым¹⁴, Мережковскому была свойственна не просто хватка «эффективного менеджера», а, скорее, навязчивость сектанта, который желает связать друзей круговой порукой, азарт охотника, расставляющего силки:

Боря (наст. имя Белого. – А.Х.) милый, мальчик мой бедный-кий, не думайте, что мы Вас покинули. Мы твердо верим, что Вы ушли от нас только на время и что Вы все-таки любите нас так же, как мы Вас любим, а сила любви все покрывает, все преодолеет. Но так же, как вы что-то всенародно сделали, чтобы уйти от нас, так вам нужно что-то всенародно сделать, чтобы снова прийти к нам. Что именно нужно сделать, это вы сами узнаете, когда узнаете то, что сделали (с. 99).

Но автор «Мережковского...» принципиально не выносит оценки¹⁵. Он всего лишь показывает, как плетется паутина, сеть, мережа... Так, без нажима, приводя все «за» и «против», Холиков впервые подробно рассматривает вопрос о причастности Мережковского к отлучению Льва Толстого от церкви. В 1901-м, играя на настроениях бюрократии, Дмитрий Сергеевич публично обличил автора «Воскресения», назвав его религиозные воззрения «богохульством» и «нравственной пошлостью» (с. 61). Вскоре были официально разрешены Религиозно-философские собрания под предводительством Мережковского, хотя собственные идеи писателя нередко находились «в шаге от ереси» (с. 72), а позднее он пересмотрел свое отношение к Толстому.

Кажется весьма точной догадка Холикова о юродстве как поведенческой модели Мережковского, умном лицедействе с порывами и раскаяниями (эдакий крик «низок, низок!»). Русские символисты не жили, а «самосочинялись», используя выражение Достоевского. У них получалось создать взаимный миф (со стихами, правда, было сложнее). Биография представляла область бесконечного демонстративного поведения, своего рода безотходным производством¹⁶.

Как преодолеть бесконечные отражения, заранее расставленные зеркала, акценты и ловушки? К счастью, Холиков не воспроизводит образ Мережковского, придуманный самим писателем в соавторстве с коллегами по цеху, а создает множественную проекцию. Герой открывается читателю каждый

раз в новой перспективе, к примеру, через диалог с Максимом Горьким, Корнеем Чуковским, в сопоставлении с Гоголем и Лениным, персонажами Чернышевского.

Биограф, как и летописец, ищет смысл, неминуемо пишет о Провидении, это тоже часть жанра. Только там, где есть судьба, возможен рассказ о ней¹⁷.

Свершилось то, что символисты, так или иначе, выкликали¹⁸. Грянули грядущие гунны. И не спасает почти никто. Автор биографии приводит характерную цитату из письма Мережковского Д. Философову в 1917-м: «Да... сейчас нужен героизм, чтобы быть живым и здоровым. Или подлость? Уж не знаю. По моей метафизике для тебя и Зины [речь о Зинаиде Гиппиус. – Ф.Е.] – не подлость, а героизм. Ну, а для себя, пожалуй, и подлость – отчасти. Или так: героизм с подлостью вместе? Прости за глупую метафизику. Без нее ведь тоже нельзя» (цит. по: с. 63).

Биографическое повествование, написанное Холиковым, в совокупности подводит читателя к вопросу: «Who paid for modernism?»¹⁹, – не только в экономическом, но и в моральном смысле, не только в плане искусства, но и жизни. Ведь начиналось всё, в том числе, с «парадоксов» Мережковского, гласящих, что «нравственность для христианства не менее опасна, чем безнравственность» (цит. по: с. 71).

¹²Холиков А. Мережковский: Из жизни до эмиграции. 1865-1919. СПб.: Алетейя, 2010. Далее в тексте цитаты из книги приводятся в скобках с указанием страницы.

¹³См.: Холиков А. Биография писателя как жанр: Учебное пособие. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. С. 83-84. Холиков в своей работе о Мережковском применяет теоретические «правила», разработанные им самим с учетом исследовательской традиции.

¹⁴«Боря, Боря, мальчик мой любимый, единственный...» Письма Д.С. Мережковского Андрею Белому / Вступительная статья, публикация и комментарии А. Холикова // Вопросы литературы. 2006. № 1. С. 135 – 185.

¹⁵Холиков не приемлет оценочный тон, по его мнению, характерный для другой биографии Мережковского, написанной Ю. Зобнин (См.: Зобнин Ю.В. Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния. М.: Молодая гвардия, 2008).

¹⁶Неслучайны особые одежды, в которые облачались служители «новой церкви» – по воспоминаниям Белого, на них были «широкие, пурпурные ленты, напоминающие епитрахили» (цит. по: с. 100). И недаром писал Мережковский своей возлюбленной Л. Вилькиной: «Мне нравится в Вас то... что Вы умеете играть» (цит. по: с. 86).

¹⁷Даже едкий Годунов-Чердынцев в набоковском «Даре», рассказывая про «узелки» жизни материалиста Чернышевского, предстает отчасти фаталистом.

¹⁸В Париже, напоминает Холиков, с четкой Мережковских сошелся Б.В. Савинков, профессиональный убийца, которому Гиппиус особенно сочувствовала, правила его роман «Конь бледный» и выбирала псевдоним позвучней (с. 94). Андрей Белый, который тоже находился рядом, в этот период признавался: «...если бы необходимость толкнула, конечно, был бы с крайними. Я их так полюбил» (цит. по: с. 95).

¹⁹См.: Wexler J. P. Who Paid For Modernism? Art, Money and the Fiction of Conrad, Joyce and Lawrence. University of Arkansas Press, 1997.

Благодаря жизнеописанию Мережковского, у нас есть шанс вернуться назад, чтобы в этом разобраться. Но исследователь намеренно отказывается от роли «верховного судии» (с. 139). Взгляд хорошего биографа, в понимании Холикова, сродни ячеистому, фасеточному зрению стрекозы. Он объединяет голоса современников в общем диалоге, но его собственный голос подчеркнуто нейтрален. К тому же, исследователь учёл сказанное самим писателем о возможности автобиографии:

...тут всегда наталкиваешься на две тайны, которые нельзя раскрыть – самое значительное в каждой человеческой жизни – пол и религия. Но неодолимый стыд мешает человеку говорить от первого лица о своем поле и своей религии, – да и зачем говорить, когда вся его жизнь только раскрытие этих двух тайн (цит. по: с. 138).

...Стать самым зрячим и самым немим свидетелем чужой судьбы, пытаюсь осознать её, как свою, – в этом функция и жертва гуманитария. Автор не насаждает, не назидает, но всей логикой повествования приближает нас к выводам о сути данной личности. Добросовестный биограф пишет в надежде на совестливого читателя.

Интонация – главное достижение автора. Просьба всем сохранять спокойствие... Зону аномалии, кажется, прошли.

Жестокий бифштекс

(Из статей по экологии русского самосознания)

Ярославу Лермонтову

Посмотри на его лицо. Он чем-то напоминает енота. Такие, как он, бояться занозы в пальце. Такие обычно подвержены многочисленным фобиям. Но он знает, что непобедим. У него есть право убивать красиво, поднимать на смех того, кто поверил, и получать за это пальмовую ветвь. Главный принцип кино, которое он снимает всю жизнь, – эстетика, которая дразнит этику, залезает на её территорию, но чуть что – подавливает нас: ребята, не путайте одно с другим. Мы играем. Это искусство. Не кровь, а кетчуп.

Формовка такого сознания, которое раздвоено на две реальности, очень выгодна. За то, чтобы сбежать из одной реальности в другую, мы готовы платить больше, чем за еду. Любой ребенок знает, что все эти оптовые смерти – «фикция».

Люди с криками «Don't shoot!», которых косит автоматная очередь – всего лишь трехмерная иллюзия. У тебя «десять жиз-

ней» в запасе.

Потом в новостях сообщают, что некий человек открыл стрельбу «в реале», подсчитывают количество жертв. Это ли не эпидемия? Но чужая гибель в западной цивилизации, частью которой мы стали – тема табуированная, её заминают. На её место приходит культ здоровья, языческий трепет перед морщинами, идеология хрустальных зубов.

Ученые доказали, что современный человек должен выжигать адреналин. Тренажеры заменяют лазанье по деревьям или погоню за хищником. Вот и фильм «Техасская резня бензопилой» помогает прожить подольше, гласит наука. Этот фильм является «продуктом» для потребления, чем-то вроде отбивной. Но главный бонус резни – удовольствие от власти как для зрителей фильма, так и для его создателей, помимо фактора денег, которые тоже власть. Ты сидишь в удобном кресле и хрустишь попкорном. Режут *другого*, насилуют *другую*. И показано так, что все-таки ты, а не тебя.

Достоевский, «жестокий талант» (по выражению Михайловского), писал о девочке Лизе Хохлаковой, которая говорит, что будет смотреть на казнь и «ананасный компот есть». Этот образ мог шокировать современников садизмом совмещения трапезы и эшафота. Сейчас мы ничему такому не удивляемся, нарезая новогодний оливье под кадры казни Саддама Хусейна, торжествующие, уверенные, демократические. Те, кто снимают, знают, что это видео облетит мир, ворвется в дома, размножится по миллионам окон. Человек, кто бы он ни был, гибнет где-то между всплывающими меню, при переключении с канала на канал. Человек становится точкой, пикселем, пренебрежимо малой величиной. Село, в которое посылается ракета, для военного – только скрещение координат.

Когда вышел фильм Гаса Ван Сента «Слон» (2003), русскому зрителю он казался невнятным. Сейчас это кажется очень точным и вполне понятным слепком современного сознания. Камера следит только за одним героем-тинейджером. Потом ещё за одним, и ещё за одним. Над каждым словно висит марево его проблем, в которые он упрятан, как в капсулу. Потом двое школьников, объединившись, покупают в Интернете оружие и расстреливают своих одноклассников. Фильм схематичен, но это фильм-симптом. Население планеты в целом стареет, но его сознание становится все более инфантильным и капсульным. Необходимо заново воспитывать элементарное понимание, что *ему/ей больно*.

В мире всё ещё сосуществует много культур. Те, кто помнят,

что такое убить буквально и как это делается, вступают в противостояние с теми, кто вырабатывает высокотехнологичное насилие, когда жертву от зрителя (пока он ещё зритель, а не жертва) целомудренно отделяет экран. В этом смысле, теракт 11 сентября – это страшная, по-настоящему, а не искусственно жестокая, реальность, чудовищное её открытие.

Наши проблемы – проблемы Запада, удесятёренные огромными пространствами, осложненные рваностью традиций, изоляцией поколений друг от друга. У человекообразных перебиты суставы.

Вот старики, прошедшие, как сквозь спицрутены, через три строя. Вот средний возраст, отчасти спивающийся, отчасти в белых воротничках. Вот подростки, растущие на «резне бензопилой». Старшее поколение не в состоянии передать целостное моральное послание младшему, хотя бы «Не убий!». Культурное наследование осуществляется только в пределах семьи. У школы нет для этого рычагов. Заповедь, которая касается того, как телевидение справляется со своей просвещенческой функцией, можно сформулировать кратко: «Не смотри!». Но об этом некому напомнить. Ребенка воспитывает «ящик», из которого воняет деньгами.

Если обретен элементарный комфорт (например, антенна или DVD) и достигнуто – как нам объяснили – повсеместное благополучие, тогда разрешается и «остренького». Так, древние римляне теребили пером в зобу, чтобы бесконечно продолжать пиршество. Россия празднует нефтяную масленицу. Вот и щекочем душу.

В 90-е информация обрушивалась на головы лавинами. Ей захлебывались. ТВ шествовало непобедимо, как чума. Когда постоянно слышишь невыносимый шум, децибелы зашкаливают, и наконец к этому шуму возникает привычка. Иначе её называют глухотой. Количество заказных убийств, о которых рассказывалось в рубрике «Срочно в номер!» – человеческое сознание вместить не могло, поэтому казалось, что их уже как бы и не было. Жестокость девальвировалась, как рубли. Поутру я просыпался, ел бутерброд и пил чай под рассказы «Дорожного патруля» о том, сколько убийств произошло за ночь. Шел в туалет и находил там газету с заголовком: «Контрольный выстрел». Никто не знал, как жить, и поэтому – скорее от ужаса, чем из любопытства – смотрели все подряд.

Когда убили Влада Листьева, по всем каналам целый день были только его портреты. То, что день траурный, черный, ощущалось повсюду – в школе, на улице, по тому, как плакала баба

Лена. А вечером началось прямое включение из Останкино.

Три поколения собрались перед телевизором. Я забросил математику. Я помню долгое молчание в эфире. Потом за кадром зазвучала какая-то тяжелая песня, и пошел видеоряд. Едут танки, военный стреляет из миномета. Чечня. И ещё помню то, что врезалось в память на всю жизнь. Голова русского солдата отсдельно, без тела, лежащая на грязной земле.

Потом, через несколько лет, по НТВ показали любительскую съемку, как чеченцы отрубают пальцы заложникам. Мама плакала. Мне хотелось её утешить. Но я не знал, как утешить её, она не знала, как объяснить то, что показывают по телику... И почему этот ужас происходит, и почему это показывают.

И так далее, и так далее.

Я не хочу цензуры. Я говорю о личной ответственности воспитателя, репортера, художника. Жестокость – это заскоружность сердца.

бес-чувствие. Если мы говорим о произведении искусства, а не «продукте» («горячие новости» – тоже продукт), то искусство имеет дело с чувствами и эмоциями. Черствый художник – потеря квалификации. Тот, кто мажет одной черной краской, – плохой художник. Так же, как и тот, который мажет одной только розовой.

Время, в которое живет человек, влияет на голос, как температура по Цельсию. Шедевр, запечатлевший эпоху, – это всегда система. Важен размах, амплитуда. Жизнь сама требует нужных слов и красок. «Ад» Данте весьма жесток. Но в «Божественной комедии» есть и «Чистилище», и «Рай».

Невозможно, к примеру, осуждать режиссера Алексея Германа за сцену в фильме «Хрусталева, машину!», где уголовники надругались над генералом. Художник – это свидетель, во всех смыслах, иногда и в судебном. Главное, что Герман – не циник, не тот «инфан терибль», который долбит жестокостью, как молотом, в убеждении, что мозг зрителя давно уже стал накопительней. Герман обжигает нас страданием, потому что борется сам с собой и с нами и всё-таки решает, что лучше знать, чем не знать.

Но умолчания для России сейчас дороже, потому что они труднее²⁰. Некрасов в стихотворении «Крестьянка» вместо

²⁰Сравните с тем, как неохотно говорят фронтовики о том, как ходили в рукопашный. Человек, который видел настоящую кровь, не хочет её эстетизировать. Когда С. Гудзенко пишет: «Бой был короткий, а потом // глушили водку ледяную. // И выковыривал ножом // из-под ногтей я кровь чужую» – это, по сути, немота, молчание, которое делает стихотворение великим и скорбным. Потому что сама тема располагает к немоте.

рассказа Матрены Корчагиной о позорном избиении хлыстом дает всего лишь одну строку: «Легла я, молодцы...» Дальше отточия. Описание того, как староста «хлестал да приговаривал: «Ты женщина почтенная, мать пятерых детей!», осталось в черновиках.

Вероятно, мир изменился. Жестокость в эпоху её технической воспроизводимости стала продуктом. Я – один из «пикселей», которые составляют мир. Но «пиксель» всё равно хочет пожалеть другого такого же и надеется на ответную жалость. Пикселей много.

Я не один.

Вне

(О фильме В. Тодоровского «Стиляги»)

Мы говорили по поводу «Стиляг» с подружкой Асей, которую – неожиданно для меня – этот фильм очень впечатлил, она его приняла. Ей понравилась мысль о том, что с той стороны – серость, с этой – яркость, но это только костюмы. «А Польза – это Польза» (есть там героиня с таким именем, которая вне классификаций и типов). Фильм о том, как человек *другой* отторгается от среды. О том, что такое – быть «не как все». О том, что нужно быть собой, *вне* шаблонов – каких бы то ни было. По крайней мере, так я понял Асины впечатления.

Это все верно, правильно. Ася – сама немножко «стиляга», или немножко Польза – по крайней мере, наверняка она нашла в этом фильме что-то очень себе близкое.

К моменту нашего разговора фильм я видел только кусками... Вчера посмотрел целиком. Меня «Стиляги» тронули. Всё узнаваемо, так или иначе, «испытано на собственной шкуре» – наверно, каждым молодым человеком или девушкой.

Кадров запоминающихся – целый букет. Если вспомнится один, тут же следом за ним другой возникает перед глазами, по джазовому принципу всплывающих нот и неоновых линий.

То, что Пользу играет Оксана Акиншина – точное попадание. Её органика – дворовость, какая-то дерзкая красота – то ли хулиганки, то ли принцессы... Вообще все актеры играют настоящим, и все на своем месте.

Кинотекст – очень насыщен ассоциациями. То же самое – музыкальный текст, сплетенный из песен и их отголосков. То ли «Восьмиклассница» зазвучала, то ли нет... Она самая! Или вдруг, в 50-е годы, когда происходит действие фильма, исполняется песня «17 лет» группы «Чайф». В песне – про вос-

поминания о молодости. А здесь герои сами молоды и поют про «сейчас», а не про «тогда»... А когда один из героев говорит, что у стиляги один шаг «от саксофона до ножа», это не только расхожая фраза тех лет, но и напоминание о песне «Машины времени», написанной в 90-е. Про друга, который играет блюз. Все эти отзвуки в фильме объединяют «стиляг» всех времен – маргиналов, изгоев, чуждых.

В этом – апогей воплощения любимой темы Валерия Тодоровского.

В его ранней картине «Любовь» (1991) – на мой взгляд, одном из лучших фильмов режиссера с молодым Е. Мироновым в главной роли – по сути, тот же самый сюжетный расклад. Герой случайно «приотворяет дверь» в среду, будто бы закрытую для посторонних глаз. Знакомится с девушкой-еврейкой, влюбляется в неё. Она живет в трагичной противофазе действительности. Её мир – маргинальный, поэтический, прекрасный и тайный. Герой хочет понять её. Значит – принять её невольное изгойство.

Ещё один из сильных фильмов Тодоровского – который сейчас, правда, кажется несколько блеклым – «Страна глухих» (1998). Похожая история: маргинальная среда – и «нормальная» девушка, которая в конце фильма оглохла и тем самым – наконец, обрела «слух», только иной.

Словом, за привычным и обыденным герои Тодоровского часто обнаруживают «другую страну». Когда Мэлс (его играет Антон Шагин), включает любимую музыку и, подергиваясь, пытается танцевать перед комсомолкой Катей (Евгения Брик) – звук граммофона приглушен, неполновесен: она как раз «не слышит».

Но – каковы же идеалы в «Стилягах»? В ответе на этот вопрос есть определенные сложности. Мэлс вдохновляется «духом» стиляг, попав, по сути, в логово разврата. Кадры стиляжьего пиршества напомнили мне эпизод из фильма «Летят журавли»: «буржуа», которые едят, пьют и свинствуют, поют, пляшут и сношаются, пока страна воюет. (Сравнение вызвано тем, что в «Стилягах» Сергей Гармаш играет фронтовика, отца Мэлса... И эта «военная» тема в фильме хоть и пунктирно, но задана.)

Понятно, что герои в фильме молодые да ранние, безбашенные. Но «обжорство», упивство и разврат продемонстрированы Тодоровским не то чтобы сочувственно, но как-то безудержно, без рефлексий. Мол, так и надо. Мол, таковы идеалы героев, и вот мы их показываем.

Или, быть может, во мне внезапно заговорил «комсомолец»?

Однако для сегодняшнего кино в целом характерна некоторая потеря ориентиров и чувства меры. Непонимание того, как выстроить «идеал», рассказать про любовь, чтобы по пути не свалиться в пошлость и содом²¹.

Конечно, в «Стилягах» важно само протестное «но», которое звучит смачным лейтмотивом в одном из песенных номеров. Человек-но, который своим появлением взрывает серую действительность! Хорошо, взорвали. Но что показать взамен? Голые попы?

Тем не менее «Стиляги» – фильм умный. Эпизоды удивительной атмосферы, когда музыка полностью преображает реальность – хороши, безусловно. У Мэлса, в отличие от ребят его компании, есть саксофон, из которого он пьет свое вдохновение. Он, конечно, идеолог. Он не так однозначен, как средний «стиляга» (в том виде, как они показаны в фильме) и не считает, в отличие от друзей, всех не-стиляг – «унылыми», «жлобами» и т.п. Ведь он говорит Кате-комсомолке: «Ты не лучше и не хуже, ты – другая».

В связи с этим, ключевой эпизод – комсомольское собрание, где Мэлса заставляют положить на стол комсомольский билет и осуждают за предательство как раз «высоких идеалов». И тут Тодоровский показывает другую сторону медали. Этот эпизод виртуозно сделан, очень многослоен (от знаменитой песни «Пинкфloyd» до «Наутилуса» в подтексте) – и в то же время какая стихийная мощь!!! Актриса Е. Брик сыграла комсомольскую проработчицу потрясающе. Это, возможно, станет новой классикой российского кино²².

В целом фильм решен чрезвычайно тонко, не-наивно, не в лоб. Показаны все этапы пути героя-другого. Из фильма понятно, что два «полюса» – безудержность/рабство – это не вся сложность проблемы.

В конце концов у Пользы рождается ребенок – негретеноч. Когда она сообщает Мэлсу, что ребенок не от него, а он говорит: «Это мой ребенок», – это замечательно. Я, взрослый мужик, чуть слезу не пустил. Чуть менее натурально, но тоже кру-

²¹В «9-ой роте» как высшая точка единения, дружбы и братства – типа, какой-то апогей – показано то, что ребята обкурились анаши и всей ротой отымали «белоснежку». И это не для «реализма», не для «правды окопной»... А потому что выше таких «идеалов» прыгнуть не могут сами создатели фильма.

²²Помните фильм «Забрилки лойнт» Антониони? Похожая идея, «отрыв без границ». Также красиво снято. Но с таким хулиганьем, как главные герои, в реальной жизни сталкиваться опасно: игра со спичками им свойственна. Для чего угнал самолет и едва не убить готов? Ради «любви»? Но ведь не любовь, а эгоизм движет этим парнишкой. Ради «свободы»? Но это ведь скорее безответственность... И т.п.

то – когда отец Мэлса принял малыша: «Он – наш!».

И вот – в прошлом такая неугомонная – Польза укладывает спать младенца и кричит Мэлсу, которому привезли из Америки саксофон: «Я же просила потише!».

Тодоровскому мало «биполярного мира» («серые» – «яркие»). Когда главный герой узнает, что никаких стиляг «в Америке нет», он сначала злится, а потом произносит: «Но мы же есть!»...

Так наступает конец иллюзии, почти конец фильма. Но и начало возмужалой жизни вне любых «категорий» и сект. Другие «другие» будут навлекать себе на голову приключения, веселиться и страдать, искать на волнах радио какой-нибудь очередной «город Нью-Йорк»... В финале по Тверской бежит толпа молодых из двухтысячных, и среди них Мэл и Польза из пятидесятых. Кино оказалось не только про юность, но и про зрелость. И новую юность, и новую зрелость. Про вечное взросление. Про движение рывками в свободу, про вечное возвращение на круги своя.

Универсность

(Из статей по экологии русского самосознания)

Главное здание – постройка высокая. В дождливую погоду не видно башни, на неё с серого неба наползают облака, усаживаются низко, будто на подвешенный к шпилью гамак набросали подушек, заволокли периной тумана странные астрологические часы на одной башне, застелили обычные часы на другой, – так что если опаздываешь, то и не узнаешь, насколько.

Само здание, построенное эзками, – это обитель мудрецов, как у Платона в идеальном государстве. Вы оказались в резервации: ходите, думайте, оправдывайте свою касту. Для удобства вот вам столовая, бассейн, библиотека, – словом, инфраструктура, только прибавляйте науку. Мы вам позволили жить в прекрасных условиях, теперь и вы оправдайте наши надежды. Всё рассчитано на то, чтобы думающие из этих стен уже не вышли. Каждый работает в своем секторе.

И как мы довольны! Мы полагаем, что вытянули счастливый собачий билет. Я всегда этого молча стеснялся: ведь плебейство – думать, что интеллигент – это всего лишь человек с чистыми манжетами. Он может рубить собственный книжный шкаф на дрова или с голодухи обдирать последние клочки мяса с куриной кости!

На днях меня устрасила громадная новая библиотека МГУ,

и я не решался зайти в её высокие двери, хотя дули сильные ветра, ведь она стоит на пустыре.

Иду с охранником, провожающим меня, чтобы я оформил читательский билет. Вслух удивляюсь масштабам.

– Да, у нас сейчас так. Вливания. А что? Хорошо. Если у тебя ум смекалистый, – он говорит теплым голосом, гулко шагая, и с усмешкой смотрит на меня, – и тупой зад, то можно сегодня ого-го как пойти, и денежки будут.

Я киваю, желая сбежать, чтобы потом опять вернуться и выполнить норму.

Моя двойственность – в этом неприятии «университетского» и прислуживании ему – в моем двоечничестве, неуспеваемости и, как следствие, постоянных попытках притворяться.

Я всегда отгораживался от Него. Он был для меня диктатом, внешним миром, изображающим крылатые порывы научной мысли, но с глазами мудрыми и холодными, как у змеи. Он грозил своей башней, а я с Ним сражался. Всё мне казалось тупиком, а не перспективой: игра в академизм, ученая мантия, звякающая подкладкой с зашитыми в ней деньгами, студенческие песенки, будто способ задобрить этого жестокого Перуна...

Каждому своё. Есть чиновники, есть ученые, есть рабочие. Я – ни тот, ни другой, ни третий. И, возможно, поэтому такой чужой всем.

Но мне хотелось быть образцовым учеником, чтобы не расстраивать близких.

Я судорожно писал на ладонях признаки славянских языков, но на языке у меня нужного признака не было, и старания шли прахом. Я тер грязными руками лоб, оставляя на нем чернильные разводы, силясь припомнить, как называется это явление. И получал незачет автоматом.

И вот я, кажется, постиг, что такое физиономия университетского человека, т.е. то, каким я должен стать, чтобы не выделяться, более того, выгодно вписаться, как шкаф в интерьер.

Физиономия эта имеет несколько черт: она должна быть недовольной, или величественно-твердой, или, в крайнем случае, – ироничной. Если я гуманитарий – моя наука сложна, и в чём она состоит, не сразу ответишь, но я ведь ученый, и поэтому первой защитой от любых претензий будет то, что я ничему не удивляюсь, и всё, что мне встретится – стану описывать торжествующе-безразлично.

Болезнь «учёного» (всё равно что – «морёного», «мочёного») – в том, что я не могу до конца полюбить то, на что смотрю. Каждое чувство я обязан прежде завернуть в наукослов-

ную обертку. Дробить объект на сегменты, бить ему по рукам. Отказываться от неподходящего, выискивать подходящее, как мясник кидает вырезку на весы.

Но чем больше я умерщвляю, тем больше уверен, что это единственный путь постижения мира, ведь каждую эмоцию я тушу о стенку собственной души. Любой дурной поступок можно объяснить научно, проанализировать – и постфактум оправдать. Так короста научного равнодушия становится лицом.

Неужели никто не чувствует, что мы продавцы воздуха? Неужели никому не стыдно? Почему мы все так уверены в своей каменности?

Ленивая складка у губ. Сдвинутые брови. Соблазн формы, заседания, таинственного слова, который рано или поздно схватывает душу университетского человека.

В это играют даже самые талантливые. Только у них – тончайшие, как бабочкины крылья, ухищрения ума. И чем смелее ты вначале, тем разумнее, оmozговленнее, когда заматерел.

Набоков – типичный университетский человек. Гуманитарий, разъявший всё гуманное. Остроумный коллекционер мертвых бабочек. Пришпилил летучую метафору, прибрал к ногтю всё живое, что есть на свете, думая, что ты хозяин гербариев смысла, – а смысл, сухой, измельченный, осыпается, на глазах обращается в труху.

Может быть, вам знакома эта боязнь идти до конца, которая сидит в университетских людях? Они хорошо знают свой предел и могут наукообразно говорить о комплексах, об идеях, о гендерном и патологическом – а всерьез – пугаются, делают квадратные глаза или проявляют такую дикость жеста, поступка, убеждений, что лучше не знать сих страшных снов.

Мне говорят: но ведь они, так или иначе – лучшие умы, сливки общества. Хуже, когда у людей просто рыбы лица, в автобусах, например. К тому же вся эта проблематика – удел двух с половиной человек. Если я кляню альма-матер, я клянусь и подрываю себя и горстку таких, как я.

Сейчас нет трибуны, нет единого микрофона, в который нужно вещать истину. Раньше, говорят мне, филолог был нужен, чтобы выработать концепты на национальный флаг. Быть болтуном, спичрайтером – было участием завидной, пользовавшейся автоматическим спросом, и для многих это повод для ностальгии...

Но ведь блестящий разум (рацио) – это ещё не дух.

И может быть – страшно сказать! – надменная гордыня университетских людей – не от фаустовской дерзости идет? Просто

они давно поняли, что у них в руках есть властиска, скрытая сила раздачи благ, кнопка сакрального знания, к которой можно допустить – или не допустить? Не надо тут искать метафизики: не от тайн разума гордецы, а от кошелька, прочитавшие список книг, но знающие, что есть кормушка. Как только доврались до неё – зачем менять насыщенную позу? – былая игра превращается в застылую деловитую статуйность...

Я видел нескольких живых людей на филфаке. И всегда это почти что-то катакомбное. Всегда на грани выживания, на обочине, будто втихаря. И это – то, чем для меня является подлинный Университет: всегда – не метод, но – личный пример учителя. Как вне-научен мир у великих гуманитариев, насколько свободен от «сообщества ученых»! Объект в их руках оживает, трепещет – это взгляд, который конгениален тому, что разглядывается. А потом их именами будут потрясать всё те же холодноглазые...

Мне трудно говорить то, что я говорю.

Сейчас я представляю в уме знакомые лица, и все они мне глубоко симпатичны, все интересны. (Пусть спорят, пусть бьются из-за буквы, играют в игры. Есть ведь и другое: когда с первой минуты ты узнаешь своего. Они же – учили тебя!)

Но в душе чувство унижения: что же вы сделали? Или чего, точнее, не сделали? Когда успели проявить очередное безволие, или, наоборот – очередную прыть, продав университет с потрохами? Ведь бездарность – может оказаться подавляющей. Кто, как не образованные и высокоумные – превратили его в то, что он есть сейчас, как бы показав тщетность всех научных потуг в эпоху спроса и предложения на знания?

Выпускники работают в глянцевах изданиях – шьют новые флаги. Впрочем, это факт их личной биографии.

Мой друг наблюдал, как с лестницы некий «бык» в шутку сыплет десятирублевыми бумажками на первый этаж, в промежутки между лестничными пролетами. Это чужие десятки, но и это симптоматично.

В лифте едет плохослышащий профессор со слуховым аппаратом. Рядом слышна речь, харкающая матерщиной среди потока неизвестного мне наречия.

Интеллигентное молодое лицо кажется здесь уже каким-то странным растением, перекачанное, занесенное удивительным ветром издалека, – эти скромные и худые мальчики и девочки ходят по чужой территории, которую населили и освоили уже совсем другие. Просто – другие.

И впервые понимаешь: ведь это и мой Университет. На гра-

нице с полной потерей и размытием – наконец приходит осознание, чем является он – для меня, его кирпичика. В такой борьбе он мне уже не враг.

Не может быть в нем того, что лучше мира. И он тоже подлаживается под социальную среду. Он волей-неволей черпает людей из мира и становится ими.

Мне и самому кажется в грустную минуту, что если основная масса живет звериным обычаем, то интеллигентность – экзотика, изысканная веточка салата на бутерброд нашего общества, тонкая приправа, не более – раз такие у нас господа университеты.

В этих условиях я тем более не хочу лепить из себя «элиту». Это значит – я с *ними* побратался и представляю их формат.

Значит – уйти?

Но без нас гора исторических свидетельств окажется грудой разрозненных черепков. Наше дело – расчистка механизмов, которые заставляют сдержаться и не нахамить, не убить при первом же импульсе гнева – а ведь это то, чему учатся – в том числе на книгах; это то, что нелегко, но человеческая жизнь в принципе невозможна без этого каждодневного усилия.

У воспитания должны быть острова. Чтобы что-то склеивало людей, как слюна клестов склеивает разрозненные ветки в гнезда. Чтобы по-прежнему объединяло то, что заставляет нас ходить на работу, а не просто отнимать друг у друга деньги и припасы.

Университет ещё существует – не для того чтобы быть местом для богемного ля-ля или рассадником курилок, а – странным, юродивым оплотом культуры. Мы – те, кто должен сохранить знания, которые позволяют себя не забыть, быть незапотелым зеркалом, в которое другие ещё могут себя увидеть, понять. Наша функция – объяснять дорогие слова, быть клетками памяти.

Здесь меньше всего поводов для зазнайства, тем более что мы не справляемся с данной задачей. Университет, как и церковь, есть по-своему нечто служебное – и не должен превращаться в самокумира, в идолище кафедры.

У каждого должен быть в голове свой идеальный университет. Не лобное место, а спасение и подспорье, чтобы не распадаться на атомы я-бытового, я-болтуна, я-столяющегося на втором этаже человека. А сблизиться с ним по-настоящему – это вспомнить про дроги, на которых, грызя соленую корюшку, засыпая на вонючей рогоже, ехал сюда Ломоносов, чтобы создать Университет собой!

Надо учить и учиться! Надо быть живыми! На то нас и воспитали те искренне нами любимые, о которых мы сразу вспоминаем при этом универсальном, обнимающем слове!

Так Университет становится навязчивой мыслью о духовном неодионочестве, мечтой о культурной телепатии.

Так – быть может – проявляется лишь один из симптомов, типичных для былого его студента – симптомов универной болезни на поздней стадии.

Падающий автор
(О рассказах А. Иличевского)

Многие говорят о том, что Александр Иличевский разрабатывает серебряную жилу русского модернизма. Пришел и вырос художник, преломивший весь спектр русской литературы двадцатого века. Проза Бабеля, Пильняка, Платонова, Замiatина, Шолохова, Зощенко – вот закваска для творчества потомка. Бесконечное разнообразие техник и сюжетов, которое Иличевский демонстрирует в книге «Пение известняка» (Время, 2008), вроде бы ещё одно тому доказательство.

Но любая традиция – не только мощь, но и ноша. Становясь преемником, как справиться с силой гибельности, бешенством и взмыленностью тех четырех коней, которые, грохая копытами, вносятся таким образом из прошлой в новую реальность?

Иличевский соединяет в своей алхимической реторте стилистику двадцатых и девяностых годов. Он переносит приемы той прозы, таинственной и в чём-то аморальной, разгульной в своей жестокости и размытости критериев, в сегодняшнюю литературу. И наследует не столько стилистические изыски, сколько само мышление, порожденное хаосом послереволюционных лет.

Изохрененная фантазия, чувство языка и композиции распушились в текстах Иличевского как красочное оперенье. Его стиль варварски красив – как фламинго, изображенные им в рассказе «Штурм». Читателя манят, влекут заблудиться радужные пятна, цветные разводы, лиловое, бирюзовое, жаркое. Запахи и впечатления хватают вас за грудки.

Любимое наречие Иличевского – «заполошно». Так он и пишет. Жизнь без ума-головы, неконтролируемая, иррациональная, то и дело захватывает рассказчика: «Я вижу поодаль бескорбный лик незримого Случая и, полнясь жутью, как река

половодьем, молю его о пощаде...».

Но по какому краю он нас ведет? Типичный маршрут его историй: вначале нечто кажется главному герою «легким приключением» – рывком за пределы повседневного опыта.

Опасность мерцает еле заметной точкой на грани видимости.

Трудно уловить момент, когда события начинают развиваться необратимо. Но внезапно это нечто становится смерчем – и переворачивает жизнь героя с ног на голову, дохает смертью: «Огромное – или крохотное, но всегда такое, что потом не то чтобы не расхлебать, но несколько даже удивительно, что вообще выжил».

Это нечто, физическое, как сила всемирного тяготения, может расшибить в лепешку, грозит небытием: «Каждый раз приезжая сюда, я чувствовал, что невольно зависаю на время над неким неизведанным провалом, дно которого мне никогда не разглядеть».

К тому же главный герой Иличевского, как правило, человек без имени – либо просто «я», либо просто «он». Автор заставляет поверить в происходящее как в лично им пережитое, приносит себя в жертву. «Я» вдруг заблудился на острове («Горло Ушулука»), «я» попал в метель («Курбан-байрам») или брожу по топкому болоту в ночном лесу («Костер»). Надеваю стереоскопические очки и одним махом оказываюсь в чрезвычайно вещном, густом сновидении.

Герою хочется взглянуть в то, во что вглядываться не след. Всегда чужак, которому свойственна жадность познания. Путешествующий, бездомный, сплавляющийся, ночующий, где попало. Герой находится в вечном поиске – пропадая то в другой природе и культуре («Горло Ушулука», «Курбан-байрам»), то в дикой и страшной истории своей страны («Дизель», «Воробей»).

Рассказчика затягивает воронка текста.

Он словно бы не знает, куда нас тащит, какие «вероятия» ухают и таятся на следующей странице («Вот как раз той весной и приключилось все мое будущее»).

Желание знать оказывается сильнее запретов.

В рассказе «Известняк» мальчик Семен в одиночку крадется по обрывистым скалам огромного карьера, чтобы срисовать впечатанные в камень ракушки. Герой горяч особенной страстью: «Трепет уподобления Неживому охватывал его».

Такое любопытство чревато гибелью человека. Что ещё более жутко – его отсутствием, падением гуманного перед ве-

личием чего-то большего. Увлечшись, Семен не заметил, как залез на отвесный склон. Герой сорвался вниз и чуть не разбился насмерть: «Пал он как бы внутри себя – в ту пустоту, что возникла на месте его мозга... пал долго, успел зажать затрепетавшие ноздри, поднять подбородок».

Этот рассказ кажется автобиографичным. В нем, как в части отражение целого, сфокусирована история автора. Не только потому, что этот случай, вероятно, когда-то произошел с ним взаправду, но потому, что происходит с ним всякий раз, когда он пишет новый текст.

Замысел Иличевского – известняк опыта. В нем отпечатались безучастно, шокирующе-объективно пласты его подсознания.

Он срисовывает их, царапая ногтями камень. Держась за жизнь. Каждый раз рискуя упасть.

Его речь – это речь человека, которого ведет головокружение.

Его синтаксис – скольжение по наклонной. Зачастую – срыв в крутое пике.

Иличевский, «влекомый обмороком стремления», – гений пассивного залога. Его проза дарит надежды на большую будущность и пугает, как карьер, в который лучше не ходить.

В рассказе «Гладь» желание автора сродниться с вечно изменчивым и вечно неподвижным ландшафтом, упасть в само время – страшит особенно. Иличевский дает бесстрастную хронику событий, происходящих на реке и её берегах в течение нескольких лет, короткими очередями кадров, глазами самого водоема:

Муравейники простояли ещё несколько лет.

Река текла.

Понтонный мост закрылся.

Понтоны вытащили на берег, разрезали, разобрали на металлолом. <...>

Мостик снесло в одно из половодий.

Муравейники растаяли один за другим в течение лета.

Скелет, раскинутый на лежанке, побелел.

Линии ног, рук, шеи указывали на вершины исчезнувшего пятиугольника.

Этот взгляд без-человечен, упирается в некий предел асоциальности.

В новелле «Штурм» авторская точка зрения напоминает глаз дикого и хищного зверя – остротой и подчас феноменальной цепкостью.

Он... *взглядывает в сад через прицел. Пробившись сквозь ли-*

ству, видит дрожащую паутину, унизанную сверканьем капель, перила открытой веранды, крыльцо <...>. Дождь накрапывает все сильнее, трясутся листья, ветки то пригибаются от напора, то выпрямляются, и тогда капельные нити охажками отшиваются от стволов, заслоняя зрение. Хурма лежит в траве... и дождь припускает всё сильнее, трясутся листья, брызги окутывают облачком плод – он, сияя, глянцево, упиваясь струями, бисером блеска.

Наблюдение завораживает, как гипноз. Это красиво. Но мы смотрим на происходящее глазами охотника по имени Федор, который пытается схватить «красоту» и для этого убивает кабанов и птиц, делает их чучела. Мы глядим сквозь ружейный прицел инстинктивным прищуром убийцы. Цинично и холодно всматриваемся в само по себе живущее.

В рассказе «Случай Крымского моста» действует некий «дух зренья» – бесплотный персонаж, который тоже наблюдает. Однажды он видит, как подросток Дуся, проигравшись в карты, убивает беременную женщину. В финале «дух зренья» толкает убийцу вниз с моста: «...взяв разгон, шибанул со всего маху Дусю в грудь. Обернувшись навзничь, за спиной постового он вошел вертикально под воду».

Сила, которая вначале безучастно смотрит и только оправдывается («ну что тут я мог поделывать?»), а потом толкает в последнее падение – всё-таки inferнальна, а не светла.

Автор – взмывающий или падающий дух зренья, провоцирует и бросает нас, растревожив.

Оскользание стопы, зыбкость упора берedit душу смертной тоской.

От этих рассказов отряхиваешь голову, как после обморока. Любая загадка, оставленная нам Иличевским, – ядовитый цветок за пределами добра и зла.

Без ножа режет аморальность взгляда, насекомого или динозавря. Известняковая. Повергающая вниз по лестнице эволюции.

И опять в рассказе «Кефаль», где речь идет об умершей девятикласснице: «От лица девушки, лежащей в гробу, не оторваться. Оно влечет взгляд, как пропасть». Опять туда, в зияние, где человек обращается в точку.

«Писать надо для людей, в лучшем случае – для Бога», – говорит Иличевский в одном из интервью. Но когда пишет: «На блестях крупной чешуи – лишайчики налипшего песка», – в неразличении песка и лишая, в этом метафорическом произволе еле заметно просвечивает не то, что аморальность, но

внеморальная, а-человечная возможность уравнивания всего со всем.

Персонажи, по первому впечатлению, могут быть нам «симпатичны», но их поступки также немотивируемы, как выпад метафоры. В рассказе «Перстень, мойка, прорва» рассказчик стесняется, удивляется, пугается, как все:

Далее какие-то бушлатные ханыги пускают тебя под шлагбаум. А ну как они тебя – тюк по темечку монтировкой, и больше ты машине не хозяин. Затем сумеречно едешь чуть не по шпалам, пересекаешь бесчисленные, как годы, пути. Время от времени шныряют в потемках «кукушки», маневровые локомотивы, трубят ремонтные дрезины – знай только увертывайся; вагоны стоят безбрежно, цистерны, платформы, контейнеры – все это громоздится, накатывает, будто бы волны бесконечной штормовой ночи. К тому же хозяйство это поверх обставлено оранжевыми кранами-диплодоками, так что по временам мерещится – словно бы ты в порту...

Главный герой, водитель, рассказывает о своей Москве остроумно, зловеще-весело. Все бы хорошо, но, встретив на автомойке женщину удивительной красоты, он оказывается к концу рассказа её убийцей – неожиданно для себя самого.

Манера письма обманывает, морочит, как упомешательство. О том, что рассказчик уже колеблется над бездной – о факте убийства – мы ничего не знаем вплоть до финала, когда он топит труп в реке.

Падающий человек Иличевского действует по наитию, сваливаясь, хватается за жизнь, и в результате оказывается не-людем.

Куда ухнула душа? Или автор отождествляет с ней инстинкты, роднящие человека с улиткой или моллюском? Когда была потеряна почва под ногами?... «Оскальзываясь, я съезжал в воду, но, не смея повернуться спиной, продолжал упорно пятиться и как забубенный что-то шептать».

Опьянение в разных формах («Медленный мальчик», «Двенадцатое апреля»), неудержимая любовная страсть следовательно к убийце («Облако») или езда «со скоростью 160, выжимая временами 190» («Курбан-байрам») знаменует капитуляцию перед жестоким и яростным миром, невозможность его понять и объять.

В «Медленном мальчике» герой, гуляя с сыном, встречает мальчика с синдромом Дауна, медленно бредущего с дедушкой по дороге. Герой пытается уяснить себе: «...за что? Где тут

справедливость? Кому это наказание?» Не в силах ответить, он покупает водки, напивается до беспамьтства, становясь очень похожим на встреченного мальчика: «Ему было трудно, но он обернулся, очень медленно, боясь потерять равновесие, и никого за собой не увидел, задрожал головой, постоял, подумал и сделал ещё один невозможный шаг».

Но есть и другое. В рассказе «Горло Ушулука» по двору ночью ходит лунатичка «скользящей поступью». Там действует двойник главного героя, его темное альтер эго, сотканное из парадоксов и умолчаний («если бы не точное совпадение внешности, я бы опознал в нем незнакомца»). Но символическая нагруженность не тяжелит этот рассказ, не мешает ему как балласт. Это проза первозданная, дышащая, становящаяся – как местность, о которой Иличевский ведет речь.

Эта проза понимает тайну, сама становится ею.

Рассказ начинается как падение в степную траву с запрокидыванием головы.

Но это случай, когда от головокружения и перепадов уровня у читателя не идет кровь носом.

Или рассказ «Старик» – так сказать, день, а не сновиденье. Текст, в котором всё внятно, бесхитростно, почвенно. «На обочине запрокинулся на бок огромный старик, туловом он привалил себе руку, которая нужна была для опоры, чтобы под-няться».

Рассказчик помогает упавшему встать и пойти («зыбкость в ногах кидала его по сторонам и могла швырнуть под колеса»), он пускает старика пожить к себе на дачу.

«Сергеич», «мосластый организм безумия, беспамьтства и немощи», ходит в одежде героя, копирует его жесты. А главный герой неожиданно перенимает походку старика: «Земля пошла у меня под ногами колесом, восьмеркой».

Старик и герой – встречные двойники. В сущности, они в какой-то момент могут поменяться местами. Когда-нибудь стариком может стать и рассказчик, и кто-то другой поднимет его с земли.

Как понять того, кто уже не человек, а растительность, животное или камень, и заведомо не поймет твоей любви? В последнем рассказе сборника Иличевский опять царапает известняк. Герой приютил старика – но тот невменяем, толком не помнит даже своего имени, пребывает в маразме, то и дело плачет, да ещё и эпилептик.

Но отправной точкой истории становится эпизод, по-новому разворачивающий тему. Герой спускается к реке, которая «и

года, и тысячелетия прежде так же текла в ровном бесчувствии, постигая забвение от края до края...», и случайно находит «впадину на снежном покрове», где остаются теплыми прелые листья. «Я встал на колени и жадно сунул руку в густую мокроту, полную тепла, пальцам казавшуюся с морозу горячим миром. <...> Я понял, что пальцы пытались нащупать в этой отверстости, в этой дышащей точке живого... Его язык!»

Эта деталь – не только воспоминание о языке старика-эпилептика, запавшем во время припадков. Это нащупывание языка всего живого, того, что прежде казалось сумасшедшим, маразматичным, немым.

И окончание рассказа оказывается едва заметным, но резким разрывом с гравитацией: «По дороге попал в снегопад, полз среди лесов, ни зги, ни дороги не видно, один раз свалился с обочины, хорошо ещё сам выбрался <...> а теперь стало ясно... чей вздох приветствовал меня в морозном небе».

Этот финал – начало вертикали, пути вверх. Не падение, но медленный подъем зрения нужен как воздух. Обретенная устойчивость взгляда – ценнее бесконечного круговорота метафор.

Это означает отказ от желания посмотреть «в глаза анархии и разгула, по новой захлестнувших эти края» («Дизель»). Это означает, отчасти – прыжок вон из традиции новых классиков (взять ли платоновский «Котлован» или бабелевскую «Конармию», где страдательность и агрессия одновременны).

Зависание.

Переворот от черноты бездны – ко взгляду в небо.

Опасностей у земного человека, и одновременно летучего «духа зренья», – автора, в этом случае не становится меньше.

Но тем человечней, в конце концов.

После прочерка

Юлии Сычевой

Публикация книги Л. Чуковской «Прочерк» в издательстве «Время» (2009) впервые отдельным томом – это сигнал: книга пробует найти «читателя в потомстве». Попытка, как ни горько сознавать, снова может оказаться «несвоевременной». Страна устала от истории-как-она-есть. Ей опять нужны мифы.

...Под прекрасной матовой обложкой с портретом молодого автора – концентрат горя, ужаса, вошедшего в повседневный быт, убитых надежд. Эта книга не завершена и, пожалуй, незавершима. Она не призвана быть законченным «произведением

искусства». Скорее, способом изжить боль.

Главная цель, которую Чуковская ставит в «Прочерке», – записать, что помнит о супруге, Матвее Петровиче Бронштейне, расстрелянном в годы «ежовщины»: «Собственную Митину память и собственную Митину волю и Митино будущее 18 февраля 38-го года убили. Меня и мою память – нет. Крупицами моей памяти под напором воли пытаюсь я заполнить пустоты – прочерки! – казенных справок».

Читатель постоянно ощущает ту железную линию, которая делит судьбу автора на «до» и «после» ареста Мити. «Тридцать седьмой ещё не наступил – он ещё только вот-вот наступит. А я хочу ещё немного подышать воздухом кануна...». То и дело звучит оговорка: «Я была ещё тогдашняя, не теперешняя».

Арест мужа стал для Чуковской переходом от жизни к нежизни. От настоящего – к минувшему, памяти, писательству... Цитируя Ахматову, она называет себя стаканом, закатывшимся в щель «во время взрыва в посудной лавке». Автор «Прочерка» смерть уже пережил.

Взгляд Чуковской внимателен к деталям, писательски цепок, хотя «Прочерк» – скорее документ, чем литература. Вначале мы видим почти безоблачную хронику.

Любовь. Совместная с мужем работа над книгой «Солнечное вещество»... То, что было счастьем – останется таковым без примеси мрака. Первые главы – память о той поре, когда Матвей Петрович, молодой талантливый ученый, слышал гул призывания, а гул времени – ещё нет:

Митя, в разговоре с общими друзьями или даже наедине со мною, прислушивается не к нашим голосам, не к спору, в котором только что принимал живое участие, а к внезапно, быть может, помимо воли зазвучавшему в нем голосу. «Что с тобою? Куда ты подевался? Голова заболела?» «Нет, – отвечал Митя смущенно, – но, понимаешь, задача все не решалась, не решалась, а вот сейчас внезапно почему-то решила решиться». И он украдкой... выхватывал записную книжку, а если мы наедине – откровенно бросался к столу.

Благодаря авторской вере в силу слова, прошлое возвращается в настоящее. Возникает зыбкий, прозрачный портрет Мити:

Я любила смотреть, как он, с пером в руке, поднимая голову над откинутой доской и листом, – думает. Недвижность, застылость – лица, глаз. А, вот он что-то ухватил: да, вот движение

зрачков. Значит, приближается движение руки. А-а! Вот уже и рука побежала: «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге», и рука едва поспевает угнаться за мыслью.

А потом пришла эпоха, когда, по словам Чуковской, «опасно было – жить».

Ночной обыск в квартире увиден растерянными, ещё не опытными глазами автора: «Пока они были здесь, мне казалось, что – стоит им только уйти – я пойму. <...> Но вот я сижу одна и не верю в случившееся – слишком глупо! искать у нас оружие! И отравляющие вещества вместо солнечного!»

Когда повествователь сталкивается с новым, жутким опытом, то ощущает, что передать произошедшее почти невозможно. В том числе, родному человеку, Мите: «Главное – понять. Я сбивалась. Как объяснить ему белесый, оструганный затылок [сотрудника НКВД – Ф.Е.], рукописи в ключьях на полу, бурые печати на дверях. Но не в этом ведь дело. Я хватала карандаш, но и карандаш, хоть убей, не помогал уяснить мысль». Многие попытки спасти Митю оказались тщетными. Вскоре его арестовали, а потом расстреляли. Наступило «после». Все мы – тоже живем после.

Постижение абсурда мучительно. Человек сопротивляется тому, что его опыт бессмыслен. «Зачем?» – вопрос-лейтмотив «Прочерка». Желание понять, выговорить, объяснить себе, что произошло со страной и людьми – преследует автора:

Одно только непонятно – зачем? С какой целью? Зачем?

Зачем, в самом деле, брать человека, заведомо неповинного, и бить его до тех пор, пока он не сознается, что намеревался взорвать Смольный?

Социальный эксперимент? Моральное уродство? Паранойя власти, которая утопает в крови и может самоутвердиться только ещё большей кровью? И опять, опять:

«Зачем?» – об этот вопрос все мы стукались лбами, как баран о забор. Вот если в НКВД проникли вредители, тогда понятно. К тому же мы ещё не заметили в ту пору, что сажают не только лучших, но и худших. Что сажают вообще пассажиров трамвая № 9 или № 23 – всех без разбора...

В то же время Чуковская приводит бесстрашные слова друга семьи Г. Иегудина, сказанные с глазу на глаз уже тогда, в самый разгар репрессий: «Аресты подрывают культуру, хозяйство, промышленность, но не власть... Напротив, они мощно укрепляют её. Машина работает совсем не зря и не вхолостую.

Тот конвейер <...> – часть машины, у которой есть свое плановое задание. Она вырабатывает не автомобили, не сталь, а страх».

Наиболее узнаваема в «Прочерке» именно немота, в которой совершаются преступления, могильная повседневность «пира во время чумы»: «Город жил своей обычной жизнью: работал, учился, влюблялся, читал газеты, отдыхал, слушал радио, ходил в театр, в кино, в гости. <...> Весело встречал Новый год... Быть может, это и было самое страшное».

Самые пронзительные страницы «Прочерка» – отчаянные автора, срыв в бессильный крик: невозможно объяснить жертвам, что их ведут на убой. Что «дым без огня» – бывает. Что «врагом народа» может стать каждый.

А пока что тянется и тянется на Литейном, по левую мою руку, Большой Дом. <...> машины с погашенными фарами спускаются иногда с моста <...> это нового врага настигли в постели и привезли в тюрьму. <...>

– Вот мы их все браним, – говорит моя спутница [жена арестованного, которая одолжила Чуковской платок. – Ф.Е.], кивая со вздохом налево, – а ведь и их пожалуй надо: работают всю ночь напролет.

Работают?

Кого они там сейчас истязают? Её мужа? Моего?

Я не нахожу ни слов, ни дыхания. Ненависть перехватывает горло. Я сдираю с себя принесенный ею платок, два или три раза хлещу её по плечам, по голове, швыряю платок наземь и пускаюсь бежать, оставив мою благодетельницу ошеломленной.

Я не знаю, что больше потрясло меня в тридцать седьмом: зверства властей или степень человеческой глупости?

Но если искренняя «глухонмота» – черта многих современников Чуковской, то что сказать про сегодня? Для нового читателя реалии «Прочерка» далеки, как эпоха Владимира Красное Солнышко. «Политические репрессии» – каменный уголь истории, глава в учебнике убористым шрифтом.

«Большой Дом» (ленинградское здание ОГПУ), мимо которого почти буднично спешили герои «Прочерка» – возможно, покажется «непуганому» чем-нибудь вроде «Большого Брата» из произведения Оруэлла. Чуковская пишет, как женщины выстаивали бесконечные тюремные очереди, сутками дожидаясь «своей буквы», на которую начинается фамилия мужа, родственника, друга или подруги... Все это, в лучшем случае, будет прочтено как деталь антиутопии, «нумера» из романа Замятина «Мы».

Сталин становится третьим в списке конкурса «Имя Россия». И мальчик в автолайне умным голосом втолковывает сестре услышанное от родителей: «Сталин был сильный. Всех построил».

– Не было! не бы-ло! – со спокойной убежденностью говорят мне довольно молодые люди в ответ на упоминание о «большом терроре». Были всего лишь «партийные чистки». Сотни тысяч жертв – придуманы врагами. И это говорится в двухтысячные годы. Слишком далекие от тридцать седьмого, слишком близкие к нему? Неужели вместо культуры, вместо истории у нас – прочерк?

Возможно, кому-то выгодно порождать мифы-мутанты, якобы возвращая национальную гордость. Выгодно – не помнить, не видеть, не знать. «Ведь молодой, сильный мужчина, поднимающий руку на заведомо неповинного, молодой мужчина, стулом или рукояткой револьвера избивающий старика или женщину, – ведь это существа извращенные, выпадающие из нормы. Где он был до той поры, пока не сделался профессионалом палачества, чем занимался? Ведь он жил среди нас».

Сегодня внуки жертв и мучителей едут в одном автобусе. Время – не линия, а горящая магма, со всплесками тенденций, убеждений и вер. Спит взрыв. Для нации амнезия – хуже смерти, многократная смерть. Она называется варварством.

«Прочерк» стремится устранить зияние в пространстве общей памяти. Он создан не для прошлого, а для будущего. Чуковская пишет и сомневается, что прочтут: «Верили ли мы, что другое время настанет? Пожалуй, да. Безо всяких оснований, но верили. Для веры основания не требуются».

«Прочерк» – книга последней надежды на воскресение. Ведь у автора от «великой» эпохи 30-х остались только образы потерянных близких. Ещё – сны, в которых её муж по-прежнему жив: «...А то во сне придет и сядет // Тихонько за столом моим...» Ещё – строки любимых погибших поэтов.

Ещё – одиночество: «Я выбегала к ним: дома, без Люши, без Мити, мне всё опостытело... Сидишь у себя – с кем ни сиди – и тебе ясно, что Мити нет; а сидишь где-нибудь у друзей и воображаешь: вот приду домой, а он дома!»

Нам от эпохи остался «Прочерк», который всё это вместил. Вычеркнуть из исторической памяти, сознательно забыть преступления – преступно.

Либо мы прочтем «Прочерк», либо вернемся к нему.

Комнаты статического ужаса

(О фотовыставке «VOOM. Портреты Роберта Вилсона»)

Московский зритель получил привилегию посмотреть эту выставку одним из первых после нью-йоркского. Диковинная культурная флора западного искусства тотчас пересажена на российскую почву.

Нам предоставлена редкая возможность – наблюдать заезжий полутеатр-полукинематограф Роберта Вилсона таким, какой есть, без адаптации и перевода, пока он не успел растерять свою новизну в долгих вояжах.

Но, быть может, вы уже слышаны об этом зрелище.

Вам, искушенному, известно, что VOOM – это такая техника сверхчёткого видео.

Думаете, что знаете, чего ожидать. Что полностью готовы к эстетическому аттракциону.

Поэтому смело берете билет.

На выставке, которую устроил Фонд «Екатерина», все для людей. Музейный сервис подкупает уютом и качеством. Аудиогид – пожалуйста, о самом Вилсоне побольше узнать – пожалуйста. Не выставка – сама Услуга.

На выходе из гардероба встречаете «портрет» собаки, которая часто дышит, высунув язык, под веселую, с постукивающими скляночками, музыку.

Забавно! Правда, сама задорность музыкального сопровождения могла бы и насторожить. Оно механическое, как бы закольцованное. Закадровая музыка может смениться любой другой по мановению невидимой руки. И весело уже не будет.

Но вы ничтоже сумняшеся спешите в чернеющий лабиринт выставочных залов. Скорей, к фотопортретам, как говорят, живого классика...

Переступив порог первой из десяти комнат, вы тотчас окунаетесь во тьму, в которой маячат два экрана. Это можно объяснить тем, что портреты Вилсона, как и предупреждали, отчасти кино. А темнота – обычная обстановка для просмотра фильма. Экран ведь сам является источником света.

Но здешний мрак другой по составу. Будто вас специально бросили в него, как щенка, а сами любят.

На традиционной художественной выставке царит тишина. Здесь экспонат окружен голосами и шумами, в которых плавают портретируемый. Каждый образ Хозяин погрузил в свою звуковую среду. «Фотографии» перебивают одна другую из разных углов, улюлюкают, спорят, себя не слыша. Это похоже

на луна-парк, где тебе и обилие разных, заведенных, как шарманка, игровых ящиков, и множество каруселей, и зал кривых зеркал, и таинственные задворки. Или бал-маскарад, который каждый из портретов проводит в полном одиночестве.

Вы близоруко подходите к портрету; он кажется вам неподвижным.

Мальчик в пиджаке и галстук стоит в полный рост.

Он смотрит на вас. Он заключен в раму, как в колбу, и улыбается, почти не моргая, еле заметно дыша.

Вдруг улыбка начинает линять.

Подросток, повинувшись непонятному голосу, который настойчиво искушает: «Test!» («Проверь!»), медленно надевает ярко-зеленую волчью маску, продолжая смотреть вам в глаза. На свету промелькивают бельма пустых глаз: он подносит маску к лицу.

Теперь у мальчика волчья голова.

Потом он снимает маску, но стоит уже с совсем другим выражением лица...

Чувство, что вы заглянули в комнату с привидениями и оказались в ней заперты, охватывает постепенно. Вилсон гладко стелет, да жестко спать. Как подлинный гуманист, убаюкивая комфортом, он предлагает взамен четвертования электрический стул.

Человек в гриме за столом, на котором лежит мясная туша.

Он ест, неторопливо пережевывая, почти не дыша, непроницаемо на вас уставившись. Чудовищное смешение театральной его вида, густого грима, – и натурализма окровавленного куса мяса...

Эти образы завораживают своей полостью, дефицитом послания. Они абсолютно самодостаточны, им никто не нужен. Существуют в своих «мирах», из которых сами выбраться не в состоянии. Не мирах – комнатах своих «я».

Человек.

На табличке написано: Брэд Питт. Один, с голым торсом, в спортивных трусах, на фоне синего, темного двора. Вдруг сверху начинает лить вода, хлещет по ключицам. Душ превращается в долгий дождь. Зачем он мокнет? Почему не уйдет? Застыл. Но дышит. Вдруг достает водяной пистолет, настороженно и сиротливо целится в нас и несколько раз стреляет. Облитый мстит за обиду водой и на секунду избавляется от своих танталовых мук.

Потом всё продолжается по новой.

Краткая передышка: сова в трех ракурсах. Ежик на фоне

звездной ночи. И снова плясать под жестокую дудку режиссера, и нельзя остановиться, и глядишь, глядишь.

Жанна Моро – неподвижная Королева. Но дышит, похожая на портрет в старинном замке, который следит глазами, когда мимо проходит живой человек. А вот Изабелла Росселини – дикая кукла в полный рост с сумасшедшим взглядом, под бесконечный, вприпрыжку, фокстрот. А вот Барышников в образе Св. Себастьяна, терзаемого стрелами. Грудная клетка вздымается. Очередная стрела – в миллиметре от измученного тела, за мгновение до того, как вонзится – висит в воздухе, а герой живет в бесконечном ожидании страдания.

Экранов в зале мало, и впечатывание картинки в сетчатку происходит точно и прицельно. Портреты смертельно четкие, убийственно красивые. Это красота медийной иллюзии без единой лишней детали, созданная будто скальпелем и доведенная до абсурда.

Не персонажи – а эти люди – привыкли быть запечатляемыми, неподвижными, неуязвимыми. Но здесь так называемые медиа-лица с обложек, всегда спрятанные от зрительского окрика: отзовись! – себе не принадлежат. Их у себя же украли, и теперь они вынуждены проживать жизнь в прямоугольнике рамы. Это очень похоже на ад. Время, в котором они существуют – не астрономическое, а психическое, и время это – полночь.

Вот женщина из седьмого зала, моргая, вздрагивает длинными ресницами, стоя к нам спиной. На спине, словно рана, зияет белый разрез на черном платье, как след какого-то душевного насилия. «Вы пришли слишком поздно, – как бы говорит Вилсон, – и сделать ничего уже нельзя, и узнать ничего нельзя. Что ж, гуляйте по залам, как бродят по кунсткамере!»

Каждый из портретов вопиет об отмщении за то, что с ним сделали. У каждого своя боль, своя одержимость или своё безразличие. Все они дышат. Вилсон заставил их раскрыться, но результат его эксперимента чудовищен.

Обнаженная на цирковых качелях, в блесках мишуры. Но ей нельзя сфотографироваться и убежать. Она останется сидеть здесь, со звездами на сосках.

Вечно позировать. Нельзя влезть в кадр и вылезти из кадра. Ты поплатилась своим дыханием за этот соблазн.

Зритель не дожидется движения, взрыва, действий. Как только вы оказались внутри комнаты, тут же уходите. Уходите. Ей уже не поможешь – может и вас с собой утянуть.

В этом сонмище людей-сновидений, на этом элизиуме живых-

неживых – куда без усталой, с замерзшими глазами Юппер?! Медленно, как Снежная Королева, актриса открывает ледяные, нефритовые глаза. Схватила за голову. Губы густо намазаны помадой. Прическа приглажена лаком. Красива смертной красотой.

Самое страшное – это глаза.

Серые дориангреевские глаза Джонни Деппа, в которые страшно смотреть. Он сидит в мехах, манерно оттопырив свои явно мужские руки, изображая женщину. С ним наедине – невыносимо, как смотреть в треснувшее зеркало. Где-то в комнате, за кадром, упорно звонит телефон. Но он его не слышит.

Осторожней. Засмотревшись, я чуть не впечатался лбом в дверь.

Это отрезвляет.

В сказке Гауфа «Холодное сердце» в подвале великана Михеля продолжают стучать сердца тех, кто согласился с ним на сделку. В этой кладовой Михель – сам Вилсон.

Только теперь начинаешь понимать, что портрет мальчика-волка – эпиграф ко всей выставке, как притча о душе, которая однажды решила надеть маску. История, по сути, обманутого ребенка. А может, автопортрет самого создателя.

Вилсон – ловец душ. На месте актеров я бы его опасался. Этот господин, ещё в 60-е сказавший: «ТВ – это искусство будущего», сокрушительно силен.

Он присваивает лица. И теперь все эти люди – портреты Роберта Вилсона.

Серенький день на Лубянке кажется ярким праздником возвращения света.

Вы идете к метро.

Но они не отпускают.

После, рассказывая о выставке, вы наивно восклицаете: «Представь себе! Они дышат! Дышат!», и встречаете недоумение не отравленного Вилсоном человека: «Ну и что? Все живые люди дышат».

В том-то и драматизм этого театра, что Вилсон заставляет дышать натюрморт.

Хотелось рассказать об увиденном. Но передать его смысл невозможно, потому что смысла никакого и нет. «Визуальный образ не поддается однозначному истолкованию, – скажет знаток. – Это наваждение. Его осязать нельзя».

И ты по кругу объясняешь меховую опушку, которая дрожит на ветру у неподвижной Сальмы Хайек, но напрасно.

Это – фантомы. Это призраки.

Все, за исключением собаки, совы, дикобраза, ежа и скунса. Потому что у них немедийные лица.

Пламенный камень

(Размышления над книгой Л. Сараскиной
«Александр Солженицын»)

В ночь на воскресенье мне приснился сон: во рту – нет зубов, все расшаталось и выпали. Как есть? Как говорить? Ощущение ужаса.

Днем в понедельник я писал эту статью, когда позвонил друг и сказал, что Солженицын умер...

Во вторник был проливной дождь. На входе в траурный зал – фото с обложки биографии. Подходили люди. Несли цветы, целовали покрывало.

Он, завершивший свой труд, теперь будто отдыхал.

Нет этой смерти.

Недаром в книге-биографии, о которой пойдет речь, запечатлена почти вся жизнь Александра Исаевича, но смерти нет и не будет.

1

Стать биографом великого человека – стать на пути глыбы – лицом к лицу. Автор жизнеописания, решившись на этот опыт, приносит в жертву авторское я.

Людмила Сараскина в своей книге «Александр Солженицын» (Молодая гвардия, 2008) подчиняется властному стилю того, о ком говорит. Быть его эхом и таким образом понять – вот её стратегия.

Это заметно уже по оглавлению. Писатель, как известно, в прошлом профессиональный математик, и в творчестве мыслил зачастую четкими математическими категориями. Поэтому в биографии у Сараскиной появляются такие названия глав, как «Координаты судьбы», «Плюс МИФЛИ...», «Вектор возвращения...».

Солженицын оставил нам прозу чрезвычайного напора, прозу-пламя, прозу-вызов. Говорить о жизни писателя иначе, чем шквальным огнем его слова, почти невозможно.

Сараскина то и дело использует курсив, чтобы вжиться в стилистику Солженицына. Курсивы – пульс его прозы. Стоит открыть наугад любую страницу «Красного колеса», чтобы в этом убедиться: «Только одно волновало общество: честный или охранник? О горе, о горе, если охранник, – но даже и лучше:

тем более виноват тогда не он, но среда, но проклятый режим, а Богров – лишь трагическая жертва его»²³. Курсив, курсив, курсив прошивает текст, как очередь.

Сараскина отчеканивает таким же чеканом то внезапное слово из разговорной речи, то «терминологию» власти: «Но – *сковырнули* Хрущева...»; «В 1929-м, после почти семи лет работы, её все же *вычистили* из Мельстроя...».

Иногда мгновенно узнаваемый стиль увлекает биографа сплошным потоком, то былинным, то летописным, то поаввакумовски полемичным:

Лучезарная мечта о тайных братьях, тридцати трех богатырях, которые разом выступают из морских глубин на землю Отечества и возродят загубленную литературу, окажется сладостной иллюзией – такого числа богатырей, шлемоблещущей рати, не наберет отечественная словесность ни в самый момент пролома свободы, ни позже, когда свобода обнажит пустынные берега, вспененные волны, и – гальку, выброшенную в шторм большой водой.

Жизнь и литература Солженицына – слились в кипящее целое. Его слово задает нужный накал и автору биографии, и её читателям.

2

Текст, который кровно сросся с реальностью. Текстфакт. Писать, не сочиняя – вот главный художественный или боевой – прием Солженицына.

Сараскина рассказывает историю фронтовых блокнотов писателя, конфискованных при аресте. В них остались резкие высказывания о власти со стороны его однополчан. Когда Солженицын осознал, насколько это опасно для тех, кто ему доверился (рассказы могли быть использованы как донос), он «изнемогал от этого хождения по лезвию...».

Записи, скорее всего, сгорели на Лубянке: погибло свидетельство фронтового опыта Солженицына. С другой стороны, слово правды – осталось непрочитанным следователем и, к счастью, не покалечило тогда ничью жизнь.

Сараскина разбирает и другие эпизоды, связанные с проблемой горькой правды. К примеру, публикация «Одного дня Ивана Денисовича» («выход из тени») была воспринята в дружеском кругу как провал: Солженицын «засветит» не только себя, а ещё и близких.

Но, побеждая литературу, врываясь в жизнь, нельзя оглядываться назад.

Писатель – почти шпион: он за всеми записывает.

Почти юродивый: хорошо бы только наблюдал, но он сообщает другим о том, что знает.

Почти самозванец: пишет от имени *народа*.

С человеком, пылающим правдой, находиться рядом огнеопасно...

3

Сараскина в некоторых главах биографии цитирует дневники протоиерея Александра Шмемана, чей голос сдержан, негромок – как тихая и спокойная река.

О. Александр близко общался с писателем на Западе в первые годы изгнания. В записях, где Солженицын – одно из важных действующих лиц, мы не встретим однозначного «вердикта» его поступкам. Образ дан в постоянном движении и развитии – и тем точен, а не приблизителен.

Так человек смотрит на пламя.

Огонь – органическое свойство внутреннего мира Солженицына. «Ладони, – писал он, – ощущали жар от одного прикосновения к замыслу романа «Р-17», «...так змеится и сжигается в них материал». В другом случае «подошвы горели – бежать, ехать...»

Пламя – один из символов революции в «Красном колесе». Что здесь первично – пламенность темы или души того, кто её воплощает – сказать трудно, настолько они друг другу сродни.

Солженицынская «горячность» и страстность Шмеману были гораздо дороже той теплостыни, которую проявляла среда, хорошо знакомая о. Александру, православному священнику: «Там – в Цюрихе – сплошной огонь (но какой!). Тут – привычная болтовня о Христе и преображении мира».

Но о. Александр, подчас завороченный этим духовным горением, обращал внимание и на иное свойство Солженицына: «С одной стороны – эта стихийная сила, целеустремленность, полнейшая самоотдача, совпадение жизни и мысли, напор – восхищают <...> С другой же – пугает этот постоянный расчет, тактика, присутствие очень холодного и – в первый раз так ощущаю – жестокого ума, рассудка, какой-то гениальной «смекалки» <...> Что же нужно, чтобы убить Ленина? Неужели же «ленинство?»

О. Александр воочию наблюдал борьбу писателя с его запредельными идейными противниками. Видел готовность Солженицына идти до конца. Но не хотел «подливать масла в огонь»: «Опять моя вечная трудность: вполне понимаю и их (Третью

эмиграцию), и его и не хочу выбирать, ибо для меня это – не выбор».

Шмеман, говоривший о «зрячей любви» Солженицына к России, проявляет такую же любовь по отношению к нему самому: «На сердце скребёт, страшно за этот потрясающий дар».

Солженицынская кремённая твердость – необходима, чтобы добыть огонь. Страшно, когда пламя становится всежигающим.

4

Несмотря на позднейшее неприятие всего советского, Солженицын пережил период увлечения марксизмом-ленинизмом.

Одной из воспитательных предпосылок советского строя было: жизнь – это бой.

Писатель, вступивший в бой с самим строем, закаленный им, был в этом сражении тем более непримирим.

К. Чуковский замечал о Солженицыне: «Он не интересуется литературой как литературой, он видит в ней только средство протеста против вражеских сил».

Шмеман свидетельствовал о том же: «Борьба как содержание – единственное! – всей жизни, безостановочное обращение к врагу».

Сараскина, однако, по-своему объясняет жизненную логику писателя: «Борьба с властью, вопреки распространённому заблуждению, вообще не была ни его основным занятием, ни профессией, ни призванием. Но если власть не давала дышать, то есть писать, а он всё равно писал и не писать не мог... каждый его вздох и каждая его страница грозили роковым поединком».

Писатель и его проза становились чем-то вроде камня и пращи. Говорящий, по Солженицыну, должен быть, в первую очередь, тверд. Как он писал о Нобелевской премии: «Мне эту премию надо! Какая ступень в позиции, в битве! И чем раньше получу, тем тверже стану, тем крепче ударю! ...твердо приму, твердо поеду, произнесу твердейшую речь <...> за всех удушных, расстрелянных, изголодавшихся и замерзших».

Борьба за идеалы – это и одновременное разрушение идеалов-идолов – с конгениальной беспощадностью («Я только меч, хорошо отточенный на нечистую силу, заговоренный её рубить и разгонять»).

Тяжелее слово – весомей удар. Пламенный гнев прорывался у Солженицына даже в «Крохотках», призванных по жанру быть лирическими миниатюрами:

Лютый князь, злодей косоглазый, захватил озеро: вон дача его, купальни его. Злодеята ловят рыбу, бьют уток с лодки <...> Там, за лесами, горбит и тянет вся окрестная область. А сюда, чтоб никто не мешал им – закрыты дороги, здесь рыбу и дичь разводят особо для них.

Солженицынское кредо «речь как меч», о котором подробно говорит Сараскина, – девиз и его главных персонажей.

Эта речь может быть жесткой и даже жестокой.

Слово героя «Красного колеса» Георгия Воротынцева напоминает орудие убийства: «...холодел, разумнел, и даже в насмешку складывались его губы. Фразу за фразой как петли, как петли он метал... и набрасывал, набрасывал...»²⁴.

Столыпин в «Августе 14-ого» побеждает-убеждает:

От выступления к выступлению, несомненно, проявлялись способности Столыпина: мгновенное соображение поданных реплик... и лёгкость ту-секундного ответа на эти реплики; и такая добротная укладность в памяти, что не упускались подсобные мысли, дремлющие в притёмках, – тотчас двигались, давая речи корпус и рельеф; не дремала тонкость различения понятий, определений, процедур... и почти фонтаном били, внезапно возникая, популярные сравнения <...> – невиданный этот царский министр изматал и склонил оппозицию своими речами, чёткими, как его почерк»²⁵.

Наконец почти дословно связывается «речь» и «меч» в сознании Ленина, который идет по Цюриху и видит каменную статую Цвингли с книгой и мечом:

Всегда на него Ленин покашивался с одобрением <...> Отличное сочетание: книга – и меч. Книга, продолженная мечом.

Клаузевиц: война – это политика, где перо сменено наконец на меч. Всякая политика ведет к войне, и только в этом её ценность»²⁶.

Слово Солженицына – тоже экспансивно, если не агрессивное²⁷. К примеру, он говорил по поводу «Открытого письма Союзу советских писателей»: «Я вынужден отвечать ударом на удар. С лагерными уголовниками, с урками, можно поступать только так, я это знаю, иначе забьют».

Писатель, который ведет настоящую войну словом – не превышает ли своих полномочий? Миф о литераторе в России предполагает на этом свято-месте скорее жертвенного непротивленца злу насилием, чем человека-борца («супермена», как многие называли Александра Исаевича: кто иронически, кто всерьёз). Отсюда такая разногласица мнений о Солженицыне:

он не писатель! нет, он больше, чем писатель!

Проявляя жгучий интерес к политике и истории, Солженицын и целью текста понимал – ни больше ни меньше – реальное переустройство мира.

Битва велась за Россию – художественный образ, который Солженицын хотел воплотить в реальность: «Я плавал в советских помоях, только силясь увидеть родину вокруг. Через язык, пейзаж, фрагменты материалов и воображение – я внутри себя воссоздаю её, прошлую и будущую, а затем задача – распространить её».

Но упование Солженицына на мощь деятельного слова – вера последней надежды, а не жест гордыни.

И часто его внутреннее «бодание теленка с дубом» состояло не в продолжении боя («нервный заглот»), но в том, чтобы не вступить в бой, навязанный извне: «...не дать загаснуть огню писания. Не дать себя раздербать, но остаться собой».

А потом опять, не удержавшись, говорил по поводу Гарвардской речи: «Весьма примечательное место, будет хорошо слышно по Америке. А я уже два года не выступал – и темперамент мой толкает снова вмешаться».

И опять пробовал мощь своего голоса, как подбрасывают в руках камень, проверяя, достаточно ли увесист²⁸.

²³Солженицын А. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 8. Красное колесо. Август 14-ого. Кн. 2. М.: Время, 2007. С. 254.

²⁴Там же. С. 477.

²⁵Там же. С. 188.

²⁶Солженицын А. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 10. Красное колесо. Октябрь 16-ого. Кн. 2. С. 92.

²⁷При обсуждении «Ракового корпуса» в одной из острых схваток с оппонентами, которые предположили, что он использовал метафору болезни как способ говорить о государстве в целом, писатель отвечал так: «Это именно рак, рак как таковой, каким его избегают в увеселительной литературе, но каким его каждый день узнают больные, в том числе ваши родственники, а может быть, вскоре и кто-нибудь из присутствующих ляжет на онкологическую койку и поймет, какой это "символ"» (Бои за «Раковый корпус» // Слово пробивает себе дорогу. Сб. ст. и докт-ов об А.И. Солженицыне (1962-1974). М.: Русский путь, 1998. С. 333).

²⁸Это сказывалось, в том числе, в выборе пространства для речи: например, публичный отказ от правительственной награды (1998 г.) состоялся в Театре на Таганке, в декорациях спектакля «Шарашка» по роману «В Круге первом», в день 80-летия: тем самым достигалась многозначность слова в контексте. Нельзя не заметить и работу Солженицына над своим «внешним обликом»: не раз писатель выступал в пиджаках, похожих на военные френчи, акцентируя амплуа «писателя-бойца».

В «Августе 14-ого» Солженицын горько-иронически дал образ генерала Артамонова, прославшего донесение «держусь как скала». Нельзя не заметить «скальность» в некоторых действиях самого Солженицына. Другой вопрос, что не они определяют его личность.

Можно изобразить «усердную работу над рукописью» для фотопортрета на том «Красного колеса», но без настоящей усердной работы «Красного колеса» не напишешь.

5
Биографу великого современника вслед за вопросом «как и о чем писать?» необходимо ответить на ещё более важный вопрос: «о чем молчать?»

Где оставить величю – личное?

Сараскина подчеркивает: её книга – попытка апологии, социального исследования. Значит: говорить о человеке без умолчаний, но доверяя ему.

Автор действует в рамках заданного принципа и в самых сложных главах биографии – там, где говорит о семейных обстоятельствах Солженицына.

На долю Александра Исаевича и Натальи Алексеевны, первой жены писателя, выпали тяжкие испытания. Долгая разлука из-за войны, потом лагеря, ссылка и – после краткого периода официального признания – опять гонения...

Но даже в этих условиях Солженицын, как правило, активно действует, поступки с годами определяются в поступь. Конкретные его решения могут выглядеть сложными для семьи. Другое дело, для миссии.

Тем туже узел семейной жизни.

Временами их союз превращался в своеобразную трудовую коммуны: «...на хуторе женщины печатали попеременно варианты «Круга»-87... а я жил на сосновой горке поодаль – для работы был врыт стол, для проходки проторилась тропа, от дождя поставлена палатка, а безмолвными перелесками можно пройти к загадочному озеру».

Однако совместная работа не предполагала с женой полного взаимного доверия: «не нагружать никого лишнего, кому чего знать не надо». Это похоже на нежелание Толстого брать Софью Андреевну с собой на прогулки. Правда, цель у Солженицына – конспиративная, в то время как Толстому нужно было уединение для размышлений.

Брак как в том, так и в другом случае от этого не выиграл...

Отказ писателя от квартиры в Москве²⁹, пожалуй, также сопоставим с толстовским желанием раздать фамильное имение нищим. Как пишет Солженицын, «обрёк себя и жену на 10-летнее тяжкое существование в голодной Рязани, потом и притесненный там, в капкане, и вечные поездки с тяжелыми продуктами – о жене-то я меньше всего подумал <...> (А в дальнейшем просвете хорошо: не стал я москвичом, а разделил судьбу униженной провинции.)».

У Натальи Алексеевны, однако, не получалось понять жизнь мужа и свое место в ней посредством исторических «прототи-

пов»: «Она не знала, чем наполнить свою жизнь, чем занять себя, пока от раннего завтрака и до позднего обеда он уходит работать за свой столик у Истьи. Она хваталась то за музыку, то за биографии великих людей. «Хочу читать о великих людях, понять то, чего не понимаю. Хочу сладить с жизнью!»

Труд, который Солженицын задал себе, обрекаясь на вторую каторгу, – мучил её бесконечностью срока.

Она жаждала нормы, он – правды.

Она – жить, он – писать.

Автор биографии приводит письмо Солженицына жене: «Так и давай друг другу простим, а каждый себе – не простим. Будем заглаживать, и будем друг к другу добры, отзывчивы, дружелюбны. Так тяжело, как никогда в жизни не было... А – надо. Надо развестись».

В то же время в дневнике он рассматривал семейные обстоятельства, в основном, как помеху писательству: «Всюду ждётся и требуется от меня общественное – а семейные дела как муть чернильной рыбы, как водоросли вокруг ног. <...> И такая тяжесть на сердце – как вообще смогу работать?»

Что это? Станный высший карьеризм? Или – единственно возможное, даже «нормальное» мышление? В этом и боль: пла-

²⁹По версии Л. Сараскиной, Солженицын квартиры «не принял», в то время как другие источники говорят о том, что прописку не давали вне зависимости от его решения.

См.: Чуковская Е. Александр Солженицын. От выступления против цензуры к свидетельству об Архипелаге ГУЛАГ // Между двумя юбилеями. 1998-2003. Писатели, критики, литературоведы о творчестве А.И.Солженицына / Сост. Н.А.Струве, В.А.Москвин. М.: Русский путь, 2005, с. 352-370.

[Интернет-ресурсы]: <http://www.chukfamily.ru/Elena/Articles/solj.htm>.

³⁰Солженицын А. Собр. соч. в 30-ти тт. Т.1. Рассказы и крохотки. М.: Время, 2007. С. 9.

³¹Один из ярких примеров – эссе «Фильм о Рублеве», где Солженицын выступает в идеологический спор с А.Тарковским. Характерно, что у Солженицына и Тарковского есть многочисленные переклички как в восприятии своей творческой миссии, так и в художественной реализации тех или иных мотивов.

В частности, Л. Сараскина приводит слова Сани Лаженицына из «Октября 16-ого»: «Думаешь – мы бы не распыли? Если б Он не из Назарета, а из Суздалья пришел, к нам первым, – мы б, русские, Его не распыли?... Да любой народ отверг бы и предал Его! – понимаешь? Любый!». Этот фрагмент, кажется, повторяет проблематику диалога Рублева с Феофаном Греком. В фильме за ним следует один из ключевых эпизодов: Голгофа в заснеженной «русской» местности.

В Суздале же, который упоминает у Солженицына, происходит действие двух новелл фильма – «Набег» и «Колокол».

³²Солженицын А. Из Евгения Замятина. / Новый мир. – 1990. – № 10.

[Интернет-ресурсы]: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/soljen.html

³³Займствовав у Д. Дос Пассоса прием «экранов», Солженицын не раз подчеркивал, что использует это художественное средство в принципиально иных художественных целях (см., напр.: Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве // Солженицын А. На возврате дыхания. М.: Вагриус, 2004. С. 247).

менная любовь к дальним людям может показаться близким монументальной холодностью.

Чувство долга чревато изгнанием, а не уютом. Быть «памятью народа, который постигла большая беда» – означает почти беспомощность относительно семьи.

Если смотришь подряд фото Солженицына и фильмы о нем, замечаешь, что есть словно два разных человека. Улыбающийся, лучистый, невыразимо теплый – редко. И закрытый, острый, даже тяжелый – в основном.

Величие трудно приводимо к общему знаменателю.

Наталья Дмитриевна, вторая жена Солженицына, осознавала дело мужа как подвиг, – и она была ему лучшей помощницей в труде: «Мне было очень ясно, когда я выходила замуж за Александра Исаевича, что я хотела бы для него сделать. Я не знала, получится ли. Разделить – бой. Разделить – труд. <...> Всегда длился бой, и он не окончен. Всегда длился труд, и он не кончен...»

Солженицын, в свою очередь, писал в связи с публикацией опального «Архипелага ГУЛАГ»: «3-его днем еду в Москву к Але. При двух наших малышах она ждет третьего, Степу, на самых этих днях. Говорю: «Ведь надо взрывать?» Она бесстрашно: «Взрываем!»».

Готовность «взорвать», в данном случае, – не безрассудство и произвол, как у женщин-революционерок, изображенных Солженицыным в «Августе 14-ого», а жертвенность до конца в ситуации, когда нет иного выхода.

И – лишь не думая о норме, не оглядываясь на «других», он побеждал.

Не боясь, что своим огнем опалит тех, кто рядом.

Потому – потом – будет легко смотреть на далекое зарево.

Но как тяжело выдержать эту каменность совместного поступка...

6

В предисловии к последнему 30-тл. собранию сочинений Солженицын назвал вторую редакцию «Красного колеса» «доработочной»³⁰. Так никто, кроме него, не говорил.

Даже эта языковая мелочь – своего рода акт самостояния.

Он спорил со многими крупными художниками, которых можно назвать равновеликими³¹. Так проявлялся его подспудный авангардизм. Истоки этой страсти к «отмаху от традиций», как он скажет о Замятине³², – в раннесоветском пафосе ниспровержения авторитетов, тотальном «революционизме».

В «Августе 14-ого» Солженицын то и дело опровергает Толстого, подчеркнуто порывая с великим предшественником в жанре романа-эпопеи³³.

В «Октябре 16-ого» недоверие выражено и другому предку по жанру: герой по имени Фёдор Ковынев пишет роман «Тихий Дон», но его жизненным прототипом становится вовсе не Шолохов, а Фёдор Крюков.

В то же время Солженицын почти безоговорочно принимал творчество двух художников, которые, как кажется на первый взгляд, не имели с ним ничего общего.

Как пишет Сараскина, в 1972 г. «Солженицын свободным по-рывом обратился в Шведскую академию, выдвинув Владимира Набокова на Нобелевскую премию по литературе. «Это писатель ослепительного литературного дарования, именно такого, какое мы зовем гениальностью... Он совершенно своеобразен, узнается с каждого абзаца – признак истинной яркости, неповторимости таланта...»

Казалось бы, что может нравиться Солженицыну, столь нетерпимому к «эстетизму» и изыскам слова ради слова, в Набокове – гроссмейстере литературных игр, аполитичном аристократе, профессиональном ловце бабочек?

Невстреча в 1974 г. из-за сущего недоразумения – откликнулась парадоксальной творческой встречей.

Как известно, Набоков – автор целого сборника шахматных задач, не говоря уже о классическом романе про шахматиста, в представлении которого жизнь – это непрерывная партия.

Но и поведение Солженицына, изощренного в жизненных комбинациях, иногда странно напоминает «защиту Лужина». «Письмо, с которым он шел, как на костер, как на плаху, показалось многим ...блестящей шахматной партией, обеспечившей выигрыш турнира. «С изумлением я увидел: да! вот неожиданность! оказалась не жертва вовсе, а ход, комбинация, после двухлетних гонений утвердившая меня как на скале...»» (о письме в Союз советских писателей).

А как непохоже – и как идентично стремление обоих жить и писать особняком, псевдохолодно и отстраненно! Недаром А. Твардовский записывал в рабочие тетради о Солженицыне: «Всё время глядел в лес, держал про себя свою отдельную московскую жизнь... с неприятной резкостью и святошеством выказывал свое отвращение, подобно Набокову, «к рюмочкам, закусточкам и задушевному беседам»».

Но второе удивительное сближение – теперь уже не с мраморным, но с огненным двойником – пожалуй, ещё неожиданней.

Вдова Михаила Булгакова, Елена Сергеевна, так отзывалась о Солженицыне: «Ох, до чего неповторимый человек <...> И до чего ужасно, что они не встретились с Михаилом» Аф<анасьевичем> – вот была бы дружба, близость, полное понимание друг друга».

...Готовность Булгакова говорить с властью на равных – и солженицынское «Письмо вождям Советского союза». Жуткое знание механизмов зла в «Мастере и Маргарите» – и Ленин в «Красном колесе», который говорит с Парвусом почти как Воланд с котом Бегемотом. Вечное восприятие своей судьбы в мистической перспективе у Булгакова – и солженицынский провиденциализм...

«Никогда ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами всё дадут!» – это ведь и нежелание Солженицына самому предлагать свои книги в издательства перестроечных лет.

И – конечно, убеждение, что «рукописи не горят» – несмотря на огненность этих рукописей...

7

Солженицын всегда был скуп на время. Оно воспринималось им как тикающее, утекающее сокровище: «О, много ещё жизни надо!»

Он всегда рассчитывал время как строительную материю, камень для кладки: «...проиграть в темпе работы – и выиграть в длительности жизни. После всего сделанного второе уже становится важнее: успеть попристутствовать в будущем...»

Прототипом Сани Лаженицына, артиллериста Первой мировой войны, в «Красном колесе» стал отец писателя. Но Саня – это отчасти и сам Солженицын, в прошлом артиллерист Второй мировой.

Он пылал прошлым («– Почему я не был в Петрограде / Двадцать восемь лет тому назад?»). Смотрел Ленину в глаза – и становился его современником: «...изо всех портретов выделяется одна потрясающая фотография: сколько зла, пронизательности и силы. Видит мой замысел – и не может (не может ли?) ему помешать. Посмертная пытка ему – а мне земное соревнование».

Солженицын писал о Февральской революции: «Разверзались мои глаза, как и что это было такое». Но и насчет будущего Солженицын бывал уверенно-зорок. В разговоре с Н.А. Струве он однажды сказал: «Вы знаете, я вижу день моего возвращения в Россию <...> Потом добавил: «Я вижу, как и вы

приедете в Россию».

Он прорастал в грядущее, уходил корнями в прошлое, – и охватил собой весь русский двадцатый век.

Летописец истории, Солженицын стал её строителем.

Книга Сараскиной, зафиксировавшая неповторимый опыт, «на обрыве повествования» вернулась в сегодня.

У нас нет права не читать, что написал Солженицын.

Этот камень всегда будет пылать на распутье.

июнь – 14 августа 2008

Наивный Рёскин

На сегодняшний день искусство от не-искусства отделить невозможно. Начиная, быть может, с Дюшана, объявившего эстетическим объектом писсуар – человеку университетскому, образованному, который набрал, как снега за шиворот, постмодернистских теорий, – слишком трудно говорить о «гармонии», «светочах архитектуры», «любви к искусству», о просветительской его функции. Кажется старомодным джентльменское благородство былой культуры, не легитимным – разговор в границах старой, степенной искусствоведческой этики-этикета. На слух современного гуманитария такие речи уже давно звучат сентиментально, беззубо, кажутся ненужной «водой».

В этом смысле «Лекции об искусстве» Джона Рёскина, переизданные у нас впервые за сто последних лет издательством «Б.С.Г.-Пресс», будут восприняты как неисправимый XIX век, и многое в них будет выглядеть воинствующе-наивным, почти донкихотским. Рёскин-викторианец... Рёскин-романтик... Рёскин-социальный утопист, организовавший общину, чьей главной целью был переход к ручному труду и возврат к земле... Рёскин-проповедник искусства, которое может сделать мир лучше, и в этом смысле считавший свои лекции главным делом жизни...

С позиций новейшего времени «идеологического портрета» Рёскина уже достаточно для «подтрунивания над лектором», для обвинения в несостоятельности его построений.

С такой доверчиво-пылкой книгой хочется расправиться жестоко, в пух и прах растоптав её пафос, как гриб-дымовик.

Зачем она нам?

Любой по-настоящему большой исследователь – шире своей науки, не втискивается в её дверной проем. Также и эти лекции об искусстве, читавшиеся в Оксфорде в течение нескольких лет,

– не выдерживают никакой критики как лекции об искусстве – то есть как то, что может задать систему, структурировать знание, наметить строгие проспекты для научных штудий. В то же время эти лекции, у которых лицо, и правда, блаженное, могут научить главному из того, чему можно научиться в гуманитарной науке. Рёскин учит учиться, причём личным примером.

Его любимая тема – это роль возвышающего умения, возвеличивающего фокуса, тайного творческого приема, который действует безотказно, но добыт искренним и неторопливым трудом. Это принцип «живой воды», заставляющий анализируемое произведение дышать, в будущем дающий возможность самому исследователю, в первую очередь, создавать новые художественные творения, а уж во вторую – разбирать чужие. Сам Рёскин был высококлассным рисовальщиком, и, конечно, совет «знакомиться с чужими находками, а не присваивать их» – нацелен не на зубрилу, а на слушателя, в котором уже прорастает художник, – звоночек, вызывающий к чувству, а не к рации.

«Вот то, что я знаю безусловно, что узнаете и вы, если будете добросовестно работать: главная радость и сила жизни – в благоговении». На «благоговении» аналитической каши не сварить! Должен ли быть искусствовед «воспламененным» и «верить» первее, чем знать? В пользу ли науке такие советы Рёскина? И скольких, в таком случае, придется отлучить от права называться исследователем?

Прочувствовать произведение – гораздо важнее, чем адекватно описать его. В этом отличие взглядов Рёскина от прогрессивных методов анализа художественного текста, волей-неволей инфицированных постмодерном – воды «мертвой», знающей, на какие «суставы» текста пролиться, и только. «Если писатель не разделяет того, что говорит, вам не стоит читать его для выработки вашего собственного стиля; великий стиль создается только искренними людьми». Подобные высказывания нашего лектора – в прямом противоречии с идеями, к слову, «смерти автора», «автоматического письма» или «удовольствия от текста», что, конечно, гораздо больше по вкусу и по росту нынешнему веку. А скольких, пользуясь этим критерием Рёскина, нужно отлучить от права называться художником?

Настоящий художник и настоящий ценитель искусства – для него одно и то же; творчество – то, что нужно попробовать самому, ведь «ни один человек, сам не отличающийся трудолюбием, не может понять результата труда, потому что ему непонятно, чего стоит работа». Рёскин воспекает ремесло без

рутины, постоянное самосовершенствование в искусстве, что сродни веселому постоянству гонимого круга.

Однако Рёскину глубоко противна механистичность: нельзя заменить природное умение производством (отсюда, например, его неприязнь к фотографии). «Вы думаете, что толчением можно добыть всё: и музыку, и литературу, и живопись. <...> Главное же – мы совершенно потеряли способность наслаждаться самим умением работать...». Здесь спор продолжала «сама жизнь». Поэтике уникальности XX век настолько успешно противопоставил поэтику толчения (размноженный и увеличенный комикс или уорхолловские консервные банки тому пример), что процесс видится нам неизбежным и, похоже, необратимым. Проблема связанных с этим потерь и приобретений – ещё один немой вопрос, который задает данная книжка.

Другая постоянная тема лекций – тема жадности до искусства, его стяжания, гимн своеобразной «метафизической хозяйственности». Кажущийся парадокс: поборник ручного и шутного, Рёскин горит желанием наладить целую, в некотором роде, художественную промышленность на благо Англии.

Он самозабвенно копил дагерротипы, картинку и гравюры, желая собрать в Оксфорде коллекцию копий великих картин, чтобы показывать их студентам. В собрании будет только самое лучшее, самое эстетически-правильное и соразмерное. Кое-какие картинку ему даже жалко отдавать. «...Это произведение, которое благодаря приятному случаю мне пришлось по разным соображениям отдать вам, является не то чтобы самым лучшим... но таким, с которым я расположен расстаться менее чем с любыми другими из имевшихся».

Чего тогда стоят для Рёскина холсты-подлинники! Это – целые амбары цветных масс, по его собственному выражению, «небесные дары» света и тени, богатства пространства, воды, воздуха. Это роскошь фактур, которые Рёскин перечисляет словно скупой – ткани в своих сундуках: «блестящая, цветочная или бархатистая; линейная, образуемая волокнами или нитями... Цвета в жизни, цвета на картине – он восхищается не их отраженным светом, а тем, что они вообще есть, неважно, в тюбике краска, на холсте или на крыле птички зимородка. «Ни один бриллиант не имеет такой чистоты, как капля росы; рубин рядом с дидантом напоминает розоватость плохо крашеного непромытого ситца. Единственное исключение – опал; в природном нетронутым виде он обладает самыми чудными красками в мире, за исключением облаков».

Великое – зернится в малом и может быть увидено присталь-

ным взглядом вблизи, острым, словно ланцет. В этом – естествоиспытательская закалка Рёскина. Он – «многостаночник»: ботаник, художник, искусствовед, общественный деятель. Как те, кого он больше всего напоминает, и с кем спорит – художники Возрождения и мыслители раннего Нового Времени, которым до всего есть дело – от летательных аппаратов до строения листочков клевера. Как Дюрер, чьи гравюры и рисунков в коллекции Рёскина подавляющее большинство, – словно бы пересчитавший каждый волосок заячьей лоснящейся шерсти, когда рисовал зайчонка тушью.

Искусство, по мысли Рёскина, вполне в состоянии своими, казалось бы, худыми руками осуществить «собрание земли английской», весомо усилить позиции – ни много ни мало – страны. Каким образом? Хотя бы посредством кропотливого реестра, пересчёта: всё описать, всё назвать, всему дать художественное измерение, ведь округа – одухотворена. Начнем с флоры:

«...Нам более необходимо знать не строение растений, а их «биографию» – как и где они растут и умирают, их характер, благотворное и вредное действие, их болезни и силу. Нам нужно изобразить их во всех стадиях – от юности до старости, от почки до плода. <...> И всё это мы должны изобразить так точно, чтобы легко можно было сравнить часть одного растения с этой же частью другого, изображенного при соблюдении тех же требований. Это ли не работа, которую мы можем начать здесь, в Оксфорде, с добрыми упованиями, с великой радостью?»

Эти советы Рёскина напоминают наставления Леонардо о том, как правильно написать битву, и продолжают глубокую и мощную традицию «замедленного» отношения к искусству и миру. Хотя уже современникам Рёскина подобные «лирические отступления» кажутся чем-то от основного предмета лекций далековатым.

Точная линия для Рёскина – понятие нравственное. Абсолютно верная линия. Виртуозная линия. Честная линия. «Я прошу лишь одного: пусть эта линия будет правильной, правильна при измерении до таких мелочей, какие вы отметили бы на официальной карте опасных мелей». Свет и тень для него – жизнь и смерть. Отсюда главное требование к учащемуся: соблюсти «унизительную точность», которую способному студенту «почти невозможно навязать».

И всё – на собственном опыте, всё – достигаемо. Ведь искусство – не скучное зеркальное стекло, в которое стучишь и не

можешь проникнуть. Жизнь и творение для Рёскина – это, скорее, сообщающиеся сосуды. «В законах, управляющих только художественным производством, ключ к законам, управляющим всей промышленностью».

При этом глобальный технологический аскетизм – единственная среда, в которой вообще может выжить культура: «Земледелие, требующее ручного труда, и безусловное отречение от ненужной силы огня – первые условия, необходимые для создания школ искусства в любой стране. <...> Шум колес прядильных машин оглушает Англию – а её народ лишен одежды...»

Здесь брезжит ещё одна тема – тема туманной родины, и вместе с ней у оксфордского лектора всегда возникает кажущийся избыточным и простодушным, но глубоко коренящийся в самых основах его идеологии пафос государственника: «Мы – не выродившаяся раса. В нас немало лучшей северной крови. Наши нравы не распушены. Мы ещё достаточно сильны, чтобы управлять, и достаточно мягки культурой, чтобы повиноваться... <...> Это наследие мы должны жадно и ежедневно увеличивать, и если грех алкать чести, то да будут англичане самыми грешными людьми на земле». В подобных речах Рёскина тоже мало академического, келейного, здесь порывается зазвучать маршево-имперский лейтмотив: «...Вы, молодое поколение Англии, снова сделаете свою родину царственным тронном монархов, державным островом, источником света для всего земного шара, верным хранителем великих преданий среди эфемерных призраков и дерзкого забвения традиций». Но отзываются эти воззвания скорее беззащитно и беспомощно, чем помпезно. Потому что произносятся с кафедры, а не с трибуны. Потому что видно, что это последний призыв, и говорит не власть имущий, а искусствовед.

Англия предстает эдаким племенем, которое может и должно отгородиться от наступающего мира, словно община. Машинная, железная Англия должна перестать использовать «ненужную силу огня» и вернуться назад.

В этих словах тлеет болезненное, трепетное, мерцающее время.

И ясно, что это финальные всполохи. Рёскин умер в 1900-м. Вскоре зашумела иная эпоха. Началось другое искусство – и в Англии, и в мире, совсем забывшее о том, что нужно проводить скрупулезно-правильные линии, похерившее соразмерность, зашагавшее громадными массивными искоряченными фигурами Пикассо, покотившееся квадратистой эстетикой русских авангардистов, расплескавшееся брызгами литров краски, вы-

брошенной на полотна Поллока.

Случились страшные войны, «ненужной силой огня» стершие с лица земли города. Тысячи полотен оказались разодраны на части и уничтожены. Многие великие здания сровнялись с землей. Погибли миллионы людей; художник – повержен в ощущение больше недобитости, чем полноты жизни. На место незыблемой шкалы ценностей заступила тотальная относительность, которую одну, казалось, не стыдно исповедовать выжившему. На деревьях повисли расплавленные часы Дали, и протянулись на заднем плане тонкие нитки слоновых ног.

Рёскин вслух размышлял над одной из гравюр своей коллекции, копией картины, оригинал которой сгорел в пламени двадцать лет назад. «Я хочу, чтобы вы пожалели об этой потере, и, глядя... помнили следующее: то, что остается у нас от произведений искусства, относится к тому, чем мы могли бы обладать, если бы были бережливы, [так же,] как эта гравюра относится к оригиналу».

Нам, обогащенным XX веком, есть что спросить у Рёскина. Был ли он, чей голос потонул под толщей нового и новейшего, смешон и наивен в своей идеальной, завершенной картине искусства «во имя Пользы, Добра и Справедливости», в отличие от нас, опытных? Или он-то и был всерьез нормален? И где точка нормы? Может быть, там, где берет исток верная линия, проведенная взволнованной, но твердой рукой, что не ведает дрожи выстуженных теорий и грохота грядущей мировой эстетики разрушения?

Речь про речь

Я смотрю вокруг себя. Вот кувшин, вот плита, вот кастрюли. Казалось бы, в обиходе нужны только вещи, а не их имена. Дайте мне больше вещей, а говорить я научусь как-нибудь потом. Если продавец на рынке на куске картона пишет «марков», то ведь главное, чтоб покупатель понял. Теоретически можно и пальцем ткнуть. А русский язык невеществен, его не положишь на зуб, проверяя, как монету.

Тем не менее, если выключить язык, город развалится на кубы домов и разрозненные шумы, – у каждого явления будет бесконечное эхо, которое станет гулять по миру, бесприютное и неприкаянное, без надежды уткнуться в чью-либо ушную раковину и отозваться. Не услышишь и пения птиц, потому что наблюдение за природой предполагает способность к взгляду извне, умение на секунду отделить себя от мира, не забыть

прозвучавшее. Только родной язык (его запах, если угодно) позволит очеловечить лицо сидящего рядом с тобою на лавке человека, будь то арбайтер или учительница. (Языкофобия, как ничто другое, формирует «образ чужого» в сознании обывателя – он шугается не чужой речи, а другой логики, другого воздуха, обжигающего ему легкие.) И наконец, так уж заведено, любой язык – это память, и значит, боль...

Наша речь – последний эфир, который объединяет нас в единое поле, укрывает страну своим покрывалом. Но, быть может, это поле русского языка давно уже не едино, а разграничено на наделы, как и земля? (Нынче ведь есть такая возможность – «купить слово» – в любой русскоязычной поисковой системе Интернета³⁴.) И покрывало – лоскутное, того и гляди раздерут – до того каждый тянет его на себя?

Насколько разноязыка сегодня улица, стройка, вокзал! В резервуар языка каждый вливает свою струю.

А некоторым мерещится, будто мы и вовсе вступили в постязыковую эру, эру визуальности (т.е. принципиально иного языка) – и нечего хвататься за камыши уходящего берега великой литературы и мучить умирающий словарь. Масскульт разговаривает скорее несловесными сигналами – ритм. Разве что – стон.

Ребята из сферы медиа осуществляют нашествие своей речи, – такой, что, заслышав её, им, по идее, должны без боя открыть ворота и приветить. Их деятельность сродни революционно-пропагандистской, чьей задачей было – подыскать отмычку к каждому сердцу, в буквальном смысле слова завербовать. Тогда это называлось «идейностью». Нынешние резоны языковых экспансий вполне ясны: от того, какую отстучишь морзянку на входе, зависит, сколько «баблосов» заплатят на выходе.

И река речи разливается на много речушек. Язык со стороны, так сказать, потребителя превращается в супермаркет, где у каждого своя тележка, каждый выбирает свой языковой продукт. Это – свобода.

Несвобода – в другом. Есть закономерность в том, чья речь опознается, расслышивается, а чья иссыхает. Слышат сейчас (а может, это вообще в природе человеческой?) язык умасливающий, по составу – схимиченный по образу и подобию твоему. Так и переливаются сообщающиеся сосуды человека и телевизора. Друг перед другом сидят нарцисс и его линзовое отражение, которое гхэкает так же, как он, испытывает такие же «позитивные эмоции», и то и дело протяжно произносит «пипец» подобно своему заэкранному клону. Но стоит ли ждать уни-

фикации или единой нормы «народного языка», а уж тем более пытаться её осуществить отдельному человеку, когда языковой «большой взрыв» в России уже состоялся? Пыжиться, стремясь стянуть разбегающиеся речевые галактики обратно в одну точку?

Язык – явление сродни природе. Его жесты и мимика подчас неосознанны, как жесты младенчика. Он свободен и стихичен, как голубь или вода. Мы познаем его законы или рефлексы только «по факту», когда изменение уже произошло. Почему же в Слово нельзя просто верить? У него есть приливы и отливы. Язык по всеобъемлемости, всепритию приближается к любви. И это его сила, а не слабость. Он сам всё разложит по полочкам. Помилует или казнит. Здесь нужен не «словарь языкового расширения», а хорошая литература³⁵. Только так язык наконец находит свое воплощение на данном витке³⁶.

Поэзия движется в авангарде языка. Поэт – наиболее чувствительный, чуткокожный, но и самый зыбкий агент в этом мире речи. Если сравнить язык с шахматами, то пешками будут журналисты, турамы – прозаики (с их эпической обстоятельностью и неповоротливостью), политики – конями (не знаешь, куда увильнет, и от корявого косноязычия до афоризма один ход), поэты – ферзями: они могут ходить, как им вздумается, ферзь дерзок, размашист и почти всемогущ, но его гибель наиболее разительно сказывается на всем балансе сил.

Умирает поэт, и мы понимаем, что его речь – это отпечаток

³⁴Когда я спросил у брата Саши, что это значит, он ответил: «Это значит, когда на слово кликаешь, твоя рожа высвечивается».

³⁵Опыты по русскому языку А.И. Солженицына – титаническая работа. Но эти опыты были нужны, в первую очередь, ему самому, были частью его лаборатории.

Его речь – это уже галактика, тем и интересен упомянутый словарь писателю-ученику. Но молодой «неуимчивый» автор, черпающий из подобного лексикона, обращается во второго Солженицына (что для русского языка будет лишь тавтологией!). Писателю необходимо читать другого писателя – чтобы забыть его.

³⁶Отдельная тема – её потенциальный читатель. В этом смысле показателен монолог героини одного из маминых рассказов, школьной учительницы по русскому языку (списано с натуры, 11-й класс): «Представь: писали мы с ними упражнение по русскому. Там было предложение про стог, про то, что его складывали вилами. Они ржут. Спрашиваю: что с вами, дети? Выяснилось, что они не знают, что такое стог. Нарисовала им стог на доске, картину притащила из библиотеки. А вилы, говорю им, это такая вилка, только большая, которая надета на черенок. Ты не поверишь, про черенок тоже пришлось объяснить. Только я оклемаюсь после этого упражнения, на следующий день: бац! – завуч мне изложение приносит».

Название: «Юрий Гагарин». Дальше рассказывать? Пошла в библиотеку. Приношу портрет Гагарина. Рассказываю про космос, объясняю, что он, Гагарин, туда летал. Кое-как написали. Восемь двоек. Тут ещё одно изложение. Называется «Исповедь». Я к завучам: «Убейте меня, про исповедь писать не стану». Давайте хоть про зябликов. Но про исповедь – ни за что».

эпохи в языкоформах этой эпохи.

Д.А. Пригов брал слова как бы из нас самих, чтобы заново нас им научить. Лучшими своими текстами он показал, что функция поэтического языка не в гладеньком письме потомкам, но в том, чтобы каждый раз заново знакомить речь и человека, – в чуде языкового самообновления. Это – невозможно повторить...

Более того, на смежной территории «речь художественная-речь бытовая» есть свои болота и топи. В них увязает современная новая драматургия и проза. Матерная уснащенность текста становится залогом художественной правды, сплетается с ней корнями, мат диковинным образом увязывается с «документальностью», кажется подобным речеводам невиданной доселе прямой речи. Но ведь слежалый тигриный вольер тоже можно назвать документом!

Настоящее искусство по природе своей эвфемистично, заместительно, жидется на тайне, недоговоренности. Настоящий художественный язык – это всегда путь. Плоха та форма, которая выворачивает себя наизнанку, которая заведомо готова. Так киснет речь, бродильные дрожжи которой – мат, эта наиболее рутинная, нетворческая форма выражения мыслей, сводящая всё разнообразие мышления к бордельной «первопричине», изначально подразумевающая неверность, продажность, шельмоватость сказанного слова.

Не материтесь почему зря, служители муз! Как только из рта автора выпрыгнула жаба ругательства, мы теряем в нем человека-выходца из наших краев, который критически работает с речью, творчески остраивает её, *понимает, что говорит*, – а только самоограничение делает речь фактом художественного порядка (фактом и повседневным, и чудесным). В противном случае слова – вероятные, празднично готовые явиться на свет – убегают, как в ненастье, под крыши привычных суффиксов и приставок («у...» «под...» или «нах...»), окукливаются, как личинки, в ороговевшие матерные коконы, – и на этом их шелкопрядство заканчивается. А это противоречит пониманию культуры как развития!..

Я еду в электричке от Филей.

95 процентов пьющих, выпив бутылку пива, оставляют её на полу. Выкурив сигарету, большинство бросает бычок прямо на платформу. Что за языковая матрица предшествует этому броску в голову индивида? «Плевать»?

За окном – закатные огни. Мужик с лицом Валуева, сидящий напротив, ставит пустую пивную бутылку на пол. Вскоре

та начинает кататься по вагону, ударяясь о встреченные препятствия.

Бросающий (матерное слово ли, окуроч) – прав по праву большинства. Но большинство может быть неправо.

И зачем тогда дана нам милая наша, широкая наша речь? Почему мы ещё говорим? Откуда у языка – правота?

Раздвигаются двери. Это бродячий музыкант-пенсиянер. Мы едем под вагонный перестук и лирический аккомпанемент гармоны, выводящей: «Каким ты был».

О, «Синий платочек» пошел...

Узнавшие песню от радости узнавания кладут деньги в бляжущий под гармонию ящик, сделанный из пустого пакета ряженки. Кладет деньги и мужик напротив. Лицо потеплело. Может, пиво вбросилось в кровь.

В тамбуре слышно, как курящий искренне рассказывает кому-то по мобильнику:

– Сегодня такое хорошее собрание было, б..я! Жалко, что ты не был. Серега всё выговорил, что у него накопело... Такую речь толкнул!

Соло Окселотла

О романе В. Аксенова «Редкие земли»

Интерес к недавнему прошлому – еле заметная, но симптоматичная пульсация в современных думах России о России. Это недопрошлое достаточно далеко, чтобы не болеть открытой раной, и поэтому позволяет, по мнению многих, относиться к нему без тяжести душевной, в то же время – по меньшей мере, занимательно, ведь в нем – корни настоящего, поэтому оно само так и просится стать литературой.

Но даже в этом контексте беззаботность писателя-классика Базза Окселотла, рассказчика в романе «Редкие земли» – странна, возмутительна. Его проза, внешне – о новейшей истории и её героях, превращается в беззастенчивый синкопированный джаз. В момент начала писания (об этом мы узнаем из текста, где Окселотл – важное действующее лицо) Базз находится в Биарице, т.е. вдвойне далеко от событий – не только по времени, но и территориально. Он, однако, полагает, что может по желанию стягивать происходящее к себе поближе или, наоборот, отодвигать в Сибирь.

Эпоха, по замыслу Базза, – лишь то, что можно переплавить в звучную медь романа. Играя на флейте девяностых, будто джазмен на сакс-теноре, он искренне удивляется, когда ему

объясняют, что так всё-таки нельзя – слишком уж самоупоено, неправильно пишет. Для закоренелого индивидуалиста со временем и людьми, его населяющими, небезопасно говорить в стиле игривого дикиленда. «Да за что, on Earth, они на меня разозлились?» – «За то, что поешь на свой манер, Базз, как-то не прогибаешься. Как-то не объясняешь публике, о чем пишешь, заставляешь догадываться. А она любит все сразу понимать, любит жевать разжеванное. А ты плетешь свою метафору и не очень заботишься о публике».

Сюжет у книги, впрочем, вполне лихой и для массового читателя: Ген Стратов, российский миллиардер, заточен в сверхсовременную тюрьму «Фортецию» из-за козней секретной организации МИО; побег Стратова осуществляет его ушлая жена Ашка; семья воссоединяется в Биарице, где находится их сын Никодим; Ген тоскует от одиночества в своем замке Шато-Стратосфер, возвращается на родину, уходит «в народ» и в эпилоге гибнет. Однако весь приключенческий пласт «романа о Стратове» (с «пистолетчиной», мастерами восточных единоборств, шпионскими спецсредствами и т.п.) представляет собой лишь опорный джазовый квадрат, служит основой для авторской импровизации, поводом для «романа об Авторе», который пишется поверх стратовской саги.

Драйв «второго» романа для читателя в том, что ты соучаствуешь в едином романном заплыве, четырехсотстраничной фантазии на темы настоящего, которая рождается прямо сейчас, в режиме реального времени, а ты становишься ей, как и самой эпохе, свидетелем. Здесь нет и не может быть неправильных нот или пассажей, неверных ходов: что прозвучало, то прозвучало, и должно быть продолжено без оглядки назад. Имя главного героя, который «приснился» Автору, – Страто, чуть позже он становится Стратовым, в претексте его зовут вообще Стратофонтов. «Редкие земли» – проза-поток, движущийся якобы без черновика. Это вовсе не исключает возможность трактовки «вглубь» (почему его так зовут? Геростратов? социальная стража общества? или его ген-единица? а может быть, необычная фамилия – намек на «космичность» природы героя?). Главное в романе – движение, а не точка как последняя цель. Основной, магический смысл Окселотловского действия по отношению к эпохе – в причудливом осаксофонировании современности её собственными ритмами, заклинании её, как змеи.

Джазовый синтаксис «Редких земель» часто обыгрывает, смеивая сам себя: «Сбросив смокинг с атласными лацканами и штаны с атласным лампасом, он, подчиняясь какому-то не-

внятому, но мощному импульсу (экое изобилие деепричастных оборотов, а вот местоимение «он» так и осталось в одиночестве, охраняемое двумя запятыми)....» Соло может зайти в тупик, но все мнимоошибочные пути и составляют джаз, который лабает Базз: ««Вот так, значит?» Вот в этом моменте по мизансцене полагается закурить. Она обводит вокруг себя все складки постели. Нигде никаких сигарет. Что же, специально вставать и топать за сигаретами в офис? Теряется весь смысл. Теряется темпо-ритм; так, что ли? Остается только по-идиотски переспросить: «Значит, вот так?»»

Поэтому в Окселотловском мире отсутствует время, – есть не то, что есть, а то, что вероятно, в этом проза Базза родственна эпохе, где тоже возможно всё – хотя бы в силу её несовершенности. «Читатель, должно быть, уже заметил, что понятие летоисчисления не очень-то детально, чтобы не сказать «весьма туманно», прослеживается автором в перипетиях романа. В эпилоге оно будет ещё больше провисать, поскольку большинство персонажей предполагаются живы, а живая персона создает больше сложностей... Словом, хронологической точности не ждите».

Моменты полной свободы героев (в то время как сюжетно они, как правило, находятся на грани катастрофы) напрямую сопровождают то Now's Time, то «Звездная пыль». По сути, джаз не смолкает ни на минуту, но звучит особенно громко, когда многочисленные персонажи предыдущих книг Окселотла выходят из «Фортеции», где, оказывается, было их всеобщее «узилище». Характерный жест по отношению к Автору со стороны эпохи: она видит в нем конкурента, который, как всегда, всё о ней знает. Но чем роковой минута, тем безоглядней роман пускается в пляс, подражая или соревнуясь с историей своей стихийностью. Во время путча, показанного как всеобщий карнавал, Ген прославляет джаз на баррикадах: «В сущности, все мое детство прошло под звуки полузапрещенного джаза, единственным защитником которого в тоталитарной стране был все тот же комсомол. Да здравствует джаз! <...> Позор душителям нового! Долой тоталитаризм!»

То же происходит во время пира в Шато-Стратосфер: оркестр «Свинг де ля Руси» (Ростов-на-Дону) иллюстрирует Свинг де ля Руси, происходящий в зале, провозглашая новый русский джазовый век.

То погруженный в фон, то выхваченный из толпы биг-бенда героев мгновенным лучом света, Окселотл задирается и дразнит. Так поступает он с майором Блажным, якобы давая тому

возможность собственного слова-соло, и бунтующий герой выносит приговор Автору из окна «Фортеции», называя Окселотла «зачинщиком, проникшим в ятчейку будущего». Но и Окселотлу ничего не остается делать, как впустить этот голос в роман, – и в этом его подлинная свобода. Так возникает монолог, который, как и всё повествование, целиком построен на свинге, раскачке: начинаясь какофонией советских клише («юные сталинцы», «страшные клятвы Ленинского комсомола»), завершается он кодой из сплошного «как бы», этой разговорщиной девяностых.

Пожалуй, нет такой эпохи, в которой не нашлась бы своя организация МИО, которая не грозила бы Автору и его героям, а значит, Окселотл должен расставить ловушки. На это он горазд не меньше, чем его неубиваемые герои Сук и Шок.

Уже на первых страницах мы узнаем, что Базз профессионально играет в «баскЕт», любит щеголять в модных очках-google, по утрам у него джоггинг, если он выезжает в город, то прекрасно знает все его заграникрасоты («Повернув с Гюго на Клемансо, что переходит в Эдварда Седьмого, я доехал до величественного Отеля дю Палэ, свернул налево и дальше покатил в обратном направлении уже вдоль Большого Пляжа к массивному... в стиле ар деко, зданию казино»), если готовит, то собственное блюдо «Изыски Окселотла», чаще же – ходит в ресторан «Абри А Кот». А чего стоит хотя бы осёл Дуран Маррозо, на котором Окселотл разъезжает по Биариццу! Подобное чудаческое самодовольство русскому писателю негоже. Но Базз, словно бы в насмешку, испещряет начало романа вызывающим обилием варваризмов, калек с других языков: «Тренчоут весь обвис...», «в кормовом отсеке моего многоцелевого вуатюра...», «Послушай, олд чап, – сказал он...», «Сплиттинг? – спросил он. – Да, знаешь ли, куча дел на столе, – промямлил я». Окселотл всем своим стилиажным стилем заявляет, что человек редкий и «не простой».

Но авторскую «иностранину» всегда уравновесит бубнящий контрабас Антиавтора. Вот и в этом случае Баззу протягивают газету со статьей под заголовком «Базз Окселотл, провокатор космополитической литературы», подписанной Жан-Полем Клаузе. Через пару страниц – снова про Окселотла враждебным взглядом человека Другой эпохи (когда Базз вспоминает о своем писательском прошлом): «Окселотл, дескать, насаждает вредный для подрастающего поколения «паниранизм».

Так же неожиданно в этой праздной, прозападнической среде зачина заявляет о себе русская тема. Базз разговаривает

один на один с Ником Оризоном, мальчиком удивительных способностей, сёрфингистом, полиглотом и акселератом. С первых мгновений знакомства читатель понимает: Ник – «не наш» и «не ваш», без знака плюс или минус – герой, свободный от идеологий и доктрин, космополит из космополитов. Как вдруг взгляд Автора опять начинает по-достоевски двоиться, в англичанине смутно проглядывает русский: «Ах ты, Ник, ах ты мой Коля Красоткин! Какой же ты хороший мальчик!» – восклицает Базз.

Чем дальше движется роман, тем более очевидной становится намеренная шаткость, раскачивание его собственных правил. Доминантой образа Оризона с самого начала является близость к стихии. Он, кстати, отлично играет джаз. Главный спутник Ника – всегдашний сёрф. По мере развития сюжета Ник оказывается ни кем иным, как Никодимом Стратовым, сыном Гена, а в конце и вовсе скрывается в Океане, став человеком-амфибией. Почему бы, собственно, и нет, если он свободен?

Традиции «свингуют» в желании преодолеть всяческие рамки, доплаться до полной свободы, а это невозможно для вещи, у которой есть финал. «Роман – это открытая форма, – говорит Бахтин. – Я как автор всей дюжиной своих ладоней аплодирую этому смелому заявлению. Мне трудно даже представить роман, написанный по плану завершения. <...> Чем в конце концов является роман, если не развернутой метафорой, куском свободной стихии сродни нашему Водоему, Резервуару или, без всякого уже ёрничества, безостановочному Океану? Кто больше тут жаждет свободы – автор или персонажи?»

Образ Гена Стратова также неоднороден, неясен, чем и интригует. Постепенно он обретает черты «лишнего» миллиардера, рефлектирующего олигарха, что само по себе похоже на оксюморон. В эпилоге Ген – то ли Великий Гэтсби, то ли горьковский босяк, путешествующий с котомкой по Рязанщине. Окселотл сравнивает комсомол (а значит, и бывшего комсомольца Гена) с тамариском – деревом-кентавром, с его омертвелым стволом и «нежнейшей хвоей». Всеобщая «гибридность» как сквозной прием – словно тавро прихода западного капитализма на российско-советскую почву.

«Редкие земли» – роман о «редких» людях, роман зыбких образов, не равных самим себе. «Теперь мы видим, что небольшое добавление этих редких в массовую руду дает сплаву удивительную тугоплавкость. Открывается множество новых свойств в этих редких, ты понял? Без этих редких, между прочим, нам, в смысле, человечеству, в космосе нечего и делать», – говорит

Нику Макс Алмазов, его собрат по «редкости». И дело здесь не в классовой элитарности. Метафора «редкоземельных металлов», источника богатства компании «Таблица-М» – загадка по определению без разгадки, музыкальная тема, которая не хочет обретать последний, «правильный» исход. В стихотворном финале «лантаниды» – вновь сумма неизвестных, чьи названия вертятся чередой повторов, подчас напоминая имена персонажей (Неодим-Никодим), но так до конца и не напомнив, как символ всей компании героев, – в недоигранном джазе эпохи, которая ещё звучит.

Кто позволил Окселотлу в синкопированном раже «Редких земель», где всё с ног на голову, называть Лефортово Фортецией? Кому пришло бы в голову написать о «лантанидах», предмете экспорта, подразумевая под ними новых людей? Кто поверит его ловушкам?

«Роман о Стратове» начинается с фразы: «Приснилось странное». Не случайно Окселотл называет происходящее вокруг него «булгаковщиной». Вспоминается «Мастер» с двумя параллельными повествованиями, реальностью – и романом, который на поверку оказывается гораздо более реален.

Досушая выдумка – зачастую и есть эпоха в глазах будущего. Текст, как бы сказавший современникам: я – причудливый вымысел, я – чересчур и слишком для вас своей фантастичностью, и кажусь вам, серьезным людям, неуместным диксилендом единоголичника, звучащим эпохе не впопад – станет, быть может, самым верным её эхом. Вот соло, на которое решается Окселотл, выезжая в город на своем осле Дуране Маррозо, как Ланселот выезжал бы на коне. И осёл, возмущая общественное спокойствие, кричит, «уподобляясь колтрейновскому саксофону».

«Против Америки»

*Lo, I too am come, chanting the chant of battles,
I above all promote brave soldiers³⁷.*

Уолт Уитмен

Рост антиамериканских настроений в моём кругу начался достаточно давно. После теракта 11 сентября, то есть уже лет пять назад, знакомый по Университету пропел мне – причём на правах забавной хохмы, лихой насмешки – песню, напоминающую те, что обычно поют друг о друге враждующие армии, похожую на походную – песню, где в черноумористических интонациях «обыгрывалась» гибель двух башен-близнецов. Люди, амери-

канцы, казались в этой «песенке» эдакими ненастоящими человечками из тех, что рисуют первоклассники в блокнотах, – схематичными роботами, которые разлетаются во все стороны от взрыва: ножки, ручки, тельце и крик – аааа.

Ну, это, допустим, «нормальная» глупость, цинизм, жестокость, низведенная до бытовой – такая же, как в американских фильмах-триллерах или боевиках. Плюс обывательское безделье, которое находит выход в охаивании любых чужаков. Так, в старые времена придумывали обидные прозвища жителям соседнего хутора. Другое дело, когда человек набрякает идеей, как комар, который наливается выпитой кровью, и начинает самозабвенно и воинственно бороться с «западной» идеологией, при этом искренне считая, что так он радеет за свою страну.

На мой взгляд, никакой западной идеологии не существует. Существует нравственная жизнь и безнравственная. То, что мы называем «западной идеологией» – эта этика купли-продажи, рынка, которая сейчас кажется победительницей – просто самая очевидная, самая наличествующая, явная в земной жизни система ценностей, потому она и «выигрывает». Так было и всегда: она всегда, во все эпохи, казалось, что побеждала, приходя в разных обличьях, но в результате сменялась просто новым злом, а то, предыдущее – умирало бесследно, забывалось, потому что приходило по виду новое, но то же самое по сути. По-настоящему же выживали, оставаясь образцами, настоящие победы, в том числе шедевры, в совершенных и гармонических формах запечатлевавшие в себе лучшие побуждения человечества и его высокие идеалы.

Всегда были сборища охотников посмотреть на совершающееся узаконенное насилие, причем так, чтобы самим быть в безопасности и что-нибудь грызть; с древних времен различные «гетеры» играли на низменных чувствах и существовали обслуживающие это заведение, а барыги на них наживались³⁸. Вот и сейчас конкретные люди поигрывают на низких чувствах, и национальная их принадлежность, конечно, не важна, незначим «ярлык» той или иной эпохи, строя. В таких случаях – на самом-то деле – нет и не может быть канона (по типу «голли-вудского» в кино) – западного, буржуазного или ещё какого. Каждый такой «прием» (хотя бы даже художественный) – это отдельный безнравственный поступок конкретного человека. Так и должен быть судим. И хорошо, что при этом есть номинальная, постулированная свобода слова – даже свобода показывать голый зад по телевизору.

Я слышал такое мнение: то, что называют глобализацией – это, на самом деле, лишь американская экспансия, т.е. очень односторонний процесс. Глобализуемся-то в одну сторону – в сторону подчинения Америке. То, что Америка ведет агрессивную политику – спору нет, это представляется очевидным. Америка претендует на то, чтобы быть империей. Вспомним – не было ли такой же «глобализации» в Римской империи (в пределах того «всего мира», который был известен индивидууму тогда и казался в то время не менее огромным, чем теперь – весь Земной шар с его Интернетом) – те же масштабные миграции людей, тотальная торговость, Рим, наводненный рабами различных национальностей, их завоз-вывоз, смешение «языков», гастарбайтерство, если угодно. «Хлеба и зрелищ». Не надо устанавливать себе «золотые века» – и смотреть слишком в упор, упираться в собственное время.

Мы (те, увы, немногие, кто пытается понять, что происходит, просеивать поставляемую информацию) рискуем назвать Запад такой же империей зла, какой мы сами были для Запада. Вообще, для человека, который не занимается политикой активно, для человека частного и при этом «думающего» любое объяснение происходящего на улицах и в повседневности через политику – это покупка билета в идеологический лабиринт, где стены – сплошные слова, слова, слова. Это значит – вдариться в нелепую борьбу, поддаться заманивой страсти ораторского пламени вне зависимости от того, искренний ли ты болтун или продажный. И быть постоянно – и вполне допускаю – искренне – подавленным от собственного бессилия,

³⁷«Слышишь, я тоже пришел, распевая песню битвы, и прежде всего призываю храбрых солдат» (англ.).

³⁸Здесь возможно «семиотическое» возражение: другая культура, другая цивилизация. Но любая культура (из окна какой бы культуры ты сам ни смотрел на мир) немислима без тотального нравственного выбора, суда, оценки. У нас нет других законов восприятия и мышления, кроме наших – человеческих. Ведь искусство Древнего Рима мы оцениваем по обобщающему принципу (и Роден искусство, и Фидий искусство), пытаемся понять своим умом, почувствовать, воспринимаем как ценность. Обычаи, нравы точно так же должны быть восприняты и оценены, целиком, как общая жизнь (наша и древняя, «наша» и «ваша») – без сечения, сегментации. По сути обычаи не сильно разнятся: всегда есть рождение, взросление, смерть, любовь, всегда есть переломные моменты в жизни, ситуация выбора. Семиоту выгодно подчеркнуть различия, потому что это ярко оттеняет различные культуры, их особенности и подтверждает основную мысль о множественности знаковых систем. Но этический вопрос всегда встает перед человеком, пытающимся понять чужую культуру: понять – значит, так или иначе принять, «примерить». Мы очень хорошо понимаем, что значит для «матросов» Одиссея превратиться в свиней на острове у Цирцеи, и понимаем, что это значит для самого Одиссея: для него это, безусловно, плохо, хотя бы в контексте данного художественного целого. И Эзопу, которого сбросили со скалы, не хотелось умирать. Так же, как и гладиаторам в Колизее. Всё это тоже универсально-понятно.

ненужности, сознания личной вины за совершающееся и невозможности ничем спасти положение.

Смотреть или не смотреть телевизор, идти или не идти в «кино» – ныне это ответственность каждого отдельного человека. И уж тут не отвертишься, что тебя притесняют, заставляют *смотреть*³⁹, вяжут по рукам и ногам, пичкают, не дают ничего другого. Нет никакой экспансии, никакого вторжения, кроме всегдашнего, традиционного, того, что вечно «на повестке дня»: соблазн и противостояние ему, искушение – и противостояние ему, противостояние мамоне, противостояние зверскому в человеке.

Единственное, что мы можем предпринять во имя спасения своего национального достоинства, сохранения и приумножения нашего национального духа – это делать добрые дела, трудиться, работать на культуру – в широком смысле этого слова – то есть в смысле общего возделывания, духовного обогащения, распахки. Делать это нужно молча, зная свою долю земли, ограниченную и оттого более ответственною. Можно творить. Можно воспитывать живых детей, нашу будущую жизнь. Можно завести свой огород. Это не заточение в тюрьму обстоятельств, преждевременный «уход на пенсию», но выход, на мой взгляд, вполне широкий, пусть и единственный для человека частного.

Речь идёт о спасении национального духа – не русского духа, но просто духа – потому что, как только начинают громко говорить о «русском» духе, намеренно эксплицировать этот дух, активно взывать к объединению, сообществу «истинно русских людей» и т.п., всё неминуемо сводится, в лучшем случае, к щеголянию в расшитой рубахе, в худшем – к мордобойю или смертоубийству. Я имею в виду не те случаи, когда восхищаются русской духовностью, явленной, например, в русской иконописи или в русской литературе, а те, когда про себя говорят – я русский. Назвать тебя русским, или гением (или любым другим словом, в значении которого заложен смысл «духовного») – это всегда презумпция другого, это он может сказать о тебе, и чаще всего постфактум, но никак не ты сам. Как только ты встал под знамена осознанной русскости – ты как та сороконожка, которая решила разобраться, какая нога за какой идет, и в результате полностью остановилась. Но при этом, странное дело, ещё и кичится тем, что теоретически ходит именно так, а не сак. Всё равно, что кичиться скоростью роста своих волос или размером ноги. «Специально» быть подчеркнуто русским не получится – так же, как в одночасье и сознательно специаль-

но стать «евреем», «поэтом» или «очень духовным человеком». Всё это понятия объективирующие, глядящие на человека по определению снаружи.

Сказал о «самопровозглашенной» русскости. Ещё пара слов о правильном понимании «русскости», расцененной извне. Когда начинают судить по физиономии – русский ты или нет – само понятие русскости опять оказывается моментально и свински попраным. Национальный дух проявляется в принадлежности культуре, а не в лице или местопребывании, и наше искусство доказало это с такой убедительностью, что об этом, кажется, и говорить незачем. Однако современность вынуждает вновь и вновь это повторять. Хоры Шнитке с использованием знаменного распева – одно из самых неуволимо-русских творений двадцатого века. В то же время в других своих великих произведениях он вдохновляется немецкой традицией, в не меньшей степени ощущая себя «европейцем»...⁴⁰ Культура может быть «русской» только в положительном смысле, но не стоит апеллировать «русскостью» в отрицающей, оценочной спайке: «не-русское». От этого за версту несёт каким-то чесочным дохом, а не русским духом.

И ещё: дешевую и опасную браваду надо отличать от мгновенной самоидентификации в те критические моменты истории, когда земля под угрозой, когда речь идет буквально о жизни и смерти родных и близких, и люди стоят спина к спине, и отдельный человек ощущает: ты – свой, и я с тобой, а вон те – чужие, не наши, они хотят нас убить, выбить из-под ног нашу почву.

Любая битва идет за личную душу каждого гражданина данной страны.

Если я русский – мне инстинктивно хочется понять историю родины, узнать, кто я такой, и главное – как мне жить? – как жили до меня мои предки, как они выживали исходя из условий моей страны, чувствовали ли то же, что я, чем я от них отличаюсь, почему? Это, мне кажется, здоровый интерес и нормальные вопросы. Именно это мы называем чувством национальной самоидентификации. Во всем остальном – мне может просто так нравиться роман Фицджеральда (хотя я буду понимать, что он американец и выражает некий «американский» дух, со всеми своими издержками, но это касается «манеры», наполнения – и потому вновь – почти невербализуемо) и не нравится какая-нибудь американская порнографическая кинодешевка.

Не надо говорить: не хочу жить по-американски. Надо жить

нравственно. Это-то и будет по-русски. И русскость твоя поступит, не переживай.

Ты говоришь, что наши дети растут на сделанных по американским лекалам сериалах, телепрограммах, мультфильмах – снимай свои телепрограммы, которые, по твоему мнению, будут хороши и чисты. То же – с литературой, музыкой, стилем жизни. Иначе беспокойство «о других»: какие потребительские фильмы показывают по ТВ! – создает дополнительную рекламу суррогату, демонстрирует твоё собственное бессилие, как всякое яростное отрицающее суждение.

Это моя страна столь же, сколь и твоя. Страну легко «взять себе». Но как только мы присваиваем её для долгого идеологического жонглерства, «страна» перестает существовать как что-либо реальное, осмысленное, – понятие задыхается, как рыба, выброшенная на песок. И мы треплем какое-то фальшивое чувство. То же происходит и с понятием «народ».

Наш «народ» – это мы, в том числе и интеллигенция. Мы! – и теперь, счастливо пережив в себе эту радость, надо начинать что-то делать – бережно осваивать окружающее пространство, данное нам Богом, каждый согласно своему призванию и профессии.

...Ощущать же давнюю «вину» перед народом – слишком легко, слишком истерты колени в таком деланном преклонении, и слишком это комнатно, отстраненно и похоже на отбрюх. От этой «вины» самому народу ни тепло, ни холодно. Народ в таком случае, по сути, предстает слишком «убогим», отсталым по сравнению с тобой. (С ним, значит, нужно непременно что-то срочно «делать»: раз виноват – надо, мол, исправлять.) Начни улучшать свой «народ» с себя как представителя «народа»: нет ли бревна в твоём собственном глазу? В этом будет не меньше самоотречения, и ровно никакого чувства униженности. Это касается и случаев «выхода в народ». Если матерятся, а рядом женщина – это оскорбит лично меня, и, значит, именно я должен высказать матерящемуся «народу», что это свинство. И так далее. Самонадеянность – полагать, что есть какая-то папаща политического свойства, и она с какой-то стати должна простереться по головам живущих в стране новой генеральной линией, что государство – это кто-то кроме нас, где-то кроме нас. Если раздражает и мучает тот или иной факт разращения «народа», то вина не в Америке-поставщике или России-общности, а только в тебе самом, ведь это ты откликаешься на их срамные вызовы, а должен оставаться спокойным, ибо тебе есть что предложить взамен, есть в чём отчитаться. Вот пло-

ды моего труда, например, выученные мною ученики, если я учитель, вылеченные мною пациенты, если я врач, и т.п. После такой недолгой «духовной практики» отпадает вопрос о политическом, государственном. Наступает общечеловеческое, и ты всей душой нацелен на его интересы и выгоду.

Здесь возможно возражение: ну, всё понятно – записки аполитичного юноши. Но – не примиряющую, рабью психологию я пою. Если необходима борьба, выбирай стратегию принципиально личного, чаще всего совершенно одинокого поступка. Неофициальные и официальные громкие группировки по штамповке «добра» для «страны» или «народа», его «спасению», как правило, не приводят ни к чему, кроме умножения зла, ненависти – если неофициальные, бюрократии и казнокрадства – если официальные⁴¹. Я вовсе не за бытие в стороне, не за соглашательство. Конечно, нужно «выступать» (в разговорном смысле: «ты-то чё выступаешь?»).

Но не нужно повседневно канючить. Свою свободу до конца земной жизни только ты у себя и можешь отнять, запродавшись. Не дай Бог.

Говорят: идет Гражданская война, идет пассивно, латентно. С этим вполне можно согласиться, хотя это, казалось бы, противоречит моим предыдущим словам (которые, вообще-то, наполнены тревогой).

Да, никто не станет отрицать, что со времени крушения СССР многое переменилось. Страна будто в идейном забытии, глотает всё, что ей дают, будто через трубки вводят. Она получает жестокие прививки, начиная с 1990. Можно пройтись по какому-нибудь подмосковному кладбищу, посмотреть на даты жизни-смерти. На 90-е приходятся целые погосты молодых людей-наркоманов⁴². Сейчас – этим запахло с 2005 года, – наблюдаются симптомы игромании. Что же делать? Как спасти свой народ?

Да, многое страшно⁴³ – но именно потому, что это не экзотика, не «чужое», а очень даже «свое», всегдашнее – наши низменные, злые инстинкты. И только ты сам и можешь с ними справиться – сам себе, лично отсекая взгляд: не смотри, как распродают по телевизору русских девушек, как радостно и рьяно они стремятся в горнило шоу-бизнеса, где их переплавят, – туда, где им вставят голубые хрустали вместо глаз. Что же мне, телевизор разбить? Это будет нелепо и ненужно. «Не то оскверняет, что входит в нас, а что из нас».

В таком случае надо попытаться скорее сделать какое-нибудь

«мелкое» бытовое добро. Например, выйти на улицу и помочь встречной старенькой бабушке донести до дома кошёлку.

Раньше западный образ жизни в интеллигентской среде принято было превозносить – левиса, виски на полпальца, черные очки. Сейчас я слышу от близких мне людей ненавистнические суждения в адрес Запада. Другие до сих пор мечтают, жаждут уехать или перенимают новый, по возможности беззастенчиво «скромный», жирный образ жизни (благо в студенческой среде есть с кого брать пример: «легкие наркотики», «клубиться», играть в рулетку и т.п.). И то, и другое (и хула, и обожание-подражание), вероятно, идет от слепой, даже «простодушной» зависти. Точно от того же, отчего, во многом, произошла русская революция – бедные завидовали богатым. И не то чтобы слишком завидовали, а как-то сильно озлобились простые люди – ещё до Первой мировой. И этот костер помогли дополнительно раздуть, на примитивных чувствах в своё время сыграли нужными лозунгами, того не стеснясь. И это был сравнительно новый «шаг», если в политике вообще бывает что-либо новое: то, что раньше казалось некрасиво, как-то не по-христиански, стало насаждаться сверху, с броневика, заместившего патриархальный трон – завидуй, кипяти свою купоросную злобу, это разрешается и это вполне праведно, даже «свато».

То же самое теперь.

То же самое всегда. Мы злимся на олигархов за то, что они наворовали. А раньше – не злились ли так же на номенклатуру? А до этого на зажавшихся бар? Не гнев ли это в чистом виде? «Никого не обижайте, не клеветайте и довольствуйтесь своим жалованьем».

Очень приятно позлиться, стоя в тамбуре с бутылкой пива по-

³⁹ Эта визуальность, бесстыдное, лезущее в глаза – всегдашняя доминанта массового греха: так в «Андрее Рублеве» мальчику закрывают глаза: не смотри, когда воины бегут за голой язычницей.

⁴⁰ Сознаю, что это пример, основанный на собственных предпочтениях, важный лично для меня. Но иначе в таких вопросах и быть не может, это специфика выявления «национального духа».

⁴¹ Церковь – и с государством, и одновременно отдельно, поскольку связана с людьми, а не со структурами, не в структуре для неё главная цель, а в братстве.

⁴² Из разговора с отцом, врачом-психотерапевтом, работает в наркодиспансере.

⁴³ В частности, то, как по буржуазному образцу опохабались многие газеты и журналы, раньше, впрочем, опохабленные по-советски – и сейчас глянец, и тогда – лакировка.

⁴⁴ Возможно возражение: это позднейшее художественное осмысление данной эпохи писателем Достоевским. Однако – подтверждаемое научными работами, например, К. Гинзбурга.

сле рабочего дня, поненавидеть лимиту, гастарбайтеров, америкосов, богачей – все каким-то боком «заедают мой хлеб». На хлеб у меня денег нет, зато всегда есть на выпивку.

Пока ты «беден» – ты прав, ты в компании единомышленников. Но ведь всё твоё целеполагание – это стать «теми», пролезть «туда», дополучить какой-то недоданный паек, отхватить и себе кусок роскоши. И невинность соблюсти, и капитал приобresti.

Жилось ли раньше честному человеку легко, а теперь трудно? И легко, и трудно. Так же, как и сейчас честному частному человеку. Легко и хорошо, потому что он пытается жить по совести и счастлив жить вообще. Плохо, трудно – потому что это изначально путь трудный, как любой настоящий путь.

Со временем меняются формы, а соотношение остается всё то же: есть добро, есть зло. То, в каком наряде, в каком стиле тебя пробует время – в форме зазывной пивной рекламы, «гламурного» формата, низости нравов, дешевой роскоши (дешевой в метафизическом смысле, «добришка» по сравнению с добром) – обличье неважно. Важно то, как ты проходишь искус. Ты закаляешься в этом и должен держаться своих принципов, которые тебе кристально ясны и для тебя нерушимы, как крепкая стена.

Ведь Гражданская война идет – и вот в каком смысле. Мой папа в 90-е хотел написать рассказ о том, как вечером собирается семья, и брат начинает впаривать своему брату, с которым давно не виделся, какую-нибудь скороварку, а муж сестры предлагает теще биодобавки и – бесплатный электронож в придачу, если она найдет среди друзей ещё десять покупателей... И чем больше ты торговал – тем вроде как доблестней: «дело открыл». Разговаривая со знакомыми, наблюдая за брожением умов, не могу не согласиться с такой «сгущенной» картиной.

Не похоже ли это – в мышленческом плане – на «сын на отца» в семнадцатом году? Похоже. Это очень вкрадчивая зараза, хотя гораздо менее резкая и жестокая, чем разделение на «красных» и «белых»: опять отстранение от родных, разобщение между близкими людьми из-за вызова времени. Но именно тем и похоже, что и то, и то – очередной вызов. Любая идеология – это в житейском, бытовом плане не «стиль мышления», поветрие, а нравственный выбор. Поставив человека перед выбором, идеология улепетывает, исчезает, прячется, уходит по дорогам, как лихо. Идеологическая схема влечет за собой поступок. Вызов может быть завернут в какой угодно фантик: видна будет по прошествии лет только твоя рука – потянувшая-

ся или отторгнувшая манкую и ядовитую конфету. Приходить будут всё новые и новые искушения – коммунистическое, капиталистическое, истическое, важно то, как ты лично – и человечески, а не истически – на нихотреагируешь.

Суть в том, чтобы жить по заповедям Христовым, которые позволяют быть человеком.

А культурное соперничество с Западом русский человек только так и сможет выиграть. Это культурное соперничество легко спутать с политическим, тем более, когда так много говорят о пиаре, о манипулировании массой. (Но и это уже тысячу раз было: а Инквизиция – не то же ли? «Сила, тайна, авторитет»?⁴⁴) Мы боимся тихого, сонного завоевания, вторжения украдкой, исподтишка, незаметной культурной переделки «народа», эдакого культурного «троянского коня». Но, как писал И.А. Ильин о той революции, сваливать всё на чей-то сговор – масонский, еврейский, добавим – американский, сейчас – «все равно, что нерадивым пастухам сетовать на сговор волков». Конечно, сознательность всегда лучше, чем сон разума. Но ты тоже народ, и если ты трезв и в свою силу честно трудишься, это уже дорогого стоит. Не бросаешь свой крест – значит, уже России польза. Мне не нужно никакого «мониторинга» показываемого по телевизору или в кинотеатре продукта, и куда мы катимся, и как плохо всё «в общем». Это отрицательно сказывается на моей психике и работоспособности, и потому – непродуктивно. Частное лицо не должно слишком мучиться подобными вопросами, иначе устанет и иссякнет от бессильной злости и страха невидимой надвигающейся идеологической тучи – придуманного образа врага и его страшных рук. Займемся – трудом.

Всё это до тех пор, пока такое соперничество не переросло в – не дай Бог – военное. Тогда частное лицо призывается на службу и воюет, зная, что всё от себя зависящее на своём участке сделало, т.е. старалось жить по-честному и теперь будет пытаться по-честному биться.

Кроме того, лично я не ощущаю никакого соперничества с настоящей высокой⁴⁵ западной культурой (как и любой другой) и желаю ей новых свершений и шедевров. Мы с нею делаем одно дело, как все люди, стремящиеся жить «по человечеству». А на этом уровне (человеческой симпатии) уже пропадает сама необходимость поминутно пенять и доказывать другому, какой я правильный, или «духовный», или русский.

⁴⁵Говорю «высокой» не в снобистском смысле. Просто настоящая культура не бывает низкой. Более того, кажется вполне правомерным понятие «низовая высокая культура».

Проза как вязанье
(О романе В. Вулф «Годы»)

Чаще всего для женщины писать – это замена рукоделью: вышивке или вязанью. Крючок – то же перо, только первым вяжут свитер для сына, вторым – строчки. И то и то, по идее, призвано согреть родного, чтобы ему лучше жилось на белом свете.

Женщина реализует себя в самом живом, что есть на свете – ребенке.

Вулф, женщина с тонкими, словно фарфоровыми чертами лица, с гречески-праерафалитским профилем, со своевольно опущенными книзу уголками губ, чье лицо бело, как бумага, чьи тексты написаны худыми, прозрачными пальцами подневольной вышивальщицы-психеи, – писала о себе не без смятения, как люди с удивлением разворачивают онемевшую ладонь: «не будь любви к слову, я была бы обыкновенной женщиной».

Но роды и изящное – всё же понятия из разных жизней.

Если пишешь, твоими детьми становятся твои герои. Для женщины это – неминуемый крах. Потому что она начинает их холить и ходить за ними, как мамка, вязать им свитера прозы, чтоб им было теплее в этом мире, с трудом отпускает их в большую жизнь; а всё это уже пахнет безумием.

Издательство «Текст» в 2005 году выпустило первый перевод на русский язык романа Вирджинии Вулф «Годы». Это, как кажется, один из самых важных для неё романов – именно для Вулф, не для читателя. Дальше мы объясним, почему.

По мере чтения становится ясно, что Паджитеры, семейство, к которому Вулф, будучи автором, подселается странной всеведущей приживалкой. И вообще весь этот роман – последнее для неё средство спасения, попытка стать обыкновенной, ещё хоть немного пожить через отдачу, через заинтересованность чужими судьбами, вообразив, что это судьбы её близких, пожить там, у них в доме, побыть сопричастной им. Проще говоря, Вулф вначале хочет изобрести себе родных, чтобы потом ухаживать за ними и следить. Но чем дальше читаешь, тем виднее эгоцентризм и одиночество автора, хватающегося за вещи и за людей, за полы их спешащих костюмов, чтобы их описать, – как вдова кричит: «На кого ты меня покинул», – и рыдает не об ушедшем муже, а о себе и былом своём уюте.

Этот роман – семейная сага. И называется он «Годы». Но как талантливо-безвольна эта рассказка, как хочет спрятаться повествование, свернуться калачиком, чтобы не было видно эпохи, насколько в безвременье оно старается происходить (хотя

Вулф намекает на фон: наступает война, туда уходят мужчины, омнибусы сменяются автомобилями)... Как не хочет этот роман заканчиваться!

Когда Вулф медлительно описывает, как её героини-сестры с отцом-полковником слоняются без дела из комнаты в комнату в ожидании смерти больной матери, или то, как Эдвард неуклюже пьёт с друзьями, она словно бы шёпотом заклинает своих героев: помедлите, погодите, законсервируйтесь, не старейте, оставайтесь так: всё отдам, лишь бы не пришлось воскликнуть потом втихомолку: «Как быстро они выросли, ушли!»

В книге царствует статика, хотя название – казалось бы, безусловная заявка на прозу о текучем, изменчивом: большой и мощный поток, а вовсе не заводи и запруды. У Вулф же каждый год (год – глава, лет – одиннадцать, между первым и последним годом – пятьдесят с лишним лет), каждый эпизод – это долгий, безвылазный, затяжной дождь из тех, что льют в романе Вулф постоянно.

Казалось бы: годы летят. Но роман чрезвычайно неподвижен: это серия картинок, бессобытийных срезов. Так, при чтении Вулфовской книжки впервые возникает подозрение: тягучая эта хроника – не погоня за результатом (мужичий роман-кирпич), а хрупкая попытка жить там, в романе, в момент писания. Этот текст нужен, прежде всего, ей самой, а уж потом её читателям: это Вулф надо существовать и мечтать рядом с Паджитерами, это она от них зависит. В этом её уязвимость, беззащитность и женская победа: она кажется писательницей, а она человек.

Годы летят. Вулф растит героев в своих тепличных условиях, и всё ходит за ними неприкаянная, как призрак, а они всё отдалаются от неё: ныряют в большую жизнь, умирают.

Одиночество автора заметно в романе хотя бы в заведомом авторском знании, кто и что подумал: «У него слишком близко посажены глаза. Слегка похож на болванку для париков, подумала она», – типичная вулфовская уловка, незакавыченная чужая мысль: поначалу мы решаем, что это авторские наблюдения, и вдруг оказывается, что она уже успела мимикрировать под героиню или героя, и мысль, принятая нами за авторскую, ни с того ни с сего завершается вдруг скрытым и ниспадающим: «думала Элинор» или «думала Китти».

Видно, Вулф всё про них, про своих, знает, видит все их слабости: так, если долго живешь с людьми, начинаешь различать их по шагам и скрипу половиц под ногами, у каждого свой. Но Вулф, любя своих героев, давая им жизнь, сама отчего-то пря-

чется и уходит в тень. Уж не оттого ли, что боится показать свою к ним привязанность, боится дать понять, что нуждается в них, боится стать для них лишней и в итоге в один прекрасный день оказаться ими отринутой? Она всегда тревожно осведомлена, что на уме у Мэгги, что творится в душе у Сары, но сама она как бы прозрачна, безлична, как некая мать-Душечка всегда знает, чем занят сынок и какие оценки принес из школы, но боится его капризного гнева.

Каждый год-эпизод в книге ужимается в непритязательное мгновение, где мы только постфактум понимаем, что поменялось за время перерыва. Внутри же – вечное настоящее время. Любую главку можно смело назвать «картиной» (в живописном смысле: как остановленное живое). Каждый эпизод при таком неподвижном срезе – почти не прерывается, это сплошной кусок, тотальная слежка за всеми – причём ревнивыми, любящими глазами автора: «любящие глаза» – это ведь когда постоянно оцениваешь: а как на это смотрит объект любви? – и видишь мир собственно его зрачками. Вот и Вулф, если уж берется за дело, не оставляет героев в покое до самого конца, но постоянно, как излишне сердобольная служанка-паразитка, старается угадать их желания и ведет повествование непременно посредством взгляда того или иного персонажа.

Неминуем отсюда вулфовский принцип: сначала, к примеру, описать реальный случай про кувшин из-под молока, чтобы момент запомнился читателю и остался тёплым в его памяти: мы должны стать сопереживающими свидетелями случая и тоже присоединиться к её героям, превратиться в носителей общих с ними воспоминаний, а потом, когда герои будут вспоминать об этом, ещё раз сопережить данный опыт, как бывают любимые семейные шутки, шуточки и словечки.

Но вот приготовления закончены, всё выросло, авторша хочет наконец пожить в остановленном мгновении, насладиться им, по-хозяйски походить по сумрачным коридорам дома Паджителей – но ничего уже нет: влетает ветер другой эпохи, и когда она пытается оживить, усевшись вместе с ними, их – своё! – прошлое настоящее – оно оказывается прошлым, и только. Вот почти самый конец романа:

«Дэлиа улыбнулась, как будто ей напомнили романтическую историю – о ней самой или о ком-то другом.

– А я... – начала Элинора и замолчала. Она вспомнила пустой кувшин из-под молока и листопад. Значит, тогда была осень. А сейчас – лето»...

И сама природа такого воспоминания – давно прошедшее, и

самый-то случай, с теплотой вспоминаемый чуткой героиней, – уже палая листва. Вулф снова остается ни с чем.

Её читателей – восторженных, начитанных – масса: джойсоведы, адепты модернизма, которые любят Вулф как раз за приемы, взятые у Джойса и ею развитые.

Да, она заимствовала у него сумерки и тусклые фонари. Может быть, тревога и болезненная ущемленность тоже пришли от Джойса: сумерки – это ведь неуверенное, ненадежное время дня (или вечера? или ночи?). У Вулф вообще много сумерек, туманов, дождей, последождей. Описания природы для Вулф – это средство полёта, её пейзажи объединяют города и людей. Она широко панорамирует в начале каждой главы, чтобы потом спуститься на землю, опять к частностям. Этот же прием был использован ею в «Миссис Дэллоуэй», программном романе Вулф, но там была большая свобода полета над Англией. В «Годах» её левитации погружают читателя в состояние какой-то безвыходной монотонности, джойсовского тупика плотных дублинских улиц.

Вулф с Джойсом связывает и повторяющийся мотив всеобщей фальши: «А отец выглядел таким застывшим, окоченевшим, что в ней поднялось судорожное желание расхохотаться. «Так никто не может чувствовать, – подумала она. – Он переигрывает. Никто из нас ничего не чувствует, мы все притворяемся» («Годы»).

Есть в вулфовском тексте и характерные для Джойса нарочитые повторы. Иногда создается впечатление, что она просто придурируется, хотя читать интересно:

Мальчишки у ворот раздавали газеты... Люди хватали их, раскрывали и читали на ходу. Элинора посмотрела на смятый плакат, обернутый вокруг ног газетчика. На нем очень большими чёрными буквами было написано: «Умер».

Затем плакат расправило ветром, и она прочла ещё одно слово: «Парнелл».

– Умер... – повторила Элинора. – Парнелл.

Несколько мгновений она стояла пораженная. Как он мог умереть – Парнелл? Она купила газету. Там это было написано.

– Парнелл умер! – сказала она вслух. Она подняла голову и опять увидела небо. Тучи летели мимо. Она посмотрела на улицу. Мужчина указывал пальцем на газетную статью. «Парнелл умер!» – злорадно сказал он. Но разве он мог умереть? В небе как будто что-то погасло.

Или:

– Чем ты сегодня занималась? – наконец спросила она, резко подняв голову.

– Ходила с Розой, – ответила Сара.

– А что вы делали с Розой? – Мэгги спрашивала рассеянно.

Сара обернулась и посмотрела на неё, а потом вновь начала играть.

– Я стою на мосту и на воду смотрю.... – тихо пропела она.

– Я стою на мосту и на воду смотрю, – повторила она в такт музыке. – А вода всё бежит, а вода всё течёт. Пусть кораллами станут кости мои. <...>

Мэгги перебила ход её мыслей.

– Ты ходила с Розой, – сказала она. – Куда? – и т.д.

Вулф часто использует лейтмотивы (повторяющуюся тему, как в музыке): «Вдалеке ворковали голуби: «Только ты, крошка. Только ты, кро...» Глаза Китти полужакрылись. <...> Снаружи, в саду, воздух был наполнен шёпотами и воркованием. <...> Голуби ворковали: «Только ты, крошка, только ты...»

В конце романа героиня вспоминает то же самое – будто ничего не произошло и не прошло, только звучит всё тот же лейтмотив, возвращающийся как приступ лунатизма:

«Это ведь лесные голуби, да? – спросила Китти. Она склонила голову, прислушиваясь. «Только ты, крошка. Только ты, кро...» – ворковали они».

Вулф старается подражать Джойсу в хмуром писательском прилежании. Чем монотонней и скучнее тот или иной шум, тем вернее он прозвучит в модернистском тексте. Например: «Бум-бум-бум», – приколачивал он доску к гнилой крыше...». И потом, через несколько страниц: «Бум-бум-бум», – слышалось из сарая в саду». И потом, через сто с лишним страниц: «Карлик бил молотком по мечу. «Бум-бум-бум», – наносил он короткие и резкие удары. <...> «Бум-бум-бум», – стучал он».

Это уже не Джойс, это уже почти Беккет, судя по безвыходности повторов. Что она, хочет потонуть в простых и детских звуках своего мирка: бум-бум-бум, – в наивных ауканьях, витающих в этом воздухе – исчезнуть?

Очевидно, Вулф пишет лишь для того, чтоб не заканчивать и дальше писать. Здесь опять сквозит милое грустному сердцу одиночество автора, и мы поневоле начинаем чувствовать к нему-к ней уважение и жалость.

Сравните у Джойса в «Портрете художника в юности» или в

«Улиссе»: та же сумеречная прозелень, та же заунывность, хнычущая в углу, выражаемая через простую повторяющуюся песенку. Только у Джойса, матерого писателя, всё с умыслом, любой примитивный ход у него не просто так. А Вулф, вечно юная писательница, в итоге оказывается по-женски более простодушной и оттого более верной.

Он любой своей книгой язвит и высокомерничает, она – выходит на прозрачную легкость, и в этом Вулф уже ни на кого не похожа, это у неё незаемное, своё.

На полпути меж текстом и лихим дальнейшего она находит в себе силы, чтобы бесхитростными строчками романного финала оставить нам надежду, что с нею самой всё будет хорошо: «Солнце встало, – пишет она, – и в небе над домами были разлиты удивительная красота, простота и покой», – это последняя фраза романа, ею Вулф заканчивает книгу.

Мы знаем о трагических обстоятельствах биографии писательницы (ещё романы, безумие, самоубийство), но дочитываем «Годы», одну из поздних её вещей, и думаем: как хорошо, что она отпустила-таки своих героев восвояси, привязавшись к ним, как мать должна отпустить любимых детей в жизнь; как хорошо, что она так спокойно расстается с ними, и надеемся: может, финал романа значит, что ей в жизни, наконец, есть, с кем поговорить, и ей теперь не обязательно стало шить-писать-вязать, и для неё жить пора наступила?..