

ЮЗ!



Чтения по случаю 75-летия Юза Алешковского

Юз!

Чтения по случаю 75-летия Юза Алешковского

ЧТЕНИЯ ПО СЛУЧАЮ 75-ЛЕТИЯ ЮЗА АЛЕШКОВСКОГО
WESLEYAN UNIVERSITY, MIDDLETOWN, CONNECTICUT

ЮЗ!



Под редакцией
Присциллы Майер
и Александры
Свиридовой



«Три квадрата» Москва 2005

УДК 821.161.1(092)Алешковский Ю.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Алешковский Ю.я434

Ю20

Книга опубликована при поддержке Уэслианского
университета, Коннектикут

Под редакцией Присциллы Майер и Александры Свиридовой
Издатель Сергей Митурич

Рисунки Резо Габриадзе
Фотографии Владимир Козловский и Тофик Шахвердиев
(архив Юза Алешковского)

Юз! : чтения по случаю 75-летия Юза Алешковского : [сборник] /
[Ю. Алешковский и др. ; под ред. Присциллы Майер и Александры Сви-
ридовой ; рис. Резо Габриадзе ; фот.: Вл. Козловский, Т. Шахвердиев]. —
М. : Три квадрата, 2005. — 192 с. : ил., фот. — ISBN 5-94607-057-6.
I. Майер, Присцилла, ред.

Ни одна часть этой книги не может быть репродуцирована, скопирована или
опубликована в любой форме каким бы то ни было образом, включая механи-
ческое, электронное и фотокопирование или любое иное — без предваритель-
ного письменного разрешения авторов или правообладателей.

© Присцилла Майер, Александра Свиридова, 2005

© Авторы текстов и иллюстраций, 2005

© Фонд по управлению наследственным
имуществом Иосифа Бродского, 2005

© «Три квадрата», 2005

ISBN 5-94607-057-6

В августе 2004-го Юз праздновал 25-летие своего прибытия в Америку. За столом шутили о том, кто кого чем обогатил. Сейчас, благодаря цепи событий и людей, университету Уэслиан и высших сил, мы имеем возможность предать огласке слова любви, которые были высказаны Юзу при стечении многих его поклонников, — причем без протестов самого Юза против построения легенд про него.

За 25 лет в Америке Юз не только сумел написать массу удивительных книг, которые моментально распродались в трехтомном издании в России и о которых говорили на «Юзилее» Андрей Битов, Ольга Шамборант, Борис Хазанов, он еще и наслаждался обретенной свободой и доступностью огромного мира, с одинаковой живостью воспринимая города Европы, рыб Китая и, как он говорил, «мой зелененький Миддлтаун».

Кого обогатил Алешковский в Америке? Сапожника-эмигранта из Минска в городке, где живут Алешковские, который сияет удовольствием от своих разговоров с Юзом; студентов Уэслианского университета, которых он научил готовить украинский вегетарианский борщ и для которых снимался в роли Джулии Чайлд; кафедру русского языка и литературы, для которой он создал в Коннектикуте необычный московский мир, знакомя нас со своими талантливейшими друзьями, которые приезжают к нам в Коннектикут.

Так Юз расставил свои силы на международной арене с максимальным эффектом.

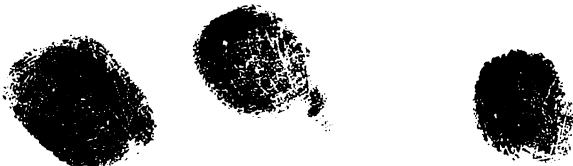
Этот сборник — завершение «Юзилея». В основе его — лекции, прочитанные в Wesleyan University в честь 75-летия Юза

Алешковского осенью 2004 года. Другие статьи, написанные друзьями и поклонниками Юза, перепечатаны из книг, журналов и газет, вышедших по обе стороны океана в разное время. Они представляют разные аспекты творчества Алешковского — писателя и человека.


Мы благодарим авторов за разрешение напечатать их работы, и Уэслианский университет за щедрейшие гранты, которые дали возможность провести «Юзилей», а также издать этот сборник, в знак любви к Юзу и в благодарность ему за тот шок, который мы все испытываем, знакомясь с ним, будь то в печатном или личном варианте.

Трисцима Майер
Миддлтаун

Александра Свиридова
Нью-Йорк

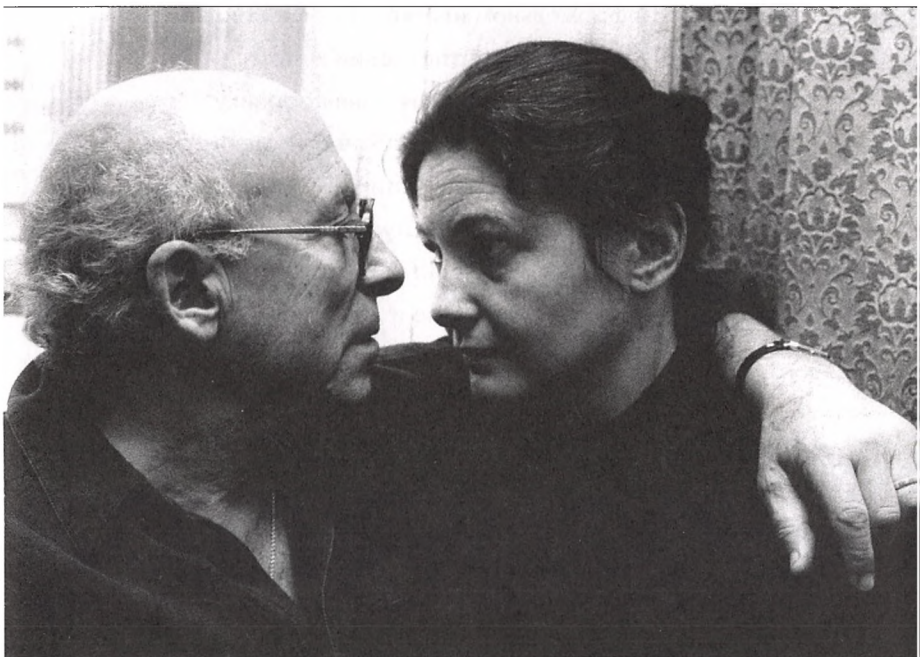


Я говорю совершенно
искренне и надеюсь не быть заподозренным
в формальном или же, что еще обидней,
казенном отношении к этому
необыкновенно приятному для меня сборнику.
Если бы не замечательно дружеское отношение
Присциллы Майер — истинной энтузиастки
русской литературы — к скромным
моим сочинениям, в частности ко мне
лично, к Ире и Дэну, — то его,
сборника этого, не было бы вообще, как,
впрочем, и некоторых веселых мероприятий.



Последние слова выглядят несколько сдержанно только
потому, что я не любитель громогласно выражать свои
чувства. Тем не менее я с самой высокотемпературной
пылкостью приношу всем авторам сборника — старым
моим друзьям, — а также его составительницам
П. Майер и А. Свиридовой чистосердечную
благодарность, — к чему — в соответствии с безумием
нынешних времен — прилагаю дактилоскопию правой
своей руки, пока еще, слава Богу, пишушей,
а не мечущей бомбы.

ИЗ Аннеквенд



Юз Фу и фрейлина И.
Фото Тофика Шахвердиева

Юз Алешковский

Автобиографическая справка



*И с отвращением читая жизнь мою,
я трепещу и проклиная,
и горько жалеюсь, и горько слезы лью,
но строк печальных не смываю.*

Если бы величайший из Учителей, Александр Сергеевич Пушкин, не научил меня эдак вот мужествовать при взгляде на жизнь прошедшую, то я ни в коем случае не отважился бы самолично знакомить Читателя с небюрократизированным вариантом своей автобиографии.

Откровенно говоря, жизнь свою я считаю, в общем-то, успешной. Но для начала вспомним, что успех — от глагола «успеть».

Начнем с того, что успех сопутствовал мне буквально с момента зачатия родителями именно меня, а не другой какой-нибудь личности, в Москве, суровой зимой 1929 года. Слава Богу, что я успел родиться в Сибири, в сентябре того же года, потому что это был год ужасного, уродливого Перелома и мало ли что тогда могло произойти.

Затем я успел возвратиться в Москву и познакомиться с уличным матом гораздо раньше, к сожалению, чем со сказками братьев Гримм. Потом я оказался в больнице с башкой, пробитой здоровенным куском асфальта, что навсегда нарушило в ней

способность мыслить формально-логически и убило дар своевременного почитания здравого смысла.

Потом я пошел в детсад, но исключен был из него вместе с одной девочкой за совершенно невинное и естественное изучение анатомии наших маленьких тел. Так что в школу я попал человеком, слегка травмированным варварски бездушной моралью тоталитарного общества.

Прогуливаясь однажды, я свалился в глубокий подвал, повредил позвоночник, но выжил. Врачи и родители опасались, что я останусь лилипутом на всю жизнь, хотя сам я уже начал готовиться к карьере малюсенького циркового клоуна.

К большому моему разочарованию, я не только продолжал расти, но превратился в оккупанта Латвии вместе с войсковой частью отца; успешно тонул в зимних водах Западной Двины; потом успел свалить обратно в Москву и летом сорок первого снова махнуть в Сибирь, в эвакуацию.

Вообще, многие наиважнейшие события моей жизни произошли за Уральским хребтом. Так что я имею больше конкретных прав называться евразийцем, чем некоторые нынешние российские политики, стоящие одной ногой в Госдуме, другой — в Индийском океане.

Во время войны, в Омске, я успел влюбиться в одноклассницу буквально за месяц до зверского указа Сталина о раздельном обучении двух полов. По другим предметам я в школе драматически не успевал. Это не помешало мне успеть не только схватить от любви и коварства, от курения самосада и голодухи чахотку, не только выздороветь, но и возвратиться в Москву здоровенным верзилкой — победителем палочек Коха, умеющим стряпать супы, колоть дрова, растить картошку, а также тайно ненавидеть вождя, с такой непонятной жестокостью прервавшего романтические общения мальчиков с девочками в советской школе.

Я был весельчаком, бездельником, лентяем, картежником, жуликом, хулиганом, негодяем, курильщиком, беспризорником, велосипедистом, футболистом, чревоугодником, хотя всегда помогал матери по дому, восторженно интересовался тайной де-

торождения и отношениями полов, устройством Вселенной, происхождением видов растений и животных и природой социальных несправедливостей, а также успевал читать великие сочинения Пушкина, Дюма, Жюль Верна и Майн Рида. Может быть, именно поэтому я ни разу в жизни своей никого не продал и не предал. Хотя энное количество разных мелких пакостей и грешков успел, конечно, совершить.

Я проработал с полгода на заводе, но школу окончить и вуз так и не успел, о чем никогда не печалюсь. Вскоре произошло событие, не менее, может быть, важное, чем победа именно моего живчика в зимнем марафоне 1929 года, года великого и страшного Перелома. Я без ума втрескался в соседку по парте в школе рабочей молодежи. Любовь эта напоминала каждую мою контрольную по химии: она была совершенно безответна. Дело не в этом.

К счастью, общая химия Бытия такова, что я с тоски и горя начал тискать стишки, то есть я изменил соседке по парте, Ниночке, и воспылал страстной любовью к Музе, которая впоследствии не раз отвечала мне взаимностью. Вообще, это было счастьем успеть почувствовать, что любовное мое и преданное служение Музе — пожизненно, но что все остальное — карьера, бабки, положение в обществе, благоволение властей и прочие дела такого рода — зола.

Потом меня призвали служить на флот. Переехав очередной раз Уральский хребет, я совершил ничтожное, поверьте, уголовное преступление и успел попасть в лагеря до начала корейской войны. Слава Богу, я успел дожить до дня, когда Сталин врезал дуба, а то я обогнал бы его с нажатой в неволе язвой желудка.

Вскоре маршал Ворошилов, испугавшись народного гнева, объявил амнистию. Чего я только не успел сделать после освобождения! Исполнилась мечта всей моей жизни: я стал шофером аварийки в тресте «Мосводопровод» и навечно залечил язву «Московской особой».

Начал печатать сначала отвратительные стишки, потом сносные рассказы для детей. Сочинял песенки, не ведая, что

пара из них будет распеваться людьми с очистительным смехом и грустью сердечной.

Вовремя успел понять, что главное — быть писателем свободным, а не печатаемым, и поэтому счастлив был пополнять ящик сочинениями, теперь вот, слава Богу и издателям, предлагаемыми вниманию Читателя.

Ну, какие еще успехи подстерегали меня на жизненном пути? В соавторстве с первой женой я произвел на свет сына Алексея, безрассудно унаследовавшего скромную часть не самых скверных моих пороков, но имеющего ряд таких достоинств, которых мне уже не занимать.

Я уж полагал, что никогда на мой закат печальный не блеснет любовь улыбкою прощальной, как вдруг, двадцать лет назад, на Небесах заключен был мой счастливый, любовный брак с прекраснейшей, как мне кажется, из женщин, с Иррой.

Крепко держась друг за друга, мы успели выбраться из болотного застоя на берега Свободы, не то меня наверняка захомутали бы за сочинение антисоветских произведений. Мы свалили, не то я не пережил бы разлуки с Иррой, с Музой, с милой волей или просто спился бы в сардельку, заключенную в пластиковую оболочку.

В Америке я успел написать восемь книг за шестнадцать лет. Тогда как за первые тридцать три года жизни сочинил всего-навсего одну тоненькую книжку для детей. Чем не успех?

Разумеется, я считаю личным своим невероятным успехом то, что сообщая со всем миром дождалась мы все-таки часа подыхания гнусной Системы, ухитрившейся, к несчастью, оставить российскому обществу такое гнилостное наследство и такое количество своих тухлых генов, что она долго еще будет казаться людям, лишенным инстинктов свободы и достойной жизнедеятельности, образцом социального счастья да мерою благонравия.

Так, что же еще? В Америке, во Флориде, я успел, не без помощи Иры и личного моего ангела-хранителя, спасти собственную жизнь. Для этого мне нужно было сначала схватить вдруг инфаркт, потом сесть за руль, добросить себя до госпиталя и ус-

петь сказать хирургам, что я согласен рискнуть на стопроцентно успешную операцию на открытом сердце.

Всего-то делов, но я действительно успел в тот раз вытащить обе ноги с Того Света, что, ей-богу, было еще удивительней, чем миг моего зачатия, поскольку...

Честно говоря, если бы я имел в 1929-м какую-нибудь информацию об условиях жизни на Земле, и если бы от меня лично зависело, быть или не быть, то... не знаю, какое принял бы я решение. Впрочем, несмотря на справки об ужасах земного существования, о войнах, геноцидах, мерзостях Сталина и Гитлера, диком бреде советской утопии, террариумах коммуналок и т. д. и т. п., все равно я успел бы завопить: БЫ-Ы-Ы-ЫТЬ! — чтобы меня не обогнала какая-нибудь более жизнелюбивая личность. Возможно, это была бы спокойная, умная, дисциплинированная, прилежная, талантливая, честнейшая девочка, меццо-сопрано или арфистка, о которой мечтали бедные мои родители.

Одним словом, сегодня, как всегда, сердечно славословя Бога и Случай за едва ли повторимое счастье существования, я горько жалею и горько слезы лью, но, как бы то ни было, строк печальных не смываю; жену, детей, друзей и Пушкина люблю, а перед Свободой благоговею.

Понимаю, что многого не успел совершить, в том числе и помереть. Не знаю, как насчет остального, например хорошей натаски в латыни, греческом и английском, а врезать в свой час дуба я всегда успею.

Поверь, Читатель, в чем в чем, а в таком неизбежном деле ни у кого из нас не должно быть непристойной и истерической спешки.

Собрание сочинений в трех томах.

Том 1. «ННН», Москва, 1996 г.

Строки гусяного пера, найденного на чужбине



юз-фу
подражания

1

Утро дня дарует успокоение скромностью жизни

Наша провинция — тихая заводь.
Цапле лень за лягушкой нагнуться.
Но и до нас долетают посланья.
Пьяный Юз-Фу их порою находит
В ветхой корзине из ивовых прутьев.

2

Весенним днем по-стариковски плетусь в монастырь

Два бамбуковых деревца.
Отдохну между ними,
Вспоминая голенастых девчонок.

3

Строки насчет нашей большой безнаказанности

Бог держит солнце в одной руке.
В другой Он держит луну.
Вот и руки Его до нас не доходят!

В годы мои молодые наблюдаю за домом свиданий из окон служебной канцелярии

...Мандарин этот входит...
мнется дурень слегка на пороге...
Дама быстро снимает с него пальто* ...
Тухнет свет...
К потолку!..
поднимаются!..
белые!..
ноги!..

Вот — опять в Поднебесной
Происходит что-то не то,
если я здесь торчу
и дрочу,
с заведенья напротив
взимая налоги...

В осеннем лесу вспоминаю Былые чаепития с фрейлиной И

Стол озерный застелен
скатерткою ломкой.
Воздух крепко заварен
опавшей листвою.
В белых чашках кувшинок
на блюдцах с каемкой
чай остыл твой и мой...
твой и мой...

* Пальто – французское название китайского халата.

9

Заеденный безденежьем

Лежу в ночлежке

Столько б юаней Юз-Фу,
сколько блох на бездомной собаке —
он бы, ядрена вошь, тогда не чесался!

10

Размышляю о том, что есть красота

Лучшее в мире стихотворенье
накорябала кончиком ветки ива
на чистой глади Янцзы.
Им стрекоза зачитывалась,
умершая этим летом...
Ее глаза мне казались
каплей чистой слезы.

11

В приближении дня рождения фрейлины И

Если на дело взглянуть помудрей и попроще,
то, в конце-то концов, что такое
по сравнению с роскошью рощи
императорские покои? —
Сушья дрянь!
Сердце, как яблочко соком,
осенней налито тоскою.
Видимо, вишней горящей нагрета
фляга.
И влага вишневого цвета
сушит гортань.
Осень... любовь... разве этого мало?
Фрейлина И, ты права:
свечи погасли, но стала
источником света листва.

12

В зимнюю пору жду посланье от фрейлины И

Приближается снежная буря.
Зябнет птица
на голой ветке.
Согнут ветром бамбук.
Да поможет Господь
разносчику писем,
если он заблудился вдруг.

13

**В первые заморозки
полностью разделяю мудрость осени**

Всей туши мира не хватит
обрисовать его же пороки.
Употреблю-ка ее до последней капли
на дуновение ветра,
пригнувшего к зыби озерной
заиндевельные стебли осоки...
Куда-то унесшего перышко
с одинокой, озябшей цапли.

14

**После бурной ночи с фрейлиной И
вновь постигаю гражданское состояние
и соотношу с ним основные начала бытия**

Пусть династию Сунь
сменяет династия Вынь —
лишь бы счастлив был Ян,
лишь бы кончила Инь...

15

**Страдая от бессонницы, навожу мосты
между Востоком и западом**

Золотая Инь-Ту-И-Ци-Ян...
Эту рыбку о двух головах
я увижу во сне.

16

**Мысль о великих странностях простоты,
Пришедшая в голову на сеновале**

Всей твоей жизни не хватит, Юз-Фу,
чтобы в сене иголку найти.
А вот травинку в куче иголок
найдешь моментально!

17

**В холодном нужнике императорского дворца
подумываю о совершеннейшем образе
домашнего уюта**

Зимним утром в сортире,
с шести до семи,
присев на дощечку —
уже согретую фрейлиной И, —
газетенку читать,
презирая правительственную печать,
и узнать,
что накрылась ДИНАСТИЯ!..
Это кайф.
Но не стоит мечтать
о гармонии личного
и гражданского счастья.

**В снежную пору обращаюсь к белому гусю,
отставшему от стаи**

Снегопад. Сотня псов
подвывает за дверью.
В печке тяга пропала.
Закисло вино.
Развалилась, как глиняный чайник,
Империя.
Императорский двор и министры —
говно...
Бедный гусь!
Белый гусь!
Не теряй столько перьев!
Я нашел возле дома одно.
Вот — скрипит,
как снежок
на дороге
оно.

**В работах по дому стараюсь забыть
о стихийном бедствии**

Цветов насажал в фанзе и снаружи.
Огурцов засолил.
Воду вожу с водопада.
Сделай, Господи, так, чтобы не было хуже,
а лучшего, видимо, нам и не надо...
Вместо кофты сгоревшей
фрейлина И
зимой мне свяжет другую.

20

**Попытка выразить необыкновенное чувство,
впервые испытанное мною на скотском дворе**

Что есть счастье, Юз-Фу?
Жизнь — в поле зрения отдыхающей лошади
или утки, клюв уткнувшей
в пух оперения....
Даже если исчезнуть навек
из поля их зрения...

21

На морском берегу чую приближение старости

Устриц на отмели насобирал.
Только вот створки никак не открою.
Очень руки дрожат у Юз-Фу.
К сожалению, не с перепоя.

22

**Два трехстишия о полувековой опале Юз-Фу,
одно из которых, как ему кажется, тщательно
зашифровано**

Гоняю чаи одиноко.
Два лимона на белом столе...
Рядом — черный котенок...
Вдали от придворных интриг
Вспоминаю фрейлину И
В час, когда нас застучала стража...
Гоняю чаи одиноко.

23

Одна из моих бесед с ослом

Вот уже несколько дней,
спасаясь от мух и слепней,
Осел ошивается под хвостом у кобылки.
Тебе бы, Юз-Фу, вот такого пажа!

Но ослиная не благодарна душа.
Но ослиные ироничны ухмылки.
Кроме того, в душе у осла
звучат нескромные жалобы.
Он думает: «Если бы это была
не кобылка, а моя госпожа
с благоухающим веером,
то меня тут, понимаете, не обдавало бы
чем-то, не имеющим ни малейшего отношения
к свежему сену и к душистому клеверу...»

Я говорю: «Осёл,
ты бы хоть вспомнил ученье Басё:
Бедняк, не ропщи на то и на сё,
будь благодарен судьбе за всё,
ищи утешения в благе простом...
Ну-ка, быстрее извинись за ухмылку.
И бо-го-тво-ри, дубина, кобылку
за то, что шугает она кровососов
от твоего ироничного носа
своим благородным хвостом,
и не воображай себя избалованным пони.
Понял?»

24

**Радуясь торжеству жизни водоплавающих,
думаю о бедах отечества**

В воде ледяной
занимаются утки любовью,
а вот поди ж ты — не зябнут!
Случайный — молюсь, чтоб любая беда
сходила с народа как с гуся вода.

25

Погуляв, возвращаюсь к домашнему очагу

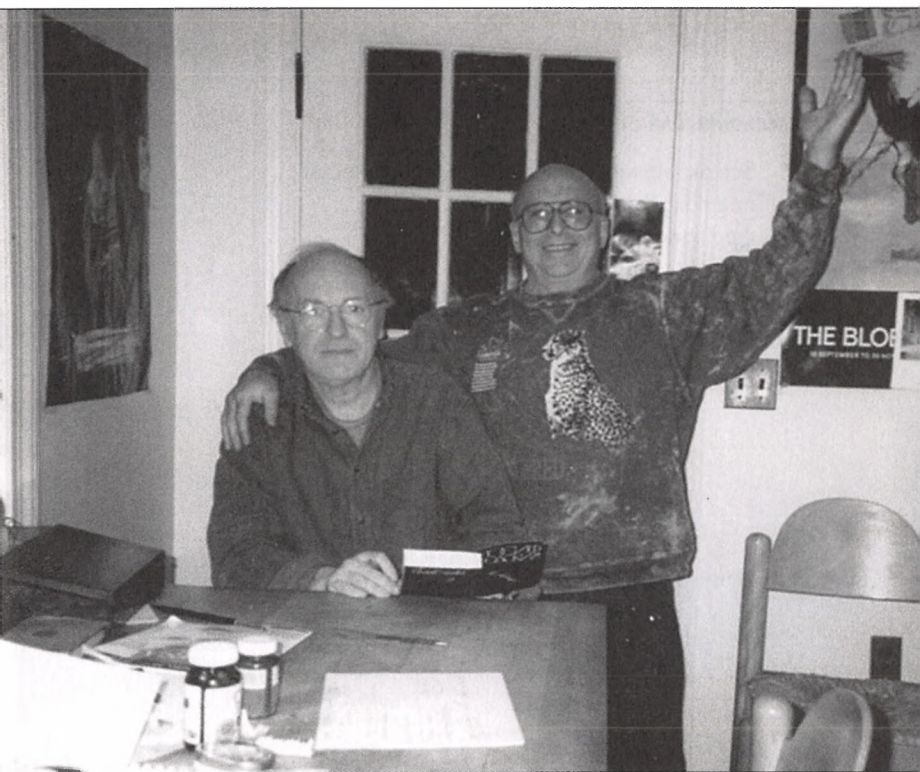
Малахай мой заложен.
Новый пропит халат.
В ночлежке забыты портки.
Лишь осталась надежда,
Что голым узнают Юз-Фу.

26

Послесловие для друзей

Все это начирикано в дивном одиночестве,
под покровительством
фрейлины И.
В Китае я был бы Юз-Фу,
а здесь у меня иное имя и отчество.

Поднебесная. Коннектикут.
Год Змеи



Юз Алешковский в гостях у Иосифа Бродского.
Фото Ирины Алешковской

Он вышел из тюремного ватника

Иосиф Бродский



1

У Михаила Зощенко есть небольшая повесть, начинающаяся словами: «Вот опять будут упрекать автора за новое художественное произведение». За этой ремаркой великого нашего ирониста стоит то весьма простое и весьма серьезное обстоятельство, что любой писатель, независимо от его отношения к самому себе или реальности, им описываемой, всегда относится к выходу в свет своих произведений с некоторой неприязненной настороженностью. Особенно — если речь идет о собрании сочинений. Особенно — если в нескольких томах. Особенно — если при жизни. «Да, — думает он, — вот до чего дошло».

В современном сознании — как в писательском, так и в читательском — словосочетание «собрание сочинений» связано более с девятнадцатым веком, чем с нашим собственным. На протяжении нашего столетия русскую литературу, заслужившую право так именоваться, сопровождало сильное ощущение ее нелегальности, связанное прежде всего с тем, что в контексте существовавшей политической системы художественное творчество было, по существу, формой частного предпринимательства — наряду с адюльтером, но менее распространенной. Оказаться автором собрания сочинений в подобных обстоятельствах мог либо отъяв-

ленный негодяй, либо сочинитель крайне бездарный. Как правило, это, впрочем, совпадало, не столько компрометируя самый принцип собрания сочинений, сколько мешая ему водвориться в сознании публики в качестве современной ей реальности.

Не удивительно поэтому, если писатель, выросший и сложившийся в вышеупомянутом контексте, испытывает чувство некоторой озадаченности, обнаруживая свое имя в непосредственной близости от словосочетания, сильно отдающего минувшим столетием. «Вот, значит, до чего дошло, — думает он. — Видать, и этот век кончается».

2

Он недалек от истины, заключающейся в том, что кончается нечто гораздо большее, чем столетие. Завершается, судя по всему, затянувшийся на просторах Евразии период психологического палеолита, знаменитый своей верой в нравственный процесс и сопряженной с ней склонностью к утопическому мышлению. На смену приходит ощущение переогромленности и крайней степени атомизации индивидуального и общественного сознания. Сдвиг этот поистине антропологический и для литературы, ему предшествующей, чреватый неприятностями.

Собрания сочинений, почти по определению, рассчитаны на будущее, и для того будущего, на пороге которого русская литература сегодня оказалась, она не очень хорошо подготовлена. Утверждающая или критикующая те или иные нравственные или общественные идеалы, она вполне может оказаться для будущего читателя — с его атомизированным мироощущением — представляющей интерес более антикварно-ностальгический, чем насущный. Как способ бегства от реальности, она, безусловно, сможет сослужить свою традиционную службу, но бегство от реальности — всегда явление временное. Значительной доле вышедшего из-под русского пера в этом столетии суждена, скорей всего, участь произведений Дюма-отца или Жюль Верна: если литература девятнадцатого века содержит для сов-

ременного писателя какой-то урок, то он прежде всего в том, что ее истины легко усваиваются человеком нашего времени уже в четырнадцатилетнем возрасте.

К этому следует добавить еще и то, что двадцатый век оказался весьма плодovit и как прозаик, и как издатель. Количество написанного и опубликованного только во второй половине нашего столетия с лихвой перекрывает все предшествующее, вместе взятое с момента возникновения книгопечатания. Будущий читатель, таким образом, сталкивается с выбором, неограниченность которого не имеет прецедента в человеческой истории и содержит элемент бессмысленности. Литература на сегодняшний день превратилась в явление демографическое: провидение, видимо, старается сохранить традиционную пропорцию между числом писателей и читательской массой. Нетрудно представить поэтому, что автор выходящего в свет нового художественного произведения может покачать головой и процитировать Зощенко.

3

И если автор данного трехтомника это и сделает, то только по причине любви к великому иронисту. У соловья мест общего пользования с дроздом мест заключения действительно немало общего, но прежде всего — заливистость пения. Как и Зощенко, автор данного собрания работает с голоса; и в этом не столько даже принципиальное отличие произведений, собранных в находящемся перед нами трехтомнике, сколько его пропуск в обозримое будущее. Голос, подобно отпечаткам пальцев, всегда уникален. И если будущее действительно за атомизированным сознанием, то беспрецедентной по своей интенсивности арии человеческой автономии, звучащей на страницах сочинений Юза Алешковского, сужден зал с лучшей акустикой и более наполненный, чем нынешний.

4

Применительно к данному автору музыкальная терминология, пожалуй, более уместна, нежели литературоведческая. Начать с того, что проза Алешковского — не совсем проза и жанровые оп-

ределения (роман, повесть, рассказ) приложимы к ней лишь частично. Повествовательная манера Алешковского принципиально вокальна, ибо берет свое начало не столько в сюжете, сколько в речевой каденции повествующего. Сюжет в произведениях Алешковского оказывается порождением и заложником каденции рассказчика, а не наоборот, как это практиковалось в художественной литературе на протяжении ее — у нас двухсотлетней — истории. Каденция, опять-таки, всегда уникальна и детерминирована сугубо личным тембром голоса рассказчика, будучи окрашена, разумеется, его непосредственными обстоятельствами, в частности — его реальной или предполагаемой аудиторией.

На протяжении большей части своей литературной карьеры Алешковский имел дело преимущественно с последней. В подобных обстоятельствах рассказчик неизбежно испытывает сильное искушение приспособить свою дикцию к некой усредненной нормативной литературной лексике, облагороженной длительным ее употреблением. Трудно сказать, что удержало Алешковского от этого соблазна: трезвость его воображения или подлинность его дара. Любое объяснение в данном случае покажется излишне комплиментарным. Скорее всего, за избранной им стилистической манерой стоит просто-напросто представление данного автора о его аудитории как о сборище себе подобных.

5

Если это так, то это лестно для аудитории, и она должна бы благодарить рухнувшую ныне общественную систему за столь демократическую интуицию нашего автора. Ибо в произведениях Алешковского расстояние, отделяющее автора от героя и их обоих — от читателя, сведено до минимума. Это объясняется прежде всего тем, что — за малыми исключениями — сочинения Алешковского представляют собой, по существу, драматические монологи. Говоря точнее — части единого драматического монолога, в который сливается вся творческая деятельность данного автора. При таком раскладе опять-таки неизбежно возникает

элемент отождествления — в первую очередь для самого писателя — автора с его героями, а у Алешковского рассказчик, как правило, главное действующее лицо. Не менее неизбежен и элемент отождествления читателя с героем-рассказчиком.

Подобное отождествление происходит вообще всякий раз, когда читатель сталкивается с местоимениями «я», и монолог — идеальная почва для такого столкновения. Если от «я» героя читатель еще может худо-бедно отстраниться, то с авторским «я» отношения у него несколько сложнее, ибо отождествление с ним для читателя имеет еще и свою лестную сторону. Но, в довершение всего, герой Алешковского — или сам автор, — как правило, обращается к читателю на «ты». И это интимно-унизительное местоимение творит под пером нашего автора с читателем чудеса, быстро добираясь до его низменной природы и за счет этого полностью завладевая его вниманием. Читатель, грубо говоря, чувствует, что имеет дело с собеседником менее достойным, чем он сам. Движимый любопытством и чувством снисходительности, он соглашается выслушать такого собеседника охотней, чем себе равного или более достойного.

6

Речь есть, в конечном счете, семантически атомизированная форма пения. Пение, в конечном счете, есть монолог. Монолог, в конечном счете, всегда исповедь. Разнообразные формально, произведения Алешковского принадлежат, выражаясь технически, прежде всего к жанру исповеди. Механизм исповеди, как известно, приводится в движение раскаянием, сознанием греховности, чувством вины за содеянное, угрозой наказания или пыткой. При этом адресатом исповеди является, по определению, существо высшее или, по крайней мере, более нравственное, нежели исповедующийся. Если первое будит в читателе любопытство, второе порождает ощущение превосходства и опять-таки момент отождествления с адресатом.

Преимущество исповеди как литературного жанра состоит именно в превращении читателя в жертву, свидетеля и — глав-

ное — судью одновременно. Повествования Алешковского замечательны, однако, тем, что их автор совершает следующий логический шаг, добавляя к вышеозначенной комбинации стилистику, восходящую к тюремным нарам. Ибо герой-рассказчик в произведениях Алешковского — всегда бывшая или потенциальная жертва уголовного кодекса, излагающая историю своей жизни именно языком зоны и кодекса, говоря точнее, «тискающая роман».

Ключевое для понимания Алешковского выражение «тискать роман», заслуживает, надо полагать, отдельного комментария — особенно если иметь в виду читателя будущего. Коротко говоря, «тискать» восходит здесь к пренебрежительной самоиронии профессионального литератора, привычного к появлению его художественных произведений в печати и могущего позволить себе роскошь ложной скромности, основанной на безусловном чувстве превосходства над окружающими. «Роман», в свою очередь, указывает благодаря смещенному ударению на безосновательность этого превосходства и на предстоящую модификацию или заведомую скомпрометированность некогда благородного жанра. Как и «собрание сочинений», выражение «тискать роман» предполагает сильный элемент вымысла — если не простой лжи — в предстоящем повествовании. В конечном счете, за словосочетанием этим кроется, надо полагать, идея романа с продолжением, выходящего серийно в издании типа «Огонька» или «Роман-газеты». Описывает оно, как мы знаем, одну из форм устного творчества, распространенную в местах заключения.

Жертва уголовного кодекса «тискает роман» по соображениям сугубо практическим: ради увеличения пайки, улучшения бытовых условий, снискания расположения окружающих или просто чтобы убить время. Из всех перечисленных последнее соображение — наиболее практическое и, при благоприятных обстоятельствах, «тисканье» романа осуществляется изо дня в день, что равносильно сериализации. Материалом повествования оказывается все что угодно. Чаще всего это пересказ заграничного фильма, неизвестного аудитории рассказчика, или действительно романа — предпочтительно из иностранной жиз-

ни. Основная канва оригинала, как правило, сохраняется, но на нее нанизываются детали и отступления в соответствии с изобретательностью рассказчика и вкусами публики. Рассказчик является хозяином положения. Требования, предъявляемые ему публикой, те же, что и в нормальной литературе, — остро сюжетность и сентиментальная напыщенность.

7

Перефразируя известное высказывание о гоголевской шинели, об Алешковском можно сказать, что он вышел из тюремного ватника. Аудитория его — по его собственному определению — те, кто шинель эту с плеч Акакия Акакиевича снял. Иными словами — мы все. «Роман», «тискаемый» Алешковским, — из современной жизни, и если в нем есть «заграничный» элемент, то главным образом по ту сторону пребывания добра и зла. Сентиментальная насыщенность доведена в нем до пределов издевательских, вымысел — до фантазмагорических, которые он с восторгом переступает. Драматические коллизии его героев абсурдны до степени подлинности и наоборот, но узнаваемы прежде всего за счет их абсурдности. Ирония его — раблезианская и разрушительная, продиктованная ничем не утоляемым метафизическим голодом автора.

Лишнюю пайку таким образом не заслужишь, бытовых условий не улучшишь, на расположение аудитории рассчитывать тоже не приходится, ибо она либо выталкивает автора из барака, либо разбегается. Что касается шансов убить время, то они всегда невелики. Кроме того, как рассказчик, Алешковский только благодарен каждому следующему дню за сериализацию «романа», ибо «тискать» его больше негде, кроме как во времени. Чего в таком случае добивается Алешковский своим монологом? Кому он исповедуется? Ради чего поет? И сам ли он поет или мы слышим голос его героя? И кто, в конце концов, этот его герой, чей голос так похож на голос автора? Чей это голос мы слышим?

Голос, который мы слышим, — голос русского языка, который есть главный герой произведений Алешковского: главнее его персонажей и главнее самого автора. Голос языка всегда является голосом сознания: национального и индивидуального. Именно этот голос, голос русского сознания — оскорбленного, брутализованного, криминализованного национальным опытом, приклатненного, огрызающегося, издевающегося над самим собой и своими прозрениями и, значит, не до конца уничтоженного — звучит со страниц этого трехтомника.

Помимо своей функции голоса сознания язык еще и самостоятельная стихия, способность которой сопротивляться всепоглощающему экзистенциальному кошмару выше, чем у сознания как такового. Поэтому, надо думать, последняя так на язык и полагается. Сказать об Алешковском, что он владеет стихией этой в совершенстве, было бы не столько банальностью, сколько неточностью, ибо он сам и является этой стихией: ее энергией, горизонтом, дном и неистощимым обещанием свободы одновременно. У жертвы уголовного кодекса, «тискающего» в бараке роман, другого варианта свободы, кроме языковой, нет. То же самое относится к человеческому сознанию в пределах экзистенциального капкана, исключая разве что чисто религиозные средства бегства от реальности.

Впрочем, включая и их, ибо религиозное сознание нуждается в языке — по крайней мере, для изложения своих нужд, в частности для молитвы. Вполне возможно, что, будучи голосом человеческого сознания, язык вообще, во всех его проявлениях, и есть молитва. Это предположение вполне в духе Алешковского, который, наряду с абсолютным слухом, обладает еще и уникальным метафизическим инстинктом, демонстрируемым практически на каждой странице. Его следовало бы назвать органическим метафизиком, если бы язык с его расширительным, центробежным принципом развития речи не был движущей силой этой органики. И язык — любой, но в особенности русский — свидетельствует о наличии у человеческого существа гораздо большего метафизического потенциала, чем то, что предлагается религиозным чувством, не говоря — доктриной. Язык есть спрос, религиозные убеждения — только предложение.

Вышеизложенное не является посягательством на метафизические лавры нашего автора. Этот человек, слышащий русский язык, как Моцарт, думается, первым — и с радостью — признает первенство материала, с голоса которого он работает вот уже три с лишним десятилетия. Он пишет не «о» и не «про», ибо он пишет музыку языка, содержащую в себе все существующие «о», «про», «за», «против» и «во имя»; сказать точнее — русский язык записывает себя рукою Алешковского, направляющей безграничную энергию языка в русло внятного для читателя содержания. Алешковский первым — и с радостью — припишет языку свои зачастую ошеломляющие прозрения, которыми пестрят страницы этого собрания, и, вероятно, первым же попытается снять с языка ответственность за сумасшедшую извилистость этого русла и многочисленность его притоков.

Говоря проще, в лице этого автора мы имеем дело с писателем как инструментом языка, а не с писателем, пользующимся языком как инструментом. В русской литературе двадцатого века таких случаев не больше, чем в русской литературе века минувшего. У нас их было два: Андрей Платонов и Михаил Зощенко. В девятнадцатом, видимо, только Гоголь. В двадцатом веке Алешковский оказывается третьим и, видимо, последним, ибо век действительно кончается, несмотря на обилие подростого таланта.

Пишущий под диктовку языка — а не диктующий языку — выдает, разумеется, тем самым орфическую, точней мелическую, природу своего творчества. Алешковский выдает ее более чем кто-либо и делает это буквально — в третьем томе настоящего собрания. Перед вами, бабы и господа, подлинный орфик: поэт, полностью подчинивший себя языку и получивший от его щедрот в награду дар откровения и гомерического хохота, освобождающего человеческое сознание для независимости, на которую оно природой и историей обречено и которую воспринимает как одиночество.

Нью-Йорк, 1995

Собрание сочинений в трех томах
Том 1. «ННН», Москва, 1996



Юз Алешковский и Андрей Битов.
Фото из архива Алешковского

Памятник литературы как жанр

Андрей Битов



Да и жить-то осталось
Каких-нибудь две пятилетки...
В. Инбер

Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?
Б. Пастернак

1. Повторение непройденного

Саму идею статьи, возникшую вместе с названием, можно пытаться датировать 1970 или 1971 годом, когда родилась беспримерная повесть «Николай Николаевич». Именно, скорее родилась, чем была написана.

Хотя она была написана на отличной мелованной бумаге, отличными чернилами, отличным пером, которое мы в детстве называли «вечной ручкой», чуть ли не неведомо откуда заведшимся «паркером». Записывавший, которого в ту пору трудно было назвать автором, скорее хозяином или даже владельцем рукописи, любил, чтобы перо скользило особенно плавно, поэтому всегда бывал особенно щепетилен насчет канцтоваров.

Записано было практически без помарок, крупным красивым почерком сталинской начальной школы, почерком, не поврежденным последующим писанием конспектов.

Бумага была толстая, почерк крупный — в рукописном виде рукопись выглядела солидно, в машинописном же, самиздатовском виде — сжалась, скукожилась, поблекла до размеров рассказа в журнальном самотеке.

Имя автора на титульном листе не значилось.

Тому может быть целый ряд объяснений, существенным из которых является одно: за подобное авторство можно было получить срок.

Повесть не предназначалась для печати, однако, изначально не только потому, что и напечатана быть не могла. Она как бы и не для того была написана. Она была написана с восторгом и удовольствием, то есть для себя, для собственного самочувствия и, в некотором смысле, самоутверждения, то есть для двух-трех, прежде всего, друзей, которым труд сей был посвящен.

Так что даже если бы в тот год не был разгромлен «Новый мир», а была провозглашена наша гласность, повесть все равно, а может, и тем более, была не для печати. Потому что была она не столько против власти, сколько против печати. Это придется впоследствии разъяснить.

Пока что вернемся к описанию рукописи и ее судьбы.

Скорее всего, впервые она была исполнена вслух для тех же двух-трех друзей, поскольку машинопись возникла далеко не сразу, поскольку, как я уже сказал, писалась не для печати, а скорее как письмо.

Письменное происхождение этого текста я могу засвидетельствовать как очевидец и участник: именно из писем друзьям произошел этот текст, вкратце повторяя историю литературы. Ибо жанр писем в течение двух лет предшествовал рождению произведения большого и сюжетного. А до этих писем никому неизвестным автором будущего «Николая Николаевича» владел жанр исключительно устный, дописьменный — жанр песни, шутки, каламбура, застольной импровизации.

В этом жанре автор был любим и знаменит, в масштабах семейного круга и общего стола, какой мог разместиться в масштабах однокомнатной квартиры в Беляеве. Спонтанное это творчество, равное существованию, оплачивалось восторгом, восхищением, любовью тех, кто, между тем, выпускал свои художественные книжки, оплаченные рублем, критикой, членством в Союзе писателей. То есть гений наш не был писателем. Как ни странно, его такое соотношение не вполне устраивало, хотя он и не показывал виду. Однако стал грозиться, что напишет роман.

И вот он его написал, то есть этого самого «Николая Николаевича». О бывшем воре-карманнике, устроившемся донором спермы в некую лабораторию. История его любви органично переплетается с его трудовой карьерой, с историей страны и нашей многострадальной биологической науки. В каком-то смысле это превосходный производственный роман, мечта соцреализма. Впрочем, определить и описать его необычайно трудно: произведение выпадает из литературы, как из прохудившегося мешка.

Очень смешно — вот что можно было сказать с определенностью.

Но для критического описания, которое, как мне показалось, не прочь был услышать автор, такого определения было явно маловато. В это время у советского избранного читателя был в моде Камю, и как раз была опубликована его повесть «Падение». Трудно было бы найти произведение, менее сходное по духу и смыслу, но, однако, оно, единственное, годилось для сравнения. Произведения были, более или менее, равны по объему и приему. Оба написаны от «я» в форме диалога с невидимым и молчаливым собеседником. Но зато как проигрывал прославленный автор анонимному в оптимизме и жизненном напоре! Наш торжествующий надо всем советский быт одерживал очередную моральную победу над заунывно загнивающим Западом. Наш отечественный вариант, в пику ихнему экзистенциализму, следовало бы назвать «Вставание» (профессиональная, кстати сказать, задача для героя повести).

Придя к своему другу похвастаться идеей сравнения его с Камю, я застиг его врасплох. Он был крайне смущен моим приходом, при этом он был в квартире один. Не сразу удалось мне выяснить причину. Он был раздосадован визитом сантехников в связи с засорением канализации. Пришлось демонтировать унитаз, а тот при этом треснул.

Еще более не сразу, а долгое время спустя выдал мне друг тайную причину засора... Напуганный распространением повести в самиздате (по-прежнему без имени автора), решил он уничтожить саму улику, доказательство его авторства — рукопись повести. Ввиду отсутствия каминов в наших кооперативных квартирах канализация есть единственный путь для секретных документов. Писанный же на чрезвычайно плотной и недостаточно мелко порванной бумаге, манускрипт забил фановую трубу. Благо на первом этаже, автор попытался справиться с аварией сам, но разнервничался, поспешил и лишь усугубил аварию. Пришлось вызывать. Люди, одаренные столь высоким остроумием, отнюдь не всегда любят сами попадать в юмористические положения. Смех и страх, перемешанные в определенной пропорции, порождают унижение или гнев. Это выражение гневного смущения на лице друга, когда он открывал мне дверь, было ни с чем не сравнимо и очень запомнилось мне.

Время спустя анекдот этот перестает быть столь уж смешным, хотя и относится к одному из самых смешных произведений русской литературы. Анекдот этот становится величественным. Никому еще не удавалось застичь воровато озирающегося автора за сожжением «Мертвых душ» или «Десятой главы», и вряд ли кто присутствовал при рождении не просто произведения, пусть и гениального, пусть которому и суждено в веках, быть может, и стать чем-то большим, чем произведение конкретного автора, — не произведения, а — сразу памятника литературы.

Ибо что такое, грубо говоря, «памятник литературы» в нашем сознании? Это произведение, пережившее все остальные и утратившее имя автора, а если имя автора и сохранилось, то как бы не человеческое, а мифическое, ибо про человека, но-

сившего это имя, мы уже ничего определенного сообщить не можем. Гомер, Сократ или Шекспир не более люди для нас, чем «Боян бо вещей». На созидание «памятника» уходили века, не столько в смысле отшлифовки в народном сознании конечного варианта эпоса, сколько в смысле утраты имени и биографии автора, а также манускрипта и обстоятельств создания произведения. Вот на это, в основном, требовались века даже в те времена, когда самому авторству и имени не придавалось столь уж существенного значения, как в новейшую историю, когда имена стали значительно крупнее собственных творений.

Над «памятником литературы», после его автора, работает время, неустанно переписывая его, хотя бы и один к одному, как борхесовский Менанр.

Категория времени — самая ненавистная для революции. Что, как не уничтожение самого времени, влечет революционера? Борьба с календарем запечатлевается в первых же декретах. Время человечества выбрасывается на свалку истории ради идеала счастливого будущего, в котором времени уже не будет.

В нашем авторитарном образовании «памятник литературы» напрямую ассоциировался с памятником — такая чугунная или каменная книга, размером с могильную плиту, над которой время поработало больше, чем создатель, и стерло имя. Вещь почитаемая и нечитаемая. Издаваемая для профессоров или ими же и издаваемая ради собственных комментариев. Пусть они ее и читают, свой «Гильгамеш».

Литература перестала быть частью культуры. Она стала занятием. И культура перестала существовать и как самостоятельное слово: культура могла быть поведения и физическая, а также у нее могли быть Парк или Дом. Культура стала овощ. Или быт.

Работу веков мы производили в одночасье и вручную. Индивидуализм, родивший цивилизацию западного типа, например, саму фигуру великого писателя, в XX веке уже отчасти ложную, был нам чужд. Создавались уже не книги, а литературы на десятках языков. Отыскивались основоположники, клепались эпосы. Имя, настаивавшее на себе как на личности, из состояния

личности выводилось в расход. Имя могло быть подтверждено лишь созданием эпопеи. Идеал создания монументальной книги мог быть и достаточно циничным (во спасение), и достаточно искренним (для бессмертия), вплоть до «Доктора Живаго» (за искренность и осужденного).

Любопытна и классична история «Тихого Дона» именно в этом, надындивидуальном смысле. Я не собираюсь оспаривать авторство этого литпамятника, более того, охотно его за Шолоховым оставляю. В истории с Шолоховым гораздо значительней и поучительней феномен оспаривания его авторства, чем факт его авторства. Сразу не сходятся две вещи: во-первых, признание и канонизация романа, в классовом отношении весьма сомнительного, в годы, когда смертью карались куда меньшие социальные прегрешения. Роман-то — почти белый, лишь в красную крапинку, чуть ли не позднее почти халтурно окрапленный... во-вторых, драматический перелом, слом личности автора эпопеи, происшедший уже после 37-го, на рубеже 40-х, по свидетельствам, достаточно резкий и внезапный, наглядно выявившийся уже в послевоенные годы, превративший фигуру, в советской жизни достаточно могущественную и самостоятельную, в нетрезвую функцию официальных установок.

Известный критик и литературовед Л. предложил мне версию перерождения автора знаменитой эпопеи, чем-то обоснованную, может, и не более обоснованную, чем предположения о других, более подлинных авторах «Тихого Дона», но для меня психологически куда более убедительную. Будто проявленная в каких-то случаях репрессий самостоятельность позиции Шолохова дошла до Сталина и обеспокоила его. Будто Шолохов был вызван для личной беседы. Будто ему было сказано, что может вдруг оказаться и другой подлинный автор «Тихого Дона». Что именно после этого разговора Шолохова стало не узнать. Что ж, не исключено, что угроза потери любимого детища еще страшнее высшей меры.

Если это и чистый миф, то важен и миф. Как миф он не менее убедителен, чем пригрозить Крупской, что может быть и

другая настоящая вдова. Разговорчики вокруг подлинности авторства тех или иных вершин соцреализма водились и по более мелким поводам: «Как закалялась сталь», «Далеко от Москвы», посмертные песни Джамбула-сказителя, не знавшего письменности, а потому не способного оставить письменного наследия, — и прочее клеветничество, — все это для меня проявления определенной установки: обобществление продукта. За наличностный характер автор эпопеи удостоен был официально всенародного признания — тому же и наказанию подвергнут: стиранию имени как усекновению главы. Именно неотъемлемость имени от творчества, то есть личность, то есть индивидуальность, в малом случае осуждалась как пережиток, в крупном — каралась приговором.

Так что революция не только послужила стимулом для возвращения молодых литератур, но и русскую литературу поставила в положение младописьменной.

А потом и саму письменность. Лишившись для начала ятей, фиты да ижицы, сведя разнотравье типографских шрифтов к двум или даже одному, нам уже все равно, на каком языке то же самое читать — на русском или татарском.

И начали варить новую речь на открытом огне при постоянном социальном помешивании.

И родился новый язык, удивительный конгломерат советских и бюрократических клише с языком улицы, обогащенный лагерной феней. Единственно, что оставалось в таком языке родного, это мат.

Письменность уже была объявлена для ста языков, но у языка, на котором говорили все, ее не существовало.

Признание, слава, репутация, известность, место в литературном процессе и место в литературе — все это вещи качественно разные. Даже такие поэты, как Тютчев и Фет, стали вполне известны лишь после статьи Некрасова «Русские второстепенные поэты», опубликованной в 1850 году, когда Тютчеву было под пятьдесят, а Фету — тридцать. А.К. Толстой был даже не этого ранга, а его совместное с Жемчужниковыми детище, Козь-

ма Прутков, был, пожалуй, более всех знаменит, но вряд ли считался вообще литературой. Сегодня репутация Тютчева спорит с пушкинской, Фет — великий поэт, более бесспорный, чем Некрасов. А.К. Толстой — великий писатель второго ряда, Алексей Жемчужников — просто поэт третьего ряда, а Козьма Прутков — чистый гений. Как писал его выдающийся последователь, наш современник, Дмитрий Александрович Пригов в своей «Азбуке» на букву «П»:

Овидий — это первый век,
Онегин — лишний человек.
Пушкин — это чистый гений,
Пригов — это тоже гений.

Любопытно, что форма такой абсурдной азбуки: «Б — Большая Юлия», «Т — Татарин, продающий мыло или халаты», — изобретена «третьим» Жемчужниковым — Александром, литературная судьба которого всегда очень занимала мое воображение.

Именно на этой «Азбуке» стоит виза его брата Владимира: «Сашенькины глупости», по коей «Азбука» не входит в свод сочинений К. Пруткова. Владимир, единственный из четверки братьев, отнесся ко всему делу всерьез, доводя наследие К. Пруткова до сознания просвещенной публики. Сашенька вообще на отшибе, его почти не упоминают среди авторов — он лишь «поучаствовал». Между тем, с более модернистских и авангардистских позиций, К. Прутков, конечно, куда больше и дальше «сатиры и юмора». Похоже, сами авторы не могли оценить своих более абстрактных заслуг в своем времени; более воспитанные на «пользе обществу», они скорее оправдывают, чем провозглашают Пруткова. Сашенькина же роль, в этой связи, вполне может быть пересмотрена. Хотелось бы этим заняться, пока что предположим... Может, он из всей блестящей братской команды был самый абстракционист и авангардист. Ибо «поучаствование» его каждый раз происходит на уровне зарождения жанра: первая басня, первая пьеса... Будто дальше эксплуатировать однажды абстрактно и всецело обретенную форму ему уже неохо-

та и лень, и он отстраняется перед литературной настырностью братьев. Оттого и другие найденные им формы остались в области «глупостей», что не были проэксплуатированы, пребывали в самих себе с самодостаточностью формы. Будто чувство формы у Сашеньки было из будущего века.

Эта вторая, подпольная, андеграундная линия русской литературы была всегда и всегда даже не на втором, а на десятом плане, как и не литература вовсе. Она и начинается-то задолго до нашей великой литературы, но заслонена и затерта ею. Ее оттесняют и от фольклора («Заветные сказки», бессмысленные присказки). Кирша Данилов, Барков, К. Прутков... Всем им отведена та роль, которую они не только сыграли, но и продолжают играть, не покидая никогда языка ЖИВАГО. Ими все пользуются, обогащаясь, да никто, кроме Александра Сергеевича, не посмел признать эту роль. По-видимому, великой литературе было удобно так. Но это уже ее номенклатурные черты.

Единственное, что можно и нужно сделать, — издать все это академически, с аппаратом и комментариями, в серии «Литературные памятники». Издать, чтобы успокоиться наконец на всякий запретный и иерархический счет.

Советское время особенно светится этим забортным рядом. Непрерывное живое слово сохраняется только там. У нас в России авангард был всегда.

Обэриуты. Николай Глазков. Генрих Сапгир, Игорь Холин, В. Уфлянд. Дмитрий Александрович Пригов. Еременко, Кибиров, Рубинштейн...

Я спросил электрика Петрова:
«Ты зачем надел на шею провод?»
Ничего Петров не отвечал,
Только тихо ботами качал.

Тоже народное, но только — Олега Григорьева...

Поэзия этого рода, выходит, выстаивала и не кончалась. Потому что она никогда не была печатной. Устной, народной, под шум печатных станков.

Проза же прерывалась. В литературе, от которой требовали «памятников», угрожая пистолетом, проза смолкла.

Но самое смешное в своей неумолимости, что возродилась проза лишь в виде «памятника», и первыми были «Москва — Петушки» в 1969 году.

Можно так, образно и лестно, счесть, что советская власть уплотнила время, сжала его репрессиями до плотности египетских веков, до структурных изменений породы под столь геологическим давлением верхнего эшелона. Мы всегда готовы польстить власти, признав за бесчеловечностью — силу.

Нас так сдавило, что то, на что требовались века и тысячелетия, мы приспособились «созидать» за две-три пятилетки. Развитию этого тезиса я и хотел посвятить забытую статью. Так ждало нас время — что вот, в результате, и памятник.

Хвастать можно и страданиями, не надо забывать, как нас помучили. Тут нет достижения.

Достижения нет — а памятник есть. Поднатужимся. Какашка эпохи. Свидетельство.

Благородство — вот еще признак памятника. Родовой признак победы над историей.

От «Москва — Петушки» разит благородством, а не перегаром. От Венички не воняет. Это чистая субстанция. Возгонка героя.

То, что на обложке стоит имя автора «Венедикт Ерофеев», больше свидетельствует об анонимности литпамятника, чем даже отсутствие имени. Потому что и герой поэмы — Веничка Ерофеев, но герой-то в этом случае — никак не автор. Так Печорин мог бы быть автором романа «Герой нашего времени».

Так — «Николай Николаевич».

В 1980 году я читал анонимную повесть автора уже совсем другого поколения — «Венок доносов» (П. Паламарчук).

Каждый раз достижение автора бывало столь абсолютным, что не нуждалось уже в подтверждении в последующем творчестве.

И было это все написано на нашем с вами языке.

Прочтите следующий набор и попробуйте угадать, как такое может прийти в одну голову...

Гуляев, Сидоров, Каценеленбоген, фон Патофф, Экрэнц, Петянчиков, Кырла Мырла, Яблочкина, положение в биологической науке, Лубянка, цифирь, «Герцеговина Флор», «Привет холодному уму и горячему сердцу!», тов. Растрелли, НЭП, коммунист Бинезон, Гиперболоид инженера Гарина, Коган-дантист, Бухарин, Рыков, Зиновьев, Каменев, Крупская, Землячка, Киров, Джембул, Орджоникидзе, озеро Хасан, Челюскин, Леваневский, Чкалов, Колыма, Ромен Роллан, Герберт Уэллс, «кадры решают все», «эмка», Анна Ахматова, Зощенко, астроном Амбарцумян, Каганович, Маленков, Молотов, Тито, маршал Чойбалсан, Корнейчук, «Вечерка», «Гудок», «Пионерская правда», женская консультация им. Лепешинской, Зоя Федорова, «Радищев едет из Ленинграда в Сталинград», «Буденный целует саблю после казни царской фамилии», вот кто сделал пробоину в «Челюскине» и открыл каверны в Горьком, «ленинский огромный лоб», Сталин поет в Горках «Сулико», Стаханов, Плеханов, Миша Ботвинник, мир внимает Лемешеву-Козловскому, Якир, Тухачевский, Егоров, березовая роща, Шверник, проф. Боленский, способ Лумумба-Троцкого, протокол 46, «У самовара я и моя Маша», бандеровцы, Блюхер, Лысенко, Перекоп, Папанин на льдине, «ужас из железа выжал стон», Карацупа и его собака Индира Ганди, папиросы «Норд» («Север»), наше гневное «нет», Кукрыниксы, член горсовета Владлен Мытищев, термитчица коврового завода Шевелева, Эренбург, Юра Левитан, Мартышкин, Норберт Вине-Карцер, Валерий Чкалыч, «Позволительно спросить братьев Олсоп», Пахмутова, Попов, Аврора, Андрей Ягуарьевич Вышинский, работницы «Трехгорной мануфактуры», «Паша Ангелина в Грановитой палате примеряет корону Екатерины Второй», Вадим Козин, «кухарки учатся руководить государством», Джавахарлал Неру, «Запорожцы пишут письмо Трумэну», из карельской березы, Сурков, Фадеев, Хренников, носорог Поликарп, Сидор Помидорыч, Уланова, «Гуталин», «Друзья и враги» Симонова, «Музыкальная история», «На границе», генерал-лейтенант Денисов, артист МХАТа Трошин, Козловский, Николай Озеров, ОБХСС, «Хвору», сталинская конституция, Арка-

дий Семенович, Чапаев, в какой-то деревне Каменке, коллективизация, Максим Дормидонтыч Михайлов, Дунаевский, «Мы покоряем пространство и время», Попович, Терешкова, Альф Центавр, Дзюба, арифметик Шапошников, «Жди меня, и я вернусь» Симонова, Чернышевский, Хабибулин, «ум-честь-совесть», Рябушинский, Борис Эдер, Белинский, мудила из Нижнего Тагила, блядь с Курской аномалии, Махно, Родзянко, Галахер, Колыма, Четвертая глава, газ «Зелинский — Несмеянов», «Сулико», Алейников в «Большой жизни», Большой Георгиевский зал, Вучетич и Манизер, «Если завтра война, если завтра в поход, если черная сила нагрянет», Бурденко, инженер-майор Агаланов, «первый сокол Ленин», черный орел Абакумов, Дуров, кремлевский труп — вишневые куранты, Пронькин, Шепилов, «Березки», «Белеет парус одинокий...»

Почему-то именно так заканчивается этот ряд.

II. Автор безымянного памятника литературы

Но не разбился, а рассмеялся.

М. Горький

Белеет Ленин одинокий...

Ю. Алешковский

Итак, кому могло прийти такое в голову, поставить все эти, и сами-то по себе бессмысленные, слова в единый ряд? В данном случае, если рассматривать весь этот ряд как единый текст, у него будет четыре соавтора. Но один все-таки главный. Это именно ему так досадил Валентин Катаев, что именно названием его повести заканчивается все перечисление.

Разъясним хотя бы последние слова...

Еще в дописьменный свой период Юз Алешковский зачинает устную серию «мини-классики» бессмертным:

Белеет. Парюсь одинокий...

Рождено в бане. За ним последовало:

С печальным шумом обнажалась...

На севере диком стоит одиноко...

И т. д.

Это не просто ирония непризнанного над признанным, это ирония бесписьменного над письменным.

К классикам — еще любовная. Как у А.К. Толстого — к Пушкину:

Когда бы не было тут Пресни,
От муз с харитами хоть тресни.

Так что «Белеет Ленин одинокий» — это не ирония по отношению к юному гению Лермонтову и даже не нелюбовь к Ленину, а некая идиосинкразия к другу подпольщиков, дворянскому мальчику Пете, герою прославленного романа для юношества Катаева, «ученика» Бунина, — тому Пете, которым нас с детства кормили с ложки наряду с Павкой и Павликом.

Чем объяснить у очень умного и зрелого человека такую долгую, навязчивую до-, под-, и бессознательного неприязнь? Не умом же? А тем, что природный ум десятилетиями истязается одним и тем же, а именно и только тем, что не есть предмет не только изощренного, но и никакого ума. Ум восстает на новоявленный язык. Естественно — как желудок. Он отказывается переваривать, исторгает.

Очищается.

«Первые книги, которые выйдут в России без цензуры, — говорил Пушкин незадолго до гибели, — будет полное собрание сочинений Баркова». Полтораэта и еще пять лет спустя этот завет остается невыполненным.

Эти последние наши пять лет — пятилетка гласности — особенно наглядны. Цензуры не стало как никогда, однако она оста-

вила за собой по крайней мере три пункта: военную и государственную тайну, пропаганду войны и насилия и порнографию. Военная и государственная тайна не выбалтывается, однако, нынче лишь до тех пор, пока она никому, включая ее носителей, не известна. Пропаганда войны и насилия либо вообще несвойственна психически нормальному человеку, либо стала такой нормой жизни, что никем не замечается, как наши лозунги. Порнография настолько традиционно не развита, что ее можно было бы и не заметить невооруженным глазом, как чуть завернувшуюся на ветру юбочку, если бы не сам цензурный запрет. Ибо под запрет попал язык, а не описание. То есть мат — единственная оставшаяся в живых природная и родная часть языка нашего.

«Первые книги», которые выйдут в СССР при действительной свободе печати (не путать ни с цензурой, ни со свободой слова, ни с гласностью...), — скажу и я, все еще не погибая, — будет полное собрание сочинений Алешковского.

Как нерешительно и стремительно ширилась наша гласность! Еще в 87-м нельзя было упомянуть имя Бродского, а в 88-м доносили на Солженицына. Рассуждались уже не книги (цензуры уже как бы не было), а судьбы (идеология оставалась). Сначала стало можно публиковать тех, кто умер, но тоже в последовательности: предпочтительнее, тех, кто при жизни за границей не печатался (Платонов, Гроссман), а потом уже, кто при жизни там напечатался, от чего и умер (Пастернак, Домбровский), затем уже тех, кто еще жив. Но и тут последовательное предпочтение: жив, но ТАМ не печатался (Рыбаков, Дудинцев), затем, хоть ТАМ и печатался, но зато жив ЗДЕСЬ (Искандер, Венедикт Ерофеев), затем даже так: хоть и уехал, зато на родине и не печатался (Саша Соколов, Лимонов), и лишь затем тех, кто и здесь печатался, и уехал, и там печатался (чтобы распечатать последний ряд, следовало для начала ТАМ и умереть, как В. Некрасов). Все это была уже застарелая политика, а не цензура — запретны были не тексты, а авторы. Тут тоже оказалась бездна нюансов, кто за кем. Но вот уже и Максимов печатает свой журнал у нас, а наши журналы заполнены эмигрантской литерату-

рой, как в свое время — секретарской. Одной лишь современной литературе по-прежнему не оказалось места. Оказалось, что ее и нет, современной литературы.

Один лишь Юз Алешковский остался нераспечатанным, как и был, обведя собою границу нашей гласности. Или — заточенный в эту границу, как остров. Наша гласность ласково лижет его берег. Никто никогда и не думал бы, что именно этот берег так крут.

Юз Алешковский родился в 1929 году и эмигрировал в 1979 году на волне альманаха «Метрополь», где был впервые опубликован. Поскольку и этот альманах впервые вышел на Западе, то все, что опубликовал Алешковский: повести-романы «Николай Николаевич», «Кенгуру», «Маскировка», «Рука», «Синенький скромный платочек», «Смерть в Москве», «Блошиное танго» и др. — все это в Америке.

И это драматично и смешно, как сама его проза. Потому что прочесть его можно только в СССР, потому что читатель его — только советский человек, потому что Алешковский непереволим ни на один язык, кроме русского. Ибо написаны его книги на языке, на котором письменности до него не существовало. И словарь. Ни толкового, ни бестолкового. Алешковский и есть и письменность, и словарь этого языка. Языка, на котором все мы, советские, как русские, так и нерусские, если же не все говорим, то все живем.

И наши вкусы здесь ни при чем, как и продукты, которые мы потребляем.

Не сразу сварился тот советский язык, на котором выговаривает свои произведения Алешковский, но заварен он был враз, гораздо стремительней, чем теперь может показаться. Первая мировая и гражданская перемешали классы, народы и более мелкие социальные слои, прослойки и прослоечки (многие из которых в прежней жизни могли не иметь ни одного прямого контакта) до такой степени, что разделить их обратно не удалось бы и при самом благоприятном обороте истории. Этот мутный поток нового языка родился раньше, чем устоялись новые структуры власти. Эти новые структуры, в свою очередь,

смешали язык революционной пропаганды с имперским канцелярским языком, и это новое наречие органически влилось в общий чан языка. Этот социальный воляпюк ревпропаганды, окопов и подворотен веселил молодых писателей 20-х годов, помнивших язык изначальный. «Рассказы Синебрюхова» Мих. Зощенки (1921) писаны еще окопным сказом, а уже в 23-м он начинает писать рассказы языком совбыта. И если у Зощенки доминирует речь его героев, то у Леонида Добычина уже в 24-м эта новая речь становится чисто авторской, НЭП сообщает этой речи живое движение. Попытка сделать этот новый дикий живой язык и языком литературы продолжается до тех пор, пока ее не прекращает сверху уже сложившаяся сталинская диктатура. Именно она разлучила живой язык и литературу, разослав их по разным этапам, тем самым прекратив литературу. Далее следует уже история языка, не отраженная литературой.

История геноцида русского языка еще не написана. Она проклевывается лишь в форме редких сетований о его состоянии. Пока что складывается история геноцида людей, причем тоже в обратном порядке: партийцев, советской интеллигенции, крестьянства, дворянства, духовенства, то есть классов, то есть собственно интеллигенции, затем малых народов и наций... подбираемся к большему: к геноциду культуры, к геноциду окружающей среды, человека как такового, то есть к геноциду самой его природы, то есть самой природы, то есть Творения. О, если бы можно было ухлопать сразу самого Бога! — не потребовался бы столь хлопотливый и трудоемкий путь. Мы пишем нынче эту всеобщую историю геноцида и не можем ее охватить — тома сыпятся из наших дырявых рук. Мы не замечаем, что она уже написана, эта история, — это наш язык, наша речь, мы сами, каждый из нас. То, что с ним и с нами, со мной и с тобой стало. Сказано: стиль — это человек.

История геноцида языка могла бы быть написана конкретно, научно. Этаким ГУЛАГ для слов. Язык как ГУЛАГ. Для начала как история партийных постановлений и установок. Потом — как вымирание словаря. Потом — как заселение его разного

рода выдвигенцами, под- и переселенцами. Потом — как поработанной речи. Периодическая борьба за его чистоту — история чисток. Потом — как история восстаний и подавлений языка. При всей гибкости и безответности никто не был таким героем, как наш язык. Никто так не выстоял. Язык рассмеялся. И нет у тирании страшнее врага. Срок за длинный язык и анекдоты — частное тому доказательство.

Существует негласный тест на долгожитие тирана в России: до тех пор, пока впрямую не займется русским языком и евреями. Это и есть вершина пирамиды его власти, вершина падения. Руки тирана доходят до реформ в языке в последнюю очередь, от полноты. «Марксизм и вопросы языкознания», дело врачей и смерть...

Литературная биография Юза Алешковского начинается именно в этой точке, с вершины и нуля 1953 года:

Товарищ Сталин, вы — большой ученый.
В языкознании знаете вы толк...
А я простой советский заключенный,
И мне товарищ — серый брянский волк.

Биографию советского языка он прошел вместе с народом, научившись говорить в 1932-м, учась писать в 37-м, бросив учиться во время войны, сев в тюрьму в 1949-м и благополучно выйдя из лагеря в 53-м дипломированным профессором советского языка. Язык к этому времени состоял из самой жизни, не смущенный и тенью культуры и литературы, но и сама жизнь удержалась лишь в языке, под завязку насыщенном лагерями и новой войною, газетными клише и соцреализмом. Язык этот находился в дописьменном состоянии. На нем все говорили, но никто не писал.

И Алешковский начал как сказитель — с устной литературы. Песня. Кроме великой народной песни про «большого ученого» он создал еще ряд, задолго до бардов и моды на них, в частности «Советскую пасхальную», «Советскую лесбийскую» и великий «Окурочек». Это была поэзия, но была и проза. Тоже уст-

ная. Хохма, шутка, каламбур, афоризм — застольное «трёканье». Для остальных это мог быть разговор, для него — жанр. И в этом жанре он был признан в кругу как гений. Но никто в кругу не заподозрил, что он — мастер, что он — работает, что его потребляют, потребляют не всего лишь просто свойственное нормальному человеку желание нравиться, но плоды его умственного и духовного труда. С годами восторг стал недостаточным гонораром и, осторожно попробовав бумагу в письмах к друзьям, пропустив сквозь душу танки в Чехословакию, Алешковский сел «чирикать» прозу и начал сразу с «романа». Писался этот роман, как посвящался, тем же друзьям, кому и письма.

Но и не с романа начал Алешковский, а сразу с памятника литературы. С помощью советской истории столетия развития языка оказались спрессованы в десятилетия, и за пятнадцать лет в одном «отдельно взятом за жопу» Алешковском советский язык прошел свое литературное развитие от песни до рыцарского романа, и советская литература наконец родилась! (В отличие от государственной советской и русской советского периода). Мини-роман «Николай Николаевич» обладает всеми параметрами литературного памятника и по изначальной утрате оригинала, и по необязательности имени автора, и по праву первой ночи регистрации ЖИВАГО языка.

Проза Алешковского несет в себе отпечаток изначального устного жанра — «трёканья». Герой, повествуя от «я», рассказывает за бутылкой историю своей жизни невидимому, лишенному дара речи, дебильному собеседнику. Но если и в последующей прозе Алешковский не сумел преодолеть однажды обретенный им жанр и приговоренно за ним следует, то и заслуга его не в жанре, а самая высшая — в языке.

Как бы пояснить, в чем состояло его достижение? В жизни великий готовщик, Алешковский часто прибегает в своих сочинениях к гастрономическим метафорам и уподоблениям. Попробуем и мы. Представьте себе огромный праздничный стол, на котором было накрыто все. Весь опыт человечества разлит по бутылкам, и века ушли на то, чтобы различить и разделить хмель

как таковой по бутылкам, развить культуру виноделия. Шампанское, водка, настойки, коньяки, пиво и вина сотен сортов... сколько труда и ума ушло, чтобы определить и отстоять эти дефиниции! Не говоря о культуре потребления всего этого порознь... Теперь представьте вместо этого изобилия и многообразия одну огромную парашную бочку, куда все это слито, включая и парфюмерию... и мы это поварешкою оттуда хлебаем. Здоровые и передовые и свободолюбивые заявляют: так пить нельзя! Так вот, попробуйте разлить эту парашу обратно в бутылки, причем так, чтобы в бутылке из-под шампанского оказалось прежнее шампанское, а из-под пива — пиво и т. д.

Между тем именно этим мы занялись, начиная с оттепели, отделяя соцреализм от государственной литературы, а то и другое от русской, пытаюсь воскресить классическую традицию и отделить язык советской газеты, литературный язык, народную речь, жаргон, феню, мат друг от друга, возводя шаткие интеллигентские мостки через исторические провалы — не заметили, как и подморозило вновь. И милый сердцу Никита Сергеевич, стоило пошатнуться да покачнуться на этих мостках, для равновесия — замахнулся на язык (кто подстрекнул?), намереваясь ввести сверхдемократический закон «как слышится, так и пишется», и был смещен за столь крайнюю степень волюнтаризма: загрызла его «мышь» без мягкого знака, закусил им «заяц» через «е».

Алешковский же не стал заниматься безнадежным делом обратной очистки речи, окультуриванием остатных ингредиентов, трезво полагая, что на облагораживание языка уйдут не отпущенные ему столетия отнятой у него до рождения культуры, — он взболтал как следует всю эту тошнотворную смесь и выгнал из нее свой первач, по крепости не уступающий царской водке, и растворил в ней свой опыт советского бытия.

Пить этого нельзя, но лечиться можно.

Главным препятствием Алешковского на пути к советской публикации в эпоху гласности является злоупотребление крепкими выражениями, проще — матом. А так, все остальное вро-

де бы и можно — все уже разоблачено и даже отчасти осуждено. Но — не проклято! А как же проклясть? Ставя точки, что ли?

Дело в том, что язык Алешковского однороден, слова у него равноправны, и употребление советской фразеологии на его страницах куда более непотребно и похабно звучит, чем вульгарные жаргон и феня. Благородные же кристаллы мата, единственной природной и принадлежащей части русского языка, сохранившейся в советском языке, продолжают слать нам свет человеческой речи, как погасшие звезды во мраке планетария.

Трудно согласиться, что на языке Алешковского мы не только выражаемся, но и живем, но если притерпеться и принять, то — о чем же Алешковский?.. О том, как же это мы притерпелись и приняли то, от чего содрогаемся в виде слов, а не действительности. И Алешковский предстает тогда нам писателем чрезвычайно традиционным в оценках, повествующим лишь о смысле вечных общечеловеческих ценностей, моралистом и даже резонером.

Радость жизни — основная моральная ценность по Алешковскому. Извращается жизнь — извращается и ценность. В этом природа его гротеска и метафоры: метафора преувеличена, гротеск метафоричен. Все это шокирует, кричит. За криком можно не расслышать, под шоком не разглядеть. Между тем Алешковский говорит очевидные вещи. Что ж делать, если мы настолько приняхались и прижились, что не видим, не слышим и не обоняем? Неужели и так не слышите, а вот так не видите тоже?.. вот вам под нос — чего воротите, ваше же...

Повесть «Маскировка» — такая преувеличенная метафора. Событийность у Алешковского — невероятная. Невероятность же эта — наша с вами действительность, увиденная здравомыслящим человеком с неискаженным чувством нормы, то есть человеком здоровым и нормальным, то есть человеком ужаснувшимся.

«Николай Николаевич» был написан уже двадцать лет тому. Это сочинение историческое (о периоде 1945—1956). «Маскировке» лет пятнадцать. Она вещь уже современная по тому времени: вторая половина 70-х, народная гласность тех лет, задолго

до того, как партия нам в очередной раз «открыла глаза». Гиперболы Алешковского уже могут быть опубликованы именно потому, что как бы уменьшились и оказались не такими уж... Многие преувеличения Алешковского оказываются пророческими, сбываются на глазах, хотя бы и в виде парадоксального факта.

Журнал «Театр» объявил роман Алешковского «Кенгуру», написанный вслед за «Маскировкой». Сюжет романа — невероятное следствие по делу об изнасиловании и садистическом убийстве бедного животного в столичном зоопарке. Каково же было мое удивление, когда вскоре после отъезда Алешковского (навсегда!) прочитал я информацию в газете, кажется, «Московской правде», о чудовищном факте такого злодеяния в зоопарке и почему-то именно кенгуру... А недавняя война? Хусейновские надувные самолеты и танки, бункера и подземные аэродромы, а также его сводки о победах иракского оружия — что это, как не «Маскировка», уже в мировом масштабе? И разве так уж невозможно, чтобы кладбище провалилось в секретный подземный цех? А как наивно нынче уже звучат сетования героя на отсутствие трескового филе в магазинах, на дороговизну картошки (7 р. ведро), на удвоение тарифа такси (20 коп.), не говоря об алкогольной дороговизне, не то что о его наличии. «Повышение цен на отсутствующие в продаже продукты и промышленные товары оказалось правильным политическим шагом, но не принесло желаемого экономического эффекта» («Маскировка», гл. 10). Сатира, там, где она всего лишь сатира, стареет быстрее всего, ибо — сбывается. Новый Павлов отрабатывает условные рефлексы уже не на собачках.

Тем не менее «Звезда» публикует это в чем-то устаревающее сочинение. И я благословляю этот ее до сих пор решительный шаг, дабы наши перестройка и гласность не оказались очередной «маскировкой» режима, чтобы не вступить нам в очередной исторический период повторения непройденного.

III. Херр голландский...

Наши беды не переводимы.

М. Жванецкий

Тут мне перехватывает дыхание, и я возвращаюсь к разгадке той загадки...

Та безобразная и бесконечная цитата — никем не сочинена, а представляет собой естественный и последовательный ряд слов и выражений, недоступных голландскому читателю и требующих дополнительного для него разъяснения. Все это выписано из романа Юза Алешковского «Кенгуру».

Я легкомысленно взялся помочь милой переводчице, прокомментировав загадочный список.

Проблема! Проблема хотя бы с точки зрения здравого смысла. И нам-то (каждому следующему поколению все больше) придется залезать в справочные издания (желательно устаревшие, легкомысленно выкинутые на свалку истории), чтобы объяснить западному читателю с внятностью и точностью, к которой они приучены, суть того или иного недоступного им понятия.

Например: «Герцеговина Флор», Землячка, «Челюскин», Зоя Федорова...

То же ли это самое, что и наше детское усилие прочесть в комментариях к «Трем мушкетерам», сколько лье в луидоре или когда Ришелье любил Рекамье?

Почему-то — не то же.

Про «Герцеговину Флор» еще можно рассказать... Как Сталин разламывал папиросу, набивал ее табачком трубку. А что сказать им о «Челюскине»? Что это — пароход или исследователь, кто такой Отто Юльевич Шмидт и зачем его спасать первым Героям Советского Союза?.. Что сказать им о Землячке... Что она член КПСС с 1896 года, в то время как сама КПСС — с 1952-го? Что такое ВКП и маленькое «б»? Или что zemlya по-

русски означает «ерс» (или как там по-голландски), а «землячка» — соотечественница по малой родине... или что она работала в наркоматах РКИ и НКПС... И что такое наркомат, и что такое РКИ, и что такое НКПС...

Лучше тогда о Зое Федоровой... Ее нет в энциклопедии. Что была она настоящая кинозвезда 30-х годов, что имела роман с американским военным атташе, за что и села, что ее красавица Вика родилась там, а потом уехала к папе туда? Или что бедную Зою жестоко убили в собственной квартире при крайне странных и сомнительных обстоятельствах? Или что снималась она, уже пожилая красавица, в роли школьной уборщицы в детском фильме по сценарию того же Юза Алешковского, и он ей признался в той любви, которую испытывал к ней до войны, а она ему сказала: «Дорогой мой, тогда все меня любили».

В «Войне и мире» у Льва Толстого есть место, описывающее мирное общение русских и французских солдат. Солдаты, простые люди, преимущественно крестьяне; понятие «народ» в 1805 году другое, чем сейчас. Обе стороны в совершенстве не знают язык друг друга, и им от этого удивительно весело. Это очень смешно — воспринимать чужой язык с точки зрения своего, только на слух. Им весело настолько не понимать друг друга.

Эпизод этот имеет прямое отношение к проблеме перевода вообще. Но особое значение приобретает он в советское время, при переводе русской литературы советского периода. При попытке же перевести Юза Алешковского на иностранный язык мы окончательно попадаем в положение толстовских солдат.

Потому что сам советский язык является в каком-то смысле плодом переговоров. Так забавно и точно подмеченных Толстым. После революционных кровосмешений (кровосмещений) речи, отчасти представлявших если и не совсем естественное развитие языка, то хотя бы естественное его изменение, по его законам, — наступает и время его стабилизации (скорее «статизации»), отражающей стабилизацию сталинской диктатуры. 30-е годы, язык, в котором и рождается Алешковский.

Язык, как известно, — для общения и развивается лишь в общении, то есть сам язык нуждается в общении. В стране с уже опущенным железным занавесом язык общается лишь с газетой, унифицированной идеологией и пропагандой превращается как бы в одну огромную газету, величиной во всю страну. В эту газету страна и завернута.

Слово поступает в язык сверху и переваривается всей страной. То ли это процесс над врагами народа (Бухарин, Рыков, Зиновьев, Каменев), то ли это трудовой почин шахтера или тракториста (Стаханов, Ангелина), то ли это протест против «происков империалистов» (Черчилль, Риббентроп, Керзон, Тито), то ли героический перелет или дрейф (Чкалов, Папанин, Челюскин, Леваневский), то ли это прогрессивные гуманисты, друзья советского народа и человечества (Ромен Роллан, Герберт Уэллс, Джавахарлал Неру), то ли это достижения советского спорта и культуры, поразившие весь мир (Уланова, Лысенко, Ботвинник, Амбарцумян, Яблочкина, Кукрыниксы, но и Корнейчук, Фадеев, Симонов), то ли это набор обязательного всеобщего среднего образования, то есть вообще школьный (Радищев, Горький, Джембул) — все это не конкретные исторические имена и фигуры, а СЛОВА, насажденные в народное сознание пропагандой, слова, по природе своей ничего не значащие для народа, — ЗВУЧАНИЯ. Это такие гармонические ряды или даже трели, высвистываемые на мотив членов Политбюро (Каганович, Маленков, Молотов). Чуждые уху и сознанию, насильно насажденные слова и имена (одно и то же имя не сходило месяцами и даже годами — Стаханов, Чкалов, озеро Хасан и т. д.), иногда звучали смешно и обретали народную этимологию, становились как бы частицами, вставными словами, паразитами речи, чем-то синонимическим (что Яблочкина, что Джембул, что Чойбалсан, что Лумумба, что Дзержинский, что Буденный), то есть начинали выполнять ту же функцию, что и мат.

Это и есть одно из основных достижений языка Алешковского — зафиксировать и развить отношение языка русского к советской идеологии.

Поэтому попытка прокомментировать для иноязычного читателя все советские слова, употребленные Алешковским, была бы не только громоздкой, но и бессмысленной не только потому, что жизнь наша и опыт происходили по разные стороны Луны, не только потому, что этого никто, кроме нас, не поймет, но и потому, что и сами-то мы этих слов не знаем и не понимаем, а лишь катаемся по этому скользкому ассоциативному слою, как по льду. И комментарий требуется уже не только при переводе с языка на язык, но и при переходе от поколения к поколению. Кому еще что-то говорит слово «Лумумба», тому уже ничего не говорят слова «Паша Ангелина».

Советские слова в тексте Алешковского следует воспринимать как неперебиваемые в той же мере, в какой неперебиваем мат. Если непонятно, значит ругается, а звучит неплохо. «Маршал Чойбалсан» разве не «ёб твою мать», а Лумумба — разве не способ?..

Для ориентации восприятия иностранцем незнакомых слов разберу лишь несколько типологических примеров.

«Тов. Растрелли» — товарищ (сокращенное тов.), революционное обращение, заменившее «господина» (господ больше нет), строго обязательное в обращении партийцев друг к другу (как «геноссе»); Растрелли — итальянский архитектор XVIII века, построивший очень много знаменитых зданий в Петербурге, в частности Зимний дворец, который легендарно брали штурмом во время Октябрьского переворота; расстрел (расстрелять, расстреливать) — основной способ казни в советское время; как правило, без суда и следствия.

«Паша Ангелина в Грановитой палате примеряет корону Екатерины Второй, и кухарки учатся руководить государством». Паша Ангелина — кажется, первая советская женщина-трактористка (традиция эта перейдет впоследствии к Терешковой, первой женщине-космонавту, тоже у Алешковского поминаемой), соответственно ее фотографии не сходили с газетных полос целую пятилетку, была депутатом Верховного Совета СССР, а сессии его проводятся в Кремле; Грановитая палата — едва ли не самая знаменитая комната в Кремле,

каждому почетному гостю демонстрируемая: там трон, на нем «заседал» еще Иван Грозный; Екатерина Вторая — великая императрица XVIII века, все еще уцелевшая как имя в памяти народной и не до конца изгнанная из школьных учебников истории в качестве жестокой «крепостницы»; естественно, что именно Паша Ангелина примеряет ее корону. Знаменитое высказывание Ленина о совершенстве будущего социалистического государства: «У нас каждая кухарка сможет руководить государством»; в 30-е годы широко распространяются всякого рода «курсы» для скорого обучения, ликвидации безграмотности, повышения квалификации, курсы кройки и шитья и т. п.; поэтому не так уж невозможны и «курсы обучения кухарок руководству государством». Паша Ангелина ведь уже руководит, она — член парламента.

«Привет холодному уму и горячему сердцу!» — каламбур, произведенный из знаменитого, распечатанного в лозунгах высказывания Феликса Эдмундовича Дзержинского, первого Председателя ВЧК (Чрезвычайной Комиссии, будущего НКВД, будущего КГБ): «Революцию надо делать чистыми руками и...» — я и сейчас не уверен, что там было холодное, а что горячее: все это взаимозаменяемо.

«Вот кто сделал пробоину в Челюскине и открыл каверны в Горьком» — фраза гибридизирована. Страна была охвачена процессами над вредителями, шпиономанией; одновременно она, затаив дыхание, следила за героическим переходом ледокола «Челюскин», обязавшегося пройти «Великий северный путь» за одну зиму, но потерпевшего аварию, так что его пришлось так героически спасать; одновременно страна, также затаив дыхание, следила за бюллетенями здоровья великого пролетарского писателя Максима Горького, как теперь известно, отравленного Сталиным, а тогда — врачами-вредителями.

«Андрей Ягуарьевич Вышинский» — знаменитый обвинитель на политических процессах 30-х годов, впоследствии министр иностранных дел. Отчество его «Януарьевич»; Януарий — ред-

кое для слуха имя, данное его отцу по святым; ягуар — свирепый, хищный. Отсюда и каламбур «Ягуарьевич», паспортизирующий экзистенциальную сущность Вышинского.

И т. д., и т. п., и т. п., и т. д., и т. п., и др., и др... и т. д., и др., тпру!

Приехали!

Что они в этом поймут?! Зачем это им!? Зачем им наша духовность?.. Как поведать им о нашей любви к Петру Алейникову, о нашей гордости за первый в мире противогаз академика Зелинского, о том, какой глубокий бас был у Максима Дормидонтыча, о том, как курили мы папиросы «Норд», переименованные в «Север» вследствие борьбы с космополитами, или что Чойбалсана звали, оказывается, по имени Хорлойгин, а МНР звали Монголией, и какая же это прекрасная страна! какие в ней люди и степи... Как я могу им все это объяснить, если ихний русист не знает даже, что такое «карельская береза», ни про Лысенко, ни даже Джавахарлала Неру он не знает, ни про Зоценку и Ахматову... про «ум, честь, совесть» они не знают — вот что.

Ну зачем им засорять голову тем, что мы сами так готовно из нее выкидываем? И что это объяснит им? И как нам самим себе объяснить, почему в нас навсегда застряли слова, ничего не значащие и в таком количестве?

Что из всех этих слов сохранится для нас в языке, когда наконец минует вся эта эпоха? Тайна. Опять загадка.

Вот, к примеру, загадка, с детства занимающая мое воображение. Почему замок — английский, горы — американские, булавка и булка — французские, а сыр и хер — голландский?

Какая нация могла бы предпочесть чужой хер своему? Из какого опыта (реального, исторического) могло родиться такое странное предпочтение?

Долго гадал и вот догадался... Петр! Петр Великий. Двухметровый Петр. Это ведь он навез голландцев, брил бороды, заставлял носить парики, делать книксены, сам звался херр Питер и всем другим велел величать друг друга херрами. Уж так его ругали, так возвеличивали, так честили... два века миновало, забыли

и голландцев, и Петра, а хер — остался жить в языке, отдавая
должное историческим заслугам и того, и тех — в виде самого
глубокого почтения, которое только может оказать народ.

Что у нас с вами есть голландского?

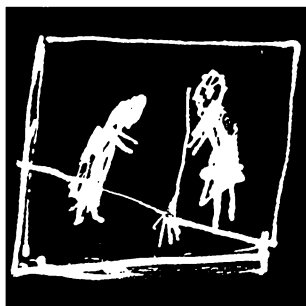
1969, 1991

Пятое измерение: на границе времени
и пространства.

«Памятник литературы как жанр»,
С. 224—250. Москва, 2002

Свободомыслие как утверждение Нормы

Ольга Шамборант



Юз Алешковский — замечательный русский поэт, прозаик, романист, эссеист, философ, автор гениальных афоризмов. Список можно продолжать, но он все равно не сможет в достаточной степени выразить значение того вклада в русскую литературу, который внесло творчество Алешковского.

Юз Алешковский — очень серьезное явление русской культуры. Ему удалось необычайно развить и обогатить традиционный для русской литературы жанр сказа (в этом жанре писали Лесков, отчасти Зощенко), причем он сделал это абсолютно нетрадиционными средствами.

Главный герой произведений Алешковского — русский язык — живой, неподцензурный, нецензурный. Продолжая музыкальную тему, так гениально использованную Бродским при анализе творчества Алешковского, можно утверждать, что он обладает абсолютным слухом по отношению к божественной НОРМЕ человеческого бытия. Это его идеал, за который он стоит на смерть и отклонение от которого он чувствует, как фальшивую ноту. А главное оружие его — смех.

Вот уж про кого, так это про Юза Алешковского можно с уверенностью сказать словами Пушкина, что «в наш жестокий

век восславил он СВОБОДУ». Изначально, от Бога, обладая феноменальной внутренней свободой, Алешковский всем своим творчеством, а в долгий «дописьменный период» — своими устными импровизациями — ОСВОБОЖДАЛ сознание своих слушателей, а затем и читателей.

В мрачные и достаточно позорные годы советского режима его песни считались народными, а его неприличная проза тянула на вполне приличный срок. Лишь после падения Режима его творчество стало доступно «широким слоям» соотечественников, и тут он испытал на себе буквально девятый вал всенародного признания на исторической родине.

Щедрый дар Алешковского заслуживает глубокой благодарности его современников. Одной из лучших форм ее выражения оказалась Пушкинская премия, присужденная ему в 2001 году, хотя и на этот раз не российским, а немецким культурным сообществом, точнее, Фондом Топфера.

Великий выходец из положения

Это, оказывается, очень трудный жанр — воздаяние. Во-первых, мешает стойкий стереотип — усвоенное таки знание, что за самые высокие заслуги перед человечеством полагаются — крестные муки, а не славословие, почести и денежные премии. А во-вторых, у нас ведь как принято: о живых — или ничего, или плохо. Исключительная редкость — признание или хотя бы признательность за совершенные подвиги — при жизни. Слава Богу, настоящий юбилей предоставляет нам такой случай. Во-первых, еще живы те, хоть и, увы, далеко не все, кто вкушал плоды его деяний еще давным-давно, во-вторых — вот он сам!

Насколько мне известно, на исторической родине, по крайней мере, не существует литературоведских исследований Юзова творчества, однако предисловие к собранию его сочинений написал Бродский, а послесловие — Битов. Поэтому я, будучи еще к тому же и дилетантом в гуманитарных науках, прошу вашего снисхождения.

Еще одним отягощающим мою задачу обстоятельством является наша с Юзом неприлично давняя дружба, моя того же возраста пламенная к нему любовь и благодарность за просвещение, за счастье общения, за моральную, интеллектуальную и даже материальную поддержку, находившую не без помощи студентов и преподавателей Уэслианского университета контрабандистские тропы на протяжении всей нашей географической разлуки.

Божий дар — штука вневременная. Чего никак нельзя сказать о способе его реализации. Конечно, в первую очередь, на пути воплощения дара стоит личность, характер того, кому этот дар достался. Я говорю именно о даре, а не способностях. Способности всегда только помогают. Дар, напротив, может и погубить, принять, так сказать, «поперечное положение» и не суметь родиться. Он может очень долго скрываться во чреве, сроки тут неопределенны, и лишь кое-какие косвенные признаки выдают его наличие. Короче, надо суметь родить свой дар, надо найти в себе смелость вступить в нашу действительность с этой драгоценной обузой на руках. Вот что пишет сам Юз о таланте: «Талант, Сергей Иванович, не хрен собачий. В нем на семьдесят пять процентов опасности, на двадцать четыре процента — суровой ответственности и на один лишь процентишко — захватывающего удовольствия...»

В комплекте с даром для его реализации необходимо иметь большое мужество и даже некоторую дозу авантюризма. А уж исторический момент поможет определить истинные возможности и даже жанровые особенности его существования. Исторический момент — всегда соавтор. Когда он особенно крут, роль его непомерно возрастает.

В массовом сознании бытует представление, будто бы существуют два основных типа литературных судеб. Одни идут чередой, друг за другом по некой главной дороге, как это бывает отражено в школьной программе, имитирующей якобы хронологический принцип познания. В советское время это, разумеется, означало, что, начиная с анонимного автора «Слова о пол-

ку Игорева», писатели готовили Великую октябрьскую социалистическую революцию, постепенно открывая для себя и для публики все новые и новые основания для ее свершения. Получилось такое многотомное уголовное дело на человечество, которое, с одной стороны, безобразно погрязло, а с другой почему-то все-таки достойно светлого будущего. Так вот, по этой столбовой, согласно школьной программе, дороге якобы бодро шествовали наши классики, начиная с невнятного и, скорее все же притянутого за уши к эволюционно-революционному процессу, Фонвизина, который, как водится, изобразил, а также Державина, который, с одной стороны, воспел, а с другой — благословил, и потом уж, после бедной Лизы, которая утопилась, еще совершенно не осознав расстановки сил на арене классовой борьбы, — сразу взошло Солнце наше Александр Сергеевич, и, как говорит наш юбиляр, — понеслась. Лермонтов начал как раз с того, что поставил Пушкина в позицию борца с режимом и пошло-поехало. Свиные рожи российской действительности полезли во все прорехи общественного сознания. Блоковская «аметистовая вьюга революции» завывала как сирена, Бытие разоблачали по всем статьям уголовного кодекса.

При вскрытии язв российской действительности образовалось немало перлов. И вот ими-то как бы и усыпана столбовая дорога литпроцесса. Между тем, конечно, это представление отчасти по слабости ума, отчасти умышленно навязывалось общественному сознанию нашими пылкими русскими и раболепствующими режиму советскими критиками и литературоведами. На самом деле, естественно, каждый великий и даже просто настоящий писатель — явление уникальное, неповторимое и абсолютно неожиданное, чтобы не сказать — авангардное. Именно такие писатели задним числом выстраиваются вдоль воображаемой столбовой дороги Духовного и Исторического процесса. Тем не менее всегда попадались, а после революции их поголовье резко возросло на обильно удобренной почве, такие авторы, которые не умели найти себе легального места в создавшейся обстановке на большой дороге истории, — те, например,

кто в советское время не сумел продолжать традицию борьбы со свинными рожами путем воспевания нового строя или почти как ни в чем не бывало писать повести и рассказы или создавать истории о любви, «как у Ивана Тургенева», оказались не в состоянии принимать советскую действительность за нормальный фон для нормальной жизни, где, например, у такого в свое время перевозимого на родине и за ее пределами способного беллетриста, как Юрий Трифонов, шекспировские страсти и дostoевские бездны разыгрывались и разверзались на фоне таких душераздирающих катаклизмов, как ремонт квартиры или такой совсем уж потрясающей все нравственные основы катастрофы, как обмен одной квартиры на другую. При этом надо иметь в виду, что даже этих пресловутых отдельных квартир, о которых стоило бы упоминать, в те времена ни у кого из представителей широкого читателя и не было, так что эти переживания для большинства были столь же далеки и непостижимы, как проблемы принца датского.

И вот если же все-таки не вовремя полученный Божий дар не давал покоя стремящимся к писательству отщепенцам, они пытались найти и находили некий выход из положения. Все эти новые формы, даже сам этот наш знаменитый революционный авангард, происходили не столько на почве вдохновения аметистовой вьюгой революции, а именно из-за невозможности принять такую жизнь за жизнь. Я не претендую ни на какой серьезный анализ, пропускаю целые пласты жизни духа и искусства. Я говорю о том, о чем мне хочется сказать. Так вот, одним из образцов «выхода из положения», самым значительным, как мне кажется, в начале советского периода был Михаил Зощенко. Своим литературным приемом он сумел обозначить одновременно и невозможность и наличие изящной словесности в условиях краснзнаменного уродства.

В значительной степени культура советского периода представляла собой некое подобие рубцовой ткани, то есть той ткани, которая вырастает на месте травмы, она способна поддерживать и

сохранять форму некогда здоровой ткани, но не может выполнять ее специфическую функцию. Из всех так называемых деятелей отечественной культуры лишь единицы были настоящими. И мало кто из них мог открыться публично и раскрыться в полную силу. Большая часть истинных талантов сгнула. Кому относительно повезло — за границу с самого начала, а другие — в лагерь или каким-то иным ускоренным способом — на тот свет. Для жизни оставалась только так называемая внутренняя эмиграция, случайное укрытие от вездесущих органов, безвестность, подполье, безумие и тому подобный ассортимент способов проживания с неродившимся талантом, как с нераскрывшимся парашютом.

Тогда огромный дар мог уместиться в Мухе-цокотухе, в каком-нибудь фильме-сказке для детей и т.д.

Юз принадлежит к тем, кто не был согласен всерьез принять эту действительность за свою подлинную и единственную жизнь, которую надлежит покорно проживать в предложенных ею рамках. Не в том смысле, чтобы лезть на баррикады или выходить на Красную площадь, а в том, чтобы постоянно ощущать и формулировать отклонение окружающей действительности от Нормы. Всегда иметь в виду незримо присутствующую Норму, а не сложившуюся практику. Юз никак не мог пребывать, например, в статусе официального писателя. Даже попытка разделить с другими хитрецами благодатную почву детской литературы, хоть и удалась ему с профессиональной точки зрения, но не удалась с точки зрения экзистенциальной. Прекрасно понимая в чем они состоят, не мог он хавать советские правила игры применительно к собственному творчеству и становиться еще одним Успенским, например. И не в обиду последнему будь сказано — слава Богу. Дар Юза принципиально бескорыстен по своей сути. Именно честность взгляда на жизнь и способа отражения увиденного лежит в основе его творчества. Он начал писать прозу без всякой мысли о возможности быть напечатанным, в полном смысле слова — «на троих». Первый свой шедевр, «Николая Николаевича», он написал, чтобы порадовать трех самых близких своих собеседников, им же его и посвятил. Но и потом,

став уже обожаемым и известным автором, он никогда не занимался просчитыванием предполагаемого спроса, в его совершенных по форме сочинениях всегда есть совершенно четкий замысел, но никогда нет умысла.

Молодой человек, который в американском посольстве в Москве выдавал мне визу, спросил меня: что написал приглашающий меня на свой юбилей Юз Алешковский? Он оказался бывшим студентом-славистом, изучавшим наш самиздат. И он о Юзе ничего не знал и не слышал. Тогда я произнесла: «Товарищ Сталин, вы большой ученый...» Он радостно закивал головой и выдал мне визу.

Сначала я невольно удивилась, а потом до меня дошло. Да, Юз ведь и не был героем самиздата. Никому опять же не в обиду будь сказано, но никакой самиздат не выдержал бы такого рода бесстрашия, не только абсолютного политического, но одновременно и метафизического и языкового. Если не в изложении исторических фактов и не в исторической же их оценке, то в философском экзистенциальном осмыслении феномена Соньки, в спектрометрическом анализе этой адской смеси, он пошел, пожалуй, дальше прочих. Отмечу в скобках, что я то ли не позволю себе ничего говорить, то ли позволю себе ничего не говорить в данном случае о Солженицыне.

Юз указал Соньке ее место — у параши, исходя из онтологических и эстетических соображений.

Только тут, у окошечка Отдела выдачи виз, я наконец по-настоящему осознала, что он держал в руках, отваливая из СССР. Кроме «памятника литературы», ставшего гениальным дебютом Юза в прозе, — «Николая Николаевича», таких блестящих сатирических и пророческих сочинений, как роман «Кенгуру» и повесть «Маскировка», к этому времени Юз уже написал свой главный труд — роман «Рука». Получалась такая новенькая поговорка: с «Рукой» в руках — век свободы не видать. «Руку» до сих пор в каком-то смысле страшно читать. Но о ней речь впереди.

Кстати, в трагических и по-советски комических обстоятельствах отъезда, в Шереметьеве тех лет, Юз все никак не мог от нас, окаменевших этим тяжелым ранним утром провожающих, уйти окончательно. Он раз пять возвращался к нам из какого-то, для нас, остающихся, ходульного, наспех сооруженного с помощью перегородки и лесенки, — мира иного, он вновь и вновь возвращался то с очередной отвергнутой таможенниками бутылкой водки, то с чем-то еще недозволенным для пересечения границы. Последний раз, уже изрядно преуспев в уничтожении контрабандного товара, он крикнул в толпу провожающих: «Увидимся через десять лет!» Тогда, в 79-м году это прозвучало как черный юмор. А ровно через десять лет Юз впервые посетил Бывшую родину. Действительно, нет пророка в своем отечестве. Как только человек обнаруживает у себя пророческий дар, он немедленно сваливает из отечества — так, видимо, из целомудрия и для профилактики.

Каждый творческий человек всю жизнь решает для себя проблему «быть или стать». Кому не хочется «стать», то есть стать фактом для других, получить признание, стать автором нашумевшего и лауреатом престижного? Но в глубине души больше всего любой автор жаждет не потерять способность ощущать и выражать, то есть продолжать «быть». В этой связи отъезд Юза из СССР, его личный свал, на мой взгляд, следует рассматривать как свал в частную жизнь, в бытие как таковое. Ей-богу, как ни грустна разлука, но представить себе Юза, пусть даже ему удалось бы чудом, наступив себе на горло, зажав нос и спрятав кукиш в кармане (получается поза, которая непосильна ни для какого йога, но с некоторыми оговорками искусно исполненная рядом российских литераторов), который, допустим, был бы сперва вознесен мутной волной перестройки, этак по быстрому, как в подъезде, получил бы признание во всенародной любви, а затем — лямка капиталистических многотрудных будней, если повезет, то на телевидении или на худой конец на радио — в борьбе за безбедное существование, дачу и евроремонт, —

не лучше ли действительно удалиться «под сень струй» и, пребывая в прозрачной тени Уэслианского университета, оставаться самим собой? И как бы ни шагнуло наше российское общество, в какую фазу или во что менее благозвучное оно бы ни вступило, то, что Юз сумел в свое время, опережая, вернее, проясняя сознание нашей духовной элиты, сформулировать, а в таких эмигрантских уже сочинениях, как, например, «Блошиное танго», «Перстень в футляре» или «Ру-ру», развить под несколько новым углом зрения, никто, кроме него, так и не сподобился сказать о феномене меняющего свои очертания, но не суть, советского строя, который, подобно останкам мамонта, так хорошо сохраняется в нашей вечной мерзлоте... Так, за всю перестройку и последующие стадии то ли распада, то ли становления, кроме афанасьевского пресловутого «агрессивно-послушного большинства», никто, несмотря на свободу слова и бурные потоки разоблачений, ничего выдающегося не произнес во всеуслышанье, а маскировщики всех разрядов вновь оправились и бесперебойно получают свои производственные задания.

Перенесемся, однако, с вашего позволения, в эпоху безбрежного брежневского периода, который теперь-то легко называть периодом, а тогда эти восемнадцать-двадцать лет великолепно иллюстрировали определение линии горизонта, которая удаляется по мере приближения, в эту эпоху расцвета невежества, цинизма и безысходности, которую принято было называть уверенностью в завтрашнем дне. Именно в эту эпоху довелось жить и расцветать дару Юза Алешковского.

Известность пришла к Юзу, начиная с его гениальных песен, резко отличавшихся от всех близких по жанру творений прочих бардов и менестрелей — такой точностью словоупотребления, какая свойственна лишь настоящей поэзии. Хотя, если честно, то слава, если и пришла, так пришла вовсе не к нему. Песни знали и любили, но родина еще не знала своего героя. Песни приписывали кому угодно. В том числе и народу, что хотя бы не обидно. В чем секрет такой анонимности или, как гово-

рят теперь, нераскрученности автора? В отсутствии инфраструктуры в подполье? В несерьезном отношении к себе самого автора? Конечно, Юз не ощущал себя ни поэтом-песенником, ни бардом или менестрелем. Он легко создал всего несколько абсолютных шедевров, которые теперь, замечу в скобках, уже, так сказать, при свободе слова, разошлись на цитаты, как «Горе от ума», и ими вовсю оперируют наши смелые сегодняшние журналисты, однако он не стал разрабатывать этот шельф. К тому же, тогда слава для него была бы синонимом доноса, так что лучше уж камерный успех, чем успех в камере.

Смолоду ощущая свою причастность к стихии словесности, Юз, конечно, сочинял стихи и поэмы, которые постигла такая же примерно участь, как и скорее всего вовсе ненаписанную поэму Венички Ерофеева под названием «Шостакович», которую тот потерял якобы в телефонной будке. Во всяком случае, пока и Юз и литературоведение молчат об этом периоде его творческого пути.

В дописьменный период своего творчества, кроме негромкой славы автора песен Юз был знаменит в узком кругу как мастер афоризма, способный гениально передать метафизическую связь явлений Бытия — здесь и сейчас. Один из них, к сожалению, до сих пор не утратил своей актуальности, и не похоже, что когда-нибудь утратит. Цитирую на языке оригинала: «В России власть взяли те силы, которые спиздили шинель у Акакия Акакиевича». Или фраза, в которой уважение к слову провозглашается почти с библейской безапелляционностью: «Еще ни одна мандавошка не была поймана на слове»...

Еще не начав по существу писать, Юз стал для нас, его довольно многочисленной паствы, явлением культуры в самом главном смысле этого слова. Он с самого начала был великим Просветителем умов и Освободителем сознания. Свежий взгляд на вещи — это не только следствие незамутненности разума постижением наук и лженаук, — это составная часть дара. В то тусклое и довольно позорное время вокруг Юза царил вдохно-

венная атмосфера свободы, живого ума, смеха, легкости рождения гениальных фраз. Причем все находившиеся рядом чувствовали себя не зрителями или слушателями, а участниками. Юз — великий учитель. Он умел дирижировать умами, и когда они начинали выводить порученную им партию, они охотно принимали легкость ее исполнения за свою заслугу. К Юзу ходили не выпить и пожрать, как могло бы показаться на первый взгляд, хотя и тут его щедрость значительно превышала реальные доходы, к нему ходили побыть свободными и умными, короче говоря, пожить в Бытии, по-быть в подлинном смысле этого слова... А потом можно и дела свои нехитрые или даже достаточно хитрые — поделывать.

Юз щедро транжирил свой дар, делился им, так сказать, вручную. Когда удавалось уговорить его спеть, а ведь все безумно этого хотели, а он уже не столько тащился от всенародной любви, сколько слегка обижался за недостаточно серьезное отношение к одному ему известному, и то лишь интуитивно, — огромному творческому потенциалу, Юз соглашался и пел ко всеобщему счастью, сопровождая себя постукиванием пальцами по столу. Но ему действительно уже было пора, уже обожаемый им Александр Сергеич грозил ему в окно: пора, мой друг, пора!

Такому мастеру афоризма, должно быть, очень трудно начать создавать ткань повествования, не впадая в соблазн объяснять поподробнее искрометное озарение и расшифровывать то, что достижением было — зашифровать.

В поисках «выхода из положения» и способа реализации своего дара Юз попробовал множество жанров: мини-романы, романы, повести, рассказы, эссе, последние слова подсудимых, древнекитайскую поэзию — и все их обогатил. Он не писал лишь драмы и то, наверно, потому, что не имеет склонности драматизировать трагичность бытия. Юз не только нашел выход для себя, он указал выход всем нам, как справиться с нелегкой участью — жить в то время в том месте. По Юзу, этим выходом является в первую очередь сохранение облика нормального че-

ловека: из «Блошиного танго» — «Мне все равно, кем вы меня считаете: поврежденным при первоначальных родах или транс-тебанутым “шизлонгом”. Лишь бы я сам в своих глазах являлся тихим существом, брезгующим всего непотребного. Лишь бы я был единоличным фронтом отказа от покорного сотрудничества с грязной наукой и пакостной властью». Его главное оружие — смех и обличение инфернальной Соньки на всех уровнях, вплоть до молекулярного (по любому почти произведению Алешковско-го можно изучать политэкономия социализма во всех подробностях, объясняющих, кстати, многое из происходящего в настоящий момент в нашей политэкономии капитализма).

Ибо нельзя рассуждать о Юзе, его творчестве, значении его творчества и не назвать по имени или даже по имени-отчеству главную героиню большей части его сочинений. Даже если о ней, как о божестве дикарей, не произносится ни слова прямо, — она, советская власть, или Софья Власьевна, именно она стоит за всем происходящим. Вдохновительница, возмутительница спокойствия, щедро снабжающая материалом, достаточным для зашкаливания всех органов чувств, для постоянного эмоционального накала, для почти что панического желания выразить свои непосильные впечатления. По-моему, это характеристика Музы. И в отличие от абсолютного большинства литераторов-современников, Юз не делал вид, что его Муза — из обедневшей дворянской семьи, случайно пережившей революцию. А свободу дает только признание факта.

Главная составляющая Свободы — это Свободомыслие, способность видеть и осознавать увиденное не под давлением пропаганды, страха, лжи, которая пронизала все наше существование и даже прокралась в нравственные идеалы под псевдонимом «спасительной лжи», так смачно и даже небездарно разрекламированной Максимом Горьким в принадлежащем его перу гениальном образце соития таланта с соцзаказом, — в пьесе «На дне». Что говорить, несколько, — все поколения советских людей выросли и сформировались как личности под крылом

этого универсального механизма, который однако мог помочь спасти только тело, да и то без малейшей гарантии.

А тогда, начиная всерьез писать, Юз чувствовал себя первопроходцем нелегальной литературы. Он не мог писать литературу «как ни в чем не бывало». Обостренное чувство нормы — кстати, именно оно, видимо, порождает сатирический жанр в целом — не позволяло ему стать даже непослушным и трудным ребенком советской литературы. Именно оно служит нравственной основой его смеха, его издевательства над действительностью, которая оскорбляет чувство Нормы. Смех защищает гипотетического нормального человека от насилия в извращенной форме со стороны этой действительности (как это сделала Дуська со своим мужем, бригадиром маскировщиков).

Нормальный человек, играющий традиционную роль маленького человека, неизменно одерживает моральную победу, и единственным признаком этой победы становится выраженная в слове бесстрашная страсть к Норме, как в той крылатой фразе старенького профессора: «Пусть бздит неправый!»

А вот замечательное определение нормальных людей из романа «Кенгуру»: «Нормальные люди суть те личности, которые после всех дьявольских заварушек терпеливо и аккуратно, чтобы, не дай Бог, не отломать ноженьку у какого-нибудь, пускай даже простого и зачуханного венского стула, демонтируют уличные баррикады».

Основным литературным приемом, которым пользуется Алешковский, является вполне традиционный для русской литературы прием сказа (у Юза это монолог, предполагающий наличие живого собеседника-слушателя), ранее примененный Лесковым и отчасти Зощенко. Этот традиционный жанр Юз развил весьма нетрадиционными средствами. Главное действующее лицо его произведений — русский язык — живой, неподцензурный и нецензурный. Продолжая музыкальную тему, так гениально использованную Бродским при анализе творчества Алешковского, можно утверждать, что он обладает абсолютным слухом

по отношению к божественной Норме человеческого бытия. Это его идеал, за который он стоит насмерть и отклонение от которого он чувствует как фальшивую ноту. Пушкин создал язык русской литературы. Юз создал литературу современного ему русского языка.

Подобно герою «Блошиного танго», Юз безошибочно обонял все компоненты той чудовищной каши, которая воцарилась в головах и душах советских людей после разрушения всех основ национальной жизни, человеческой морали, после падения, крушения Нормы. Эту кашу, которая ночевала на том месте, где раньше были мировоззрение и нравственные нормы, Юз сумел гениально воссоздать в языке своих героев. Он обессмертил эту кашу (кстати, понятие Каши введено самим автором и многократно используется его героями; есть даже рассуждение о том, что у нас в головах должна быть именно Наша Каша, а не какие-нибудь другие кушанья, — например, сациви или лобио).

Как и его трепетный герой Сергей Иванович, который научился делать сувениры для продажи в электричках, представляющие собой живое насекомое, запаянное в стекло от бутылки и символично смахивающее на Ленина в мавзолее, главного нашего трупа в хрустальном гробике, который, не стоит об этом забывать, до сих пор там, — так и Юз сумел заключить то подобие жизни, которым нам довелось жить, в прозрачные контуры своих произведений, язык которых и есть наш единственный «вечно живой» и сохраняет если и не аромат, не дай Бог его еще раз занюхать, но — дух эпохи. Язык Юзовых сочинений обладает невероятной емкостью. В одной фразе ему удивительным образом удастся заключить всю полноту, трагичность, комичность и мудрость жизни. Откройте на любой странице любой из четырех томов теперь уже легального собрания сочинений — и после заносов словесного поноса, порожденного нынешней свободой слова, блеснет гений, не только пророческого, на молекулярном уровне, понимания действительности, но и самое гениальное отношение к этой действительности. Чувство

юмора — единственный путь к независимости, приятный морально и физически, особенно если он оказался бескровным.

Одной из немаловажных художественных особенностей сочинений Алешковского является обильное использование ненормативной лексики, то есть мата, то есть языка, на котором говорит и даже думает наш многострадальный народ. В отличие от скорбного взгляда на мир (типа «как посмотришь с холодным вниманьем вокруг»), который тоже может видеть все, но приводит в тупик, мат, как и юмор, обладает божественной способностью — создавать некую зону отчуждения, она же — единственная, доступная в таких условиях Перспектива. С помощью юмора удастся отвоевать некий личный пяточок почвы, чтобы было куда ногу поставить и соответственно «канать» дальше.

Как и в реальной жизни, в литературе мат играет роль противоядия. Герой «Руки» говорит: «Матюкаюсь же я потому, что мат, русский мат, спасителен для меня лично в той зловонной камере, в которую попал наш могучий, свободный, великий и прочая, и прочая язык... и далее по тексту». Кроме того, увы, конечно же, надо было так, как мы, провонять советской идеологией и фразеологией, чтобы суметь по достоинству оценивать текст Юзовых сочинений.

Битов замечательно писал уже о непереводаемости произведений Алешковского, о непереводаемости в широком смысле слова, взяв для этого эпиграф из Жванецкого: «Наша беда — непереводаема». Все это абсолютно справедливо. Непереводаема вообще вся подлинная литература, непереводаема история, непереводаема жизнь одного поколения на язык другого поколения. И все же не все так мрачно и безнадежно. Во-первых, настоящие великие литературные произведения многослойны, они выдерживают множество уровней прочтения и восприятия, ну а потом, хотя никто никого не может правильно и полностью понять — друг друга, муж жену, жена мужа, сын отца, отец сына и т.д. и т.п., тем не менее, невзирая на безусловную уникальность неповторимых индивидуальных особенностей всех и каждого, — абсолютно бесценными оказываются как раз те редкие и произи-

тельные моменты, когда вдруг люди из совершенно разных уголков света, из совершенно разных семей, социальных слоев, культур, укладов, обычаев, реалий и т.д. — вдруг, оказывается, думают и чувствуют одинаково, их совершенно несовместимые жизненные опыты приводят в результате к одним и тем же выводам и даже поступкам. И становится очевидно, что Душа — Едина, а всем нам, кому она вообще выдана, выдан ее фрагмент, возможно, осколок, а родство душ — это когда осколки — соседние.

И в конце концов, даже сделав ставку на живой и фантастический язык как на главный инструмент своего творчества, Юз все же преследовал и более глубокие цели, преследовал и, надо сказать, достиг. Юз выпестовал свой дар как неизменное, надежное и чудодейственное средство от зомбирования любого сорта и происхождения, будь то господствующая идеология, догмы узкого круга либералов или интеллектуалов, от любого коллективного или рабского индивидуального способа спастись перед Силами Зла.

Наша неперевожимая беда — это в первую очередь Несвобода. А Юз — нас всегда освобождал.

Юз сумел «на молекулярном уровне» разобраться в механизмах вечной борьбы добра и зла в определенный исторический момент и, перефразировав ленинские слова, — в одной «отдельно взятой за жопу стране». Самый главный его роман «Рука» — один из самых значительных русских философских романов нашего времени.

Юз не первый русский писатель, который в ранней молодости, соприкоснувшись вплотную с темой «Преступления и наказания», сумел не сломаться, а напротив, глубже понять смысл и цену существования. «Рука» — это Юзово «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» и «Бесы». «Рука» — это попытка религиозно-философского осмысления Российской истории XX века. Я ничуть не намерена умалить значение подвижнической деятельности диссидентов, не пожалевших ни жизни, ни лич-

ной свободы в борьбе с гидрой, а также других литераторов и публицистов, участвовавших в ее выведении на чистую воду. Общими усилиями система расшатана и в некоторой степени рухнула, придавив множество своего незадачливого народа обломками. Я сейчас говорю только о литературе того периода. И тут я позволю себе заявить, что именно романы «Рука», «Кенгуру», минироман «Николай Николаевич», повесть «Маскировка» — самые смелые и самые свободные от советского духа антисоветские произведения, потому что Сонька в них не только виртуозно и полностью разоблачена, но и голая — осмеяна, что для объекта бывает, видимо, особенно обидно.

«Рука» — необыкновенный роман во всех отношениях. Если искать его родство с другими литературными произведениями, то уж, конечно, это не никак не внук «Графа Монте-Кристо», хотя главный герой себя постоянно с самим Монте-Кристо сравнивает. Правда, не в свою пользу: он говорит: «Говно я поганое, а не граф Монте-Кристо, если не могу спасти невинного.» В этом романе поставлены и на современном материале, если позволительно так сухо выразиться о чудовищной трагедии огромной страны, решены самые главные проблемы Бытия человека, заново раскрыты его тайные механизмы, одновременно на языке новых реалий и на языке вечных истин названы все действующие лица и исполнители этой трагедии.

«Рука» — роман в то же время исключительно новый по форме, как, собственно, и любое великое произведение. Это роман-хор. В нем монолог чекиста-следователя виртуозно превращается в хор, ибо в нем звучит все услышанное им от великого множества солистов-подследственных, прошедших через его руки. Сам же главный герой, сын раскулаченных и убитых у него на глазах крестьян, ныне палач-мститель из НКВД, по собственной инициативе якобы арестовывает, а по существу, по нынешней будничной нашей терминологии, берет в заложники, бывшего красного дьяволенка, участвовавшего в том кровавом рейде. Он жаждет наконец отомстить не только тем, кто убил его родителей, но и тому, кто посадил его тогда на морозе на ледя-

ную колоду и лишил таким образом навсегда способности к деторождению. Хочу обратить ваше внимание на то, что отмороженные яйца фигурируют в тексте вовсе не для скабрёзности. Повторяю, Юз — настоящий романист, у него в тексте нет ничего случайного, смыслом наполнена каждая мельчайшая деталь повествования. Кто может посвятить всю свою жизнь идее мщения даже за такие чудовищные преступления, кто в состоянии не утратить на протяжении всей жизни острой жажды мщения и не смягчиться? Только тот, у кого нет и быть не может в настоящем — Любви! Так что в данном случае отмороженные яйца — это символ телесной неспособности к Любви.

И еще один из главных признаков подлинного литературного события — это страсть. Роман написан на невероятной энергии, он наговорен с той лихорадочностью, которую мы прежде встречали разве что у Федора Михайловича, а местами эта энергия достигает буквально библейского накала страсти.

Достоевский был тогда, по крайней мере, любимым писателем Юза, и именно ему, я думаю, он многое рассказывает в этом романе, свидетельствует, показывает ему, как предсказания из главы о Великом Инквизиторе воплотились и кое-где даже переплюнули пророчества, разгулявшись с размахом «нового типа». Помните, там Инквизитор говорит Христу: «Мы исправили подвиг твой и основали его на чуде, тайне и авторитете. И люди обрадовались, что их вновь повели как стадо и что с сердец их снят наконец столь страшный дар (свобода), принесший им столько муки...»

Инквизитор упрекает Христа, что тот отказался от предложения стать Царем земным. «Зачем ты отверг этот последний дар? (Стать Царем земным). Приняв этот третий совет могучего духа, ты восполнил бы все, чего ищет человек на земле, то есть: пред кем поклониться, кому вручить совесть и каким образом соединиться наконец всем в бесспорный общий и согласный муравейник, ибо потребность всемирного соединения есть третье и последнее мучение людей... А у Юза Сатана говорит про людей: «Партиями их легче на тот свет отправлять»,

«Пролетарии всех стран, соединяйтесь — так легче будет вас закабалить».

Великий Инквизитор говорит Христу: «Приняв мир и порфиру кесаря, основал бы всемирное царство и дал всемирный покой. Ибо кому же владеть людьми, как не тем, которые владеют их совестью и в чьих руках хлебы их... Ты гордишься своими избранниками, а мы успокоим всех... (А у Юза один из подследственных говорит: «Дьявол хочет погубить всех, а Господь хочет спасти каждого...»). О, мы убедим их, что они тогда только и станут свободными, когда откажутся от свободы своей для нас и нам покорятся... Получая от нас хлебы, конечно, они ясно будут видеть, что мы их же хлебы, их же руками добытые, берем у них, чтобы им же раздать, безо всякого чуда, увидят, что не обратили мы камней в хлебы, но воистину более чем самому хлебу, рады они будут тому, что получают его из рук наших!.. Слишком, слишком оценят они, что значит раз навсегда подчиниться!.. Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, хором, детскими плясками...»

Это слова Великого Инквизитора, а вот, что мы читаем в «Руке»: «Успокаивает себя Сатана! И действительно, куда ни глянь, под показухой всенародного небывалого подъема и монолитного единства партии и народа, под трудовыми вахтами, под соцсоревнованиями в честь различных химерических праздников идет, по мнению Сатаны, разрушительная работа двухсот пятидесяти миллионов рыл против одной из Заповедей — не воруй. И особенно приятно Сатане, что успешно внедряется в жизнь комплексный метод: своровав, лгут, убивают, лжесвидетельствуют, предают отцов и матерей своих, сотворяя при этом кумиров, и так далее».

Юз прямо говорит: «Без привлечения к ответственности дьявольской Силы объяснения смысла многих явлений тех лет были неубедительными, поверхностными и тавтологичными». Устами своих подследственных, потерявших в нескончаемом потоке имя, национальность, возраст, профессию и попавших в безус-

танно работающие жернова карательной системы, герой «Руки» развивает идею о Дьяволе как Разуме, отпавшем от Бога, о Разуме возмущенном, потерявшем свою животворную связь с Душой, о Советах — как насильно навязываемых идеях...

Проблема Преступления и Наказания в романе «Рука» расширена. Она поставлена как Проблема Диалектики Зла, сложной взаимосвязи Преступления и Вины, Наказания и Отмщения. Настойчиво обращаясь в образе Дьявола, как средоточия Зла, Юз, однако, противопоставляет столь обожаемой всем человечеством на протяжении всех времен азартной игре в Поиск Врага вовне — идею борьбы добра со злом в сердце человеческом. Для страны, пораженной таким размахом преступлений, таким попранием морали и норм, присущих не только людям, но и диким зверям, — первым шагом к освобождению духа могло послужить никак не обвинение в адрес политбюро за искажение так называемых «ленинских норм», а лишь осознание каждым себя как носителя Коллективной Вины. Эта мысль выражена в предсмертном монологе-молитве старого зека: «Мы, братья, виноваты, мы, и не говорите “не мы”! Мы!!! Трижды мы!!!...».

Позднее, уже в эмиграции, в абсолютном шедевре под названием «Блошиное танго», возвращаясь к этой же теме, Юз пишет: «В советской власти виноваты все. Даже уборщица в сортире и кассирша в универсаме». От себя добавлю: я осознаю, что эти слова со всей очевидностью понятны только тем, кто при советской власти пожил, а также тем, кто априори все понимает правильно.

Идея всеобщей вины ставит под сомнение идею мести. Рука не испытывает никакого смягчения чувств в отношении своего врага, который находится в его полной власти, но, высказав и еще раз прочувствовав все, что он пережил и впитал от общения с невинными жертвами режима за всю свою чудовищную жизнь, он теряет энергию мести. Вслед за недалеким Николаем Николаевичем, хитромудрым международным уркой и протрезвившим героем «Маскировки», палач Рука даже своим адским

путем приходит почти неожиданно для самого себя — в норму. К нему приходит раскаяние, и его покидает жажда мести.

Роман глубоко психологичен. Замечательна, а теперь уже чуть ли не подтверждена документально, концепция личности Сталина в 54-й главе романа.

Потрясающее по глубине объяснение пристального интереса и любопытства Запада к эксперименту над людьми, проводимому на 1/6 части света: «Какие “научные открытия” большевиков приводят в восторг не только коммунистов и социал-демократов, но и ученых, и писателей, и деятелей искусств, и обывателей, и либералов, и прочих праздных наблюдателей?...В чем психологическая разгадка такого бездушного и бесчувственного отношения к образу существования подопытных людей? В чем сущность феномена привлекательности зрелищ чужих страданий, чужих смертей и разных фокусов, проделываемых с человеком? В том, что они чужие!.. И созерцатель, чаще всего бессознательно, настолько рад и счастлив возможности, получив представление о том, что могло произойти с ним, но случилось с другим, настолько рад и счастлив, что сам и здоров, и жив, и свободен... Им стало... привычно наблюдать за Великим экспериментом, считать нас вечными подопытными пионерами, но не допускать мысли о начале эксперимента..., скажем, в Норвегии или княжестве Лихтенштейн».

Когда человек раскрывает для себя страшные бездны бытия, у него естественным образом возникает желание, потребность помолиться. В тексте романа «Рука» периодически прорастают настоящие молитвы. Это молитвы самого героя, раскаивающегося по ходу реализации плана мести. «Я молюсь сейчас коротко и ясно за прозрение слепых, но сильных, злых, но не ведающих, что творят.. за тех, кто душит дар Божий — свободу, но сам кандалный раб миражей в сатанинской пустыне...», «Молюсь за вас за всех... Мне уже смутно открывается мера того, чему надлежало бы следовать, перед чем никнут бесплодные страсти, заполнявшие грудь, извращавшие помыслы, не принесшие мне утоне-

ния...». Это его сон о всемирной гармонии. Это и молитва писателя о карандашике: «Господи, Слава Тебе за него, за огрызок этот, прости Хаммера, скупающего у несчастной страны ее сокровища и выпускающего карандаши, пошли радость тому, кто обронил карандашик! Что еще, что еще? Господи! Выдай нам на этапе селедку нержавеющей, и воды, воды, воды, и прохлады в жару, и дровишек в морозину... Кончается мой карандашик! Зачем не жалел я его? Так ли употребил? Почему не экономил?... То ли я наболтал свыше посланным мне карандашиком, то ли?»

«Рука» — первое несмешное сочинение Юза. Но конечно — только по жанру, Юз не может не смеяться, обыгрывая всю навязшую на зубах каждого советского человека сонькину фразеологию (Пора принимать высшие меры, генеральная линия бедер, оттепель — трудная погода для наших органов, или как Сталин говорит герою накануне крупной ночной посадки: «Завтра... в доме правительства... будет полно... свободных, то есть, осознанно необходимых нам квартир» и т.д.). Да и наша действительность не может не поставлять материала для гомерического хохота.

Совершенно гениальная история про «мистера Против-64» блестяще могла бы составить отдельное сатирически-пророческое произведение. Уже там, по существу, сформулированы все основные проблемы начавшейся почти на двадцать лет позднее перестройки. Это самое сакраментальное «Что дальше?», которое шелестело в кабинете Никиты из всех обкомов по селекторной связи, в последующие времена выразилось в смехотворном, карикатурном, но все так же стойко смердящем Сонькиным духом, всегда отдающем кровяной, нашем знаменитом путче на фоне «Лебединого озера». Совершенно провидчески описано, что может произойти, по мнению вождей, в стране, если кто-то один проголосует против: «Академики не взяли на себя ответственности за прогнозирование возможных реакций народа на проявление одним из депутатов невиданного героического свободомыслия. Эксперты же КГБ не исключили восстания алкоголиков, спорадических вспышек сексуальной революции, глумления над

революционными святынями, сжигания некоторой части портретов госдеятелей, еврейских погромов, требования Армении объявить войну Турции, разбрасывания в публичных местах стихотворений Пастернака, провозглашения независимости Украины и Грузии. Бегства колхозников в единоличные хозяйства...». Поясняя. По настоятельной просьбе лидеров братских компартий, которые уже не в состоянии объяснять своим зажавшимся от буржуазных будней рядовым членам, почему считается, что в СССР демократия, ЕСЛИ ТАМ НИКОГДА НИ ОДИН ЧЕЛОВЕК НЕ ПРОГОЛОСОВАЛ ПРОТИВ, после долгих и мучительных колебаний Никита Хрущев соглашается, чтобы ни в коем случае не два, как просили господ-товарищи, а один, «тщательно подобранный и проверенный коммунист с хорошей русской фамилией типа Каренин или Епишев... На алкоголизм проверить, на слабость передка, на мат, на семейное и международное положение», — так и быть, чтобы проголосовал бы против линии партии. По никитиному же распоряжению подбирают ему, как космонавту, дублершу, девятидесятилетнюю актрису Малого театра Яблочкину, которая в Верховном Совете представляет творческую интеллигенцию, — «старая дева, не пьет, не курит, не лесбиянствует». Увы, в конце концов разваливается и этот тщательно подготовленный эксперимент. Яблочкина в ходе подготовки врезает дуба, а Федор Кузьмич Боронков так удручает Никиту своей успешной антисоветской подкованностью, что тот передумывает, велит ему всего лишь воздержаться и произносит совершенно уже раннеперестроечную фразу: «Нет, Федор, белогвардейская, кулацкая, жидовская, модернистская морда. Голосовать ты не пойдешь. Ты воздержись. Мы так и сообщим в закрытом порядке товарищам: воздержался. Нельзя сразу быть против. Либерализация — процесс бесконечно долгий, как и путь к абсолютной истине».

И тут самое место сказать о пророческой силе сочинений Алешковского. Вся эта история с голосованием против — гениальный прообраз начала нашей перестройки. И тут, и особенно в «Маскировке» блестяще и в мельчайших подробностях продемонстрировано, как губительна для режима любая, даже самая

слабая попытка приоткрыть форточку, дать, пусть даже фальшивый глоток свободы. Герою «Маскировки» достаточно только один раз протрезветь в буквальном смысле этого слова, и он сразу ощущает противоестественность своего существования: «Нечеловеческие казенные запахи бедной жизни моей. Что сделал я с собой?.. Где же я, думаю, жил последние полгода, когда ушел в маскировщики? Я жил на мертвой планете... Белеет Ленин одинокий, замаскированный, а на самом деле под грунтовкой и побелкой Сталин...». А вот в «Маскировке» же замечательная сцена, когда на политбюро ломают голову, как преодолеть кризисную ситуацию. Андропов предлагает ввести сухой закон, а «Косыгин с мешками под глазами» объясняет, какая в результате такого шага случится катастрофическая последовательность событий. Вот тут раскрыто такое таинственное и ни одному простому смертному недоступное понятие, как политэкономия социализма.

Переместившись в пространстве, да к тому же еще и во времени, Юз видит нашу, теперь уже 1/8 часть света — уже в несколько ином ракурсе. Он узнал о свободе и норме что-то еще, ощутил, короче говоря, пощупал их, но остался верен своей стезе: поиску очагов нормы и подлинной свободы в Бытии своих бывших соотечественников. Язык его эмигрантских сочинений не менее емкий, чем прежде. Это более тихая и изящная словесность, но в каждой фразе по-прежнему помещается целый мир. И теперь Божественная Норма остается его главной *idée fixe*.

Литературный младший брат Николая Николаевича, Сергей Иванович из «Блошиного танго», — существо намного более тонкое. Он уже знаменит не своими суперустойчивыми живчиками, а уникальным обонянием. Он носом чует зловоние пороков. Его обоняние равно нравственному чутью. Он отказывается поставить свой талант на службу «их мира и их прогресса». Когда в задушевной беседе генерал КГБ доверительно обещает ему, что после успешной переделки всего мира «незахороненное захороним, а кое-что из вынужденно погребенного... воскресим», Сергей Иванович говорит себе: «...Ни за что не поже-

лал бы я самому себе присутствовать при воскрешении генералами каких-то ихних невразумительных святынь в ими же обгаженной-перегаженной пустыне Будущего»... Вот вам определение нашей нынешней реставрации «духоуных ценностей», вплоть до лубочного храма Христа Спасителя.

В «Руру», описывая игру в пазл, он трактует ее как страсть к Норме путем воссоздания Целого. Теперь, на свободе, Юз пишет: «Но вы замечаете вдруг в выражении лица обывателя, занятого праздным, казалось бы, делом, самозабвенную страсть сосредоточения и черты первобытной божественной простоты — простоты поедания хлеба, испития воды и безрассудного согласия человеческого существа с обреченностью на устрашающие тайны трагического бытия...»

Юз написал так много прекрасных сочинений, что их все объять просто невозможно — здесь и сейчас.

Пройдя большой творческий путь, Юз вернулся постепенно к сестре таланта — краткости.

Его древнекитайские стихи только на первый взгляд могут показаться пародиями или подражаниями. Или, как выражались в советской прессе — шуточными стихотворениями. Однако они совершенно настоящие. В них подлинная поэзия соединяется с абсолютной мудростью, юмором и светлой печалью.

Что есть счастье, Юз-Фу?
Жизнь — в поле зрения отдыхающей лошади,
или утки, клюв уткнувшей
в пух оперения...
Даже если исчезнуть навек
из поля их зрения...

Зимним утром, в сортире,
с шести до семи,
присев на дощечку, -
уже согретую фрейлиной И —
газетку читать,
презирая правительственную печать,
и узнать,

что накрылась ДИНАСТИЯ !!!..
это кайф.
Но не стоит мечтать
о гармонии личного
и гражданского счастья.

В этих новых своих стихах Юз воссоздал тот строй души, который невозможно поколебать. Наши советские функционеры, достигнув некоего уровня карьеры, любили говорить своим близким коллегам: «Все, ребята, теперь я непотопляем». Это почему-то запоминается навсегда. Так вот Юз в духовном и нравственном отношении — непотопляем. К нему, как и раньше, тянутся, как к спасательному кругу.

Когда представление о норме ни на минуту не изменяет человеку, а свобода является нормальным состоянием ума и души, а не борьбой за свободу, человек становится мудрецом. Юзу всегда были присущи и пророческий дар, и истинная мудрость. А мы должны быть благодарны Юзу не только за то, что он многих из нас воспитал и просветил в свое, очень хреновое время, но и за то, что он есть и сейчас, да еще и пишет.

Теперь, на склоне всего, становится особенно понятно, что наш человеческий и одновременно абсолютно виртуальный мир держится на каком-то количестве и качестве людей. В любые времена, при любом режиме и при любой погоде на дворе эта небольшая часть осмысленной действительности буквально прихвачена на живую нитку в нескольких местах благодаря усилиям нескольких, особенно живых умов. Нам и сейчас не меньше, чем при Соське, жизненно важно знать, что думает Юз о разделе Черноморского флота, например, а также, скажем, о Путине или об увольнении Парфенова с НТВ... Биология молекулярная как-то отъехала на задний план, особенно после овечки Долли.

Щедрость Юзова дара выразилась в количестве написанного и сочиненного им, в количестве осчастливленных им читателей и почитателей. Благодаря известным событиям творчество Юза вышло из подполья, и к ардисовским томикам добавились скром-

ные и роскошные издания на исторической родине. Его прочли новые поколения, и может быть, кто-то сумел преуспеть в бизнесе, руководствуясь знаниями о механизмах, управляющих процессами, происходящими в нашем славном отечестве, почерпнутыми из его книг. А может быть, просто по прочтении — жить стало лучше, жить стало веселей. Вклад Алешковского в духовную жизнь России неоспорим, и он еще, слава Богу, не завершен.

Щедрость Юзова дара не имеет ничего общего с той писательской щедростью, которая в настоящее время столь распространена, — тайна «легкого пера» уже ни для кого не тайна. Достаточно бросить беглый взгляд на книжные прилавки, чтобы ознакомиться с такого сорта щедростью дара создателей тонн микролюбовной, детективной и сконструированной под чуть ли не математически просчитанный, а в конечном итоге спровоцированный спрос, литературы, где рынок поделен и где простым глазом видно, как щедрость диалектически превращается в жадность. Сам тон его повествования, сама мотивация его творчества буквально пронизаны этой столь симпатичной формой проявления творческой энергии — щедростью дара, души, духа.

Я думаю, что Юза не случайно так интересуется тема Ангела-хранителя, который, как мы догадываемся, является центральным персонажем его нового, вот-вот или уже, готового романа. Судьбой самого Юза, совершенно очевидно, занимались высшие силы. Так вообще бывает. Солженицына, к примеру, чудесным образом избавили от рака, чтобы он написал «Гулаг», а он умело этим воспользовался и много чего еще понаписал. Сравнение, может быть, неудачное, ибо ангел Александра Исаевича не имел никаких поручений по поводу чувства юмора и потому Юз не попал в поле его зрения. Вернемся же к Юзову усердному помощнику и суеверно пожелаем ему прилежно укреплять подъемную силу своего крыла.

Ветер изгнания

Борис Хазанов



*Посвящается Юзу Алешковскому,
другу и писателю, который не принадлежит
ни родине, ни чужбине, а лишь самому себе
и русской литературе.*

I

С тех пор как существует цивилизация, существует эмиграция, с тех пор, как существуют рубежи, существует зарубежная литература. Основоположником русского литературного рассеяния можно считать князя Андрея Курбского, но генеалогия изгнанной литературы много старше. Поистине у литературного эмигранта есть право гордиться древностью своей участи. Черета предков за его спиной уходит в невообразимую даль. На берегу Понта его тень греется у огня рядом с Назоном. Вместе с Данте в чужой Равенне не он ли испытывал злобную радость, заталкивая папу Бонифация в ад? Столетия мало что изменили в его судьбе. Что такое отечество? Место, где ты не будешь похоронен. Александр Герцен покоится на кладбище в Ницце за три тысячи верст от Москвы. Немецкий поэт Карл Вольфскель писал из Новой Зелан-

дии друзьям: «Сюда-то уж они не доберутся». Он лежит на окраине Окленда, под камнем с надписью *Exsul poeta*, «поэт-изгнанник». На могиле Иосифа Бродского, на острове-погосте Сан-Микеле в Венецианской лагуне написано только имя. Ура, мы свободны!

«Но вечно жалок мне изгнанник, Как заключенный, как больной. Темна твоя дорога, странник. Полынью пахнет хлеб чужой». Это реминисценция Данте, это у него сказано о горьком хлебе чужбины (*lo pane altrui*). Предполагается, что дома хлеб сладок. Как бы не так. Ахматова не могла признаться себе, что она эмигрант в собственном отечестве.

II

Слово *exsilium*, изгнание, вошедшее в новые языки, встречается у авторов I века и спустя два тысячелетия означает все то же. Изгнать – значит прогнать насовсем, чтобы духу твоего не было. Изгнанный умирает для тех, кто остался и самим этим фактом как бы приложил руку к его изгнанию. Так было со всеми; и с нами, разумеется. Между тем мы не умерли. Прошли годы, кое-что изменилось, и о нас вспомнили на бывшей родине, чтобы торжественно объявить нам, что мы, беглецы и беженцы, принадлежим прошлому: граница стала проницаемой, эмиграция утратила свой резон, дорога «домой» открыта.

Но изгнание — это пожизненное клеймо, бывают такие неустранимые стигматы. Изгнание, если угодно, — экзистенциальная категория. Можно объявить его недействительным, сделать его нереальным невозможно.

Византийская пословица гласит: когда волк состарился, он издает законы. Разве мы не византийцы? Мы слишком хорошо знаем эту страну. В новом обличье она кажет нам прежний оскал.

Мы жили в век полицейской цивилизации. Ее памятники обступают каждого, кто приезжает в Москву; только ли памятники? Но даже если бы их больше не было в помине, даже если

бы гигантская опухоль в центре столицы была вырезана, если бы вместе с комплексом зданий тайной полиции была снесена вся многоэтажная хранилища коррупции, дикости, привычного измыслительства и произвола, — возвращение оказалось бы для изгнанника новой эмиграцией. С него хватит одной.

III

Разумеется, это человек прошлого. Все часы остановились в тот день, когда он уехал. Родина, как лицо умершей женщины на фотографии, стоит перед его глазами, какой он видел ее в последний раз. Он не в состоянии поверить, что на самом деле она жива, и снова замужем, и рождает детей, и даже чего-то достигла в жизни.

Все его существо — сознает он это или нет — противится предположению, что «у них там» может выйти что-то путное. Не оттого, что он кипит ненавистью к оставленной родине, отнюдь нет; но потому, что он так устроен. Это не должно удивлять. Это можно было легко заметить у эмигрантов первого послереволюционного призыва: будущее, на которое они так упорно возлагали свои надежды, было не что иное, как прошлое. Они грезили о стране, которой на самом деле давно не было, а та страна, которая продолжалась, казалась им безнадежной. Солдат, раненый в деле, считает его проигранным, сказано у Толстого. Эмиграция пожимает плечами, когда слышит об успехах отечества, не потому, что она желает ему зла, а потому, что она так устроена, потому что обременена памятью и живет этой памятью.

С изгнанием ничего не поделаешь, изгнание — это отъезд навсегда. Билет в одну сторону, побег с концами. Вынырнуть ночью за бортом, вылезти из подкопа по ту сторону тына, вышек с прожекторами, штрафных полос и проволочных заграждений; уйти в небытие, в потусторонний мир, или, лучше сказать, уйти из потустороннего мира в широкий мир, из рабской зарешеченной страны — на волю.

За эту удачу нужно было платить. В сущности, за нее надо было расплатиться всей прожитой жизнью. Государство, наградившее беженца пинком в зад, вместо того чтобы расправиться с ним, как оно привыкло расправляться с каждым, в ком подозревало хотя бы тень несогласия, — не довольствовалось тем, что ограбило его до нитки, отняло все его права, его достоинство и достоинство. Нужно было истребить его прошлое, зачеркнуть все, что он сделал, выскоблить всякую память о нем. Отныне его имя никогда не будет произноситься. Все, что он написал, подлежит изъятию. Его не только нет, его никогда не было.

Зато никуда не денется, никогда не пропадет его пухлое дело с грифом «Хранить вечно». Зубастая пасть хранит память об ускользнувшей добыче. Авось когда-нибудь еще удастся его сцапать.

Между тем изгнанник увозит, вместо имущества и «корней», нечто бесценное и неискоренимое. В камере для обысков в аэропорту Шереметьево-2 в последние минуты его раздевают, как водится, догола, но самого главного не находят. Волчьи челюсти щелкают, ловя пустоту. Невидимая валюта, то неуловимое, что он захватил с собой, — это язык.

Язык! Неотчуждаемое богатство, крылья, которые вырастают у сброшенного со скалы, язык, не напрасно названный жилищем бытия. Язык возрождается в каждом из нас, и переживает всех нас, и через голову современников и правителей свяжет нас с традицией. Никто не относится к языку так ревниво, никто так не страдает от надругательства над языком, как эмигрант. Гейне назвал Библию портативным отечеством вечно скитающегося народа. Единственное и неистребимое отечество, которое изгнанник унес с собой, — язык.

Но ведь там, где он бросил якорь, все называется по-другому, и даже если ему не чужд язык приютившей его страны, он тотчас заметит, что и думают здесь по-другому. Его язык — так, по крайней мере, ему кажется — непереволим. Благословение писателя-эмигранта, родная речь, — это вместе с тем и его тюрьма. Не сразу доходит до него, что он притащил с собой свою собственную клетку. Любой язык представляет собой замкнутый контур мышления, но русский изгнанник затворен вдвойне, он прибыл из закрытой страны, из гигантской провинции; самая ткань его языка пропахла затхлостью и неволей.

Власть воспоминаний, привычки и повадки, привезенные с собой, мешают ему спокойно и с достоинством вступить в новый мир; то, что называется культурным шоком, есть психологический или, скорее, психопатологический комплекс растерянности, неуверенности, ущемленного самолюбия и страха признаться самому себе, что ты не понимаешь, куда ты попал. Счастье обретения свободы, то необыкновенное, неслыханное счастье, от которого рвется грудь и о котором не имеют представления те, кто остался, — обернулось разочарованием. Душевная несовместимость становится причиной смешных и печальных faux pas, спотыканий, осечек.

О них отчасти могут дать представление первые пробы пера на чужбине и даже обыкновенные письма родным. Отчет новосела о жизни в другой стране — документация недоразумений. Вопреки распространенному мнению, первые впечатления ошибочны. Девять десятых того, что было написано и поспешно распубликовано русскими беженцами вскоре после прибытия в Европу или Америку, подтверждают это. «Свежий глаз» наблюдает поверхность, ничего не зная о том, что под ней, он не может отрешиться от стереотипов, от иллюзий и предубеждений, он не столько наблюдает, сколько ищет в увиденном подтверждение чему-то затверженному, когда-то услышанному, где-то вычитанному; свежий глаз на самом деле совсем не свежий и невольно искажает

пропорции, преувеличивает значение второстепенного и побочного, не замечает главного.

VI

Знание языка не ограничивается умением понять, о чем говорят; скорее это умение понять то, о чем умалчивают. Настоящее знание языка — это знание субтекста жизни. Неумение понять окружающих, а еще больше непонимание того, о чем они не говорят, что разумеется само собой, превращает новичка в инвалида. Сочувствуя ему, с ним невольно обходятся как с несмышленишем. Простой народ принимает его за слабоумного.

Но и самые скромные познания в языке — роскошь для подавляющего большинства русских эмигрантов, не исключая интеллигентов. О писателях нечего и говорить. Вот одно из следствий жизни в закрытой стране. Горе безъязыкому! Он как глухонемой среди шумной толпы, как зритель кино, где выключился звук. Что происходит? Действующие лица смеются, бранятся, жестикулируют. Он смотрит на них, как потерпевший кораблекрушение — на островитян. Как письмо из клочков бумаги, он тщится сложить смысл из разрозненных, с трудом пойманных на лету слов. Когда же мало-помалу он овладевает туземным наречием, многое, о, сколь многое остается для него зашифрованным, невнятным, неизвестным; научившись кое-как читать текст жизни, он не знает контекста.

Но он — писатель и помнит о том, что искусство гораздо больше интересуется вытесненным, нежели разрешенным, скрытым, чем явным, подразумеваемым, чем произносимым. Он писатель и может писать только о том, что знает досконально. Это знание ему не приходится добывать. У него открытый счет в банке памяти, и он может брать с него сколько захочет. Вот почему литература изгнанников обращена к прошлому, к тому, что оставили, как конники князя Игоря, за холмом.

Эмигрант переполнен своим прошлым. Он должен его переварить. Условия самые подходящие: переваривание начинается, когда процесс еды в собственном смысле закончен — когда перестают жить прежней жизнью. Забугорная словесность чаще всего не ищет новых тем. И когда она «возвращается», то кажется многим на родине устарелой. При этом не замечают, что она создала и освоила нечто, может быть, более важное: новое зрение.

Люди, ослепленные предрассудками или оболваненные пропагандой, думают, что изгнание обрекает пишущего на немощь. Власть, приговорившая литератора к остракизму, преуспела вдвойне, заткнув ему глотку на родине и выдворив его на чужбину. Теперь он окончательно задохнется. Кому он там нужен? Вырванный из родной почвы, он повиснет в воздухе. Так ей кажется. И она радостно потирает руки. Свои грязные волосатые руки, где под ногтями засохла кровь.

Между тем ботанические метафоры более или менее ложны. Они были ложны и сто лет назад. Потому что литература — сама себе почва. Литература живет не столько соками жизни, сколько воспоминаниями: память — ее питательный гумус. Искусство бездомно и ночует в подвалах: в подземелье памяти.

Если труд и талант составляют две половины творчества, то память — его третья половина. Когда независимость влечет за собой кару, когда писательство, не желающее служить кому бы то ни было, объявляется государственным преступлением, когда родина, а не чужбина приговаривает писателя к молчанию и ставит его перед выбором: изменить себе или «изменить родине», — тогда эмиграция предстает перед ним как единственная возможность отстоять свое достоинство. Тогда изгнание — единственный способ сохранить верность литературе. Эмигранту — и это тоже часть традиции — присуще непомерное самомнение. Он утверждает, что он «не в изгнании, а в послании». С неслыханной заносчивостью он повторяет слова, приписываемые другому изгнаннику — Томасу Манну: «Wo ich bin, ist der deutsche Geist».

Где я, думает он, там торжествует свободное слово, там русский язык и русская культура.

VIII

Он уверен, что настоящая литература не страдает от дистанции, наоборот, нуждается в дистанции — и во времени, и в пространстве. Литература жива не тем, что видит у себя за окошком, — в противном случае она вянет, как только спускается вечер, и на другой день о ней уже никто не вспомнит, — но жива тем, что стоит перед мысленным взором писателя, на экране его мозга: это просто «осознанное» (воплощенное в слове) сознание. Литература питается не настоящим, а пережитым, она не что иное, как *praesens praeteriti*, сегодняшняя жизнь того, что уже миновало. Литература — дело медленное: дерево посреди кустарников публицистики. Литература, говорит он себе, является поздно и как бы издалека.

Мы не совершим открытия, указав на главный парадокс ускользнувшей, очнувшейся на другом берегу словесности.

Это — творчество подчас в самых неблагоприятных условиях, так что диву даешься, как оно может вообще продолжаться. Самое существование эмигрантской литературы есть нонсенс. Нужно быть сумасшедшим, чтобы годами предаваться этому занятию, нужно обладать египетским терпением и фанатической верой в свое дело, чтобы все еще корпеть над своими бумагами, все еще писать — в неизвестности и заброшенности, без читателей, без сочувственного круга, посреди всеобщей глухоты, в разреженном пространстве. Никто вокруг не знает языка, на котором пишет изгнанник (*unus in hoc nemo est populo*, жалуется Овидий, ни одного человека среди этого народа, кто сказал бы словечко по-латыни!). Если его страна и возбуждает у окружающих некоторый интерес, то это интерес чаще всего политический, а не тот, который может удовлетворить художественная словесность; обыкновенно от такого автора ждут лишь подтве-

рждений того, о чем уже сообщили газета и телевизор. Безнадежная ситуация. И вместе с тем — вместе с тем это писательство, которому жизнь в другой стране предоставляет новый и неожиданный шанс.

IX

Выбрав удел политического беженца и отщепенца, писатель лишился всего. Черт возьми, тем лучше! Он одинок и свободен, как никто никогда не был свободен там, на его родине. Пускай он не решается описывать мир, в котором он оказался, который ему предстоит осваивать, может быть, всю оставшуюся жизнь. Зато он живет в мире, который прибавляет к его внутреннему миру целое новое измерение, независимо от того, удалось ли в него вжиться. Нет, я не думаю, что век национальных литератур миновал, как миновал век национальной музыки и национальной живописи. Но литература, увязшая в «национальном», обречена, это литература провинциальных углов и деревенских околиц. Жизнь на чужбине обрекает писателя на отшельничество — что из того? Зато он видит мир. Ветер Атлантики треплет его волосы. Зато эта жизнь, огромная, необычайно сложная, несущаяся вперед, оплодотворяет его воображение новым знанием, наделяет новым зрением, новым и неслыханным опытом. Об этом опыте не догадываются те, кто «остался». Недаром встречи с приезжими соотечественниками так часто оставляют у него чувство общения с людьми, которым как будто не хватает одного глаза.

Расстояние имеет свои преимущества, о них хорошо знали классики. Гоголь в Риме, Тургенев в Париже, Достоевский, создавший в Дрездене едва ли не лучший из своих романов, — нужны ли еще примеры? Взгляду из прекрасного далёка открывается доселе неведомый горизонт.

Оставив злое отечество, писатель-эмигрант хранит ему верность в своих сочинениях, но не ностальгия, а память движет его пером. Да, он по-своему верен отечеству, только это такое отечество, которого уже нет. (Может быть, никогда и не было.) В этом, собственно, простое объяснение, почему эмигранты обыкновенно воспринимаются как «бывшие». «Надтреснутые чашки», как выразился о немецких эмигрантах Эрих Носсак. Изгнанники производят впечатление инвалидов истории. Так оно и есть. Только подчас эти инвалиды шагают вперед бодрее других. Во всяком случае, упреки в том, что они «оторвались», совершенно справедливы.

Действие «Улисса» приурочено к июньскому дню 1904 года, книга пишется во время Первой мировой войны. Величайший исторический катаклизм сотрясает Европу — а чудак корпит над сагой о временах, теперь уже чуть ли не допотопных. «Человек без свойств» создается в межвоенные годы и годы Второй мировой войны, а в огромном романе не наступила еще и Первая; действие происходит в государстве, которого давно нет на карте. «Доктор Фаустус» начат 23 мая 1943 года, бомбы сыплются на Германию, но роман и его герой, разговоры, споры, события — все это даже не вчерашний, а позавчерашний день. Ничего не осталось от старой России, о которой пишет Бунин, — пишет, как в забытьи, ничего не видя вокруг.

Эмигрантская проза, как жена Лота, не в силах отвести взгляд от прошлого. Парадокс, однако, в том, что прошлое может оказаться долговечнее настоящего. У прошлого может быть будущее — настоящее же, как ему и положено, станет прошлым.

Лозунг Джойса: *exile, silence, cunning*. В несколько вольном переводе — изгнание, молчание, мастерство. Превосходная программа, если есть на что жить. Автор «Улисса» сидит в Триесте по уши в долгах. Роберт Музиль в Швейцарии сочиняет воззвание о помощи: нечем платить за квартиру, не на что жить. Жалкая нищета российской «первой волны» — общеизвестный сюжет. Вопрос, который задает себе писатель-изгнанник, есть, собственно, вопрос, который рано или поздно встает перед каждым пишущим, только в нашем случае он приобретает драстический характер: кто его затащил на эту галеру? Почему, зачем и для кого он пишет? Вопрос, на который нет ответа.

*Ergo quod vivo durisque laboribus obsto,
Nec me sollicitae taedia lucis habent,
Gratia, Musa, tibi! nam tu solacia praebes,
Tu curae requies, tu medicina venis.
Tu dux et comes es... **

То, что делает проблематичным любое писательство и вдвойне сомнительным — писательство в изгнании, есть именно то, что делает его необходимым; воистину мы околели бы с тоски, когда бы не «муза». Чем бессмысленней и безнадежней литературное сочинительство, тем больше оно находит оснований в самом себе. И можно спросить — или это все та же заносчивость отщепенцев? — можно поставить вопрос с ног на голову: не есть ли эмиграция идеальная модель творчества, идеальная ситуация для писателя?

* Итак, за то, что я жив, за то, что справляюсь с тяжкими невзгодами, с докучливой суетой каждого дня, за то, что не сдаюсь, — тебе спасибо, муза! Ты утешаешь меня, ты приходишь как отдохновение от забот, как целительница. Ты вожатый и спутник... — Овидий.

Всевозможные эмигрантские исповеди оставляют впечатление тяжелого невроза. Но это вовсе не общий удел. На самом деле эмиграция — это, знаете ли, большая удача. Это значит не петь в унисон, не шагать в ногу; не кланяться ни режиму, ни народу, не принадлежать никому. Хорошо быть ничьим. Что такое отечество? Место, где ты не будешь похоронен. Умерший в эмиграции публицист и поэт Илья Рубин писал:

Над нами небо — голубым горбом,
За нами память — соляным столбом,
Горит, объятый пламенем, Содом,
Наш нелюбимый, наш родимый дом.

Хорошо быть чужим. Умереть, зная, что «там» по тебе никто не заплачет. Дом сгорел, возвращаться некуда, разве только в тот вечный приют, где есть место для всех нас: в русскую литературу.

Мюнхен, 2004

Сказ в творчестве Юза Алешковского

Трисцилла Майер



Все оригинальные писатели сталкиваются с непониманием — Юз Алешковский в их числе. Создавая новый язык в каждой из своих книг, некоторых он отталкивает тем, что употребляет «непечатные» слова, тогда как другие, Иосиф Бродский, например, провозглашают его великим мастером русского языка. Разногласия, пожалуй, проистекают из того, что присутствию «матерщины» в его текстах придается слишком большое значение. А ведь если обратиться к русской литературной традиции, окажется, что он пишет на те же темы, что и лучшие писатели России, и пользуется приемом сказа, как это делали Лесков, Зощенко и Шварц. Для Алешковского важен разговорный язык, а мат, как и воровской жаргон, — это всего лишь наиболее эмоционально окрашенные его разновидности.

Любая литературная традиция определяется, в той или иной степени, соотношением «высокого» и «низкого» в ее лексике. В России разница между нормативным литературным языком образованной части общества и различными группами разговорного языка, включая диалекты и профессиональный жаргон,

заметно стерлась в эпоху возросшего социального угнетения. Языком массы (массовой культуры) стал язык журналистских клише. Именно в нем обрела опору идеологически обусловленная советская культура.

Искусственная и потому бессодержательная литература социалистического реализма вкупе со средствами массовой пропаганды непоправимо изуродовали печатное слово. Когда после смерти Сталина снова стало возможно говорить в литературе собственным голосом, оказалось, что советские писатели попали в ситуацию языкового застоя: нескомпрометируемого русского языка в их распоряжении просто не осталось.

Нужен был новый, независимый язык. И многие серьезные советские писатели в своих попытках воссоздания подлинной национальной литературы стали обращаться к разговорной речи: деревенская проза ввела в литературу говор неграмотных крестьян, юношеская проза — молодежный сленг, лагерная проза — смесь элементов уголовной и «низкой» лагерной речи, отличающейся резкостью, непристойностью и лаконизмом. Фазиль Искандер, рисуя простых жителей Абхазии, увидел советскую жизнь в ее комической ипостаси — в устах пастухов расхожие советские клише звучат особенно нелепо.

Именно этот диссонанс между казенным языком и человеческой речью является формообразующим фактором в книгах Алешковского. Каждое его произведение тяготеет к устному рассказу. И оказывается при ближайшем рассмотрении, что такой рассказ-монолог — это всегда спор с советской идеологией, чуждой нравственному и философскому пафосу русской литературы. Тонко используя прием сказа, Алешковский дает открытое словесное выражение непрекращающегося спора с властью, который ведут лучшие писатели России.

Сюжеты у Алешковского, как правило, анекдотичны, в основе рассказа-монолога лежит какой-то невероятный случай. Кульминацию образуют не события, а столкновение лексики из разных стилей в пространстве рассказа, смысл которого — это обнажение конфликта между голосами. Например, в финале

рассказа «Маскировка» (1980) герой, помещенный в сумасшедший дом, вправду сходит с ума, когда понимает, что всю жизнь жил обманутым и что его преданность режиму — это чудовищная ошибка. Рассказ завершается бредовой тирадой, где в речь алкоголика вплетены советские лозунги и пародии на обрывки реклам: «Ой, молчу. Не надо звать санитаров! Молчу. Но я скажу еще всего лишь одно слово: Люди! Не грейте на костре портвейна! Люди! Ешьте тресковое филе! Оно вкусно и питательно! Долой "Солнцедар"! Ша-а-ай-бу!»

Монолог героя у Алешковского, если пользоваться терминологией Бахтина, представляет собой на самом деле непрерывный диалог с вездесущим Оппонентом, именуемым в народе «Софья Власьевна» (то есть советская власть). Модель Бахтина, указывавшего на существующую в эпосе дистанцию между повествованием и читателем, можно использовать для описания официозной советской идеологии. И когда герои Алешковского ниспровергают эпические нормы, это явление той же природы, что и сократические диалоги или раблезианский бунт против средневекового мировоззрения, как он трактуется у Бахтина. Герой разговаривающий служит антитезой герою эпическому. У Алешковского рассказчик — это преступник и (или) сумасшедший. Он создан языковыми средствами — игрой разных форм живой разговорной речи с включением пародированных официозных оборотов, что образует сложную комбинацию стилей, и представляет собой карнавализованный персонаж, средствами стилистического «снижения» и смеха разрушающий страх и пиетет, рожденные эпической дистанцией.

Герой Алешковского, произносящий монолог, всегда шизофреничен, у него в душе, как у Голядкина из «Двойника» Достоевского, звучит одновременно и подлый голос Оппонента. Герой из всех сил старается разъединить эти два препирающихся внутренних голоса, найти свое собственное чувство правды, свое самощущение, очистить свое сознание от советской «софистики». Официозное сознание само по себе тоже шизофренично, поскольку имеет дело с двойственной (истинной/ложной) реаль-

ностью, но тут за двуличием стоит глубокий цинизм, поэтому драматического эффекта не создается. Голоса, присущие герою и Оппоненту, а также чужой голос, усвоенный героем, аранжируются Алешковским в форме вариаций на одну тему — разрушение личности средствами языка в советском государстве.

Герой романа «Кенгуру» (1981), Фан Фаныч, рассказывает свою историю дружку Коле, который фигурирует лишь как невидимый зритель. Наличие слушателя, конечно, служит формальной мотивацией для монологической формы повествования, но, кроме того, Коля — верный друг, единственный из друзей Фан Фаныча, кто не предал его на допросе, и потому воплощающий собой душевную чистоту. Фан Фаныч же — мошенник, человек с множеством имен и лиц. С самого начала в романе у него есть антагонист, агент КГБ Кидалло, который уже десять лет «выдерживает» его, приберегая для особо важного дела. Он заставляет Фан Фаныча сочинять сценарий своего предстоящего показательного судебного процесса, то есть придумывать для себя образ государственного преступника (само преступление, понятно, значения не имеет), потому что так надо КГБ.

Насколько этот мотив характерен для советской психологии, можно видеть в сцене демонстрации фильма, рассказывающего о том, как Фан Фаныч изнасиловал в московском зоопарке кенгуру Джемму: «Я заметил, что начинаю во время этой картины болеть за чекистов <...> я начал именно желать <...> чтобы Фан Фаныча скорей, падлу такую, схватили и чтобы не ушел он, паразитина, от возмездия! <...> Я взволнованно привстаю, когда берут в ресторане “Арагви”, прямо из танго <...> но это опять, к сожалению, оказываюсь не я».

Верный друг Коля — с одной стороны и Кидалло — с другой воплощают две противоборствующие силы, истины и лжи, которые переплетаются в сознании Фан Фаныча.

В романе «Рука» герой по прозвищу Рука обращается с речью к одному из своих врагов — важному чиновнику Гурову. Рука сделался следователем КГБ, чтобы отомстить членам карательного отряда, которые во время кампании по борьбе с кула-

ками убили его родителей. Герой принимает внешний облик Оппонента, становясь сотрудником КГБ, но при этом старается сохранить верность своей изначальной идее. Такая противоестественная раздвоенность сводит его с ума. Полус чистой мотивации представлен голосами убитых родителей, но все кончается тем, что они закливают своего сына отказаться от кровавой мести, да только уже поздно: он стал одержимым и так же кроважоден, как и те, кому он мстит.

В «Синеньком скромном платочке» (1982) шизофрения и диалог с Оппонентом выражены открыто, прямым текстом: герой пишет из психиатрической клиники письмо Леониду Ильичу Брежневу, умоляя, чтобы тот вернул ему имя и цельность. Раздвоение личности выражено буквально: левая нога пишущего похоронена в Могиле Неизвестного Солдата, с которым они, оказывается, были на фронте корешами, — он пал смертью храбрых, находясь в траншее бок о бок с автором письма, и тот, дабы избавиться от своего предосудительного происхождения, обменялся с убитым солдатскими жетонами. В результате Неизвестный похоронен под его именем, а он взял имя покойного друга и стал зваться Леонидом Ильичом Байкиным. Присвоенное имя связывает героя с официальными сферами («Леонид Ильич Брежнев» плюс «байка», то есть вранье), да еще ему досталась чужая слава как Неизвестному Солдату. И Петр Вдовушкин (так зовут на самом деле автора письма), он же — Байкин, пытается исправить положение. А вот два его соседа по палате смирились и окончательно уступили свою индивидуальность официальной личине: один стал Лениным, другой — Марксом.

И наконец, в сборнике под названием «Книга последних слов» голоса, участвующие в диалоге, впервые оказываются четко разделенными. Здесь каждую новеллу предваряет описание реального судебного случая, взятого из советского учебника по криминалистике. Показания преступника опровергают обвинение. Немудрящим разговорным языком простодушных обывателей, замешенным на стереотипной советской фразеологии, излагаются истинные события, приведшие к преступле-

нию, в котором обвиняется подсудимый. И получается, что одно и то же событие рассказывается как бы на двух разных языках: сумасшедшей официальной логике противопоставляется обыденная наивная правда индивидуумов, оказавшихся беспомощными жертвами абсурдного официального мира, которому они, по мере своего разума, пытаются противостоять.

Алешковский демонстрирует, как средствами языка можно и неузнаваемо изменить, и наглядно выявить правду. Доказывая, что бюрократический язык и логика, им порожденная, неизбежно приводят к безумию, Алешковский в качестве мерил естественности использует поведение животных — их ведь не совратить словесными уловками и умозрительными построениями. Так, жертва изнасилования кенгуру Джемма служит своего рода символом всех безвинных мучеников Сталина, недаром Фан Фаныч несколько раз произносит тост за зверей в зоопарке как своих товарищей по заключению. От Гурова в «Руке» убегают псы, не стерпев его извращенного цинизма. Животный инстинкт не только безошибочно подсказывает путь к самосохранению — благодаря ему звери оказываются образцом преданности и любви: верный пес спас Байкина, то есть Вдовушкина, от гибели на фронте.

Люди доведены духовной и материальной нищетой советской жизни до такой степени деградации, что вынуждены в поисках утраченного психического здоровья возвращаться к своим биологическим основам. Универсальные природные потребности — инстинкт пола и самосохранения — являются для Алешковского как бы мерилем правды. А там, где нет правды, происходит извращение самих природных инстинктов: Рука сжигает свою первую жертву во время оргии начальников, среди обжорства и разврата.

Наши тела с их естественными потребностями честны; они говорят нам правду, как учит о том мэтр Рабле. Ноготь на мизинце ноги спасает Фан Фаныча от безумия, когда Кидалло пробует ему внушить, что будто бы он родился вне времени, в космическом полете — верный ноготь знай себе растет. Все телесные функции являются мерой человечности. Нога Сталина ока-

зывается единственным членом Партии (Алешковский использует здесь игру значений слова «член» — политического и физиологического), у которого достало храбрости сказать вождю правду. В «Синеньком скромном платочке» опять же нога приравнивается к совести: Петр Вдовушкин испытывает угрызения из-за того, что предал свою ногу — отдал ее на погребение в чужой могиле и отрекся от нее, спасаясь от нежелательных ассоциаций с врагами народа.

Открытое обсуждение сексуальных материй в советской печати никогда не допускалось, и для Алешковского это — еще одна ложь, поддерживаемая русской письменной традицией. Запрет на элементы языка, связанные с сексуальной природой человека, аналогичен лишению его права на еду — что Алешковский из всех советских тягот воспринимает особенно болезненно. Сексуальные ощущения служат в текстах Алешковского индикатором глубинного душевного состояния героев. В «Николае Николаевиче» сексуальность Николая используется во имя советской науки — он сдает сперму для одной исследовательской лаборатории. Он — советский Дон Кихот, чье опозоренное копьё направляется не против, а в защиту материалистических ветряных мельниц. Зародыш, зачатый в пробирке, погибает, что подтверждает мнение одного из профессоров, что «вся советская наука — суходрочка», а «марксизм-ленинизм — это очевидный онанизм». Но половая функция Николая находится в прямой зависимости от его психики, и потому он чутко реагирует на художественные качества предлагаемой ему литературы.

Сходную роль выполняет и член Фан Фаныча в «Кенгуру». Фан Фаныч не способен пользоваться услугами дам, которых присылает к нему в камеру Кидалло, вполне, казалось бы, привлекательных с виду, — его сексуальность зависит от морального неприятия всего того, что они для него знаменуют. Руку карательный отряд лишил мужской способности, и эта утрата, за которую он так одержимо мстит, приводит его вообще к потере человеческого облика.

Алешковский, стремясь возвратиться хотя бы к самой элементарной духовной цельности, использует как бы сырой язык, еще не подвергшийся обработке, не сведенный к формуле и не получивший признания правящих сил. Это — разговорный язык. Главными героями, как правило, он избирает людей необразованных, так как его цель — представить совершенно свежий, не испорченный книжной наукой взгляд на мир. Расстояние от уголовного до «образованного» забавно проявляется в «Кенгуру», где «международный урка» Фан Фаныч оказывается в среде узников лагеря — старых большевиков.

«...Не дождетесь, бляди, нашего поражения, сколько бы вы ни тешили себя на нарах! Расстановка сил на международной арене снова в нашу, а не в вашу пользу! Поняли, кадетские и эсерские рожи? У нас бомба водородная появилась! Съели, гаденыши? Ты бы посмотрел, Коля, что стало при этом известии твориться в бараке! Эти зачуханные, опухшие, седые, худые, забитые, голодные, бледные ээки заплясали от радости, начали трясти друг другу руки, обниматься, целоваться, а один, жилистый такой, с бородкой и в пенсне, слезы вытирает и говорит Дзюбе: — Да поймите вы, наконец, гражданин надзиратель, что у вас и у нас одна конечная цель — мировая коммуна, и если мы разыгрываем на самодельных международных аренах классовые бои, то это исключительно из желания, чтобы некоторые наши тактические и стратегические задумки стали орудием в борьбе пролетариата против фашизма и капитала».

Ругательная речь «здоровенного хохла» Дзюбы, лагерного охранника, и болтливость Фан Фаныча контрастно противопоставлены интеллигентному разговору заключенного Чернышевского, начетчика-марксиста, как ни в чем не бывало продолжающего счастливо существовать в окаменевшем мире основополагающих трудов, хоть теперь и за колючей проволокой концентрационного лагеря, который эти же труды и породили.

Чтобы взорвать сложные языковые конструкции, на протяжении полустолетия властвовавшие в стране, нужен крепкий язык, и некоторые герои Алешковского употребляют в речи мат.

Для Алешковского табуированные матерные выражения служат святой цели. Русский литературовед-структуралист Борис Успенский показал, что, в ряде случаев восходящий к язычеству, мат функционально эквивалентен молитве. Он считался даже действеннее, чем молитва, когда требовалась защита от всевозможных злых духов, особенно от дьявола. Так что это как бы очистительное заклинание, освежающее гнилой язык, на котором поневоле говорит каждый советский гражданин. Матерщина как антитеза фальшивому казенному языку — это для советской литературы в ее лучших образцах ходовой аргумент против диалектического материализма. А полюсами в языке героев Алешковского являются, с одной стороны, свинцовый бюрократический жаргон, а с другой — библейский распев, в котором фразы часто вводятся союзом «ибо», образуя интонационный контрапункт.

В «Кенгуру» философские рассуждения всегда адресуются Коле: «Много есть в жизни такого, Коля, что мне теперь ясно. Но как понимать этот немой смех над всем, что кажется особенно жутким в нашем существовании? Что он означает? Может быть, то, что внутри нас имеется Душа, которую не смог уничтожить дьявол своим адским оружием — отчаянием?»

Другая крайность — пародирование лозунгов: «Руки прочь от исторической необходимости, ублюдки международной арены!» Пародийный эффект создается за счет столкновения ложной абстракции — «историческая необходимость» — и реально-практического призыва — «руки прочь». Еще один прием, которым пользуется Алешковский для нагнетания бессмыслицы, состоит в том, что лозунги громоздятся один на другой, утрачивая при этом всякий смысл, превращаясь в нечто нелепое: «<...> в случае неизбежного давления на светоч коммунизма и оплот безопасности во всем мире для производства бомб и ракет, и солидарности с врагами США <...>».

Центральная тема творчества Алешковского — сохранение духовной чистоты индивидуума, который способен противостоять клише своих угнетателей благодаря тому, что хорошо знает

жизнь, мир, и прежде всего — собственное тело. Эта тема связывает творчество Алешковского с основным направлением западноевропейской литературы XIX—XX веков. Его романы — психологические, так как исследуют расколотое сознание целого народа, утратившего способность различать очевидную ложь; но они и политические, поскольку открыто и яростно направлены против советской власти; а также метафизические, ведь в них описана борьба Добра и Зла.

В своем нравственном и философском анализе советской ситуации Алешковский идет от языка, он показывает, какую важную роль играет язык в судьбе человека. Несколько русских писателей последнего времени — Венедикт Ерофеев, Фазиль Искандер, Эдуард Лимонов пошли по этому же пути, используя контрасты разных языковых уровней в спектре между языком «естественных» людей Абхазии и полуграмотным русским Нью-Йорка.

В лице Юза Алешковского русская литературная традиция остается верной себе и отстаивает прежние ценности с той же страстью, с тем же воистину религиозным пафосом, что и во времена Достоевского и Толстого.

«И тогда я начал носить повязку на глазах, чтобы оскверненные слова моего великого и могучего языка не кололи мне глаза, чтобы они не оскорбляли моего зрения и не плевали мне в сердце и в душу».

Русская литература 20 века:
исследования американских ученых,
Санкт-Петербург 1993, С. 526-535
Перевод М.Бернштейн и М.Штейнберг

Молитва матерщинника

Александра Свиридова



Чтобы судить художника «по законам, им самим над собою признанным», как рекомендовал это делать А.С. Пушкин, Юзу Алешковскому нужен критик равного масштаба личности и мировосприятия. Таким мог бы быть Михаил Бахтин — единственный в российской словесности знаток непреложных законов, царящих в раблезианско-свифтовском мире. Увы — Бахтин не прочтет, и яркое карнавальное шествие персонажей Ю. Алешковского обречено на неполное понимание. Мои размышления над миром его героев — не более чем попытка анализа произведений Ю. Алешковского с позиций благодарного читателя.

Деревенские Боги

— Сделай, пожалуйста, мне копию «Руру», — попросила я Алешковского однажды.

Юз сделал и прислал с изумительной дарственной:

«Жрице важнейшего из искусств от рулета Алешковского»...

В огромном ареале написанного Алешковским меня завораживает сочинение «Руру» — «Русская рулетка», поскольку в нем Юз явил миру образец невероятно целомудренной, глубоко религи-

озной литературы. Главным событием этого сочинения является представленная читателю новая форма контакта материального мира сущностей с миром тонким — надсущностным. И новизна эта состоит в сокращении дистанции, на которой прежде в российской словесности отстояли друг от друга Бог и Человек.

«Руру», опубликованная в девяностые годы XX века в российском журнале «Искусство кино», — это локальная история, явившая забытое классическое триединство — времени, места, действия. «Деревенская поэзия» — определил Алешковский «Руру» по жанру и атрибутировал сообразно. В некоей деревне, на самом ее отшибе посадил он пить классических троих: двух деревенских мужиков и одного городского, заезжего. «Сочинитель», назвал его Ю. Алешковский. К этим троим присоединится попозже четвертый, несколько нарушив гармонию и ритм триединства. Но ненадолго: один из стартовых трех — Федор — вскоре отойдет от стола, за которым останутся снова трое. Уснет в лопухах и, как обнаружится в развязке, — вечным сном. Такая простая сценическая площадка... Но простота обманчива, как и все в этой прозрачной поэтичной вещи.

Сценическая площадка «Руру» обрамлена в виньетку причудливой геодетерминированности: посвящение, пролог-экспозиция, где дана маркировка местности, настораживает внимательного читателя откровенной казуистикой, и не напрасно... «Посвящается крестьянке Нью-Хемшира...», «... когда мы возвращались в Париж из Бургундии...» и «Вспоминаю свое пребывание в 1982 году в бывшей Смоленской губернии, под Ельней»... — дано в первых трех абзацах.

Первый акт драмы заявлен в прологе в виде фрагмента частного письма. Он разыгрывается во Франции. Некая Ира «налопалась лягушек в Бургундии», и у нее случился жар как аллергическая реакция. Потом в Париже ей полегчало. На этом сообщении автор резко обрывает пролог буколики скупым взятым в скобки «Из письма». И следом за французским прологом — по прямой ассоциации — возникает российская деревня 1982 года. Трое пьющих без закуски на отшибе и — в кульминацион-

ной точке — русские лягушки, выловленные одним из алкашей и съеденные всеми тремя. Но это не все. Внутри ассоциативно возникшей матрешки из двух лягушек — французской и российской — возникает третья, глубинная, затаенная — прародительница двух последующих колен лягушек «Руру»: русская лягушка, выловленная в русской реке французским солдатом армии Наполеона в 1812 году!

Так формируется еще одно триединство: три лягушки, три поколения лягушек, три случая контакта двух культур и традиций — Франции и России — на уровне лягушек. Знакомое фантазмагорическое снижение патетического до комического, так присущее творчеству Алешковского в целом.

Царить внутри композиции дано первой пралягушке 1812 года, так как именно она воспета в стихах: алкаш Федор сложит поэму о ней и только после «Оды лягушке» уснет и умрет, словно выполнив ниспосланное свыше поручение.

Такова внешняя — временная — граница «Руру»: причудливая история многообразного поедания лягушек в пространстве двух стран на протяжении двух веков, прелестная в своем изяществе и логике абсурда, когда невероятное плетение невинных случайностей выстраивается Алешковским (ли?) в стройную закономерность. Но не в сюжете дело... Гармонично выстроенная композиция — только башня, в которой развиваются события внутреннего свойства. События драматические, с трагической развязкой.

Один из героев — Степан, — деревенский сумасшедший по социальному статусу и мудрец в иерархии автора, вместе с участковым милиционером неожиданно для приблудившегося Сочинителя — лирического героя повести — сыграют в русскую рулетку. По всем правилам, доставшимся России уже от другой войны — во Вьетнаме, — где возникла «руру». Так линия наследования лягушек сменится генеалогией войн: от войны 1812 года с Наполеоном будет переброшен мостик к войне неизвестно с кем во Вьетнаме, и — дабы закрепить окончательно прозрачную апелляцию к надличностной социальной

памяти, Ю. Алешковский введет еще одно географическое наименование: «Афганистан». Предъявит третью войну. И трех алкашей в российской деревне посадит пить не просто так, а на поминках: пришла похоронка на погибшего в Афганистане паренька из этой деревни на Смоленщине. Так в элегичный мирный пленер заданной буколки ворвется война. А дальше — подсядет к поминальному столу милиционер, достанет из кобуры пистолет... Кто-то предложит сыграть в «руру». Первым в лоб себе выстрелит герой Степан и останется жив. Потом вложит дуло себе в рот милиционер и спустит курок... И тоже — чудом — останется жив. А умрет совсем другой человек, точнее — третий: поэт, сказитель баллады о ловле лягушек, сам ловец — Федор. Он не станет играть в «руру». Он встанет от стола с сивухой и пистолетом, отойдет, приляжет на травку неподалеку и умрет тихо сам по себе — без выстрелов — во сне. Так ли уж «сам»? На уровне метафизики его физическая смерть есть прямое следствие всех прозвучавших выстрелов — от 1812 года начиная, и сам умерший — по энергетике — окажется жертвой: то ли убитым, то ли самоубийцей. Ибо энергия насилия, разлитого в мире, коснется чела всех участников застолья, но сконцентрируется и закрепится навечно на челе только одного из них.

Вся эта причудливая история разыграется на глазах случайно забредшего в российскую деревню Сочинителя и всплывет в его памяти многие годы спустя в далекой от Смоленщины Франции...

История завораживает обилием прозрачных культурологических ассоциаций. И только когда осваиваешь целиком это гармонично выстроенное произведение, открывается, что не в лягушках дело и даже не в выстрелах русской рулетки... Дело в другом. Сочинителю — лирическому герою, то есть самому Юзу Алешковскому, с неожиданной ясностью, как Менделееву во сне — периодическая система, — открывается простая и внятная картина божественного промыслительного мироустройства. Открывается через механизм примитивной америка-

нской головоломки — игры в пазлы, с правилами которой писатель знакомит читателя. Алешковский подробно и ненавязчиво описывает игру, в которой из мелких кусочков — фрагментов разрезанной изначально цельной картины — складывается эта самая картина. И Господь Бог открывается Сочинителю персонажем, складывающим картину своего мира, в которой сам Сочинитель — и герой и автор — не более чем фрагмент Божественного «пазла».

Именно это открытие в современной русской литературе представляется мне событийным. Прежде всего потому, что писатель нашел — обнаружил и предъявил — «действующую модель» демиургова строительства. Увидел себя — маленький фрагмент — с точки зрения Бога. И тем самым приоткрыл вектор вертикали взаимодействия Человек — Бог.

Сочинитель, оставаясь на протяжении всего повествования самым неярким, непроявленным персонажем, лишенным индивидуальных черт и особенностей, самым неглавным и неколоритным, — выходит на авансцену по уровню собственной внутренней высоты. На протяжении всего сюжета он только смотрел и слушал. Его остраненность, дистанцированность от других персонажей располагалась в горизонтальной плоскости: Сочинитель был не над своими случайными собутыльниками, а вне, особняком: равный среди равных по одному — главному на момент прозрения — параметру: как пьющий среди пьющих.

Неожиданно вектор контакта сместился, и обнаружилось размежевание: Сочинитель оказался городским — среди деревенских, уезжающим — среди остающихся, соглядатаем, свидетелем — среди покушающихся на убийство себя и — самое главное — посредником между людьми и Богом. Страшно выговорить, но — функционально — Сочинитель Алешковского выступил невольно в роли священника, принимающего исповедь. Не он сам, а другие герои поставили его выше себя и ситуации, в которую они попали, играя в «руру». И одному Сочинителю по воле Божией открылось двойное зрение: способность одномо-

ментно узреть — по горизонтали — деревенских мужиков и их быт, и — по вертикали — задрав голову повыше в небо — прозреть Божий умысел и промысел.

Роль свидетеля, которому завещают: «Запомни нас такими», отвели Сочинителю герои. Роль интерпретатора, переводчика, ибо им самим до Бога далеко. И Сочинитель вступил в контакт с Богом, минуя посредников — напрямую: вне храма, вне попов, без третьих лиц. И в этот момент наивысшего подъема, на вершине прозрения Сочинителя происходит следующая невероятная вещь: Сочинитель обнаруживает собственное уравнивание с деревенскими мужиками, которых, казалось бы, он априорно оставил внизу. Он сам оказывается внизу — фрагментом среди фрагментов, деталью среди деталей в непостижимом «пазле» Бога. В момент, когда ему открывается высота Верха, именно с этой — Божественной — высоты Сочинитель и находит самого себя Внизу.

И это уравнивание себя с деревенскими алкашами, уменьшение себя происходит без самоуничужения. Без неизменного опостылевшего «Смирись, гордый человек!». Напротив, со всей гордыней и инакостью, единственно за счет установления точного масштаба в системе координат Верх — Низ, Сочинитель становится маленькой деталью, но — исключительно в контексте пасьянса Бога.

И в момент, когда Сочинитель достигает крайней степени самоуменьшения, происходит следующий перевертыш и открывается вещь, абсолютно крамольная: это удивительное произведение, завораживающее ритмом размеренного верлибра — редкий образец стихотворения в прозе! — не имеет вовсе всех представленных персонажей! Каждый из трех участников застолья с лягушками в свою очередь оказывается только фрагментом самого Сочинителя. А сам Сочинитель в этот момент становится равным Богу, ибо — Творец. По образу и подобию Божию. И это в его персональном «пазле» уживаются и сосуществуют и пьяница поэт, и психопат-мудрец, и участковый с пистолетом. Но ни одним из них, взятым в отдельности, Сочинитель не исчер-

пывается. Эта троица сильна своим триединством только внутри Сочинителя и, как положено Троице, — нераздельна и неслиянна... Все эти трое — и есть он сам, Сочинитель. Из створок его складнем раскрывшейся души вышли Трое и сели за стол, накрытый им на отшибе смоленской или нью-хэмпширской деревни... Напились, стрелялись, один даже умер... И все это случилось внутри одного Человека-Творца. Так обнаруживается, сколь велик Сочинитель, что умещаются в нем многие его персонажи, но и он — Сочинитель — мал в масштабе Бога.

Вектор, направленный вверх, привычно обнаружил Бога, и огромный внутренний мир Сочинителя — со всеми поэтами, пьяницами, участковыми и лягушками, с наполеоновскими солдатами, Смоленщиной и Парижем, — весь микрокосм автора стал деталью в игре Бога, компонентом Его макрокосма.

Художественный факт того, что Сочинитель уменьшился, — ситуация достаточно новая. Прежде уменьшались герои произведений либо — погружались в другой контекст, контекст другого масштаба. Как Гулливер Джонатана Свифта — оставаясь неизменным, перемещался в мир великанов и познавал участь лилипута. Но сам сочинитель — Свифт — оставался собой. Юз Алешковский впервые уменьшил автора. И такому — новому — автору открылся достаточно новый Бог.

Бог-творец — это не ново, но Бог-ребенок, играющий в мир, складывающий цветную картинку мира из мелких деталей, — это дерзкое открытие Алешковского.

Бог, не знающий конца своего замысла! Бог — взятый в процессе созидания мира. И в «Руру» не дожидаться того момента, когда Бог поглядит на то, что сотворил, и скажет, что это «хорошо есть»...

Бог Алешковского лишился статики. И мир, творимый таким Богом, открылся незавершенным. Но сокращение дистанции между человеком и Богом оказалось обусловлено еще и позицией самого Бога: не только Сочинитель воспарил в своем озарении, но и Бог Алешковского сошел с небес ниже обычного. Это не Бог античной Греции, сошедший на землю, а Бог, прохо-

дящий над землей, словно авиатор на бреющем полете, так, что можно разглядеть, чем он, Бог, занят.

Юзу Алешковскому удалось сократить дистанцию до невиданной короткости. И сделано это без фамильярности и богохульства, без богостроительства и богоискательства. На смену этим традиционным для русской литературы «упражнениям» пришло свободное богопостижение. И Бог открылся — как должно, накоротке. И гармонично выстроенное сочинение оказалось не более чем молитвой, что и потребовало от автора белого стиха. «Собирай нас почаше, Господи!» — ключевая фраза сочинения. Я не знаю аналогов такого диалога накоротке в российской словесности, хоть и приходит на память смелая попытка европейца Беккета установить новый тип контакта — «В ожидании Годо». Но Годо Беккета не пришел. Думаю, потому, что сценический вектор ожидания героев был устремлен по горизонтали: они смотрели на дорогу, ожидая, что Он явится к месту встречи тем же путем, каким пришли туда герои пьесы. Алешковский же поднял голову вверх: и к Богу, и к себе, пришедшему от Бога.

В этой смене положения вектора ожидания и есть тайна обаяния открытия Алешковского. И это — дань новому времени. Ибо жить и писать в России XX века и делать вид, что не существует страшной молитвы тридцать седьмого года, засвидетельствованной и приведенной в повести кинописателей Фрида и Дунского: «Господи, ебанный мой Боже, если ты все это видишь, что же ты не стреляешь?», вырвавшейся из уст заключенного в момент лагерных испытаний, — нельзя.

Делать вид, что такого — неканонического, внехрамового контакта не было, — ханжество. Все было. Был на Руси 1917 год, была и есть власть Антихриста. Были богохульство и поругание, осквернялись храмы, и творилось великое зло. Связь с Богом нарушилась, и ищет Россия пути к ее восстановлению и не находит: не дает Бог покаяния грешникам. Но потребность в Боге мучает всех: мужиков и баб, пьющих и трезвенников, поэтов и прозаиков, эзков и участковых. И Юз Алешковский

приподнимает завесу тайны: делится личным опытом, как найти этот путь — путь постижения Бога, как обратиться к Богу, как увидеть его и как разглядеть себя — маленького — в огромном Божьем мире.

Бог творил человека по образу и подобию своему, и именно Творец в душе Алешковского сотворил новую модель взаимодействия с Богом на короткой дистанции: без храма, священника, без причастия и святой воды. «Бог есть!» — радостно обнаружил пьющий сивуху лирический герой и поделился своим открытием с читателем. Поразительная по своей простоте, плодотворности и доступности поставленная и решенная задача. Все, что осталось привычного у Бога Алешковского, — то, что Он — вверху, и то, что Он творящ. Новое — то, в каких экстремальных условиях открывается Бог: на краю.

Функция Бога в современном мире — это функция лекаря, к которому бегут опрочеть, когда остальные припараты не помогли. Такое функциональное отношение к Богу снято Алешковским: он ничего у Бога не просит — никаких милостей для себя. «Собирай нас почаще» — это не просьба, а некое пожелание Богу, то есть — складывай, Господи, свой «пазл» почаще, так, чтобы мы оказались друг к другу поближе — на любом краю любой деревни, сообщай нам почаще, что Ты — есть, что мы для Тебя — есть и имеем хоть какой-то, но смысл. Самая смиренная молитва с самой невинной просьбой — об участии: поставь нас на место, Господи! Яви свой умысел и промысел. Все в воле Твоей в нашей «руру»: и выстрел, и осечка...

Юз Алешковский, словно истинный сын, сдал этим произведением экзамен Отцу на право родства. И выдержал экзамен с честью. Что делает «Руру», в отличие от других — мирских — произведений Алешковского, повестью религиозной и храмовой. Где в качестве храма выступает сама природа, а Сочинитель Алешковского растворяется в ней, как растворен в ней Бог, тем самым снова и снова сокращая дистанцию.

Городские бесы

Минуло четверть века, как Юза Алешковского нет в городе Москве и в Стране Советов. Он изъездил себя из Москвы и России, но никогда не пытался изъездить Москву и Россию из себя. Сохранил ее настолько, что сегодня в Алешковском Москвы больше, чем в самой Москве: один из его последних романов, «Перстень в футляре», навеки запечатлел бассейн «Москва», сооруженный на месте храма Христа Спасителя, а сама Москва уже благополучно уничтожила бассейн и служит обедню в храме-«ремейке», сооруженном на месте бассейна «Москва».

«Рождественский роман», уточнил Ю. Алешковский в подзаголовке, указывая на то, что речь в романе пойдет о гоголевском часе: ночи перед Рождеством и события закрутятся и закрутятся в белой московской метели конца девяностых XX века. В очередной раз мастер, снискавший славу хулигана, ошеломляет внимательного читателя религиозной литературой. И если в «деревенской поэзии» — «Руру» — Ю. Алешковский явил образец диалога накоротке с Создателем, то в городском — «московском» — романе «Перстень в футляре» автор знакомит мир с бесами современной Москвы.

Сюжет романа прост: в рождественскую ночь пьяный москвич, герой романа, попадает в ряд передраг. Едва не гибнет, но к рассвету еле живой добирается до храма, где находит спасение. Это — внешнее. Внутренний сюжет — история становления парадоксального характера главного героя — псевдофилософа Гелия. Классово происходящий из «пролетарской буржуазии» — выкормыш благополучной партийной среды и семьи, — половозрелым юношей он встречается в бассейне «Москва» с девушкой Ветой, на которой намерен жениться. Именно здесь — в бассейне — Вета читает ему стихотворение Б. Пастернака, где есть такие строки:

О Боже, волнения слезы мешают мне видеть тебя...
Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.

Ты держишь меня, как изделие,
И прячешь, как перстень, в футляр.

Из стихотворения следует, что Бог — есть, а Гелий — как и всякий другой человек — «изделе» Бога. В ответ на это известие Гелием внезапно овладевает неистовый гнев. Он отрицает свое божественное происхождение, на чем роман с Ветой заканчивается. А причиной гнева оказываются маленькие бесы, в большом количестве плавающие в воде бассейна «Москва» — в сущности, луже, образовавшейся на месте взорванного в тридцатые годы храма Христа Спасителя.

Бесы бассейна «Москва» вселяются в героя-атеиста и москвича, подчиняя его волю себе... Далее проходит жизнь героя до следующего приступа бесовского гнева, который овладевает им много лет спустя в ночь перед Рождеством и едва не приводит его к гибели. Но — Бог милостив, и Гелий спасен: к рассвету он оказывается в храме, где случайно обнаруживает, что в гробу, ожидая отпевания, покоится его первая любовь — та самая Вета...

Такой вот «московский роман» родился у русского писателя в Америке.

Одно из открытий романа — герой: современный мужчина с фантазмагорическим именем Гелий Револьверович, с не менее невероятной профессией — АТЕИСТ. Автор создает образ «нового человека»: продукта эпохи, среды. Новый по всем параметрам и, тем не менее, узнаваемый в каждой подробности собираемый образ выходца из партийной элиты. Трагичный и фарсовый в равной степени. Обремененный всеми условностями класса, к которому принадлежит. Это сочетание новизны и узнаваемости одновременно строится по принципу, некогда определенному Кантом в отношении к сознанию малообразованных, но нахватавшихся молодых людей: принципу «лоскутного одеяла». Каждый лоскуток — узнаваем, но такого одеяла из лоскутов никто не потрудился сложить до Алешковского.

Автор прослеживает подробности происхождения своего героя. Восстанавливает его родословную, процесс формирования

и становления как продукта «эпохи развитого социализма», определенной социальной культуры. Уточняет детали и подробности его образования, и вся кропотливая работа сводится к тому, чтобы по достижении образом некой «критической массы» взорвать его, чтоб разнесло героя на мелкие куски — «лоскуты» Канта, — каждый из которых был бы верно опознан читателем. Загадочный тип «советского человека» впервые отслежен с педантизмом и скрупулезностью. С прозорливой беспощадностью по отношению к выкорышам ненавистного советского режима Алешковский выходит на уровень футурологической антиутопии и создает колоритный образ биоробота с запрограммированными мышлением и сознанием. Программа, заложенная в черепную коробку героя Алешковского, сформирована была в 1917 году человеконенавистниками, прорвавшимися к власти, — в кровавом бреде революционеров с револьверами, память о чем сохранилась в отчестве героя (от «отечество»): Револьверович. Генотип героя — на клеточном уровне — смоделирован автором из всех известных ложных посылов революции и действует по закону железной логики революционного абсурда, достигая апофеоза в главном «научном» открытии Гелия Револьверовича: бесы — есть, а Бога — нет. Это — триумф дегенеративности системы, отпрыском которой является гомункул Алешковского.

Гелий Алешковского — это Пигмалион и Франкенштейн в одном лице. Франкенштейн — поскольку создан системой и восстал на нее, прародительницу: атеист, входящий в храм Божий. Пигмалион — поскольку возлюблен ваятелем Алешковским. В нем, уходящем корнями в октябрь семнадцатого, читаются черты всех лицемеров нынешней власти в России, стоящих с пустыми лицами на Пасху в соборе Кремля и пожимающих руку Патриарха-однопартийца, прости Господи...

Алешковский ставит атеиста с диссертацией «Штурм небес как основной методологический принцип атеистического воспитания советской художественной интеллигенции» посреди Москвы в ночь перед Рождеством, и такое соединение — Рождества с атеистом — обещает яркую химическую реакцию. Рождество —

время, которое астрономы отмечают паузой в деятельности солнечного светила — точкой зимнего солнцестояния на экваториальной карте звездного неба. Время, в которое многовековой солярный миф отдает планету Земля во власть темных сил, активных в предсмертной агонии. Минута глубокой зимней беззвездной ночи, когда гипотетический вертикальный канал, соединяющий метафизический Верх и Низ, открыт, как труба для ветров, с обеих сторон, и обитатели теологического Низа стремятся подняться как можно выше до утренней — Вифлеемской! — звезды и отхватить себе кусок пожирнее. Это — хронотоп настоящего. Но зрелый муж Гелий помнит свою первую встречу с бесами в прошлом, когда он юношей плавал в бассейне «Москва»... И это — важное «обстоятельство места» на горизонтали географического пространства Земли, России, Москвы.

Сегодня бассейн «Москва» канул в Лету, а все годы советской власти он был не только бассейном, но еще и памятником. Многоуровневым памятником — как славе, так и позору России. Бывший до бассейна грандиозный храм воздвигнут на пожертвования верующих во славу победы России в войне 1812 года с Наполеоном. Далее — храм был взорван, и возникший на его месте бассейн стал памятником сталинизму. Нынче — это бездарный памятник волюнтаризму нуворишей, решивших воспроизвести в пластмассе некое подобие былой роскоши на прежнем — многожды оскверненном — месте... Фактически Лужков и компания, слив воду, поставили памятник роману Алешковского...

С момента, когда сталинский динамит оказался покрепче камней, сложенных во славу Христа, бассейн в центре Москвы стал точкой столкновения Верха и Низа, местом победы дьявольских сил: ибо Храм пал! То есть лужа романа Алешковского — абсолютный энергетический ноль. И в этом месте победившей воли Антихриста — в прокаженном месте! — кощунством звучит известие из уст вожденной девушки, что герой-атеист — изделие Бога. Герой протестует, встает на дыбы, и поднимают его бесы, которые овладевают героем в бесовском месте. Ибо

бесы знают, что свято место пусто не бывает: и если они не займут место внутри героя, туда может войти Бог. Так открывается ДНО падения героя, донный мир нечистой силы, московской преисподни, дно романа. И это удивительная пластическая подробность: в бассейне как объекте понятие «дна» срабатывает жестко и одномерно: низ, ниже которого пасть нельзя. Так обретает границы карта мира романа, проявляется система координат, крестовина графика, где в точке «ноль» стоит герой, человек без Бога. Вертикаль Бог — Бес в точке «ноль» припиливает его булавкой к ткани романа. Атеист Гелий в разомкнутом пространстве бассейна «Москва» — бассейн без крыши! — под куполом небес, где голубое небо смотрится в голубую лужу, оказывается евангельской свиньей, в которую входят бесы...

И если в Евангелии Христос изгонял бесов из бесноватого человека, то в романе Алешковского бесы возвращаются в человека, отринувшего Христа. Именно библейская притча, положенная в основу ключевого конфликта героя, позволяет мне считать роман «Перстень в футляре» религиозной литературой.

Бесы Евангелия имели ряд особенностей: у них не было лица и тела, но, несмотря на это, ясны были их параметры и масштаб: бесноватый человек сообщал Христу, что имя им — Легион, а сами бесы, покидая человека и переходя в свиней, захватили СТАДО, то есть — емкость в пору!

Бесы были контактными: сами просили Христа позволить им войти в стадо свиней. Осталось неизвестным, что и как Христос говорил бесам, чтобы они оставили бесноватого, но, чтобы вместить их всех, даже Христу потребовалось СТАДО. Завладев свиньей, как транспортным кораблем, бесы падали в воду, когда обезумевшие свиньи бросались со скалы и тонули. Сценарий Евангелия заканчивается печально: хоть бывший бесноватый кротко затих у ног Христа, пастухи разгневались и изгнали Мес-

сию, так жалко им было погибших свиней... С тех пор, наверное, и повелось, что пастуху свинья дороже Пророка...

Но куда деваются бесы? Они остаются в воде, согласно вульгарной логике... И в российской словесности бесы возникали на фоне водной глади: пушкинский Черт плавал перед Балдой, Булгаков выводил свою нечисть посидеть на лавочке подле Патриарших (!!!) прудов...

Юз Алешковский в своем романе селит бесов в бассейне «Москва», но меняет масштаб: его бесы — такая мелочь, что на весь их «легион» оказывается достаточно одного атеиста и одного дохлого жареного поросенка с московского рождественского застолья, которого выбросят из окна в ночь...

Бесы, как персонажи русской классической литературы, известны давно. Само множественное число — «бесы» — привычно для российской словесности со времен А.С. Пушкина. Для России нынешней бесы — это прежде всего апелляция к «Бесам» Ф.М. Достоевского, с которых ныне принято одномерно считать большевиков, гениально предсказанных Федором Михайловичем. Наследуя ряду традиций, Алешковский создает принципиально новый тип бесов.

Бесы Алешковского отличаются от всех предыдущих прежде всего субстанцией и размерами. Они бесплотны: «плазменные», прозрачные, мерцающие зеленоватым светом, чрезвычайно мелкие — маленькие, мерзкие, измельчавшие за две тысячи лет с момента распятия Христа. Им дан статус глистов, бактерий, микробов, пронизывающих пространство воды. И такие параметры бесов делают их страшно далекими рождественским чертям классической литературы. Они — не роскошный Мефистофель средневековой Германии и даже не пудель. Не недуг, по Томасу Манну поразивший мозг композитора Леверкюна в романе «Доктор Фаустус». Они внеположны герою, как у Т. Манна, но субстанция их ближе к бледным спирохетам, поразившим мозг Ницше-Леверкюна, с той только разницей, что спирохеты Алешковского спуют снаружи, не проникая в мозг.

Это гнус, москит — в отличие от плотских и плотных чертей Пушкина, Гоголя, Достоевского, Булгакова. Они ближе к Гнусу Клайва Льюиса («Письма Баламута»), но, в отличие от бесов мирных протестантов, они необаятельны и лишены индивидуальных черт. ПЛАЗМА, данная через функцию, разъедающая сомнением, — вот бесы Алешковского. И эта их личина и есть самое опасное — для автора! — откровение. Ибо Гете, Пушкин, Гоголь, Достоевский и даже Булгаков — льстили «черному ведомству», создавая образ мрази в объемах, соразмерных человеку. Алешковский лишил бесов «маскировки» (термин Ю. А.): разоблачил, дезавуировал, низвел до нераспознаваемости, «опустил» мразь до размера мрази. Тем самым предавая огласке главную тайну inferнального дна: его нераспознаваемость.

Юз Алешковский дешифрует библейскую притчу, разворачивает ее до масштабов романа, приземляет до реальности и переносит в Москву. Погружает читателя в знакомый раблезианско-свифтовский мир нарушенных соразмерностей, где атеист Гелий оказывается Гулливером в стране лилипутских бесов, а Христом предстает изгнанное пастухами-большевиками христианство Руси...

Автор делает то, что опущено в притче: открывает драму бесноватого. Приподнимает завесу над процессом сотворения чуда и, в противовес статике и заданности библейской притчи, создает напряженный процесс перемещения бесов. Динамика романа функционально стала экспозицией притчи: Алешковский вывел на сцену бесноватого до его встречи с Христом, до крика «Спаси!» и так приоткрыл скрытый мир бытия самого Легиона. Равно как и последующее переселение бесов в поросенка сделал процессом, педантично проследив, кто, за кем, как и куда — в какое отверстие — ушел... Алешковский раздробил процесс перехода бесов на мелкие фазы, снизив пафос притчи до фантастического реализма, где на одном клочке суши сошлись не Сын Божий и Человек страдающий, а бес и атеист встретились в бассейне в центре города, оставленного Богом. В столице страны, от которой отвернулся Бог.

Алешковский делает важное открытие: бес не страшен сам по себе. Страшна оставленность Богом. Мелкие безобидные бесы овладевают Гелием, а следствием этого оказывается то, что уходит любовь: и чувство, и женщина. Так бес Алешковского предстает не наличием зла, а отсутствием добра — любви, любовного счастья и Бога. Автор определяет, что сие есть — АД атеиста: оставленность Богом и Любовью. А дальше — рассматривает подробности: как образовавшуюся пустоту пытаются заполнить и сам герой, и его бесы.

Это горчайшие страницы романа, когда привычный способ заполнения пустоты водкой обретает новую деталь: на краю стакана, свесив лапки, сидит маленький зеленоватый бес... То, что прежде было прерогативой допившегося до белой горячки русского мужика, — отныне стало достоянием культуры. И это тоже — открытие Алешковского.

Благодаря повести «Руру» мы знаем, каков ОН — тот, которого якобы нет в «Перстне...». Бог автора, в которого не веруют в Москве и России герои романа. И формула «Его — нет, а они — есть» — это открытие шеоля Гелия-атеиста. Но сам автор прекрасно знает, что они — это тоже часть единого Божьего мира. А потому — Юз Алешковский потешается над своим героем: сам того не ведая, атеист Гелий оказывается человеком верующим, признающим, правда, только нижний уровень тонкого мира. И такой герой прав: свою личную оставленность Богом он считает как отсутствие Бога вообще. Но автору, Сочинителю Бог открыт, и Ю. Алешковский рассматривает своего героя в контексте вертикали: от низа, открытого герою в образах, доступных его восприятию, — до верха, закрытого для героя до поры, отведенной ему автором.

Атеист-то верующий — вот в чем светлый апофеоз романа. Чтобы увидеть это, следовало просто подняться ступенькой выше. Герой этого не смог, зато смог автор: Алешковский поднялся и над героем, и над его миром. И увидел атеиста как фрагмент Божьего мира, и привел его в храм. Герой, оставаясь в плену собственных предрассудков, выжил только за

счет своей обращенности к Богу. Атеист — он еще не обратился в веру, но уже пошел, пополз в сторону храма, и эта новая для него адресность дала новый жизненный импульс и самому герою, и произведению в целом. В романе «Перстень в футляре» Юз Алешковский привел героя в храм, а литературе вернул ее исконную роль пастыря. Два великих дела сделал художник, мало ведая о том, — как и должно быть в истинном творчестве.

«В новом свете»,

Нью-Йорк, сентябрь 2004 г.

Юз!

Лев Лосев



Апология

Вот уж кто награжден каким-то вечным детством! Старость — замедление, а Юз быстр. Легок на подъем. Поехали! В Вермонт за водой из водопада, в русскую лавочку за килькой, в Москву на презентацию книги, в Чикаго на день рождения подруги знакомого зубного врача. Смена настроений стремительна. Ну его... Московские тусовки омерзительны. Чудовищно скучная баба. Разве ж это килька?.. А может, все-таки?.. Поехали! В Нью-Йорк к четырем утра на рыбный рынок. Во Флориду купаться. В Италию с заездом в Португалию... Реакции, как у летчика-испытателя. В июне 1983 года мы были вместе на одной конференции в Милане, а потом наметили несколько дней полного отдыха в Венеции. Утром сели в поезд, болтали, поглядывали в окно на скучные ломбардские пейзажи, слегка выпивали, закусывали. В Вероне поезд остановился на втором пути, а по первому пути, прямо по шпалам, набычившись, таща в каждой руке по чемодану, шел поэт Наум (Эма) Коржавин. Очень плохо видящий, он в этот момент целеустремления, видимо, и не слышал ничего — а навстречу ему быстро шел поезд. От ужаса я обомлел. А Юз рванул

вниз окно и зычно крикнул: «Эма, ты куда?» Не удивившийся Коржавин мотнул головой и крикнул в ответ: «В Верону». Дикие русские возгласы привлекли внимание железнодорожника на первом перроне. Он спрыгнул на рельсы и оттолкнул вбок Коржавина с чемоданами. Через секунду промчался встречный. Юз плюхнулся на свое место и сказал: «Эма Каренина...»

Острый интерес к игрушкам — магнитофонам, приемникам, апельсиновым жималкам, электрическим зубным щеткам с переключением скоростей. Картинкам, пластинкам, машинкам. Иногда он даже краснеет, так ему хочется. И по-детски быстро интерес к новой игрушке пропадает. Было бы разорительно, если бы не блошинные рынки и «гаражные распродажи». Как-то мы ехали к морю и Юз, конечно, тормознул, завидев кучу хлама, выставленную у крыльца одного дома и в открытых дверях гаража. Среди ломаных ламп и щербатых тарелок он приглядел небольшое сооружение, изделие художника-любителя — чучело птички сидит на домике — и приобрел вещицу за один доллар. Мы отъехали, завернули за угол, Юз опять остановил машину, вылез и аккуратно положил уже опротивевшую покупку на обочину дороги.

Я подозреваю, что для него не существует неодушевленных предметов. Он вступает в сложные и противоречивые отношения с вещами по всему диапазону изменчивых чувств, от любви до ненависти. У него в романе «Смерть в Москве» есть причудливый андерсеновский мотив — милые живые вещи томятся в плену у заживо мертвого коммуниста.

Я привез к Юзу в гости своего петербургского друга Владимира Васильевича Герасимова, несравненного эрудита. Был теплый апрельский вечер, мы пошли погулять по университетскому городку, Герасимов, впервые приехавший в Америку, рассказывал нам разные любопытные вещи об американской провинциальной архитектуре. Юз заинтересованно слушал. Но вот его внимание привлек сучок, валявшийся на асфальте. Юз поднял сучок и вставил себе в ширинку. Потом заменил прутиком. Потом сосновой шишкой. Потом одуванчиком. Флора продолжала подбрасывать ему фаллосы вплоть до конца прогулки, ког-

да Юз проворно вскарабкался на старую яблоню, сел верхом на толстенный сук, торчавший почти параллельно земле, сидел там, болтая ногами и хохоча, и яблоневый сук с белым цветеньем на конце действительно казался нам продолжением Юза.

Карнавализация, оппозиция верх-низ, веселая бахтинщина шестидесятых годов идет в дело, когда критики берутся за Юза. Сам он когда-то сказал со вздохом:

А низ материально-телесный
У ней был ужасно прелестный.

Говорят, Бахтину Юзов экспромт очень понравился. Экспромты рождаются у него легко и непрерывно, как пузырьки на шампанском. Они так органичны, что кажутся ничьими, фольклором, например, каламбурный тост «За пир духа!».

Или двестише с рифмой исключительной точности и глубины:

Пора, пора, е.... мать,
Умом Россию понимать.

Впервые я увидел этот текст в семьдесят восьмом году пришпиленным на дверях конференц-зала, где собрались советологи, в Вашингтоне. На протяжении последующих двадцати с лишним лет его цитировали то как народную частушку, то как «гарик» Губермана, разве что к тезисам Лютера на дверях виттенбергского собора не относили этот стишок.

Я бы раз и навсегда дисквалифицировал критиков за употребление словосочетания «Алешковский и Лимонов». Лимонов — даровитый человек, но дело не в этом. Дело в том, что их объединяют как авторов «неприличного». Это все равно как сравнивать кошку с табуреткой по признаку четвероногости. Неприличие Юза лингвистическое — из небогатства основного русского табуированного словаря (дюжина сексуальных и эсхатологических терминов) русская грамматика позволяет и народная фантазия творит принципиально неограниченное множество насыщенных эмоциональными оттенками речений. Юз не инкрустирует свою прозу вульгаризмами, как это делали писатели прошлого

для создания речевых портретов простонародных персонажей, а оседлывает могучую стихию просторечия. Впрочем, почему же «оседлывает»? Менее анахроничная метафора будет и поточнее: как гениальный сёрфер, мчится он по пенистым гребням валов, куда ему нужно. Ненормативная речь крайне редко употребляется у него для описания сексуальных моментов, она скорее океанический эрос, из которого возникают мифы. Он мчится по этим волнам, как гениальный сёрфер или как мальчик на дельфине. А точка назначения у него всегда высока — тайна бытия, тайна божества.

Неприличие Лимонова — вовсе другого рода, в прямом смысле слова порнографического: выставляются напоказ подсознательные перверсивные импульсы. Ненормативной лексики у Лимонова очень мало — «попки» и «письки» куда похабнее.

Потрясающий художественный эффект возникает, когда «последние вопросы» задаются не осторожным нормативным языком, а живой речью, которая сама в процессе непрерывного становления. Дело тут не в травестии, не в том, что получается смешно. Впервые я слышал «Николая Николаевича» от своего друга художника Ковенчука. Сам обладая редким чувством слова, он прочитал где-то самиздатского «Николая Николаевича» и запомнил наизусть большими кусками. Он декламировал мне фрагменты фантастического текста, и мы беспрерывно хохотали. Можно было бы сказать: «И его декламация сопровождалась взрывами смеха». Артиллерийский обстрел тоже неизбежно сопровождается взрывами, однако не шума ради стрельба ведется, а на поражение. Язык волен, автор мудр, читатель весел. Творчество веселое, вольное и мудрое — нетрудно проследить его русскую родословную: Зощенко, Достоевский, письма Пушкина.

И не гнушался добрый мир общинный
Матриархальной лексикой обценной.

Тот же Герасимов рассказывал мне, как в послевоенный год маленьким мальчиком он был привезен на лето в глухую деревню. Там его сразу принялась задразнивать стая оголтелых сверстниц.

Затравленное городское дитя, он заорал на хулиганок: «Идите к черту!». Появилась бабушка, суровый матриарх, и не без испуга в голосе попеняла ему: «Нехорошо так ругаться, его поминай». — «А они пристают...» — «А ты им скажи: „Идите на х...!“, а его не поминай».

Сейчас многие стали благочестивы и вспомнили о средневековом запрете на матерную речь как проявление язычества. Один уважаемый Алешковским философ сказал мне: «Я вашего Алешковского читать не буду, потому что матерщина оскорбляет Божью Матерь». Здесь, я думаю, проявилось искреннее религиозное чувство и полное отсутствие чувства языка. Если правило веры не прочувствовано в живом опыте, а применяется априорно, оно есть суеверие. Значение любых, без исключения, слов контекстуально. В трогательной старинной легенде статуя Богородицы улыбнулась бродячему клоуну, который по незнанию молитв от души пожонглировал перед Ней. Можно представить себе и продолжение легенды — набежали ханжи, завизжали: «Перед святыней какие-то палки кидать в воздух — на костер поганца!»

«А некоторых Господь простит за то, что хорошо писали», — говорил Бродский, ссылаясь на английского поэта. Собственно говоря, у Одена в качестве прощающей инстанции назван не Бог, а Время:

Время, которое нетерпимо к храбрым и невинным и уже через неделю равнодушно к прекрасной внешности, поклоняется языку и помилует всех тех, кем он [язык] живет; прощает им трусость, высокомерие, слагает почести к их ногам. Время, которое таким странным образом извинило и помиловало Киплинга с его взглядами, которое помилует и Поля Клоделя, прощает и его [Йитса] за то, что хорошо писал.

Некоторая логическая запинка в подстрочнике объясняется тем, что оригинал написан подпрыгивающим шаманским размером, четырехстопным хореем со сплошными мужскими окончаниями и парными рифмами, размером, воспроизведенным Бродским

в третьей части стихов «На смерть Т.С. Элиота». Стихи «На смерть Т.С. Элиота», как известно, лишь отчасти написаны как отклик на смерть Элиота, а более как отклик на то близкое к откровению душевное потрясение, которое испытал Бродский, когда, листая английскую книжку в темной ссыльной избе, наткнулся на вышеприведенные строки Одена. В первой части триптиха Бродский заставляет Время представлять собой Бога, выполнять ангельскую (посланническую) миссию: «Уже не Бог, а только Время, Время зовет его». Отсюда и подстановка в высказывании «Некоторых Господь простит за то, что хорошо писали», которое стало для Бродского личным символом веры.

Нет ничего удивительного в том, что Бродский любил Юза. Кто Юза не любит! Интересно то, что, подыскивая определение для таланта Алешковского, он назвал Моцарта, т. е. в своей иерархии поместил Юза на высший уровень.

Моцартианское начало Бродский увидел только в двух современниках — Алешковском и Барышникове. «В этом безумии есть система»: с точки зрения Бродского, эти художники, подобно Моцарту, не выражают себя в формах времени, а живут формами времени, то есть ритмом («Время — источник ритма», — напоминает Бродский). Ритмы времени проявляются в музыке, движении, языке, которые, говоря словами Одена, «живут людьми». Те, кто интуициям поэта предпочитает основательную философию, найдут сходные представления о единстве Времени и Языка у Хайдеггера.

По поводу украинского философа, чью работу о Хайдеггере он с интересом читал, Юз все же сказал: «Нехайдеггер!»

Больше всего я люблю «Синенький скромный платочек» (1982). Помню, как начал читать в первый раз и почти сразу перешел на чтение вслух — невозможно было отказать языку, гортани в таком празднике. ...И написал автору: «Я начал читать, и мне очень понравился тон и необыкновенное мастерство языка... ехубОранже образов, красок, характерных выражений, которая вас опьяняет и увлекает. Много лишнего, несоразмерного, но верве и тон удивительны». Нет, это не я написал Алешко-

вскому, это мой тезка, Лев Николаевич Толстой, написал Николаю Семеновичу Лескову. Цитату я выбрал из статьи Эйхенбаума о Лескове («Чрезмерный» писатель»). В этой статье развивается важный тезис о неотделимости литературного процесса от общеинтеллектуального, в первую очередь от развития философской и филологической мысли. Новое знание о природе языка и мышления открывает новые перспективы воображению художника, а по ходу дела создаются и новые правила игры. В середине двадцатого века распространилось учение о диалогизме, иерархии «чужого слова» у Алешковского становятся чистой поэзией. В «Платочке» смешиваются экзистенциальное отчаяние и бытовой фарс, и результат реакции — взрыв. Подобным образом в трагическом Прологе к «Поэме без героя» проступает «чужое слово» самой смешной русской комедии:

...А так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает...

Сравните:

АННА АНДРЕЕВНА. Что тут пишет он мне в записке? (Читает.)
«Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное; но, уповая на милосердие Божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек... (Останавливается.) Я ничего не понимаю: к чему же тут соленые огурцы и икра?»

ДОБЧИНСКИЙ. А, это Антон Антонович писали на черновой бумаге, по скорости: там какой-то счет был прописан.

Буквально на приеме проступающего чужого слова и написан «Платочек». Одноногий ветеран, пациент дурдома Вдовушкин, пишет «крик чистосердечного признания» на обороте истории болезни маньяка, вообразившего себя «молодым Марксом», а когда Вдовушкин уходит в туалет покурить, свое вписывают то «молодой Маркс», то другой несчастный, вообразивший себя Лениным: «А главное, санитары регулярно бьют меня по головке, по головке, по рукам, по ногам, по настоящему, по мудрому, по

человечьему, по ленинскому, огромному лбу». Но и Маркс, и Ленин, и Вдовушкин пишут поверх некоего вечного текста. Какого — становится ясно в середине книги, когда судьба заносит героя в послевоенный колхоз. Вдовушкин живет там, как библейский патриарх, окруженный женами, детьми и стадами: «Вскоре и детишки начали вслед за мулятами-жеребьятами появляться. Мальчишки все один к одному, пятеро пацанов... Благодаря моей хозяйственной жиле, имели мы трех неучтенных коров для ребятни».

...И дети мои — вокруг меня;
когда во млеке омывались мои шаги...

*Книга Иова, глава 29;
перевод В. Аверинцева*

Вся жизнь Иова-Вдовушкина — цепь мучительных потерь. Он теряет родителей, друга, ногу, имя, жену, нерожденного ребенка, возлюбленную, собаку, свободу, зрение, голос. Жизнь сострагивается с этого человека, так что остается одна перемученная и вопящая, обратясь к небу, душа:

Если бы взвесить скорбь мою
и боль положить на весы!
Тяжелее она, чем песок морей;
оттого и дики слова мои!

Там же, глава 6

А еще спрашивают: отчего Алешковский пользуется диким русским языком? «Оттого...», от скорби тяжелой.

Великий Гоголь говорил о смехе сквозь слезы, но это не было его собственным forte. Пушкин смеялся, а потом загрустил, слушая «Мертвые души», но не плакал же. И никогда никто не хохотал над «Шинелью». (Плакал от умиления дружбой Чичикова и Манилова только наивный мальчик в повести Добычина.) После Шекспира единственный трагический писатель, который умел смешить до слез (и после слёз), это Достоевский. Радужные переливы ужасного-смешного в монологах Мармеладова, Лебедева, Лебядкина, Кириллова и Дмитрия Карамазова никаким мастерством не объяснишь — только вдохновени-

ем. А вдохновение не объяснишь в терминах психологии, оно загадочно. Как-то раз я был свидетелем вдохновенного наития. Ни воспроизвести, ни объяснить увиденное я не берусь. Рассказываю только, чтобы свидетельствовать непонятность, необъяснимость явления.

Лет десять-двенадцать назад мы оказались с Юзом в одно время в Нью-Йорке, ночевали в квартире Бродского, который уехал надолго в Европу. Наутро мы собирались разъезжаться по домам и, пока мы собирались, подъехал грузовик с вещами более долгосрочного постояльца: на все время отсутствия Иосифа к нему вселялся его друг Дерек Уолкотт (тогда еще не нобелевский лауреат, но что замечательный поэт, я уже знал, так как читал роман в стихах «Омерос», эпос карибского захолустья, написанный «поверх» «Одиссеи» Гомера). Мы вручили Уолкотту переходящие ключи и задержались немного поболтать, пока грузчики таскали коробки с книгами и чемоданы. Кстати, грузчики переговаривались между собой по-русски, мрачные биндюжники с Брайтон-Бич.

Юз по-английски говорил плоховато, так что я еще и переводил туда-сюда. Не помню почему, но в разговоре выскочило имя Пабло Неруды. Я сказал, что это поэт с непомерно раздутой репутацией, Уолкотт согласился, а Юз неожиданно завитийствовал: «Фотографы, вахтеры, операторы подъемных кранов, соскребательницы гуано... Дорогие братья и сестры, к вам обращаюсь я, друзья мои...». Нет, я предупредил, что не смогу передать, как это было смешно, и объяснить, отчего это было смешно! Оттого, что крепкий, подтянутый Юз вдруг сделался похожим на пухлого лауреата международной ленинской премии? Оттого, что что-то от блатного «раскидывания чернухи» было в бессмысленно напыщенных руладах (почти точных, между прочим, цитатах)? Ну что там я мог перевести, сходу и давясь от смеха, но — и это было само необъяснимое — Уолкотт все понимал и так же, как и я, хохотал до слез.

Грузчики между тем перекуривали и поглядывали на нас с тяжелым презрением. Видимо, мы в их глазах были расовыми

предателями и наше веселье усугубляло их горечь необходимости прислуживать чернокожему.

Есть у Алешковского повесть «Маскировка». Выдумана она так: убогая советская действительность на одной шестой земной поверхности оказывается маскировкой, скрывающей подлинную, подземную, жизнь: «Как спутник американский пролетает над Старопорховым, так у наших гастрономов очереди выстраиваются, вроде бы мясо, масло и колбасу дают, автобус переваливается по колдоебинам, пионерчики маршируют, поют песни про вечно живого Ильича, грузины гвоздику продают, бляди куда-то бегут за дубленками, в парках драки, в баньках парятся, театры, конечно, танцульки — одним словом, видимость жизни заделывается, маскировка...» И т. д., и т. п. — полсотни страниц повести Алешковского, «бедной, жестокой, скотской и краткой», как жизнь проглоченного гоббсовым левиафаном человека. Как старомодный читатель, я не могу не сопереживать эту жизнь с пьяными, глупыми, добрыми, жалкими персонажами «Маскировки». До слез жалко Дуську, которой не досталось трескового филе.

Исключительность Юза — не просто в дивной энергии его поэтической речи, а в добродушии, душевной доброте, Доброте Души.

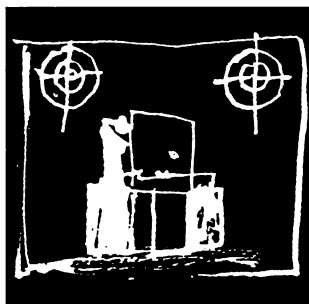
«Тот самый Юз»

«Литературная газета», 7 ноября 1999

г.

Все идет Юзом

Лев Рубинштейн



Вспоминать о нем вообще всегда весело. А тут повод. Хороший повод, побольше бы таких. Существует такая премия, премия имени Пушкина, иначе называемая премией Фонда Альфреда Топфера. Это немецкая премия, присуждаемая русским писателям. Так иногда бывает. На днях в московском Доме журналиста ее вручили в тринадцатый раз. Вручили Юзу Алешковскому.

В домжуре играл камерный ансамбль, произносились — по-русски и по-немецки — речи. Цветы, президиум. Все как всегда. Но нет, что-то было не так, что-то странным образом сопротивлялось безнадежному в своей основе юбилейно-премиальному жанру. Почему-то не так мучительно хотелось выйти покурить, как это бывает обычно. Какая-то необременительность была во всем. Речи были не длинны и вполне уместны. В зале спонтанно возникали какие-то обаятельно-нелепые мизансцены. Отключался и включался микрофон. Кто-то путал какие-то бумажки. Чей-то мобильник безустанно играл «Синий платочек». Веселая чушь. Кто-то рядом со мной сказал: «Все идет Юзом».

Юз Алешковский из числа тех авторов 60–70-х годов, кто не то чтобы даже не хотел, а просто органически не мог дышать пыльным и кислым воздухом учреждения, называемого «советс-

кой литературой». Это не всегда был сознательный выбор. Просто кто-то мог, а кто-то не мог. Служащие этого учреждения, то есть советские писатели, подразделялись на тех, для кого цензура была как мать родная (их называли «соцреалистами»), и других (которые «прогрессивные», то есть будущие прорабы перестройки), которые вступали с цензурой в сложные и лукавые отношения, вследствие чего возникла особая эстетика, позже названная «эзоповской». Суть этой эстетики была в том, что искусство, в сущности, сводилось к искусству обманывать начальство. Попадались в этом деле подлинные виртуозы. Нехорошо это, по-моему, нечестно. Партия и правительство доверили тебе быть писателем, а ты вон чего делаешь. Ай, как некрасиво. Но это ладно, это тема отдельная, да и не актуальная уже теперь. Или пока еще не актуальная. Посмотрим.

Несоветских писателей при разной, мягко говоря, степени одаренности объединяло одно: «Никакой цензуры для меня быть не может». Эту ситуацию каждый решал так, как понимал, и так, как умел. Каждый нарушитель конвенции нарушал ее по-своему. Кто-то окунался в поэтику абсурда, кто-то впадал в архаику, богоискательство, мистицизм, кто-то занялся выяснением отношений с языком.

Иосиф Бродский в своем предисловии к одной из книжек Алешковского написал, что в данном случае не язык является инструментом писателя, а писатель служит инструментом языка. Сказанное, разумеется, применимо не к одному лишь Алешковскому, но к нему — в полной мере.

Юз был из тех немногих, кто довольно рано распознал, вернее, почуял отравленность, тотальную лживость так называемого культурного языка. Того самого «великого и могучего», что запятнал себя позорным коллаборационизмом. «Поэзия после Освенцима», язык после ГУЛАГа требовали радикальной ревизии.

А потому Алешковский не занимался перемещением маргинальных или периферийных тем в зону большого стиля. Совсем наоборот — разговор о самых фундаментальных вопросах бы-

тия велся на языке московской подворотни, на языке ночной шоферской пельменной, на языке обитателей пивняка у Тишинского рынка. Эта зона была еще свободной. Простите за невольный каламбур.

Проблему цензуры он решил самым радикальным образом, столь же решительно, сколь и изощренно вводя в прозу тот слой лексики и фразеологии, который принято называть ненормативным. Мат, короче говоря, мат, да еще и какой подчас густословный. Неподцензурность приняла форму нецензурности. Одним из признаков литературного и академического фрондерства было написание слова «Бог» с большой буквы. Алешковский не с большой даже, а с огромной буквы произносит совсем другие слова. Да, да, те самые.

Писателю Алешковскому удалось то, что удалось мало кому. Он стал автором фольклора. Песни «Товарищ Сталин, вы большой ученый» или «Окурочек» долгое время считались народными. Ходивший по рукам «Николай Николаевич» — эта энциклопедия русской жизни — долгое время был анонимен и приписывался то одному, то другому. Но Юз еще и персонаж фольклора. По городу и миру разносились его многочисленные экспромты, и не всегда было понятно, что сказал он, а что ему приписывают. Цитировать его хочется постоянно, но медиаэтикет не дает развернуться душевному порыву. А есть ли что-нибудь без мата? Мало, но есть. Вот, например, что запомнилось: «Сталин — это Ленин, данный нам в наших ощущениях». Блеск.

А вот образец квазияпонской лирики. Без мата, но тоже ничего себе:

Династия Сунь
Сменится династией Вынь.
А любовь остается навеки.

Все это приходится цитировать по памяти, по законам фольклора. А церемония награждения закончилась тем, что его все-таки угорворили спеть пару-тройку песен. И он спел их под гитару Андрея Макаревича, который, к слову сказать, весьма достойно справился со смиренной ролью аккомпаниатора.

Я слушал эти вечные (не побоюсь такого слова) песни, Бог знает, в которую сотню раз, и в очередной раз ощущал, как из этой дворовой интонации, из речевого низа чудеснейшим образом извлекается на свет божий самое потаенное, что там есть, а именно — хрупкое целомудрие. Вечное чудо, к которому не привыкнешь.

«Юз, у тебя есть хоть что-нибудь святое?» — спросили его однажды. Он ответил моментально и по-римски лаконично. Он сказал: «Святого у меня до х...я». И он одним и очень коротким словом объяснил, до какой степени у него много всякого святого. По-моему, так оно и есть.

Январь 2001

Мифо-поэтическое мышление в романе Ю. Алешковского «Смерть в Москве»

Джон Коппер



Теме смерти присущи некоторые неотъемлемые литературные свойства. В то время как сама по себе смерть порой означает не более, чем акт великодушия, к примеру, самопожертвование, которым завершается «Повесть о двух городах» Чарльза Дикенса, или толчок к монументальной саморефлексии, как в «Гамлете», проблема того, как смерть вписывается в литературное произведение, еще имеет и формальный аспект — это вопрос концовки. Вопрос, главный для человека на пороге смерти и для окружающих, — что же остается после смерти? — для литературного произведения и его читателей неизбежно олитературируется: остается ли еще что-нибудь прочитать или узнать? Наслаждение, испытываемое читателями или зрителями, естественно настраивает их против момента завершения повествования. Это наслаждение неверующих — после того, как над текстом опустится занавес, уже не будет ничего. В тех случаях, когда повествование воплощается в подлинно популярных формах, доступных множеству слушателей или читателей, оно приобретает способность присоединить к себе серийные продолжения. Таковы ро-

ман XIX века, устные рассказы Древней Греции и средневековой Европы, теледетективы наших дней. Мы привязываемся к их вечной незавершенности. Нам трудно выключить телевизор, отбросить в сторону роландов цикл или Диккенса.

Повествование в современный период — после Французской революции — обогатилось, в частности, совмещением двух явлений: смерть как событие в сюжете и смерть как исчерпанность текста. Поскольку для современной литературы особенно характерна ирония, двойная перспектива, проблема бессмертия, проблема сознания, продолжающего жить после смерти, становится не просто вопросом жизни после текста, но и вопросом жизни внутри текста, голосов, звучащих вне умирающего сознания. Нет большей иронии, чем смерть, и нет более подходящего обстоятельства для писателя, желающего использовать несовпадение различных точек зрения. Смерть как бы разделяет текст на отсеки, содержащие разные формы сознания.

Наверное, эта золотая жила — тема смерти — была почти полностью отработана к моменту появления-зарождения «постмодернизма». В романе «К маяку» Вирджинии Вулф смерть становится главой-интерлюдией, отделяя персонажей от их собственных смертей и, после смерти, от их переделки в памяти тех, кто их пережил. В части «Содом и Гоморра», озаглавленной «Между ударами сердца», Пруст описывает впечатление, оставленное в сознании героя умершей бабушкой. В романе «Шум и ярость» Уильяма Фолкнера размышления самоубийцы в последний день его жизни объединены с другими главами, которые посвящены роли сознания на пороге уничтожения.

Только в более поздних текстах отношение между литературой и неумиравшим сознанием пересматривается. В «Поминках по Финнегану» Джеймса Джойса смерть не притупляет и не освежает сознание скончавшегося или умирающего героя. Взамен сознание разрастается, поглощая все произведение. В «Воображение мертво, вообразите» Сэмюэля Беккета агрессивный минимализм художественного мира есть отражение бессилия литературного воображения, приводящего к смерти искусства и к исчез-

новению текста. В этих сочинениях уже не поддерживается иронический баланс между тем, что находится внутри, и тем, что находится вне умирающего сознания.

С точки зрения разработки темы смерти «Смерть в Москве» Юза Алешковского следует отнести к литературе классического периода XIX века. Несомненно, роман — наследник двух выдающихся русских произведений о смерти: более очевидна связь со «Смертью Ивана Ильича» и не столь очевидна — с «Обломовым». Во всех трех произведениях разум протагониста иронически выстроен в столкновении беспорядочного сознания с беспорядочным миром. И в этот сюжет — сам по себе иронический — повествователь включает иронический голос того, кто выжил.¹

«Смерть в Москве» — хроника последних часов жизни партийного руководителя Льва Захаровича Мехлиса, самого видного, после Лазаря Кагановича, еврея в окружении Сталина. Мехлис умер в феврале 1953 года, на месяц раньше Сталина. Действие романа происходит в московской квартире Мехлиса, и повествование поделено между размышлениями самого Мехлиса и свободными подробными комментариями повествователя. Размышления Мехлиса относятся к историческим реалиям, от революции и ленинского наследия к Сталину, к событиям, разворачивающимся вокруг заговора врачей, к Политбюро и надвигающемуся вопросу наследования власти, к его, Мехлиса, собственному месту в советской истории, которое видится ему в виде статьи в энциклопедии. Основной неисторический материал романа — это сексуальные отношения Мехлиса с двумя «Верочками», одна из которых замужем за учителем истории, другая — за учителем географии. Верочки знают все кремлевские слухи и частенько делятся партийными сплетнями с Мехлисом. Размышления Мехлиса питаются тем, что он видит и слышит в своей заставленной мебелью квартире. Так, обнаружив в «Правде» внезапное сообщение о своей собственной смерти, он решает, что это очередная шуточка Сталина, но затем, включив радио, слышит траурную музыку. В конце романа умирающего Мехлиса выносят из квартиры учитель истории и учитель географии.

И в «Обломове», и в «Смерти в Москве» действие происходит, в основном, в квартирах, до предела заваленных вещами. Герои обоих повествований заключены в узком пространстве и проводят большую часть времени в постели, там, где минимальная физическая подвижность сочетается с максимальной свободой размышления. «Смерть Ивана Ильича» начинается в более обширном пространстве, но сужается до пределов спальни в «новом» доме Ивана Ильича — пародийная аллегория обители Божией, описанной Христом, — который Иван Ильич украшает будущими орудиями своей же собственной смерти. Любая попытка описать универсальную (в смысле Проппа) модель русского классического нарратива о смерти должна включать в себя момент обращения к знакомым предметам за руководством, приход к узнаванию себя через, в буквальном смысле слова, свои «приобретения» и наблюдение за тем, как на пороге смерти становится непослушным и отодвигается внешний мир. Отражавший ранее упорядочения сознания, мир домашних предметов теперь становится хаотичным и равнодушным окружением, тропом сопротивления, с которым сталкивается разум, пытающийся самоупорядочиться через память. Подобное использование сделанных человеком вещей в качестве приема ограничения приходит на смену сходному обращению к природе в романтизме, и этот прием Алешковский заимствует для «Смерти в Москве». Мир того, что не подчинено герою, начинает охватывать все большую область, пространство «продолжающейся жизни», которое противостоит внутреннему миру героя, миру, который сужает смерть.

Таким образом, Алешковский — внимательный ученик Толстого и Гончарова. Он развивает мотив «иронии смерти», выдвигая и поддерживая пространственную метафору, характерную для образности «Смерти Ивана Ильича» и «Обломова». Тем не менее у Алешковского этот сложный образ существенно отличается от первоначальных форм XIX века. И если есть что-то новое в использовании Алешковским пространственного топоса, так это та смелость, с которой он вводит переносные значения,

что напоминает нам философские рассказы Эдгара По и фантазии Натаниэля Хоторна, тогда как в русской литературе этот способ повествования был мало представлен.

Квартира Мехлиса уставлена трофеями Третьего рейха, который в свою очередь был самым отъявленным грабителем XX века. У Мехлиса есть клавесин, принадлежавший Геббельсу, ковер, подаренный Герингу Муссолини, и бюст, на первый взгляд в парике, который на самом деле оказывается скальпом раввина из Кёльна, надетым на бюст Гиммлером. Сама сцена явно нереалистична, инсценировка не в манере «как оно есть», а «как будто бы». Переносные значения доходчивы: 1) советские чиновники ничем не отличаются от нацистских и 2) сталинское окружение захватило талисманы культуры разрушителей, позабыв о том, что нацистская культура сама оказалась недолговечной. Размышляя о своей жизни, Мехлис видит только реликвии смерти, и даже если бы подразумеваемое значение образов еще не было совсем ясно, Алешковский заставляет Мехлиса постоянно наталкиваться, спотыкаться, переключать свои безделушки. Например, в квартире есть шотландская арфа, эмблема эоловой арфы – возможно, самого конкретного образа трансцендентности в современной европейской литературе. Но арфа начинает звучать только тогда, когда ее бросают, об нее спотыкаются или ее швыряют в телевизор, — так что она рождает только полную какофонию. С помощью символов, таких, как скальп и арфа, Алешковский нарушает принятый в реализме критерий отличия вероятного поведения от невероятного и приводит свое искусство в соответствие с требованиями нереалистических жанров.

Еще в предисловии Хоторна к «Дому о семи фронтонах», в определении нереалистического жанра, фантазии, делается попытка узаконить подобный прием: «Предполагается, что [роман] стремится к воспроизведению, с мельчайшей точностью, не просто возможного, но и вероятного течения человеческой жизни, [фантазия], хотя и непростительно грешит, сворачивая в сторону от правды человеческого сердца, имеет достаточно

права на изображение правды в тех обстоятельствах... когда автор сам выбирает или создает»².

Второе нарушение принципов реалистического повествования «Смерти в Москве» — это использование фантастики. Кульминация романа находится ближе к концу, когда Мехлис, спящий в своей квартире, видит в аллегорическом сне «вершину власти». Этот сон — инверсия гончаровского сна Обломова. «Вершина власти» — это трибуна на мавзолее Ленина, шаткая обзорная площадка, обогреваемая через пол теплоцентралью мавзолея. Когда стайка голых пионеров марширует мимо, напоминая образы булгаковской «черной субботы», нагота из эротической становится бестиальной: Мехлис видит, что руководители на «вершине власти» — голы ниже пояса, и их нижние половины звероподобны.

Ноги-то у всех вождей — вовсе и не ноги, а дикие копыта, покрытые грязновато-жидковатой сивой, гнедой, буланой, пегой и прочими щетинами. Только у Сталина... поставившего, понимаете, себя над партией и народом... нагуталенные копытища донизу прикрыты густыми, как у породистых битюгов, чубами щетинищи... но, что особенно удивительно, бабки-то у всех вождей разные... У брюхатого Кагановича кривовато-тонюсенькие, словно у рахитичной антилопы. У Берии — тоже, но с какими-то грязными наростами. А вот у кашеистого Суслова — опухшие, слоновьи тумбы. Аккуратные, в общем-то, мослы лишь у жопоморды Маленкова и у лаптя кромешного Никиты... (С. 201–202).

Пытаясь устоять на ногах, Мехлис хватается за ногу Суслова, но все-таки падает. Обрушиваясь вниз, Мехлис видит, что «вершина власти» — это вершина горы. Он видит людей, которые пытаются вскарабкаться вверх, втыкая альпенштоки в черепа трупов, наваленных на пути. У подножия горы, словно лес стрел, устремлены вверх острия часовых стрелок. Вот-вот будет он проколот насквозь зубцами Времени — в этот момент Мехлис пробуждается от жуткого сна. Часовые стрелки символизируют смерть самого Мехлиса и ясно показывают, что

власть большевиков, чтобы возвести свою постройку, отказалась от истории³.

Теперь мы переходим к еще одной особенности романа, которую нельзя отнести к реализму. «Смерть в Москве» описывает видного исторического деятеля сталинского периода. Роман XIX века редко обращается к историческим фигурам, помещая их на периферию повествования, поскольку основные усилия направлены на создание типических образов: обыкновенный чиновник Иван Ильич, ленивый помещик Обломов, который в конце концов в буквальном смысле превращается из имени собственного в имя нарицательное. Автор «Смерти в Москве», как сразу же видно, кажется, не заинтересован в типическом.

Последовательное построение символических структур, опора на фантазию и особое внимание к выдающейся личности вызывают в памяти не только определенные черты романтической литературы XIX века, но и особенности мифа.

В «Смерти в Москве» есть множество обращений к классической мифологии. Крупская, Стасова и Землячка описаны как три фурии (а в конце действуют как три Судьбы [С. 256]). Теплоцентраль усыпальницы Ленина напоминает подземные реки в Дельфах – образ, позволяющий читателю видеть в Ленине современного оракула (С. 201). Но связь Алешковского с мифом идет дальше простого цитирования. В свободной интерпретации миф — это набор верований, закодированный в сюжетной форме. Это, как правило, рассказ о происхождении чего-либо и поскольку, по определению, мифы можно пересказывать, они дают нам нынешние, «самые последние» объяснения того, как произошел нынешний порядок вещей. Казалось бы, агностицизм исключает использование мифа в любом неироническом контексте, и действительно, значительная часть замысла Алешковского направлена на разрушение по крайней мере двух могущественных мифов советского периода: утопии марксизма и культа личности Сталина. Вместо коммунистического человека — алчный интриган. Сталин, именуемый «Хозяин» — с большой буквы — есть божество страха, ненавидимое возглавляемым им пантеоном ос-

тальных партийных вождей. Аллюзии к теократии пародийны. Этот аспект «Смерти в Москве» не вызывает удивления, поскольку он соткан из той же материи, что и реалистическое повествование. И все же в романе «Смерть в Москве» есть три особенности, которые выходят за рамки реалистического жанра: фантазия, аллегория и изображение известного исторического деятеля как носителя общего опыта. Эти черты, вероятно, предполагают, что отношения с мифологией имеют здесь не только полемический характер.

Сама логика мифа сложна. Во-первых, необходимо различать миф и повествования, использующие миф. Согласно этому различию, мифы — это «ядра» мифов («первоначальные мифы» по Фрейденомбергу), которые по определению: 1) важны в каждой детали и потому лаконичны; 2) оживляют предметы природы или концепции, или космические процессы. К примеру, в греческой мифологии, Небо и Земля производят на свет Время, Океан и Память. Этот миф оживляет природу (Небо и Земля) и концепцию (Время), представляя хронологию творения по аналогии с человеческим размножением. Этот миф очень прост: хронология — метафора причинности, а люди — олицетворение концепций. Говоря литературным языком, это влечет за собой переход имен нарицательных в имена собственные, и их одушевление.

Древние греки брали существительные вроде «хронос» и «мнемозина» и производили божества: Хронос и Мнемозина.

Впрочем, если внимательнее посмотреть на мифы, они почти всегда содержат материал, не требующийся для описания концепции или природных явлений. Нетрудно увидеть, как происходит это разрастание мифа. Подсознательное понимание мира задает сюжетную линию аллегории, как бы абстрагированная от опыта она ни была, и в какой-то момент, в ответ на это понимание, рассказ обретает самостоятельную жизнь, рождает свои собственные сюжетные продолжения. Если Зевс и Гера, как изначальные образы странствующего воина и хранительницы домашнего очага, суждены жить в состоянии конфликта, то они должны из-за чего-то ссориться. Так, тема земных подружек

Зевса появляется, чтобы удовлетворить требования сюжета. В такой разветвленной мифологии, как греческая, переплетение повествований порой приводит к прямым пересечениям: история о Европе — это и пример супружеской неверности Зевса, и объяснение того, как сама Европа получила свое имя. Иногда же, вместо того чтобы служить описанием двух событий в системе мифа, миф как бы теряет свою первоначальную функцию. Аполлон и Гелиос — оба боги солнца. Аид — сразу и подземный мир, и его бог, но не бог смерти, каковым является Танатос. Таким образом, многие боги перестают представлять явления, но становятся лишь ответственными за них, получают их во владение, в основном тратя время на придворные интриги на Олимпе. Их истории становятся изобретательно фантастичны и приобретают, в скептическую эпоху, причудливую филигранность «Метаморфоз» Овидия.

Сталинский период располагал к мифотворчеству, потому что причины переворотов и потрясений этого периода редко были на поверхности. Мифы приписывают деяниям деятелей и событиям причины. Этим объясняется тот интерес, который вызывает Мехлис — всем известный советский чиновник, малое божество сталинской Валгаллы. Мифическая притягательность Мехлиса — его высокая должность. Как «проводящий в жизнь» сталинскую политику, он всего лишь осовремененная мифологическая версия «производящего дождь» или «производящего землетрясения». Кроме того, миф порождает еще и свои собственные независимые истории. Становится очевидно, что как раз аспекты романа Алешковского, выходящие за рамки реалистической традиции, и есть те особенности мифа, которые ведут к созданию сложного сюжета. Мехлис вновь и вновь уносится в воображаемые и подлинные разговоры со Сталиным, делает политические заявления, нападает на оппонентов и без конца ищет оправдания официальному антисемитизму и антиссионизму, оттенки которых фактически неразличимы. В какой-то момент, находясь у себя в квартире, Мехлис слышит шум, что позволяет повествователю начать разговор о «звуках детства» и о «метафизике звука».

Не в том ли милый, неуловимо-лукавый, нежно-заигрывающий смысл любого собрания звуков, то есть гармонии, равно, как и звука одинокого, в первые наши дни нелегкого обывания с даром Жизни, что любые звуки кружатся, падают, трепещут, взвиваются, посиживают, перепархивают, носятся, словно птицы: ласточки, чайки, попугаи, воробушки, соколы, совы, журавли, синички — одним словом, шастают любые звуки, пропадая и, к счастью, возникая вновь, как раз промеж устранившим нас до ужаса бытием и вполне беззаботной вечностью, разрушаемой зачастую намеренно легкомысленно не пчелами, не черепахами, не ягуарами и китами, но лишь людьми, в безлюбных праздных организмах и, простите за выражение, безответственных зачатиях?...

...И через какое-то время все звуки мира, лишаясь божественной свободы, попадают в плен либо к вещам, либо к явлениям и к живым тварям, не говоря уж о чудесном пленении звука словом, становятся, звуки на взгляд поверхностный, всего лишь рабскими свойствами всего их пленившего (С. 246).

Мехлису представляется, что по телевидению и по радио объявляют о его смерти, и он начинает швыряться вещами в телевизор. Здесь мы попадаем в царство импровизации. «Ядро» мифа (первоначальный миф) забыто, и Мехлис становится, подобно сварливым и обидчивым божествам Древней Греции, личностью как таковой.

Аллегория так же, как и высокое положение Мехлиса, берет свои истоки в мифе. Пример, описывающий происхождение аллегии, приводится в конце романа. Преждевременное сообщение о смерти Мехлиса указывает на утрату упорядоченной хронологии в культуре, отказавшейся от истории. И если это было еще недостаточно ясно читателю, то в последней сцене становится очевидно: два пьяных учителя — истории и географии, подхалтуривающие в городском морге, вламываются в квартиру Мехлиса, крадут у него томик Фукидида и уносят самого Мехлиса, еще живого, к смерти. Аллегорическое прочтение здесь достаточно прозрачно. География и история — прост-

ранство и время — остаются после смерти Мехлиса, но только в советском, пьяном, варианте. Это позволяет пофилософствовать о РУССКОЙ ИСТОРИИ:

...Вещий Олег сам знает, когда ему сби... кстати, ты заметил, Вась-Вась, что если бы он не собирался отмстить неразумным хазарам, а разумно использовал их способности, энергию и географическую неприкаянность, то нынешние рыла «из грязи — в князи» сегодня бы не в Африку лезли, а собирали пустую посуду в проклятых «рюмочных» и «бутербродных»? (С. 255)

Тема «пьянства» вызывает дальнейшее текстуальное расширение, равно отвлекающее, хотя на каком-то уровне вполне осмысленное, как, например, путаница мадам де Сталь с романом Н. Островского: «Мадам де Сталь. Вась-Вась, как она закалялась! Как она закалялась!» (С. 251) Повествование отходит, или, еще лучше, исходит из аллегории, мифические элементы теряют свой всеопределяющий характер, и истории, побочные сюжеты — умножаются.

Третья нереалистическая черта «Смерти в Москве», фантастическое, — следствие аллегорической структуры романа. Настаивать на том, что любое, самое невероятное событие, происходящее на уровне аллегории, должно в то же время читаться реалистически, означает, что мы имеем дело с фантастикой в определении Цветана Тодорова⁴. Более того, как указывает А. Синявский, это смешение уровней характерно для мифотворческого аппарата социалистического реализма, в котором последовательность реалистических эпизодов постоянно нарушается в результате требования кодифицировать действие в образцовых формах, перевести его в план теологической системы⁵. Проблема такого рода литературы заключается в том, что в ней трудно отличить нереалистическое изображение от неверного или, другими словами, потенциальную аллегорию от неправды. Роман Алешковского пародирует эту двусмысленность социалистического реализма. В «Смерти в Москве», как и в «Кенгуру» того же Алешковского, случаются невозможные вещи, и персонажи утверждают, что совершают невероятные

действия. Это же утверждают и персонажи в канонических советских текстах, вроде «Цемент» Федора Гладкова.

Если в «Смерти в Москве», по мере демифологизации советской истории, в то же время используются многие условности мифа, то каковы же в конечном итоге отношения романа с мифом? Мы находим ответ в языке романа. Внешне далеко не благочестивая манера повествования, кажется, имеет воинственно профанический характер, последовательно разоблачающий мистику. Повествование Алешковского богато разговорными выражениями, как ни у кого другого со времен И. Бабеля и М. Зощенко, и полно такой изящно-отборной брани, какая есть в непристойных стихах Пушкина. Сочетания ученых рассуждений и импровизационной игры слов напоминают блистательную одержимость Рабле. Как и рассуждения Панурга, этот роман лучше всего читать вслух.

Тем не менее любой анализ наиболее характерных черт сложной стилистики Алешковского выявит ее близость к религиозной речи и религиозному ритуалу. Во-первых, язык романа — это язык заклинательный. Слова распадаются на слоги, которые можно выпевать: «Зверье, загнан, тупик, класс, бор... клетки желнаркомом... в глаз, мольба о прощ... не прост, сердц. отстук. морзе... высш. мер... высш. мер. высш. мер... выр... род... чел...» (С. 88–89). Периодически звуки складываются в длинные аллитерированные предложения. «Он знает, за что поддеть, на что подсадить, да подсечь побольнее и помотать, понимаете, помотать...» (С. 144). Слоги тоже разделяются и формируют «семьи» слов. «Ус» в «безусловно», любимое слово Мехлиса, превращается в «ус» Сталина, плодя целый рой колючих словечек: Чувство облегчения тут же зловредно улетучилось, а Л.З. вмиг облепила, кусаючи, жаля, подкалывая, стая мухообразных словечек... Устал... устав... устряловщина... усыпальница... ускакать... уснуть... успеть... устраниться... усыпленный... усоп... усушка... (С. 223)

В основе этой ассоциативной игры лежат две языковых теории, и обе применимы к роману Алешковского. Первая из них —

теория мимесиса, подражания, выдвинутая Платоном в «Кратиле», разработанная позже в работе Джамбатисты Вико о мифо-эпическом мышлении и получившая свое окончательное фарсовое обличие в сталинский период в языковых теориях Н.Я.Марра. Поскольку Сталин, в свете романа, — фигура центральная, определяющий фактор советского существования, семема «ус», относящаяся к образу Сталина, непременно появляется с устрашающей регулярностью во множестве русских слов, в которых ее устойчивая семантика неизбежно и неоднократно напоминает о вожде. Но отрывок с «усом» также относится и к Достоевскому. В повести «Бобок», тоже истории распадающегося сознания, язык постепенно лишается своих социальных функций, и в результате, остается всего одно пошлое словцо. Болезненно впечатлительные персонажи Достоевского не рожают того комбинаторного лингвистического великолепия, которое разрастается в сознании Мехлиса, но объединяет оба произведения то, что в осадок языкового распада выпадает слово-символ.

Во-вторых, неожиданные фразы из окостеневшего словаря советского политического жаргона пунктиром пробивают тон повествования: «жертвы исторически необходимых заблуждений» (С. 88). Вот что приходит Мехлису в голову во время полового акта: «В самом половом акте, в голове его беспорядочно мелькали вдруг приметы и образы служебной действительности, он холодел от их враждебного явления и сам себя раздражительно вопрошал: «какой съезд... какая, понимаете, пятилетка?... да вы что?... где очередные задачи?... орден Ленина?... ложа Большого?... Депутат?... ну знаете...» (С. 108)

Как отмечала Присцилла Майер, для стиля Алешковского характерно наложение политической лексики на совершенно неполитическую речь⁶. В рассказе «Смерть овчарки», например, обвиняемый Мирошниченко завершает изложение своих поступков словами: «Напоследок мы со свояком налопались от пуза телятины и распили, конечно, литрочку за мою предстоящую тюремную жизнь. Думаю, что и вы также поступили бы на моем месте. А в остальном я полностью поддерживаю нашу пар-

тию в ее продовольственной программе и в борьбе за разоружение американского империализма»⁷.

В «Смерти в Москве» голос Юрия Левитана объявляет из репродуктора о трудовых достижениях советских швей (С. 150). Развернуто цитируется некролог о смерти Мехлиса из «Правды» (С. 142–143). Базисом личности у персонажей Алешковского является государственная религия марксизма-ленинизма, но формируется личность в отступлении от предписанной политической линии. Как и в романе Джойса «Портрет художника в юности», религиозная лексика загромождает индивидуальное сознание застывшими формулами и грань между человеком религиозным и человеком частным оказывается под угрозой исчезновения.

В-третьих, в текст вводится еврейский лексикон: «зай гезунд», или слова мамы Мехлиса: «Партийная работа — далеко не цимес». Наряду с расслоением и рекомбинацией звуков смесь еврейской и советской лексики создает словесный и тематический коллаж, который выявляет отношение к прошлому, настоящему и будущему. Еврейская тема в романе определяет историю и вообще прошлое, но иудаизм, представляемый у Алешковского в проблеме мучений евреев евреями, сохраняется в «Смерти в Москве» лишь на уровне словаря. Язык повседневной советской жизни относится к настоящему, но большевистские мечтания удерживаются только в коммунистических завываниях Левитана. Будущее представлено через аллитерации и алфавитные игры, предзнаменование того времени, когда Мехлиса уложат в гроб Большой Советской Энциклопедии и в алфавитном порядке поместят «...рядышком с «Мехико», «меховой промышленностью», и «турецким султаном Мехмедом II»» (С. 238). Так, место Мехлиса в энциклопедии становится погребением между двух статей, и сама энциклопедия может рассматриваться как огромное кладбище советской культуры. Тогда получается, что в романе Алешковского язык больше не нагружен значением, мифологические системы иудаизма и большевизма не срабатывают и выживают только слова, да и то не организованные в соответствии с кода-

ми культуры, а лишь бездумно поставленные в алфавитном порядке. Различные лексические уровни «Смерти в Москве», таким образом, используются Алешковским, чтобы устранить саму возможность мифологического языка мифа. Тем не менее, если прервать обсуждение на этой точке, в стороне останется самый существенный языковой пласт романа — мат. Непристойные выражения последовательно редуцируют речь до именованной частей тела и их функций. Говоря словами Розенблюма, которого пытается Мехлис во время расследования дела врачей: «А о кале вы способны сказать что-нибудь больше, чем то, что кал — это говно?» (С. 116). Течение повествования круто сворачивает в сторону тела, а язык снижается до скабрёзности. Посредством повторения, мат в романе становится фоновым лексическим уровнем, к которому возвращаются все другие стили речи, и заменяет собой отжившие ритуалы. Лео Спитцер писал, что в иудаизме права тела сосуществуют с притязаниями Создателя на бессмертную душу. Возможно, мат Алешковского основывается на этой иудейской концепции, окружая дискурс тела ореолом религии⁸. Но ни в коем случае Алешковский не предлагает иудаизм в качестве доктрины спасения, после того как он так убедительно ее отверг. Взамен мат превращается в ритуальное заклинание, привораживание «нормальности», решительный призыв к здравому смыслу.

Чтобы понять взаимоотношения мата и мифа в романе Алешковского, необходимо вернуться к модели первоначального мифа и к сюжетам, которые на ней основаны. Как мы уже видели, роман Алешковского как бы заполняет миф сюжетами, которые обладают всеми признаками распространенного мифа. Но тогда встает вопрос о самом первоначальном мифе. Вполне очевидным кандидатом для такого мифа могла бы быть статья о жизни Мехлиса в энциклопедии. И здесь, в «Смерти в Москве», проявляется понимание мифологического процесса. Поскольку миф включает в себя повествование о началах в форме, которая продолжает оставаться приемлемой в культуре, миф ритуализируется повторением и, как статья энциклопедии, не только

грозит дать объяснение сегодняшней действительности, но и сакрализовать ее. Альтернативный первоначальный миф в «Смерти в Москве», уровень, к которому в тексте неизбежно обращаются многие побочные сюжеты и голоса, — бранная речь. В противоположность впечатлению, складывающемуся из-за статьи в энциклопедии и состоящему в том, что происхождение советского полиса, «нынешнего положения вещей», можно описать как ряд «подвигов», совершенных вереницей мехлисов, в романе утверждается, что начало «нынешнего положения вещей» можно описать только матом. Условности мифа использованы в романе не только чтобы разрушить миф, но и чтобы заменить тот миф, который обманывает — статья энциклопедии — тем, который действительно объясняет мир вокруг, не искажая и не маскируя его.

Подводя итоги, скажем, что «Смерть в Москве» соединяет традиции, унаследованные от русской литературы XIX века, с определенными чертами, которые обычно не связывают с этим направлением: повествование о видной исторической личности, аллегория и фантазия. Те же особенности характеризуют и миф. Традиции реализма в «Смерти в Москве» использованы отчасти для разрушения мифа, но также и для того, чтобы дать более правдивый рассказ о сталинском государстве, чем тот, что дает энциклопедия. Как раз в изображении Мехлиса и кремлевского руководства текст Алешковского наиболее современен. В русской художественной литературе историческим фигурам отводились различные места: периферия, описанная в благочестивом тоне; периферия, описанная в едком, язвительном тоне; центральное место, данное в героическом духе. Портреты Екатерины Великой в «Капитанской дочке» и Бетховена в «Последнем квартете Бетховена» Владимира Одоевского относятся к первому решению. Изображения Наполеона в «Войне и мире» или Сталина из «В круге первом» Солженицына — примеры язвительного тона. Петр Первый Алексея Толстого — парадигматический протагонист, поставленный в героический контекст. Но в поздней советской литературе появилась четвертая модель,

согласно которой чиновники, обычно Сталин, ритуально и систематически низвергаются. Вспоминаются портреты партийных работников из «В кругу друзей» Владимира Войновича, рассказы Фазиля Искандера из цикла «Сандро из Чегема» и «Кенгуру» того же Алешковского.

Большинство этих сатирических произведений анти-агиографическое. Переворачивая традицию «положительного» героя, они отвергают идею, что социалистическая художественная литература воспитывает, является «зеркалом добродетели», а не «зеркалом действительности». Но «Смерть в Москве» явно выходит за рамки этого установленного жанра. Роман может воспользоваться оружием реализма, чтобы разоружить миф, но нереалистическая лексика предполагает, что мифы обладают ценностью только в том случае, если их функции объяснения не позволено стать сакральной, а потому — предсказуемой. Эрнст Кассирер отметил, что типичный ветхозаветный пророк в своей борьбе с идолопоклонством «должен ввести в мифическое сознание чужеродное для него напряжение, не опознаваемую им оппозицию, чтобы разложить и разрушить это сознание изнутри»⁹. В своем стремлении деконструировать идеальный образ советского государства Алешковский обращается к риторике осмеяния и оскорбления. Но такой мат уже содержит альтернативу Алешковского: антиидеалистический, приземленный, иронический дискурс. «Смерть в Москве» можно рассматривать как книгу-видение ветхозаветного пророка-обличителя. Поскольку персонажи Алешковского очерчены столь негативно, они лишены потенциального спасения, присущего эсхатологическому пророчеству или даже видениям Обломова и умирающего Ивана Ильича. Есть определенное текстовое различие между положением лицом к Лимбу и положением лицом к Джудекке. Герои Алешковского, как один из них сам говорит, «в рукопашной схватке» с теми, кто следует библейским добродетелям, и как активные силы зла они не могут включиться в миф искупления и спасения¹⁰. А язык может. В конце концов, именно мат разрушает миф Мехлиса о самом себе и, самое главное, мат при-

водит роман к завершению. Как только Мехлис умирает при жизни, повествование заканчивается, поношение сработало и в пространстве, окружающем жизнь Мехлиса, остается миф мата, вечно готовый к употреблению. Хотя протагонист исчерпывает повествование своими лживыми заявлениями, профаническая речь остается. И читатель этому свидетель.

Примечания

¹ Цитаты приведены по книге: Юз Алешковский. Смерть в Москве. (Benson, Vt.: Chalidze Publications, 1985).

² *Nathaniel Hawthorne. The House of the Seven Gables. Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. 2* (Columbus: Ohio State Univ., 1965), p.1.

³ Здесь заимствованы образы из вступительной главы «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла. Само падение, образы часов, белые перчатки вождей, предметы, летящие вниз вместе с Мехлисом, — бумаги, очки, стебли травы и мертвые тела — все это напоминает полет Алисы в фантазию в начале «Алисы в стране чудес».

⁴ Определяя фантастику как «колебание» между естественным и сверхъестественным прочтением, Тодоров особо оговаривает необходимость исключить аллегорию (Tzvetan Todorov, *The Fantastic*, trans. Richard Howard (Ithaca: Cornell Univ., 1980), p.32. Тодоров имеет в виду такую аллегорию, которую можно прочесть, т.е. «объяснить», только как аллергию. Но если сверхъестественные события текста заставляют нас верить в них, как в «Смерти в Москве», то вопрос, оправдывает ли аллегория включение сверхъестественных событий в повествование, становится маловажным.

⁵ «(Современные советские писатели пытаются) соединить несоединимое: положительного героя, закономерно тяготеющего к схеме, к аллегории — и психологическую разработку характера... возвышенный идеал — и жизненное правдоподобие». Синявский продолжает: «А совершенно правдоподобная картина жизни... не поддается описанию на языке теологических умопостроений»... (Андрей Синявский. Что такое социалистический реализм). В книге «Фантастический мир Абрама Терца». Международное литературное содружество, 1967, С. 443–444.

⁶ Priscilla Meyer. Skaz in the Work of Juz Aleshkovskij // Slavic and East European Journal/ 28:4 (1984), 455-461.

⁷ Юз Алешковский. Смерть овчарки // Книга последних слов, тридцать пять преступлений. (Benson, Vt.: Chalidze Publication, 1984), С. 64.

⁸ Leo Spitzer. Three Poems on Ecstasy: John Donne, St. John of the Cross, Richard Wagner // Essays in European and American Literature./ Ed. Anna Hatcher (Princeton: Princeton Univ., 1962), p. 150. Присцилла Майер использует работу Бориса Успенского, в которой мат рассматривается как функциональный «эквивалент молитвы». Она утверждает, что скабрёжности Алешковского имеют «сакральное назначение» (Meyer, p. 460).

⁹ Ernst Cassirer. Mythical Thought, trans. Ralph Manheim (New Haven: Yale Univ., 1970), p.241.

¹⁰ «Мы в рукопашные схватки с людьми, променявшими моральный кодекс строителя коммунизма на пресловутые заповеди: не убивай, не лги, не отбивай жену у дружка, не воруй и так далее» («Икра для Билли» в сборнике «Книга последних слов», С. 135–136).

Автор выражает благодарность А. Никитину, переводчику этой работы на русский язык, а также профессорам Л. Лосеву и М. Гронасу, любезно согласившимся уделить своё время для внимательного прочтения оригинального текста и перевода. На английском языке эта статья, озаглавленная «Mythopoetic Thinking in Aleshkovsky's Smerť v Moskve», была опубликована в California Slavic Studies, vol. 14 (1992), p. 195–208.

Автор благодарит издательство Калифорнийского университета, предоставившее ему разрешение опубликовать перевод этой статьи на русский язык.

Двойное значение

Зиновий Зиник



[3]

...Левитация — отрыв от земли, от родной почвы — один из признаков одержимости бесами в реестре экзорцистов. Способность перелетать через кордон, через границу, железный занавес — любимый фольклорный мотив русской литературы от Гоголя до наших дней. В Советской России легче было отправиться в космос (достаточно выучиться на космонавта), чем получить заграничную командировку. Упор на развитие космических исследований в СССР не объясняется лишь гонкой вооружений: это скрытая, сублимированная мечта российских странников, страсть вырваться за границу земного бытия, советского режима. Достаточно сказать, что первый пророк космических полетов Циолковский был верным учеником Федорова, проповедовавшего воскрешение трупов путем общих «коммунистических» волевых усилий, а один из авторов первого варианта ракетного двигателя, Николай Кибальчич, занимался изготовлением бомб для террористической организации «Народная воля». Левитация — это вульгарный способ выбраться за границу самого себя, самопре-

Печатается в сокращении

одоление. Не выдержав существования в собственной шкуре, человек, страшась перемен в собственном мышлении и верованиях, предпринимает попытку изменения внешних обстоятельств жизни — улетает, левитирует за границу, в антисоветский антимир; таким образом, в готическом замке советской теологии роль потусторонних сил, призраков, неуспокоенных душ антисоветчиков — одержимых — начинают играть эмигранты, перебежчики и невозвращенцы.

Заграница отождествлялась с миром потустороннего и в готической классике. Эмигрант, покидая Советский Союз, эту крепость марксизма-ленинизма, отвергает религиозную (по определению Луначарского) суть существования (вне зависимости от временной, земной неправды подобной жизни), предпочтя ей некую свою идеологическую правду — вне дарованной советским богом земной оболочки из родины, семьи, языка. Эмиграция — это воплощение личных амбиций, то есть отречение от общественных идеалов, неучастие в настоящем и, следовательно, в прошлом своей родины. Это отречение от народа — объявление себя «врагом народа», как это понимается в рамках советской теологии.

В фундаменте этой теологии — культ Народа, являющегося телом Бога советского коммунизма, с церковным аппаратом в виде Партии. Партия и Народ — едины, как гласит советский лозунг. Сомнение в истинности генеральной линии Партии равнозначно, таким образом, предательству народных идеалов. Подобное обожествление партийной доктрины приводит к обостренному чувству вины у эмигранта, разрывающего с советским строем, традициями и языком; разрыв этот усугублен примитивно понятым национальным характером Православия: без связи с русской нацией тебя не существует и для Бога.

Бог в готическом романе отсутствует — если не считать механической роли карающего органа. Можно даже сказать, что именно отречение от Бога при лицемерном соблюдении церковного ритуала и приводит к тому, что в действие вступают потусторонние силы — привидения, упыри, мелкие бесы: все, что

царствует над душой человека, не попавшего ни в Рай, ни в Ад — в эмиграцию. Призрак — это неуспокоенная душа человека, до конца не сумевшего расстаться с земным существованием и не попавшего окончательно на небо за страшные грехи совести или же за прямые преступления, обреченного скитаться между небом и землей, жизнью и смертью, называющего себя русским при иностранном паспорте и русским писателем, у которого почему-то все читатели за границей.

Готический роман был, как известно, литературной репликой на эпоху Просвещения, с ее идеями прогресса и рационализма. Романтизм искал Родину не в идеализированном настоящем, а в выдуманном прошлом, в фольклоре, в языческих внецерковных доктринах, в сектантстве — во всем, что связано с заурядным ежедневным бытом лишь через посредничество сверхъестественного, мистического, потустороннего.

Литературный раскол подобного рода произошел в Англии (приюте готической классики, завезенной из Германии) в эпоху крайней политизации религиозных взглядов. Эта политизация была спровоцирована приходом к власти Ганноверской — немецких кровей — династии протестантов, сменившей династию Стюартов, католическую по своим религиозным пристрастиям. К середине XVIII века (эпоха зарождения готического романа) попытки восстановления «законной» власти Стюартов, так называемые папские заговоры, привели к повсеместному гонению на католиков и ущемлению их гражданских прав; пострадали даже такие литературные столпы той эпохи, как поэт-католик Александр Поп, чьи друзья, реальные заговорщики или симпатизировавшие им католики, эмигрировали. Но не только массовая эмиграция интеллигенции — интересный для нас аспект той эпохи. Это было время, когда законы о диффамации не существовали; и именно тогда, как и в русской литературе сейчас, с запозданием на двести с лишним лет, процветали и донос, и пасквиль в качестве литературного жанра, как, впрочем, и личная переписка, циркулировавшая в виде самиздата. Однако при всей тогдашней необязательности стилей религия, как сове-

тская партийная доктрина в России, оставалась обязательной маской в литературном разговоре на любую готическую тему.

[4]

Готический роман, выросший из полуофициальной, кулуарной литературы, поощрял прозаизмы и устный фольклор, противопоставляя их гладкой правильности и светской жеманности просветительской речи. В послесталинской России подобная «интеллигентность» литературной речи была дискредитирована, поскольку отождествлялась с безупречной зализанностью шедевров соцреализма, как и сама интеллигенция была дискредитирована своей покорностью или даже соучастием в сталинских чистках культуры. Даже «печатная» советская литература новой эпохи стала «приблатняться» под фольклорные низы с героем-простакон, интеллигентной речью изъясняться не способным, а страницы самиздата запестрели словарем и интонациями юродивых и матерщинников. Эта «ненормативная лексика» есть в первую очередь орально-языческое оплевывание социалистической морали, богохульственный зуд: оголивший свой поганый телесный низ, дьявол оскверняет пантеон советских богов неприличными звуками. Матерщина, сквернословие — это другой, антисоветский язык, идеологически чуждый, как всякая иностранщина. В этом смысле иностранный язык, без которого немислимо существование эмигранта, есть не что иное, как доведенный до логического абсурда русский мат. Ведь, по Сталину, человек мыслит словами, и поэтому говорящий на ином языке есть носитель чуждого нам, антисоветского мышления. Иностраннй язык — это пропуск в иную свободу, в иную потустороннюю жизнь, где жизнь предыдущая кажется весьма сомнительным предприятием.

Сомнительность этого освобождения, однако, — в двуязычности эмигрантского мышления. Именно эта языковая двойственность мышления и превращает эмигранта в одержимого бесами, в призрак, то есть — в потустороннее существо, не спо-

собное окончательно удалиться на тот свет, в иностранную речь.

Отсюда — помутнение языкового сознания, когда эмигрант начинает изъясняться на невразумительной тарабарщине — смеси всех языков его эмигрантского бытия.

Мат, перебравшись на Запад, начинает носить характер не столько богохульственный (поскольку вокруг уже нет советских парадных лозунгов для оплевывания), сколько, я бы сказал, загробный характер. Дело в том, что матерщина, в отличие от ординарной и логичной разговорной речи, непереводаима на язык нового «потустороннего» бытия. Интеллигентная и вежливая речь по сути своей космополитична. Эмигрант же, потерявший советский паспорт, пытается отыскать некий неповторимый пароль, когда хочет быть узанным своими соотечественниками. Это — поиск языковой «самобытности»; таковой и является матерщина. Стоит сойтись двум бывшим советским людям, и разговор густеет матом, хоть топор вешай. Это — самый простой маршрут возвращения в языковое отечество. Так призрак в готическом романе подтверждает свою личность, называя детали, известные лишь родственникам и близким. Призрак, так сказать, приблätняется под живых: говорит «их матом». Порой этот «матерный» талисман становится единственным способом распознать бывшего соотечественника.

Однажды я присутствовал при телефонном разговоре Юза Алешковского с редакцией газеты «Новое русское слово». Его речь, как всегда, изобиловала блестящими матерными неологизмами. Дело происходило в книжном магазине «Руссика» в Нью-Йорке, и меж книжных полок, сужая круги вокруг Алешковского, бродил незнакомец. По виду его можно было принять или за сотрудника ЦРУ, или за советского человека за границей: костюм чиновничьего покроя, стрижка под ежик и ни с кем не разговаривает. Когда Алешковский бросил наконец трубку, разочаровавшись в языковой восприимчивости «Нового русского слова», незнакомец обратился к Юзу со скромной почтительностью: «Вы писатель?»

Юз подтвердил это предположение гордым кивком.

«Я так и думал, — сказал незнакомец, — вы употребляете так много новых русских слов!»

Юз оторопел: советский на вид человек говорил без малейшего иностранного акцента.

«Каких таких новых слов?!— недоумевал Алешковский. — Я разговаривал с мудилами из “Нового русского слова”, — сказал он.

«Ну вот, например, мудилы. Я слышал о поэме «Лука Мудищев». Но что такое “мудилы”? Это слово ругательное или ласкательное?», — без тени юмора допытывался незнакомец.

Профессионализм Алешковского взял верх над его недоумением: «Мудила — с окончанием на а — есть ругательное, в то время как мудило — с окончанием на о — есть ласкательное», — с педагогической доскональностью разъяснил Алешковский.

Незнакомец с благодарностью занес эти сведения в записную книжку и, пожав руку Алешковскому, признался: «Я редко бываю в Нью-Йорке и каждый раз возвращаюсь к себе в Буэнос-Айрес обогащенным. Вы знаете, русская община в Аргентине катастрофически отстала от современной русской культуры».

[5]

Эмигрант, поставивший себя вне рамок советской морали, напоминает Раскольникова, потому что теряет привычный критерий, позволяющий различать объективную ложь и субъективную истину. Как и герой Достоевского, эмигрант может вновь обрести душевное равновесие, лишь пройдя через земное наказание. Кровавое наказание, божественная кара, которую ждет, на которую подсознательно надеется эмигрант, настигает его как формальная развязка с неожиданностью и немотивированностью дон-жуановской статуи Командора — в смертельном рукопожатии: выпрыгивает отравленным зонтиком, мчащимся грузовиком или призраком старого друга, разоблачающего твой эмигрантский блеф.

Последний аспект — страх разоблачения — связан с расколом в душе эмигранта до и после отъезда. Те, кто остался там, в прошлом, никогда не станут свидетелями здешнего настоящего этого эмигранта, а свидетели этого настоящего здесь никогда не станут свидетелями запутанной изнанки прошлой жизни.

Переписывание собственного прошлого — это черная магия эмиграции. Эмигрант в этом смысле чувствует себя безнаказанно, потому что отъезд — это смертельный приговор отношениям с людьми «там». Герои и соратники оборванного прошлого приобретают необходимую скульптурную законченность под ловкими пальцами скульптора-мифолога из эмигрантов. Заключив когда-то живые лица в гипсовые маски, эмигрант приступает к перестановке этих божков в пантеоне прошлого — убирает их в запасник или воздвигает на пьедестал согласно своим доктринерским нуждам в конструировании мифа о собственном отъезде. В этом мифе мир делится на правых и виноватых, как в вывернутой наизнанку советской доктрине, на врагов и друзей народа, народа вымышленного, народа той выдуманной России, где ему, эмигранту, гарантировано место если не политрука, то, по меньшей мере, духовного вождя.

Отсюда классический мотив готического романа — мотив узурпации власти, неизбежный для прожектерского мышления, с последующим разоблачением узурпатора и наказанием-расплатой.

...Где бы ты ни был и кем бы ты ни был, на заднем плане всегда маячит как возмездие некая тень отца Гамлета или статуя Командора. Занятно, что тема отца — отцовства, то есть тема отчета-расплаты потомков перед своими предками, — одна из доминирующих в советской живописи: фронтовая шинель отца, возвращение отца с фронта, письмо от отца, разговор с отцом, отец пришел, отец вернулся, отец умер, отец воскрес, убитый отец. Роковой образ отца.

И наконец, сталинский эквивалент эдипова комплекса: легенда о Павлике Морозове, предавшем своего отца и зарубленным топором кулаками в лесу. В христианский рай вступают

невинными. В рай советский можно попасть, лишь совершив преступление против своих друзей и близких, против своих прежних, буржуазных идеалов. Ты должен сначала ссучиться, замарать себя кровью, стать виноватым, и только тогда у тебя появится шанс присосаться к телу Народа — Партии. Это причащение через кровь «врагов народа» аналогично вступлению в клан вампиров. Идеалист Богданов, которого ругал Ленин, придумал даже целый сюжет, где «вампиры империализма» понимались в буквальном вампирском смысле, как, впрочем, и кровь пролетариата. По иронии судьбы, Богданов, автор романа «Красная звезда», создал первый советский Институт переливания крови.

Как вспоминает Варлам Шаламов, его главная теория состояла в том, что у человека, в котором циркулирует пять литров крови, два литра крови практически излишни — они существуют лишь «в запасе», на крайние нужды. Богданову никто не верил. Тогда он провел опыт на самом себе — выцедил из себя эти два «запасных» литра. И умер. Никто не знает, говорит Шаламов, может быть, это было и самоубийством.

Советский человек — фаталист: над ним постоянно тяготеет некий рок, поскольку он никогда не способен ничего изменить в своей жизни. Он знает, что заведенный порядок вечен. Если ходить по правильным коридорам власти и не заглядывать в комнату Синей Бороды, можно кое-как уцелеть. Чуть в сторону, и тут же начинаются встречи с призраками: с тенями расстрелянных, изгнанных в ссылку или эмиграцию. Эти призраки мешают жить: нарушают атмосферу механистической фатальности происходящего, путают заведенный порядок вещей и мыслей. Внушают страх, что и тебя когда-нибудь поймают с поличным, и ты окажешься в стане врагов народа, станешь призраком, погибнешь для здешнего мира. Советский человек всегда чувствует себя виноватым перед партийной доктриной: или потому, что не поддерживал ее до последней капли крови, или же потому, что не воспрепятствовал ее зарождению, и в результате пролилась кровь невинных младенцев.

...У каждого мифа и культа — свои статуи и бюсты. Приверженность советской иконографии именно к бюстам объясняется, возможно, маленьким ростом Сталина. Он ведь не любил фотографироваться во весь рост в кругу более высоких товарищей; когда фотография была все-таки необходима, товарищей отодвигали на задний план, чтобы Сталин получался выше других. Разница в росте порой была всего лишь на голову, и эту разницу, как хорошо известно из монархических анекдотов, Сталин легко мог нивелировать. Привычка к усекновению голов привела к традиции усекновения нижней части тела в скульптурных портретах, согласно концепции Бахтина об амбивалентности верха и низа в площадном искусстве. Само слово «члены», столь распространенное в советском партийном жаргоне, есть свидетельство анатомического отношения к идеологии, ставшей физиологией в функционировании советских органов. Или же «бюстологическая» тенденция советской парадности — пуританская склонность к сокрытию человеческого низа? Чтоб никто не увидел, что Маркс — обрезанный и, следовательно, еврей? Никто, кстати сказать, не знает, что творится внизу, в невидимой оку части трибун Мавзолея. Чем занимается левая рука членов Политбюро, пока правая поднята в приветствии?

[6]

Самым страшным актом богохульства хрущевской эпохи было осквернение мавзолея. Мумия Сталина была извлечена из саркофага, сожжена, и урна с прахом зарыта под кремлевским забором. С тех пор тень Сталина, несмотря на все преграды со стороны коллективного руководства, смущает умы и нарушает покой советского населения. Хрущевское разоблачение «культа личности» и возврат к «ленинским нормам партийной жизни» — это своего рода советская «эпоха просвещения» с ее лозунгами «технического прогресса, гуманизма и мира во всем мире». Мистический «личный секретариат» Сталина сменился рациона-

лизмом «коллективного руководства» страной. Очень быстро, однако, нам дали понять, что «генеральная линия Партии» всегда была, есть и будет единственно верным руководством к действию. Личность может ошибаться, но Партия — никогда. И тем не менее расщепление мозгов наступило: палач Сталин был сожжен, но дух его теперь летает над страной, в то время как безупречный Ленин все еще продолжает гнить — или же это советское диалектическое единство здорового дела Сталина в гнилом теле Ленина?

Разочарование в прогрессистских идеях хрущевской «эпохи просвещения» породило самиздат и новую форму двоемыслия. Это уже не было двоемыслием антисталинистов, людей с двойным дном; это двоемыслие без дна и крышки — скорее образ жизни, чем образ мысли, ввиду повсеместности этого двоемыслия: просто в каждом предмете и явлении видится его потусторонняя изнанка. Люди, таким образом, научились жить в атмосфере потусторонности, в близком соседстве с призраками. Теологическая доктрина продолжала, тем не менее, существовать, и новое «потустороннее» мышление обязано было рядиться в ортодоксальные теологические одежды. Это — типичное для жанра готического романа аллегорическое мышление.

[7]

Европа ошарашивает советского эмигранта в первую очередь своей предметностью: любой возникающий в быту или идеологии вакуум тут же заполняется. Такое впечатление: дышать нечем. Каждая вещь тут настолько конкретна, что не поддается вольной философской интерпретации. Генеральной линии тут просто нет — ни в политике, ни в литературе; «духовная жизнь» тут устроена приблизительно как вагон английского поезда: на каждые четыре лавки — своя дверь, и хотя и есть общий коридор-проход, атмосфера отдельного купе со своим выходом соблюдается. А дверь порой открывается не изнутри, а снаружи; чтобы выйти,

надо самому отыскать ручку, нащупав ее рукой через открытое окно вагона — так, утверждают англичане, безопаснее: нельзя случайно вывалиться на ходу. Выпрыгнув «с внутренней свободой» на ходу паровоза, летящего в светлое будущее, советский эмигрант обнаруживает, что в новом мире нет легко угадываемого порядка; есть, в отличие от России, бесконечные вариации форм, их разновидностей и подвидов — но порядка нет. Более того, эти формы не поддаются обобщениям и не втискиваются в униформу.

У каждого магазина тут — свое имя: имя его владельца. Тут даже география улицы — конкретна. Эта конкретность настолько утомительна для новичка, настолько не оставляет промежутка для метафизической трепотни, подо все подводящей духовную базу, что невольно в душе начинают кипеть забытые цитаты из классиков о рационализме, мелкобуржуазности и бездуховности западного общества.

Так возникает отталкивание от «внешней суеты» Запада и ностальгическая тяга к «внутренней духовной глубинке» России. «Внешней суеты» (кроме, пожалуй, очередей) в Советской России действительно не найдешь, как нету ее там в самой примитивнейшей из форм — уличной жизни. Уличная география в российском романе изобилует провалами в буквальном и переносном смысле. Описания улиц крайне редки и сводятся к описанию спешащих трудящихся — мрачно спешащих в литературе неофициальной и спешащих с энтузиазмом в литературе партийной. Даже дореволюционный «Невский проспект» Н.В. Гоголя — не улица, а сплошной символ. В русских романах люди встречаются не на улице, а в климатической пустоте — мороза, оттепели, летнего зноя или ядерной осени; встречаются, чтобы разговориться о космических проблемах русской интеллигенции, на что и где купить бутылку, и быстро прискакать в еще один дом, салон, квартиру — тут-то и начинается описание быта происходящего, лиц, мебели, картин. Между этими пересадочными станциями — пустые провалы города, черные дыры бытия.

У самого города нет карты — он существует лишь в виде отдельных районов и домов, где мы удовлетворяем среди знакомых свои страстишки. Точные уличные карты советских городов, заметьте, практически недоступны обыкновенным гражданам. Когда вам нужно попасть к кому-нибудь в гости, хозяин долго и подробно объясняет по телефону, куда и когда нужно поворачивать на пути от метро; приметы составлены из «продмага», «телефонной будки», «аптеки», «фонаря» — словарь скудный, потому что безымянный. Представления о городе в целом есть у редкого москвича.

В эмиграции география еще более искажается, потому что становится предметом сугубо личного — идеологического — самоотождествления. Эмигрантская география идеологизирована, как политизирована география советская — по странам капитализма и социализма.

Земной шар распадается на мафиозные штаб-квартиры, эмигрантские «малины», между которыми пропасти и подземные ходы в мыслях и разговорах не менее запутанные, чем подземелья во дворцах узурпаторов из готических романов.

Есть тут и комната Синей Бороды — на Лубянке: кто-то в ней был, а те, кто не был, знают о ней массу страшных легенд и зловещих анекдотов. Туда страшно тянет, дверь хочется распахнуть, раскрыть жуткую тайну, смысл которой давно потерян даже для тех, кто уверен, что и разгадывать было нечего. Там есть крупнейшая в мире библиотека запрещенных рукописей — коллекция исповедей, голоса замученных, закованных в железных сейфах скелетов памяти. От этой комнаты — пыточной камеры — исходит эманация, искажающая не только совесть, но и географию изгнания. Так возникают споры о том, похож ли Лондон на Ленинград и где больше Москвы — в Париже или Нью-Йорке? Эмигрант оказывается в двоящейся, двоякой географии, с маршрутами, обрывающимися в провалах памяти о другой стране. И пробираясь мыслительными подземными ходами через мавзолейные склепы по незнакомым площадям, он вдруг wpłyвает в знакомую комнату эмигранта-приятеля — заставленную, как мемориал, советскими книжками со знакомыми корешками.

В подобной географии поиски фиктивной родины неизбежны для того эмигранта, кто не способен довольствоваться частным определением суда истории — кто не способен выделить свою вину в ходе процесса как свое личное дело, как частное, приватное прошлое, прошлое своей семьи, кружка своих друзей. Такой эмигрант претендует на прошлое всей страны, вместе взятой, как на свое собственное.

...Для эмигранта-призрака, не нашедшего себе места «на том свете», за железным занавесом, такая фиктивная Родина насущно необходима, потому что без нее «некуда возвращаться», а призрак всегда мыслит «возвращением домой». Этот дом, Родина, Россия не должны иметь ничего общего с советской властью, с советским образом жизни, с советским языком: потому что именно эту «советскую Россию» эмигрант и проклял, отрекся от нее и от нее бежал. Россия, в которую он намеревается вернуться, лишена поэтому настоящего (автоматически советского), и, следовательно, Россия эта — утопическая, Россия будущего. Но образ этой России, ее язык и население, не имея ничего общего с советской историей, ищутся поэтому в дореволюционном прошлом; то есть это своеобразная утопия будущего в прошедшем — форма глагольного времени, существующая, надо сказать, только в английском языке.

Эмиграция есть уэллсовская «машина времени». Советский путешественник без обратного билета, эмигрант выезжает из мира свершившейся революции в мир, где уместен скорее словарь дореволюционного прошлого — все эти чеховские закладные, ассигнации, страховки, проценты с капитала, уклонения от налогов и пошлин. С детства нам вдальбивалось, что пролетарская революция неизбежна, неминуема. Поскольку эмигрант попадает в дореволюционную эпоху, значит, остается лишь предрекать наступление Революции. Отсюда — страшный консерватизм эмиграции: в любом антиправительственном выступлении ей видятся попытки большевистского переворота; в любом тре-

бовании государственного контроля или благотворительности в правительственном порядке — мерещится советский социализм. Попав, как он считает, в российское прошлое, эмигрант видит во всем зловещие знаки и символы уже однажды свершившегося российского будущего. При этом «машина времени» — отъезд — переносит советского эмигранта в российское прошлое (понятое по-эмигрантски) на территории чужого настоящего, другого языка и географии.

Не все, однако, переводимо с одного языка на другой. Настоящее для эмигранта, мыслящего плохо переводимыми аналогиями из прошлого, становится похожим на голландский сыр: дырки, сквозь которые эмигрант способен разглядеть будущее, как раз там, где эмигрантская память сумела проесть плотную массу чуждого настоящего. Парадоксально, однако, что «узнав», таким образом, настоящее путем «проедания», через аналогию с прошлым, эмигрант в это прошлое и проваливается, образовав дыру в настоящем, невозстановимую в будущем. Интерпретируя прошлое через настоящее, он уничтожает настоящее; но, отвергая прошлое, он лишается единственной опоры в настоящем, как бы выбивая из-под себя табуретку, с головой в петле. Таков результат переводческого, интерпретаторского отношения чужеземца к событиям на другом языке: в поисках смысловой «рифмы» с прошлым опытом он расходует настоящее на расшифровку запутанного прошлого или же растрчивает прошлое на растолковывание настоящего, повисая, таким образом, вне времени — в петле-угрозе сужающегося, затягивающегося будущего из внешних «механических» обстоятельств, которые он принимает за символ конца вообще и наступающей коммунистической революции в частности.

Однако и сами понятия прошлого и настоящего теряют смысл в связи с путаницей в отсчете времени. Мой герой живет в двух временах, по двум часам — на Спасской башне и по Гринвичу. Его кремлевское время остановилось с отъездом, поскольку он не принимает участия в тамошней жизни — не «соучаствует» и, следовательно, согласно российскому критерию, не существует. Та-

мошнее время для эмигранта — это застывший кошмар, повторяющийся, как заезженная пластинка, переживаемый как сновидение. Это время консервируется за железным занавесом как в жестяной банке. Оставшиеся друзья и родственники, как из волшебной шкатулки, продолжают свой танец отношений во времени — в памяти. Ни отчеты о происшедших событиях, ни фотографии не помогают: они не реальны, именно потому, что не похожи на тот образ, что был раз и навсегда зафиксирован памятью при отъезде. Мой герой продолжает переписываться или просто думать, скажем, о своей прошлой любовнице, как будто только что выбрался из-под простыней: отсюда готические мотивы некро- и геронтофилии в эмиграции, распространяющиеся не только на постельные отношения в прошлом, но и на бывших недругов и партийных руководителей, на тенденции в искусстве и общественной мысли, давно превратившиеся в архивные хроники. Два бывших любовника, застывших в эпистолярном объятии с момента разлуки, выглядят как два скелета для почтового цензора, разглядывающего их обоих через дырочку в железном занавесе.

[9]

Если время за железным занавесом остановилось, то здесь, на эмигрантской территории, оно кажется бешено летящим. Подобная «эмигрантская» аберрация времени — любимый готический мотив немецкого романтика Вильгельма Гауфа. В его истории «Карлик Нос» рассказывается о мальчике, оскорбившем ведьму на городском рынке. Ведьме удается затащить мальчика к себе в дом, где она накормила его удивительной похлебкой. Мальчик засыпает, и ему снится сон, что он стал рабом во дворце у этой колдуньи. Он просыпается, нанюхавшись во сне экзотической волшебной травы, найденной им — во сне — в кладовке у этой ведьмы. Проснувшись, он обнаруживает, что превратился в урда-карлика с длинным носом. Ему казалось, что сон длился лишь несколько часов, но для города вне дворца ведьмы прошли деся-

тилетия, и его, естественно, никто не узнает. То, что для него было коротким загадочным сном, для других было долгой невыносимой жизнью; и внешне и внутренне обитатели этих двух миров стали чужды и неприятны друг другу. Их времена, отсчеты времени — несовместимы, потому что несовместимы событийно. Отсюда временная расщепленность в эмигрантских мозгах моего героя («Извещение») — кого бы ни считать Ведьмой: Эмиграцию или Советскую Власть.

Карлику Носу из готической сказки удалось вернуться в прежнее состояние, разыскав в новом внешнем мире ту самую магическую травку, нюхнув которой он однажды и превратился в уродца. Понюхав ее во второй раз, в новой жизни, он чихает и возвращается к самому себе, освобождается от уродства.

Возвращение, совмещение времен наступает, таким образом, через нечто, существующее для обоих миров. Телефон — это, пожалуй, единственно доступный способ синхронизации времен по ту и эту стороны железного занавеса.

Эпиграфом к подобному событию как нельзя лучше подходят спиритические строки Ахматовой: «Мне голос был. Он звал утешно. Он говорил: иди сюда!» Как подходят эти строки и к ритуальным попыткам уловить знакомый голос эмигранта в «голосах» зарубежного иновещания — сквозь советские глушилки и эфирные помехи.

Эмигрантская демонология знает случаи появления в том, подлунном мире не только в одностороннем виде — радио- или телефонного голоса, облаченным в книжный переплет или же под гробовой крышкой возвращения — духовного скелета бывшего человека. Есть и те, кому разрешили появиться с визитом «во плоти», как две капли воды, казалось бы, неотличимым от самого себя прежнего, «московского».

Но разговоритесь с одним из таких призраков, возвратившихся, после визита в подлунном мире, к нам сюда, на тот свет, и он вам скажет, что главное ощущение пребывания «там» — как во сне: ты и участник событий, и одновременно знаешь, что все это происходит лишь в твоём воображении. Ты чувствуешь отде-

ленность, потому что скоро сон кончится и ты вернешься обратно; эта отделенность буквальна в том смысле, что в некий момент в прошлом судьба будущего эмигранта и «будущих» оставшихся — разделилась. Вернувшийся поэтому попадает в другое, «не свое» прошлое. Как призрак умершего, он наносит визит не своим современникам — другому поколению, если не по возрасту, то по опыту и мышлению. И он вновь бродит по заколдованным комнатам, отыскивая ту самую волшебную травку, способную избавить его от призрачного длинного носа эмиграции.

«Синтаксис», № 16, 1986

Париж

Юз Алешковский как собственный текст

Сергей Бочаров



В Юзе есть гениальность такая, какая не умещается в тексты. И во все его Собрание сочинений трехтомное, которое я воспринял как его последнюю шутку. Надо ведь: Юз – и Собрание сочинений.

Мне жаль, что нынешний Юз-прозаик, даже – представьте себе, романист – рóманист, поставим так ударение, – как-то заслонил его раннюю лирику, его старые песни. В тех первых песнях – я их все-таки больше всего люблю, может быть, потому, что иные из них рождались у меня на глазах, – что он делал в тех песнях? Он в них послал весь этот наш советский порядок на то самое. Но сделал это не как хулиган, а как поэт, у которого песни стали фольклором и потеряли автора. В позапрошлом веке было такое – «Среди долины ровныя...», «Не слышно шуму городского...», «Степь да степь кругом...». Тогда – «Степь да степь...», в наше время – «Товарищ Сталин, вы большой ученый». Новое время – новые песни. Пошли приписывать Высоцкому или Галичу, а то кому-то еще, но ведь это до Высоцкого и

Выступление на вручении Алешковскому международной литературной премии 26 мая 2001 г.

Галича, в 50-е еще годы. Он в этом вдруг тогда зазвучавшем звуке неслыханно свободного творчества – дописьменного, как назвал его Битов, – был тогда первый (или один из самых первых).

«Интеллигенция поет блатные песни». Блатные? Не без того – но моя любимая даже не знаменитый «Окурочек», а «Личное свидание», а это народная лирика. Обоев синий цвет изрядно вылинял, в двери железной кругленький глазок, в углу портрет товарища Калинина, молчит, как в нашей хате образок ... Дежурные в глазок бросают шуточки, кричат ЗК тоскливо за окном: – Отдай, Степан, супругу на минуточку, на всех ее пожиже разведем. Лирозэпос народной жизни. Садись, жена, в зелененький вагон...

В те 60-е бывало так, что за одним столом исполняли свои песни Юз Алешковский (не под гитару, а под такт, отбиваемый по столу ладонями) и Николай Рубцов. И после «Товарища Сталина» и «Советской пасхальной» звучали рубцовские «Стукнул по карману – не звенит...» (...стукнул по другому – не слышать... в коммунизм, отчаянный зенит, улетают мысли отдыхать...»), «Потонула во мгле отдаленная пристань...» (Я в ту ночь позабыл все хорошие вести, все призывы и звоны из кремлевских ворот, я в ту ночь полюбил все тюремные песни, все запретные мысли, весь гонимый народ... – впрочем, это дописьменное нельзя прописывать текстом вне музыкального звука; «из кремлевских ворот» – а еще и кино в то же время – «Летят журавли» – операторским гением Урусевского покосившийся Кремль на экранном кадре). Аудиторию же составляли Владимир Соколов, Вадим Кожинов, Лена Ермилова, Ирина Бочарова, Ирина Никифорова, Андрей Битов, Герман Плисецкий, Анатолий Передреев, Станислав Куняев, Владимир Королев, Георгий Гачев, Серго Ломинадзе... И я там был, мед-пиво пил... Попробуем представить уже лет 15 спустя эту компанию за одним столом...

Было чувство – иллюзорное, потому что такое чувство всегда иллюзия, что подтверждает близкое будущее, но и реальное

тоже, потому что все же происходил поворот исторического руля и скрип его был нам слышен – было чувство, что выходим из исторического кошмара, который только что был осознан; очередные сумерки свободы брезжили, и что-то происходило в нравственном мире; нравственность оживала, и парадоксально-стихийным образом в немалой мере она росла оттуда, из тех пластов и жизни, и языка, в каких зачинались эти новые звуки и эти песни.

Говорят: он ввел, узаконил «ненормативную лексику». Но лицемерный эвфемизм не хуже ли этой лексики? Бахтин называл это: непубликуемые сферы речи. Согласимся, признаем – скверна. А вот Бахтин тот же самый, с которым, кстати, был знаком Алешковский, исследовал причины неистребимой живучести этого скверного языка. Неистребимой живучести – это неслабо сказано; значит, есть функция жизни, которую вынужден этот скверный язык выполнять. Да, скверна – но только этому языку нет замены, когда нужно кое-что оценить. А то, как Андрей Битов сказал как раз по случаю Алешковского – разоблачили и осудили, но ведь не проклинали.

«Николай Николаевич» был написан – но вначале был наговорен, как роман, устно рожден и записан – на новом повороте руля от скончавшихся шестидесятых к пасмурному застою – и не случайно, конечно, хронологически и исторически совпал синхронно с «Москвой–Петушками». Помню, как Юз, восхищаясь, завидовал: – Ну, почему не я придумал этих ангелов, обманувших Веничку с хересом?

В «Николае Николаевиче» Алешковский нашел свой сюжет и свой прием – он спустил большую политику в материально-телесный низ, каковую формулу ведь недаром как раз тогда же дал нам все тот же Бахтин. Особое поле, своя территория Алешковского в литературе – спустить большую политику в самый низ. Лысенковско-сталинская борьба с генетикой – наукой о жизни – дала сюжет о столкновении жизни в самых ее коренных проявлениях, низменных и глубоких одновременно, с щедрой, призрачной политикой.

А вообще «Николай Николаевич» – это роман о любви.

Вот телесная жизнь – стихия вечная. Это то, что в истории не изменяется. Все изменяется, а телесная жизнь все та же. И она дает поэтому комическую, смешную точку зрения на идеи и на историю, и особенно на политику. На всю преходящую относительность их. Несостоятельность перед вечной стихией телесной жизни. Перед человеческим телом, анализирует другой философ литературы и друг Бахтина, Лев Пумпянский, природу комического у Гоголя, «которое – тело – есть последняя и неразложимая внеисторическая реальность». Оттого телесные нелепости и провалы, падения, подзатыльники и оплеухи так грубо и мощно работают на снижение всяких высоких вещей, подлежащих снижению.

А вообще – роман о любви. О пробуждении женщины – вечной спящей царевны – ударом известным местом по ее хрустальному гробику, чтобы он на мелкие кусочки разбился и осколочек в сердце застрял. Грубая и нежная поэтика мини-романа «Николай Николаевич».

Телесная жизнь развенчивает историю и политику у Петрония и Рабле. И у Гоголя. Вот и у Алешковского, в котором жив Рабле, – это не комплимент ему, а факт. Со своим словарем он чистый писатель и даже сентиментальный писатель, моралист, как кто-то о нем сказал. Всегда с котенком за пазухой, которого надо отогреть ценою собственного тепла, как в его рождественской сказке «Перстень в футляре».

Сам Юз Алешковской своей интересной персоной – это самый живой и лучший собственный текст.



Марк Захаров

Режиссер театра и кино

Юз Алешковский — феноменальный синтез российской печали и сарказма. Его «Рука» в семидесятые годы повергла меня в счастливое изумление, а «Синенький скромный платочек» довел до опасного гомерического хохота. Приход Юза к массовому читателю был умело задержан его возлюбленным КГБ. Это похоже на то, как если бы только сегодня мы вдруг сумели увидеть фильмы Тарковского.

Михаил Барышников

Танцовщик, балетмейстер

Ни одна из книг Юза Алешковского никогда не оставляла меня равнодушным потому, что сам автор неизменно искренен в смехе над уродствами советской действительности, в болениях за достоинства жизни и в сострадании к людям, долгое время считавшимся винтиками. Что касается блестящих словесных пируэ-

тов Юза Алешковского, исполненных чувства вкуса и любви к речи живых людей, а не бессловесных винтиков, то пируэты эти всегда будут казаться непозволительно свободными лишь любителям строевого шага и поклонникам ходьбы на одном месте.

Фазиль Искандер

Писатель

Юз Алешковский необычайно остроумный писатель как в своих знаменитых песнях, так и в своей прозе, пока менее знаменитой. Его социальная критика всегда выражена в остропарадоксальной форме. Язык его богат, и, пожалуй, это единственный русский писатель, у которого непристойные выражения так же естественны, как сама природа.

Булат Окуджава

Поэт

У русской литературы трагическая судьба. Это как постоянный признак, как клеймо. Чем истинней, чем значительней литератор, тем явственней проявляется это свойство в его работе. Юз Алешковский из этого племени. Как бы ни шутил, как бы ни увертывался, а вечное это клеймо не сходит с его страниц.

Тофик Шахвердиев

Кинорежиссер

Ум и пошлость исключают друг друга. Пошлость есть воплощение глупых амбиций, несоответствие претензий и сути. Юз Алешковский все расставляет по своим местам и приводит в соответствие. В том числе и мат. Его блатные песни совсем не блатные, а пошлость он так и понимает, как пошлость. Вроде грязи под ногами. Земля не бывает без грязи — а на ней стоим. То, что мы вычитываем у Юза, куда выше. Приходится запрокидывать голову, чтобы понять себя и что там у нас под ногами.

Николай Петров

Пианист

Юз Алешковский — крупный писатель, которому удалось создать узнаваемую, свойственную лишь ему манеру письма. Его романы, полные ненависти к коммунизму и всем мерзостям советской жизни, поражают стремительностью и яростью, читаются на одном дыхании. Роман-монолог «Рука», на мой взгляд, является одним из самых ярких обличений сталинского террора.

Андрей Макаревич

Музыкант

В книгах Алешковского — редкая свобода полета мысли и замечательная точность ее словесного воплощения. Кроме того, они — безупречный тест на ханжество и отсутствие чувства юмора. Впрочем, одного без другого не бывает. Я благодарен судьбе за то, что мы с Юзом встретились и даже что-то вместе делали.



Бродский Иосиф Александрович

Поэт. Родился 24 мая 1940 года в Ленинграде. В 1964 году против него возбуждено уголовное дело по обвинению в тунеядстве. Его арестовали, судили и приговорили к пятилетней ссылке в Архангельскую область. В 1965 году Бродскому разрешают вернуться в Ленинград. В 1966 и 1967 годах в Ленинграде опубликованы четыре его поэмы, однако большинство поэтических произведений И. Бродского передавались на Запад, где вышли «Стихотворения и поэмы» (1965), «Остановка в пустыне» (1970). В 1972 году эмигрировал. После Вены и Лондона переезжает в США. Пишет стихи, прозу на двух языках, преподает в университете. Переводит на русский язык английских поэтов-метафизиков и польского поэта-эмигранта Чеслава Милоша. Сборник эссе «Меньше чем единица» в 1986 году признан лучшей литературно-критической книгой США. И. Бродскому присуждается звание профессора в Мичиганском университете, а также в колледже им. Смита, Королевском колледже, Колумбийском университете в Нью-Йорке и Кембриджском университете. В 1978 году становится профессором литературы и почетным доктором Йельского университета. С 1979 года И. Бродский — член Американской академии искусств и литературы. В 1987 году И. Бродскому присуждена Нобелевская премия по литературе «за многогранное творчество, отмеченное остротой мысли и глубокой поэтичностью». В 1992-м ему присвоено звание поэт-лауреат США. Умер в США 28 января 1996 г., похоронен по его завещанию в Венеции.

Битов Андрей Георгиевич

Прозаик. Родился 27.05.1937 в Ленинграде в потомственной Петербургской семье, так что первые воспоминания относятся к блокадной зиме 1941/1942 годов. Учился в школе в Ленинграде, потом в Ленинградском Горном институте, где начал писать в 1956 году. В 1957 был исключен и служил в строительных частях на Севере. Первая книга «Большой шар» вышла в 1963 году. В 1978 году роман «Пушкинский дом» вышел в США, в 1979 году Битов был одним из составителей альманаха «Метрополь», куда и вовлек Юза Алешковского, в результате Алешковский уехал, а Битов остался. Встретиться удалось лишь в 1987 году в связи с Горбачевскими переменами в СССР. Итоговым произведением А. Битова явилась «Империя в 4-х измерениях», своего рода прустовская эпопея о жизни СССР с 1945 до его распада в 1991 году («Империя» переведена на английский и издана в США). Президент Русского PEN-клуба с 1991 года. Вице-президент PEN International с 2001 года. Живет в Москве и Петербурге, отец четырех детей, дед четырех внуков.

Шамборант Ольга Георгиевна

Родилась в 1945 году в Москве в семье недобитых врагов советской власти. К литературе и сочинительству испытывала тягу с самого раннего детства, однако пытаться получить гуманитарно-идеологическое образование побрезговала. В 1969 году закончила биологический факультет МГУ и всю жизнь, то есть по настоящее время, трудится на ниве «биологии молекулярной». Писать прозу в жанре «выхода из положения» начала только при временном перестроечном разгуле свободы слова. Первая публикация была в «Независимой» тогда еще газете и в том же году в «Новом Русском Слове». Впоследствии циклы эссе регулярно публиковала в «Новом мире», «Постскрипуме», прежних «Итогах» и т.д. В Питерском издательстве «Пушкинский Фонд» в 1998 и 2003 годах вышли две книги: «Признаки жизни» и «Срок годности». Ольга Шамборант познакомилась с Юзом Алешковским в 1968 году и непрерывающуюся, несмотря на частные и глобальные катаклизмы, дружбу с ним считает одной из основных опор личного бытия.

Хазанов Борис

Псевдоним Геннадия Файбусовича. Родился в 1928 году в Ленинграде. В 1945 году поступил в Московский университет, отделение классической филологии. В 1949 году арестован, приговорен к 8 годам по статье 58, пункт 10 (антисоветская агитация и пропаганда). В 1955 году «условно-досрочно» освобожден без права проживания в Москве

и крупных городах. Окончил Медицинский институт, работал врачом. Защитил диссертацию кандидата медицинских наук. С 1974 года — научный редактор журнала АН СССР «Химия и жизнь». Стал писателем, участником подпольного самиздатского журнала. Подвергался обыскам, допросам, конфискации рукописей и пр. Состоял под следствием. Получил указание покинуть страну и в 1982 году эмигрировал в Западную Германию. Соиздатель и редактор журнала «Страна и мир» в Мюнхене (1984–1992). Автор книг и статей. Переведен на немецкий, французский и другие языки. Лауреат ряда литературных премий.

Майер Присцилла

Профессор русского языка и литературы Уэслианского университета (Мидлтаун, Коннектикут). Автор первой монографии о Владимире Набокове «Pale Fire, Find What the Sailor Has Hidden», 1988. Перевела произведения Гоголя, Зощенко, Гладиллина, Алешковского. Редактировала английский перевод сборника рассказов Андрей Битова «Жизнь в ветренную погоду» (Ардис, 1986). Автор статей о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Достоевском, Толстом, Набокове и советской прозе 1960–1970 годов. В настоящее время работает над книгой о восприятии русскими писателями французской литературы — «Как русские читают французов: Лермонтов, Достоевский, Толстой».

Свиридова Александра А.

Литератор. Окончила сценарный факультет Всесоюзного государственного Института кинематографии. С 1999 года живет в Америке. Автор ряда фильмов, книг прозы, статей в периодических изданиях России, США и Европы.

Рубинштейн Лев

Поэт. Родился в Москве в 1947 году. Окончив филологический факультет Московского педагогического института в 1971 году, многие годы работал библиотекарем в институтской библиотеке. Создатель нового жанра — «стихов на карточках». Первая публикация состоялась в 1979 году в парижском журнале «А—Я». С 1989 года печатается на родине, однако активнее издается за рубежом. Книги вышли во Франции (1993) и Германии (1994). В составе антологий переведен на английский, немецкий, французский, шведский, польский и другие языки. В России готовится издание книги «Регулярное письмо». Участник международных поэтических фестивалей в Гетеборге, Сан-Франциско, Милане, Париже, Эссене, Гамбурге. Был стипендиатом Берлинской академии в 1994 году. Живет в Москве.

Лосев Лев Владимирович

Поэт. Родился в 1937 году в Ленинграде. Окончил университет, работал редактором в детском журнале, писал стихи и пьесы для детей. С 1976 года живет в США, преподает русскую литературу в Дартмутском колледже. Автор шести сборников стихов и многочисленных литературно-критических работ.

Коппер Джон

Профессор русской и сравнительной литературы. Заведующий кафедрой сравнительной литературы Дартмутского колледжа. Преподавал в Университете Калифорнии в Лос-Анджелесе (UCLA). Вместе с Ленор Гренобль редактировал «Эссе об искусстве перевода» и издал более 25 статей о творчестве Андрея Белого, Бориса Поплавского, Николая Гоголя, Льва Толстого и Романа Якобсона. Сейчас пишет книгу о политике метафоры в модернистской прозе.

Зиник Зиновий

Прозаик. Родился в Москве. С середины семидесятых годов живет и работает в Лондоне. Редактор и ведущий радиобозрения «Уэст-Энд» Русской службы Би-би-си и автор лондонского еженедельника «The Times Literary Supplement». Автор эссе «Эмиграция как литературный прием». Из семи романов Зиника, написанных после отъезда из России в 1975 году, наиболее известный, «Руссофобка и фунгофил» («The Mushroom Picker»), был экранизирован британским телевидением. Книга английских новелл Зиника «Mind the Doors» («Осторожно, двери закрываются») вышла в свет в 2002 году в Нью-Йорке. Документальная психодрама «Нога моего отца» передавалась по британскому Радио-3 в 2003 году.

Бочаров Сергей Георгиевич

Родился в 1929 году. Ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, автор книг и статей. Сожалеет, что в этой книге вынужден ограничиться легким выступлением, не успев завершить исследование на тему «Юз Алешковский и мировая традиция», но надеется, что эта большая тема все же отразилась в его летучем тексте.

Оглавление

От составителей	5
От юбиляра	7
Юз Алешковский Автобиографическая справка	9
Юз-Фу Строки гусиного пера	14
Иосиф Бродский Он вышел из тюремного ватника	25
Андрей Битов Памятник литературы как жанр	35
Ольга Шамборанд Свободомыслие как утверждение Нормы	63
Борис Хазанов Ветер изгнания	90
Присцилла Майер Сказ в творчестве Юза Алешковского	102
Александра Свиридова Молитва матерщинника	112
Лев Лосев Юз!	130
Лев Рубинштейн Все идет Юзом	140
Джон Коппер Мифо-поэтическое мышление	144
Зиновий Зиник Двойное значение	163
Сергей Бочаров Юз Алешковский как собственный текст	180
Мини-рецензии	184
Марк Захаров, Михаил Барышников, Фазиль Искандер, Булат Окуджава, Тофик Шахвердиев, Николай Петров, Андрей Макаревич	
Об авторах	187

Юз !

Чтения по случаю 75-летия Юза Алешковского

Под редакцией Присциллы Майер и Александры Свиридовой

ISBN 5-94607-057-6

Издательство «Три квадрата», Москва 2005

Издатель	Сергей Митурич
Рисунки	Резо Габриадзе
Фотографии	Владимир Козловский и Тофик Шахвердиев
Верстка	Борис Будиянский
Корректоры	Вера Кинша, Лидия Селютина
Набор	Ирина Соловьева
Производство	Елена Кострикина

Издательство «Три квадрата»

Москва 125319, Усиевича д. 9, тел. (095)151-6781, факс 151-0272

e-mail: triqua@postman.ru

Подписано в печать 8.11.2005. Формат 84x108/32. Печать офсетная.

Бумага офсетная № 1. Печ. л. 6,0. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии АКО-Принт

Если отвлекься от темных смыслов
довольно смутных наших времен,
то я чувствую себя совершенно
счастливым человеком: Небеса и Жизнь
даровали мне существование,
удовольствие общения с Музой,
свободу скромного перышка,
неподвластного ни тиранам, ни толпе,
любовь к Ире, без которой я давно уж
подох бы под забором, сына, пасынка,
четырёхлетнего Мистера Яшкина,
череду дивных друзей,
со-понимание читателей, прекрасную
землю второй родины.
Как же не чувствовать себя совершенно
счастливым человеком?
Я и чувствую.

Юз Алешковский



«Три квадрата» Москва 2005