

ВИКТОР КРИВУЛИН

Охота на Мамонта



ВИКТОР КРИВУЛИН
Охота на Мамонта



Русско-Балтийский информационный центр
Б Л И Ц
Санкт-Петербург-1998

*Издание осуществлено при финансовой
поддержке Администрации
Санкт-Петербурга и
блока "Северная столица"*

ISBN 5-86789-073-2

© В.Б.Кривулин, 1998
© Издательство «Русско-Балтийский
информационный центр
БЛИЦ», 1998

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вопрос к Тютчеву

Я Тютчева спрошу: в какое море гонит
Обломки льда советский календарь,
И если время — Божья тварь,
То почему слезы хрустальной не проронит?
И почему от страха и стыда
Темнеет большеглазая вода,
Тускнеют очи на иконе?

Пред миром неживым в растерянности, в смуте,
В духовном омуте, как рыба безголос,
Ты — взгляд ослепшего от слез,
С тяжелым блеском, тяжелес ртути...
Я Тютчева спрошу — но мысленно, тайком:
Каким сказать небесным языком
Об умирающей минуте?

Мы время отпоем, и высохшее тельце
Покроєм бережно нежнейшей пеленой...
Родства к истории родной
Не отрекайся, милый, не надейся,
Что бред веков и тусклый плен минут
Тебя минует... Веришь ли, вернут
Добро исконному владельцу.

И полчища теней из прожитого всуе
Заполнят улицы и комнаты битком,
И — чем дышать? — у Тютчева спрошу я,
И сожалеть — о ком?

24 июля 1970 года, 5 часов утра

«Охота на Мамонта» — это прежде всего охота. Но не на косматого доисторического зверя, а на время, совсем недавнее время, которое возвышается за нашими спинами как некая неосмысленная, живая гора. Гора мяса, крови и шерсти. Оно кончилось, но оно дышит в затылок — время, когда русская поэзия была хлебом и камнем, огнем и газетой, и писать стихи — значило не просто рисковать здоровьем, но умереть. Умереть прежде всего для тех маленьких радостей, какими одаривала тогдашняя власть своих сикофантов (зарплата по первым и двадцатым числам, хоккей или фигурное катание по телевизору после работы, «Голос Америки» после полуночи, три с половиной выходных подряд, если праздник падал на пятницу, ночь над слепой копией «Гулага» и квартальный отчет с утра, коньяк «Камю» и сигареты «JPS» из «Березки», двухкассетник с реверсом от моряка заграничавания, турпоездка в Болгарию, ресторан ЦДЛ с генеральской дочкой, «семерка» без очереди и ордер на трехкомнатный кооператив). Умереть и для радостей великих или тонких, в виде валютного «Мандельштама» с предисловием Дымшица, райского пения Сережи Аверинцева для эрмитажных дам, юного Спивакова с Лотманами в первом ряду филармонии, Макаревича в «горбушке». Выбрать поэзию — значило обречь или себя, или все вышеперечисленное на несуществование, потому что я лично сделал этот

выбор окончательно уже тогда, когда стихи перестали быть понятны каждой кухарке и опустели стадионы, взрывавшиеся ревом в ответ на любой холуйский намек по поводу того, что нехорошо было Сталину мочить Кирова в коридорчике.

Условно говоря, я «семидесятник», хотя бы потому, что на моем внутреннем календаре отмечена ярко-красным одна дата — 5 часов утра 24 июля 1970 года. Нет, в ту ночь я не писал стихов. Я читал Баратынского и дочитался до того, что перестал слышать, где его голос, а где мой. Я потерял свой голос и ощутил невероятную свободу, причем вовсе не трагическую, вымученную свободу экзистенциалистов, а легкую, воздушную свободу, словно спала какая-то тяжесть с души. Вдруг не стало времени. Умерло время, в котором я, казалось, был обречен жить до смерти, утешаясь стоической истиной, что «времена не выбирают, в них живут и умирают». Вот оно только что лежало передо мной на письменном столе, нормальное, точное, сносно устроенное, а осталась кучка пепла. И тотчас за окном, в конце Большого проспекта, вылезло из-за дома Белогруда огромное солнце. Очень большое, неправдоподобное.

Я постарался честно уничтожить все, что сочинял до этого утра. Сочинения были недостойны даже огня, и пришлось затратить довольно-таки много времени, чтобы, не засоряя коммунального сортира, пустить многочисленные тетради и лис-

точки в свободное плавание по городской канализационной системе.

Горизонталь жизни серьезна и озабочена, даже когда делает вид, что шутит. Вертикаль может позволить себе сомневаться даже в собственной реальности, настолько она безоглядна. «Живи рядом со мной хоть десяток Данте, я бы не стал писать по-иному или сокрушаться по поводу собственной бездарности, в конце концов есть соборное звучание Слова, и моя глотка в этом хоре не меньше нужна, чем какой-нибудь прославленный оперный бас», — эти слова полубезумного Олега Охупкина, сказанные им спьяну летом семидесятого, имеют под собой то же самое ощущение счастливо обретенной вертикали, которое позволило и мне навсегда избавиться от страха, что мой голос слишком слаб или несовершенен, несвоевременен или хрипл.

И сразу изменился круг друзей, пространство общения приобрело четко выраженное вертикальное измерение, исключив многих, подавляющее большинство современников (среди них — люди весьма уважаемые, честные), но зато обретя — в качестве живых, постоянных собеседников — Тютчева и Данте, Баратынского и Чурилина, Сей-Сёнагон и Луи Бертрана. А рядом с ними — ничуть не умаляясь соседством с великими мастерами прошлого — совершенно по-иному зазвучали голоса моих друзей: Елены Шварц и Александра Миронова, Олега Охупкина и Петра

Чейгина, Володи Кривошеева и Тамары Буковской, Игоря Бурихина и Ольги Седаковой, Льва Рубинштейна, Сергея Стратановского и Александра Ожиганова. Осталась, но больше как ностальгическое эхо, поименованная самой Ахматовой (весна 1961 г.) «золотая десятка молодых» — Валентин Хромов, Станислав Красовицкий, Генрих Сапгир, Игорь Холин, Михаил Еремин и Владимир Уфлянд, Рейн, Найман, Дмитрий Бобышев и Бродский. Впрочем, из последних четырех по-настоящему — только Бобышев и Бродский. Отдельно — Айги. Потом для меня открылся Леонид Аронзон, к сожалению, после его смерти все в том же юбилейном 70-м. Где-то рядом существовали Анри Волохонский и Хвост, Володя Эрль с хеленуктами, Сева Некрасов... Совсем на периферии — но все же присутствовали немногие поэты из официоза — ранний Горбовский, Кушнер середины 60-х и Соснора, ну, конечно, Белла Ахмадулина. И, пожалуй, все. Последние два десятилетия почти не расширили этот круг. Разве что Лев Лосев и Алексей Цветков, может быть, Миша Генделев, самую малость Бахыт Кенжеев, чуть-чуть Кибиров (поначалу) и Сергей Гандлевский. Остальное — молчание, литература.

Сейчас меня даже настораживает, что вертикаль внезапно обрывается на моих сверстниках. Я слишком хорошо помню слова Пастернака о том, что он похож на четко работающий семафор

посреди пустыни. Они были сказаны, когда уже писал Айги, а Красовицкий едва ли не завершал свой недолгий и стремительный взлет. Или Горбовский, жалующийся Д.Я. Дару, что за ним пустота, поэты в России кончились. Или Бродский: «Я принадлежу к последнему поколению, жившему литературой». Фигура «Последнего поэта» слишком притягательна, когда чувствуешь первые признаки старения: пустота дышит в затылок и нужно...

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Первая глава. Три до-книги

До- первое. «Я» и «Ъ»

Имя «Зингеръ», косо опоясавшее хрустальный шар, возносилось над Ленинградом. С твердого знака еще не стерлась позолота, и в редкие солнечные дни «Ъ» одиноко проблескивал над Невским проспектом. Под ним жила книга: шуршало на пятом этаже цензурное ведомство — загадочный Горлит, ниже стрекотали издательства, еще ниже гудел магазин. Пропилеи: калориферы на входе, веющие мощным теплом сквозь затейливую бронзу решеток, по обеим сторонам прохода — старинные массивные лифты с зеркалами, работающие только на подъем и только выше третьего этажа, людской водоворот. Ввинчиваюсь в него спустя 35 лет. Все тот же вечный Дом книги, «дом вязиги», как шутил некогда Дима Бобышев. Подымаюсь на второй этаж.

Отдел поэзии раньше ютился в левом торговом зале, сразу справа от входа. Теперь он слева и в глубине. Мужское и женское поменялись

местами. Но за прилавком все та же Люся Левина, и за книгами так же приходится протискиваться, как тридцать пять лет назад. Издано все, о чем в начале шестидесятых можно было только мечтать. И даже то, о чем не мечталось нам. А люди стоят, переминаясь с ноги на ногу, глядят и ощупывают обложки, извиняются за чем-то и отходят. Покупают очень редко, в основном Бродского, реже Мандельштама или книжки о Цветаевой. Раньше не было полновесных книг, теперь — денег. Поэзия остается, хотя и совсем по-другому, столь же недоступной, как десятилетия назад, когда здесь продавали не купленную мною своевременно пятнадцатикопеечную брошюрку Николая Асеева с дурацким вопросом, вынесенным в заглавие: «Зачем и кому нужна поэзия?» «Зачем?» — это как «у» в слове «ОБЭРИУ», для красоты, реверанс бывшего футуриста в сторону грядущего Блока, а вот «кому?» — задумаешься, переминаясь с ноги на ногу... Вроде никому. Или, что то же самое, — всем. Стало быть, и мне тоже. Нужна.

Первое, отпечатанное в рифму сочинение, какое я прочел сам, без помощи взрослых (класс, наверное, третий или четвертый), называлось «Павлик Морозов. Поэма», из учпедгизовской серии «Моя первая книжка». Какой поэт ее составил, точно не помню, должно быть, Степан Щипачев. А вот слово «составил» — применительно к стихам — навсегда осело в памяти рядом с коллекцией школьных запахов: физкуль-

турного пота, клейстера на уроках труда, новенького кожемита от форменных ремней и портфелей. Щипачева я взял в школьной библиотеке из-за фамилии. Сын вора, значит, карманника, «щипача». Неистребимая уголовная романтика первоклашек. И разочарование: история маленького доносчика, из тех, что заложил бы и меня и моего приятеля Вову Петрова, впоследствии севшего за крупную растрату. И слова какие-то директорские, присутственные — они напоминали невидимую меловую пыль, скрипящую под сухой тряпкой. Они тянулись уныло и бесконечно, как вечера в «продленке», бок о бок с двоечником Бутеевым и «хорошистом» Цакулем, чьи родители тоже зарабатывались допоздна. Бутеев, если и жив еще, то где-то на зоне, а рыжего Витю Цакуля после института позвали работать в органы, теперь он большой начальник в областных ментах.

После щипачевского эксперимента я в течение нескольких лет пролистывал, не читая, любую страницу со словами, соединенными посредством рифмы. А если стихи и вклинивались в нормальную человеческую прозу, как в сказках «Тысячи и одной ночи», то вызывали досаду и раздражение, словно бы специально, назло мне, зеленому и неискушенному читателю, притормаживали стремительный бег интриги, создавали искусственную паузу, погружая меня в состояние межеумочное, нелепое с точки зрения тех простых житейских ценностей, какими ограни-

чивалась (но не исчерпывалась) сфера обыденного подросткового общения. Стихи не казались излишними в этом общении лишь тогда, когда звучали солоновато, на грани или за гранью цензуры. То, что осталось от них, отроческих, похоже на продавленный проволочный каркас оранжевого абажура, место ему на помойке, но почему-то руки не доходят выкинуть. Скажем, слабо зарифмованная считалка, интересная лишь тем, как советская трудшкола двадцатых годов корректировала сортирную гимназическую лирику, заменяя дорежимного «господина» более своевременной фигурой:

Одиножды один —
Шел гражданин.
Дважды два —
Шла его жена.
Трижды три —
В комнату вошли.
Четырежды четыре —
Свет погасили.
Пятью пять —
Легли на кровать.
Шестью шесть —
Он ее за шерсть... —

и т.д., как у Велимира Хлебникова... Но ни я, ни мои одноклассники не имели, разумеется, ни малейшего представления об авторе «Досок судьбы» с их историософической арифметикой. Вершиной поэтического искусства ученики 6. Первой петербургской гимназии почитали скрытоматерного

Есенина и кое-что из Пушкина, с точками вместо букв. Отточие — вот чем была для меня поэзия до того, как я сам начал писать стихи.

Поймать момент, когда отточие обернулось совсем другим, хотя и графически похожим знаком препинания — многоточием — практически невозможно... Многоточие было вначале, еще до первого слова. Многоточие — это фигура недоумения, стыдливо потупленные долу очи, смысловый промежуток. Название тыняновской статьи, завершающей «Архаистов и новаторов», выбрано необыкновенно точно для обозначения поэзии как таковой, поэзии вообще, а не только периода «стихологической паузы», каковой виделось автору «Кюхли» постхлебниковское прозябание стиха. В переводе на язык компьютерного пользователя «Промежуток» — это ярлык файла «Поэзия», вынесенный на «Рабочий стол», но почему-то не поддающийся раскрытию обычными способами. И для меня все по-настоящему началась с многоточия, с не поддающихся объяснению состояний, с подростковых приступов кисло-сладкой тоски, безо всяких видимых причин, особенно сильно по вечерам, под конец дня.

Стихов — и чужих, и тем более своих — стеснялся не только я сам, но и окружающие. Все мы жили под сенью сладостных запретов, в обществе с подавленным сексуальным фоном. Весна человечества, пора буйного цветения цензуры, пышной и до извращения изощренной. Именно она, цензура, владела ключом к тотальному

прочтению эротических шифров, и в этом ключе любая ритмически организованная речь опознавалась как скрытая имитация полового акта, а поэт, явленный городу и миру, — как заядлый эксгибиционист. Костя Кузьминский, который принимал гостей обоего пола, возлежа на диване, и — прежде чем перейти к стихам — имел привычку как бы ненароком откинуть полу древлебухарского халата, чтобы продемонстрировать каждому вновь прибывающему «вялые лепестки гениталий» (замечание Михаила Матвеевича Шварцмана), на всю жизнь остался для меня живой иллюстрацией к психоаналитическому истолкованию феномена поэзии.

Но было бы нелепо сводить все к возрастной игре гормонов. Я и в отрочестве не мог не понимать, что исторгаемые из моего организма словесные массы не являются только словами. Они были чем-то еще. И вообще это были не стихи, точнее, почти не мои стихи, при том, что весь набор понятий и ощущений, заключенных в них, — одиночество, желание любить и быть любимым, жажда чуда, смерть, звезды, облака, живое присутствие далекого прошлого здесь и сейчас — остался неизменным до сего времени.

Начальные свои поэтические опыты я однажды, после долгих внутренних колебаний, обнаружил перед мамой, человеком, хотя и читающим романы, но далеким от литературы. Она любила, когда я читал ей вслух — считалось, что это развивает ребенка. И вот, в пестрый ко-

вер есенинских «Персидских мотивов» вплелись мои домотканные дерюжки. Обнажать свое, сокровенное, под видом чужого — ах, что за простор для постфрейдистских интерпретаций, с позволения сказать, творчества... То ли мама сделала вид, что не заметила подлога, то ли вообще нарочитая неестественность стихотворной речи воспринимается подавляющей массой народонаселения как другой язык, где все слова, подобно китайцам, на одно лицо, но так или иначе, я в качестве стихотворца явился на свет Божий неузнанным. И слава Богу, ибо в мои 15 я писал не просто плохо — я писал чудовищно. Сравнивая свои творения с ямбической гладкописью классиков, я никак не мог понять, отчего это у них получается так складно и красиво, а у меня так уродливо и коряво. Как-то, проснувшись однажды среди ночи, обнаружил, в чем дело. Начал на стенке тихонько выстукивать ритм первой строфы «Евгения Онегина». На один сильный удар приходился один слабый. В каждой строчке простукивалось одинаковое количество «кирпичиков» (термин «стопа» еще неведом). Попробовал выстучать четверостишие собственного сочинения. Сильные и слабые удары чередовались произвольно, безо всякого порядка, хотя построчное количество их тоже было одинаковым. Как выяснилось позже, я, сам того не подозревая, будучи абсолютно непросвещен в теории стихосложения, повторил открытие Ломоносова (или Тредьяковского?) и внутри себя произвел

просодическую революцию середины позапрошлого века, репродуцировав переход от силлабического стиха к силлабо-тонике. Тождество, как сейчас бы выразился статистически средний философ-первокурсник, онто- и филогенеза. Открытие меня потрясло.

Потом бросилась в глаза афишка под лестницей районного ДПШ, приглашающая желающих в кружок «любителей западной литературы». Там значились и «юные поэты», но ставить себя на одну доску с олимпийскими небожителями мне и в голову не пришло. Рядом с ними побыть — уже счастье. До этого я видел живого стихотворца лишь единожды. Он был женщиной Еленой Рывиной, которую привели в наш 6-б класс на урок литературы. Впечатление осталось сильное — от роскошной, до пят, мутоновой шубы: поэтессу раздевали прямо в классе, шубу бросили на заднюю парту, и она громоздилась за моей спиной, распространяя волнующий запах крепких духов. Много позже, узнав о сложных отношениях Осипа Мандельштама с разного рода шубами, познакомясь с Костей Кузьминским, чья куца, трепаная собачья шубейка неотделима в моей памяти от его пенно-бурунных стихов, я почти утвердился в мысли о некой органической связи этого предмета одежды с самой природой поэтической активности. Елена Рывина застряла в «Москвиче» на железнодорожном переезде в Комарово и была раздавлена электричкой. Кузьминский живет в Нью-Йорке, ходит в ка-

ком-то бесформенном и бесцветном балахоне на голое тело, независимо от погоды.

А во Дворце пионеров тогда, в 1958, еще никаким клубом «Дерзание» и не пахло. Дерзать было некому, в преподаватели туда только что откровенных баптистов не брали. Коллектив собрался битый, интеллигентный и потому тихий. Кружок зарубежной литературы вела Маргарита Николаевна, дочь певца, солиста старой Мариинки, и племянница знаменитой Веры Фигнер, а также праправнучка легендарного партизана 1812-го. Единственное, что я твердо усвоил за год кружковых занятий, так это сомнительную, на первый взгляд, истину, которую, к сожалению, до сей поры не опроверг ни разнообразный словесно-житейский опыт, ни развивающаяся с годами политкорректность. Истину эту можно сформулировать так: настоящая литература всегда есть род партизанской войны, а вовсе не красочное движение регулярных сил по контурной карте, обозначаемое квадратами, кружками и стрелками разной длины и жирности.

Лекции о Бальзаке и Флобере роковым образом совпали с запойным чтением «Войны и мира», ныне почти рудиментарным, и я на какое-то время онемел под натиском двунадесятиязычного словесного космоса, чья мощь наглядно демонстрировалась способностью нашей руководительницы легко переходить с классического английского на немецкий времен Шиллера, не забывая при этом подчеркнуть радикальные лексико-

синтаксические различия между воспоминаниями подлинного аристократа Шатобриана и лейтенантской прозой Альфреда де Виньи. С ужасом обнаружил я, что подобная свобода при пересечении языковых границ достигается не столько резвостью ума и даже не потом и опытом, сколько бессмысленной прусской муштрой в раннем детстве. И никаких других путей, кроме подчинения своей неокрепшей воли железному племени наставников-гувернеров, у меня нет. А подчинять ее, эту волю, и поздно уже, и некому.

Но если дороги забиты и разъезжены повозками отступающей армии, то нетронутым остается глухой и темный лес. Похожий на тот, каким от подмосковной станции Ашукинская нужно пройти километра четыре, чтобы выйти к бывшей усадьбе Баратынского «Мураново». Там и Тютчев, Федор Иванович, живал подолгу, в гостях у своей дочери, вышедшей замуж не за молодого графа Льва Толстого, который сделал ей предложение после пяти минут знакомства, будучи приглашен соседом по купе (чем же так поразил почтенного дипломата-стихотворца ночной разговор с юным провинциалом?) прямо с вокзала позавтракать в известный дом на Невском, рядом с коим нынче располагается Комитет по культуре мэрии под началом Яковлева В.П., а за вальяжного и хозяйственного Путятю, унаследовавшего от Баратынского помянутую подмосковную. Сам же Баратынский точно никогда не знал, что должно ставить на бумаге по окончании тща-

тельно продуманной стихотворной пьесы — точку или запятую. Чаще склонялся к запятой — тактика, которую, я думаю, одобрили бы и душегубец Фигнер, и сталинский Ковпак.

Маргарита Николаевна тоже действовала методами партизанскими, как бы невзначай, ненавязчиво расставляя яркие вешки в фарватере школьной программы, не имевшей вроде бы прямого отношения к зарубежной классике. Маргиналии на полях ее лекций запоминались надолго. Тема, скажем, натурализм в европейской прозе, а на столе — роман «Что делать?». Русский дарвинизм неуклюж и сентиментален: «Где ты был, миленький?»; «Милый друг, отчего бы нам не позвать гостей?». Это не проза, а симптоматика. Радищева зачем-то ставят в один ряд с Чернышевским. Я не слишком люблю Радищева, но его нельзя не уважать. А с Чернышевским совсем другой случай. Если он и заслуживает чего, то скорее сожаления, жалости, психо-физиологического исследования. Мастером таких исследований был Золя. Посмотрите, как с медицинской точки зрения точна и беспощадна, к примеру, нарисованная им картина агонии больного раком. После таких слов имя Чернышевского и по сю пору безотказно отзывается во мне волнами жалости, словно снова и снова заглядываю в историю болезни, отшатываясь от чересчур натуралистических деталей.

До- второе. «Мы»

Наследница престарелой народоволки, Маргарита Николаевна так и не приучилась скрывать свои пристрастия и антипатии, причем не только в литературе. Но она никогда не говорила «Я считаю». Она говорила «мы...». Помню стихотворение Иосифа Бродского, написанное примерно в то же время, в конце 50-х, там были строки:

Нам нравятся складки жира
На шее у нашей мамы
И даже наша квартира,
Которая маловата
Для обитателя храма...

«Наша мама», т.е. наша с вами общая мама, совокупная. Что подразумевал поэт под притяжательным местоимением «наша»? размноженного себя самого? или его «мы» уже тогда означало не общность конкретных людей, а некое абстрактно-дидактическое наполнение, почти равнозначное тютчевскому «ты», что, впрочем, тоже не есть реальный человеческий адресат, а скорее действительно обитатель храма.

Кружковцы М.Н.Фигнер обитателями храма себя еще не ощущали. Посетителями — да, причем посетителями неслучайными. После занятий мы всем кружком гуляли по городу, и М.Н. учила нас читать дома, как книги. Стиль — это прежде всего архитектура, а уж потом слово. Вернее, сначала слово-приказ, потом схема, потом соору-

жение, и только после этого слово — художественный акт. Петербургская поэзия — всего лишь вольный комментарий к рекрутски организованному городскому пространству. Маргарита Николаевна комментировала прозой: «Посмотрите, как гармоничен Александринский театр и насколько уродлив особняк Елисеева напротив. Есть подлинный аристократизм и есть буржуазность, сытое искусство, наглое, вон какой на фасаде Аполлон откормленный и самодовольный». Ее поколение отвергало, отрывало модерн, третировало его, как генеральша — матроса, подселенного в барскую квартиру по губкомовскому ордеру. Сплошная безвкусица и новоделы. Конец прошлого века и все последующие культурные напластования представлялись ей упадком, вырождением.

Но уж тут ее уроки усваивались с точностью до наоборот. Ее поколение отделилось от «нас». Мы-то обнаружили неразгромленный третий этаж Эрмитажа, Родена, постимпрессионистов, и слово «декадентство», укоризненно звучавшее в устах пионерки 20-х гг., которую нянчила и пестовала тетка-народоволка (родители М.Н.Фигнер эмигрировали), постепенно приобретало для нас какой-то взрывчато-революционный смысл, вновь магически притягивало к себе, как до нас — поколение «тринадцатого года».

Я поэт-декадент,
И этим горжусь.

Расстояния нет —
Прямо к звездам несусь! —

кликушествовал чернявый и миниатюрный Мирон Саламандра в дворцово-опионерской бытовке с допотопным «титаном». Поэт угрожающе нависал над взводом составленных в углу гипсовых бюстиков неопознаваемого монголоидного генерала (до сих пор загадка — кто там был, маршал Чжу Дэ? Чойболсан? Ким Ир Сен в военной форме?). У Саламандры наблюдалась одна особенность. Свою гугнивую декламацию он обычно заканчивал неожиданным вопросом, скорее риторическим, нежели обращенным к кому-либо конкретно, вроде: «Ну что, похож я на провансальца?» Вокруг тонюсенькой шейки обвивался длинный грязновато-белый шарф, конец небрежно заброшен за спину и свисает аж до полу, путаясь в ногах у поэта-декадента. Ладонки у него постоянно были влажными, и все мы знали отчего. Сейчас живет где-то в Израиле, ставши и в самом деле похожим на спившегося виноградаря из Прованса.

За стенкой бытовки, в «Комнатах сказок», лихо расписанных к 1937 г. палехскими фресками на сюжеты «Буревестника» и «Старухи Изергиль», шло тихое занятие с поэтической малышкой, а для нас, старших, руководителя почему-то никак не могли подобрать. С нами не уживался никто. Ни редактировавшая еще в том Детгизе Хармса и Маршака Ольга Николаевна Хузе, похожая на добрую прикроватную тумбочку с ру-

кописями. Ни вечно грустный, похмельный Валя Горшков, прибитый на всю оставшуюся жизнь к земле после феерического взлета вознесенской «Параболы» в далекой Калуге. Ни остриженный под бокс, будто только что из армии, Игнатий Ивановский, тогда еще не писавший песен на стихи Бельмана, но уже почти оправившийся от удара — смерти Николая Заболоцкого, которую переживал как личную драму. Ни Зелик Яковлевич Штейман, из отдела критики черносотенной «Невы», недавний лагерник, строивший занятия с поэтами и прозаиками по системе Станиславского: «А теперь, дети, представьте, что вы входите в телефон-автомат и набираете номер девушки, которая вам очень нравится. Попробуйте-ка написать об этом так, чтобы все было до боли узнаваемо...» Дети старались вовсю!

У Бори Айзина металлическая оплетка телефонного шнура заиндевела, обросла сталактитами сосулк и заискрилась всеми цветами радуги. Радуга напоминала зардевшиеся щеки возлюбленной на другом конце провода. Кто-то не выдержал: девушка-то, выходит, с бородой, причем сосульчатой. Женя Шмидт, который косил под Хемингуэя и появлялся на людях исключительно в толстой водолазке, выдал многозначительный диалог за стойкой бара, о телефонном звонке там упоминалось вскользь, причем герой вообще звонил не даме, а боевому товарищу, который, как мы обязаны были догадаться, эту самую даму огулял, вернувшись с войны на неделю раньше, чем

сам лирический герой. Я, не особо утруждаясь, выжал на бумагу две коротких фразы: «Сначала долго было занято, потом очень долго не подходили. Когда она сняла трубку, я все понял по голосу и дал отбой». Штейман сказал, что я лучше других справился с заданием, потому что у меня нет красотостей. Вообще ничего нет. Полный ноль. Так я впервые услышал о нулевом письме. Ноль, — развивал он свою мысль, — все-таки лучше, чем минус. Но вообще-то мне надо серьезно подумать, прежде чем связывать себя с литературой. Может быть, попробовать силы в критике. После двух занятий он куда-то исчез. Навсегда. Кто-то потом рассказывал, что в лагере Зелик Яковлевич был стуклом. Даже не знаю — верить или нет. Слишком гладко тогда все получается, как в дурных романах.

Напоследок появилась Наталья Осиповна Грудинина. Партизанщина кончилась. Но это отдельный сюжет. Мне все-таки приятнее вспоминать время, когда мы росли сами по себе, как одуванчик у забора, взхлеб курили полуторарублевые (после 61-го года пятнадцатикопеечные) албанские сигареты «Бутринти» и громко читали друг другу стихи собственного сочинения, похожие и на свежееотрытого Гумилева, и на недохороненного Пушкина.

Итак, осенью шестидесятого я как-то незаметно из «любителей зарубежной словесности» переместился на ступеньку выше, вознесся в круг «творческих» и уже не только не стеснялся своей

писанины, но с нарастающим интересом приглядывался к подростковой литературной жизни, пародийно копирующей борьбу стилей и направлений во взрослой литературе. У нас уже тогда обозначились свои конформисты, любимцы преподавателя, и свое подполье, «черная кость». Миша Гурвич считался самым перспективным с точки зрения профессиональной будущности. Его всегда ставили в пример и выпускали первым на публичных чтениях. Он, несмотря на повышенную прыщавость, версифицировал как взрослый, грамотно, понятно и прочувствованно. Кое-кто из дам, ведущих занятия с юными поэтами, был неравнодушен к Славику Василькову, красивому и загадочному, «как Дориан Грей» (слова Анны Ахматовой, вероятно, подлинные, поскольку были переданы через Лену Рабинович на следующий же день после нашего визита к стареющей Дидоне русского модерна). «Дворцовские» стихи Василькова до сих пор всплывают у меня в памяти, но он сейчас известен как крупнейший в стране индолог, переводчик «Махабхараты» и вряд ли сам вспоминает замечательные юношеские опыты. Да и «конформистом» его нельзя было назвать — на симпатии педагогов он отвечал печоринским презрением, прислушиваясь к мнению лишь одного человека — Оси Аскатского. Тот присутствовал при Славе, как Мариенгоф при Есенине или Николай Раевский при Пушкине. Умный, циничный, ранимый и внешне самоуверенный очкарик, периодически промывавший всем

нам мозги, Аскатский жил с теткой, которую боялся панически. Ничего и никого другого, казалось, он не способен бояться. Его родители похоронены были на еврейском Преображенском кладбище, туда ходил один-единственный 95-й автобус. Почему-то от всех стихов Аскатского у меня в памяти засело лишь кощунственное четверостишие, адресованное, скорее всего, его тетке:

В девяносто пятый твой автобус
Я не сяду никогда —
Лучше сяду я на глобус,
Где моря Черного вода...

Они вместе со Славой Васильковым поступили на востфак, потом поссорились. Аскатский, несмотря на еврейство, умудрился стать комсоргом элитарного Института востоковедения АН СССР. Он занимался джайнизмом, особое внимание уделяя суицидной направленности учения джайнов. В последний раз я видел его в разгар перестройки: Ося раскручивал «Клуб отцов-одиночек» при ДК пищевиков, но не уверен, что у него самого были дети, даже, может, и жены не было.

На литературных вечерах во Дворце пионеров выступал и девятиклассник Сережа Стратановский. Свои стихи он читал плохо, запинаясь, тушуясь, но уже тогда писал, на мой вкус, гораздо ярче, чем Гурвич, — и писал «неправильные» стихи, слишком угловатые, корявые и потому больно царапающие, запоминающиеся. К числу любимцев началь-

ства, естественно, он не относился. Я предпочитал декламировать на вечерах не свои, а чужие стихи, что тоже пользовалось успехом, хотя и совсем другого сорта, на грани скандала: весной 60-го меня едва не уволокли со сцены во время исполнения довольно-таки дурацкого послания Эдуарда Багрицкого к комсомольскому поэту Николаю Дементьеву. Но зато там был рефрен, звучащий, мягко говоря, вызывающе в разгар травли Бориса Пастернака. Строки:

А в походной сумке спички и табак,
Тихонов, Сельвинский, Пастернак, —

выделенные голосом, вызывали одобрительное бурчанье зала и аплодисменты.

Чужие стихи я предпочитал своим, разумеется, не из ложной скромности. Все «дворцовские» стихотворцы презирали тех, кто сочинять не может или не хочет. Но скандал — дело святое. Здесь и чужое сгодится. Первые уроки снобизма и первые уколы авторского самолюбия требовали хлестких манифестов, жара литературных битв. Встретить не-гения среди шестнадцатилетних подопечных Дворца пионеров практически не представлялось возможным. Подражая футуристам, мы манифестировали собственную гениальность. Мог ли кто-либо из нас в 1960 г. предполагать, какая сила предвидения заключена в эпатажном, как всем казалось, зачине программного документа молодого литературного поколения: «Мы — кочегары нового искусства. Мы —

дворники старого. Мы утверждаем...» Что там утверждалось, теперь не имеет никакого значения, а вот по части кочегаров и дворников — тут уж в самую точку. Так оно и случилось. Под манифестом стояли подписи трех друзей: Бори Айзина, Вити Соколова и моя.

Наши — всей троицы — «кочегарские» и «дворницкие» стихи, аккуратно переписанные от руки, прикнопливались — после обязательной педагогической цензуры — на красиво задрапированную чертежную доску в помещении Литературного клуба, их читали случайно забредавшие туда подростки, наполняясь уверенностью, что и они могут творить не хуже. И не только стихи или манифесты. Мы вместе сочиняли оперы на «горячие» сюжеты, предлагаемые самой жизнью. Грустная история летчика Пауэрса, например, была положена на музыку, с использованием тем «Пиковой дамы», «Аиды» и вокальных номеров из детских радиопередач. Ричард Никсон пел дискантом, переходящим в фальцет, на манер «Колючки», популярного в конце 50-х комического радиоперсонажа. Партию предсовмина СССР исполнял лирический тенор. Помню дуэт Эйзенхауэра и Хрущева. Аик (баритон) натягивает медицинские перчатки, на одной из которых крупно выведено «U-2» (название сбитого разведывательного самолета), и лезет в карман Хрущеву, громким театральным полупшепотом комментируя свои действия:

Я с помощью перчаток
Залезу к тебе в штаны...

Хрущев же, как бы не замечая поползновенный партнера, самозабвенно выводит рулады, обращенные исключительно к литерным рядам партера:

Любой початок,
Любой поча-а-ток
Достану с Луны!

Главным инициатором нашей оперно-политической активности был Боря Айзин, большеголовый, близорукий и нервозно жестикулирующий вьюноша. Он писал длинные романтические марины, не стесняясь начинать их строчкой:

Адриатические волны!.. —

что ставило в тупик не только взрослых, но и его сверстников, не до конца еще освободившихся из-под гнета «Алых парусов» или «Одиссеи капитана Блада». Теоретически мы все любили море, не конкретную Маркизову лужу с Кронштадтом на горизонте, а некую условно-южную, далеко отстоящую отсюда стихию, закутанную в цветной туман. Боря Айзин жил на Коломенской улице без родителей, с бабушкой или теткой. В их коммуналке не было ванной и вечно стоял тошнотворный запах кипяtimoго на кухне белья. Я потерял его из виду, когда поступил на

филфак, как-то раз только встретились на улице, и он завел меня к себе. Его бабушка (или тетка) умерла, он жил один, почти без мебели. Из книг наличествовала лишь «Крейцера соната», да на продавленном диване валялся раскрытым том толстовского девяностотомника — тот самый, сорок пятый, редчайший, где был опубликован перевод четвероевангелия. В углу комнаты, у мутного, давно не мытого окна, просматривалось нечто, напоминавшее длинный дощатый ящик, в каких обычно хранят садово-парковый инвентарь или дворницкие лопаты и метлы. Что это? Гроб для медитаций. Боря ложился туда, иногда на несколько суток, испытывая себя и подвергая жесточайшему анализу свои ощущения, помыслы и поступки. Я даже не спросил, пишет ли он еще стихи.

Третьим в нашу оперную компанию вписался Витя Соколов, совсем не романтик, скорее желчный ироник. Мальчик вида более чем простецкого, похожий на поэта Николая Заболоцкого в нежном возрасте: открытое славянское лицо, белесые ресницы и прямые, слабые, рыжеватые, всегда нестриженные волосы. Вот уж кто был мастером каламбуров. Впоследствии Кузьминский окрестил его «Рыжей кошкой», по стихотворению, которое с неизменным успехом исполнялось и в «Кафе поэтов», и во время частых квартирных чтений:

Рыжая кошка.
Рыжая стена.
Рыжая кошка
Ревности полна.
Рыжая хозяйка
Изменила ей,
Рыжую собаку
Назвала своей.
Не видно кошки
На фоне стены.
Спит и видит кошка
В рыжей дымке сны:
Тонет в рыжей жиже
Рыжий конкурент —
Ах, какое счастье,
Ах, какой момент!

Сегодня, когда в моем доме живет около десятка кошек (по преимуществу белые; рождаются, правда, огненно-рыжие котята, но их сразу разбирают — к деньгам, что ли...), я могу по достоинству оценить истинно кошачье звучание этого текста. Рыжая Кошка то и дело жаловался на своих родителей: мещане, мол, обыватели, скучные люди. От них все приходилось скрывать. Он тайком поступил на заочное отделение Полиграфического института, мечтал печатать нескучные книги. Откуда-то взялся полный набор типографских литер, древняя подпольная печатня. Типография хранилась под кроватью у Гришки-слепого. Витя как-то завел меня на филфак-овский Парнас и показал, не выпуская из своих рук, четвертушку оберточной бумаги с куском

моего стихотворения, набранным по-настоящему, литературной гарнитурой номер 1. Первая публикация. Но дальше не пошло: Кошку загребли в армию, куда-то под Кенигсберг. Через год меня вызывают повесткой в Большой дом на предмет типографии. Искренне убежденный, будто она так и лежит под кроватью, я начал плести невесть что, лишь бы не всплыло гришкино имя, а когда спохватился — уже поздно: вскользь помянул Рыжую Кошку. Типографию не нашли, но до сих пор боюсь представить даже, что по моей вине пережил рядовой Соколов, когда с ним там, в части, стали разбираться особысты. После армии он полностью переключился на книготорговлю и работал в «Букинисте» на Литейном (по тем временам место более чем хлебное). В последний раз я встретил его накануне перестройки — он заведовал клубом где-то в области, совсем полысел и стал похож на бухгалтера, прираба-тывающего на полставки в шорном ателье.

До- третье. «Мы» и «они»

«Мы» — вещь изменчивая, текучая. «Мы» осени 1962 г., к примеру, — это четыре соавтора машинописного сборника «Лай» — Славик Васильков, Женя Пазухин, я и Володя Комаров. Стаей мы себя не чувствовали. Название только по виду собачье, по сути же оно пародировало имя книжки («Лад»), которую выпустил, как выразилась ленинградская «Смена», «старейшина

советской поэзии» Н. Асеев с точным расчетом получить свежечужденную Ленинскую премию. На советскую поэзию мы и гавкали, каждый по-своему.

Володя Комаров, лысеющий историк, был намного старше нас, первокурсников, помнил еще немецкую оккупацию Псковщины и писал прозрачные нерифмованные тексты, что являлось редкостью в начале 60-х, ошибочно опознаваясь как «верлибр». С Женей Пазухиным мы подружились еще в школе — оба двоечники, он к тому же и второгодник, и оба крайне озабочены преобразованием деградировавшего человечества в нечто невиданно-титаническое. Под буро-плексигласовой доской с именами школьных медалистов (среди них — Александр Кушнер) мы обсуждали проекты радикальной революции духа, призванной смести все существующие социальные институты, в том числе — казенную систему образования с ее убогими наградами и жалкими наказаниями. Пазухин, будучи натурой художественной, несколько лет провел в стенах СХШ, где учился в одном классе с Олегом Григорьевым, однако не выдержал накала творческой атмосферы. Спланировав в обычную школу, он прославился безграмотностью, возведенной в идеологический принцип. В слове, скажем, «женьщина» Женя упорно ставил мягкий знак — чтобы таким образом недвусмысленно обозначить принадлежность предмета к слабому полу. Никакие двойки не могли

его переубедить. В конце концов он сочинил самое женоненавистническое стихотворение, какое могло бы только быть написано пятнадцатилетним подростком. Оно ходило в самиздате, но, к сожалению, сейчас пазухинскую «Бабу» немногие помнят:

Баба

Троллейбус набит, как с начинкой пирог,
И морды — как спелые брюквы.
А баба, базаря, сочилась вперед
И навалилась брюхом.

Мне жарко и жадно хотелось бежать,
Я чувствовал стыд и усталость.
А баба, с животным желаньем рожать
По мне животом своим стлалась.

Живот бы похож и на чан, и на чайник.
Я слышал: там что-то спекалось, варилось...
А мне наплевать, что бы там ни зачато, —
Зачем на меня навалилась!?

Пазухин решил обнародовать свою «Бабу» и вместе с другими примерно такого же порядка текстами отнес ее в журнал «Нева». Ему ответили письмом на редакционном бланке: «Дорогой товарищ Пузанов! Стихи Ваши прочли, и вот Вам дружеский совет: не пишите больше таких стихов, а лучше читайте хорошие книжки. Литконсультант П.Заводчиков». Письмо пришло на тот же самый адрес, на который Юрий Тынянов в

1926 г. послал юному автору «Столбцов» записку с приглашением в гости, что считалось равнозначным пропуску в великую русскую литературу. Пазухинская комнатка в коммуналке была некогда первым питерским прибежищем Николая Заболоцкого, и древняя соседка, регулярно подсовывавшая под женькину дверь сплюснутые спичечные коробки с подарочным набором клопов и тараканов, проделывала то же самое, по ее собственному признанию, 35 лет назад, чтобы выкурить свеженького подселенца в красноармейской шинели на кухню для серьезного разговора и узнать-таки, где он служит — агрономом в губкоме или бухгалтером на шорной фабрике «Рот-фронт».

Я притащил одаренного Пазухина во Дворец пионеров, где Грудинина подтвердила наличие у него незаурядного поэтического таланта: «Вот если бы тебе (то есть мне) пазухинскую форму, а ему — твое содержание, из вас двоих вышел бы один отличный поэт». Наталья Осиповна в то время вообще изъяснялась весьма образно. «Бродский, — предостерегала она воспитанников, еще не ведая, что сама будет защищать его спустя три года, — никакой не поэт, он строит из себя что-то вроде учителя жизни. Вам, ребята, следует опасаться, если он спросит, какого цвета трава. Ни в коем случае не отвечайте, что зеленая. Он только и ждет, чтобы ему так ответили. Сядет в позу лотос и будет повторять: «Трава — зеленая», «трава — зеленая», — пока вы над

собой контроля не потеряете. Они это называют медитацией, а по-моему, просто дурят голову». Кто такие «они», оставалось неясным. Понятно только, что не «мы».

«Мы» образца 1963–64 годов сложились на общекурсовых лекциях в длиннющей 31-й аудитории. Лева Васильев, Жора Антощенко и я всегда садились рядом, в заднем ряду. Под монотонную, глуховатую отчитку слепого доцента с кафедры истории КПСС (кто-то утверждал, что и нос у него картонный) мы в течение 100 минут сдвоенной лекции дважды в неделю предавались коллективному словесному пиршеству. Строфа за строфой складывался бесконечный Гаврила, занявший несколько общих тетрадей в клетку своим служением то на границе, то в КГБ, то хлебопеком (после хрущевского неурожая-63, когда из студенческой столовой исчез бесплатный хлеб), то лингвистом-профессором в школе для дураков — и все с использованием сложнейших строфико-метрических форм, от онегинской строфы до классической касыды, не говоря уж о таких пустяках, как багдадский аруз, рондо, вилланель или триолет, опошленный некогда Северяниным. Я думаю, примерно в таком же стиле развлекались студенты еще в XIII веке. Итог коллективной «Гаврилиаде» подвела рифма, изобретенная Жорой Антощенко — она соединила в себе все возможные и невозможные способы рифмовки: ассонанс, консонанс, диссонанс, приближительную составную и точную гипердактиличес-

кую рифмы одновременно. «...Эдита Пьеха? — Иди ты на ...!». Финал, достойный пера гения. Или гения пера. В любом случае Набоков бы осудил стечение родительных падежей. Но «Дара» в ту пору не читал никто, кроме Алены Басиловой в Москве, а она еще не вышла замуж за Леню Губанова и была нам совершенно неизвестна. Леву Васильева любили все, а он любил Вагинова и летал по коридору с пудовым, набитым книгами портфелем, с рассеянной полуулыбкой, так что никогда нельзя было точно угадать, к чему относится виновато-игривое выражение его лица: то ли к стерве-немке Рединой, не ставящей зачета, то ли к моей плохо застегнутой ширинке, то ли к какому-то особенно вкусному месту в «Содоме и Гоморре». Его улыбка могла значить и то, что Лева уже выпил свое пиво в «академичке», и то, что он еще только блаженно предвкушает горьковатый пивной кайф. Он всю жизнь так прожил, не меняя выражения на лице. О его стихах хорошо и тепло написал Топоров в «Поздних петербуржцах», хотя студент Лев Васильев вряд ли подозревал о присутствии среди многочисленных филфаковских стихотворцев будущего известного критика и переводчика. Лева болел туберкулезом, в детстве у него вырезали легкое, и любая ссадина или царапина или сигаретный ожог на коже заживали моментально: по его словам, «внутри все так сгнило, что пусть хоть шкурка целой остается».

Наверно, каверны и спайки
от щедрого ветра в груди.
Но рано еще мне фуфайку
и койку и общую пайку
и брать на учет погоди.

В огне площадного румянца
мы празднуем с листьями танцы,
с камнями ведем хоровод —
испанцы и венецианцы
гиперборейских широт

Мы чествуем плавленный воздух
и пестуем черствый кирпич.
О мальчик, на пире подзвездном
ты нашу смертельную дозу,
не бойся, втройне увеличь!..

И доза увеличивалась — вдвойне, втройне, а далее многократно. После университета — черный книжный рынок, на Левином горизонте появляется легендарный и зловещий Ярослав Владимирович, холеный хозяин подпольного антикварно-книжного бизнеса. Поначалу — вкус к раритетам и привкус редкого армянского коньяка, позже — ежедневное многочасовое топтание во дворах вокруг магазина «Букинист», с постоянной опасливой оглядкой, с нестираемой виноватой улыбкой. Вместо коньяка дешевый портвейн, доза увеличивается с каждым годом, но иногда появляются стихи, хотя все реже и реже. Завидя издали кого-нибудь из старых

университетских приятелей, Лева все чаще принужден был гасить первый порыв и уже не бросался навстречу, но переходил на другую сторону улицы, старался затеряться в толпе. Он умирал страшно, в апреле 1997. Лицо обветрилось и высохло до костей, почернело. Ноги отнялись, голос — тоже. Последние годы он прожил без паспорта, без средств к существованию, из крохотной каморки в коммуналке его выселили еще накануне перестройки. Человека с именем Лев Викторович Васильев, 1943 г. рождения, трижды разведен, русский, без определенного места жительства, юридически не существовало. По крайней мере, когда друзья попытались каким-то образом помочь ему вернуться в прежнее жилье и начали хлопотать насчет пенсии, выяснилось: нет никаких бумаг, хоть как-то подтверждающих его номинальное гражданское бытие. Бытие же физическое истончилось до прозрачности — пергаментной прозрачности машинописного листа со слепой копией стихотворного текста. На листе отчетливо пропечатались лишь знаки препинания, последние следы голоса, отходящего в небытие, в небесную область, где господствует, возносясь над Петербургом, золоченый и беззвучный «Ъ».

Вторая глава. ЛЕНИНГРАДСКИЙ ДОМ КАК ПОЧВА БЕЗДОМНОСТИ

Охота на Мамонта

Если совсем откровенно — так не было учителей!
Племя преподавателей с палками и камнями
разыгрывало охоту — остервенелые, злые
чем грубая шерсть на шее, кусачая в холода.

Кто же сказал, что было тогда теплей?
Разгружали дрова, поленья об лед роняли
с пустотелым стуком. Скелеты заснеженных кораблей.
Арктически чистое время. Обезлюженные года.

Выводили на площадь Мамонта в космах и колтунах
с непропорционально маленькими глазами
где стоял заполярный космогонический страх.
Палки летели, камни... Что они сделали с нами?

1992

Дом. Слово, почти начисто лишенное тепла для нас, кто рос в послевоенном Ленинграде. Звук этого слова более всего был похож на басовитый лай гаубицы — так бухала тяжелая резная дверь с тугой, доисторически-медной пружиной, впуская в парадный подъезд клубы морозного пара с проспекта. Новенькая эмалированная табличка,

варварски, с помощью ржавых болтов, раскroшившая до дыр старинную панель мореного дуба: «Граждане! Берегите тепло, закрывайте дверь». Всегда холодная парадная лестница, здесь прошла большая, наверное, и самая романтическая часть моего отрочества и юности. «Дом» — это прежде всего вертикаль, альпийское восхождение, переход из мира внешнего, мира «ничейного» в мир собственно «наш»; не «мой» мир лично, именно «наш».

Подворотня-подъезд-лестница, пред-дверие частной жизни, сюда все и выплескивалось — квартирные скандалы изнутри, гудки автомобилей и скрежет трамвая снаружи. Одна и та же лестница пронизывала несколько миров, на нижних маршах ее — запах мочи и кислой капусты, следы стертого линолеума, зияющие лакуны в чугунном цветнике перил, лишенных начального завитка и частично, в самом низу — деревянного поручня. Зато на верхних уровнях, куда доходило гораздо меньше народу, — прежняя роскошь почти в неприкосновенности: фрагмент витража лейпцигской работы, надраенные металлические штыри, и как новенький — резиновый лестничный ковер с меандром по краям. И запах одеколona «Гвоздика» — единственного известного тогда средства от комаров.

Высокие запыленные окна с низкими и очень широкими подоконниками. Юнцы в лестничной полутьме на подоконниках, в тяжелых негнущих-

ся пальто, но полулежа, как участники платонического симпозиума, пили портвейн, вели много-часовые разговоры, толкуя какое-либо темное место из пастернаковского перевода «Классической вальпургиевой ночи», декламировали стихи — свои и чужие — в полный голос, усиливаемый лестничной акустикой и проникающий даже во внутренний двор-колодец. Оттуда прислушивались к нам подслеповатые окна.

В этом доме не было чужих. На звук наших голосов мог выползти сосед-алкоголик, капитан Ельцов со второго этажа, из недр необозримой коммунальной квартиры, где он вел вечную кухонную войну. Вмешиваясь в литературный спор, Ельцов противопоставлял классике брутальную поэзию армейской ругани. «Большой морской загиб» (полчаса непрерывного полифонически организованного инвектива) в его исполнении, звучавший как мощный эпический аккорд, не слабее русского «Фауста», надолго поразил мое воображение. Ельцов был убежден, будто Генрих Гейне — это русский народный поэт, и помнил наизусть лермонтовский перевод стихотворения «Горные вершины», правда, в странной, казарменной редакции — с вкраплениями мата через каждые два-три слова поэтического текста. Свое общение с нами Ельцов именовал воспитательным.

Когда он уставал от педагогической роли, к нам могла спуститься сухонькая старая дева,

учительница литературы с пятого этажа, из поделенной надвое квартиры математика Гюнтера, по чьим гимназическим учебникам учились наши отцы, молча постоять рядом, а потом вдруг, ни с того ни с сего рассказать о том, как она вернулась после войны сюда, домой, в пустую нетопленую комнату с выбитыми стеклами и поняла: у нее не осталось дома, ни родных, ни близких, никого, и даже рассказать об этом некому. И она сняла солдатскую ушанку и зачем-то долго держала ее перед собой на вытянутых руках. А литературе она училась у Григория Александровича Гуковского, и если кто-то из нас поступит в университет, то есть там такая Маша Привалова на кафедре русского языка — вот кто был главным обвинителем безродных космополитов в 49-м. Маша требовала немедленного ареста всех евреев-профессоров на общественном судилище, куда согнали студентов и где каждому нужно было выступать с публичными отказами от своего профессора. Я не была способна к такому, язык не поворачивался, и меня перевели на заочное отделение, еле получила диплом.

В нашем доме на каждого интеллигента с высшим образованием приходилось по пять-шесть сильно пьющих пролетариев, две-три скандальных домохозяйки, полтора инвалида-пенсионера. Странно, что к голосам подростков с лестницы прислушивались и бессловесные рабочие, и идейные большевики-пенсионеры, но никто на нас

не донес ни в КГБ, ни в милицию, хотя до начала семидесятых годов в ленинградских коммуналках существовала особая должность «квартир-уполномоченного», который на общественных началах отвечал не только за санитарную, но и за идеологическую чистоту помещения. Квартира, в которой я жил, принадлежала до революции какому-то генералу, ребенком играл я в орлянку с серебряными и золотыми георгиевскими крестами, полученными, думаю, если не за русско-турецкую кампанию 1878 г., то уж за русско-японскую войну 1905-го точно.

Поначалу в ней жила одна семья из трех человек и кухарка с истопником. Во времена моего детства жильцов стало уже около 20, считая детей и подростков, а комнат — восемь с половиной, как в фильме Феллини. Полукомнатой можно считать бывшую шестиметровую ванную, без окон и вентиляции, населенную семьей с грудным ребенком. На стене в сортире было прибито шесть или семь гвоздиков, и на каждом — как хомут в конюшне — красовался персональный семейный стульчак. Под потолком сортира — гроздь лампочек и спутанные гирлянды электропроводки, причудливо ветвившейся по направлению к нескольким, персональным же выключателям. Нечаянному гостю здесь приходилось несладко, и редко кому удавалось с первого раза сделать правильный выбор. Стульчаков на всех не хватало, и иные, свежепереселенные из при-

городов подселенцы-квартиросъемщики вскакивали орлом на унитаз, при этом нередко напрочь сворачивая его. Рядом, на кухне, всегда, с шести утра до полуночи, топилась необъятная плита, стоял чад, вечно что-то булькало в кастрюлях и чанах. Было ли это белье, супы, похлебки или варево клейстера — достоверно знал только непосредственный владелец той или иной емкости, ибо все они не просто прикрывались крышками, но, во избежание вредоносного соседского вмешательства, еще и снабжены были специально приваренными двойными ушками, на которых висели замки и замочки. Хозяйки обычно врывались на кухню с ключами от своих кастрюль, свисавшими поверх передников на грудь, наподобие наперсных священнических крестов. Когда впервые в Эрмитаже я увидел на древнеегипетском саркофаге богиню Изиду с крестовидным ключом бессмертия, то почувствовал себя снова на коммунальной кухне, где общение и приготовление пищи выглядело таким же таинственным ритуалом, как похоронная церемония где-нибудь в Мемфисе.

Сакральная территория сортира и кухни. Святая святых коммуналки, алтарная часть любой ленинградской квартиры, агора и форум, место встреч и политико-экономических дискуссий. Здесь в голос плакали, кричали и жестикулировали, как в романах Достоевского. По своим же комнатам шептались. Каждый вечер, проходя по

длинному коридору, я с трудом пробирался между придушенных голосов, шепотков, шорохов, эротических вскриков, смешиваемых с треском березовых поленьев и старых обоев, отстающих от стен. То был звуковой фон какого-то всеобщего сиротства и тотальной бездомности. Там, за дверями, блестели паркетные доски и дыбом стояли одеревенело-крахмальные занавески, белели отовсюду кружева бесчисленных салфеток и салфеточек. Элементарный мещанский уют достигался каждодневным титаническим трудом. Там топили не греющие, но богато украшенные изразцами с позолотой голландские печки финской фирмы «Або», жаловались друг другу на нищету и холод — но так, чтобы не дай Бог не услышали соседи. В комнатах от прежних хозяев оставалась кое-какая мебель, постепенно охромевающая и приходящая в негодность, — платяные шкафы с треснутыми зеркалами, продырявленные клоповники вольтеровских кресел, козетки начала века с обрывками шелковой тесьмы. Старыми вещами не дорожили, но других, — за редким исключением немецких трофейных патефонов, велосипедов или ночных женских рубашек, которые использовались до середины 50-х в качестве бальных платьев, — других новых вещей не было.

Крик на кухне и шепот в комнатах, двоимирное обыкновенной ленинградской «барской» квартиры. Эпитет «барская» в применении к петербургским домам вовсе не означает, что квартира

отличается особенной роскошью. Это всего лишь рыночный термин, который указывает на тип жилого помещения, состоящего из двух частей — парадной и «черной». Из широкого холла можно было попасть и в господские комнаты с эркерами, балконами, застекленными оранжереями, и протиснуться, минуя узкий коридор, в «черную» часть квартиры, где ютилась прислуга, а также располагалась кухня с кладовыми. «Черная часть» имела грубо крашенный дощатый, а не паркетный пол, закопченный потолок без лепнины и свой, отдельный, выход на «черную» лестницу, узкую, с металлическими перилами и очень крутыми, неудобными ступенями. До революции по ней поднимались только истопники с вязанками дров да кухарки с продуктами. После — дворники, милиционеры, почтальоны и разного рода комиссии. «Черная» лестница вела во дворы — первый, «парадный» двор-колодец и «задний двор», где квадратом, в два этажа, размещались деревянные сараи. После общенародного первоапрельского «Дня птиц» (когда, по распоряжению Сталина, следовало в массовом порядке выпускать на волю из клеток пернатых заключенных) — в Ленинграде на «задние» дворы с парадных лестниц перемещалась вся жизнедеятельность. Там ковались кадры будущей криминальной России, устанавливались жесткие лагерные правила и законы, до сих пор не отмененные никакими президентскими или парламент-

скими указами. В героях там ходили малолетки, ухитрявшиеся, скажем, безнаказанно прикатить от ближайшего пивного ларька целую бочку пива, что не считалось воровством, так же, как впоследствии — кража книг из государственных библиотек, но оценивалось прямо по Максиму Горькому — «в жизни всегда есть место подвигу». «Дом» и был тем самым местом для подвигов, по большей части алкоголических или воровских.

На крыше дровяных сараев дети из благополучных семей обучались искусству передергивать колоду, оперируя самодельными, наспех вырезанными из линованной бумаги школьных тетрадей картами. Все короли в тех колодах напоминали Буденного, валеты — Ворошилова, а дамы — скифскую Венеру. В родительских комнатах-клетушках, в сотах родного улья героизмом не пахло: детей ждали или укоризненный свистящий шепот матери, или армейский ремень отца, или залитая вчерашним супом «Повесть о Зое и Шуре» с двумя звездами Героя на обложке. Зато на «заднем» дворе царил истинный героизм, и можно было дать полную волю своему смутному ощущению стиснутости жизненным пространством, по сути дела — чувству радикальной бездомности, которое, как зерно, медленно и неуклонно произрастало в наших душах. Так рождалась эпоха бомжей, набирало силу поколение, в основе своей ориентированное на жизнь вне «Дома», около «Дома», но ни в коем случае не в доме.

В наш настоящий Дом постепенно превращалась улица, набережная, площадь, для некоторых — книга. И, конечно, дворцы, переодетые государственными музеями и потому ничьи, а стало быть, наши. Идея экспроприации экспроприаторов, приобретя криминальный оттенок, засела так глубоко, что я мог в шестнадцатилетнем возрасте подарить «навырост» девушке, с которой мы гуляли по Дворцовому мосту, половину Зимнего дворца, «когда наши придут в город». Сказано было не в шутку — вполне серьезно. Я, подобно многим моим сверстники по ленинградскому Дому, чувствовал себя законным наследником тех, кого наши отцы лишили «места на жизненном пиру». Театральная роскошь фасадов, присвоенная нами, была как бы компенсацией за нищету, в какой мы росли.

Сквозь муть дождя и снега ярко сияют окна Эрмитажа или Аничкова дворца. Это тоже мой дом. Попадаешь, вынырнув из ноябрьского мрака, в ослепительно освещенные дворцовые вестибюли с мраморами, хрустальями, зеркальным паркетом, где отражаются две саженные гипсовые фигуры по бокам парадной лестницы — пионера с горном и пионерки, салютующей каждому, кто отважится подняться выше, — и ты дома. Скинешь в нижнем гардеробе американское, рыжей верблюжьей шерсти гуманитарное пальто (в подкладку вшиты для тяжести или на счастье серебряные четверть доллара), которое долго но-

сил отец, а я донашиваю, отряхнешь от снега покосившиеся офицерские сапоги, присланные братом из-под пресловутой Кеми, — и вперед, по анфиладе дворцовых покоев, под гулками сводами вдоль порфирных колонн и победных салютов, по наборным паркетам с пяти-, восьми- и двенадцатиконечными звездами. И никакой бездомности. Твой дом — звезды под ногами, подпольная роскошь обобщественного дворца.

Третья глава. ВЕСЕННЯЯ ПРОГУЛКА ПО НЕВСКОМУ

О Бродский, ты там,
А я, к сожалению, тут.
О Бродский, ты тут —
Но я, к сожалению, там...
Там-там-там!..

Клим Казарин, 8 лет. 1996

Когда придет пора менять названья
центральных площадей
и воздуха единственное знамя
живыми складками пойдет —

какие люди явятся тогда?
какое облако людей?
какой народ?

болотный край — утопия в разливе
и острая трава
торчит воинственной и сиротливей
чем адмиральский шпиг

полузатопленные острова
следы цивилизации морской
развалины земных столиц

когда ОНО придет — какое выраженьё
отпечатлется на всех

спешащих кашляющих кутающих шею
опаздывающих ко звонку? —

подъем воды? переворот правленья?..
но общий неподъемный грех
как новопущенный корабль
скрежещет днищем по песку

1979

Затяжная петербургская весна образца 1997 г. мало чем отличалась от почти трехсот предшествующих — такая же мучительная, с лихорадочным чахоточным румянцем на лице, она двигалась истероидными рывками, по-ленински: шаг вперед, два шага назад. То вдруг неожиданный рай прозрачного умиротворенного неба проливается на бледнолицых горожан, то снова полярная стужа, слякоть и смурь, причем никакой календарь не поможет вам угадать заранее, каким будет следующий день.

То же самое происходит с культурой современного Петербурга. В иные дни кажется, будто и впрямь здесь дикая эстетическая провинция, стойко-претенциозное болото, откуда ни всплеска, ни отзвука, что бы ни плюхнулось в эту имперско-чухонскую гладь — булыжник ли (оружие пролетариата, по Ивану Шадру или г-ну Ампилову), горделивый ли позолоченный остов старинного вольтеровского кресла, что выброшено новым русским, пожалевшим сотню-другую долларов на реставрацию, уличная ли акция под вечно ремонтируемой каланчой бывшей городской

Думы, когда в течение часа ободренные, продрогшие и явно голодные поэты читают эпатажные стихи как бы для того, чтобы морально поддержать уличных же собратьев своих живописцев, вполне, впрочем, упитанных, хотя и постоянно вытесняемых властями с облюбованных мест питания.

Но внешнее впечатление изменится, стоит только попасть на вечер современной поэзии в клубе «Утконос», или на выставку династии скульпторов (Лев Сморгон, Александр, Екатерина и Инна Позины и Марина Спивак) в музее Ахматовой, или в клуб кислотного авангарда «Там-там», или на вернисаж «Митьков» в Инженерном замке, или в Бироновы конюшни, оборудованные под интимный концертный зал, или в галерею «Ева», где восьмилетний Клим Казарин после каждого продекламированного им стихотворения спрашивает: «А где приз?», а его более старшие сотоварищи по клубу «Пегасик» представляют в лицах и маскарадных костюмах историю знаменитой «Бродячей собаки», следуя строгим академическим изысканиям профессора Иерусалимского университета Романа Тименчика и попутно демонстрируя поразительное портретное сходство с такими персонажами старопетербургской богемной жизни, как Николай Гумилев, Владимир Маяковский, Игорь Северянин, Осип Мандельштам или Анна Ахматова.

Вся подлинная художественная и литератур-

ная жизнь Петербурга по-прежнему, в духе традиций «серебряного века», клубится и бурлит в подвалах и на чердаках, здесь нет светских тусовок, презентации проходят под скромное пепси со сникерсами, а водку, как в достославные времена антиалкогольной кампании, полутайком распивают из горла на лестнице. Эта жизнь скрыта от туристов, и если вы приехали в Петербург, не зная нужных точек, вы никогда не догадаетесь, что являетесь современниками нового петербургского художественного бума, который лишь по недостатку денег и нежеланию большинства местных поэтов и художников стать объектами рекламной «раскрутки» остается неведомым рядовому туристу, оказавшемуся в Питере.

Впрочем, даже простая пешая прогулка по нынешнему Невскому погружает вас в мир абсурда, до какого не то что Гоголь — сам Ионеско бы не додумался. Западного вида пластиковые рекламные щиты и полуграмотные английские слова, выведенные аршинными русскими буквами, в Москве, на фоне, скажем, обновленных отелей Тверской улицы, кажутся чем-то естественным, нормальным. По крайней мере, они не вызывают такого зрительного шока, как ампирные полуразрушенные фасады бывших имперских правительственных зданий, перекрытые гигантскими новенькими призывами покупать памперсы или отправиться на свидание с Америкой при помощи сигарет «LM».

Приметы нового времени в Петербурге и уродливее, и утрированной, но в чем-то даже вызывающе-веселее, чем в Москве. Позвоночный столб бывшей «столицы полумира» — Невский проспект — натянут, как струна на двух колках. Он начинается от Адмиралтейской иглы, стометрового шпиля, увенчанного позолоченным флюгером-парусником, который воспет не одним поколением русских поэтов — от Пушкина до Бродского. Адмиралтейский «флюгер-фрегат» стал одним из символов Петербурга. Недавно его реставрировали, после чего кораблик утратил способность вращаться по оси, указывая направление ветра. Наверное, это и не нужно, потому что ветер всегда дует от Невы, откуда и начинается нумерация всех улиц Петербурга.

Порыв свирепого неевского ветра выносит вас к вымерзшему фонтану у Казанского собора, где стайка полуголых и босых оранжевых кришнаитов с ритуальными барабанами, призванными, вероятно, отпугивать демонов гриппа и банальной простуды, превращает окружающий холод в категорию эстетическую, и вы уже далеко за точкой замерзания — почти что в бесчувственном буддистском рае. Еще сотня метров — и вас угрожающе окружают окоченелые мордатые продавцы «Русского порядка», однако, не успев вступить с ними в дискуссию, вы тут же окажетесь сметены табуном лихо подкованных степных кобылиц из агрессивного Гендерного цент-

ра, отброшены к ограде Катькина садика, в толпу богато металлизированных последователей Эдички Лимонова, маркиза де Сада и Андре Жида.

К Катькиному примыкает другой садик, именуемый почему-то «Садом отдыха», где так и не осуществился самый, пожалуй, впечатляющий монументальный проект Михаила Шемякина — группа скульптур под общим названием «Петербургские карнавалы». Лицо Шемякина пересекает шрам — след бурной жизни. Отпечаток житейско-художественных бурь сохраняется и в резких, экспрессивных, иронически ударных его монументах, но о них я поговорю подробнее — чуть позже. Пока же — вперед, мимо вневременных шемякинских фантомов, по болевым точкам города, изуродованного ядовито-яркими кляксами, брызжущими со страниц комиксов и рекламных буклетов.

Но если вам все же удастся увернуться от пятнающего глаза рекламного разбрызга и благополучно, не утратив ни целостности лицевого покрова, ни мужеской чести, преодолеть еще триста метров, миновать бывший «Сайгон» на углу Владимирского, где когда-то, в эпоху застоя, роились беспризорные писатели, художники, бубновые и крестовые тузы подпольного бизнеса, а потом какие-то вполне цивилизные бандиты открыто, но вяло торговали итальянскими унитазами, то вы воистину окажетесь на распутьи.

В позапрошлом веке здесь проходила граница Северной Пальмиры, тут стоял блок-пост, и прямо подле шлагбаума непроторные петровские инвалиды стригли наголо патлатых крестьян, желавших попасть в столицу империи. Состриженные волосы сгребали в кучи, кучи шевелились — от обилия вшей. Это место в народе именовалось «Вшивой биржей». Чуть влево от «Вшивой биржи», буквально через полста метров по Литейному, — духовный наследник «Сайгона», арт-центр «Борей». Он известен по всей Скандинавии выставками на грани и за гранью скандала, малотиражными иллюстрированными книгами молодых петербургских, финских и шведских поэтов, рискованными акциями. Сюда можно прийти в любое время, есть крохотное кафе, где то и дело вспыхивают спонтанные дискуссии по поводу современного искусства — ситуация, которую невозможно представить ни в Москве, ни в каком другом городе возлюбленного отечества. В Петербурге всегда любили теоретизировать и сообщать любой пьяной разборке оттенки средневекового университетского диспута.

Петербургские диспуты, ныне локализованные в подвалах и на чердаках, некогда происходили на фоне дворцовых декораций. Весь город воспринимался как огромная сцена, где в спорах и интригах разыгрывалось будущее страны. Европейские путешественники, посещавшие Петербург в XVII и XIX веке, воспринимали этот город как

гигантскую театральную-декорационную мастерскую. Их поражала атмосфера какой-то холодной, пышной и ненастоящей торжественности, ритуально-принудительной праздничности — атмосфера, присущая театру эпохи классицизма, но чуждая реальным городским ландшафтам. Здесь же, на берегах Невы, не природный рельеф определял структуру городского пространства, но наоборот — небо казалось нарисованным акварелью, реки и каналы — сошедшими с чертежной доски, а люди — рукотворными куклами.

На этом театре русская история вот уже скоро как три века разыгрывает свою мистерию, перемещая человеческие фигурки, меняя таблички с названиями улиц и площадей. Стареют дома, как люди, а люди, населявшие их, истаивают, становятся прозрачными, сливаются с вечерним невинским туманом.

Вечер петербургского мифа сгущается над Невским проспектом, имена улиц и памятников путаются и меняются местами. Да и кому нужны здесь какие-либо имена? Они сплетаются в змеиный клубок — в клубок путеводный, из старой русской сказки, выданный в лизинг Иванушке-дурачку Бабой-Ягой гренадерского роста и с кошачьими усами. А мемориальная анонимная «пипетка» на Знаменской хотя и скрыта туманом, но все еще на своем месте. Она — ориентир на пути к «Интерьерному театру». Это еще один

неявный, но влиятельный центр духовной жизни Петербурга. Впервые вывеску «Интерьерного театра» я увидел несколько лет назад и даже отметил ее как еще одно свидетельство языкового перестроенного абсурда. Если подумать: разве существуют театры экстерьерные, да и что за театр без интерьера? «Интерьерный театр» звучит как «Театральный театр», и сама эта вывеска на фоне ослепительных витрин магазина «Daewoo» смотрится странно, как объявление, кое-как написанное от руки, рядом с шедеврами электронной полиграфии.

И только войдя в парадную дома 104 по Невскому проспекту, понимаешь, что ты попал действительно в театр интерьеров, иначе никак и не определить то пространство, где вас встречает не гардероб, не буфет, не гулкая колоннада вестибюля, а обыкновенный ленинградский подъезд, преображенный в нечто невероятное, непредставимое, но при этом необыкновенно знакомое — по снам ли, по стихам ли, уже полузабытым и всплывающим в редкие минуты просветлений бытового сознания.словно какое двоякодышащее существо, вы ступаете на топкую сушу с водной глади, поднимаясь по ступеням Адмиралтейского спуска, и вас приветствуют, подняв лапы, два муляжных невских льва, ручные, размером с пуделя, а над головой повисает тяжелый сценический занавес, за которым открывается нормальная, слишком нормальная питерская лестница.

Вы поднимаетесь на четвертый этаж, минуя конторские запахи и унылые учрежденческие двери (два этажа заняты обществом жителей блокадного Ленинграда — затянувшаяся на полвека неизбывная пауза ленинградского метронома перед воспарением в петербургские высоты). Бывшие «блокадники» гордо именуют себя «ленинградцами» и слышать ничего не хотят о Петербурге. Они живут в другом городе и враждуют с «интерьерщиками», взяв театр как бы в клещи новой блокады.

Но вот вы миновали враждебное пространство. Предпоследний лестничный марш — и вы уже в театре, хотя еще не переступили порога его помещений. Фрагменты городского пейзажа — муляжная, но трудно отличимая от подлинника решетка Екатерининского канала (достоевской «канавы»), тускло светящиеся фонари, позаимствованные из Каткиного садика, ряды лож Александринского театра, Аничков павильон и решетка Аничкова моста — они словно прорастают сквозь стены. Все кажется настоящим, но уменьшается до кукольных размеров при вашем приближении. Город словно бы усох и вошел внутрь себя. Весь, конечно, не поместился — только кусками, обрывками. Но обрывками самыми лирическими, поэтически окрашенными, и они вдвинуты, встроены, вращены в лестничные стены.

Такое впечатление, что прямо у вас на глазах

Петербург — пушкинский, Достоевский, Блоковский — выворачивается наизнанку, швами наружу, как приснопамятная перчатка, стянутая с правой руки и никак на левую не надевающаяся... Вы еще не в театре, но уже на сцене. Вы еще не купили билета и не прошли в зрительный зал — но вы уже участвуете в представлении, причем не как зритель, а как персонаж пьесы, как актер.

Для удобства игры фабула пьесы и ее жанр обозначены здесь же, на пороге театра. Бело-синее панно наглядно демонстрирует: в разгаре Городская Мистерия. Идет (беспрерывно, в течение трех столетий, и скоро страшная круглая дата) война памятников, битва кукол, — «Схватка Всадника со Змеем». Всадник, понятно, Медный. Змей — метафизический. Впрочем, здесь все либо метафора, либо метафизика. Даже вы сами, коль скоро оказались гостем этого странного места, даже вы не вполне реальны. Здесь постоянно, несмотря на упразднение института прописки, прописаны куклы и театральные костюмы. Они, а не их зрители — единственная реальность. Куклы населяют этот «городок в табакерке». Куклы и маски, как о том мечтал Первоустроитель карнавалов Российских.

В карнавале Петербурга кружатся здания, вихрь истории подхватывает и поднимает на воздух целые городские ансамбли. Это свойство города всегда казалось настолько самоочевидным,

что никому не приходило в голову попытаться обжить городское пространство как пространство в собственном смысле слова сценическое. Никому — до создателей Интерьерного театра режиссера Николая Беляка и художника, а также скульптора по куклам Марка Бакштейна. Николай Беляк — это человек, приведший в начале перестройки к власти новых демократических лидеров города, ибо впервые с дореволюционных времен он использовал улицы города как место красочных театрализованных шествий и перформансов под демократическими антиправительственными лозунгами. В начале перестройки на улицах Ленинграда появились молодые люди в пародийных и странных костюмах, в которых горожане узнавали прославленные петербургские здания, памятники, целые городские ансамбли. Это было воскрешение, вочеловечивание старого Петербурга посреди еще коммунистического Ленинграда. Игра в «оживающие памятники» продолжается и сейчас и вызывает у нынешних властей города не меньшее раздражение, нежели у их советских предшественников.

Театр Николая Беляка продолжает оставаться в оппозиции официальному Петербургу, хотя переименование города — в значительной степени результат игровой деятельности Интерьерного театра. Ныне помещение театра больше напоминает музей, нежели сценическую площадку, но здесь постоянно проходят музыкальные и поэти-

ческие вечера, а стихам и музыке трогательно внимают аллегорические скульптуры с утрированно-узнаваемыми чертами Адмиралтейства, Петропавловского собора, памятника Екатерины (в виде городской сумасшедшей) и прославленного дома компании «Зингер».

А центр всей этой композиции, напоминающей пародию на музей восковых фигур, — муляж в натуральную величину шемякинского Петра I — кожаная кукла, отличимая от подлинника на глаз разве только тем, что способна принимать любую позу, какую ей предложит режиссер — вплоть до позы «лотос».

Если же даже соблазн впасть в нирвану не прервет вашего пути по Невскому, и вы найдете в себе силы продолжить прогулку, то — перейдя на противоположную сторону проспекта и оставив за спиной «Огрызок», откуда вышел весь «красный рок» и где еще лет десять назад с легкостью необыкновенной циркулировала свежая среднеазиатская анаша, а ныне располагается мало-посещаемая лавка с эксклюзивными колониальными товарами, — вы окажетесь на углу Пушкинской, бывшей Николаевской, а до того — Болотной улицы. Не поленитесь пройти по ней до дома под номером 10 — не пожалеете. Перед вами — единственный в России скват — гигантский многоквартирный дом, самостийно захваченный художниками, музыкантами, мелкими театриками, лилипутскими издательствами, карман-

ными галерейками и мужскими массажными салонами для посетителей уже пройденного вами Катькиного садика.

На Пушкинской, 10, которая сейчас медленно умирает, сходит на нет, в течение десяти лет все было свое, даже свои герои, вроде полковника Васина, который долго и безуспешно собирает пожертвования на монументальный «Леннон-Храм» — ответ подвально-чердачного Петербурга на реставрационный вызов лужковской Москвы. Необозримый разрушающийся муравейник в двух шагах от Московского вокзала, куда вы — сподобившись пробежаться по безводным и обесточенным квартирам, офисам, ателье Пушкинской, 10 — можете с чистой совестью направиться и взять билет на поезд, идущий в Москву. Вы видели настоящий, неподдельный Питер середины 90-х годов.

Четвертая глава. Я БОЮСЬ МОСКВЫ, ЛИШЕННОЙ ПРОТИВОВЕСА

В Москву, в Москву!..
А.П.Чехов. «Три сестры»

Сестра Четвертая

Куда ни сунешься — везде журнальное *вчера*
чего мы ждали? — жизнь первернется
когда четвертая, из чеховских, сестра,
пройдя и лагеря и старость и юродство
таким заговорит кристальным языком
что и не повторить?.. но только небо ломят
студеные слова несомые тайком
весь век во рту — и век уже на склоне

почти что за бугром... а чтоб казались выше
соборы вдавленные в холм —
на них вернут кресты, им позолотят крыши
на них рабочие рассядутся верхом...
вы, муравьиные строительные птицы —
прибавишь резкости — отброшенные в даль
где мир микроскопически мельчится
и проясняется настолько что *не жаль*

ничуть мне прошлого

Петербургский период русской истории обладал необыкновенной внутренней динамичностью за счет постоянного культурно-политического соперничества двух столиц — Петербурга и Москвы. Их двухсотлетний спор был продуктивным и не унижительным ни для одной из сторон. «Домашняя» Москва и «казенный» Петербург в сознании каждого образованного русского как бы дополняли друг друга органически — как место публичной (площадной, присутственной, придворной и т.п.) общественной службы дополняется «халатным» уютом семейного очага, где возможно без посторонних глаз заниматься частными делами. «Холодный» Питер и «теплая» Москва, взаимодействуя, создавали благотворный и в общем-то умеренный культурный климат. Столицы отчетливо разграничивали внешнюю и внутреннюю стороны человеческого бытия. В эпоху двуединства империи появиться в халате в присутственном месте было равносильно прямому оскорблению окружающих. Когда новоназначенный московский профессор Владимир Печерин приехал в Петербург для официального представления министру просвещения и тот принял его в халате, молодой человек решил немедленно бежать из России, потому что здесь нет уважения к личности. Так же невозможно себе представить, что Фамусов принимает Чацкого, облачаясь в вицмундир.

Ровно 80 лет назад, в сентябре 1916 г. симво-

лист Вячеслав Иванов из свежепереименованного Петрограда публично объявил о том, что Петербургский период русской истории можно считать завершенным. Это произошло за два с половиной года до переноса большевиками столицы нового государства в Москву. Тогда завершилось политическое соперничество «новой царицы» и «порфиноносной вдовы». Победила вдова. Вдова идеи «Третьего Рима» — изрядно обветшавшей, но активно молодящейся и загримированной под Маркса, чья буйная борода и шевелюра, несмотря на семитское происхождение, оказалась роднее духовным наследникам боярской Московии, нежели бритые подбородки лощеных питерских чиновников и адвокатов.

Началось то, что мы называем «советским периодом русской истории», но что по сути дела являлось победой утробного, самоизоляционистского начала русской государственности, восстановлением помянутых норм допетровской Московии, с пыточными приказами, попойками и произволом воевод, с эгоцентрической жаждой собрать, свести, сволочь все лучшее в одно место, прибрать к рукам все, что скопилось по углам у «частных людишек». Наличие второго центра в таком государстве исключалось. «Третий Рим» мог существовать только в единственном числе.

Сталин ненавидел Ленинград не только как потенциального соперника столицы. История от-

ношений Петрограда-Ленинграда и Москвы в советский период поразительно напоминает историю разорения Москвою «прозападного» и процветавшего Господина Великого Новгорода. Новгородский погром Ивана Грозного был мотивирован «воровством» и предательством новгородцев, якобы готовых передаться под власть Литвы. Для Сталина с Ленинградом была связана память о полуевропейской Российской империи. Он относился к «городу трех революций» с такой же подозрительностью, как — в послевоенные годы — к советским солдатам и офицерам, «нюхнувшим Европы» во время Великой Отечественной войны. Ленинград, в результате переименования потерявший даже формальную связь с фигурой его основателя, оставался в глазах «кремлевского горца» недобитым осколком ненавистой европейской цивилизации, агентом чуждого порядка и строя человеческих отношений.

С конца двадцатых годов начинается последовательное разрушение ленинградской науки и промышленности, все наиболее ценное насильственно перемещается в Москву, следует выселение всех дворян из пролетарского Ленинграда в 1932-м, тотальный погром после убийства Кирова. Идея превратить Ленинград в гигантскую индустриальную слободу при царствующей Москве на какое-то время вытесняет раздражение вождя на этот город. Но неприязнь остается — и следует удар по остаткам самобытной ленинград-

ской культуры, ждановский разгром, справляющий в этом году пятидесятый юбилей.

По мере уменьшения роли Ленинграда и нарушения баланса двух столиц внутренняя жизнь в созданном Сталиным московитско-кавказском образовании принимала все более и более уродливые формы, превращаясь в дикую, варварскую смесь «парадных», регламентированных, и «интимных» проявлений человеческого бытия. В результате возник особый тип человека — «совок», «хомо советикус», для которого «все дозволено, что не запрещено», а если и запрещено, то все равно дозволено, когда начальство ушло.

Когда же начальство и вправду ушло — в августе 91-го, то оказалось, что у державы, спроектированной и выстроенной Сталиным, нет внутренних скреп. Говоря современным языком — нет национальной идеи, а есть символ России — Москва (Кремль) и есть вся остальная Россия. Есть центр и есть периферия. И как бы ни менялись общественные отношения, какие бы договоры между субъектами федерации ни заключались — это будут отношения между центром и окраинами, пусть даже окраинами, примыкающими к центру, вроде Петербурга, получившего за хорошее поведение (по решению заседавшего в Москве и тогда еще прогрессивного Верховного Совета) обратно свое историческое имя, некогда отобранное (за плохое поведение) все тем же Сталиным.

Какой же видится новая Москва из Питера, низведенного к состоянию глухой, но гордой провинции?

Во-первых, богатой. Богатой до неприличия, до непристой. Любой вопрос о финансировании любого питерского проекта решается (или чаще не решается) под разговоры, что все деньги в Москве. Там главные банки, там скапливается и циркулирует основная масса наличности, оседают огромные проценты, и остальная страна питается крохами с московского пиршественного стола. Насколько это соответствует действительности, сказать трудно. Но похоже, что дела обстоят именно так, судя по тому, что все большее число независимых петербургских банков переходит на положение захудалых филиалов процветающих московских центров. Давление московского капитала в Петербурге настолько сильно, что сыграло решающую роль на выборах губернатора. Вялые попытки Собчака хоть как-то обозначить региональные интересы города были в конце концов наказаны свыше, и в результате в Смольном расположился робкий подражатель и пылкий почитатель Лужкова. Расположился с надеждой на подачки из центра.

Во-вторых, на взгляд петербуржца, нынешняя Москва — город прежде всего чиновный и бюрократический, город, где трудится, отдыхает, презентует и лечится начальство: так в свое время воспринимали в русской провинции импе-

раторский Петербург, с той только разницей, что уже в конце прошлого века московские банки доминировали в финансовой системе России. Есть определенная логика в том, что государственная и финансовая власть разнесены географически, как, скажем, в Штатах или в Канаде. И для России это стало бы не только возможно, но и спасительно, если бы не была радикально разрушена биполярная, двухцентричная структура государственности. А выходит, что нынешняя политическая и деловая столица России, даже после краха тоталитарной империи, представляет из себя нечто вроде шампуня «Видал Сассун. Wash & Go», «два-в-одном», перелитого кустарным способом в убойный флакон из-под сталинской «Красной Москвы». Так, по крайней мере, видится из Петербурга, где бомжи на помойках все еще натываются на изысканные тонкогорлые кувшинчики в филигранных серебряных сеточках — пузырьки из-под парижских духов начала века.

Третье — Москва строится. Власть есть, деньги есть, вот и строится. Строится с размахом, на радость остальной России, опровергая полузабытую пословицу, что, дескать, Москва не сразу строилась. Нет, лужковская Москва строится сразу и вся. Так же, как в недавние годы Москва сталинско-кагановичевская. Тогда взрывали — теперь восстанавливают. И восстанавливают лучше, чем было. Художественнее. Масштабнее и современнее. Из Петербурга глядеть на это про-

сто одно удовольствие. Третий Рим с восторгом оборачивается Третьим Миром, и постмодерные суперотели на Тверской у площади Белорусского вокзала, может, чуть пожиже своих собратьев из Гонконга или Бангкока, но уже приближаются — вот-вот встанут вровень.

Для стороннего наблюдателя новейшая московская архитектура и монументальное искусство — это феерический праздник безвкусицы, просто-таки чарующий карнавал изуродованного городского пространства. Здесь нет места для нормального человека — масштабы сооружений чудовищно преувеличены. Похоже, нарушены даже исторические пропорции Храма Христа Спасителя, восстанавливаемого якобы по первоначальным чертежам. Но зато — много и богато. Гений Зураба Церетели с успехом осваивает и верхние слои атмосферы, и хтонические, подземные пространства. Меня всегда удивляло, что к Ленину в Мавзолей нужно спускаться, как Орфею за Эвридикой. Но теперь я убежден, что у москвичей есть какая-то внутренняя потребность в подземных путешествиях, какая-то противоестественная тяга к склепам и подвалам. И в этом убеждает проект подземного четырехуровневого храма торговли под Манежной площадью. Скрытый от солнца и естественного света промтоварный и желудочный рай, с разноцветными фонтанами и мраморными набережными подземной Неглинки, с мозаиками и выколотками — это сим-

вол новой России? Зачем мы должны спуститься туда — за свежими устрицами или бутылочкой столь популярной «Текилы»? Или за валютными лаптями? Как Орфей за Эвридикой...

Но строящаяся Москва — зрелище в общем-то веселое, хотя и недешевое. Беда в том, что она при этом еще и стреляет. Строит и стреляет. Хоронит убитых и строит. Освящает построенное и взрывает конкурентов. Ее эгоцентризму нет нравственного предела, нет противовеса. Мало кто из россиян, прильнувших к телевизорам в октябре 1993 года, забудет реакцию новых москвичей на залпы танков по мятежному Белому дому. Аплодисменты, сопровождавшие каждое удачное попадание, массовый выгул той-терьеров и ризеншнауцеров на фоне почерневшей выгоревшей громады... Это было самое омерзительное в картине штурма. Отсюда оставался один шаг до Чечни, и разрушение Грозного началось уже тогда, в свободной и богатой Москве, которая год назад пышно праздновала свое 850-летие. О цене этого праздника даже страшно подумывать, глядя из Петербурга.

Пятая глава. НОВЫЙ ПИТЕР **УВЕКОВЕЧИВАЕТСЯ**

Дети полукультуры

Дети полукультуры
с улыбкой живем полудетской.
Не о нас ли, сплетаясь, лепные амурь
на домах декадентских поры предсоветской

сплетничают — и лукаво
нам пальчиком тайным грозятся,
словно дом наш совсем не жилье но сплошная забава.
Расползается пышно империя. Празднично гибнет держава.
Камни держатся чудом. Подозрительно окна косятся.

Мы тоже повесим Бёрдслея
над чугунным, баварской работы,
станом грешницы нашей, змеиноволосой пчелы-Саломси,
наполняющей медом граненые комнаты-соты.

Так же пусто и дико
станет в комнатах наших. В подвалах
дома, что на Гороховой, красная брызжет гвоздика,
расплескалась по стенам... И сам губернатор, гляди-ка,
принимает гостей запоздалых.

Милорадович, душка,
генеральским звенит перезвоном
многочисленных люстр — или это проезжая пушка

сотрясает и Троицкий мост и Дворцовый. Церковная кружка. На строительство Божьего храма упала копейка с поклоном.

Так помянем усопших
В золотистом и тучном модерне!
Не о них ли в чугунных гирляндах, в усохших
Льется мед нашей памяти, мед наш вечерний...

Наших жизней, вчерне пережитых полвека назад,
Вьются тайные пчелы — сосут почернелый фасад.

1972

На дворе весна, а Петербург переживает осенний расцвет городской скульптуры, несмотря на стойкую местную традицию огульно хаять все свежевозведенное. Каждый новый памятник в Петербурге поначалу встречают крайне настороженно, подозрительно, можно сказать, болезненно. Место, где он появится, долго и придиричливо охаживают, ощупывают, как нездоровую припухлость на коже, грозящую вздуться громадным гнойником. И в конце концов, махнув рукой, выдавливают разрешение на нечто малоудобосмотримое. В результате за последние пять лет ясно классический лик бывшей столицы европейского вкуса оказался ощутимо-таки обезображен новейшими нарывами. Мемориальная активность, бережливо притушенная ленинградским обкомом в послевоенные десятилетия, проснулась с удесятеренной силой в перестроечное и особенно — в постперестроечное время. Такое в истории великого города случалось только раз — на заре

советской власти, после опубликования ленинского декрета о монументальной пропаганде. Прошло три четверти века, и памятники вновь умножились, полезли из-под асфальта, как грибы после четвергового дождичка. Теперь-то я понимаю, что имел в виду Сергей Курехин, усмотревший в Ленине гриба, а в мавзолее — грибницу. Возведение памятников — такая же наша исконно-национальная страсть, как собирание грибов, и никакая смена идеологий ее не затрагивает. Даже отсутствие средств ей не указ.

С того момента, как Ленинград наново сделался Петербургом, в городе и пригородах воздвигнуто около сотни больших и маленьких монументов. Хорошо еще, что удалось приостановить появление такого же количества (в основном адмиральских) скульптурных изображений в полный рост — от Синявина до Горшкова — в виде античных героев, наподобие голого Суворова в плаще и со шпагой, но безо всего остального. Так Питер намеревался откликнуться на 300-летний юбилей Российского флота. Не дали — видно, слишком по-московски размахнулся тогдашний мэр Собчак. Но сотня новых памятников все-таки уже стоит, лежит или вылезает из-под почвы. Процесс пошел, его не так-то просто остановить. В декабре на Малой Конюшенной воздвигся новый Гоголь, отлита Ахматова для скверика у Фонтанного Дома, а проекты все множатся. Некоторые не переживают публичного обсуждения,

другие протаскиваются кулуарно, тихонько, чтобы в один прекрасный день удивленные горожане стали перед фактом: еще на один мемориальный объект обогатился наш и без того уже под завязку прекрасный город.

Если собрать фотографии этих объектов воедино и издать в виде альбома, то обнаружится картина потрясающего воображение стилистического разнообразия, вот уж действительно полистилистика по полной программе, словно бы новейшие монументы были возведены в разное время и с разной целью. Их сближает только одно: нет в Петербурге ни одного нового городского памятника, который не вызывал бы в памяти другие, хрестоматийно-знакомые произведения монументальной скульптуры. Растрелли¹ и Архипенко², Тёмский³ и Татлин⁴, Кербель⁵ и

¹ Общеизвестна шемякинская вариация на тему растрелиевой восковой персоны, посмертная маска практически не претерпела никаких существенных изменений.

² Памятник Нобелю (Алипов и Шевченко) несет явные следы прямого влияния Архипенко.

³ Памятник маршалу Жукову в Петербурге — это бросающаяся в глаза ностальгия по монументализму 40–50-х гг.

⁴ Памятник Комару прямо пародирует ранние композиции конструктивистов, переводя их в плоскость концептуального искусства.

⁵ Литературность и условно-символическое решение памятника Ф. Достоевскому воскрешает в памяти нарочито-упрощенные, огрубленные объемы монументальных работ Кербеля (ср. памятник Марксу в Москве). Да что Кербель — то и дело проглядывает сам Вучетич: в голландском Петре-плотнике у Дворцового моста, например, четко просматривается абрис известной работы «Перекуем мечи на орала».

Мур¹ — все они веселой дружной стайкой вырвались на свежий воздух и только что за руки не держатся. Как их зовут на самом деле — неважно, не суть. Важно, что они все вместе и что их много. Иными словами, в Петербурге целенаправленно ставят памятники памятникам, а не событиям и лицам, ибо каждый памятник, возведенный в этом городе, — уже сам по себе двойное событие, как бы ни был он мал и убог.

О великих и говорить нечего. Пример: в июле 1997 года администрация Центрального района с большой помпой, при великом стечении народа, с оркестрами, нагнанными гимназистками и откомандированными курсантами праздновала 40-летний юбилей установки аникушинского памятника Пушкину на площади Искусств. Славная дата привлекла вполне благосклонное внимание местных СМИ.

Но и мемориальная плотва порой производит в Петербурге эффект мифопорождающий. В течение трех лет не снижается общегородской интерес, скажем, к Чижик-Пыжику на Фонтанке.

¹ Мемориальная композиция А. Позина в центре Царского Села, посвященная евреям — жертвам войны, отсылает к работам Сидура, которые, в свою очередь, вызывают в памяти произведения Генри Мура. Велосипедоподобная женская фигура (Родина-мачеха?) присела посреди лужайки, словно бы выйдя из мастерской Генри Мура или Гауса Арпа, а перед нсю — ровными рядами, как ученики в классе, — торчат из земли стилизованные под надгробия кубики. Эффект хотя и сильный, но очень странный.

Очаровательная, с кулак, бронзовая птичка работы Резо Габриадзе, посаженная под мостом, сделала большой шум при первом своем появлении, поскольку почти сразу же была украдена, а вскоре снова появилась на старом месте и опять исчезла. Я видел ее месяц назад, но не поручусь, что сейчас, когда пишу эти строки, ее в очередной раз не умыкнули.

Появление и исчезновение памятников — вещь для Питера привычная. То и дело какой-либо сбрендивший монумент начинает метаться по городу, как блуждающая почка. Памятник носу Майора Ковалева, например, появился сперва в районе Садовой, а потом его видели на Вознесенском (бывшем Майорова) проспекте беспомощно торчащим из стены дома, обреченного на капремонт. Памятники не просто передвигаются по городу. Они меняются местами, производя нечто вроде рокировок, и процесс этот не могут остановить ни революции, ни войны. Стояло на Знаменской площади у Московского вокзала так называемое «пугало» — конная статуя Александра Третьего работы Паоло Трубецкого. В 30-е «пугало» спрятали во внутренний дворик Русского музея. Знаменскую переименовали в площадь Восстания и собирались установить там памятник Ленину, но в конце концов наскоро соорудили «пипетку» в память подвига ленинградцев во время блокады. А после 1991-го «пугало» реабилитировали и переместили во внут-

ренный дворик Мраморного дворца, на постамент, оставшийся от ленинского броневичка, увезенного в неизвестном направлении. Не сразу — некоторое время постамент пустовал, а потом несколько месяцев красовался на нем поп-артистский муляж форда-мустанг, сработанный каким-то немцем из группы «Флюксус». «Пугало» можно увидеть только в просвет со стороны Невы, и под таким ракурсом, что оно почему-то напоминает одновременно и броневичок, и форда, словно установлено в их, а не в чью-либо другую честь.

Зато каждому, кто приезжает в Петербург с Московского вокзала, отлично видна голова Петра Великого, торчащая посреди сараевидного сооружения. Это тоже результат рокировки. Раньше здесь торчал Ленин, стилистически более уместный, поскольку проектировался одновременно с гигантской конюшней основного вокзального зала. Отрубленная голова на колу — явный исторический прообраз этой композиции. То была характернейшая архитектурная деталь петровского Петербурга. Со дня основания города вплоть до 1727 г. на Троицкой площади, рядом с Кронверком, красовались головы разбойников, насаженные на высокие колья. Снимать их было запрещено.

Новый памятник Д. Д. Шостаковичу, воздвигнутый перед южным фасадом знаменитого дома-улья (Каменноостровский, 26–28), где в 20–30-х

годах жило ленинградское начальство, представляет собой тоже что-то вроде отрубленной головы на шесте — бюст, вознесенный на непропорционально высоком постаменте, причем выражение лица у великого композитора, насколько можно разглядеть снизу, наводит на ассоциации с жертвами петровских казней — физиономия перекошена нервным тиком, то ли выражением физической боли, то ли некой inferнальной иронии, свойственной, как свидетельствуют историки, и самому основателю города.

В новом Петербурге вообще куда ни плюнь — везде мерещится и мстится Петр Великий. Первым, безо всякой очереди, объявился лысый шемякинский Петр посреди Петропавловской крепости, на том, вероятно, самом месте, где слетел в мае 1703 г. на плечо Державного Основателя мифологический орел, чье появление отмечено было в камер-журнале с особым, административно-мистическим восторгом. К Петру в версии Шемякина, однако, никакая птица на пушечный выстрел не приблизилась бы — больно страшен. Может, такой и был на самом деле, недаром его нынешнее начальство так любит и во всем бы хотело подражать. Зато цивилизованные голландцы поставили памятник исключительно в назидание новому, демократическому начальству: царь ваш, дескать, не забивши гвоздя, спать не ложился — и вам бы, господа, не мешало. Рядом с приобретенным на халяву, в голландский дар,

Петром-плотником, денно и ночью трудящимся у Дворцового моста, никто теперь долго не задерживается — совестно как-то, не по себе, не уютно.

Бомжи вот облюбовали совсем другой монумент, нынешнего года выделки. Это сиделец Федор Достоевский между Кузнечным рынком и Владимирской церковью. Автор проекта — скульптор Холина, пластическая идея памятника сложилась у нее еще во время блокады, зимой 1943 года. К сожалению, преклонный возраст помешал автору самостоятельно довести идею до окончательной реализации. Холиной помогали более молодые товарищи — результатом их творческого вмешательства стала некая досадная незавершенность композиции, непроработанность деталей, особенно если смотреть на памятник сзади.

Вообще, «филейные части» новых питерских монументов являют собой зрелище прелюбопытное. Новый Гоголь, явившийся на преображенной в «малый Арбат» пешеходной Малой Конюшенной, предназначен исключительно для фронтального рассматривания. Его можно, напрягши воображение, идентифицировать с автором «Невского проспекта», только если смотреть в лоб и находиться при этом на Невском проспекте. При перемене ракурса, равно как и при опрометчивом приближении к памятнику, он становится неузнаваем. При чем тут Гоголь? — спрашиваешь... Так, гордо скрестивши руки на груди и

грустно склонивши головку, мог бы стоять и Кукольник, и барон Розен, но естественней всего такую позу принял бы какой-нибудь второстепенный актер императорского Александринского театра, где провалилась первая постановка «Ревизора». А сзади к памятнику лучше просто не подходить, ибо упруешься в сверкающую, вызывающе-надраенную табличку с громогласным перечислением толстосумов с Невского, пожертвовавших свои кровные денежки на увековечивание памяти создателю образа подлеца-Чичикова. Это золотисто-бронзовое, крикливое напоминание о власти копейки на Руси затмевает и лирические отступления о Птице-Тройке, и lamentации Башмачкина по поводу краденной шинельки.

Впрочем, «шинельный», властный акцент при установке памятников продолжает оставаться актуальным и в новом, демократическом Петербурге. На церемонии открытия памятника Достоевскому, например, верный ОМОН стал стеной, отделив козлиц от агнцев, — сам губернатор выступал. А когда сползла тяжелая простыня, открыв взорам публики великого романиста, посаженного в идеологически выдержанную позу церковного нищего, к моему другу, который из толпы снимал действо на видеокамеру, робко протиснулся кто-то из козлиц, вполне бомжового вида: «Можно ли, простите, поинтересоваться, а какова дальнейшая судьба этой про-

стыни?» То был не бомж, а санитар соседней Мариинской больницы, где, по его словам, простыни — страшный дефицит: на троих больных выдают одну, да и то запасы кончаются. Оркестр сыграл туш и «Прощание славянки», начальство удалилось, и уже спустя час подножие памятника было усеяно пьяненькими. С тех пор они всегда там, как бы загодя спроектированная живая скульптурная группа. Всегда народ — но совсем другой — и у гиперсоцреалистического памятника Есенину в Таврическом саду. Поэт напоминает окаменевшую березку, устремленную в светлое будущее, но близко к нему лучше не подходить — вокруг сплошь бритые затылки, кашемировые пальто и крепкий дух одеколона «Олд спайс».

На простыни, выходит, денег нет, а на одеколон и на водку — пожалуйста. И еще на памятники остается — это ли не торжество человеческого духа? Но высшая степень торжествующего духа — памятники, установленные практически без денег, зато ненадолго. Идея временных памятников, то есть недолговечных артефактов, увековечивающих что-либо, имеет глубокие корни в истории послереволюционного Петрограда. С 1918 по 1926 г. весь проспект 25 Октября (б. Невский) был обставлен крашеными фанерными бюстиками пророков Революции. Когда первая волна монументализации схлынула, а произведения искусства пришли в негодность, кому-то

засела в голову мысль ставить на их месте гранитные, метр на метр, кубы с добротной выбитой надписью: «Здесь будет установлен памятник такому-то», — и годы жизни в скобках. Последний из таких кубов, в скверике на площади все у того же Московского вокзала, достоял аж до середины семидесятых, как благая весть о том, что здесь пока еще не поставили памятник вождю мирового пролетариата, причем текст регулярно освежался серебрянкой.

Таковы городские традиции, и не нам их отменять. За последние два года в Петербурге возведено не менее дюжины временных монументов, некоторые оказались очень даже временными. В Питере почему-то любой уличный перформанс заканчивается тем, что обязательно ставят памятник. Ставят и тут же убирают. Временные памятники устанавливают в честь явлений, без которых непредставим петербургский миф. Здесь многое меняется, но остаются вездесущие трамваи, комары и Пушкин. Вот наши постоянные объекты для увековечивания. Памятник Трамваю час дефилировал по городу, пока не растворился в закатной дымке. Памятник Комару хотя и не сдувало в течение года с медицинской чаши свирепыми ветрами, но уже в момент своего заклятия он производил впечатление хрупкого, истрепанного жизнью сооружения, которое дышит на ладан и вот-вот рухнет в небытие. Грустна судьба и самого большого в мире памятника Поэту: вре-

менная пушкинская полуфигура высотой свыше 70 метров хотя ненадолго и воспарила год назад над Александрийским столпом, но без нижней своей части, оставив воспетые лириком ножки лежать на мостовой плашмя. Есть все симптомы того, что горячо обсуждаемый ныне проект памятника Анне Ахматовой тоже будет реализован как некая мемориальная временка.

Нет, в Петербурге, конечно, появляются не только временки. Есть конструкции, кучи и глыбы всерьез и надолго. Например, уникальный памятник динамиту (скульпторы Сергей Алипов и Владимир Шевченко), который по первоначальному замыслу должен был увековечить имя Нобеля, но вышло искореженное взрывом жестяное дерево, как-то естественно, без натуги вписавшееся в индустриальный пейзаж Выборгской набережной. Есть полуобглоданные шемякинские сфинксы на Неве напротив «Крестов». Есть скандал вокруг них. А в Петербурге так: раз есть скандал, стало быть, есть и памятник, а точнее, разговоры вокруг него, та словесная оболочка, какая необходима для того, чтобы произведение монументального искусства стало органической частью петербургского мифа. Кулуарный шепоток этих скандалов, конечно, смехотворен в сравнении с громоподобным ревом вокруг церетелевского Петра-Колумба. Но соотнося громадину в излучине Яузы с тем же Чижиком-Пыжиком, стыдливо спрятанным под мост, понимаешь, что

памятник должен быть сомасштабным человеку ровно настолько, чтобы его хотелось украсть. Как крадут, скажем, железные яблоки с поминального стола мемориальной композиции Шемякина в память зодчим, строившим Петербург. В конце концов, любой памятник — это застывшее слово. А слово чем больше крадешь, тем меньше оно принадлежит только тебе.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Шестая глава. ЦАРЬ И СФИНКС

1. ЦАРЬ

Торс Антиноя

Внешние вешние лишние светы.

Камень холодный словно его достали
со дна пересохшей Леты.

Памятник Судному Дню устоит на своем пьедестале
и после того как разрушится все остальное
камень холодный схваченный сверху в падении.

В пыльном окне Академии —
ослепительный гипсовый торс Антиноя

1996

В Петербурге любой монумент становится органической частью города только в том случае, если приобретает некое сновидческое измерение, если открывается среди городского ландшафта как фрагмент фантасмагорического сна истории, как рукотворный сгусток легенд, мифов или анекдотов, переведенный из тягучей и зыбкой словесной субстанции в твердый материал — медь, бронзу, камень.

Подлинно петербургский памятник много объемнее, обширнее своих физических границ — и поэтому таких памятников мало. Появлению каждого из них предшествовала длительная словесно-мифологическая обработка того места, где долженствовало возвышаться монументу. Их установление предвосхищалось разного рода слухами и кривотолками — как по поводу авторов, так и насчет интриг вокруг проекта и процесса изготовления. Их история изобилует рассказами об устраненных технологических ошибках и роковых случайностях, преодолеваемых в конце концов творческой волей того или иного мастера. Более того, и после сооружения памятникам не дают стоять мирно, погруженными в гордый покой, граничащий с забвением. Творческая история, скажем, Медного Всадника или конной статуи Александра III продолжается по сию пору, затрагивая политику, литературу, область городской мифологии и коммунального хозяйства.

Творящая воля Петра Великого определяет самую формулу здешней исторической памяти. Формулу, которая все еще действует и до сих пор подчиняет себе художника, рискующего пуститься в поиск адекватной эстетической идеи воплощения этой памяти. Начиная такую работу, сам творец должен превратиться в персонаж исторический, на какой-то момент своей жизни уподобясь деятельному «строителю чудотворному» и действуя как современная эманация созидаю-

щей энергии, некогда вздыбившей всю Россию.

Сохранение динамического импульса, сообщенного русской истории ударным трудом Петра, двести лет оставалось сверхзадачей не только державных преемников царя-плотника, но — и, может быть, даже в большей степени — живописцев, скульпторов, архитекторов.

Личность Основателя заражала творческой энергией каждого, кто обращался к ней с той или иной целью. Речь идет — в первую голову — об известной и породившей множество легенд «восковой персоне». Еще при жизни императора Карл Растрелли создает его парадный бюст, где царь облачен в воинские доспехи, но в историю вошла другая, поистине загадочная работа скульптора — восковая кукла, изготовленная накануне кончины «отца отечества». Это не просто царский портрет, но искусно выполненная имитация, муляж, способный обмануть даже того, кто близко знал самодержца, пока тот еще был жив. Петр, в торжественной и напряженной позе, держась естественно прямо, восседает на стуле с высокой спинкой. Он готов ожить, обратив на зрителя грозный взор и неукротимую силу монаршего гнева. По преданию, положенному Ю.Тыняновым в основу повести «Восковая персона», эта растреллиева кукла снабжена была особым механизмом: достаточно нажать на скрытую пружину — и царь как живой повернет голову, подыметься во весь богатырский рост. Кто владел

секретом механического оживления «восковой персоны» — неизвестно. Очевидно лишь то, что кукла изготовлена была, чтобы вселять страх и трепет всякому, не знакомому с ее устройством, но хорошо помнящему крутой нрав «голландского бомбардира». В определенном смысле сидящая «восковая персона» предвосхищала вечно живого, залегшего в мавзолее Ленина — хотя и материал, и замысел Растрелли куда гуманнее, нежели идея превратить труп вождя в объект общественного поклонения.

Прославленный Пушкиным «Медный всадник» затмил другие петровские монументы. Слишком очевидна аллегория, до банальности овнешвлена экспрессия: «кумир на бронзовом коне» превратился в торговую марку города. Фальконетов Петр утратил ту изначальную взрывчатость, трудно сдерживаемую, готовую ожить внутреннюю силу, которой был пронизан, на первый взгляд, статический тронный образ, созданный К.Растрелли. В классицистической версии Петра все привычно, исключая легендарный «Гром-камень». Постамент мощнее, чем сам памятник: скала, восходящая эффектной волной, остается в памяти, тогда как остановленный на скаку конь, воздетая в театрально-указующем жесте десница, незаметная змея, изогнувшаяся под копытом, — каждая из этих деталей по отдельности символизирует движение, порыв, борьбу, но все вместе создает впечатление таволо-

гии, риторической фигуры, многократно повторенной и усиленной до пошлости. Медному всаднику всегда чего-то не хватало... Чтобы оживить эту активную глыбу, ее нужно было мысленно достраивать, причем с помощью недюжинного воображения. У Пушкина «кумир» одушевляется лишь в исторической проекции — при воспоминании о первом «Его» появлении на берегах Невы — или в соотнесении с «низкой», жалкой фигуркой местного сумасшедшего. Блок, тоже неудовлетворенный чем-то в хрестоматийном силуэте, вкладывает недостающий меч в длань Основателю — и только тогда его всадник обретает смысл:

Он будет город свой беречь,
И на заре, перед денницей,
В его руке заблещет меч
Над затихающей столицей...

Впрочем, помимо Медного Всадника, появлялись в Петербурге и другие «парсуны», как изваянные, так и отлитые. Перед Михайловским замком на многопудовом тяжеловозе возвышается император-кондотьер с коротким римским мечом, латинизированная утопия Павла I: неспешная церемониальная езда к крепостным воротам. До революции бытовал еще один Петр — в центре скульптурной, в духе М. Антокольского, ныне утраченной группы на Английской набережной, неподалеку от Всадника: царь-шкипер спасает

тонущих матросов. Так прошлое столетие по-своему чтит память петровского пинка — по-домашнему, по-человечески, по инерции.

Лишь на закате империи, в начале нашего века, вновь проглядывает кошачий безумный лик первого российского императора. На здании нынешнего Нахимовского училища пока сохраняется огромный горельеф работы А. Бенуа, великолепно сочетавшего стилистику Петровской эпохи с мирискуснической иронией. Бенуа обращается к первоисточникам, к известной полуфигуре Растрелли, как бы утопляя утрированно-барочную скульптуру в стилизованной под начало XVIII века стене Петровского дома. Эффект странный: и тяжеловатая карикатурность, и ощущение подлинной мощи, и утонченная декоративность, и буйная орнаментальность. Ирония, горечь, восхищение — вот декадентский комплекс видения Петра, ибо художники начала века стали свидетелями последних дней детища Петровой идеи — Российской империи.

И двуглавый орел пал, и вновь подняла голову кольцевато-концентрическая Москва. Новая, большевистская Россия отворачивается от старой Европы и от остального цивилизованного мира. Петербург оборачивается Ленинградом. Для новых памятников Петру в нем нет места. Другие времена — другие монументы.

Смена имени для города — это фактически замена эпонима, перелицовка мифа, что-то вро-

де имитации отцеубийства в архаическом обряде инициации. Циркулевидная, гренадерская, хищно вытянутая вверх фигура прежнего Основателя последовательно и неуклонно оттесняется на задний план большеголовым, округло-брюховатым, коротконогим и толстопалым вождем пролетариата. Монументы Ильича неподвижны, кабинетный лидер явно страдал гиподинамией. Чтобы заставить его двигаться, Аникушину, к примеру, понадобилось скрестить вождя с непоседой-Пушкиным — и нелепо пританцовывающее на пьедестале существо хоть как-то соответствует внезапным политическим шараханьям и переменам курса, приведшим партию к власти.

Но время двигалось по своей траектории, не в такт ленинским выкладкам и пассамам, не историческими рывками и не гегелевскими спиралями. Нынче оно, похоже, все стремительнее обращается вспять. Не трогаясь с места, мы оказались переселенными из Ленинграда в Санкт-Петербург. Недолгий Ленинград оставлен одним будущим историкам, и первый петербургский монумент новейшей эпохи — не кто иной как Петр I.

Замысел и сооружение нового памятника уже сейчас легендарны. Автор и архитектор проекта — художник Михаил Шемякин, который далеко не по своей прихоти оставил пределы возлюбленного отечества и покинул Ленинград в 1972 г., в канун трехсотлетнего петровского юбилея. Вспомним, что было тогда: 1972 г. объявлен по реше-

нию ЮНЕСКО Международным годом Петра Великого, однако советские власти категорически, в самой хамской форме отказываются принять участие в юбилейных мероприятиях. Центр торжеств перемещается в Голландию. Голландцы чествуют Петра как национального героя, а в Ленинграде делают вид, будто город отстроен В.И. Лениным и обустроен С.М. Кировым. Кажется, «херру голландскому» нет больше места в российской истории, как нет больше места в стране для талантливого мастера, восставшего против толстозадой, новомосковской, монголоидной эстетики соцреализма.

Минуло 19 лет. Поздней весной 1991-го на том самом месте, откуда начинался наш город, произошло событие, символический смысл которого сопоставим с актом основания Северной Пальмиры. Изгнанный большевиками император вернулся в свой Парадиз благодаря возвращению выдворенного некогда художника.

Церемония открытия. Председательствует все тот же непотопляемый М. Аникушин. Творец площадных ильичей приветствует мастера, воплотившего поставангардную концепцию личности царя-реформатора. Нельзя сказать, чтобы мэтр советской монументальной пластики был в восторге: он с заметным усилием выдавил из себя несколько поощрительных фраз. Шемякинский Петр, конечно же, чужд ему, но причуды политической конъюнктуры заставили классика застойных

лет закрыть глаза на враждебную «неодекадентскую» стилистику.

Впрочем, дареному коню в зубы не смотрят, тем более — в рот Всаднику, спешившемуся для того, чтобы самовластно расположиться на чугунном троне. И трон, и фигура восседающего самодержца отлиты в Нью-Йорке на средства автора, М.Шемякина. Качество отливки поразительно не менее, чем сам ее факт. По сокрушительной силе воздействия на массовое сознание никакой кайзеровский plombированный вагон, доставляющий «германского шпиона В.И.Ульянова» к воротам революционного Петрограда, не сравнится с американским фирменным знаком, что скромно оттиснут на тыльной стороне поста-мента.

На воскрешение памяти о Петре чадолюбивое отечество умудрилось не потратить ни копейки, если не считать гипотетический парик, которым обещал увенчивать по праздникам обнаженную голову царя один из тогдашних демократически избранных отцов города — обещал публично, перед телекамерой. Слава Богу, это обещание, как и прочие, осталось невыполненным.

Разительный контраст: история прежних петербургских монументов начиналась, естественно, с исчисления расходов по созданию и установлению. Достаточно раскрыть любой досоветский путеводитель по Петербургу — и вы утонете в цифрах, получая исчерпывающее представле-

ние о том, какие средства и усилия затрачены. Нынешний же Петр (заморский, т.е. доставленный из-за моря, из-за океана) является сюда, к нам, как бы свыше, каким-то чудом обретается посреди Петропавловской крепости, и чуден вид его, воистину заморская диковина, экспонат Кунсткамеры, вынесенный на проветривание. Не зря, видно, помянутая уже «восковая персона», так и не сыграв на политической сцене той роли, какая отводилась ей заказчиком, пожелавшим остаться неизвестным, — угодила именно в санкт-петербургскую Кунсткамеру, где в качестве главного раритета содержалась до революции.

Узнавание главного персонажа Кунсткамеры в сидящей лицом к Петропавловскому собору бронзовой фигуре — операция мучительная, на грани садизма. Нечто похожее происходит сейчас со всей страной, когда мы вынуждены узнавать в «обновленном СНГ» двуглавую Российскую империю. Соответствующим звуковым фоном здесь был бы истерический хохот, переходящий в визг и скрежет, — то ли кого-то пытаются, то ли кто-то действительно пытается радоваться этаким странным способом. По крайней мере, именно так — до рвоты, до судорог — любил веселиться покойный Император, торжествуя свои виктории.

Знакомые портретные черты царя: предсмертная маска, выполненная Растрелли для «восковой персоны», взята Шемякиным без изменений, утонченной постмодернистской цитатой перели-

та из воска в бронзу. Взгляд царя обращен к Петропавловскому собору. Петр Алексеевич Романов смотрит в сторону собственного надгробия. Голова обнажена, как на похоронах или в церкви, — ни парика, ни пресловутой «немецкой» шляпы, ни короны, ни триумфального римского шлема. Голова слишком мала для массивного туловища. Голова микроцефала насажена на непропорционально длинное, грузное, веретенообразное тело. Камзол стягивает туловище, как хитиновый панцирь у насекомых, — такое впечатление, что под одеждой нечто аморфное, желеобразное, сдерживаемое лишь силой натяжения внешней оболочки. Тело-болото, закованное в металл. Тоненькие паучьи ножки явно не способны выдержать груз несоответственно огромного торса, если Петр вздумает восстать во весь рост. Неправдоподобно удлинённые, извивающиеся, искривленные пальцы на подлокотниках кресла — это не иначе как змея (символ государственной измены), услужливо подложенная Фальконе под копыта имперского коня, проникла в самое сердце наездника, пронизала его плоть и, размножась, выпустила наружу, на свет Божий, через кисти рук десять шевелящихся, шипящих отростков.

Итак, перед нами снова «восковая персона» — но пережившая трехсотлетний процесс магической трансформации, как бы насильственно протасенная сквозь искажающую перспективу ис-

тории, по болезнетворным временным закрутам и заворотням.

Шемякинский Петр исполнен нечеловеческой гневной силы — и бессилен ее высвободить. Он «и царь, и раб», пластический синтез двух сил, раздирающих русскую историю.

Несомненно, монумент пародиен, и, видимо, для будущих поколений он останется не только памятником Петру, но и неуничтожимым свидетельством трагикомического, фарсового характера преобразований; обуявших день нынешний. И на сегодняшний день это самый живой памятник в городе. О нем много говорят, пишут. Из-за него ссорятся. На него ссылаются даже в политических дебатах.

Он подобен камню, брошенному в болото, и если такова была задача художника — она выполнена блистательно.

2. СФИНКСЫ НА ФОНЕ «КРЕСТОВ»

Египетское равновесие или супруги Гандман

мне бы только на шопот не сбиться
ни на крик но закончить как фугу
разговор на дистанции сфинксов
обращенных с вопросом друг к другу
понсволе, вернее по воле
декоратора — противовеса
нашей асимметрической школе
перекошенной в пользу прогресса
в ней стоял отсидевший историк
череп голый беззубый как Будда

он орал на уроках как будто
перекрикивал сталинских строек
визготню матерщину конвоя
или главную — черную пропасть
на допросах где перло такое
что ни вспомнить уже ни отбросить
а жена его лысая тоже
но зато в парике необъятном
на английском своем непонятном
так шептала что было до дрожи
тихо в классе, и тихо и смутно
и в широкие окна сочилось
фиолетно-чернильное утро
сознавая свою беспричинность

1997

От «Петропавловского сидня» пошли в Петербурге расходиться концентрические круги. Началась экспансия монументальных фантазмов Михаила Шемякина. Его изысканно-мучительные и отталкивающе-прекрасные скульптуры возникают в наиболее болевых или символически-значимых точках города. Памятник жертвам политических репрессий на набережной Робеспьера. Мемориал в память строителям Петербурга у Сампсониевского собора. Проект скульптурной композиции «Петербургские карнавалы» в Саду отдыха, рядом с Аничковым дворцом (неосуществленный). И каждое вторжение Шемякина в городское пространство сопровождалось скандалом. Наиболее шумную дискуссию вызвали сфинксы, установленные напротив тюрьмы «Кресты» в память жертвам советского режима.

Как бы специально для того, чтобы воссоздать суровый политический климат 30–50-х гг., день открытия памятника выдался на редкость ветреным, пасмурным и дождливым. Естественно — нормальная питерская весна 1995 г., больная, с истероидно-революционным подтекстом. На церемонию открытия допущены лишь избранные (чиновники мэрии, журналисты, представители общества «Мемориал»). Строгая, пустынная набережная близ Смольного оцеплена милицией и личной охраной мэра Анатолия Собчака, пустынна. Эта набережная с послереволюционных времен носит имя Робеспьера, напоминая о кровавом терроре Великой французской революции. Здесь и были установлены два традиционных для Петербурга сфинкса по обеим сторонам странного сооружения из гранита, похожего одновременно и на раннехристианский крест, и на тюремное окошко с тонким железным крестом посередине. Сквозь крестовину окна просматривается зловещее, мрачное здание тюрьмы, расположенной на противоположном берегу реки.

Вот они, пресловутые «Кресты», краснокирпичный комплекс зданий, в плане действительно похожий на гигантский крест — символ невинных жертв и человеческих страданий. Через камеры «Крестов» прошли сотни тысяч узников режима, здесь вместе с уголовниками сидели диссиденты в хрущевское и брежневское время.

Сфинксам работы Шемякина (архитектурное

оформление проекта: Сергей Бухаев и Анатолий Васильев) предстоит, судя по всему, не менее бурное будущее, чем кафкианскому Петру в Петропавловской крепости. Маэстро обладает особым талантом обострять вокруг себя человеческие отношения, превращая их в благодатный материал для своих художественных акций. Более того, он способен напрягать само окружающее пространство, которое становится взрывоопасным, чреватым судами и склоками, пронизанным духом соревновательности и творческого соперничества. Этот дар революционной организации городского пространства как нельзя лучше проявился в новой шемякинской композиции.

Скандал предшествовал самой церемонии открытия: накануне вечером художественные власти города — главный архитектор и главный художник — настаивали на том, чтобы радикально изменить архитектурное решение монумента. Наибольшее неприятие вызывала центральная часть памятника, крест на «тюремном окошечке». Его форму сочли «слишком католической», «недостаточно православной», и этот аргумент оказался едва ли не решающим. Такая подчеркнута «православная» позиция, получившая одобрение на достаточно высоком уровне, стоит в ряду других угрожающих симптомов нацификации России. Только благодаря вмешательству тогдашнего мэра памятник был торжественно открыт в том виде, в каком его задумал художник, и даже ос-

вящен православным священником.

Впрочем, и тщательно охраняемое, «полузакрытое» торжество открытия, и последовавшая пресс-конференция в Смольном прошли тоже не совсем гладко. Городская администрация высоко оценила творение М.Шемякина, в первую очередь по той, видимо, причине, что муниципальная казна, как и в случае с внутрикрепостным Петром, ни копейки не затратила на сооружение памятника жертвам государственной репрессивной политики — все расходы взяли на себя авторы проекта при поддержке акционерного банка «Кредит Петербург».

Добрые слова были сказаны и Д.С.Лихачевым, однако в выступлении представителя правозащитного общества «Мемориал» В.Иоффе прозвучал упрек в адрес городских властей, не ознакомивших правозащитников с проектом памятника. Другие представители «Мемориала» в кулуарах высказывались определеннее: «Шемякин — не наш художник. Его сфинксы — это памятник охранникам, а не зэкам. Он нравится начальству, а нас как всегда не спросили и даже на церемонию открытия не хотели приглашать».

Кажется, монументальное искусство и в новой России, несмотря на все социально-политические перемены, продолжает оставаться, как и во времена Сталина или Брежнева, полем бюрократических интриг, ожесточенной идеологической полемики, коммерческой конкуренции и борь-

бы эстетических пристрастий. Местные художники почувствовали себя обиженными уже только одним тем фактом, что честь украсить бывшую столицу империи принадлежит не им, а заезжему состоятельному «русскому американцу».

«Многие молодые художники агрессивно воспринимают мои попытки украсить город, все время появляются какие-то статьи о моих работах — несправедливые и неточные. Мне приписывают второсортные подделки, выполненные неизвестно кем...» — так на пресс-конференции охарактеризовал сам Шемякин скандальную атмосферу вокруг его имени. Но дело, видимо, не только в интригах и зависти. Стилистика Шемякина, лежащая в стороне от российского художественного «mainstream'a» последних лет, действительно чужда и непонятна не только простому зрителю или петербургским мастерам резца, но и искусствоведам и журналистам, которые с некоторым недоумением писали о новом памятнике.

Между тем, он органически вписывается в панораму города, привнося в нее элементы некой новейшей трагической трагедии и словно бы обнажая кроваво-карнавальную подоснову самой идеи тиранической власти, подсознательную природу диктатуры, поставившей большую часть населения России на грань жизни и смерти. Два несколько деформированных сфинкса, лежащие на постаментах из грубого гранита, обозначают эту границу между живым и мертвым — утриро-

ванно увеличенные женские груди свидетельствуют о жизненной плодоносной силе, в то же время маски и тела сфинксов представляют собой нечто наполовину живое, наполовину изъеденное трупным гниением. С той стороны, которая обращена к жилым домам, — это чувственно вздымающиеся ребра, холодно-прекрасные женские лица, «мертвая» же половина сфинксов (обнажившиеся черепа, проступающие кости скелетов) видна со стороны Невы и «Крестов».

Под фигурами сфинксов по периметру постаментов — ряд медных табличек, на которых выгравированы стихи Анны Ахматовой, Иосифа Бродского, Николая Гумилева, других русских поэтов, которые в той или иной степени оказались жертвами советской репрессивной машины. Среди русских стихов — табличка с факсимильно воспроизведенным автографом Рауля Валленберга. В первые же недели существования памятника несколько планшеток были украдены, и теперь на их месте зияют прямоугольные пустоты, словно квадраты дьявольского кроссворда, еще только подлежащие заполнению — в будущем.

По свидетельству самого художника, замысел поминальной композиции жертвам советского режима возник у него задолго до перестройки. Первоначально предполагалось изготовить огромные фигуры сфинксов высотой около пяти метров и поместить их в окружении аллегорических фигур — таких, например, как поэт Александр Блок,

слушающий музыку революции, или простодушный «Человек с ружьем» из придворной пьесы околосталинского драматурга Н.Погодина.

Однако замысел изменился, видимо, как реакция художника на возрождающуюся в российском искусстве мегаломанию. Шемякин предпочел остаться в стороне от этого процесса и в конце концов избрал размер, сомасштабный человеческому росту, для того, чтобы подчеркнуть гуманистический характер самого памятника. Отказ от аллегорических человеческих фигур — тоже акт, осознанный идеологически: такого рода скульптурные композиции несут на себе явную печать господствующей ныне церетелевщины. Впрочем, Шемякин и Церетели — это отдельная тема, где еще рано ставить точку. До сих пор их художественные интересы лежали в разных плоскостях, но, похоже, рано или поздно у них возникнут поводы для открытого соперничества, тем более, что обоим мастерам присущ агрессивный творческий темперамент, равно как и болезненно-обостренная амбициозность. Рано или поздно соперничество Церетели и Шемякина выхлестнется на страницы русских газет и журналов.

Окончательный вариант «сфинксового» проекта исключает какие бы то ни было ассоциации с советской монументальной пропагандой, что резко выделяет работу Шемякина среди памятников, которые стали появляться на улицах и площадях российских городов. С другой сторо-

ны, у его полуразлагающихся мифологических зверюг нет ничего общего и с немногими новейшими ультраавангардными скульптурами — такими, скажем, как памятник Альфреду Нобелю на набережной Большой Невки, представляющий собой беспредметную композицию, имитирующую взрыв динамита. Любопытно, что, в отличие от шемякинских монументов, беспредметный Нобель не был вообще замечен — ни публикой, ни искусствоведами, ни прессой. Его приняли как должное — Шемякина же не принимают, потому что он касается наиболее болезненных точек национального подсознания.

Это почувствовал знаток русской истории Дмитрий Лихачев. «Шемякинские сфинксы в Петербурге поразили меня, — свидетельствовал академик. — В Египте они изображали конкретных людей (фараонов). У Шемякина этой определенности лиц нет. Перед нами лицо эпохи — и живое, и мертвое. И в эпоху репрессий у времени было живое лицо, а не только мертвое, и в то время было сопротивление, правда, оно было тайным. И тогда была жизнь, мужество, надежда... Этот памятник дает разгадку другим петербургским сфинксам. Он одновременно и представляет свою эпоху, и осмысляет ее в исторической перспективе».

Как бы то ни было, сегодня сфинксы Шемякина — это современное пластическое воплощение идеи Петербурга, чье возникновение было

внезапным, расцвет — поражающим воображение, а закат — окрашенным в трагические тона. Каждое из этих состояний по-своему загадочно. Загадочно, как сфинксы, привезенные из древнеегипетских Фив и прижившиеся на Невских берегах. И шире, сфинкс — это вся Россия. Такой — загадочной и смертоносной — видел ее накануне революции Александр Блок. И вот она снова предстает перед нами в прельстительном и отталкивающем обличье. Кто не решит этой загадки — погибнет. Кто найдет ответ — окажется преступником и слепцом, как царь Эдип. А кто-то просто положит цветы к подножию странного креста напротив городской тюрьмы...

Седьмая глава. РУССКИЙ ЭДИП В ЛИТЕРАТУРЕ И ПОЛИТИКЕ

Блудный сын

лепетание бабьего радио в парке
в уцелевшей его сердцеvine
ради Бога послушай:
Отец повторяется в сыне
только блудном
и там
на задах кочегарки
эта встреча — на ящиках сидя
слыша ветхое радио скворчущее в глубине
о налогах о жертвах о всякой и всяческой сыти...
косит мизерный дождик по всей ненасытной стране
и голодному слуху далекая музыка брезжит

1989

Античный миф об Эдипе прочитывается в рамках русской культуры и истории как проблема государственной власти. В отечественной истории последних пятисот лет форма правления удивительным образом была связана с прямым или перверсивным воспроизводством этого мифологического сюжета. Периоды ужесточения режима, тирании сменялись периодами либера-

лизации, граничащей с анархией, распадом социальных связей и т.п. — в зависимости от того, какой способ — прямой или обратный — прочтения этого ключевого античного мифа становился доминирующим.

Мотив сыноубийства доминировал — как перверсия эдипова комплекса — в царствование Ивана IV (убийство царевича Иоанна Иоанновича), в конце Петровской эпохи (казнь царевича Алексея) и в последнее десятилетие правления Сталина (судьба Якова Джугашвили). С другой стороны, классический *aedipus* (покушение на отцеубийство) определял климат «дней Александровых прекрасного начала» (заговор против Павла I), до известной степени присутствовал он и в годы «великих реформ», и в период хрущевской «оттепели», когда жертвой правительственной пропаганды становится «отец всех народов». Механизм чередования тиранов-сыноубийц и отцеубийц-реформаторов до последнего времени работал с поразительной четкостью, и на этом фоне крайне любопытна (корреспондирующая с новейшей) ситуация в советской культуре 20–30-гг., когда мотивы отце- и сыноубийства оказались на какое-то время сведенными воедино, действующими одновременно и весьма эффективно, что и позволило впоследствии создать Сталину уникальный инструмент осуществления и удержания власти.

Проблематика русской культуры и шире — государственности — на рубеже XIX–XX веков

может быть рассмотрена под углом взаимодействия двух полярных средиземноморских мифологем — библейского сюжета о жертвоприношении Авраама и античной легенды о преступном воцарении Эдипа. Русская литература в лучших своих образцах с поразительной настойчивостью обращалась к проблеме «конфликта поколений», переводя роковой поединок отца и сына из сферы душевно-семейных отношений в область социально и интеллектуально детерминированных связей и процессов, пока после революции эта проблема не приняла откровенно политический характер.

Но в двадцатые годы лишь получил свое завершение тот длительный процесс, который начался еще в середине прошлого века. Если обратиться к нескольким «ключевым» русским семейным романам, созданным в 60–70-е гг. XIX века и определявшим интеллектуальный климат страны на последующие полстолетия, вплоть до начала 20-х гг., то окажется, что несмотря на различие авторских позиций и телеологических и эстетических установок, все ведущие русские писатели так или иначе работают с одной и той же моделью прочтения российской повседневности через миф об Эдипе, при всем различии, полемике, а то и прямой взаимовраждебности выделяя одни и те же элементы классического мифа, как бы наделяя его ярко выраженным «русским акцентом». Речь идет об «Отцах и детях» Тургенева, «Что делать?» Чернышевского, «Войне и

мире» Льва Толстого, «Братьях Карамазовых» Достоевского и «Господах Головлевых» Салтыкова-Щедрина.

«Русский акцент» в интерпретации эдипова комплекса уже достаточно отчетливо уловим в названии знаменитого романа Тургенева, где сама форма множественного числа — «Отцы и дети» — как бы провоцирует трагический «царский» сюжет на некое бесконечное социологическое множество рядовых современников писателя. Фабула этого романа основана на неудавшейся попытке интеллектуального отцеубийства, причем убийства всех «отцов» сразу, одним умственно-волевым движением полного сил «сына» — Евгения Васильевича Базарова, который настроен настолько «антиотчески», что даже собственное отчество употребляет лишь издевательски, подчеркивая устарелый, рабски-патриархальный характер традиционной русской формы личной репрезентации: «Евгений, Васильев сын», — так представляется он своему антагонисту из лагеря «отцов» Павлу Петровичу Кирсанову. Павел Кирсанов же — не кто иной, как неопознанный духовный отец Базарова, и пародийная дуэль между ними, завершающаяся ранением «отца» в ляжку, может быть рассмотрена как травестия момента опознания «родной крови».

Роковой поединок Лая и Эдипа оказывается перенесенным в комический план, а его видимая причина — словесно-идеологическая пере-

бранка — имеет под собой столь же глубинные, подсознательные основания, как и в античном мифе. Фигура безответной русской Иокасты, мадонны Фенички, чей материнский инстинкт в равной степени опасно притягателен и для романтика П. Кирсанова, и для реалиста Базарова, стоит за их ссорой, ибо и у того, и у другого отношения с женщинами строятся на запретном поиске матери в возлюбленной. Ускользающая от них власть над Феничкой — это фактически власть над землей, власть над новой Россией, и в конечном итоге эту власть узурпирует не «сын», а «отец», другой старший Кирсанов — единственный из персонажей романа, кто, по Тургеневу, обретает достойное место в историческом бытии отечества.

Что же касается базаровского «отца по крови», Василия Ивановича, то, пережив сына, тот вовсе не случайно испытывает что-то вроде чувства вины перед умершим, ибо грубовато-снисходительный стиль отношений к отцу, который ставил сына в положение старшего в семье, заставляет старика после гибели Евгения чувствовать себя осиротевшим ребенком, то есть лишившимся родителя сыном, виновным каким-то образом в его смерти. Случайной и нелепой смерти, граничащей с самоубийством.

Мотив самоубийства героя, восстающего против власти «отцов» (аналог эдипова самоослепления), сопутствует отражению на страницах ли-

тературы индивидуального политического террора 70–80-х гг. прошлого века, приведшего в конце концов к гибели царя-реформатора Александра II, а также более поздней волны терроризма («Петербург» Андрея Белого). Самоубийство Кириллова и Ставрогина, Свидригайлова и Анны Карениной, грань самоуничтожения, на которой балансируют герои, восставшие против Отца-Бога, — Раскольников, Иван Карамазов, Парфен Рогожин, до известной степени князь Мышкин и Степка-Балбес («Господа Головлевы») — все это прямо соотносимо с мотивом поединка отца с сыном. «Отцы» на фоне этих героев-бунтарей, вечно колеблющихся и подверженных сомнениям, омерзительно неподвижны и устойчиво нежизнеспособны, зачастую с их смертью связано социальное или духовное возрождение героя-сына, как это произошло с Пьером Безуховым после смерти графа Кирилла или с Андреем Болконским, обретшим свое истинное «Я» только после смерти своего деятельного и эгоистичного отца — старого князя Николая.

Так или иначе, с середины прошлого века деформация русской патриархальной семьи становится нормой для литературы, и герой-революционер, бунтарь, «отцеубийца» восходит именно из недр такой деформированной семьи, где либо вовсе отсутствует один из родителей (семьи Раскольниковых, Мармеладовых, Болконских, Рогожина, Верховенских, Карамазова, Тихона Ка-

банова, Аполлона Аблеухова и др.), либо «отец» лишен реальной власти, замещен «матерью» и становится жертвой ее властолюбия (семейства Головлевых, Розальских, Ставрогиных).

Поэтому, если судить по классической литературе, жизненная энергия русской патриархальной семьи аккумулировалась не мужчинами, а женщинами, лишенными инстинкта саморазрушения, и женщины, узурпируя власть в ситуации официально доминирующей патриархальной традиции, выступали как некая провоцирующая сила, которая бессознательно, но неуклонно направляла действия «детей» против «отцов».

Эта жизненная аномалия становится литературной нормой, а после революции — нормой бытовой. В романе «Петербург» Белый прямо связывает революцию с отцеубийством, которое в конечном итоге есть не что иное, как форма саморазрушения личности. Покушение на отцеубийство чревато последующим прозрением героя — и оно-то приводит его если не к самоубийству, то к попытке самоослепления. От гипертрофированного чувства вины перед «недовзорванным» отцом, которое парализует волю Николая Аполлоновича Аблеухова, один шаг до идей Николая Федорова — волевым, чисто базаровским порывом воскресить всех умерших «отцов», воскресить с помощью той самой всевластной науки, которая призвана была разрушить мир «отцов». «Петербург» фактически репродуцировал фабу-

лу «Отцов и детей» на новом историческом витке, когда агрессивный базаровский позитивизм, теоретически исповедуемый Аблоуховым-старшим (вспомним его постоянную присказку — «Канта Конт опроверг»), приобретает формы правительственно-охранительной идеологии, идеологии «отцов», тогда как бунтарская интенция, привнесенная в русскую действительность воинствующими позитивистами базаровского типа, мистифицируется в сознании их «внуков», и научное мышление начинает претендовать на абсолютную магическую власть над обществом и природой. Высшим выражением этих претензий и стали идеи Федорова, необыкновенно популярные именно в 20-е гг., в период радикальной ломки и разрушения патриархальных общественных связей.

Привкус «федоровщины» — это ярчайший отличительный признак раннекоммунистической культуры и идеологии, не менее существенный для нее, чем господствовавший тогда марксизм. Достаточно вспомнить «Во весь голос» или «Клопа» Маяковского, где тема научного воскрешения «отцов» звучит мощно и откровенно, но скрыто она присутствует практически у всех ведущих художников, писателей и мыслителей того времени — у Андрея Платонова и Сергея Третьякова, у Михаила Зощенко и Ильи Сельвинского, у Велимира Хлебникова и Казимира Малевича, не говоря уж о работах К.Э. Циолковского, технически решившего задачу расселения неисчисли-

мого множества воскресших «отцов» в покоренных пространствах космоса. Это не что иное, как aedі rus, преломленный через православную традицию, где — в отличие от традиции католической — центральным является праздник Пасхи, то есть Воскресения, а не Рождества Христова. Достаточно — под видом атеистического снятия христианских «предрассудков» — просто подставить вместо Сына, посланного Отцом на жертвенный подвиг, другую фигуру — убиенного отца, которого воскрешает отцеубийца-сын, преисполненный не только вины за совершенное преступление, но и гордыни за собственную магическую мощь, превосходящую совокупные силы всего жившего до него человечества.

В рассказе о судьбе царя Эдипа важную роль играет мотив «подменных» родителей и момент рокового опознания «своих кровных». На русской культурной почве этот мотив приобретает совершенно иную направленность. Как только в русской литературе возникает тема народного бунта, тут же появляется и сопряженный с мотивом самозванства мотив поиска «нового», подлинного отца. Уже в «Капитанской дочке» Пугачев выступает в роли не только самозванного царя, но и «подменного», духовного отца Петруши Гринёва. Мы становимся свидетелями явной замены «кровных» родителей на «отцов духовных», прямо связанных с обладанием властью, — это Пугачев и Екатерина II, оба являющиеся инкогнито, оба непо-

знанные, как был не опознан Эдипом его царственный родитель. Сам акт опознания «духовного отца» как отца подлинного — в отличие от неподлинного, «слишком человеческого» отца по крови, — собственно, и означает рождение «русского Эдипа», способного на отцеубийство ради грядущего тотального отцевоскресения.

Под таким углом зрения рассматривается история Павлика Морозова в фильме С.Эйзенштейна «Бежин луг», где герой обретает подлинного духовного отца в лице директора МТС, главного представителя власти — и политической, и магико-технологической. Результат — отказ от родства по крови и опознание своего кровного отца как «чужого», как врага и т.п. Фактически же перед нами разворачивается история жертвенного самоубийства подростка, на крови которого должна взойти новая жизнь с «обновленными» после научного воскресения «отцами». «Бежин луг» был создан в начале 30-х гг., но так и не дошел до экрана, поскольку именно в это время обозначилось очередное переключение с прямого прочтения aedipus'a на перверсивное и понадобились сюжеты, отсылающие, скорее, к Ивану Грозному, нежели к революционному бунту «детей».

Вспомним финальную сцену «Братьев Карамазовых» — Алеша, окруженный детьми, над могилой умершего подростка дает клятву не покидать своих духовных воспитанников, становит-

ся их «подлинным» отцом, принимает на себя ответственность за их судьбы. Финал «Бежина луга» явно корреспондировал с этой сценой, что свидетельствовало о новых тенденциях в советском обществе, о следующей фазе борьбы за власть над «почвой».

В 20-е гг. необыкновенную популярность приобретают идеи «новой» семьи, восходившие к роману «Что делать?» Чернышевского. Этот роман открывается странным сюжетным ходом: в самом начале мы узнаем о самоубийстве одного из центральных персонажей книги — Дмитрия Лопухова. Затем все выясняется — это имитация суицида во имя счастья возлюбленной. Настоящая возлюбленная писателя — фигура аллегорическая, «женщина в розовом», Революция в ее женской ипостаси, которая спустя 50 лет превратится в Прекрасную Даму радикально настроенных символистов. Внешне в доктринерски скучном «Что делать?» нет не только эдипова, но и вообще какого-либо другого конфликта. Но если внимательно проанализировать композицию романа и круг его идей, то окажется, что здесь проблема борьбы «отцов» и «детей» за власть над «почвой-матерью» последовательно замещается схемой классово-полового столкновения. Если эдипов комплекс осознается как механизм наследования власти в патриархальном обществе, то Чернышевский полагает, что на смену этому механизму должен прийти иной способ обществен-

ного управления — восходящий к матриархату, и революция должна неизбежно начаться в семье, чтобы затем захватить все общество.

Герои «Что делать?» безотцовны — мы знаем об их отношениях с «отцами» только то, что никакой «поколенческой» трещины в этих отношениях нет — но зато они целиком ориентированы на связь (или поколенческий разрыв связи) с матерью. Бунт освобождающейся дочери против матери, принимающей свое рабское положение как единственно возможное, и есть, по Чернышевскому, самая радикальная революция.

Этот «женский» вариант *aedipus*'а с необычайной остротой выявляется в 20-е гг., когда проблема эроса все отчетливее прочитывается как проблема власти. Альфред Адлер, считавший фундаментальным мотивом влечение к власти, а не половой инстинкт, находит среди молодой советской интеллектуальной элиты большее понимание, нежели Зигмунд Фрейд. Власть для интеллигента — это прежде всего власть воспитателя над воспитанником. В качестве объекта воспитания можно рассматривать и все гражданское общество. Основная интенция 20-х гг. — преимущественное внимание огосударственной культуры к детям и подросткам, своеобразная «ставка на ребенка» как на самый податливый и пластичный материал для воспитания «нового человека».

Руссоистские представления о ребенке как о «*tabula rasa*» в СССР впервые в истории дела-

ются основой целенаправленной государственной политики, здесь возникает возможность планирования будущей личности. Своего рода экспериментальным планово-воспитательным участком был с 1921 по 1924 г. московский Детский дом-лаборатория, где, по иронии судьбы, воспитывался сын Сталина Василий.

Но вот результаты эксперимента — извлечения из отчета самих педагогов этого учреждения. На наших глазах — пока в миниатюре — зарождается модель будущего тоталитарного общества, с «отцом народов» во главе: «...тяжелейшая атмосфера основана на так называемом эффе́кте перенесения... Некоторая доля детских отношений к отцу или матери переносится на другое лицо... Это влечет за собой огромную внутреннюю зависимость от этого лица». И далее (читая эти строки, мы словно бы переносимся в атмосферу фракционной партийной полемики начала 20-х гг., непосредственно предшествовавшей разгрому оппозиции и установлению так называемого «культа личности»): «Момент перенесения... в условиях нашего Детского дома при недостаточном уважении со стороны руководителя к личности педагогов... превращается в отрицательное перенесение. Благодаря тому, что во главе учреждения стоит одно лицо, оно и явилось единственным объектом перенесения для всего коллектива. Создавшееся огромное чувство зависимости ничем нельзя было преодолеть». Хотя речь

идет всего лишь об авторитете лидера русских психоаналитиков Ивана Ермакова, такое впечатление, будто имеется в виду иное, гораздо более глобальное явление. Этот интереснейший документ можно интерпретировать по-разному — и как свидетельство «бабьего бунта», и как проявление скрытой борьбы за лидерство в недрах Русского психоаналитического общества между его председателем Ермаковым и четой Шмидтов, посетивших в 1923 г. Фрейда.

Между тем, если учесть, что педагогический коллектив Детского дома-лаборатории в основном составляли женщины, то мы сталкиваемся с великолепной иллюстрацией к соображениям относительно природы большевизма, высказанным в начале 20-х гг. в работе «Психология революции» Полем Федерном, ближайшим сподвижником Фрейда. Федерн рассматривает большевизм как замену патриархальной власти, власти отца, матриархальными принципами братства. Советы, с его точки зрения, представляют собой возврат к допатриархальным формам сотрудничества, но существует постоянная опасность «психологического термидора», так как братья (или сестры), лишённые отца, будут искать ему замену, и тем самым диктатуре пролетариата грозит опасность превратиться в тиранию.

Механизм этого превращения в данном случае очевиден. Педагогов угнетает «огромное чувство зависимости», потому что их власть над вос-

питанниками узурпирована одним человеком, иными словами — их настораживает перераспределение власти, которая должна, по логике победившей революции, справедливо разделяться между рядовыми специалистами, принадлежать интеллигенции как особому ордену, а не администрации, даже если администратором становится высококвалифицированный интеллектуал.

За «бабьим бунтом» стоит и нечто другое, а именно — отчаянное сопротивление воспитателей самой возможности оказаться в роли воспитуемых, по сути — невротический страх опять вернуться в состояние детства, т.е. скрытая перверсивная форма инфантилизма, изначально присущая русской интеллигенции. Инфантилизм этот с течением времени будет усиливаться, пока в 30-е гг., в период «перековки» и «переобучения», не приобретет полярную направленность и не поставит престарелого академика и прославленного писателя, наряду со слесарем или крестьянином, в равное унижительное положение вечных школьников, которым грозит суровое наказание за невыученные уроки или допущенные ошибки. Станет реальностью кошмар весьма распространенного в интеллигентской среде сна: тебя вызывают к доске и ты обнаруживаешь, что катастрофически забыл ответы на самые простые вопросы, в результате — нечеловеческий ужас, который сравним с ужасом перед фантастическими монстрами или вампирами. Как здесь не вспомнить

о волне самоубийств, регулярно прокатывавшейся среди гимназистов в пору весенних экзаменов?

И — как снова не вернуться памятью к античному мифу о мудром царе Эдипе, который, собственно, и был первым гуманитарием, поскольку дал хитроумно-верный ответ на в высшей степени гуманистическую загадку Сфинкса — «Человек», и тем самым приблизил неумолимую развязку трагедии самоопознания.

Восьмая глава. СХВАТКА ДВУХ КУЛЬТУР

Сонет к «Cocktail Molotoff»

На помойке общенья — стихи да холсты.
Нарисовано плохо. Написано вяло.
Но зато — партизанская щель Красоты
в оккупированных нищетою кварталах.

Регулярная армия как-то внезапно слиняла.
Обыватели спят. Переулки пусты.
Но патрульное эхо еще сотрясает мосты,
покрывая мурашками шею канала.

В три погибели скрючась, ползком из подвала
выползая, крадется — да кто это здесь
с героической лампочкой в четверть накала?

Жар — за пазухой. Гибельный шар под рукою.
Шарф — как вымпел: великое дело, благое!
И горит в удлинённых бутылках горячая смесь.

1982

Действительно, то была героическая пора, когда казалось, будто подлинное, то есть экзистенциально, трагически окрашенное искусство способно с успехом противостоять одеревенелому геронтологическому режиму, тотальному

конформизму и равнодушию советского официоза, двуличию «трудовой интеллигенции», жившей несколько десятилетий в привычном (и где-то даже уютном) страхе перед русской политической реальностью — с тайной надеждой на то, что устоявшийся порядок вещей сам собой изменится: вот-вот власти «подобреют», очеловечатся, окультурятся и все мы заживем легко и счастливо в «прекрасном и яростном мире».

«Вторая культура», которая оформилась и развивалась в конце 60-х — 70-е гг., существовала вопреки этой надежде. Сейчас делаются попытки вписать ее в контекст рухнувшей советской системы — и вместе с этой системой похоронить. Причем в роли могильщиков контркультуры выступают именно те литераторы или художники, кто в прошлом самым тесным и постыдным образом был связан с советским официозом, кто напрямую зависел от государственного заказа на монументальное искусство, переводы, статьи и романы. В период перестройки эти люди утверждали, что всегда ненавидели хозяев, на которых им приходилось работать. Они боялись, что на смену старому культурному истаблишменту грядет новый, рекрутируемый из числа эстетических оппонентов режима.

Они сохранили свои позиции, несмотря ни на что — новая волна не смела их, нового культурного истаблишмента не образовалось. Контркультура оказалась организационно бездарной, при

том, что количество талантливых художников, работавших в ее рамках, несоизмеримо с числом одаренных конформистов. И вот теперь, по мере усиления ностальгии по былому «порядку и процветанию», все те же постаревшие «лейтенанты от советской идеологии» обвиняют бывших диссидентов от искусства в развале и уничтожении единого поля русской культуры. Тем самым искажается реальная картина и прошлого, и настоящего, создаются предпосылки и для деформации будущих представлений об истории новейшего русского искусства. Уже сегодня становится трудно восстановить объективное положение вещей. Завтра, боюсь, будет совсем поздно.

Что такое «единое поле русской советской культуры», если по сути дела она никогда не была единой, общенациональной, существуя в ситуации «классовой борьбы», которая, по мысли Сталина, должна была обостряться и ужесточаться тем более, чем ближе советское общество подходило к высотам коммунизма? Водораздел между официозом и андеграундом обнаружился с того момента, как был сформулирован тезис об усилении классовой борьбы по мере продвижения к конечной цели коммунистического режима. Это произошло в конце 20-х гг.

Четкая граница между официозом и андеграундом особенно остро ощущалась в Ленинграде, где уже с начала 20-х гг. действовала более жесткая, чем где-либо в России, цензура. На каждом

шагу ленинградских поэтов преследовал пристальный взгляд недреманного начальственного ока и мелочно-докучливое внимание местного начальства к строгому соблюдению идеологического марксистского этикета, иными словами, царил последовательный и принимавший самые дикие формы эстетический консерватизм, восходивший к традициям ждановских космополитических погромов 40-х гг.

С начала 50-х в ленинградском официозе укореняются и ультранационалистические настроения, которые господствовали среди партийной и административной верхушки города, бывшего некогда одним из самых блестящих культурных центров Европы. Хозяева города, направленные в Питер, как правило, из люмпенизированных слоев глухой российской, а чаще — украинской «глубинки», целенаправленно стремились превратить бывшую столицу империи в идеологический образец для провинции, противопоставляя твердый ленинградский порядок слишком вольной и «западнической», по их мнению, атмосфере хрущевской, а затем и брежневской Москвы.

Целью жесткого «ленинградского» порядка было привести в соответствие с областным периферийным статусом Ленинграда непомерно высокие культурные амбиции местных писателей и художников, унаследованные от ненавидимого начальством императорского космополиса — Петербурга. Закрывались издательства и журналы,

сознательно и последовательно сокращалось количество площадок для публичной реализации творческой деятельности, которая от этого не становилась менее интенсивной. Скорее наоборот, все более герметизирующаяся и отдалявшаяся от официоза креативная энергия ленинградцев молодого, послевоенного поколения, скапливаясь, приобретала характер критической массы, готовой вот-вот взорваться,

Взрыв произошел на рубеже 50–60-х в условиях культурной ситуации, радикально отличной от московской. Если в Москве независимо ориентированный писатель или художник легко и без особого морального ущерба мог найти работу по своей профессии, то в Ленинграде от него требовались такие унижительные изъявления лояльности, что в конце концов все более-менее талантливые или самобытные авторы сознательно и последовательно поставили себя за границами редакций, издательств и типографий. Многие из них работали в бойлерных, лифтерами, сторожами, т.е. там, где не требовалось особенных усилий и оставалось время для интенсивных творческих занятий.

Этих людей объединяло эстетическое неприятие советской действительности. От политических оппонентов режима их отличало равнодушие к социальной проблематике. Их протест носил не конкретный, а, скорее, эмоциональный или, наоборот, фундаментальный, общефилософский,

отвлеченный характер. Поэтому, вероятно, явление неофициальной культуры не вызывало у властей таких опасений, как политическое диссидентское движение, практически разгромленное к концу 70-х гг.

Петербургский андеграунд и сопутствовавший ему неполитический самиздат зародился еще в 50-е гг., но расцвет его приходится на 70-е, на время кризиса и разгрома политической оппозиции в Москве и Ленинграде. Именно в 70-е — начале 80-х гг., когда волна политического самиздата пошла на убыль, Ленинград становится центром духовно-эстетической оппозиции. В начале 60-х гг. здесь возникают группы бунтарски настроенных поэтов и художников — группа «Петербург» (М. Шемякин, А. Лягачев, А. Васильев), группа абсурдистов «Хеленукты» (В. Эрль, А. Хвостенко, ныне живущий в Германии Анри Волохонский), поэты и живописцы, составлявшие круг Леонида Аронсона: Евгений Михнов, Юрий Галецкий, А. Альтшулер, группа молодых последователей супрематизма (так называемые «стерлиговцы»). Здесь интенсивно развивается интеллектуально-усложненная поэзия (Иосиф Бродский, Дмитрий Бобышев, Владимир Уфлянд, Виктор Соснора, Олег Охупкин, Елена Шварц, Сергей Стратановский — эти имена станут известны советским читателям только с началом перестройки, но пик творческой активности этих поэтов приходится на 70-е годы). Чуть позже в Ленин-

граде начинает звучать музыка первых русских рок-групп, на любительских камерах подпольно снимаются абсурдистские киноленты в духе Энди Уорхола (так называемое «некрореалистическое кино» Юфита и Юхананова).

Все это существует вне официальной советской культуры, в атмосфере преследований и угроз со стороны властей. Но несмотря на постоянную слежку и психологическое давление, в среде андеграунда царил дух внутренней свободы и творческой соревновательности, которого была лишена культура официальная. С 1975 г. в Ленинграде начинают выходить и распространяться регулярные самиздатские журналы — «Часы», «37», «Обводный канал», «Северная почта» и другие. Эти издания в основном носили не политический или правозащитный, а философски-культурологический или религиозно-спиритуальный характер, социальная критика режима в них была ослаблена, зато фундаментальные нравственные и интеллектуальные ценности советского общества подвергались радикальной переоценке.

Вообще для субкультуры петербургского художественного подполья характерно подчеркнутое равнодушие к актуальности, ориентация на «вечные», вневременные ценности, даже определенные черты неоклассицизма. С другой стороны, в Ленинграде сильны были и традиции, восходящие к постфутуристической группе

«Обэриу» (Д.Хармс, А.Введенский, Н.Олейников, Н.Заболоцкий), которая существовала в 20–30-е гг. в условиях подполья и задолго до С.Беккета и Э.Ионеско разрабатывала поэтику абсурда, подвергая реальность тотальному осмеянию и снятию.

Как бы то ни было, социальный и интеллектуальный барьер между официозом и андеграундом к началу 80-х гг. в Ленинграде сделался абсолютно непроницаемым. У андеграунда появилась своя собственная — и довольно широкая — аудитория. Все началось с многочисленных квартирных выставок (первая прошла осенью 1972 г. в мастерской живописца В.Овчинникова и была разогнана милицией). Такие выставки посещали сначала сотни, а потом и тысячи людей. В конце концов власти были вынуждены разрешить примерно 20-ти «художникам-нонконформистам» (так называли независимых живописцев — в отличие от их коллег — членов официозного Союза художников СССР) выставить свои работы на несколько дней в одном из клубов на отдаленной рабочей окраине города.

В декабре 1974 г. в Доме культуры имени Газа состоялась первая за столетия свободная выставка. Несмотря на отсутствие рекламы, успех был грандиозным. Вместо ожидаемого возмущения простых советских людей «формалистическими вывертами» — многочасовые очереди на морозе, восторженные отзывы, кордоны мили-

ции и агенты в штатском вокруг выставочного помещения. Многие желающие так и не смогли попасть на эту выставку. Она стала городской легендой.

Сложнее дело обстояло с литературой. Печатное слово всегда в России вызывало у властей болезненно-пристальное, ревнивое отношение. Попытка писателей-нонконформистов (Константина Кузьминского, Евгения Пазухина, Бориса Иванова и Юлии Вознесенской) собрать и опубликовать в 1975 г. антологию «Лепта», где был представлен широчайший спектр творческих поисков нового поколения русских поэтов и где участвовало 32 самиздатских автора, привела лишь к тому, что К.Кузьминский оказался за границей, а Ю.Вознесенская — за решеткой по обвинению в клевете на существующий строй. Впоследствии она тоже эмигрировала.

Выдавливание за кордон наиболее активных и темпераментных русских писателей и художников, принявшее к концу 70-х гг. массовые формы, не решило проблемы андеграунда. Наоборот, те, кто оставался в России, получили возможность с отъездом своих друзей широко публиковаться в ФРГ, во Франции, в Италии и в США. Если раньше перед лицом тоталитарного государства они ощущали себя беззащитными, то теперь они оказались в более выгодном положении, чем их запуганные коллеги из официальных творческих союзов. Их авторитет в

глазах общества возрос, и стало очевидным, что андеграунд оформляется как влиятельное социальное движение.

Поначалу КГБ вступило с ними в открытую борьбу. Процессы Бродского (1964), Хейфица и Марамзина (1974), однако, показали, что создавать новых мучеников в глазах левой западной интеллигенции — не самая эффективная мера по искоренению творческой свободы. Тогда началась скрытая травля лидеров и активистов художественного сопротивления, но поскольку их имена — Юрий Жарких, Евгений Рухин, Владимир Овчинников, Игорь Синявин, Юрий Дышленко, Игорь Захаров-Росс, Евгений Минов, Александр Арефьев — уже стали известны на Западе, явное судебное преследование могло привлечь к ним нежелательное внимание международного общественного мнения.

Другое дело — несчастный случай. При загадочных обстоятельствах в своей мастерской в 1976 г. погибает Евгений Рухин, получает тяжелое отравление ипритом Юрий Жарких, зверски избивают на улице активистов Оргкомитета нонконформистских выставок. Но тактика криминального запугивания приводит к обратному эффекту.

Спустя год после первой выставки, осенью 1975 г., под давлением художников власти вынуждены разрешить вторую свободную выставку, и снова в рабочем доме культуры — «Нев-

ском». Здесь уже около 100 участников. Попытка ввести политическую цензуру и тем самым расколоть единое движение привела лишь к обострению конфронтации. Особое раздражение членов худсовета вызвала работа Кирилла Миллера «Леннон в Горках», где совместились в один фантастический персонаж две крупнейших мифологических фигуры XX века — Владимир Ленин и Джон Леннон. Картину Миллера не разрешили выставлять, и несколько художников в знак протеста отказались участвовать в выставке. В конце концов экспозиции нонконформистов становятся привычным и частым явлением для Ленинграда. Идеологическая блокада была прорвана. На очереди стояла легализация нонконформистской литературы, рок-движения и кино.

Решение «приручить» идеологически чуждую, но политически нейтральную творческую интеллигенцию, создав для нее строго маркированные «заповедники свободы», принималось на самом высоком уровне в конце 1980-го г. План был разработан ленинградским КГБ и утвержден вторым лицом в брежневской иерархии — Михаилом Суловым. Сулов, сместивший в свое время Никиту Хрущева, но оставшийся в тени, этот «серый кардинал» советской империи, творец ее геронтократической идеологии и непререкаемый авторитет для ее культурного официоза, был ключевой и довольно-таки зловещей фигурой в пос-

ледние годы правления Брежнева. Убежденный консерватор, сталинист, противник западного «буржуазного» влияния, он, тем не менее, оказался единственным лидером (за исключением, может быть, тогдашнего шефа КГБ Ю. Андропова), владевшим достоверной информацией о положении в стране и способным сделать определенные выводы. Империя гнила, разрушалась изнутри — это было очевидно. Духовная и экономическая жизнь страны представляла настолько удручающую картину, что ее тщательно скрывали даже от престарелого генерального секретаря.

Между тем, недооценка реального положения вещей, «головокружение от успехов» в конце 70-х гг. привело к целому ряду самоуверенных военно-политических решений, в результате которых внезапно обострилась конфронтация СССР и Запада. Бойкот Московской олимпиады 1980-го г., вызванный вторжением советских войск в Афганистан, резкое сокращение экономических и культурных контактов России с внешним миром, падение международного престижа официальной советской культуры и усиление интереса к так называемой «второй культуре», русскому андеграунду, — в этих условиях наиболее дальновидные из высокопоставленных офицеров КГБ (в их числе известный впоследствии генерал Калугин, непосредственно руководивший ленинградским экспериментом) осознали необходимость несколько ослабить тот традиционный

диктат тоталитарного государства, партии, бюрократии в сфере культуры, которым отличались последние 50 лет большевистского правления. И умирающий Суслов поддержал их инициативу.

Смысл эксперимента заключался в следующем: выделить наиболее известных на Западе и наиболее творчески перспективных представителей андеграунда, затем, внешне не стесняя их эстетической свободы, объединить в некие подобия творческих союзов, дать им некоторую возможность легализации, чтобы в конце концов они по собственной воле (и под неусыпным надзором) начали работать во благо, а не во вред советской системе. Так возникли «Клуб-81», куда почти насильно, под явным давлением КГБ, были собраны практически все авторы ленинградского самиздата, около 70 человек. Подобную же роль играло «Товарищество экспериментальных выставок», объединившее в 1980 г. более 100 независимых живописцев, графиков, скульпторов. Тогда же был образован Ленинградский «Рок-клуб», легализовавший запрещенное в России рок-движение — такие популярные среди тинейджеров и интеллигенции группы, как «Аквариум», «Кино», «ДДТ», «Алиса» и даже откровенно ненавидимые властями «Телевизор» или «Автоматический удовлетворитель». С этого времени Ленинград становится своего рода меккой для советских хиппи и рокеров.

КГБ не успело осуществить свой план. Лега-

лизация андеграунда оказалась слишком сложным и длительным делом. Ей всячески препятствовал культурный официоз и партийно-бюрократические структуры города. Так, первый сборник писателей ленинградского андеграунда — «Круг» — задерживался цензурой, несмотря на все усилия местного КГБ, в течение пяти лет и вышел лишь в начале 1986 г., когда началась перестройка. В течение первых трех лет перестройки (1985–1988) процессы в ленинградской культуре развивались в основном согласно тому сценарию либерализации, который был разработан еще командой Калугина, правда, во все возрастающем темпе. Создавалось обманчивое впечатление, что власти теряют контроль над средствами массовой информации. Ленинградское телевидение неожиданно становится самым смелым, демократичным и критически настроенным, хотя до 1985 года оно было наиболее, пожалуй, сервилистским в стране. Создаются новые популярные программы — такие как «600 секунд» Александра Невзорова, «Пятое колесо» Беллы Курковой или «Музыкальный ринг» Тамары Максимовой. Невзоров начинает свою карьеру с разоблачений партийных боссов. Однако его неслыханная смелость и вызванная ею популярность, благодаря которой он в 1993 г. оказался депутатом Государственной думы, во многом объясняется его давними связями с КГБ. То же можно сказать о самом либеральном в период перестрой-

ки ленинградском журнале «Нева», где публикуются социально-разоблачительные романы — такие, например, как «Белые одежды» Дудинцева. Редактор «Невы» Борис Никольский до перестройки был известен как автор нескольких подобострастных книг о чекистах.

Аналогичные процессы происходили и в издательствах, и в музеях, и в кинематографе. На первый план выдвигаются люди, громко деклариовавшие свои демократические взгляды, с уничтожающей критикой обрушивавшиеся на коммунистов и прошлое Советского Союза. При ближайшем рассмотрении оказывалось, что они по большей части в прошлом были так или иначе связаны с политической полицией. Эта связь не мешала, а наоборот, почему-то лишь способствовала их карьере в новых условиях. Именно в начале перестройки в Ленинграде получает официальный статус русское ультранационалистическое движение. Оно зарегистрировано как общество «Память». Есть документы, прямо указывающие на связь между деятельностью лидеров «Памяти» и ленинградскими партийно-идеологическими органами. Яростная публичная антисемитская и антизападническая пропаганда «Памяти» в самом центре Петербурга — это тоже неременная деталь русского пейзажа 80-х гг.

Что же касается андеграунда, то его подлинная легализация еще некоторое время искусственно затруднялась, затягивалась. И только пос-

ле 1988 г. стали возможны первые попытки включения петербургского андеграунда в духовную и культурную жизнь России. По сути дела, это означало, что к концу 80-х гг. КГБ полностью утратило полувековой контроль над русской культурой. Создаются новые журналы и альманахи — такие как «Вестник новой литературы», «Лабиринт-эксцентр», «Русский разъезд», «Петрополь» и многие другие. Свобода печати становится реальностью. Возникают молодые художественные и музыкальные группы, уже не испытывающие перед властями того «страха и трепета», какой неискореним в людях более старшего поколения.

Абсолютную духовную свободу, раскованность и новый уровень живописного мастерства, ориентированного уже на международный художественный рынок, демонстрирует, например, группа «Митьки» (Д.Шагин, В.Шинкарев, В.Голубев, А.Флоренский, В.Тихомиров и др.). Сегодня «Митьки» — прямые наследники андеграунда 60–70-х гг. — самая известная и продуктивная художественная группа Петербурга. «Митьки» нарочито наивны, инфантильны, на редкость добродушны. Они не ограничиваются живописью. Они пишут и издают книги, играют музыку, снимают кино, устраивают веселые уличные перформансы. Они издают собственные газеты, журналы, книги. Их постоянно можно видеть по телевизору.

Другая, не менее популярная в последнее пя-

тилете петербургская «тусовка» связана с именами замечательного музыканта Сергея Курехина и художника-поставангардиста Тимура Новикова. Смерть Курехина в 1996 г. не ослабила интереса к той провокативной и взрывоопасной эстетике, где господствует черный юмор, абсурдизм, комически преломленные элементы соцарта. В художественной жизни города все большую роль играют небольшие частные галереи (в первую очередь «Борей» и «Арт-коллегиум»), подвальные театрики, карликовые издательства. Все это резко контрастирует с гигантоманией предшествующих лет. Наконец-то русскому искусству возвращается человеческое измерение и человеческий масштаб. В каком-то смысле такой итог можно считать завершением полувековой войны культур и началом нового исторического периода. Периода, когда борьба между двумя противоположенными течениями внутри русской культуры сменяется попыткой принять многополярность культурного пространства как некую непреложную данность.

Девятая глава. ИМЕНА ДЛЯ **МЕРТВЫХ И ЖИВЫХ**

Огонь, рождающий в жизнь Первоначальный Логос...
Гераклит

Вино архаизмов

Пью вино архаизмов. О солнце горевшем когда-то
говорит, заплетаясь, и бредит язык.

До сих пор на губах моих — красная пена заката,
всюду — отблески зарева, языки сожигаемых книг.

Гибнет каждое слово — но весело гибнет, крылато,
отлетая в объятия Логоса-брата,
от какого огонь изгоняемой жизни возник.

Гибнет каждое слово!

В рощах библиотек
опьяненье бывшего
тяжелит мои веки.

Кто сказал: катакомбы? —
в пивные бредем и в аптеки,
и подпольные судьбы
черны, как подземные реки,
маслянисты, как нефть!

Окунуть бы
в эту жидкость тебя, человек,
опочивший в гуманнейшем веке —

как бы ты осветился, покрывшись пернатым огнем!
Пью вино архаизмов. Горю от стыда над страницей:
ино-страница-мысль развлекается в мире ином,

иногда оживляя собой отрешенные лица...
До бесчувствия, стыдно сказать, умудряюсь напиться
мертвой буквой ума — до потери в сознании моем
смигранных сверкающих призм очевидца!

В близоруком тумане,
в предутренней дымке утрат —
вишньй камень стросний
и заспанных глаз виноград.
Труд похмелья. Похмелье труда.
Угол зрения зыбок и стал персменчив,
искажающей линзою речи
расплющены сны-города...
Что касается готики — нечем,
да и некому видеть се,
раз утрачена в нас и забыта вражда
между светом и тьмою...
Наркотическое забытье
называется, кажется, мнюю!

Дух культуры подпольной, как раннеапостольский свет,
брезжит в окнах, из черных клубится подвалов.
Пью вино архаизмов. Торчу на пирах запоздалых,
но еще впереди — я надеюсь, я верую — нет! —
я хотел бы уверовать в пепел хотя бы, в провалы,
что останутся после — единственный след
от погасшего Слова, какое во мне полыхало!

гибнет голос — живет отголосок.
Щипцы вырывают язык —
он дымится на мокром помосте средь досок,
к сапогам, распластавшись, прилип.
Он шевелится, мертвый, он пьян
ощущением собственной крови...
Пью вино архаизмов, пьянящее вновс,
Отдающее оцетом оцепенелой любви,
воскрешением ран!

1. МАКСИМ ЯКУБСОН

Полторачасовой фильм «Имена» молодого петербургского режиссера Максима Якубсона вряд ли можно назвать документальным, хотя он основан на подлинных документах, устных рассказах, письмах, текстах и уникальных материалах любительских киносъемок, воскрешающих ту трагико-романтическую атмосферу жизни ленинградской богемы 60–70-х гг., которая теперь стала притягательной для нового поколения петербуржцев и москвичей. Спустя 30 лет это время обрастает мифами. Миф в принципе невозможно документировать, его можно лишь поэтически воспроизвести, обогатив обертонами своего времени. Именно такая задача стояла перед Максимом Якубсоном, когда он выбрал, вслед за отцом, известным в Петербурге режиссером, карьеру кинематографиста. «Я поступил во ВГИК только затем, чтобы снять этот фильм, и фильм делался очень долго и мучительно, съемки шли несколько лет, пока не случилось чуда: лента получила неожиданную поддержку Петербургской государственной студии документальных фильмов, притом, что кинопроизводство сейчас в России практически остановлено», — признается сам режиссер, чья первая работа была с успехом представлена на Берлинском кинофестивале 1997 г. в программе «Панорама».

Эта аскетичная черно-белая лента погружает

зрителя в странный мир фрагментарных диалогов между тенью и светом, живым и неживым, видимым и незримым, словно на экране воскресает искусство теневризма в его кинематографическом варианте. Фильм «Имена» построен как «именование» — так назывался древний обряд освящения икон, которые приобретали сакральный смысл только после того, как изображение святого снабжалось подписью с его именем. Человек — как икона: он оживает лишь тогда, когда получает тайное, сакральное имя. И поэтому первые кадры ленты — коряво начертанные слова, возникающие на экране и складывающиеся в текст православной молитвы, которую по традиции читали монахи перед началом каждого дела.

Как и средневековые монахи, современный художник приступает к своему труду с трепетом и страхом, ибо его фильм — о людях, которые жили или живут на грани жизни и смерти. Среди них — художники, музыканты, актеры, монахи, поэты и клошары. В фильме несколько сюжетов, но все они объединены не тематически, не прямо, а словно бы центрированы вокруг невидимого смыслового ядра. Все судьбы разворачиваются как различные версии апокрифической притчи о девушке, которая возлегла с женихом на брачное ложе, когда же проснулась наутро — его уже не было, и он исчез навсегда. А когда в свой срок она родила ребенка, то воскликнула: «Возлюбленный мой!»...

Старая еврейка Ася (первая новелла фильма) потеряла мужа во время войны, она была красива, но отказывала всем претендентам на ее руку. Ее снимали незадолго до смерти — среди питерской перестроенной нищеты и трущоб, в комнатке старика, безответно влюбленного в нее. Она умерла во время съемок, и мы слышим из-за кадра голос режиссера, рассказывающий о ее последних минутах. Фильм развивается в ритме прощания с усопшими. Весь его видеоряд организован как прощальная черно-белая церемония — печальная и торжественная.

Мучительная исповедальная нота, взятая в начале, подхватывается в других новеллах. Их связывают два голоса за кадром — мужской и женский. Мужской — раздумчивый и отстраненный, принадлежит автору фильма. С ним в диалог вступает голос девушки, она читает письма. Письма интимно-любовные и письма, передающие первый шок эмигрантов, уехавших из Ленинграда в Израиль. Письма давно умерших людей — Франца Кафки, Марины Цветаевой, Райнера Марии Рильке, Акутагавы Рюноске, и письма сравнительно недавно ушедших из жизни и, наконец, совсем юных — принадлежащих к поколению режиссера. Параллельно, а то и внахлест голосу, читающему письма, звучат, перебивая друг друга, голоса живых людей. Они рассказывают о том, как переживали смерть близких, о том, как любили и ненавидели. Некото-

рые сюжеты настолько впечатляющи сами по себе, что каждый из них мог бы быть развернут в отдельный фильм.

Если бы не реальные лица, которые появляются на экране, эти истории можно было счесть придуманными. Например, история Яны Туминой. Юная актриса экспериментального театра «ДаНет», она вышла замуж за художника Георгия Харитоненко. Два месяца счастья, поездка в Париж, успех выставки... Вернувшись в Россию, молодожены едут на реставрационную практику в один из православных монастырей, по монастырскому уставу им нельзя жить вместе, и они ночуют в разных кельях. В ночь накануне отъезда художник погибает от руки маньяка-паломника, делившего с ним комнату. Его вдова должна жить дальше, и, подобно Асе из первой новеллы, она живет с постоянным ощущением, что любимый человек незримо присутствует рядом с нею. Теперь она ездит по монастырям и в одном из них встречает старую монашку, у которой совсем недавно погиб сын. Мы слышим тихий разговор двух женщин. Они говорят о том, что самые близкие им люди теперь, наверное, встретились и стали близкими там так же, как они — здесь.

Постепенно фильм приобретает характер предельно откровенной исповеди его автора, которая неотделима от художественной ностальгии по эпохе 60–70-х гг. Максим Якубсон с детства был воспитан в доме, где до 1970 г. жил поэт

Леонид Аронзон, в среде, где обостренное эстетическое восприятие реальности присутствовало как главный и единственный критерий отношения к жизни. Тотальный эстетизм, царивший в кружке друзей Аронзона, воспитывал ухо и глаз молодого кинематографиста.

Было три человека, определявших духовный климат этого, самого радикального и эзотерического пласта лениградской контркультуры, — поэт Леонид Аронзон, художник Евгений Михнов и режиссер, философ театра Борис Понизовский. Никого из них уже нет в живых. Имена их не получили широкой известности в годы перестройки — эксперимент оказался слишком бескомпромиссным. В то же время нравственный и профессиональный авторитет этих художников не вызывает сомнений у специалистов, знакомых с их наследием.

Истории любви, творчества и смерти трех этих художников составляют центральную часть фильма. Попытка обрести новый духовный опыт, исследуя отношение искусства к смерти, привела Аронзона к самоубийству в 30 лет, Михнова — к добровольному затворничеству, Понизовского — к невозможности реализовать наиболее яркие сценические идеи. Но в фильме Якубсона они предстают не как жертвы, а как учителя.

Автор ленты наследует их причудливую эстетику, он погружает зрителя в трепетный мир между жизнью и смертью, строя кадры, как по-

врежденные временем графические листы. Создавая свой видеоряд, режиссер сознательно ориентируется на несовершенство материала, с которым работает. Даже технические дефекты — царапины, пятна на любительской восьмимиллиметровой пленке, запечатлевшей Аронзона и Понизовского в 60-е гг., а Михнова на его вернисаже в 1976 г., используются режиссером таким образом, что работа приобретает сходство с «руинными» гравюрами Пиранези. Так же строится и звуковой ряд фильма: голоса и шумы, как бы записанные издали на плохой аппаратуре, старая магнитопись чтения стихов Аронзона — треск, неровный шумовой фон и еле слышимый голос, неразборчиво поющий стихи. Но несовершенство материала виртуозно используется для того, чтобы привлечь, сконцентрировать внимание зрителя, избалованного и пресыщенного техническим совершенством современной видеопродукции.

Фильм «Имена» вызывающе полемичен по отношению к массовой культуре и самим своим появлением манифестирует рождение новой — антикоммерческой — тенденции в молодой российской кинематографии.

2. ЛЕОНИД АРОНЗОН — СОПЕРНИК ИОСИФА БРОДСКОГО

В память Леонида Аронсона

Я бы хотел умереть за чтением Писанья,
не отрывая глаз от возлюбленных братьев,
не обращая сознание к тому, что казалось любимым,
от чего не могу отказаться.

Я бы хотел умереть, зная, что я умираю
смертью свободной, ничем не навязанной смертью.
Да не коснется дыхания металл, ни рука человека,
ни чревооточивая сила болезни.

Лучше всего, если утром (начало шестого)
поздней весной (сегодня двенадцатое мая) —
две несказанные вести сегодня со мною,
одна из них — самоубийство.

Ветер, какого не знали давно в Ленинграде.
Ветер, когтящий портреты, и крыши, и стекла.
Я бы хотел умереть за чтением Писанья
утром, когда не погашена лампа.

1978

Сейчас многим кажется, будто в 60–70-е гг. у Иосифа Бродского не было достойных соперников. На самом деле в Ленинграде той поры существовало несколько центров притяжения поклонников поэзии, и круг «бродскианцев» не был самым влиятельным, а лидерство будущего нобелевского лауреата не без успеха оспаривалось несколькими поэтами, принадлежавшими к тому же литературному поколению и воспитанными в

той же ситуации противостояния официальной советской культуре, что и Иосиф Бродский. Пожалуй, наиболее радикальной альтернативой «ахматовским сиротам» был Леонид Аронзон. Его считали бесспорно гениальным, его ненавидели, перед ним преклонялись. Теперь о нем мало кто помнит.

Поэзия Леонида Аронсона (1939–1970), как золотая рыбка, ускользнула от всеобщего внимания именно тогда, когда перестроечные рыбаки из «толстых» столичных журналов забросили свой широкий бредень в мутные воды самиздата — и перед еще советским, но уже как бы раскрепощаемым читателем предстали извлеченные на свет Божий удивительные глубоководные создания — иглобрюхие и членистоногие, хордовые и беспозвоночные. Большинство из них, не выдержав перепада давлений, оказалось разорванным в клочья, другие, немногие, поданы были аж на кремлевский царевый стол и до сих пор составляют экзотическую часть меню великосветских тусовок.

В карте порционных постмодерных блюд, которыми на этом пиру духа обносят богатеньких гостей, имени Леонида Аронсона не значится. И, может быть, к лучшему — стало быть, его не раскусят, не сжуют, не утилизируют, не запустят в удешевленный рекламный оборот. Сегодня он один из немногих поэтов андеграунда, у кого сохраняется шанс не отойти в небытие вместе со

всем нашим литературным безвременьем. Шанс обрести вторую жизнь, когда нынешнее культурное межсезонье сменится порой сбора плодов.

Две его крохотных посмертных книжки — одна в Израиле, другая в Петербурге — так и остались непрочитанными ни нашей критикой, ни многими любителями поэзии — словно бы стихи эти были написаны таинственными симпатическими чернилами, скрывающими от суетного современного глаза хрупкую, нарочито огрубленную мощь и даосскую тишину, чреватую грозowymi раскатами.

Как удар грома поразило ленинградских поэтов в октябре 1970-го его самоубийство (он застрелился где-то в Средней Азии, за месяц до гибели, подобно Лермонтову, пророчески предсказав ее обстоятельства: «Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта: / ни тяготы в душе, ни пороха в нагане. / Ни самого нагана. Видит бог, / чтоб застрелиться тут, не надо ничего...»). И все следующее (подпольное, подвальное, теневое — но озаренное нетварным светом надежды) литературное десятилетие прошло под знаком его добровольного ухода.

В семидесятые ушедший из жизни Аронзон — самая притягательная и живая фигура в ленинградской поэзии. Его поэтика и судьба интригуют, завораживают каждого, кто в это время становится свидетелем или участником независимого культурного движения — новой русской

контркультуры. Еще бы: невероятная, взрывчатая смесь абсурда и чистого лиризма, насмешки и патетики, грубой, на грани непристойа, витальности и буддистской отрешенности от мира.

В сравнении с утонченным эстетизмом его коротких стихов многословный и обстоятельный Бродский в 70-е гг. казался архаически-тяжеловесным, слишком приземленным, рассудочным. Стихи же Аронзона шли «путем слетевшего листа», оставляя на слуху слабый осенний шорох, перерастающий в органное звучание потаенной музыки смыслов, недоступной обыденному сознанию, но открывающейся как психоделическое озарение, как пространство продуктивных повторов и постоянных возвращений к уже сказанному — чтобы снова и снова обозначать новые уровни метафизического познания того, что на языке современной философии именуется отношением Бытия к Ничто.

В этом пространстве нет горизонтали, нет традиционного самодостаточного поэтического «я», нет персоны и маски — только оголенные, надличностные взлеты и падения, только отрешенное от индивидуального опыта «мы» перед лицом бесконечной и смертоносной красоты:

Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма.

Как и легок и мал он, всная вершину лесного холма...

«Я» Аронзона — это небольшой, но тесный круг его друзей, они же постоянные персонажи

его лирических текстов (жена Маргарита, художник Евгений Войтенко-Михнов, поэт Александр Альтшулер). Кроме последнего, все эти люди тоже уже ушли из жизни «путем слетевшего листа».

«Я» Аронсона текуче и переливчато, оно не знает и не хочет знать своих границ, оно само есть некая постоянно меняющаяся, дрожащая граница между внутренним и внешним. «Есть мир в нас и есть мир вне нас. И есть граница, мир между ними. Это — кожа», — писал Аронзон в сценарии для научно-популярного фильма, имея в виду скорее всего собственные стихи. «Кожа» (в метафизическом, большом смысле) — подлинный герой, центральный лирический субъект его поэзии. Сравните жестко обозначенное, рельефно очерченное «я» Бродского, противостоящее любым «мы» (особенно отчетливо это противостояние выявилось в стихах американского периода).

И все же Аронзон и Бродский — фигуры в русской поэзии навечно связанные. Нынешнее бесславие Аронсона — не что иное как тень всемирной славы последнего русского нобелевского лауреата. Их судьбы рифмуются по принципу консонанса — один резко взял вверх и вширь, другой вглубь и за пределы со-знания. Не исключено, что в будущем их имена будут соотноситься так же, как имена Пушкина и Тютчева. Тютчев был любимым поэтом Аронсона, в мировой поэзии он видел для себя единственный образец — тютчевское

Когда пробьет последний час природы,
Разрушится состав частей земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них.

Внутреннее знание о собственном раннем уходе позволяло ему говорить о смерти как о любви и о любви как о смерти. Он жил с чувством надвигающегося Последнего Катаклизма, ощущая абсурд человеческого существования как высшую форму Божественной красоты, перед которой меркнут любые нравственные или социальные установления.

Фоном этого ощущения был имперски-провинциальный Ленинград, переживавший свою историческую заброшенность, подобно старому осеннему парку, где окрестные мальчишки со свистом и улюлюканьем гоняют старенький футбольный мяч по аллеям, усыпанным тлеющими листьями, так и норовя угодить в пугливую тень бывшего сановного владельца этих кленов и прудов, облаков и сооружений в стиле ампир. Он мог позволить себе быть бесконечно счастливым посреди такой меланхолической картины и написать:

Как хорошо в покинутых местах.
Покинутых людьми, но не богами.
И дождь идет, и мокнет красота
Старишной рощи, поднятой холмами...

То было счастье ночной ленинградской бабочки, летящей на огонь уже не существующего, но

еще существенного («старинного») Петербурга. Счастье, в котором отказано нам, населяющим нынешний Санкт-Петербург — вроде бы существующий, но уже несущественный. Остается только вчуже завидовать полету осеннего листа и ждать, когда он нешумно коснется влажной почвы, вызвав своим прикосновением робкое ответное движение, способное, однако, отдаться эхом Последнего Катаклизма.

3. ЕВГЕНИЙ МИХНОВ, или ХУДОЖНИК В ПОИСКАХ БЕЛОГО КВАДРАТА

Натюрморт с головкой чеснока

Стены увешаны связками. Смотрит сушеный чеснок с мудростью старческой. Белым шуршит облаченьем — словно в собраньи архонтов судилище над книгочеем: шелест на свитках значков с потаенным значеньем, стрекот письмен насекомых, и кашель, шарканье ног. Тихие белые овощи зал заполняют собой (как шелестят их блокноты и губы слегка шелушатся). В белом стою перед ними — но как бы с толпою смешаться! юркнуть за чью-нибудь спину, ведь нету ни шанса, что оправдаюсь, не лягу на стол натюрморта слепой!

Итак, постановка.

Абсолютную форму кувшину
Гарантирует гипс. Черствый хлеб,
изогнув глянцевитую спину,
бельмо чеснока, бельевая веревка
сообща составляют картину
отрешенного мира, но слеп
каждый, кто прикасается взглядом

к холстяному окну.

Страшен суд на вещами,
творимый художником-Садом!
Тайно, из-за спины загляну —
Он пишет любви завещанье:
Ты картонными кущами и овощами
воевала с распадом...

Но отвернемся, читатель мой. Ветер и шопот сухой.
В связках сушений чеснок изъясняется эллинской речью.
В белом стою перед ними — и что им? за что им отвечу?
Да, я прочел и я прожил непрочную чернь человеческую —
и к серебристой легенде склонился, словно бы к пене морской.
Шелест по залу я слышу, но это не старость,
так шелестит, исчезая из лодки-ладони моей,
пена давно пересохших, ушедших под землю морей...
Мраморным облачком пара, блуждающим островом Парос
дух натюрморта скользит, оживает и движется парус —
там не твоя ли спина, убегаящий смерти Орфей?

...и не оглянуться!
Но и все, кто касался когда-то
бутафорского хлеба, кто пил
пустоту, что кувшином объята, —
все, как черные губы, сомкнутся
в молчаньи художника-брата,
недаром он так зачернил
дальний угол стола

Жизнь отходит назад
дальше, чем это можно представить!
Но одежда Орфея бела,
как чеснок. Шелестя и листая
(между страницами памяти
черствы бабочки спят) —
шелестя и листая,

на судей он бельмы оставит —
свой невидящий взгляд

1973

Мы уже сжились с мыслью, что безвозвратно ушла в прошлое эпоха гениев и «титанов воображения» — этих непризнанных, вечно конфликтующих с окружающим миром мучеников той или иной новой художественной идеи. Слово «художник» в общественном сознании постиндустриальной эпохи обозначает уже не одержимого романтического творца, но является синонимом успешного, а главное — остроумного дистрибьютора и интерпретатора произведенных ранее (и другими людьми) художественных ценностей.

Радикальное недоверие к личностному аспекту художественного творчества, к позиции активного и мучительного созерцания, к ситуации прагматически бесплодного и заведомо обреченного на неудачу эстетического поиска — вот тот фон, на котором сейчас существует огромное живописное и графическое наследие Евгения Михнова-Войтенко, умершего в 1988 г. в возрасте 56 лет в Ленинграде. Умершего непризнанным, но оставшегося в сознании немногих людей, знакомых с его работами, как, может быть, последний гениальный русский художник XX века.

Неофициальное искусство Ленинграда 50–70-х годов, до сих пор практически не открытое для широкой западной публики — в отличие от, скажем, московского концептуализма или соцарта,

страдало синдромом массовой гениальности. Это был результат особой художественно-политической ситуации. С одной стороны — жесткая, мертвящая государственная цензура, с другой — как альтернатива — эстетическое давление канонов и принципов старого искусства, включая образцы модернистской живописной продукции рубежа XIX–XX веков, сконцентрированные в Эрмитаже. Но эрмитажные коллекции обрывались на раннем Пикассо и Матиссе, чьи работы воспринимались тогда, в период «оттепели», как последнее слово новейшего художественного языка.

Независимый художник в ситуации «двойной несвободы» ощущал зияющий пробел между собственным внутренним опытом и существующим достаточно архаичным языком для выражения этого опыта. Степень его внутренней свободы не соответствовала средствам ее выражения. Отсюда — ощущение заброшенности, одиночества и тайной избранности, претворяющееся у людей с обостренной творческой потенцией в гипертрофированно высокую самооценку.

Декларирование собственной гениальности было вызывающим художественным жестом, немым свидетельством попытки обрести новый язык. Независимым ленинградским живописцам приходилось самостоятельно, на свой страх и риск, скрываясь в подвалах и на чердаках, «достраивать», «дописывать» прерванную в 20-е гг. историю искусств. Создавать ее как историю соб-

ственной жизни и проживать как интимное состояние. У Евгения Михнова это получилось лучше, совершеннее, чем у других его коллег. Он обладал способностью не только проживать поиск нового художественного языка как внутреннее состояние души, но и точно, четко формулировать свои переживания. «Для художника недостаточно начинать там, где кончили другие. Он должен всегда начинать с самого начала». Эта формула была записана в 60-е гг. и по сути дела характеризует динамику творческого пути Михнова, который не только постоянно подчеркивал особость, гениальность своей личности, но и на самом деле являлся «обыкновенным» гением — в том романтическом и давно, казалось бы, утраченном смысле, какой вкладывали в понятие гениальности великие художники предшествующих поколений.

Евгений Михнов был человеком, укорененным в «высокой» европейской культуре. В детстве он занимался музыкой. Многие его работы могут быть прочитаны как тонкие визуальные рецепции произведений Баха, Вивальди, Моцарта. С другой стороны, — и особенно в последние годы жизни — он постоянно подчеркивал внутреннее родство своей «беспредметной каллиграфии» с поэзией — так, как ее понимали древние китайские и японские поэты. Свой собственный живописный стиль он обрел через театр, занимаясь в середине 50-х гг. под руководством Н.П.Акимов-

ва на постановочном факультете Ленинградского театрального института. Живопись его, несомненно, несет на себе отсвет яркого театрального действия, запечатленного в беспредметных композициях, которые буквально навязывали зрителю чувство внутренней свободы, столь чуждое в то время людям советской эпохи, воспитанным на однозначно-литературном прочтении произведений изобразительного искусства. Язык абстрактной живописи стал для Михнова средством общественного вызова, бунта. Бунта высокого искусства против засилья «фальшивок», художественных подделок. Но он не был «авангардистом» в том смысле, как понимали авангард в послевоенной Европе. Он искал способ самоидентификации, а не самоутверждения, и его путь в искусстве был путем скорее отказа, ухода, эскапизма, нежели авторской экспансии.

Его позиция не имеет ничего общего ни с «классицизмом», ни с «авангардом». На фоне старого искусства и соцреализма она «модернистична», разрушительна. В контексте современной художественной жизни она кажется архаичной. При беглом взгляде его работы могут быть легко и приблизительно опознаны как образцы модного в 40–50-е гг. «лирического абстракционизма», «ташизма», «дивизионизма». Но вглядываясь в них, понимаешь, что их содержание, их язык постоянно обманывает, вводит зрителя в заблуждение и не дает возможности остановиться на

каком-либо одном стилистически определенном прочтении той или иной работы. Понятие «стиля», направления, отношения к mainstream'у применительно к живописи и графике Михнова не работает, не помогает понять «событийность» этих произведений.

«Стиль — набор трусливых правил», — записал Михнов в своем дневнике, но его творчество достаточно далеко отстоит и от поставангардной «полистилистики». Полистилистика предполагает принципиальное равенство всех возможных форм выражения, плюрализм по горизонтали, исключающий иерархию ценностей, «вертикаль» оценок.

Между тем, для Евгения Михнова «вертикаль» является главным смыслообразующим элементом творчества. Его работы предназначены для ступенчатого и неторопливого восхождения зрителя, для последовательного снятия слоев беспредметности и узнавания под ними классических живописных композиций Босха, Пуссена, Эль Греко, Ватто, Сезанна, Брака, преломленных через опыт Пауля Клее и Павла Филонова, более того — через опыт композиций музыкальных и поэтических. Его гуаши и темперы устремлены вверх, они полагаются на зрительский аристократизм, они лихорадочно ищут очищенного, одухотворенного и энциклопедически-просветленного взгляда.

Потребность в «вертикальном» существовании

человека была четко осознана художником, воспитавшим самого себя на классических образцах и постоянно внутренне преодолевавшим их давление. Художником, который в одиночку начал процесс самоопределения и самопознания в обществе, где культура рассматривалась как нечто факультативное, «надстроечное», необязательное по отношению к реальности, как функция государственно-идеологическая, воспитательная, принудительная.

Тотальная принудительность классического наследия в рамках советской культуры отвергалась независимо мыслящим одиночкой-художником, но его внутреннее раскрепощение было немыслимо вне стержня, вне иерархии. Чем более свободным он ощущал себя, тем сильнее была его тоска по духовной иерархии, по «вертикали». «Классичность... в которой меня модернистски мыслящие люди упрекают, — записал Михнов в начале 70-х, — всего лишь связь видимой поверхности работы с особенностями нашего зрения и нашего вертикального существования».

Для Михнова собственно живопись возникает в той точке, где скрещиваются вертикаль и горизонталь существования. «Существует вертикаль и горизонталь. Остальное — отклонения». Людей, поверхностно знавших Михнова, удивляло несоответствие его бытового поведения — наглого, нарочито вызывающего, провоцирующего на скандал, как правило, пьяный — духовной

чистоте, просветленности и внутренней тишине его композиций. Но в этом несоответствии содержалось сознательно и постоянно подчеркиваемое ощущение драмы между «горизонталью» и «вертикалью» бытия художника.

Впрочем, сам Михнов не любил называть себя художником, предпочитая или народно-архаическое «богомаз» (так на Руси называли иконописцев и мастеров церковных росписей), или высреннее — «живописец». «Художником» был для него тот, кто работает «в горизонтальной плоскости», добиваясь совершенства, умеющий делать нечто не хуже других. В отличие от «художника», стремящегося к Совершенству, «живописец обращен к Существенности. Каждый живописец — художник (обычно признаваемый совершенным после своей деятельности), но не каждый художник — живописец».

Эти признания Михнов делал в конце жизни, когда почти полностью изгнал цвет из своих работ, перейдя к монохромным аскетическим композициям, где нередко единственными объектами изображения были одна еле намеченная линия и одно еле различимое пятно, вовлеченные на белой плоскости в напряженный и трагически окрашенный диалог. Монохромные туши последних лет представляют собой нечто вроде «Железной флейты» от живописи. Они разворачиваются как серия визуальных коанов, провокативных острых изобразительных жестов, «хлопков

одной ладонью», переходящих в овации, произведенные вообще без помощи рук или каких-либо других плотных плоскостей. «Жест» — одно из ключевых понятий для зрелого Михнова, и оно противостоит представлению о картине как о «тексте, склонном к театрализации». Представлению, которое господствует в искусстве концептуализма и шире — поставангарда.

Mainstream поставангарда заключался в радикальной театрализации процесса изготовления и восприятия художественного изобразительного материала. «Имидж» художника и «акт» его произведения вовлекают в ситуацию игры зрителя (стороннего интерпретатора «акта»). «Жест» и «имидж» соотносятся как пантомима и бродвейское шоу. И то и другое — театр, но «жест» неотъемлем, неотчуждаем от его творца, а «имидж» можно спокойно оставить в актерской уборной и отправиться домой, к жене и детям. «Жест» ритуален и радикален. «Имидж» зависит от моды, произвола работодателя или политики актерского профсоюза.

За 35 лет активной работы в искусстве картины-жесты Михнова внешне, формально мало изменились. Он почти сразу начал со зрелых, совершенных беспредметных композиций, ошибочно интерпретированных тогдашними искусствоведами и немногочисленными знатоками живописи как «ташизм». С самого начала его творчество развивалось по двум направлениям —

с одной стороны, буйное, экстатическое ощущение «преизбытка красоты», перенасыщенность цветом, карнавализация цвета. С другой — тяга к «цветовому молчанию», превращение графического листа в лаконичный каллиграфический знак, в иероглиф, где подпись художника и дата создания работы, иногда даже и отпечаток его пальца, дактилоскопический след его «я» органично включаются как чуть ли не центральные элементы композиции.

Время жизни и время создания работы превращаются в действующие изобразительные величины. Реальная протяженность жизни теряет для художника (да и для зрителя) какое бы то ни было конкретное значение. Поэтому различие между ранними и последними работами Михнова формально практически не ощутимо, оно скорее эмоциональное, чувственно-содержательное. В поздних работах сильнее выражена тяга к небытию, они трагичнее, мрачнее, безысходней. Но это ощущение достигается теми же художественными средствами, что и чувство преизбытка витальной энергии — в работах раннего периода.

Начав как «живописец» в традиционном смысле, достигнув совершенной колористической свободы, включавшей в себя и виртуозное владение приемами классического искусства, скрытыми от глаз профанов, но присутствующими как целая система намеков, неявных цитат, аллюзий с ироничными «отклонениями», Михнов пришел к идее

Белого квадрата, противостоящего Черному — малевичевскому. В творчестве Михнова один из основополагающих принципов русского авангарда оказался вывернутым наизнанку. Черный квадрат, как известно, был максимальной абстракцией идеи картины. Белый же квадрат Михнова, так, кстати, никогда и не воплощенный им в материале, оставшийся недосягаемым пределом, должен был стать, по его замыслу, предельной конкретизацией самой идеи живописи. Живописи как аскетического отказа от материальности. Он записал: «...белое — это отсутствие всякого присутствия вообще. Белое ведет к чему?.. Человек погружается в какое-то ощущение того, что непознаваемо».

«Белое» становится для Михнова знаком Востока, где с середины 50-х гг., еще со времен студенчества, он обретает свою духовную родину. В его работах того периода ощутимо влияние Ци-бай-ши, позже придет философия Дзен и осознание процесса творчества как момента «сатори», высшего озарения. В своем интересе к Востоку Михнов не был одинок. Ленинград начала 60-х кто-то назвал буддистской столицей России.

Поэт Леонид Аронзон, культивировавший тончайший и изысканнейший эстетизм, который был замешен на соединении авангардных концепций и философии даосизма, стал ближайшим и, наверное, единственным другом Михнова. Уход Аронзона из жизни художник переживал как

личную трагедию, обозначившую в его творчестве тему смерти, ухода, тему диалога с небытием. С начала 70-х годов беспредметность, бывшая для Михнова знаком социально-эстетического бунта, осознается художником как язык небытия, как путь в Ничто.

Михнов стал для ленинградского искусства легендой, культовой фигурой еще при жизни, будучи еще молодым человеком и «начинающим» живописцем. Но многое в нем и отталкивало. Его подчеркнуто-отшельническая позиция, безапелляционность и резкость его суждений, конфликтность его характера поставили художника в ситуацию гордого одиночества. В его жизненной позиции было что-то от архаичной романтической позы «непризнанного гения», и это вызывало известную настороженность и у коллег-художников, и у знатоков современного искусства, и у коллекционеров, и — впоследствии — у западных галерейщиков, отдававших должное таланту Михнова, но опасавшихся «делать на него ставку» — слишком некоммерческим и неудобным для сбыта казался подчеркнутый аристократизм его искусства.

Однако я убежден, что творческому наследию Михнова, сейчас полузабытому и как бы отодвинутому в тень на рынке новейшего русского искусства, еще предстоит сенсационное мировое открытие и вторая — долгая и счастливая жизнь. При жизни он выставлялся мало, трудно, фраг-

ментарно. Но все эти выставки проходили с неизменным успехом, становились запоминающимися событиями хотя бы для тех немногих, кому посчастливилось стать их свидетелями. И они, эти немногие зрители, разбросанные теперь по разным уголкам света, сохранили память о кратких, но чудесных встречах с искусством Евгения Михнова.

Память, которая рано или поздно перестанет быть фактом только их биографии, — поскольку живописи и графике Михнова предстоит долгая и — я не сомневаюсь — счастливая вторая жизнь. Жизнь после смерти, в лучах заслуженного всемирного признания.

4. ДАНет Бориса Понизовского

в окнах небо живет
в окнах небо живое
в окнах живое Боже

Само время уходит из-под наших ног, как песок в полосе прибоя, и душа моего поколения все глубже утопает в бессловесном, безвидном и беспмятном небытии, в одиноком стоянии на границе между водой, сушей и небом. И скрываются под водой вехи, обозначавшие наш путь, путь вдоль границы стихий и времен. Борис Понизовский умер в июле 1995 г., не дожив месяца до своего шестидесятипятилетия. Ушла в прошлое целая эпоха петербургской культуры, зародив-

шаяся в середине 50-х и давшая нам имена таких замечательных поэтов, художников и артистов, как Леонид Аронзон, Евгений Михнов, Александр Арефьев, Олег Григорьев, Александр Кондратов. Среди людей этого круга Понизовский занимал центральное место, и он ушел последним — как капитан с тонущего корабля.

Будущее расставит все по своим местам, и тогда-то обнаружатся подлинные масштабы того самоотверженного и героического жизнестроительного эксперимента, который был овеществлен в судьбе этого человека, в течение 40 лет неутомимо продуцировавшего вокруг себя атмосферу творческого поиска, бескомпромиссного и мучительного служения миру подлинных, а не преходящих ценностей. Слишком многие артисты обязаны Борису Понизовскому всем, что им удалось сделать, — но слишком мало сделал сам Понизовский, оставив нам неведомые шедевры невероятных художественных идей, фрагменты и неосуществленные планы, эскиз нового театра, впечатляющие и изящные графические, живописные и пластические наброски.

Кем был Борис Понизовский — ответить на этот вопрос так же трудно, как подсказать Гамлету однозначное решение его дилеммы. Режиссер? Нет, сам он не любил, когда его так называли, хотя созданный им в Кургане театр в 70-е годы считался одним из лучших в стране, да и нынешний театрик «ДаНет» тоже получил ши-

рокое признание. Я помню феерическую постановку пьесы «Фантазия», которая в начале 60-х годов буквально всколыхнула болото ленинградской театральной жизни, — там впервые была сделана попытка осуществить глобально-пластические идеи Понизовского.

Теоретик театра? И да и нет. Да — потому что у него была собственная уникальная концепция театра. Нет — потому что эта концепция граничила с универсальной философской системой, где «место человека во Вселенной» было главным сюжетом действия, и в этом смысле опыт ритуального японского театра «Но» и театра жестокости Антонена Арто, сплавляясь в единое целое на фоне абсурдного ленинградского быта, породили некую совершенно новую сценическую форму — одновременно жесткую и текучую, невыразимо тонкую и нарочито черновую, огрубленную. Сцена для Понизовского была только средством, лишь репетиционным пространством, его не интересовал конечный результат, но бесконечно привлекал сам процесс творения и трансформации пространства, где действуют неживые предметы, абстрактные понятия и человеческие тела, уравненные в своей безмолвной и неуловимой красоте, готовой мгновенно истаять, исчезнуть, тихо уйти.

Он сам был как-то двусмысленно и неуловимо прекрасен — человек с торсом Геракла, головой Зевса и обрубками ног, и эта осколочная

красота чудом уцелевшей античной статуи ранила окружающих, излучала свет, как бы помогала каждому, кто с ним приходил в душевное соприкосновение, внутренне раскрепоститься, обрести себя, остро ощутить границы собственного «я» в нашем лишенном лица мире.

Сейчас трудно жить, а со смертью Позинковского становится еще труднее. Еще невыносимее жить, зная, что никогда больше не услышишь его голос, не увидишь его гордо запрокинутую голову, когда он, словно бы прислушиваясь к шуршанию песка в невидимых песочных часах, ловил музыку утекания времени, слабые шумы истончающейся жизни — и радовался этой жизни и этой музыке, как не умел радоваться никто из тех, кого я знал. И мы — вокруг него — тоже становились свидетелями неиссякаемой тихой внутренней радости, которой нельзя подобрать имени, но именно ее безымянность есть, была и будет единственной надеждой на воскресение.

Глава десятая. МЕЖДУ ГОЛУБЕМ И ВОРОНОМ

1. ГОЛУБЬ НА МОГИЛЕ ФОТОГРАФА

Когда с Никольской колокольни
Ударят тонкие часы,
Забудешь, Господи, как больно
Нас било время — но чисты
Прикосновенья меди к ветру,
И звон, скользящий вдоль канала,
Подобен верному ответу
На тьму невысказанных жалоб.

1972

Бориса Смелова похоронили 24 января 1998 г. на Смоленском кладбище, неподалеку от часовни Ксении Блаженной. Как только могильщик в последний раз прихлопнул лопатой свежий холмик, сверху слетел голубь, увенчав, как живое надгробие, эту горку мерзлой земли. Петроградские птицы прощались с Птишкой, Пти-Борисом, как с начала 70-х звали Борю Смелова друзья. Один из лучших снимков Птишки — голубь на тумбе, от которой уходит вдаль гранитный парапет набережной, изгибаясь и как бы повторяя в камне взмывающую форму птичьего тельца.

Фотограф щелкает — и Птишка улетает...

Его открыл в 1972 г. Костя Кузьминский, вернее, сам Боря, тогда еще студент Института точной механики и оптики, каким-то образом оказался закручен в пьянящую круговерть стихов, картин и встреч, вечно клубившуюся вокруг костиного дивана на бульваре Профсоюзов. Именно там Смелов очень рано осознал себя петербургским фотографом — посреди тогдашнего Ленинграда это было рискованное и романтическое состояние.

Состояние мучительное и восторженное одновременно, словно слой за слоем сдираешь старые обои, обнажая совершенные композиции из островков полуобвалившейся штукатурки, граней битого кирпича, газет с портретом Льва Толстого в траурной рамке и — сбоку, в углу — внезапно открывшейся перспективы бесконечных подворотенных арок. Видеть город Птишка учился не у своих старших товарищей по фотографическому цеху, но у поэтов и художников, а собственную манеру съемки обрел, читая Достоевского.

Галерея фотопортретов и городских пейзажей, созданных Смеловым в 1974–1975 гг., могла бы блистательно аккомпанировать любому изданию, скажем, «Дневника писателя», хотя на этих фотографиях — лица наших современников и проходные двory, где «проклятые» ленинградские поэты последнего призыва — Олег Охалкин, Борис

Куприянов, Петр Чейгин, Виктор Ширали — пили свой портвейн и читали свои новые стихи. Их лица, выпрастывающиеся, исходящие из мрака и хаоса, схваченные в момент рождения на свет, прорывающие марлю израненной каменной плоти города, — больше, чем само время, когда они жили, реальней тогдашних и нынешних забот и тягот.

Птишка работал взхлеб, на пределе возможностей и нервов, с лихорадочностью обреченного. С самого начала он поставил перед собой задачу вроде бы заведомо невыполнимую — стерев случайные черты, запечатлеть на пленке никогда в реальности не бывший, но более чем реальный Петербург, который населен героями «Идиота» или «Преступления и наказания», насильно или добровольно сведенными из своих каморок, подвалов и чердаков в одну общую коммунальную квартиру, в прошлом, вероятно, генеральскую, епанчинскую, так сказать. Она и была самым сокровенным, подлинным лицом города, сменившего паспортное имя, но забывшего наклеить новую фотку.

Крюков канал, Новая Голландия, Екатерининский канал, сфинксы, Адмиралейская набережная и Галерная улица — вот излюбленные сюжеты смеловских пейзажей. В них изображение дышит по законам классического стихосложения — строгий, завораживающий ритм угадывается в чередовании темных и светлых пятен; линии

крыш и набережных очевидным, но причудливым образом рифмуются, причем со временем способы рифмовки становятся все более и более изысканными.

К середине 70-х его мастерство достигает пика, у Бори появляются последователи, ученики, открывшие вслед за ним возможность одухотворенного пре-ображения ленинградских «видов» в пространства петербургского мифа. Но вряд ли кому-либо из них удалось по-настоящему то, что легко удавалось ему. Птишка снимал, словно заново творил судорожно схватываемую камерой реальность. Увидеть и запечатлеть какой-либо предмет или пейзаж, или натюрморт, или человеческое лицо — для него было равнозначно акту внутреннего, душевного откровения, и результатом такой работы должно было стать открытие скрытой внутренней красоты. Он стеснялся своей тяги к прекрасному, мучился ею, пытаясь достичь в композициях все большей и большей степени совершенства, в том числе — и технического.

Техническое совершенство ярче всего выявилось в цветowych натюрмортах рубежа 70–80-х. Эти композиции в лучшем смысле слова барочны, перенасыщены цветом и светом: пылающие внутренним огнем плоды граната, глуховатый медный отблеск подсвечников и хрусталь, многократно отражающий выплески сокровенного света, скрытого под хрупкой плотью «неживых» вещей.

Натюрморты Смелова экспонировались как произведения живописи, а не фотоискусства — на квартирных выставках (квартира Кузьминского, экспозиция «Под парашютом», 1974), и в престижных музеях (Оксфордский музей современного искусства, 1986; галерея Нортон Доджа, 1992, и др.).

Смелова ценили как живописца, но в первую очередь все-таки он был Фотографом высочайшего класса. Его репортерские и хроникальные снимки не раз удостоивались высших международных фотонаград (например, Золотая медаль 11 Международного фотосалона — Бухарест, 1977). Он работал невероятно много и практически во всех жанрах. Но все же главным для него всегда оставался жанр городского пейзажа. Петербург Смелова — и я в этом не сомневаюсь — со временем станет такой же художественной реальностью, как Петербург Добужинского или Блока.

В последние месяцы Птишка постоянно жаловался, что ему не хватает света, как воздуха. Со стороны это казалось капризом, но на самом деле было предчувствием. Борис Иванович Смелов, гениальный фотограф, без которого уже невозможно представить художественную жизнь Петербурга, был найден мертвым на улице в темном внутреннем дворе доходного дома на Большом проспекте Васильевского острова, неподалеку от своей квартиры.

«Гениальный фотограф» — словосочетание на грани абсурда, но именно на грани абсурда и реальности, как птица, между небом, землей и водой, прожил он свои сорок шесть лет. И птицы слетелись проводить его в последний путь.

2. Валютный Ремизов и Достоевский ВОРОНЕНОК

время — за ремизова
стекла звенят замерзая как зимой девятнадцатого года
зябнут зверушки вырезанные
из допотопной тряпичной бумаги
иней на веках

утолщаются линзы очков чья оправа
словно плетень поваленный вчерашней метелью
поутру лизавета на саночках тошую песню везет
ах да не тает снег на усохших ручонках
Скриплика с дудкой

но зато что за чудо просторные сны
охватить их никакого дыханья не хватит
их мохнатые стены уходят высоко над звезды
муравьиные души внизу мурашатся
на скриплом паркете

всех жалко
и в сущности всем близоруко — ближним и дальним
снится дрожащая тварь из шорохов склеенная
из перепугов из кожистых перепонок
и костяных наростов

снится хозяин ее достоевский
во дворе подобрал вороненка убогого и теперь не знает

чем кормить и о чем его спрашивать и верить ли клетку
перед вечерней молитвой или после нее
когда полегчало

1997

Все говорят, что климат в Петербурге поганный. Но раньше дурная погода была по крайней мере стимулом для хорошей литературы — сиди себе дома, читай классику и газеты с происшествиями, а надоест — сам пиши, уставясь в окно, затуманенное вечной изморосью, так, смотришь, и до какой-нибудь райской Италии или Швейцарии допишешься. Как Гоголь или Достоевский. Теперь же — ни литературы, ни погоды, одни осадки и обиженные литераторы, страдающие разлитием желчи, терзаемые воспоминаниями о лучших временах. И, конечно, специально петербургскими фобиями.

Из этих фобий едва ли не самая распространенная, самая крепко укорененная среди жалких остатков ленинградского литературного истаблишмента — обида на «раскрученную московскую тусовку»: она-де ориентирована исключительно на Запад и перекрыла все каналы экспорта за рубеж местной словесной продукции. Имена Пригова, Льва Рубинштейна или Виктора Ерофеева вызывают какую-то необъяснимую агрессию (чтобы не сказать — плохо скрываемую зависть) у большинства питерских газетно-журнальных критиков и вершителей регионального художественного климата.

Слова «валютная литература» сделались здесь петушинными (не в курицынском, но в уголовно-фольклорном смысле) — на кого сей ярлык навясят, тому не жить в Петербурге, как, к примеру, Льву Семеновичу Рубинштейну, которому, несмотря на очаровательную книжку, выпущенную петербургским издательством Ивана Лимбаха, не нашлось места в списке претендентов на премию «Северная Пальмира», потому что ни по номинации «Поэзия», ни по номинациям «Проза» или «Критика» тексты Рубинштейна никак не проходили, а отдельной номинации для «Валютной литературы» высококультурные устроители премии ввести не рискнули.

В устроители «Пальмиры» попали люди уважаемые и более чем либеральных политических взглядов, либеральных, видимо, настолько, что их гражданское свободолюбие поневоле — чтобы уж совсем не скособочиться — должно уравновешиваться столь же безоглядным эстетическим консерватизмом. Система противовесов, принцип хрупкого баланса — основа нынешней общекультурной и общеполитической ситуации. Так что в этом смысле на весах культурной справедливости дежурят личности вполне своевременные. Беда, правда, в том, что словосочетание «валютная литература» я впервые услышал не от них и не сейчас, а очень давно, и вот при каких обстоятельствах.

В 1971 г. советское партийно-писательское

начальство с грустью осознало, что грядет 150-летний юбилей автора «Бесов» и что все прогрессивное человечество под водительством ЮНЕСКО готовится торжественно отметить эту дату. Ленинградский обком после долгих колебаний разрешил устроить литературный музей на последней квартире Ф.М. Достоевского.

Музей должен был открыться в ноябре, но в июне на просторах расселенной коммуналки еще гулял вольный ветер, а будущие экспонаты были свалены в сыром подвале неподалеку, на улице Марата. В сотрудниках грядущего музея оказалось много моих знакомых — филологов и поэтов. Филологи трудились над экспозиционными планами, а поэты сторожили подвал или в качестве разнорабочих что-то куда-то таскали. Обстановка была трогательно домашней, подвальная плесень располагала к длительным чаепитиям и задушевным беседам. Я заходил туда, как в Сайгон, — узнать новости, выслушать очередное творение Олега Охупкина, Петра Чейгина, байки Федора Чирскова или Беллы Улановской.

В подвале, по милости сердобольной дворничихи, осел вороненок со сломанным крылом, весь какой-то облезлый, но веселый. В наши разговоры он не вмешивался, однако в литературной жизни участвовал довольно-таки активно. То и дело кто-то из музейных спохватывался — «Где Суслица? Опять Суслицу обосрали!» Ворон пи-

тал удивительную слабость к портрету Аполлинари Сусловой, то ли ревнуя ее к В.В.Розанову, то ли вообще не приемля протофеминистских взбрыков известной шестидесятницы. Кто-то предположил, что в птицу переселилась ревнивая душа А.Г.Сниткиной. Портрет отмывали и прятали, ворон опять извлекал его и совершал очередной акт вандализма.

Странный это был подвал. Окна на уровне мостовой — невымытые, мутные, какие-то приплюснутые. В окне — ботинки, боты, сапоги и снег. Снег в июне. Не сразу и сообразишь, что вокруг цветут аллергенные тополя. Ощущение вечной зимы, подкрепленное промозглой застойной сыростью. Постоянный озноб — особенно сильно я ощутил его, когда стал случайным свидетелем появления в подвале высокой комиссии.

Дверь распахнулась, и вместе с тогдашним директором музея Федоренкой на пороге появилось много хорошо одетых людей. От них пахло свежими огурцами. Главной явно была статная дама — как выяснилось, секретарь райкома, за взятки изгнанная впоследствии в музейные директора. Она с омерзением осмотрела груды мемориальных предметов, нас, пьющих чай, вороненка на подоконнике, сохнувший под потолком портрет Сусловой и заявила: «Достоевский — наша гордость. Будут приезжать иностранцы, платить валюту, а у вас тут черт знает что». Когда ей объяснили, что музей располагается в дру-

гом месте, она смягчилась: «Валютная литература, конечно, требует и больших вложений. Будет какая нужда, товарищи, — не стесняйтесь, просите. Поможем». И с тем удалилась.

С той-то именно поры в нашу жизнь и вошли книги, купленные в «Березке» за доллары заезжими друзьями из-за кордона, — Ремизов, Булгаков, Осип Мандельштам...

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Одиннадцатая глава. Осип МАНДЕЛЬШТАМ: ОТКРЫТИЕ И ПРЕОДОЛЕНИЕ

Крылья бездомности. Свист. Леденящий брезент.
Как ненасытна продольная флейта заката!
Гонит сквозняк — и колена его козловаты —
Гонит по улицам черную ноту легенд.

Кто-то хоть вишенкой... Я же — значком, запятой
В горле чирикнул, по жерлу прошел перспективы.
Разве гонимы? — блаженны! И режущей музыкой живы,
хлопаньем крыльев, палаточных дел суетой.

Племя, должно, бедуинов. Двуструнный трамвай
сопровождает мотив духовой и духовный...
То-то и вспомнят нас, что суетливо-греховны
были... Но все-таки были! И значит: играй.

Перед финальной каденцией века вдохнет
глубже флейтист, собирая остаток дыхания
для заключительной фразы, для краткого чуда звучанья
после эпохи молчания или длиннот.

Не пропадет ни одна, не умрет ни один
голос живой, и любая звучавшая нота

птичьей оденется рванью, в лохмотьях воскреснув полета
для завершения божественных длин

1972

Еще в 1916 г. В.М.Жирмунский одну из первых статей об акмеистах назвал «Преодолевшие символизм», придав таким образом ключевой и в какой-то мере даже религиозно-историософский смысл понятию силовой динамики литературного процесса. Когда в 30-х гг., на фоне жесточайшей и озлобленной литературно-политической борьбы, затравленный и мечущийся Мандельштам горестно сетует на отсутствие в современной ему словесности животворящей «литературной злости» («Четвертая проза»), он, по сути дела, тоже имеет в виду антиинерционную неискоренимо оппозиционную природу, заложенную в основе русской классической литературы. Причастность к этой природе активизирует некие нравственно-динамические свойства личности, включенной в многовековой процесс работы со словом. Утрата этих свойств означает для поэта потерю акустического пространства, в котором его голос может быть услышан.

В конце 30-х гг., когда установилось отношение к литературному процессу как к делу государственному, надличностному, подчиненному в первую очередь макроисторическим закономерностям, голос Мандельштама смолк не только физически. За исключением двух-трех близких друзей погибшего поэта, во всей стране не было

ни одного человека, способного услышать его стихи. И дело здесь не только в формальном запрете, наложенном на поэзию репрессированного «врага народа». Запрещенный в те же годы «кулацкий поэт» Сергей Есенин, например, вовсе не потерял своей аудитории, несмотря на отсутствие публикаций. Его стихи переписывались, передавались изустно, широко (хотя и с неизбежными при фольклорном бытовании искажениями) распространялись в уголовно-приблатненной среде.

Стихи Мандельштама в это время как бы исчезли, перестали существовать. Из официального небытия их не изъяла даже хрущевская оттепель. Первое посмертное собрание стихотворений Мандельштама вышло в России спустя почти 20 лет после смерти Сталина и через 8 лет после смещения Хрущева, при этом значительная часть его поздних текстов не была пропущена цензурой, хотя прямых политических аллюзий там не содержалось. Проще всего объяснить настороженность советского литературного официоза к феномену Мандельштама ростом антисемитизма, который в 70-е гг., с началом массовой эмиграции евреев из СССР, все очевиднее принимал характер государственной политики, но такое объяснение абсолютно поверхностно. Почему тогда так легко прошла реабилитация, скажем, И. Бабеля, чьи сочинения издавались огромными тиражами уже с середины 50-х годов?

Чиновники от литературы с подозрительной

последовательностью и настойчивостью не желали опознавать О.Мандельштама в роли русского «советского» писателя, тогда как Бабель, при всей его еврейскости, или А.Ахматова, несмотря на не отмененное до 1990 (!) г. ждановское постановление, или даже такая явная контра как М.Булгаков принимались — хотя и с некоторой недовольной гримасой — как «свои». Такой же фигуры, как Мандельштам, не должно было существовать в истории русской советской литературы. И тем не менее она существовала. (Характерный пример директивного «занижения» роли Мандельштама — разработанный в 1980 г. редакцией «Советской энциклопедии» словник для биографического словаря русских писателей: все авторы были разделены на четыре категории по значимости, и Мандельштам оказался единственным из крупных поэтов XIX–XX вв., отнесенным к писателям третьего ряда, т.е. к тем, кто никак не влиял на литературный процесс и чье творчество представляло незначительный художественный интерес).

Между тем, именно в это время отмечается пик влияния поэзии Мандельштама на реальную ситуацию в русской литературе. Его открывали «послойно», последовательно преодолевая сначала полосу официального забвения и несуществования, а затем — барьер эстетического отчуждения. Открывали с трудом, по крохам воссоздавая корпус текстов. С конца 50-х гг. начинает складываться миф о Мандельштаме, в центре которого —

представление о поэтических текстах как о серии поступков, акций, значимых не только эстетически, но и этически, экзистенциально.

Впервые о Мандельштаме как о хорошем, но несправедливо забытом поэте широкий советский читатель узнал из мемуаров Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь», опубликованных в «Новом мире» в начале 60-х гг. ореол мученика, жертвы режима — вот что первоначально привлекало читающую публику к новооткрытому имени. Оно стояло в одном ряду с именами других невинных жертв сталинщины. Но к этому времени уже становится очевидной и уникальность поэтики Мандельштама. «Воронежские тетеради», интенсивно распространявшиеся в самиздате с конца 50-х гг., поначалу прочитывались в общем русле «лагерной литературы», попадали в разряд «свидетельств очевидца», однако при таком социологическом прочтении оставалось множество смысловых лакун и «темных мест», и Мандельштам был до известной степени загадкой, что в значительной мере ослабляло политическую остроту его текстов в сравнении, скажем, с однозначно-разоблачительной мемуарной и художественной прозой, публиковавшейся в том же «Новом мире» или ходившей в самиздате.

Параллельно гражданской реабилитации Мандельштама, но более подспудно, скрыто, кружково и элитарно шел процесс восстановления и упрочения его литературной репутации. Существовали четыре основных источника, четыре круж-

ка, четыре интеллектуальных центра, откуда распространялись стихи и влияние Мандельштама. Прежде всего это ленинградское окружение А. Ахматовой, чья версия поэтики и судьбы Мандельштама строилась на противопоставлении Мандельштама Александру Блоку и в более широком смысле — русскому символизму как явлению почвенному, домашнему, локальному. Мандельштам в транскрипции Ахматовой представал самым европейским из русских поэтов, последним носителем средиземноморской цивилизации. Благодаря комментарию Ахматовой, поэтический мир Мандельштама открывался перед поэтами нового поколения как архитектурное целое, как некое грандиозное рукотворное сооружение, где симметрия частей и совершенство композиции заставляют вспомнить о «Божественной комедии». В то же время Ахматова обращала особое внимание посещавших ее молодых поэтов — А. Наймана, Е. Рейна, Д. Бобышева и И. Бродского — на глубинный историзм стихов и биографической прозы Мандельштама. «Шум времени» в последние годы жизни был ее любимым чтением. Но самое, пожалуй, важное, что содержалось в «уроках Ахматовой по Мандельштаму», — это идея эмансипации поэтического слова от каких бы то ни было интеллектуальных клише, а тем более от идеологизированной актуальности и порожденного ею языка. Мандельштам оставался для Ахматовой классическим образцом поэта, обреченного на трагедию языковой свободы и

сознательно избравшего позицию жертвы, жертвы не столько режима, сколько языка, переживавшего в 30-е годы мучительную ломку. Можно отчетливо проследить, как в стихах молодых друзей Ахматовой — особенно Бродского и Бобышева — подхватывается эта трагическая высокая нота, как начинается интенсивный поиск точки лингвистического схождения собственных судеб с исторической судьбой культуры. В ранних поэмах Бродского «Шествие» и «Петербургский роман» повторяется мандельштамовская попытка преодоления символизма — но символизма обновленного, включившего в себя сугубо советские языковые и ментальные клише.

Другой источник «мандельштамизации» новейшей ленинградской поэзии — это кружок, центром которого была ученица Ю. Тынянова Л. Я. Гинзбург. Блестящий знаток русской поэзии XIX–XX вв., Л. Гинзбург осталась верной основным установкам «формальной школы» и в годы борьбы с формализмом, и в период, когда интересы русской интеллектуальной элиты стали смещаться в сторону религиозно-философского осмысления реальности. Гинзбург всегда стояла на позициях последовательного стоического атеизма, ей удавался тонкий психолого-исторический анализ многих феноменов русской литературы, но поэзия Мандельштама привлекала ее особенно. Поэтику Мандельштама, в версии Л. Гинзбург, можно определить как аскетически-протестант-

скую, ее главные свойства — мучительный словоотбор, стремление к картезианской четкости, сжатости, точности, — они-то и приводят поэта в конце пути к тем самым вынужденным темнотам и смысловым лакунам, которые есть не что иное как точки повышенной смысловой концентрации. Эти идеи позже были развиты Семенко, ученицей Гинзбург, в работе, посвященной поэтике позднего Мандельштама.

Впрочем, они оказались продуктивными не только для филологов. Одним из последователей Л. Гинзбург можно считать поэта Александра Кушнера. Он открывал для себя стихи раннего Мандельштама, периода «Камня», и открывал их в атмосфере филологических штудий прежде всего как часть культуры «серебряного века», в контексте повышенного интереса к литературной борьбе 10-х гг. В акмеизме, с его широкими культурными горизонтами, обостренной предметностью видения и неоклассичностью, Кушнер обнаруживает серьезный эстетический паллиатив той аморфной и безликой, предельно прозаизированной, почвеннически-ориентированной и идеологизированной поэтике, которая безраздельно господствовала в русской советской поэзии с начала 30-х гг. Любопытно, что подчеркнутая традиционность, нарочитый европоцентризм и парнасская тщательность отделки стиха, свойственные Мандельштаму «Камня», привлекали Кушнера в первую очередь, может быть, потому, что сам

он, как правило, стремился избегать вызывающих художественных жестов, творить с полной отдачей, но, в рамках литературного истаблишмента, быть свободным в существующих границах дозволенного. Поэтика Кушнера возникла как органическое развитие тех тенденций к аскетической словесной точности, которые наметились в советской послевоенной поэзии (Б.Слуцкий, Д.Самойлов, А.Межиров, Г.Семенов), но знакомство с «Камнем» и «Тристией», произошедшее не без влияния Л.Гинзбург, переориентировало поэзию Кушнера на полемически архаизированное решение тех художественных задач, что были сформулированы акмеистами еще в 1913 г., — т.е. на достижение прозаичности и ясности формы, графической «вещности» изображения, на преодоление полисемной расплывчатости и размытости, присущих символизму. В новых условиях такая позиция означала легальную попытку исподволь эмансипировать художественное творчество, оставаясь при этом в тени, под прикрытием канонической системы ценностей. Вслед за Мандельштамом, Кушнер ищет незыблемую культурную почву в античности и в классической европейской культуре, сквозь уродливый советский быт в его стихах тоже проступают очертания великих европейских мифологем, но от Мандельштама его отличает, пожалуй, сознание изначальной радикальной отторгнутости от мира этих вечных ценностей. В лучшей из его

поэтических книг — «Ночной дозор» (1966) — тема мировой культуры разрешается как некая внутренняя драма поэта, вынужденного жить в России, в Ленинграде.

Кушнеру удалось создать целую поэтическую школу, которую можно определить как нео- или постакмеизм. Неоакмеистический канон показался необыкновенно привлекательным для поэтов, пришедших в ленинградскую литературу в эпоху стагнации. Достаточно вспомнить имена Аси Векслер, Николая Кононова, Алексея Пурина и многих других учеников Кушнера, чьи стихи стали известны в конце 70-х — начале 80-х гг. Все эти авторы открыли для себя Мандельштама через Кушнера. Впрочем, позиция Кушнера влияла и на поэтов, впоследствии преодолевших культуроцентрическое кушнерианское восприятие Мандельштама, — таких, как Олег Охалкин, Тамара Буковская, Сергей Стратановский.

Совершенно другая версия прочтения стихов Мандельштама сложилась в Москве. Здесь тоже были два независимых центра, откуда распространялся культ Мандельштама. Вокруг вдовы поэта, Надежды Яковлевны Мандельштам, в распоряжении которой находился наиболее полный корпус его текстов, с начала 60-х гг. группируется московская литературная молодежь. Н.Я.Мандельштам к этому времени уже закончила первую книгу своих воспоминаний и работала над второй частью. Тот образ поэта, который отпе-

чатлевался в сознании молодых собеседников его вдовы, был в значительной мере трансформирован ее собственными религиозными поисками. В конце жизни Н.Я.Мандельштам пришла к православию, и это резко отличало ее восприятие стихов Мандельштама от «ленинградской, безрелигиозно-культурологической» версии, принятой в кругу Л.Гинзбург или А.Кушнера. Н.Я. настаивала на том, что творчество О.Мандельштама последних лет все более приобретало характер интенсивного духовного, метафизического, а не только эстетического поиска. Она не уставала повторять, что эстетическая система позднего Мандельштама, в отличие от акмеистического периода, базировалась на нравственных ценностях, граничащих с религиозно-эсхатологическим пониманием исторического процесса. Такая точка зрения была усвоена и широко распространена в литературно-диссидентской московской среде, и она оказалась плодотворной для творчества тех авторов, которые начали публиковаться в эмигрантских изданиях и чьи имена стали известны в России только в перестроечное время. Сочетание обостренной религиозно-культурной проблематики с изысканной, почти барочной поэтикой, присущее, скажем, стихам Ольги Седаковой, явно восходит к православной транскрипции Мандельштама. Многие московские поэты испытали на себе влияние мощной и колоритной личности Н.Я.Мандельштам. Среди них

Наталья Горбаневская, Юрий Карабчиевский, Ольга Постникова.

И, наконец, нельзя не упомянуть еще об одной точке зрения, поскольку эта линия оказалась, может быть, наиболее продуктивной. Речь идет о позднефутуристической концепции творчества Мандельштама. Она восходит к Н.Харджиеву, в распоряжении которого тоже были последние тексты Мандельштама. Воспитанный на поэтике В.Хлебникова и далекий от акмеизма Н.Харджиев открыл Мандельштама с неожиданной стороны — как смелого реформатора поэтического языка, как поэта, вступившего в конце жизни в диалог с «заумниками» и работавшего на грани сюрреализма. Харджиев впервые обратил внимание посещавших его молодых поэтов на высочайшую степень языковой и формальной свободы, достигнутую Мандельштамом в «Стихах о неизвестном солдате», «Чапаеве» и других поздних текстах. Использование советизмов и «блатной музыки», диссонансно включаемых в высокий строй классического стиха («Греки сбондили Елену по волнам» и т.п.), постоянные синтаксические деформации, астматически разорванные ритмы делали Мандельштама в глазах Харджиева неким связующим звеном между русским авангардом и неоклассицизмом, той точкой схождения стилевых полюсов, из которой может развиться совершенно новая стилистика.

По сути дела, так оно и произошло. Мандель-

штаму слишком многим обязаны и московские соцартисты (Д.Пригов, Л.Рубинштейн, М.Айзенберг), и «метаметафористы» (И.Жданов, А.Парщиков, И.Кутик, А.Еременко), и ленинградские «метафизики» (Л.Аронзон, С.Стратановский, А.Миронов, Е.Шварц). И те, и другие, и третьи прошли через полосу интенсивной учебы у Мандельштама, доходившей до прямых подражаний. Но это был Мандельштам, преломленный через поэтику абсурда, усвоенный с учетом футуристической зауми и принципов речевого коллажирования. Фактически это было преодоление Мандельштама.

Ранние стихи Льва Рубинштейна, например, были весьма близки к «Тристии» — и интонационно, и по эмоциональному строю, и по словоупотреблению. В его зрелых текстах очевидных следов влияния Мандельштама нет, но зато аллюзии, как правило, иронические, искаженные, присутствуют с подозрительной частотой. Нарочито «совковое» цитирование хрестоматийных строк Мандельштама — наряду с Пушкиным, Лермонтовым, Блоком — это излюбленный и безошибочно действующий прием Тимура Кибирова, Виктора Коркия, Игоря Иртенева. Стихи Мандельштама сейчас настолько «на слуху» у каждого русского интеллигента, что зачастую достаточно просто воспроизвести интонационный рисунок, чтобы вызвать в сознании читателя требуемую цитату. Так, эффект строки Кибирова

«И Ленин на стене, и Троцкий на диване...» строится только на том, что читатель держит в уме мандельштамовское «И Моцарт на воде, и Шуберт в птичьем гаме...»

Достаточно взять в руки любой поэтический альманах, выпущенный за последние 10 лет в Москве, Петербурге, Екатеринбурге или Саратове, чтобы с ужасом убедиться, какое непереносимое количество прямых подражателей появилось у Мандельштама в России за это время. Его ритмико-интонационные фигуры оказались настолько заразительными и суггестивными, что преодолеть их инерцию возможно лишь за счет смехового снижения, которое достигается тем, что самые смелые и неожиданные метафоры Мандельштама рассматриваются в одном ряду с лексико-синтаксическими и идеологическими клише советского «собачьего» языка.

Таким образом, происходит переосмысление и даже переоценка культурологической роли Мандельштама. Будучи в 20–30-х гг. единственным русским поэтом, взвалившим на свои плечи всю тяжесть борьбы с «ОСОВЕЧИВАНИЕМ» русского языка, единственным, кто, по его собственному признанию, «работал с голоса», теперь он превращается в голос того самого времени, которое отрицал всем своим существованием и которое безжалостно расправилось с ним самим. Таков итог «преодоления» Мандельштама.

Двенадцатая глава. «Чужое лицо» **В ЗЕРКАЛЕ БРОДСКОГО-ЭССЕИСТА**

Метампсихоза

Метампсихоза — это значит мне
по меньшей мере выпадет родиться
близ моря, в маленькой воюющей стране,
чей герб лазорево-червлённый
подобен допотопному зверинцу
сплошные львы орланы и грифоны
и черт-те что на небесах творится
у горизонта — горб супердержавы
как тени сизые, смешались корабли...
на крабьих отмелях, в ракушечной пыли
сияло детство ярко, среди ржавой
подбитой техники искали что взорвать
куда прицелиться для смерти и для славы
посмертной — чтобы как-нибудь опять
воскреснуть в государстве островном

1996

1.

Свои эссе Иосиф Бродский писал по-английски. Он писал о литературе, и по преимуществу о литературе русской, имея в виду западного читателя, в первую очередь англоязычного, а если

точнее — читающего американца. Литературные портреты русских писателей, созданные им за два десятилетия жизни на Западе, образуют что-то вроде архитектурной неоклассической конструкции, которая по своему устройству и ранжиру (бюсты великих людей — шеренгой — в просветах между ионическими колоннами с видом на английский парк, имитирующий естественные ландшафты) напоминает пропорции царскосельской Камероновой галереи, служившей в течение двух столетий неиссякающим источником поэтического вдохновения для целого сонма российских поэтов — от Державина до Ахматовой.

В этом музеефицированном словесном пространстве Иосиф Бродский все время чувствовал себя одновременно и экспонатом, заслуживающим самого пристального рассмотрения, и гидом, который в совершенстве овладел иностранными языками. Его излюбленный литературно-критический жанр — предисловия к английским переводам русских классиков. Это, разумеется, не единственная, но все-таки наиболее предпочтительная (если судить хотя бы по количеству материалов) форма эссеистической деятельности Бродского, и, может быть, именно потому, что здесь он имел дело с переводами.

Отношения перевода с оригиналом, неизбежные инциденты на границе между сопредельными языками и культурами, литературными жанрами и родами человеческих занятий — все это

сводится к проблеме Перевода, которую Бродский воспринимал метафизически. Возможность (или принципиальная невозможность) поэтического перевода — как особой сферы понимания — остается главной нотой большинства его критических заметок, будь то развернутый анализ одного стихотворения Марины Цветаевой или лаконичное предисловие к сборнику ее прозы, краткое послесловие к платоновскому «Котловану» или обстоятельный рассказ о встрече с Исайей Берлиным, беглая характеристика Достоевского или лирический очерк поэзии О.Мандельштама.

Проблема перевода для Бродского, очевидно, относилась к числу самых сокровенных, интимных. В отличие от столь почитаемого им Мандельштама, который в тридцатые годы с ужасом отшатнулся от одной лишь возможности «быть переведенным» на другие языки («И, может быть, в эту минуту Меня на турецкий язык Японец какой переводит И прямо мне в душу проник...» или «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть / Ведь все равно ты не сумеешь стекла зубами укусить...»), Бродский рассматривает перевод как фундаментальный принцип мировой цивилизации, действующий в сопряжении с понятием жертвы, т.е. способности к самопожертвованию, ограничению эгоцентрических амбиций и претензий посредника. Для него, поэта маргинального, вынужденного каждодневно кусать зубами стекло, искушая чужие наречия, «взаимоперевод-

димось» культур приобретает некое нравственное, экзистенциальное, стоическое измерение, становится едва ли не самой уязвимой и болезненной точкой его поэтического универсума.

Пронзительное, тонкое, в чем-то даже нежное эссе «Сын цивилизации» завершается почти фистулой — неожиданно язвительным пассажем, который адресован англоязычным переводчикам Мандельштама. В голосе современного поэта звучит нескрываемое раздражение и обида — не столько даже за Мандельштама, английские переводы которого вовсе не убеждают читателей в том, что перед ними действительно большой поэт, сколько за русскую литературу, оказывающуюся по милости недобросовестных интерпретаторов в положении двойственном, и, естественно, за судьбу собственной поэзии, лишенной достойного ее английского эха: «Русская поэзия вообще и Мандельштам в частности не заслуживают того, чтобы с ними обходились как с бедными родственниками... Но не беспокойство за престиж Мандельштама или России заставляет содрогаться от содеянного с его строками на английском: скорее — расхищение англоязычной культуры, упадок ее мерил, уклонение от духовного вызова».

Последние слова могли бы принадлежать неистовому консерватору Константину Леонтьеву — странное интонационное родство, но оно проливает свет на «ребяческий империализм» литературных характеристик и моральных оценок, ис-

ходящих из-под пера Бродского-критика. Чувство самосохранения заставляет его постоянно подчеркивать свою дистанцированность от объекта анализа (позиция классициста), но, с другой стороны, романтик Иосиф Бродский, и под маской критика оставаясь поэтом, отчетливо сознает необходимость катастрофической приближенности к предмету интерпретации — сознает ее как важнейшее условие для понимания Другого.

Удивительно, что его литературные портреты, несмотря на неизменно декларируемый им персонализм, как бы безындивидуальны, надличностны, абиографичны. Это, скорее, антропоморфные аллегорические изваяния проблем, стоящих перед современной литературой, перед самим поэтом, нежели конкретные человеческие фигуры с неповторимыми жизненными изломами. Нам предлагается созерцать совершенные и словно бы безжизненные мраморно-прекрасные лица, забывая о том, что время не может не оставить на их поверхности неизбежные изъяны — пятна, потертости, кракелюры, трещины и т.п.

При этом нефилологу Бродскому нередко удастся то, что стало бы предметом профессиональной гордости для любого историка литературы, который вынужден опираться только на конкретные факты, биографические и историко-психологические реалии: в своих портретных композициях Иосиф Бродский добивается поразительного внутреннего сходства с оригиналами.

За счет чего? Как? Не исключено, что именно устойчивая, хотя и двусмысленная ситуация медиума, посредника между двумя культурами и между двумя способами мышления — поэтическим и научным — позволяет ему удерживать опасный баланс, равно избегая и спекулятивной самоуверенности дилетанта, и интеллектуальной робости честного исследователя.

Этот баланс был найден не сразу. Чтобы убедиться, достаточно сравнить один из первых опытов Бродского в литературно-историческом жанре — послесловие к «Котловану» Андрея Платонова (1973) — и позднее эссе «Исайя Берлин в 80 лет» (1989).

2.

Короткая, написанная еще по-русски, а не по-английски заметка о Платонове была, вероятно, своего рода пристрелкой, первой реакцией поэта на смену среды обитания и, соответственно, на различие представлений о функции стихотворца в российской и в западной культурах: то, что в России считалось высшим проявлением человеческой универсальности, в Америке нашло убежище лишь на лужайках университетских кампусов, где от поэта, помимо умения писать стихи, требуется еще и определенная степень рефлексии, некоторые филологические и пропедевтические навыки. И Бродский как бы поневоле, «по долгу службы» становится автором ис-

торико-литературного текста.

В новой для себя роли он честно старается держаться в академических рамках избранного жанра, что, впрочем, не вполне удается ему. Черты аутодидактизма проступают сквозь традиционную для пояснительной статьи композиционную схему (биография и проблематика анализируемого автора, место данного произведения в контексте его творчества, отношения с предшественниками и современниками, влияние на потомков, стиль и язык и — в случае перевода — оценка труда переводчика). Эта схема в заметке Бродского серьезно деформирована. Бродского не интересует библио- или биография Платонова — он обходится без них. Его занимают вещи более общие, глобальные, величественные.

Тон послесловия безапелляционно назидателен, предельно серьезен, мрачно-приподнят, а тот гипотетический читатель, к которому обращается Бродский, видится поэту неким метафизическим двойником, собственной англоязычной тенью, способной пережить встречу с книгой (в данном случае — с «Котлованом») как нравственно-языковую душевную революцию. «“Котлован” — произведение чрезвычайно мрачное, и читатель закрывает книгу в самом подавленном состоянии. Если бы в эту минуту была возможна прямая трансформация психической энергии в физическую, то первое, что следовало бы сделать, закрыв данную книгу, это отменить существующий

миропорядок и объявить новое время». Пожалуй, только от героев Достоевского — скажем, Ивана Карамазова, Шатова или Кириллова — не странно было бы ожидать столь радикальной реакции (здесь, кстати, нельзя не обратить внимание на излюбленные Бродским императивные вербальные формы — «отменить», «объявить»).

Но именно такого читателя-максималиста постоянно держит Бродский в поле своего мысленного зрения, начиная карьеру американского критика и эссеиста. Концепт такого читателя, наделенного волей к словесной власти над жизнью, явился на Запад из-за железного занавеса вместе с поэтом, изгнанным из пределов русскоговорящей империи, где традиционно значимость слова едва ли не превосходила значение конкретного действия.

Читателю-радикалу предлагается строго заданный, определенный эмоционально-смысловой ключ прочтения «Котлована» — и ни слова о судьбе книги, ни слова о ее сюжете. Намечена только одна, хотя и важнейшая для самого поэта тема: язык Утопии, языковое оформление идеи радикального переустройства мира. Писатель, превращенный в языковую функцию трагической эпохи, не может быть трагическим героем. Как герой он не интересен. Не интересен апологету его художественной продукции — его прозы. И тем не менее, суть платоновской прозы схвачена, выделен как бы ее идеолого-лингвис-

тический экстракт, обнаружена ее платоническая, надличностная подоснова.

Победителей не судят, а Бродский ведет себя и с гипотетическим читателем, и с Андреем Платоновым как победитель с побежденными. Он может позволить себе быть некорректным, вызывающе-грубым. Чего стоит, например, его резко полемический выпад против тех современников Платонова, которые в 70-е гг. были известны западным славистам гораздо лучше, чем автор «Чевенгура» и «Котлована», — «Бабея, Пильняка, Олеси, Замятина, Булгакова, Зощенко, занимавшихся более или менее стилистическим гурманством...» Усилить роль «своего» автора, унизив, слегка «притопив» соседствующих с ним, — прием слишком уж лобовой, недозволенный, хотя и широко распространенный в отечественной критике как раз того времени, когда Платонов работал над «Котлованом». И Бродский это отлично осознает. Он вовсе не намерен скрывать свой литературный империализм, он продолжает культивировать в себе ту же самую культурологическую агрессию и непримиримость, что давала ему силы противостоять давлению наглой и властной среды, тотальному императиву, который определял все человеческие и литературные связи в советском обществе.

3.

Но после пересечения государственной границы СССР он оказался брошенным в иную сис-

тему отношений, а русский язык, главная ценность, какую вывез с собой поэт, даже в этой новой, иной системе координат продолжал оставаться языком великой империи, и лишь потом — языком великой литературы. Принять плюрализм западного общества, сохраняя при этом категоричность и жесткую иерархию оценок, постоянно провоцируемую самим строем имперского языка, означало бы для Бродского обречь себя на пожизненную шизофреническую раздвоенность между внутренней — поэтической, строго ранжированной речью и несравненно более приспособленным к условиям планетарной демократии английским языком с его гипертрофированной коммуникативной функцией.

С другой стороны, неприятие плюралистической модели было бы для Бродского подлинной интеллектуальной катастрофой: от Солженицына, Зиновьева, В.Максимова или Синявского его отличает наметившийся еще на родине сильный «средиземноморский акцент», мечта о планетарной цивилизаторской норме, о мандельштамовском «месте человека во вселенной». По сути, все та же старомосковская мечта о «Третьем Риме», которая, впрочем, не способна уже локализоваться в пределах русскоязычного культурного ареала, но настойчиво ищет для своей реализации иные языковые пространства.

Современный Рим — это Америка, нынешняя латынь — английский. Опыт этого языка, сам

строй которого ориентирован на персонализм, на идею автономной и самоценной личности, не может быть адекватно трансферирован в область русской поэзии — вот печальный, возможно, даже трагический итог настойчивых попыток Бродского найти некий общий знаменатель для поэзии англо- и русскоязычной. Неожиданным выходом стала эссеистика, создаваемая на английском языке, но использующая материал русской литературы.

По-английски Бродскому легче писать о тех, кого он любит, с кем его связывают отношения личные, эксклюзивные, но не интимные, а преломленные, естественно, через призму литературных, книжных, ритуально-культурных контактов. Это прежде всего отношения с предшественниками и учителями — Мандельштамом, Ахматовой, Цветаевой, Исайей Берлиным.

Литературный портрет Исайи Берлина исполнен блистательно, это несомненная удача Бродского, хотя в основе очерка лежит тот же прием, который присутствует практически во всех прозаических работах поэта — как русско-, так и англоязычных: перед нами снова пластическая аллегория общей идеи, портрет проблемы, а не личности. Но и сама проблема — защита плюрализма, персоналистской системы ценностей, — и соответствующее ей англоязычное выражение придает даже отвлеченным и умозрительным конструкциям Бродского оттенок самоиронии, граничащей с самоуничижением. Английский язык дарует ему

невозможную на русском свободу самооценки, способность взглянуть со стороны на тот имидж великого и серьезного русского поэта-неоклассика, который культивировался им в течение десятилетий. Бродский словно бы увидел себя глазами Исайи Берлина — и в этом взгляде симпатия неотделима от иронии, от старческой мудрой иронии, неизбежной при встрече с самоуверенностью молодости, при столкновении свободной мысли, не отягощенной профессиональными или идеологическими ярлыками, с эгоцентризмом, присущим любому крупному поэту.

«Нижеследующее — ...всего лишь дань проstackа вышестоящему уму, у которого он целые годы учился тонкости мысли, но, похоже, так и не выучился...» Пародийный тон этих слов отдает старческой горечью, словно мы слышим голос самого Берлина, но слышим его искаженным, переведенным из прямой речи в косвенную. Бродский здесь выступает как переводчик, сознательно идя на жертву, на самоограничение, на приглушение голосовых регистров, свойственных ему самому. Интересно, что при довольно-таки неуклюжем обратном переводе (Г. Дашевский) с английского на русский комизм этой фразы усиливается, канцеляризмы проступают рельефнее и вызывают недоумение. И еще: поражает, насколько устойчив в сознании Бродского синдром иерархичности — любые либеральные декларации бледнеют рядом со словосочетанием «вышестоя-

щему уму», заимствованным из обихода имперских канцелярий. Видимо, все-таки поэту невозможно до конца освободиться от синдрома иерархичности, в противном случае рухнет вся поэтическая система, не столько даже выстроенная, сколько выстраданная Бродским.

Эта иерархичность защищает от хаоса — как огромная, «из кожи и красного дерева раковина клубной библиотеки», куда шестидесятитрехлетний сэр Берлин пригласил только что приехавшего из России тридцатидвухлетнего поэта. И место встречи, и непреодолимое, почти неприличное различие в возрасте (а также общественном положении) собеседников для Бродского существенней, чем предмет их беседы, поскольку впервые, наверное, он ощутил физически уют староанглийского (и в более широком смысле — староевропейского) порядка, воплощенного в иерархическом строе книжных полок, в солидном возрасте и положении немногих завсегдатаев этого традиционного британского клуба, чудом перенесенного в конец XX века со страниц диккенсовских романов.

Библиотека — вот самое надежное «место человека во вселенной», и вполне реальный Исайя Берлин материализуется здесь из книг, прочитанных Бродским еще в России, из устных преданий, бытовавших в кругу Ахматовой, где юный Иосиф впервые услышал о «британском Энее», чье появление в 1946 г. в роли секретаря англий-

ского посольства роковым образом отразилось на литературной судьбе его «петербургской Дидоны». Так сплетня переходит в мифологию, а та, в свою очередь, становится литературой, книгами Исаяи Берлина — «Четыре эссе о свободе», «Век Просвещения», «Еж и Лиса», — чтобы под пером Бродского-эссеиста пережить новый виток трансформации и превратиться в портрет человека, черты которого заставляют вспомнить об анималистических аллегориях, столь распространенных в культуре эпохи Просвещения.

Скептическая философия этой эпохи отпечатлелась в облике Берлина даже физиогномически, по крайней мере так должно быть по логике, утверждающей превосходство книги, упорядоченного мира идей над хаосом чувственной, предметной реальности, — а именно такой логике подчиняется зрительный ряд, выстраиваемый Бродским: он видит только то, что надлежало бы видеть, если бы между человеком и книгой стоял знак тождества: «Теперь я смотрел в это лицо. В дешевом издании “Ежа и лисы”, которое Ахматова как-то дала мне для передачи Надежде Мандельштам, не было портрета автора; что до “Четырех статей о свободе”, они попали ко мне... без обложки — предосторожность, вызванная темой книги. Лицо было замечательное, помесь, мне показалось, тетерева и спаниэля с большими карими глазами, равно готовыми и к бегству, и к погоне... Оно было лицом потенциальной жер-

твы, и мне вдруг стало спокойно».

На глазах читателя портрет оборачивается автопортретом. Бродский стремится угадать черты собственной приближающейся старости и найти для нее подходящее место — среди книжных полок. Старость поэт понимает как особую, неотъемлемую от личности форму интеллектуального аристократизма, которая служит лучшей биологической защитой от превратностей «века сего». Опыт царственного, имперского старения Ахматовой, чья тень соединяет старика Берлина и юношу Бродского, вдруг блекнет перед лицом иного образа старости — аристократического дряхления человека, сознательно избравшего для жизни страну, где уважение к свободе личности обогащено уважением к традиции.

Есть в очерке о Берлине еще один скрытый автобиографический мотив — тема еврейства, ассимилированного — одновременно — и в европейскую, и в русскую версии христианской культуры. Ведь сэръ Исая Берлин не англичанин по рождению и по крови. В Англии он иммигрант, еврей из Риги, воспитанный на русской культуре. Его лордство — следствие целенаправленной культурной работы, результат его интеллектуальной активности, а не родовой преемственности.

Перед Бродским — образец жизненного выбора, очень близкий его собственной экзистенциальной ситуации. Выбора перед лицом близящейся своей смерти, предчувствием которой окраше-

ны строки, посвященные Берлину. Смерти — в библиотеке, где живой человек превращается в книгу. Книга — это предел одиночества и потенциальной раскрытости одновременно. Библиотека — кладбище разноликих вещей, у которых есть одна-единственная общая функция — воскресать лишь для того, чтобы свидетельствовать о Другом, а не о самом себе. Это и есть высшая «самость» любой книги-в-библиотеке. И поэтому Книга-в-библиотеке — сгусток метафизической боли и обиды. Обиды на собственное несущественное существование.

Говоря об Исаее Берлине, Бродский ощущает себя такой книгой, готовой занять место в ряду других и стать Другим по отношению к самому себе. От этого ощущения ему самому неуютно, ибо помещение библиотеки, где ему суждено находиться в ожидании Воскресения, недостроено, там как бы отсутствует одна стена. На ее месте — зимний, потусторонний пейзаж Ленинграда, куда поэт после своего изгнания никогда не вернется. И он почти завидует сэру Исаею Берлину, окончившему Оксфорд и чувствующему себя необыкновенно комфортно в рамках традиционной европейской культуры и в пределах неродного оксфордского английского. Эта-то возможность изначально трагически упущена Бродским — не по его, конечно, вине, но лишь потому, что он оказался на Западе уже сложившимся поэтом с опытом, который только мешал его ас-

симиляции в современную планетарную культуру, но окончательно отказаться от которого он не мог, потому что этот отказ означал бы полную потерю собственного поэтического голоса.

Боль и обида на судьбу звучат в последнем эпизоде очерка — обида уже нескрываемая, метафизическая, специфически еврейская обида, которая, вероятно, и стала мощной движущей силой, заставившей поэта, во-первых, избрать для жизни Америку, где оксфордская укорененность в элитарной среде и в традиционной европейской культуре не является гарантией успеха и где высокая степень владения языком не рассматривается как неременное условие аристократической принадлежности к культурной элите; а во-вторых, настолько глубоко внедриться в английский язык, что кто-то из моих скандинавских знакомых, рассказывая о выступлении поэта, кажется, в Финляндии, обронил несколько раздраженную фразу: «...и тут Бродский, **со своим оксфордским английским** (выделено мной. — В.К.), вдруг заявляет...»

В заключение я хочу привести финальный абзац очерка о Берлине целиком. Мне кажется, он почти не нуждается в комментариях и служит великолепной иллюстрацией ко всему тому, о чем говорилось в этих фрагментарных и беглых заметках:

«Уистан [Оден] спросил: “Ну, как все прошло с Исайей?” И Стивен [Спендер] сразу же

сказал: “А что, он действительно хорошо говорит по-русски?” Я начал, **на своем изуродованном английском**, долгий рассказ о благородстве **старопетербургского произношения**, о его сходстве с **оксфордским** (выделено мной. — В.К.) самого Стивена, и что в словаре Исайи нет противных сращений советского периода, и что его речь совершенно индивидуальна, но тут Наташа Спендер прервала меня: “Да, но он говорит по-русски так же быстро, как по-английски?” Я посмотрел на лица этих трех людей, знавших Исайю Берлина дольше, чем я успел прожить, и засомневался, стоит ли продолжать мои рассуждения. Решил, что не стоит, и ответил: “Быстрее”».

Для неспециалистов: особенностью старопетербургского произношения является четкость артикуляции в сочетании с плавным неторопливым темпом речи. Так говорила Ахматова.

Тринадцатая глава. В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ДЯГИЛЕВА

Концерт памяти С.П.Дягилева в Ницце
(акварель Рауля Дюфи 1935 года)

на юге франции — не здесь но где пюпитры
толнятся стайкой легконогой
на акварели
где праздник моцарта разрозненный безвидный
и свет разбрызганный без цели
и сверк бинокля

и не сейчас — но в довосном равновесьи
между верселем и венселем
раскрыты ноты
для новой музыки для похоронной вести
для парусного поворота
страницы, сцены

но и не там и не тогда — спустя полвека
удешевленного скира перелистаешь:
смотри-ка — вот он
рояль грохочущий как черная телега
рояль в углу — и я за поворотом
стены, и стая

листок усеянных хвостатыми значками
лист неба разграфленный телеграфом
след самолета

и Запись Нотная приподнята над нами
но перечеркнута, и творчество — работа
в Саду истории кровавом

1997

Нынешний Дягилев — это американский дядюшка для великого множества наших художников, музыкантов, клипмейкеров и, наконец (если какая лишняя копейка завалется), — поэтов. По старой памяти он именует себя изрядным балетоманом, хотя на самом деле охладел к искусству танца после того, как увидел на теннисном корте Бориса Беккера, и с тех пор грузную фигуру Великого Импрессарио в белом парусиновом костюме можно легко опознать среди зрителей первого ряда на всех турнирах «большого шлема».

Нельзя сказать, чтобы он был очень богат, но по инерции продолжает одеваться у лучших парижских кутюрье, числя в кругу ближайших друзей и Кэндзо, и Валентини. Виллу в Ницце пришлось продать кому-то из новых русских, разбогатевших на подпольном алюминиевом бизнесе, зато остался внушительных габаритов лофт в Гринич-Виллидже, с выходом на необъятную крышу, где он устроил натуральный сад камней, выписав для этой цели из Камакуры синтоистского мастера, не понимающего по-английски.

Его собственный английский настолько изыскан, что в Манхеттене Дягилева постоянно принимают за француза-роялиста, сбежавшего на

родину мировой демократии от якобинского террора. Даже высокомерный Набоков, раскланиваясь с ним на благотворительных концертах Горовица, предпочитал осведомляться о здоровье и творческих планах Импрессарио исключительно на языке Рабле и Лотреамона.

По-русски же за пределами России он теперь почти не разговаривает, правда, иногда в дружеском кругу поет жестокие романсы, выказывая хорошо поставленный голос и старопетербургское, подчеркнуто отчетливое, несколько суховатое выведение гласных.

С конца 80-х он начал наезжать в Санкт-Петербург и платонически загораться то одним, то другим рискованным артпроектом. В северной столице он постоянно мерзнет и не скидывает с плеч старинной бобровой шубы даже в жарко (по царской традиции) натопленных дворцовых залах. Мерзнет, но бодрится: морозец-то свой, сыздетства знакомый.

Холодный интерес к родине предков как-то занес его и поглубже в Россию, в Пермь. Он обнаружил там приличную картинную галерею и присутствовал на церемонии переименования ее во Всемирный дягилевский центр искусств, не испытывая при этом ни гордости, ни особого душевного подъема. Чествование в местном балетном училище вызвало у него гораздо больше теплых чувств и нежных воспоминаний. И галерейщикам, и танцорам он пообещал оборудовать

надежную систему отопления помещений, но заказанный в Швеции контейнер пошел по ошибке в Пензу, где и сгинул. Обиженные пермские власти перепереименовали свою галерею в Мемориал Василия Кандинского, но администрация балетного училища устояла, проявив трогательную верность дягилевскому имени.

К тому времени его собственные финансовые дела в Штатах несколько осложнились и потребовали личного присутствия. Два года о нем никто ничего не слышал. Поговаривали, будто он опустился до спекуляций недвижимостью — вот уж, простите, перебор, слухи, распускаемые конкурентами с офф-Бродвея, а там, как известно, дягилевские шоу продолжают пользоваться неизменным успехом.

Что касается его многочисленных русских проектов, то они по большей части остались нереализованными. Кое у кого родилось подозрение, что его привлекала в питерской художественной жизни именно принципиальная невозможность воплотить самые яркие замыслы — невозможность, изначально заложенная в программу осуществления любой неопробованной петербургской идеи.

И тем не менее его феерическая активность продолжает порождать легенды. Ему завидуют многочисленные подражатели, лишенные и дягилевского размаха, и, главное, — вкуса. Да и у кого еще сейчас есть такой талант стремительно находить спонсоров, сопродюсеров, потенциаль-

ных дистрибьюторов, каковыми почему-то все время оказываются люди, кристально нечистые на руку, что, впрочем, не мешает нашему герою сохранять веру в человечество, стоящее, по его глубочайшему убеждению, на пороге новой глобальной религии с очевидным преобладанием эстетического начала над началом этическим.

Христианство по-прежнему вызывает у него некоторую аллергию. Он утверждает, что не переносит пыли и что ему легко дышится там, где горные потоки, ниспадая с Гималаев, несут свежесть и прозрачность нового знания о мире, с явным юго-восточным ароматом. От африканского запаха его подташнивает, но Мексика!.. Впервые за долгие годы вздохнул он полной грудью на озере Теночтетлан — и испытал томительное головокружение, в чем-то сходное с ощущением легкого покачивания в гондоле близ туманного острова Сан-Микеле.

Он обижается, стоит кому-нибудь помянуть о начальной поре, когда друзья видели в нем подающего надежды ташиста и посмеивались над его холуйскими вечерними визитами к Шостаковичу с чайным сыром и желудочными каплями, над его коллекцией газетных вырезок (материалы к так и не написанной биографии творца «Ленинградской симфонии»), над его первыми опусами — бледными информашками о тусклых оперных премьерах Кировского театра, искаженными к тому же до неузнаваемости коллективом газеты «Ве-

черный Ленинград». То был другой Дягилев, даже не родственник — однофамилец. И возражать ему не стоит, если не хотите поссориться.

Он вообще обожает ссориться, но не любит и не умеет спорить, будучи раз и навсегда отучен от диалогического стиля общения за годы учебы на философском факультете, где ему небезуспешно, как оказывается, вдалбливали основы марксистского дискурса и азы диалектического метода.

Но в своих эстетических оценках он остается обезоруживающе свободным от какой бы то ни было доктрины, и это обстоятельство обеспечивает всемирный успех тем из его начинаний, которые осуществляются на живую нитку, не сходя с места.

Так, однажды, в октябре 1993-го, попав на фортепьянный вечер нищего гения импровизации Игоря Караванчука, устроенный из жалости каким-то затрюханным литературным музейчиком, он, после первых же аккордов маэстро, вышел вон из зала, где сидело шесть с половиной слушателей, не затронутых политическими бурями, поднялся в кабинет директора, дозвонился до Спилберга, разыскав того на съемках в китайском Каракоруме. К финалу концерта, когда пианист доламывал инструмент, оказавшийся, как обычно, слишком плоским для воплощения глубиннейших музыкальных откровений, Импресарио вернулся на свое место на цыпочках и самозабвенно погрузился в иссякающий океан звуков,

уже имея, однако, в кармане нотариально заверенный контракт и официальное приглашение Караванчука главным композитором нового спилберговского фильма с гонораром, сумма коего, записанная прописью, занимала шесть с половиной строк убористого текста.

То, что композитор отказался, сославшись на крайнюю усталость и убийственное равнодушие публики, не имело никакого значения: фильм с музыкой Караванчука вышел вовремя, получил нескольких Оскаров, в том числе и за музыку анонимного монгольского композитора, чья фамилия, как было сказано в пресс-релизе, остается тайной, созвучной разве что Великому шелковому пути.

Занятость нашего героя помешала ему присутствовать на церемонии вручения. Он просто забыл о ней и о степени своей причастности к триумфу, будучи с головой погружен в организацию латиноамериканского турне новой труппы, состоящей из самых известных художников и звезд мирового балета. В шоу под интригующим названием «Межэтнические байпасы и Мировой боров» танцевать на сцене должны были художники, тогда как балеруны в фойе и в самом зале прилюдно занимались станковой живописью, приглашая к соавторству зрителей. Главную партию исполнял стареющий Раушенберг, его партнершей был Кристо, упакованный в фиолетовую пачку, предполагалось также участие

Михаила Барышникова, но тот в последний момент счел концепцию «Байпасов» сомнительной, унижительной для нацменьшинств и чрезмерно политизованной. Последовал скандал, обеспечивший шумную рекламу, после чего, разумеется, посыпались выгодные предложения европейского, австралийского и, кажется, новогвинейского турне.

На него обижались все, кого он запускал в международный оборот, и в конце концов он умудрился обидеть все мировое сообщество, спланировав и осуществив грандиозную передвижную выставку «Удешевленные Шедевры».

Для «Удешевленных Шедевров» Дягилев арендовал подлинники «Моны Лизы» и «Тайной вечери» Леонардо, «Афинскую школу» Рафаэля, Нику Самофракийскую, маску Тутанхамона, пьяную римскую старуху, две-три доски Вермеера, автопортрет Ван Гога с отрезанным ухом, «Черный квадрат» и еще много какой художественной продукции, общим счетом свыше полутора тысяч единиц, составляющих, как некоторые полагают, «золотой фонд человечества». Все это преизобилие духа должно было в течение трех лет ездить, плавать и летать по захолустным городкам Америки и России, но экспонироваться (непременное условие!) только вперемежку с произведениями начинающих местных мастеров резца и кисти.

Выставка прогастролировала не больше года,

пока не споткнулась на сахалинской Охе. Там один из отечественных участников экспозиции явился на вернисаж с обоими своими свежестриженными ушами. Поливовевшие художественные органы слуха симметрично лежали по краям овальной тарелки китайского фарфора, обрамляя портрет Председателя Мао, выглядевшего, как Торкватто Тассо, увенчанный лавровым венком. Китайский МИД заявил протест, и Пекин немедленно повысил пошлины на импорт японских, русских и американских товаров. Безухого хулигана препроводили на скорой в травматологию, отрезанное — вопреки протестам пострадавшего — пришили обратно.

Еще не вполне отойдя от наркоза, художник, заявленный в каталоге охинской версии проекта как «2-Ван Гог-2», сочинил слезоточивую кляжу в ЮНЕСКО: островные-де власти совершили очередной акт вандализма. Он требует создания чрезвычайной международной оценочной комиссии (ЧМОК) для проведения объективного расследования. В ответ власти арестовали всю экспозицию, объявили ее устроителей банкротами и назначили дату принудительного аукциона, до смешного занижив стартовые цены.

Дягилеву пришлось прибегнуть к московским связям, это стоило исходного Ван Гога с отрезанным ухом, зато остальные работы были амнистированы. И тут-то обнаружилось: то ли за время путешествия, то ли за период заключения

экспонатов в сахалинском СИЗО — но больше половины шедевров кто-то умудрился подделать, да так мастерски, что отныне никакие сертификаты не защитят от сомнений в аутентичности ни одну вещь, взятую Дягилевым напрокат.

Лувр подал в суд на организаторов проекта. Импрессарио встал на дыбы и сделал сенсационное заявление в «Ле Монд»: возможность подделок предполагалась заранее, можно сказать планировалась, это и была концептуальная изюмина проекта. Французский институт пришел в бешенство, Академия прокляла сарматского варвара из Нью-Йорка.

Ему грозила тюрьма, в Китае он был объявлен персоной нон грата, русское консульство в Марселе распространило заявление о том, будто бы на его монахской даче работает целая фабрика по изготовлению высококачественных подделок, и поэтому почетное российское гражданство г-на Дягилева приостанавливается.

Кто и зачем инспирировал такой демарш — неясно до сих пор, но именно марсельский инцидент произвел радикальную перемену в умах. Великому Импрессарио стали сочувствовать сначала журналисты, а потом и широкая публика, особенно когда достоянием гласности стала информация о том, что не в меру активный молодой клерк русского консулата пользовался устарелыми адресными справочниками при составлении бумаги, порочащей честь личного друга

нескольких августейших фамилий (включая японского императора), а также обладателя полусотни почетных гражданств и докторских мантий. Всем стало ясно, что помянутая в документе вилла давно уже продана и г-ну Дягилеву не принадлежит.

За дело взялись его адвокаты. Процесс обещает быть долгим. Наш герой, несомненно, эту тяжбу выиграет. Да и вообще, если подумать и все вспомнить, он не проигрывал ничего никогда. Он природный победитель, хотя самому ему лень в этом сознаться.

Он продолжает уверять, что нигде и ни в чем не может найти себя. Он так и говорит о себе: «Я — утерянный Дягилев. Меня потеряли в России, а я почему-то ищу себя здесь». И ни в коем случае не следует с ним спорить, он просто кокетничает, ему скучно. А это означает: он уже придумал что-то такое, отчего у всех нас — художников, музыкантов, поэтов — не то что мурашки побегут по коже, а просто-напросто вся кожа напрочь сойдет, обнажая марсианскую природу искусства, наказанного Аполлоном за излишнюю самонадеянность.

Четырнадцатая глава. ЭТЮД **ГОСУДАРСТВЕННОЙ ГРАНИЦЫ**

Утро на устричной отмели

В дюнах — черные донья лодок
заусеницы устричного побережья
Брызжет укус погоды
Хрустит перволёдок

По утрам нес естественно-свежий
востер с моря несет газеты
запах резаного лимона
хлопья режущо-яркого света
рокот римского легиона

Это пенье морской пружины
и прибрежную цепь десанта
слава Богу мы пережили
только мысленно как досадный

эпизод

Но зато с восторгом
из гостиницы над обрывом
ты глядишь навстречу когортам
на бараньи гряды с приливом

набегающие на сваи
Наши, наши пришли с востока
завоеывая, затопляя
разливаясь вольно, широко

Лишь заложница колокольня
далеко, среди океана
будто слабый укол игольный
но растравлена эта рана

атлантической смутной солью

1996

1. СТРАНА БЕЗ ГРАНИЦ

Стоит заговорить о границах нынешней России, как мы попадаем в атмосферу, напоминающую романы Достоевского, — в атмосферу, чреватую скандалом. Скандал захватывает даже зону геополитической утопии. Русские нацисты-родовцы распространяют карты будущей истинной Руси, поразительно напоминающие хаотическую картину последствий гигантского взрыва: Россия, Русь изображается там не как целостное, единое географическое пространство, а словно бы разорванная цепь островков, постгулаговский архипелаг русских анклавов, щедро и безоглядно рассыпанных по просторам бывшего СССР. Такая судорожная, дробная политико-географическая мечта могла родиться только в голове бывшего алкоголика, борющегося теперь за трезвость, но обреченного на пожизненный похмельный тремор.

Такое ощущение, будто вибрирует сама земля. Земля без границ, вязкая протоплазма государственного тела, протоплазма без ядра. Но существовал ли когда-либо естественный центр у Великой степи, *«откуда есть пошла Русская*

Земля»? Великая степь ведь не знала ни центра, ни границ. Удивительно, что и в жестко централизованном государстве Сталина сознание этой безграничности не только не искоренялось, а наоборот, превратилось в единственно неоспоримый интеллектуальный background русско-советского менталитета. *Советская родина необъятна, хотя ее рубежи священны* — вот патетическая и двусмысленная формула нашей государственности. Ключевым здесь является понятие «рубежа».

Слово «рубеж» пришло в политику из военной и карательной практики («рубиться», «рубить головы», «вырубать лес»). Оно явилось из дремучих лесов, ограниченных необозримыми степями. Для викингов Древняя Русь была «страной городов», «Гардарикой», т.е. дискретным, разорванным пространством, сложенным из огражденных частоколом поселений. Эти «города» в буквальном смысле были «вырублены», окружены защитными «рубежами». С тех пор, наверное, и внедрилась в русское сознание странная, двойственная идея — с одной стороны, об искусственности, рукотворности, *про-из-вольности* любых границ, с другой — о какой-то роковой их непреодолимости.

Отсюда происходит типично русское недоверие к оседлой жизни, к устойчивому крепкому быту, ко всему тому, что мы долгое время обозначали понятием «буржуазность». «Буржуазности» противостояла романтика армейского лесо-

степного кочевого строя жизни — едва ли не самая притягательная нота в советской культуре 30–40-х гг. Нота, которая продолжает звучать и сегодня, когда ностальгия по утраченной «скифскости» порождает экзотические образчики поп-евразийской риторики (фильм Н. Михалкова «Урга»), словно мы хотели бы видеть себя кочевниками-степняками тем сильнее, чем очевиднее осознаем себя горожанами.

Горожанин и кочевник, при всем различии характеров и темпераментов, уравниваются в одном отношении — в отношении к почве. И горожанин, и кочевник, оба не привязанные к земле, с равной энергией способны переосваивать, как бы завоевывать заново свое же собственное пространство, поднимать, как *целину*, почву, удобренную их же родовыми могилами.

2. «Свой среди чужих — чужой среди своих»

«Россия — страна по преимуществу крестьянская», «Власть земли над русским мужиком по истине безгранична» — случайность ли, что все, кто опирался на эту, казалось бы, самоочевидную истину, оказывались в конце концов перед лицом политического или интеллектуального краха? Но уж очень неприятно было принимать другую правду. Она заключается в том, что никогда за всю тысячелетнюю историю страны (и особенно последние три столетия — исключая разве что полу-

вековой антракт между отменой крепостного права и установлением колхозного строя) русский земледелец не принимал землю, обрабатываемую им, за свою собственную.

Его «сажали» на эту землю, «выводили» на нее, «наделяли» ею — и он чувствовал себя чем-то вроде одушевленного сельскохозяйственного орудия, брошенного посреди дикого чужого поля, — точно так же, как ощущал себя не в своей тарелке, попадая в город, где ностальгия по оставленной почве придавала видимость основательности хотя бы его прежнему, безвозвратно, к счастью, утраченному состоянию. — не столько «почвенному», сколько «до-городскому», райскому, внутриутробному.

И не обильно политый крестьянским потом земельный участок, не деревня, не село, а именно некий аморфный и ничем не ограниченный Недогород, собственно, и был той «*крестьянской Русью*», которую населяли маргиналы, готовые в любой момент стронуться с места, обреченно подчиняясь властному импульсу, исходящему из Города. В этом смысле любая помещичья усадьба представлялась «Городом» для окрестного крестьянства.

Рано или поздно наступал момент, когда полукочевому-полукрепостному обитателю необозримого российского Недогорода приказывали подняться с насиженных мест и переселиться на чужие, новые земли. Селянин подчинялся. Он не

о-сваивал территорий, на которых его поселили. Он их попросту присваивал, засеивал собою, просачиваясь, как песок, в этнические щели уже обжитого кем-то другим пространства. Он меланхолически и чисто внешне копировал чужой быт, внутренне же оставался нетронутым. От окружающих «туземцев» его отделяло глубинное сознание собственной победительной пришлости.

Он всегда был «свой среди чужих», хотя для «своих» безвозвратно становился «чужим». Русские беженцы, скажем, из Средней Азии, переселившиеся на Псковщину во время распада СССР, опознаются как «чучмеки» и потому как лишние рты. И беженцы оказываются первыми жертвами безгранично широкой души русского человека. Их дома жгут, им угрожают расправой. Для местного населения они «нерусские», хотя бы уже потому, что работают больше и охотнее местных и, главное, абсолютно не подвержены стихии пьянства, захлестнувшей советский Недогород.

Чужие на своей собственной земле, граждане бывшего СССР, тем не менее, продолжают испытывать священный трепет, когда речь заходит о государственной границе. Государственная граница Союза ССР оттого и стала для них священной, что пролагалась по заведомо чужим территориям.

И все же Советскую империю нельзя считать колониальной. С того боку, какой обращен к

Западу, она казалась ползучей, «степной» стихией, разрушительной для «городских» цивилизаций, созданных другими народами. На «окультуренных» территориях она не могла образовать новых, своих собственных, имперских колониально-культурных центров. Попытка Сталина насильственно заселить столицы прибалтийских государств переселенными русскими «колонами» привела только к тому, что, не справившись с ролью политико-идеологической элиты, русскоговорящие переселенцы создали социально-разрушительную, криминальную среду в Риге и Таллине, то есть нечто как раз противоположное дисциплинарной имперской идее.

Да и вообще сравнение русско-советского государственного образования, допустим, с Римом возможно лишь, если мы смотрим на Восток, а не на Запад. Только в своем распространении на восток и юго-восток от Урала российский, а впоследствии советский империализм действительно играл определенную цивилизаторскую роль. Расширение же империи к западу приобретало сходство с разрушительным наступлением пустыни на цветущие оазисы.

3. РЕКА И ПУСТЫНЯ

Идея борьбы с пустыней — это один из основных позитивно-романтических мотивов сталинской культуры, некая скрытая форма самооправдания. В болезненном интересе большеви-

ков к судьбам мировых пустынь просматривается механизм коллективного бессознательного кочевого народа, насельника безводных континентальных просторов.

С конца 20-х гг. созрел грандиозный проект поворота великих сибирских рек в пустыни Центральной Азии. Обь, Иртыш и Лена должны были превратиться в «вади», в реки с неуловимо ускользящим руслом, которое то исчезает в безводных песках, то раздается широко и привольно во время половодья и обозначается на картах пунктирной прерывистой линией. Слава Богу, проект этот так и не осуществился — помешала перестройка. Но сама такая идея могла родиться только в голове степняка, чье отношение к стихии воды не имеет ничего общего с европейским. Невозможно представить Улисса путешествующим по вади.

Арнольд Тойнби видел в Одиссее первого героя средиземноморской, европейской цивилизации. Русский язык ставит ударение в слове «средиземноморский» на корень «мор», «море». Европа для нас остается «мариной», «морской». Метафизическое отсутствие идеи моря в сталинской Державе как знак деевропеизации ощутил в середине 30-х гг. Осип Мандельштам, сосланный в Воронеж, в город, который, по замыслу основавшего его Петра I, должен был стать морскими воротами новой России. Именно здесь спустя два с половиной столетия опальный поэт вос-

кликнет: «На вершок бы мне моря, на игольное только ушко!»

Европейская цивилизация возникла как морская, речная, озерная — иными словами, ориентированная на стихию воды. Вода была естественным разделителем и разграничителем культур и стран в рамках единого средиземноморского космоса. Пересечение водных пространств означало переход из одной родственной культурной системы (страны) в другую.

В сознании эллинов и римлян, финикийцев и египтян даже мир мертвых от мира живых отделен по горизонтали, на плоскости, водной преградой: Стикс, Коцит, Ахеронт, Нил. Отвоевание и закрепление за собой той или иной территории в пределах известного римлянам мира могло быть осуществлено лишь с учетом водоразделов, по которым проходила граница различных провинций Империи — По, Рейн, Дунай (Сильван), Евфрат, Рубикон...

Если же обратиться к русской истории, то окажется, что здесь, как, впрочем, и в некоторых других континентально-азиатских культурах, разграничение сфер влияния и деление на страны строится на ином, нежели в Средиземноморье, принципе. Демаркационные линии континентальных культур проходят по вертикалям, границы можно пересечь, лишь восходя или нисходя, в моменты пассионарного взлета или падения того или иного народа, группы людей, отдельной лич-

ности. Здесь стихия воды присутствует не как *разграничительная*, но как *осевая* структура, о чем говорят сами названия этих культурных регионов (Месопотамия, Пенджаб, Семиречье в Центральной Азии). Ту же роль играет Волга для России, Днепр для Украины и даже Сава для Югославии. Это позвоночные, а не пограничные линии для наших народов.

И поэтому конкретно для России естественный водный рубеж не столько препятствие, сколько желанное место, где можно обрести оседлое состояние, осесть по обеим берегам реки, озера. Здесь каждая новая речка принималась напиряющими массами как «молочная», райская река, что давало повод к дальнейшему превращению ее во внутреннюю позвоночно-осевую артерию растущего имперского монстра, в шов, с помощью которого прикреплялся новый кусок завоеванной территории. Шов мог раздражать и кровоточить, но его основная функция не менялась: он насильственно скреплял самой природой разъединенное пространство.

Старые швы со временем, говорят, зарубцовываются и перестают болеть. Старые рубежи и преодоленные границы, как застарелые рубцы и плохо зажившие шрамы, сплошь покрывали тело Государства Российского, но болеть не переставали. Малейшее ослабление центральной власти приводило к тому, что эти швы начинали разъезжаться, куски отваливались, процесс внутренне-

го распада ускорялся и казался неостановимым. Его сдерживала только жестко организованная внешняя граница государства. Если бы не она, мы бы жили в условиях непрекращающейся гражданской войны, причем линии фронтов проходили бы, как это уже случалось не раз в отечественной истории, по линиям великих рек — по Волге, разделяющей европейскую и азиатскую Русь, по Днепру, членящему Украину на Восточную и Западную части, по Дону, отделяющему Северо-Кавказский регион от южнорусских степей.

4. ПРЕДГРАНИЦА

Однако вовсе не эти рубежи именовали мы «священными». Слово «священный» относилось только к широкой красной полосе, очерчивающей пространство заведомо большее, нежели национально-географическое тело собственно России.

Произвольность «священных рубежей» советского отечества подтверждается существованием такого беспрецедентного института, как внутренняя приграничная полоса, исторически «предполье». Этот рудимент глубоко эшелонированной обороны не наблюдается в мирное время нигде, кроме России. На некоторых участках российской границы запретная зона простирается вглубь страны на 25–30 километров. Здесь царит заповедная тишина, здесь райски-непуганная приро-

да и очень немногочисленное настороженное население. Это зона особенного психологического напряжения. Здесь каждый, кто движется изнутри страны к ее пределам, переживает как бы репетицию собственной гражданской смерти, наступающей, естественно, в момент пересечения государственной границы СССР — государства, давно уже не существующего, но обязательно обозначенного на полосатых пограничных столбах.

Сама граница не столь важна, как приближение к ней. Страшна не смерть, но ожидание смерти. Это особое состояние души, требующей очищения. Потому, наверное, пребывание в предграничной полосе всегда обставлено как особый магически-очистительный ритуал, право на который имеют лишь самые достойные, прошедшие инициацию воины племени. Теоретически в приграничной полосе достойны жить лишь «хорошо проверенные», исключительно «государственные» люди. На самом же деле здесь концентрация криминальных элементов выше, чем где-либо по стране. В *полосе предчувствия гражданской смерти* обитают по преимуществу браконьеры, контрабандисты, фарцовщики, профессиональные рэкетеры; снуют торговцы-челночники, то и дело становясь легкой добычей если не для коррумпированных таможенников, так для мелких грабителей, работающих рука об руку с приграничной администрацией. Сегодняшнее «предполье» — это отстойник и рассадник всей той мерзости, что

хлынула на наши улицы.

И в то же время предграничье до сих пор живет по жесткому регламенту, установленному еще при Сталине. Оно и в новых условиях выполняет старую функцию, служа стальным обручем, стиснувшим аморфное, разрываемое на куски тело Государства. Оно охраняет нас не от внешних врагов — оно ограждает нас от нас самих же. И никаких «необратимых перемен».

Отсутствие реальных границ просто замещается «чувством государственной границы», а пограничная полоса — приграничьем, последним нечленимым осколком великой империи, устроившей свои внешние рубежи таким образом, чтобы они в большей степени противостояли своему же народу, чем опасности оттуда, из «мглы ночной и зарубежной»¹.

¹ «Этюд о госгранице» написан на основе доклада, прочитанного в феврале 1994 г. на Международном конгрессе в финском городе Ювяскюля.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Пятнадцатая глава. Поминки по СОВЕТСКОМУ ЯЗЫКУ

Нимфа речи

О нищете — где ни ищите —
ни слова... С бедным словарем
ты более всего нуждаешься в защите,
ты, воплотившаяся в женщину вдвоём
с возлюбленным, который пережил
твою любовь, ты — ужас быть одной
песчинкой, утеканьем сил,
ты — сон о море с той голубизной,
какая невозможна не во сне, —
произношенья влажная подошва,
когда ступить на почву невозможно
ни жалобу излить вовне

Как женственна стихия речевая!
Наплывы рук — и жесту обречен
язык сочувствия и врачеванья
язык, владеющий врачом.
О чем ни заикнись — уже мертво:
о нищете, о нише, о пробеле
твердит само отсутствие... Разделим
незащищенной жизни вещество
на всех несуществующих, на них —

исчерпанных двумя-тремя словами,
кому давно не до картин и книг
в ячеистых стенах существованья

1976

Когда Владимир Набоков, крайне раздраженный поверхностностью и неточностью английских переводов романа Пушкина «Евгений Онегин», начинал работу над собственной английской версией пушкинского шедевра, он и не предполагал, что она приведет к созданию монументального четырехтомного комментария, своего рода предметно-идеологического тезауруса ко всей русской усадебной культуре и быту прошлого века.

Художественная литература в России была настолько органичной и неотъемлемой частью этого пространства, столь непохожего на европейский, культурно-бытовой универсум. Поэтому большая часть понятий, которыми оперировали русские классики XIX столетия, уже в середине нашего века нуждалась в пространных конкретных комментариях. Тогда казалось, что с революцией специфически русский культурно-бытовой уклад безвозвратно отошел в прошлое, и Набоков обратился к нему как археолог-античник, стремящийся реконструировать по фрагментам некое историческое целое.

Теперь отходит в прошлое советский культурно-бытовой уклад. Умирает язык, на котором говорили и думали сотни миллионов людей, а

мы стараемся не вспоминать о них, затворить уши от их странной речи, видя в этом забвении как бы освобождение от опостылевшего прошлого. Но на почве забвения рождается новый «новояз», и уже старики в Москве и Петербурге так же не понимают своих внуков, прикинутых под новых русских, как пожилые люди в начале 20-х отказывались понимать «комсу», напялившую буденовские шлемы и изъяснявшуюся на смеси мата и цитат из «Капитала». Неизменным, похоже, остается только мат. Остальное прочно забывается — чтобы воскреснуть потом в ином, неузнаваемом обличье. Вспомним же о языке советской эпохи без горечи и раздражения, без восторга и ностальгии.

1. Начало

Язык нигде в цивилизованном мире не имеет такой магической власти над людьми, как до сих пор в России; нигде национальный менталитет так не зависит от строя речи. Здесь всегда реальные политико-экономические перемены происходили или крайне медленно, или весьма драматично, причем социальным изменениям, как правило, предшествовали языковые революции. Эти языковые революции в значительной степени определяли лицо меняющегося общества. Чтобы понять, что происходит сейчас в этой стране, надо ясно представлять, что происходит с ее языком в самых разных сферах — от интеллектуально-эли-

тарной до бытовой. Для этого необходимо иметь хотя бы минимальное представление об истории советского языка.

Именно советского, а не русского, ибо это разные вещи. Тоталитарная система выработала свой особенный дискурс, который сделался даже не столько языком описания мира, сколько инструментом изменения реальности, действенным орудием власти. Такое отношение к языку коренится в классическом марксизме, восходит к известной формуле К.Маркса: «До нас философы объясняли мир, наша философия призвана мир изменить».

Ментальная активность русских марксистов-начетчиков в начале нашего века наложилась на сакральное отношение к слову, издревле укорененное на Руси, следствием этого было рождение новой языковой системы. «Новояз» — не выдумка Дж.Оруэлла. Новый язык заявил о себе накануне Февральской революции, во время Первой мировой войны, когда в речевой обиход стали входить сокращенные формы и переименования. Немецкие названия городов русифицировались. В 1914 г. Санкт-Петербург превратился в Петроград, Петергоф — в Петродворец, Шлиссельбург — в Петрокрепость, Динабург в Двинск. Так было положено начало волне переименований, затопившей Россию после революции.

Другая сторона предреволюционного языкового процесса — возникновение сокращенных

форм и обилие аббревиатур. Во время Первой мировой войны получают распространение такие словесные кентавры, как «главковерх» (верховный главнокомандующий), «комфронта» (командующий фронтом), «начдив» (начальник дивизии) и т.п. Международные, по большей части немецкие военные термины заменяются русскими аналогами, либо созданными искусственно, путем буквального перевода, либо заимствованными из допетровской истории. Например, русское оперативное командование с 1915 г. стало именоваться не «генеральным штабом», а «ставкой», как во времена Ивана Грозного назывался военный лагерь во главе с царем. До сих пор не обращалось внимания на то, что именно армия и милитарная среда были накануне революции главным источником изменения языкового строя.

Существовал еще один важный источник изменения языка — политическая терминология, которая усваивалась национальным сознанием неадекватно реальному содержанию терминов. Это видно из двух языковых фактов, определивших политическую судьбу России в нашем веке. Рост популярности «большевиков» среди неграмотных масс в 1917 г. во многом объясняется полуофициальным, разговорным самоназванием этой партии. «Большевики» — это те, кого «больше», и хотя число членов РКП(б) не превышало к апрелю 1917 г. 30 000 (для сравнения: эсеров было около 1 500 000), в самом слове «больше-

вик» политически наивный крестьянин угадывал численное превосходство, силу. «Я — как все, как большинство» — такова была внутренняя логика крестьянина, еще не порвавшего связь с сельской общиной, с «миром», и этой логике его подсознание подчинялось почти безоговорочно.

Еще более характерный пример — политико-лингвистическая ошибка в обозначении правительства, возникшего на обломках Российской империи. «Временное» правительство заведомо было переходным, временным в том смысле, что назначалось на переходный период — до созыва Учредительного собрания, которое определило бы законодательные, судебные и исполнительные формы будущей государственности. Только после этого по всем правовым нормам могло быть избрано или утверждено по-настоящему легитимное правительство. Однако логика правосознания оказалась гораздо слабее, чем подсознательное действие языковых стереотипов, сложившихся веками.

Исконное русское представление о легитимности любой власти связывалось с ее незыблемостью, крепостью, несменяемостью правителей по воле народа. Крестьянское большинство населения к «Временному» правительству просто-таки не могло относиться серьезно, следовательно, не могло подчиняться ему. Насильственное свержение промежуточной власти сделалось неизбежным.

2. ОТСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ В НАШИ ДНИ. ПЯТАЧОК ДЛЯ ПРЕЗИДЕНТА

Интересно, что в наши дни сперва Горбачев, а потом и Ельцин повторили языковые ошибки деятелей Февральской революции. Противопоставление «демократов» и «коммунистов» укоренилось в современной политической лексике вопреки всем попыткам партийцев говорить от имени народного большинства, как это они делали с момента возникновения партии. На первом этапе перестройки в народном сознании «коммунисты» определяются как политическое «меньшинство», и М.Горбачев, обвиняя своего оппонента Ельцина в «небольшевистских методах», работал против себя самого, так как невольно активизировал механизм языкового подсознания слушателей вовсе не в том направлении, какое было выгодно ему и его команде.

С другой стороны, Борис Ельцин между 1988 и 1991 г. оказался более чутким и гибким в политико-лингвистической сфере.

Будучи политическим противником правящего тогда Президента, Борис Ельцин отнюдь не отказывается от языковых демагогических клише, с успехом примененных в свое время большевиками, хотя, казалось бы, эти клише уже дискредитированы вместе с политической реальностью прежней власти. Ельцин в начале своего восхождения, например, постоянно говорил об

«антинародной политике» Президента СССР, не смущаясь тем, что дословно повторяет Ленина, адресовавшего Временному правительству то же самое обвинение. Теперь то же самое обвинение адресуют самому Ельцину Зюганов и его сторонники, а манера Президента изъясняться, с его постоянными «понимашь...», «так сказать...» и т.п. якобы просторечными языковыми формами, демонстрирует неуверенность и неустойчивость власти.

Неуверенность появилась и в тоне Горбачева накануне его падения. Теперь уже можно говорить о грубых лингвистических просчетах тогдашней власти. Один факт: рейтинг первого Президента СССР внутри страны резко упал в феврале 1992 г., после президентского указа, согласно которому все виды торговых и других услуг облагались 5% налогом. За этим налогом закрепилось название «президентского». Рядовому покупателю постоянно напоминали о президентском налоге, и большинство было убеждено, что грабит их лично Президент. Никакие разумные доводы экономистов не могли преодолеть внутреннюю логику языка. В московских уличных ларьках накануне августа 1991 г. можно было увидеть ценники, которые наносили престижу Горбачева удар более сильный, нежели любая критика со стороны оппозиции: «Чебурек — 30 коп., Президенту — 5 коп.»

3. СОГЛАСНЫЕ ПРОТИВ ГЛАСНЫХ

В отличие от последнего правителя советской империи, большевики, взявшие власть в октябре 1917-го, не только учитывали внутреннюю логику языкового сознания, но и умело манипулировали ею. Их языковая политика развивалась по двум совершенно противоположным линиям. С одной стороны, язык новой власти резко противопоставил себя обыденному, бытовому и литературному языку, который прозрачен для каждого его носителя. Марксистский жаргон как нечто абсолютно чужеродное вторгся в «нормальную» речь. Только человек, овладевший марксистским жаргоном, мог рассчитывать на доступ к властным структурам.

Новая власть предстала в 20-е гг. в отчужденном языковом облике — в виде учреждений и организаций, обозначаемых аббревиатурами, которые большей частью населения не могли быть адекватно расшифрованы. Уже одним этим власть «совдепов» ставила себя над обычным, отдельным человеком, она как бы нисходила свыше, имитируя — на подсознательном уровне восприятия — модель самодержавной, данной свыше (а не извне и не по воле избирателей) власти. Все высшие органы власти обозначались буквенными сокращениями. Вместо правительства действовал СНК, вместо полиции — ЧК, вместо армии — РККА. Главная газета большевиков

«Правда» называлась просто — ЦО (центральный орган). Все области жизни контролировались «наркоматами» — Наркомпрос'ом, Наркомвоенмор'ом, Наркомздрав'ом, Наркомюст'ом и т.д. Это были одновременно и официальные, и разговорно-бытовые наименования.

В конце концов и сама страна потеряла свое прежнее имя. Для противников Ленина и Троцкого она стала «Совдепией», тогда как официальное ее название представляло собой тоже аббревиатуру — сначала Р.С.Ф.С.Р., а затем СССР. Тенденция к образованию сложносокращенных форм и аббревиации значимых названий, наметившаяся до революции, определяла облик русского политического жаргона вплоть до начала Второй мировой войны.

Этот языковой прием стал мощным инструментом отчуждения личности от «высокой политики», орудием отрыва человека от всех привычных представлений, которые были связаны с прежним, патриархально-неспешным стилем жизни. Аббревиация захватывает сферу личных имен, распространяя тем самым идеологическую модель на индивидуально-бытовую сторону жизни. Частотный анализ регистрирует значительный процент имен типа «Владилен», «Вилен», «Вилор» (В.И.Ленин — Октябрьская Революция), Мира (не библейское Мирра, а Мировая Революция), Ким (Коммунистический Интернационал Молодежи), «Индра» (Индустриализа-

ция — Рационализация), и т.п. Особого внимания заслуживают имена-перевертни (наиболее частое «Нинель» — прочитанное справа налево «Ленин»). Такие имена давались в 20-е — начале 30-х гг. в семьях рядовых партийцев. Впоследствии часть из этих имен воспринималась уже не как сокращения, а как имена «культурные», «космополитические», иноязычные.

Когда просматриваешь советскую периодику 20–30-х гг., создается впечатление, будто русский язык того времени задался целью избавиться от гласных, как можно дальше разъединить речь письменную и живое звучащее слово. «Советский» язык не просто предпочитает согласные гласным звукам. Гласные, которые конструктивно менее значимы для смыслоразличения, нежели консонанты, должны были, по мысли теоретиков языка будущего, разделить участь паразитических классов. Обилие согласных делало речь агрессивной, скрежещущей, машинообразной. Оно свидетельствовало о техническом прогрессе и механизации общества. Так в русском языке поселяется индустриальная утопия.

В.Маяковский и другие теоретики левого искусства были убеждены, что в языке будущего гласные вообще исчезнут. В пьесе Маяковского «Баня» (1929) Электрическая Женщина, гостья из коммунистического будущего, изъясняется именно на таком «безгласном» языке, который доступен только идейным комсомольцам.

Есть, видимо, еще одна причина выпадения гласных в советском официальном языке. Нужно учитывать, что, согласно статистике, еще в 1930 г. значительный процент центральной и местной (особенно в Москве, Ленинграде, на Украине и в Белоруссии) советской администрации составляли евреи (впоследствии подвергшиеся массовым репрессиям). Многие из них были выходцами из «местечек», получившими начальное талмудическое образование. Не исключено, что влияние письменного иврита, где гласные не обозначались, способствовало распространению аббревиатур. Здесь дело, конечно, не в национальном характере и не в каких-либо кознях мирового сионизма, но не учитывать влияния талмудической культуры на советский язык нельзя.

Русские политические перевороты характеризуются стремлением радикально перевернуть все, сделать все наоборот, «как было». Перевернуть. Язык чутко реагирует на этот «социальный заказ». Окончательное имя нового государства — СССР, принятое в декабре 1922 г., не что иное как «перевернутое», прочитанное справа налево слово РОССИЯ, но без гласных (РСС) и с добавлением для усиления эффекта еще одной свистящей согласной.

4. ОТСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ. ИНСТРУМЕНТ ТИПА КОЛЕНА

Нынешний политический процесс, имеющий направленность, обратную тому, что происходи-

ло в 20–30-е гг., характеризуется отсутствием аббревиатур в названиях новых партий и новых общественных институтов даже тогда, когда сокращения удобны и необходимы. Не приживаются попытки буквенного обозначения парламентских фракций КП (Коммунисты России), ДР (Демократическая Россия), ЛДПР (Либерал-демократическая партия России) или ПЭС (Партия экономической свободы). Провал «пирамид» МММ, GMM и LLD тоже коренится не в малой степени в языковом недоверии к аббревиатурам кириллическим, в надежде, что латинизированные сокращения принесут фантастическое обогащение, не отнимая воспоминаний о коммунистической «стабильности». Обманутые бывшие советские люди поначалу, как бабочки, слетелись на эти советско-американские аббревиатуры. То была скрытая форма языковой ностальгии — и жулики не замедлили ею воспользоваться.

На самом же деле тенденция языкового развития противоположна аббревиации в сфере политики и экономики. Политический язык новой, постперестроечной России тяготеет к многословию, к сложному синтаксису. Но поскольку культура речи в советское время резко снизилась, то сейчас постоянно появляются совершенно абсурдные с точки зрения здравого смысла образования. Например, одна из новых общественных организаций называется «Фонд международного спасения Петербурга-Ленинграда». Но что такое

«международное спасение»? Есть ли сейчас такая географическая точка — «Петербург-Ленинград»?

Новая русская речь поначалу, на рубеже 80–90-х, шла «внахлест» старой, привычной. Одни языковые клише накладывались на другие, создавая ощущение абсурда. Так, в 1990-м один из советских генералов комментировал поражение Хусейна следующим образом: «Дело не в плохом качестве советского оружия, важно то, кто этим оружием руководит». Офицер, привыкший руководить подчиненными, распоряжаться кадрами, невольно распространяет свой штабной опыт на сферу неодушевленных предметов. Это не только стиль речи, это стиль мышления — демагогический и эклектичный. Чего стоит такое, например, откровение другого генерала — Альберта Макашова, неудачливого соперника Ельцина на выборах 1991 года: «Амбиции политикам надо спрятать в карман во имя интересов трудящихся, во имя государства. И когда два лидера — Ельцин и Горбачев — устраивают потасовки, народ может применить к ним простой инструмент типа колена». Сталинская официозно-марксистская фразеология здесь самым чудовищным образом перемешана с псевдонародным просторечием, нарочито-грубые формы — с канцелярски-бюрократическими оборотами.

Снова, как и накануне революции 1917 г., наиболее радикальные языковые процессы берут

свое начало в недрах армии. Марксистский жаргон не исчезает бесследно из политического обихода, но механически обогащается словами и оборотами из обихода религиозного и даже диссидентского. В самом начале перестройки родились на свет удивительные словесные монстры: «судьбоносный (церк.) характер нашего социалистического выбора» (маркс.) (М.С.Горбачев). Офицер-отставник, попавший на Красную площадь 1-го мая 1990 г., о своих впечатлениях от этого последнего в истории советского праздника высказался так: «Впервые вижу Первомай (официозная лексика) с человеческим лицом» (лексика «Пражской весны» и диссидентов круга А.Сахарова). Вообще, это выражение — «с человеческим лицом» — после 1985 г. сделалось одним из наиболее употребимых штампов и применялось в течение десяти последующих лет к чему угодно, даже к мафии. Политики и журналисты всерьез говорят о «мафии с человеческим лицом» (Полторанин).

5. Голенький г-н Мах

Русский марксистский жаргон не ограничивался терминологической сферой. Владение им не сводилось к одному лишь непрерывному повторению специальных терминов — эксплуатация, гегемония, пролетариат, классовая борьба, капитализм, буржуазное общество и т.п., но предполагало и виртуозное использование весьма спе-

цифических синтаксических конструкций, особых, излюбленных речевых приемов, среди которых важнейшее место отводилось так называемым семасиологическим подменам, или игре на смысловом переразложении общеупотребительных слов, на переносе их из разряда обыденной лексики в разряд идеологем.

В первые послереволюционные годы переосмыслению в духе символики классовой борьбы подверглись даже цветочные эпитеты. Для русского марксистского «новояза» характерно было выворачивание наизнанку основных смыслов слова, использование слов в их побочных, факультативных значениях. Партийная диалектика превращалась в софистическое искусство подмены значений. Классический пример — аргументация Ленина в его фундаментальном философском труде «Материализм и эмпириокритицизм», который в обязательном порядке досконально изучали все советские студенты в течение семи десятилетий. Ленин пишет: «Господин Мах считает понятие материи голой абстракцией. А голеньким-то ходит сам господин Эрнст Мах». На этом пассаже философская аргументация кончается и далее следует разоблачение реакционной сущности господина (классовый подход даже в обращении к оппоненту!) Маха.

Буквально на наших глазах «голый» из отвлеченного термина незаметно превращается в фамильярное, телесно-уничижительное «голень-

кий». Как бы калькируя эту схему, с 1917 года в советском языке начал действовать языковой модуль, позволявший власть имущим произвольно переосмыслять любое понятие. Некоторые из ключевых понятий радикально меняли свою окрасченность и направленность на протяжении советской истории не один, а несколько раз. Так, в 20-е гг. такие близкие к церковно-благотворительному обиходу слова, как «благодушный», «милосердие» и т.п., приобрели резко негативный, уничижительно-иронический, «реакционный» смысл. С началом перестройки «милосердие» вошло в позитивную политическую лексику, но не в изначальном религиозном значении, а с некоторым «коммерческим» оттенком (благотворительность в новой России стала выгодным бизнесом, источником доходов), и теперь это слово у большинства населения ассоциируется с сомнительными коммерческими структурами.

Наполнение старых понятий новым содержанием присутствовало в конце 80-х — начале 90-х годов и в спорах по поводу нового названия страны. Пока у власти был Горбачев, аббревиатура СССР оставалась неизменной, но расшифровывалась уже по-другому, чем раньше — не «Союз Советских социалистических республик», а «Союз Советских суверенных республик». Следовало бы обратить внимание на совершенно абсурдный с точки зрения логики и здравого смысла лозунг, под которым накануне августовского

путча выступали совместно коммунисты и правые лидеры: «Нет суверенному Союзу!»

Итак, советский язык последовательно идеологизировал и политизировал даже нейтральную лексику. До последнего времени мало кто из москвичей помнил, что название главной площади страны — Красная площадь — исторически никак не связано с эмблематикой пролетарского знамени. До революции слово «красный» имело не только цветное значение. «Красный» значило «красивый», «приятный на вид». За годы советской власти это значение постепенно вытеснилось из народного сознания. «Красному» в советском языке противостояло «белое». «Белое» было настолько враждебным, что почти все географические названия, где содержался этот эпитет, подверглись замене. Город Белые Струги около Пскова превратился в Струги Красные, Беловодск — в Красноводск. Доходило до прямого абсурда. Город Белая Церковь под Киевом сгоряча переименовали в Красную Церковь, но вовремя спохватились. Нелишне напомнить, что соглашение, положившее конец Советскому Союзу, носит название «Беловежского» по месту секретной встречи лидеров России, Украины и Белоруссии в декабре 1991 года. Воистину это была победа белого цвета над красным.

Но вернемся на семь десятилетий назад. Тогда, в 20-е гг., эпитет «красный» начали без разбора прибавлять к названиям фабрик, заводов,

театров. Так, пивной завод «Бавария» в Ленинграде превратился в «Красную Баварию». Переименовывались города и целые области. Набор новых имен и названий был крайне ограничен, может быть, сознательно. Не было ни одного советского города без улиц Ленина, Кирова и К.Маркса. Число советских эпонимов не превышало дюжины, откуда множество одноименных городов и поселков, в названия которых входили имена или политических вождей, или одного из двух литературных генералов — Пушкина и Горького: Сталинград, Сталинабад, Сталино, Сталинск, Сталинири; Ленинград, Ленинабад, Ленинанкан, Ленинск, Лениногорск; Пушкин, Пушкино, Пушкинские горы; Горький, Горьковская, Горьковское; Калинин, три Калининграда (один — бывший Кенигсберг); Дзержинск, Днепродзержинск; Киров, Кировск, Кировакан, Кировоабад, несколько Кировоградов. (Кстати, Кировоград на Украине переименовывался в советское время трижды. Изначально он был Елисаветградом, затем стал Зиновьевском, а в 1926 г., после разгрома ленинградской оппозиции, принял — по принципу ведомственного наследования — имя зиновьевского преемника в Ленинграде. Как дальше будет именоваться этот город в суверенной Украине — большой вопрос, ибо вряд ли ему возвратят исконное имя, напоминающее о русской императрице).

При переименованиях безжалостно наруша-

лись внутренние топонимические законы, согласно которым издревле образовывались названия улиц в городах России. Искусственный, идеологичный характер новых названий подчеркивается самой их формой — далекой от традиционных форм русской номинации. В провинциальной Калуге я, например, видел таблички с названиями следующих (центральных!) улиц: «Улица имени Ленина», «улица имени Карла-Маркса», «улица имени К.Э.Циолковского». В Ленинграде проспект имени Карла Маркса естественно переходит в свое логическое продолжение — проспект имени Фридриха Энгельса.

6. ОТ ТОВАРИЩЕЙ — К БРАТЬЯМ И СЕСТРАМ

К тому времени, когда советский язык сложился окончательно как латынь новой империи, среди механизмов функционирования этой лингвистической системы выделились наиболее действенные, а именно — те, с помощью которых можно было активно эксплуатировать дохристианские, языческие, древнейшие архетипы языкового сознания. Среди них — продуктивный повтор словоформ. Этот повтор может быть осознан как условно-поэтический прием (например, анафорический дубляж одного и того же слова — «партия» — в поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин»), но в политической речи он оформляется как предметная тавтология. Стремление описать качество какого-либо явления путем

многократного повтора одного и того же слова или группы слов присуще примитивным обществам и языкам на примитивных стадиях развития. Многократное называние вещи есть особый магический ритуал: повторяя до умопомрачения одно и то же сочетание звуков, говорящий как бы присваивает и самоё вещь, магически обладает ею, усиливает ее свойства. Заученные еще в раннем детстве немногочисленные формулы-лозунги продолжают жить в подсознании человека как некий языковой фон. Независимо от воли или опыта личности, языковая магия начинала действовать с того момента, когда ребенок узнавал, как называется место — страна, город, улица, где он живет.

Название нашей страны возникло, когда новая языковая система была еще в стадии эксперимента и подчинялась революционной динамике «перевертывания смыслов». Достигнув зрелости, эта система стала проявлять тенденции к стабилизации. Именно тогда тавтология сделалась ее основополагающим свойством. Насквозь тавтологичны названия государств-сателлитов сталинской империи, возникших после окончания Второй мировой войны. Все они официально обозначались с учетом государственного устройства как «народно-демократические республики», или страны «народной демократии». Но что такое в переводе «народно-демократическая республика» (Болгария, Венгрия, Корея и т.д.)?

Это не больше не меньше как «народно-народо-властное народовластие». Первая часть формулы — слово «народ» на том или ином национальном языке, вторая часть — то же самое, но по-гречески, третья — по-латыни. Одно и то же понятие вдалбливается в сознание людей, троекратно повторяясь, и чем меньшей реальной властью обладал народ в той или иной стране, тем чаще вынужден был повторять это слово, даже не осознавая его значения. (В более развитых и свободных соцстранах — Польше и Чехословакии — греческая часть триединой формулы отсутствовала, однако накануне 1968 г. Чехословакия из ЧСР превращается в ЧССР, как бы уподобляясь 16-й республике, где социализм якобы уже построен; к чему привело лишнее «С» — известно).

Политические лозунги, деклариовавшие власть народа, по сути дела были тавтологическими вариациями одной магической формулы — формулы присвоения этой власти «слугами народа». «Слуги народа» — не метафора, а полуофициальный бюрократический термин, так же, как «враг народа» — термин судебный, а не поэтический. «Вождь» одновременно был «слугой народа», верх и низ жизни постоянно менялись местами. Вырабатывалась языковая эквилибристика, которая позволяла чиновникам, владевшим ее приемами, легко подстраиваться к любому, самому неожиданному повороту политического

курса, не сходя с ума и не повреждаясь в безоговорочной преданности Системе.

До конца 30-х гг. официальный язык жил за счет инерции «перевернутости» по отношению к традиционному литературному языку. Война радикально изменила эту тенденцию. Первое выступление Сталина после 22 июня 1941 г. началось словами «Братья и сестры!» Это был языковой переворот. Речь вождя открывалась обращением, заимствованным из религиозной лексики, обращением, апеллирующим к родовому единству нации, которое до этого момента было главным объектом идеологического шельмования.

Советский язык послевоенного времени заметно отличался от довоенного тем, что допускал сосуществование «перевернутого», классово-окрашенного пласта официальной речи — и обретших новую жизнь дореволюционных бюрократических формул. Оба пласта речи как бы взаимодополняли друг друга. В зависимости от обстоятельств использовался то один, то другой языковой строй. Внимание Сталина к языку (работа «Марксизм и вопросы языкознания») не случайно. После победы над Гитлером назревает переквалификация языка мировой революции на язык мировой советской империи. «Марксизм и вопросы языкознания» в полуголодной разоренной стране изучают всенародно, как руководство к действию (какому? — неясно до сих пор), как насущнейшее пособие на все случаи жизни. Эту

книгу «прорабатывают» в колхозах и на заводах, в воинских частях и торговых точках, не говоря уже об учебных заведениях разного уровня, начиная чуть ли не с детского сада. Одновременно набирает силу кампания против космополитизма. Власть меняет названия своих высших органов. На смену «Наркоматам» приходят традиционные для Российской империи «Министерства». В официальный язык все шире вовлекается культово-религиозная лексика. Неологизмы, столь распространенные в 20–30-е гг., попадают под цензурный запрет. Посмертного разрешения на них удостоился только «лучший и талантливейший поэт советской эпохи» Владимир Маяковский.

Но все же нельзя сказать, чтобы официальный язык 40–50-х гг. полностью утратил марксистскую окрашенность. В это время в центральных газетах публиковались статьи, где русский язык рассматривался как орудие классовой борьбы в международном масштабе. Господствовала следующая схема: французский — это классический язык феодализма, английский — капитализма, русский — пролетарского, последнего периода всемирной истории, т.е. язык Светлого Будущего. Такая концепция примиряла революционную экспансию и национально-консервативные тенденции. Эпитет «русский», отсутствовавший в политической лексике 20–30-х гг., становится с конца 40-х гг. не просто частым, но даже обязательным

для официальной речи. Именно в то время создаются предпосылки для национал-большевизма, который организационно оформится гораздо позже, уже в период перестройки.

7. То, что крепко и сильно, — должно умереть

В том виде, в каком язык советского официоза дожил до 1985 г., он сложился уже в конце 40-х гг. Он оказался необыкновенно продуктивным, ловким и устойчивым. Причина его устойчивости — в обилии незыблемых идиом, в доминировании клишированных речевых форм, практически утративших какое-либо конкретное содержание. Но, кроме того, его всегда спасала та необыкновенная, хлестаковская легкость, с которой эти готовые формы накладывались на ту или иную жизненную ситуацию. Секрет такой легкости в том, что любое словесно обозначенное понятие, попадая в зону идеологии, получало возможность так называемой «диалектической» оценки.

Скажем, возникает вопрос о «национальных чувствах». На уровне идеологизированного языка он легко разрешается в зависимости от тактических требований момента. Одно и то же понятие национального предстает в виде двух оппозиционных пар, оно словно бы расщепляется на «свое» и «чужое», на «позитивное» и «негативное» по следующей схеме:

позитив (теза)

| | |
|------------|------------------|
| свое | чужое |
| патриотизм | интернационализм |

негатив (антитеза)

| | |
|-------------|---------------|
| свое | чужое |
| национализм | космополитизм |

Вся правая часть обеих таблиц подлежит искоренению, там область негативной оценки, в левой же, «своей», части содержится то, что необходимо поощрять. Это лишь один из множества примеров лингвистической софистики, которая пронизывала язык советского официоза вплоть до последнего времени.

Но, приобретая гибкость, советский политический язык терял присущую ему изначально агрессивность, понижалась степень его эмоциональной суггестии. Его экспансионизм с середины 60-х гг. перерождается. Агрессивность остается, но принимает консервативно-охранительный характер. В 70-е гг., по мере возникновения новых, более сложных форм социального бытия, язык официоза постепенно перестает быть эффективным орудием власти над умами. Меняется его функция: теперь он вынужден обслуживать не реальную власть, а видимость власти. 70-е — начало 80-х гг. — это время бесчисленных юбилейных и торжественных заседаний, бесконечных

многочасовых докладов, когда в любом публичном выступлении героем был некий текст, вслух зачитываемый оратором с трибуны. Но доклады при Брежневe не просто читались — они исполнялись. Для высшего руководства изготовлялись специальные «партитуры» выступлений. Я, например, помню, как выглядел текст одного из докладов шефа ленинградских коммунистов в годы стагнации, г-на Толстикова.

Это были небольшие, чуть больше карманного формата страницы на великолепной, специальной бумаге (она называлась «цековской», ее проектировали и делали на «Гознаке» — там же, где деньги и другие ценные бумаги) текст набран типографски, жирным и чудовищно-крупным шрифтом, над каждым словом проставлены ударения (как в букваре), а между словами и строками — разноцветные стрелки, указывающие, видимо, на понижение или повышение интонации; ключевые слова тоже выделены цветом и размером. Необученному человеку «прочсть» вслух такую партитуру невозможно — ее можно было только исполнять, причем исполнять, лишь автоматически следуя ее знакам и не понимая смысла произносимого.

Исполнитель-солист попадал, таким образом, в рабскую зависимость от референтов и помощников, составлявших текст речей. Преданность и компетентность помощников не подлежала сомнению, и все же известны случаи, когда зависи-

мость их хозяев от «партитуры» использовалась для уничтожения неугодных лидеров. Именно так произошло падение одного из первых секретарей компартии Украины. Его сместили «за национализм», хотя подлинные причины смещения были, вероятно, иными. Но нашелся именно лингвистический повод. Выступая на торжественном собрании в честь очередной годовщины воссоединения России и Украины, лидер украинских коммунистов «исполнил» фразу, которая немедленно лишила его кресла. Он публично заявил, а вернее, зачитал, что «великий русский народ воссоединился навеки с великим украинским народом». Среди народов бывшего СССР был, как известно, только один великий, других быть не могло. Не зная этого опытный аппаратчик не мог.

Сейчас многим русским странно даже вспоминать об этом времени. Многое кажется диким. Но это вовсе не означает, что язык перестал быть инструментом политики. Его воздействие не настолько очевидно и прямолинейно, как было прежде. Изменилась и усложнилась технология власти — изменились и способы оперативного наложения языковых клише на повседневную жизнь. Но это тема уже другой статьи.

Шестнадцатая глава. КОНЕЦ ЭПОХИ РЫБ

Плачьте дети, умирает мартовский снег
в марте — хриплое зренье, такое богатство тонов
серого, что начинаешь к солдатам
относиться иначе, теплей, пофамильно, помордно:
вот лежит усредненный сугроб Иванов
вот свисает с карниза козлом бородатым
желтый пласт Леверкус, Мамашвили у края платформы
черной грудой растет, Ататуев Казбек
переживший сгребание с крыши, трепещет
доскутками белья в несводимых казарменных клеймах...
Каждый снег дотянувший до марта — уже человек
и его окружают ненужные мертвые вещи
а родители пишут ему о каких-то проблемах
да и письма их вряд ли доходят

1996

1. ОЖИДАНИЕ

«Кончается эпоха Рыб» — эти слова все чаще и чаще звучат в России с экранов телевизоров, со страниц газет и журналов. Их повторяют не только профессионалы-гадатели, астрологи, хироманты, многочисленные народные и «восточные» целители, экстрасенсы, доморощенные мистики, но и люди вполне академического вида,

которые всерьез, с привлечением научной терминологии, комментируют наступающую «Эру Водолея», где не должно быть места разделению человечества на различные религии. В смысле поступательного зодиакального движения знак РЫБ (март) следует за знаком ВОДОЛЕЯ (февраль). Но создается впечатление, будто Россия встречает новое тысячелетие с предчувствием грядущей планетарной веры, обращающей своих адептов вспять — от марта к февралю, от Христа — к дохристианской эзотерике и метафизике. Это вера в торжество исторического регресса. Вера, рождающаяся как ответ на вызов всемирной истории, поставившей нас перед лицом стремительно прогрессирующей межрасовой, межнациональной и межгосударственной интеграции.

Москва и Петербург покрыты сетью интернациональных супермаркетов с многозначительным названием «Вавилон», словно бы реализующим библейскую метафору «смещения языков». Но все это происходит на фоне невероятно усилившихся внутренних тенденций русского общества к разделению, сепарации, к отгораживанию от остального мира как по национальному, так и по религиозному признаку. Для многих распад империи — это «конец света».

Нынешнюю эсхатологическую российскую атмосферу можно сравнить с тем, как тысячу лет назад, в преддверии «юбилейного» 1000 года от Рождества Христова, напряженно замерла вся

католическая Европа, ожидая грядущего Второго Пришествия. Тысяча лет означала возможное «исполнение сроков» и конец истории.

У Бориса Пильняка, писателя, казненного по приказу Сталина, была повесть, которая тоже называлась — «Тысяча лет». Гражданская война в России, 1918 год, разруха, хаос, мрак, орды бандитов на бескрайних просторах Заволжья. Ночь, у костра на берегу Волги два интеллигента, чудом избежавшие пули, говорят об исторической судьбе России, и один из собеседников чувствует, что все это с ним уже когда-то было, было тысячу лет назад — ночь, костер, окружающий мрак, кровь и хаос. И мучительный разговор о судьбе этой страны. Вечный разговор, только 1000 лет назад у костра сидел арабский путешественник Аль-Бируни, ставший свидетелем ритуального человеческого жертвоприношения на языческой тризне. Араб говорил о том, что вот уже минула тысяча лет с тех пор, как христианский Бог принес себя в жертву ради спасения людей, а здесь, где вера в этого Бога сделалась официальной религией для князя и его дружины, царят дикость и жестокость. Путешественник спрашивал: есть ли вообще время, движется ли оно, изменяется ли во времени природа человека?

Это самый сложный вопрос и для современной России, страны, сейчас как бы заново, под свист чеченских пуль, являющейся в цивилизо-

ванный мир. Здесь финал второго тысячелетия христианской эры весьма символично совпадает с тысячелетней годовщиной принятия христианства. Надвигается и другая, зловещая юбилейная дата — тысячелетие с момента раскола единой апостолической Церкви на Западную и Восточную.

Роковая трещина между католичеством и византийским православием прошла по историческому телу России. Политические, психологические и культурные последствия расщепления христианского мира приобретают в последнее, постбольшевистское, время кричащую, драматическую форму и болезненно ощущаются на уровне национального подсознания именно потому, что этой стране впервые за всю ее историю предоставился шанс преодолеть традиционное рубежное положение духовного пограничья между Востоком и Западом и навсегда, может быть, расстаться с имперски-мессианскими амбициями, унаследованными от Византии.

Отрыва от византийских духовных корней здесь и хотят, и боятся. Слишком глубоки эти корни. Они восходят к истокам русской государственности. «Вавилон» — вовсе не случайное слово на магазинных витринах. Для первого русского хрониста (XI век) началом человеческой истории был не акт творения мира и не изгнание Адама из рая, как для его западных предшественников и современников, но момент разруше-

ния Вавилонской башни, «столпа», и разделения единого человечества на «языки».

Именно с этого эпизода Библейской истории начинается отсчет исторического времени Киевской Руси первый русский хронист, монах Печерской лавры Нестор. Для него поствавилонское разбредание народов и есть начало Российской государственности. Византий воспринимался Нестором как «Новый Вавилон», как образцовый христианский город, воплощенные порядка, иерархии и «тесноты».

Мой друг Кирилл Бутырин издавал в 70-е гг. самиздатский журнал «Обводный канал». Его вызвали в КГБ и попытались выяснить позицию журнала. Произошло что-то вроде военно-философской дискуссии. Редактора запугивали и разъясняли преступность самиздата. В конце концов он возмутился: «Почему вам мешает хорошая литература, чего вы сами хотите?!» — «Порядка», — ни на минуту не задумываясь, ответил следователь. «Порядок бывает только на кладбище», — меланхолически парировал допрашиваемый. И тут следователь неожиданно взорвался, с ним случилась истерика: «Вот уж где порядка точно нет, так это на наших кладбищах!» — закричал он. Недавно ему пришлось хоронить мать, бюрократическая путаница, пьяные могильщики, хаос и унижение, теснота хуже, чем в коммуналке. Какой уж тут порядок, какая иерархия...

«Земля наша обильна, Порядка только

нет...» — этот рефрен сатирического стихотворения поэта прошлого века А.К.Толстого, приобретший в последнее время неожиданную актуальность в российских масс-медиа, восходит к первой русской летописи, так как является пародией на известные слова летописца. Действительно, в «Повести временных лет» можно найти немало мест, которые и сегодня не утратили злободневность, их анализ дает ключи для расшифровки русской истории в целом, с перспективой на будущее.

Прежде всего — это концепция власти как чего-то не-исконного, чуждого, явившегося извне. Для летописца любая власть — это синоним «при-теснения», некое насильственное ограничение в пространстве, искусственно созданная «теснота».

«При-теснение» противостоит «независимости». Понятие свободы до сих пор имеет в России не столько нравственный, сколько пространственный смысл. Ограничить себя в пространстве — значит подготовиться к смерти, или к «новой жизни». Именно так воспринимался чисто советский феномен коммунальных квартир с их искусственно созданной теснотой, где «при-теснение» было нормой общежития и знаком будущего единения человечества. Официальная санитарная норма жилья в Москве и Петербурге — шесть квадратных метров на человека — граничила с размерами кладбищенского участка, обнесенного жестяной оградкой. И вовсе не крепость

(кремль), не хоромы князя, не рыночная площадь издревле были духовным центром русского города — но кладбища, высшее выражение тесноты человеческого соприкосновения. Они назывались погостами.

Погосты во времена княгини Ольги (X век) становятся основной территориальной единицей Киевской державы. Чем дальше раздвигались пределы этой державы, тем скученней, тесней жили и умирали люди. Нужно ли удивляться, что в державе Сталинской гробница с трупом Ленина являлась сердцем, духовно-физическим ядром советской государственности?

2. ЗАПЕЛЕНУТАЯ СВОБОДА

Чем новая российская государственность отличается от советской? Проще всего ответить так: Россия была огромной тюрьмой, выстроенной на кладбищенской почве. И царскую, и советскую Россию с полным основанием можно было, вслед за Герценом, называть «тюрьмой народов». Теперь это вроде бы свободная страна, и у нее, казалось бы, есть реальная возможность войти в третье тысячелетие как нормальное демократическое государство. Но не призрачна ли ее нынешняя свобода?

Кто-то сказал, что в России всегда неподходящий климат для свободы, всегда холодно, даже истерически-душным летом. Трудно представить здесь полуобнаженную «Свободу на баррикадах».

Такой фигуре у нас угрожала бы не пуля карателя и не реакция, а банальная пневмония. Не потому ли сталинская архитектура 30-х гг., будучи наследницей революционной утопии, приобретала явный насильственно-тропический акцент. Конструктивистские дома строились в расчете на грядущее потепление: крыши-солярии, широкие открытые балконы, не утепляемые гигантские окна. Полное безумие в условиях субарктического климата Петербурга или Петрозаводска, Архангельска или Воркуты.

У новой партии «Субтропическая Россия», которая ставит своей конечной целью радикальное потепление здешнего климата, десятки тысяч сторонников, в основном молодежь. Акции и заявления «Субтропической России» оживленно комментируются в прессе. Политическая шутка перерастает рамки эпатажа, ибо социальные перемены, рассмотренные под неожиданным климатологическим углом зрения, предстают в новом свете.

Свобода традиционно являлась на Руси с изначальным предчувствием заморозков, и ее пеленали, кутали, как грудного младенца. Ее вид был нелеп, она донашивала чужие одежды, тесные и неуклюжие. Пушкин недаром обряжает своего Пугачева, само-званого Петра III, «народного царя», в подаренную молодым барином одежду, в трещащий по швам «заячий тулупчик». Самозванцев, столь частых в российской исто-

рии, хлебом не корми, но дай им пощеголять в чужой одежде, попользоваться вещами, изготовленными для совсем других людей.

Нынче свобода щеголяет в длинных черных, так называемых «бандитских» пальто. Это униформа новых русских. Новые русские воспринимаются основной массой населения как самозванцы. Они живут по законам кочевого племени, насильственно осевшего на враждебных, только что завоеванных территориях. Символ их оседлости — криминальная неоготика: помесь диснеевского замка с особняками в стиле Георга III, облицованными красным кирпичом. Эти архитектурные шедевры украшают перекрестки магистралей — зловещие дома-крепости, напоминающие гнезда рыцарей-разбойников, с узкими бойницами и толстыми стенами. Их хозяева не живут в своих домах, проводя большую часть времени на тропических или альпийских курортах. Их деловая активность носит, скорее, игровой, демонстрационный, а не реальный характер. Посреди нищающих городов они открывают фешенебельные магазины и бутики, где никто ничего никогда не покупает, но идет постоянная скрытая от посторонних глаз деятельность. Что там на самом деле циркулирует — оружие, наркотики, «неотмытая» валюта, — не знает никто, иногда даже сами владельцы этих заведений.

Новые русские воровато и торопливо наслаждаются поддельными или полуподдельными бла-

гами, хотя никто уже им не запрещает воровать и подделывать. Места, где они развлекаются, похожи на тюрьмы. Знаменитый московский увеселительный клуб «Ar and down» (орфография подлинная, так выглядит вывеска заведения) представляет собой целый квартал в центре Москвы, отгороженный от остального города, со шлагбаумами и автоматчиками на въезде. Все посетители, включая женщин, здесь проходят тщательный и унижительный обыск на выходе и на входе, но, похоже, эта имитация концлагеря только придает дополнительную остроту развлекающимся московским нуворишам. Большинству из них грозит настоящая тюрьма, если когда-нибудь в России будут действовать законы цивилизованного общества. Но пока это маловероятно.

3. ГАНГСТЕРЫ И МОНАХИ

Искусство подделки и подмены развилось на Руси как излюбленный национальный промысел. При этом и заказчики, и мастера по изготовлению подделок в равной степени религиозны, а точнее, суеверны. Гангстер и монах — вот полюса нынешнего русского общества. Еще Гоголь и Достоевский были убеждены, что пропасть между гнуснейшим подлецом и величайшим святым преодолима в православии легче, чем узкая щель между честным западным буржуа и настоящим праведником. Сейчас такое убеждение становится чем-то вроде новой российской религии. Рэ-

кетиров и сомнительных коммерсантов все чаще можно увидеть в церквах. Они жертвуют деньги на восстановление храмов гораздо охотнее, чем на гуманитарные нужды. Их интересует история отечества — но такая, какую бы они хотели видеть, какая им выгодна. И в России великолепно научились подделывать собственную историю на их вкус, творить новые мифы. Мифотворцы-академики приобретают на старости лет сходство с фигурой Нестора-летописца, каким его изобразил скульптор Антокольский, — бронзовая фигура в отделе редкой книги Публичной библиотеки в Петербурге, где находится один из списков первой русской летописи.

Эта фигура — тоже символ, знак постоянной модернизации русской истории, переписывания и перелицовывания ее в угоду меняющимся представлениям о прошлом. Все в ней — ложь и подделка, даже поза, в какой изображен исторический персонаж: сидя. Но православные монахи в скрипториях писали не сидя, а стоя за специальным аналоем, неким подобием конторки. Они стояли, как на молитве. Процесс письма воспринимался как молитвенный труд, как церковная служба, частью которой была «неседалишна песнь» — акафист, когда все должны были стоять.

Православный монах-историк, предстоя перед изготовляемым текстом, творит историю, подражая Творцу. Вокруг него творится сферическая география вечного пути по удвоенному кругу

(вспоминается «двойная спираль» генетического кода RNK-DNK, тем более, что речь в Несторовой летописи идет о генезисе, о про-ис-хождении славян). Дважды проводит он читателя кружным путем, повторяя маршрут апостола Андрея, — от истоков Днепра через Варягов в Рим, оттуда в Царьград, потом через Понт — снова в устье Днепра, и опять к его истокам — сюда, в центр мира, причастный к узловому Событию человеческой истории. А центр мира — в верховьях Днепра. В какую сторону отсюда ни двинешься — вернешься сюда же, описав двойную «мертвую петлю» и миновав Рим и Константинополь. Подсознательно летописец смещает центр мира на Русь, отрабатывая возможность будущей концепции Москвы как Третьего Рима. В то же время это жизненный путь каждого православного христианина, чья индивидуальная история — лишь жалкая копия, искаженная репродукция магической двойной спирали апостольского благовествования.

Но мы, русские, едем сейчас за границу не с Благой, но с дурной вестью — продемонстрировать, как нельзя было жить, хотя мы и жили так, как нельзя жить, три четверти столетия ощущая себя в центре мировой истории. Теперь же мы хотели бы жить как все. Из этого желания рождается карикатурный имидж «новых русских», где доведен до гротеска «капиталистический» стиль жизни. Наглый, нарочито-плакатный и ханжеский капитализм новейшего русского образца спо-

собен скорее оттолкнуть от идеи свободного рынка, он обладает бесспорным негативным обаянием. Можно ли жить так дальше, испытывая и к окружающему «большому» миру, и к самим себе все возрастающее раздражение? Да и кто такие на самом деле «мы» — русские? Этот вопрос висит над нынешней Россией без ответа.

4. «МАЛЫЙ» НАРОД В ПОИСКАХ «БОЛЬШОЙ» РОДИНЫ

До сих пор «мы» русских двоится, что всегда использовала в своих целях любая власть, насаждаемая в этой стране. Искусство править в России издревле заключалось в умении держать постоянный баланс между реальным состоянием общества, «человеческим — слишком человеческим», «своим» — и монастырски-завышенными требованиями к нравственному бытию простого «народа Божия». В глазах власти «большой народ» оставался и остается лишь косным материалом, необходимым для исполнения сверхчеловеческих, глобально-мессианских задач, принятых в наследство от рухнувшей Византийской империи. Но кроме материала необходим еще и набор инструментов, приспособлений, и эту-то роль уже призван выполнить «малый», «второй» народ. Чем резче он отчужден от основной массы населения, тем эффективнее его формотворческая роль. Вовсе не обязательно, чтобы «малый» народ составляли представители другого

этнoса. Ими могли быть и «свои-другие» — русское дворянство, например, говорящее по-французски. Нужно ли удивляться тому, насколько успешной была русская дворянская цивилизация XVIII–XIX веков, построенная по проекту и технологиям «малого» народа руками народа «большого»?

Горькие слова Александра Пушкина о России — «правительство у нас единственный европеец» — приоткрывают завесу над той непреодолимой трещиной между властью и подданными, которая не исчезла, а только все более углубилась в самый «европейский», цивилизованный Петербургский период российской истории. Парадокс, что, говоря о «европейскости», Пушкин имеет в виду правительство Николая I, проводившее достаточно активную антизападническую политику и одушевленное идеей превосходства над европейскими державами — превосходства военного, политического и духовного-религиозного.

Но как бы то ни было, традиционная стратегия верховной власти в России строилась и строится на последовательном отчуждении правящей элиты от остальной массы населения. Любой режим здесь существовал как оккупационный, бессознательно имитируя татарское иго, искусственно стремясь создать внутри страны некое культурно инородное тело, навязать обществу чужеродную структуру, насильственно скрепляю-

щую изнутри бесформенное целое общенародно-го многоплеменного организма. Похоже, что политический опыт Византии, преломленный сквозь длительное подчинение иновеческому режиму Золотой Орды, не прошел даром — и ныне усвоен даже молодой российской демократией.

В любой стране бюрократия так или иначе отделена от остальной части населения, но в России такое отделение неизбежно мистифицируется и принимает пространственное выражение, доводится до того, что общество не может не быть двухчастным, двународным, двуликим, в противном случае оно распадается и наступает эпоха смут и гражданских войн.

Смутное время начинается с потери баланса между «большим» и «малым» народами, а географически — между центром и периферией. Одним из важнейших условий демократизации России по европейскому образцу является равенство территорий относительно центра. Но события последних лет показали, что на местах это равенство понимается как безудержное торжество регионального эгоцентризма. Получая минимальную независимость от центра, каждый регион страны стремится расширить свой суверенитет до размеров полноценного государственного образования. В какой-то степени это результат полуофициальной деятельности русских националистов, которые в последние годы правления Брежнева предпринимали усилия по превращению

надэтнической сталинской империи в мононациональное русское государство.

Нацификация советской России началась после победы над нацизмом германским и происходила под лозунгом возвращения к корням, к истокам, поэтому почвенническая идеология принимала ярко выраженную местную, региональную окрашенность. Так возникла концепция «малой родины», выдвинутая «писателями-деревенщиками» — В. Беловым, В. Распутиным и др. Именно они стали в период перестройки открытыми идеологами национал-патриотов. И в конце концов оказалось, что местный патриотизм служит питательной почвой не столько для демократических перемен, сколько для движений нацистского толка. Иными словами — реальная федерализация России по горизонтали, являясь условием ее дальнейшего демократического развития, не в меньшей степени способствует росту национал-патриотических настроений.

Следует учитывать еще одно важное обстоятельство. Именно в русскую глубинку, в провинциальные центры Средней России, Поволжья, Урала и Сибири хлынула основная масса русскоязычных беженцев из национальных окраин, получивших независимость. Это лишь начало процесса, так как, по данным Госкомстата, предполагаемое минимальное число переселенцев в Россию превысит к 2000 г. 6 миллионов человек. Оскорбленное национальное самолюбие бежен-

цев, их сложные и зачастую враждебные отношения с местным населением, чья «малая родина» оказывается полем борьбы за выживание пришлых, «нерусских» русских — вот проблемы, с которыми уже сейчас приходится иметь дело и центральной, и местной администрации. Конфликт на этой почве между периферией и центром неизбежен, и если он решится в пользу местных властей, то его жертвой станут переселенные русские, а результатом — новый, уже ничем не сдерживаемый взрыв шовинизма, который приведет к власти национал-патриотов — сначала на местном уровне (что уже происходит на Дальнем Востоке и в Сибири), а затем и в столице. Если же верх одержит центр, то местное самоуправление снова, как это уже не раз бывало в России, окажется низведенным до рабского подчинения любой прихоти столичных чиновников. И никакие демократические взгляды высшего руководства не помешают ему управлять с помощью авторитарных и безапелляционных приказов, инструкций, окриков, преследующих интересы центра, а вовсе не регионов. Для доведения этих столичных решений до глубинки снова потребуется «другой», «малый» народ, безоглядно ориентированный на центр.

Сейчас, при совместных усилиях масс-медиа, правительства и значительной части депутатского корпуса, определяется ядро этого «малого» народа. Теоретически его должны составить фермеры,

бизнесмены (т.е. «новые русские»), толерантные к режиму остатки партийной номенклатуры. Практически — это еще одна русская утопия. «Нам нужно создать средний класс, который будет опорой российской демократии» — вот формула, которой руководствуются реформаторы, как будто действительно «новый класс» — это то, что можно создать искусственно, исходя из самых благих намерений. Искусственно созданный «средний класс» — по сути дела не что иное как потенциальная цивилизаторская опора обновленной империи. Он не будет иметь ничего общего с европейской или американской буржуазией, но достаточно быстро превратится в новую бюрократическую прослойку, ибо не деньги и не рынок, а политическая власть — единственная реальная ценность в России. Банкиры уже сейчас сетуют на то, что они недостаточно защищены, что не владеют своей долей политической власти.

Существует точка зрения (она представлена достаточно влиятельными европейскими политиками и экспертами Европарламента в Страсбурге), что с Россией как с демократической страной можно будет иметь дело только в том случае, если она будет радикально децентрализована, а еще лучше — расчленена на сомасштабные европейским независимые государства, связанные либеральным конфедеративным договором. Но это уже европейская утопия, не учитывающая российской реальности.

Реальность же такова, что третье тысячелетие Россия может встретить как православная монархия с популистским правительством, состоящим из бывших коммунистов. Приезд английской королевы в 1995 г. в Россию обнаружил скрытые монархические устремления у большинства влиятельных политиков демократического лагеря, и у правых лидеров, и даже у умеренных коммунистов. С тех пор телевидение и радио постоянно зондируют почву, выявляя все большее число сторонников реставрации монархии. Важно и то, что претендент на престол явится не из самой России, а скорее всего — из Испании, то есть извне, и, стало быть, его легитимность будет поддержана традиционной «чужеродностью» российских монархов. Таким образом, смягчится и накал националистических страстей, разрывающих Россию, и возможность нацистского путча будет сведена к нулю. Этот наиболее вероятный сценарий ближайшего будущего страны не должен быть полной неожиданностью, как в свое время совершенной неожиданностью для Запада оказался распад СССР. Станет ли Россия в третьем тысячелетии Новой Византией? Более чем вероятно. Может быть, именно это и означают загадочные слова: «Конец эпохи Рыб — начало эры Водолея».

Семнадцатая глава. ВРЕМЯ ВЕРБЛЮЖЬЕГО ЯЗЫКА

Сосланный

сосланный к сусликам тонко подсвистывать шуму
времени слать издалёка открытки
с видом альпийских курортов но в сущности по Каракоруму
а не по Лозанне тоскуя —
переведет кос-как наиболее злые отрывки
Тайной Книги Монголов и опубликует
родословную Чингизидов
в межрайонной газетке...
оттесненный к тушканчикам и о столичном Ташкенте
даже не помышляя
но денег заняв у соседки
до границ доберется Китая
к Центру Мира согласно легенде

1996

Время писателя — это время языка. Время языка не течет, как река, но стоит на месте, как море, где водные массы движутся не по горизонтали, а вверх-вниз или вниз-вверх, и это не простое перемещение, это беспрестанная смена агрегатных состояний, нескончаемый цикл превращений. Обращаемость (конвертируемость) водных масс — основа морского климата. Слово

рождается увлажненным, как Венера, и поэтому литература любит именно морской климат.

Русская литература родилась как мечта о море у народа, живущего в условиях континентального климата. Она возникла вслед за политическим порывом Петра Первого пробиться к морю. Но сейчас она переживает период наступления пустыни. Это означает, что она вступила в фазу континентального кризиса и обезвоживания. Вот уже 10 лет, как длится самый затяжной кризис за всю ее историю. Даже большевистски-пристальное наружное и внутренне наблюдение за литературной жизнью страны, даже гонения на писателей и унижительный контроль со стороны невежественной бюрократии тоталитарного государства не были так страшны для русской литературы, как видимость демократического строя с демонстративным упразднением государственной цензуры.

Пустыня похожа на море. Пустыня притворяется морем, и только «корабль пустыни», верблюд, знает, что не умеет плавать. Русский писатель чувствует себя верблюдом, в горбе которого почти уже не осталось запасов влаги и пищи. Слова верблюжьего языка дерут горло, и если бы возможно было перевести их на английский или французский, европейцы бы услышали вместо желаемой «вестернизации» что-то среднее между «стерилизацией» и «истернизацией», взамен «рынка» — «кранты», а вместо «прав человека» — то ли

«правь человека», то ли «правь человеком». «Демократия» зазвучит как что-то уж совсем нечленораздельное и напоминающее крик среднеазиатского осла, плавно переходящий в автоматную очередь. Что же касается «свободы слова» — то здесь воздуха не хватает даже на то, чтобы беззвучно раскрыть рот и пожаловаться хотя бы на отсутствие цензуры.

Итак, корабль пустыни пытается плыть посуху, но даже капитанская фуражка, нахлобученная кем-то ему на голову, не помогает. Кроме того, в пустыне совсем иные опасности, чем в море. В ориентальном пространстве пустыни нет однозначных ориентиров — маяков, вех, буйков и т.п. Здесь нет ориентиров и в негативном смысле — не от чего отплыть, не от чего отталкиваться. Даже завезенный из Штатов гигантский рекламный щит с призывом утолить голод большим сникерсом воспринимается как мираж. Сквозь его фанеру можно пройти насквозь, не заметив этого. В конце концов его заметет первая же песчаная буря и превратит в курган, который может быть опознан каким-нибудь местным археологом в качестве захоронения своих гипотетических предков — кочевников. И ему поверят, поверят по крайней мере соотечественники.

Существуют живые свидетели того, как в начале 60-х ведущий советский специалист по истории хазар Лев Гумилев мгновенно и безошибочно, по типическому рельефу, определил как мо-

гильный курган IX века холм неподалеку от Астрахани на Волге. Начались раскопки, в процессе которых выяснилось, что этот классический хазарский курган был насыпан землечерпальной машиной в 1935 г., в пору, когда Сталин тщетно боролся с пустыней, надеясь превратить ее в море буйноцветущей растительности. Нужно ли добавлять, что в конце жизни Лев Гумилев сделался крестным отцом антизападной оппозиции, приспособив концепцию евразийства к потребностям современных русских правых. Известный своей державностью и милитаристским пафосом Александр Невзоров считает себя духовным учеником и наследником Льва Гумилева...

И вот мимо псевдомогильного холма проплывает корабль непобежденной пустыни, и перед его мысленным взором разворачиваются волшебные картины прошлого, и скупая мужская слеза наворачивается на верблюжьих глаза. Он оплакивает былое величие власти и города-сады, превращенные в руины. Он озабочен поиском утраченного безвременья и трогательного безграничного единения советских народов на просторах самой великой на земле пустыни.

Да, раньше он прибунтовывал, жаловался на власть погонщиков и надсмотрщиков, цензоров и партийных идеологов. Наконец, вроде бы лишился своего главного врага — государственной политической цензуры, но тут оказалось, что вместе с цензурой отошла в прошлое и государ-

ственная подкормка. Еще недавно издание романов и повестей было делом общенационального престижа, и при этом сохранялась иллюзия, будто лучшие книги не напечатаны, потому что их не пропустила цензура. Сейчас напечатано практически все, а не читают практически ничего. Читать надоело, люди в новой России хотят жить и расслабляться. Вполне понятное желание.

Писателю же расслабляться никак нельзя, как, впрочем, и любому другому служащему индустрии приятного времяпровождения. Что же ему, бедняге, делать? Обстоятельства лишили его массово-затейническую деятельность последней видимости куража и респекта. Перестала замечать писателя и новая политическая элита. Бубновые тузы предпочитают приглашать на свои тусовки какую-нибудь вовсе не обученную грамоте топ-модель или разучившуюся читать что-либо, кроме контрактов и комиксов, средних лет поп-звезду с юным голубоватым супругом. Интеллектуальные запросы хозяев жизни под завязку удовлетворит пара хохмачей-придурков с выпяченно-одесским говорком. Итак, верхи русского писателя уважать не хотят, низы — не могут по причине дороговизны продуктов питания и видеокассет.

Вот и выходит, что, одновременно лишившись и элитарного, и массового читателя, среднестатистический российский литератор нехотя, но неизбежно превращается в некий ностальгичес-

кий мусоросборник, где скапливаются самые невероятные идеологические шлаки и интеллектуальные отходы, а затем все это добро с готовностью утилизируется правой националистической оппозицией, для которой ностальгия по сталинской империи то же самое, чем была идея реванша для нацистов в послеверсальской Германии.

К сожалению, сегодня в России нет другой реальной оппозиции, кроме красно-коричневых, к которым благосклонна часть высшего православного духовенства. С началом чеченской войны должна была бы возродиться или заново оформиться либеральная, правозащитная оппозиция милитаризирующемуся режиму. Но вышло нечто противоположное. Слишком многие недавние либералы, как старые полковые лошади, услышав звук армейского рожка, перешли на строевой церемониальный шаг.

В общем строю теперь стоят брежневские лауреаты Юрий Бондарев, Проханов, Валентин Распутин — и бывшие антисоветчики-эмигранты Эдуард Лимонов или Александр Зиновьев. И те и другие своевременно открыли для себя воинствующий «русизм». Они трудятся над созданием нового «Мифа XX века», готового озарить финальным фейерверком закат столетия.

Империя балдеет от салютов, собственно говоря, она и живет-то лишь от одного салюта до другого, перебиваясь в промежутках с хлеба на квас. Нынешний квасной дефицит имеет, конеч-

но же, прямое отношение к состоянию патриотических чувств населения, но не надо забывать, что закваски у нас пруд пруди. Самые известные писательские имена становятся закваской для новой имперско-государственной идеологии. Ее контуры просматриваются достаточно отчетливо, а ее влияние на позицию властей стало очевидным после помпезных юбилейных торжеств в начале мая. Предлогом вроде бы служил 50-летний юбилей победы над нацистской Германией, но фактический смысл парадов и фейерверков — победа нацистской, реваншистской идеологии в современной России.

Дважды в одну реку не входят, и новый русский нацизм мало похож на сталинизм, зато идеалы Третьего рейха чувствуют себя все вольготнее на просторах внешне демократизирующейся России. А в тиши писательских кабинетов зреет новый литературно-психологический тип, новый «герой нашего времени» — супермен, объединяющий в себе черты идейного эсэсовца и арийски-чистого чекиста.

Литераторов — идеологов нацизма можно по-человечески понять: для той роли, какую играла литература в узком информационном пространстве тоталитарного государства, новая технологическая эра не оставляет места. Писатели, единожды осознавшие себя ментальным авангардом общества, оказываются сегодня людьми позавчерашнего дня. По большей части они бывшие пи-

сатели. У них бороды и очки. Они стремительно дичают и теряют зрение, но уже и микроскопа недостаточно, чтобы отследить их читателей. Зато среди их читателей все больше слушателей и телезрителей. Это называется «электорат», на носу выборы, которые русская писательская гвардия встретит под красным или черно-бело-желтым флагом, построясь полукругом вокруг хоругви с ликом генералиссимуса, как и другие великие люди отечественной истории — на композициях Ильи Глазунова.

Но у великой идеи «русизма» есть двойники и дублеры, иногда совсем карликовых размеров. Квасная жажда посреди пустыни плодит призраков. Они, в свою очередь, жаждут живой крови, им, как самкам комаров, нужна человеческая кровь, чтобы не прекратился комариный род. Лозунг — «Россия для русских», казалось бы, исключает какую-либо связь наших писателей-ультра с крайне националистическими группами в других республиках бывшего СССР. Но именно с этого лозунга «есть пошло» победное шествие сотен, а сейчас, наверное, уже и тысяч национальных идей по территории бывшего СССР.

Все началось, как всегда в России, с головокружения от успехов. В 1978 г. партийный идеолог Михаил Суслов манифестировал возникновение советского суперэтнуса, определив его как «новую историческую общность» людей, способных изъясняться только на одном великом языке

русском. В ответ по национальным окраинам СССР прокатилась волна языковых бунтов — естественная реакция на превращение многонациональной империи в моноэтническое государство. Почему-то каждый из советских народов в лице своих писателей почувствовал себя великим. А за поддержкой своей национальной идеи, не сговариваясь, писатели из республик бывшего Союза обратились к историческому врагу сталинской «наднациональной» Москвы — к национал-социалистической Германии времен Гитлера. И сделали это вслед за русскими писателями почвеннической, фундаменталистской ориентации, откровенными антисемитами и антизападниками.

Еще в конце 70-х гг. Звиад Гамсахурдия — в то время литературный критик и переводчик с обширными московскими связями — писал в подпольном журнале «Золотое Руно»: «Только, может быть, Гитлер мог бы спасти Грузию, изолировав ее от России...» Спустя 12 лет он стал президентом Грузинской республики и попытался осуществить на практике «грузинскую национальную идею». Известно, к какому кровопролитию привело президентство Гамсахурдия.

Есть закономерность в том, что лидерами наиболее фундаменталистски настроенных движений в республиках бывшего СССР становились литераторы, чья деятельность поначалу носила филологический характер: они боролись за выживание своей языковой среды, против экспансии русско-

го языка и русской культуры. Достаточно назвать имена Ивана Драча, Зенона Поздняка или Олжаса Сулейменова. Наиболее радикальная фигура среди политических вождей этого типа — таджикский поэт Бозор Собир, возглавивший на какое-то время экстремистское исламское движение в Душанбе и публиковавший в феврале 1990 г. стихи о розах, которые расцветут на крови «кафиров» (неверных). Теперь он живет в Москве, и я уж не знаю, что пишет.

Новые национальные лидеры вызревали под заботливым крылом Союза советских писателей, постепенно превращаясь из нормальных «совков» в вождей нации. Сначала у них появлялись читатели и поклонники, потом читатели становились соратниками и переставали читать. Апеллируя к национальному background'у своей — достаточно широкой читательской аудитории, эти писатели-без-читателей вынуждены были эксплуатировать мифопоэтические стереотипы низового народного сознания и по образцу древнейших ментально-языковых штампов конструировать новейшие мифологемы.

Первым примером такого рода литературы может служить книжка Олжаса Сулейменова «Азия», где русское средневековое «Слово о полку Игореве» рассматривается как памятник тюркской ментальности, с видимостью серьезной филологической аргументации, которая не выдерживает никакой критики. «Азия» построена на

совершенно фантастической этимологии, но на ней, как на фундаменте, располагается идея о тюркской доминанте в русской истории.

«Азия» пользовалась особой популярностью среди тюркоязычных народов Кавказа. В Дагестане и Азербайджане эту книгу переписывали от руки, она стоила на черном рынке до тысячи рублей. Вообще Кавказ дает поразительные примеры политической эффективности мифопоэтического подхода к реальности. Задолго до грузино-абхазской войны в Сухуми вышла краткая популярная история абхазов, где безапелляционно сообщалось, что, в отличие от грузин, абхазы принадлежат к высшей расе, являются прямыми потомками этрусков и, следовательно, естественными хозяевами всего Средиземноморья. Абхазский язык, по мнению автора, родственен этрусскому, стало быть, абхазы — политические наследники этрусков. Стоит ли добавлять, что автором был научный руководитель и духовный наставник Владислава Ардзинбы, позже ставшего политическим лидером Абхазии.

Курьез, но совсем недавно попалась мне московская нацистская газетенка, целиком (!) посвященная тоже языку этрусков, с той только разницей, что в ней на основании мифоэтимологического подхода доказывалось, будто прямые потомки этрусков — это русские. Автор, особенно не утруждаясь, даже название древнего итальянского племени так напрямую и расшифровал:

«эт-русски — это русские», причем не все этрусски, а почему-то только мужчины. Прочтя эту публикацию, я всерьез испугался, что и у нас, как в Абхазии, запахло гражданской войной.

Итак, война может вернуться в Москву — т.е. туда, где зародились идеи, приведшие к ней. Ведь именно в московском Литинституте, который заканчивали практически все из названных мною национальных лидеров, в 60–70-е гг. открыто и истерично звучали призывы восстановить расовую и национальную чистоту русского народа, дать русским подобающее место под солнцем. «Националы» занялись тем же самым — но у себя дома и применительно к своим народам. Наиболее радикальные из них оставили литературу, с головой ушли в национальную политику, заняв место на крайне правой линии политического спектра.

Они довели до конца свои «филологические революции», и проблема поиска читателя превратилась для них в проблему воспитания политического единомышленника, которому мало одних словесных игр — ему нужна колбаса, «калашников» и патроны... Такой читатель всегда прав, в том смысле — что правее его только стенка. Стенка, к которой ему очень бы хотелось поставить и всех оппонентов, и всех инородцев.

А постсоветский писатель обучит его, просто обывателя, как пользоваться инструментом для защиты родного языка и неразбавленной крови. Обучит его верблюжьему языку новой эпохи.

Восемнадцатая глава. **НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1990-й**

Гибель «Титаника»

Раздваивались перья. Птичий скрип.
Из книг — «Библиотека приключений»
Из марок — авиация, из рыб —
Узлы саргассовых течений

Где множатся угри и, вставши на попа,
Уходит под воду светящийся «Титаник»
Все рвутся к выходу. На улице толпа
Рассеивается — но музыка стихает

Не сразу, а когда из-за угла
Появится трамвай, так ярко освещенный,
Так переполненный, такой надрывный визг
На повороте! Может быть, была

Другая жизнь? (Железные законы...
Животный ужас... ежедневный риск
Попасть под монастырь...) Но из друзей —
Не все евреи, самый близкий позже

За что-то сел, потом совсем исчез,
Ушел как под воду... И словно ото всей
Эпохи отрочества остается Божье
Присутствие, а прочий интерес

Теряется по выходе из зала,
Когда утихла музыка, уплыл

Трамвай, забравши публику, и я
По улице какой-то, без начала

И без конца... какого-то жилья
Повсюду признаки... цепляние перил
За край дождевика — и водоросли, запах!

1990

Новый 1990 год я, некогда смирившийся с тем, что на всю жизнь останусь «невъездным», встречал, имея в кармане синий мидовский загранпаспорт с выездной визой. В начале января предстояла поездка в Глазго в составе делегации Российского фонда культуры. Спустя 10 месяцев Консульское управление МИД СССР вообще упразднит выездные визы, но в начале года это казалось немыслимым. Чудом было уже то, что перед нами, недавними отщепенцами и швалью подзаборной, вдруг открылась возможность пересекать священные рубежи Союза. Граница «поплыла». В пограничном Бресте я купил «Известия», где прочел: «В Нахичевани в результате произошедших беспорядков оказалась разрушена и с трудом охраняется граница с Ираном на протяжении 150 километров». Но за границей нас все еще продолжали воспринимать как «советских», приглашая в качестве представителей пролетарской культуры и образчиков «новой исторической общности», хотя мы сами уже чувствовали: часы империи сочтены. СССР существовал, хотя и пошатывался, как подвыпивший пролетарий, приложившись на халяву в разгаре рабочего дня.

Как начался тот год, таким и остался в памяти — на халяву приоткрывшейся щелью, дырой в большой мир и распадающимся «социалистическим отечеством». Оно, отечество это, переживало смещение ценностных шкал и снос перегородок, казавшихся раньше незыблемыми. На пути в Шотландию 3 января 1990 г. я стал свидетелем и в какой-то мере даже участником первых проломов в Берлинской стене. Сохранилась фотография: символическое рукопожатие сквозь облако еще не осевшей кирпичной пыли, я стою с восточной, гэдэровской стороны, Миша Хазин, сын заклеяменного Ждановым «пошляка Хазина», протискивает руку из-за границы, с Запада. Вокруг — возбужденная толпа немцев. Все счастливы до идиотизма. Мишиного отца травили после «антиахматовского» Постановления ЦК ВКП(б) 1946 г. Оно еще не дезавуировано, и в школьных учебниках, датированных прошлым 1989 годом, — нет ни Ахматовой, ни Зощенко. Постановление отменят только осенью, но до нее надо еще дожить. А пока — клубы пыли, митинговая толпа, где восторг смешивался со сладостным ужасом разрушения.

За моей спиной, на востоке, в состоянии комы лежала неосвещенная, голодная и холодная Польша, принявшая первый удар шоковой терапии. Дальше — пока еще полусытая и «наша» Литва, замершая, напрягшаяся в ожидании спецназовских бэтеэров и танков из Москвы. Над нею занесен кулак экономической блокады. Москва

приостановила подачу газа и нефтепродуктов. А где-то совсем далеко на юго-востоке — Баку и Душанбе, готовые взорваться антирусскими и антиармянскими погромами. Из вагона поезда «Ленинград — Берлин» был виден освещенный прожекторами неизвестный флаг над башней Гедимины. Начинался год «поющих революций» в Прибалтике, боев в Нагорном Карабахе с применением вертолетов без опознавательных знаков, резни на Кавказе и в Средней Азии, жовто-блакитного знамени над Киевом, дуэли красного и черно-бело-синего флагов над Таллинном. Год роковых ошибок, зарождения новых иллюзий, завязывания узлов, не развязанных и по сию пору, и обнаружения пустот, донныне не заполненных.

Четыре ключевых политических события года:

Январь-октябрь. Разрушение Берлинской стены.

Март. КПСС лишается монополии на власть. Учрежден пост Президента СССР и конституционно закреплён принцип многопартийности. Горбачев — первый и последний Президент Союза. Первой официально зарегистрированной партией стала ЛДПР В.Жириновского. От решений состоявшегося в сентябре 28-го съезда КПСС уже ничего не зависело.

Май-июнь. Б.Ельцин избран Председателем Верховного Совета РСФСР, принята Декларация о суверенитете России.

Осень-зима. Дискуссии вокруг антикризисной программы «500 дней» Г.Явлинского. Программа так и осталась невыполненной.

Четыре ключевых, петушиных слова той поры: суверенитет, Кашпировский, кооператоры и совсем незнакомое — спонсоры. Но на волну кооператорства внахлест уже двигалась встречная волна рэкета. К осени на столичных рынках появляются первые качки в кашемировых, «бандитских» пальто. Все говорят о реформах, однако слово «приватизация» в обиход пока не вошло.

В 1990 г. потрясали воображение первые заказные убийства, большинство до сих пор не раскрыто. В сентябре под Москвой зарублен топором священник Александр Мень, незадолго до трагедии ему угрожали «памятники» — так именовали тогда нынешних национал-патриотов. Обычным делом становится угон самолетов, с юга доносится младенческий писк терроризма. Повсюду полно скелетов, валом посыпавшихся из-за приотворенных створок славянского шкафа советской истории. По прошлогодней инерции вся страна еще смотрит прямую трансляцию с 3-го (март) и 4-го (декабрь) Съездов народных депутатов, но само понятие «вся страна» — уже история, архаика, а на географической карте смутно проступают контуры будущих, новых государственных границ.

Кончалось царство вальяжных глашатаев перестройки в пестрых пиджаках от Кардена, прекраснородушных солистов, изливавших с трибуны съезда нардепов откровения по поводу нашего темного прошлого. В действие включилась массовка. 1990 г. — время улиц и площадей, а не

залов для заседаний. Задницы с присутственных кресел потеряли исключительную прерогативу творить историю, в игру включились перья газетчиков и глотки митинговых ораторов. Массовые митинги в Москве и Ленинграде. Фотография: Гавриил Попов, Галина Старовойтова, Сергей Станкевич, скрывающийся ныне в Варшаве от московского правосудия, и будущий лидер Фронта национального освобождения Илья Константинов идут локоть к локтю, сцепивши руки, в центре шеренги, перегородившей улицу Горького у здания Моссовета, во главе многотысячной колонны, чей хвост теряется где-то у Садового кольца. Анатолий Собчак на ступенях метро «Василеостровская» с мегафоном, без охраны, вокруг — толпа, привлеченная антиноменклатурными лозунгами. Море голов на Дворцовой площади — митинг под лозунгом «Так жить нельзя!», на трибуне — Салье, Собчак, Чубайс. Дэзэсовец Саша Богданов пытается вывесить на балконе Мариинского дворца российский триколор — ему заламывают руки, флаг срывают. Не пройдет и года, как ночью 21 августа трехцветное знамя медленно и торжественно поползет по флагштоку над Ленсоветом.

1990 г. останется в истории как словесная дуэль Ельцина и Горбачева. Знаменитое ельцинское «Берите столько суверенитета, сколько сможете съесть» — это всего лишь полемический ответ на призыв Горбачева сохранить Союз. И су-

веренитет берут. В сентябре — Татарстан и Республика Коми, вслед за ними — Марийская республика. Во всех своих выступлениях Ельцин подвергает критике союзное правительство, обвиняя его в неспособности преодолеть экономический кризис.

Параллельно «параду суверенитетов» в стране набирает силу парад дефицитов. Штурм винного отдела с сопутствующим повальным членовредительством — неизменная деталь советского пейзажа образца 1990 г. Водка приравнена к твердой валюте. В конце августа из магазинов исчезают горчичники. В сентябре — жесточайший табачный дефицит. В буфете Совмина дают в одни руки не более пачки сигарет «Краснопресненские». В Ленинграде нет проблем только с «Беломором», в большинстве магазинов перестают продаваться табачные изделия. К концу года с прилавков исчезают самые необходимые продукты. В городе вводятся личные потребительские удостоверения, часть товаров продается только по предъявлению паспорта с местной пропиской. Эта осень запомнится мне многочасовыми очередями в универсам и пустыми прилавками. Пик ситуации — объявление, среди бела дня вывешенное на дверях нашего продуктового магазина на улице Лени Голикова: «Магазин закрыт ввиду отсутствия товара».

Зато окончательно внутри себя раскрылась Германия. Ночью 3 октября, как в сказке про

аленький цветочек, я оказался перенесенным из осенней московской мглы, голодухи и грязи в теплый, залитый разноцветными праздничными огнями и фейерверками Берлин. Поезд шел в Гамбург, двигаясь путаным путем между бывшим восточным и западным секторами немецкой столицы, которая праздновала очередное объединение Германии. В Гамбурге нас поселили в пряничном гестхаузе — особняке миллионера Топфера на Эльбшоссе. Зеленые, тщательно подстриженные террасы ступенями нисходили к аккуратной рабочей реке. В траве валялись огромные красные яблоки, их даже не поднимали — зачем? Я поднял одно — оно оказалось крепким и сладким. На станциях гамбургского метро то и дело попадались огромные, яркие плакаты, призывавшие помочь голодающим в России. Рядом с необъятным рыбным рынком мне показали пункт сбора вещей и продуктов для жителей Петербурга. Длинная, ровная, тихая очередь людей с картонными коробками и объемистыми пластиковыми сумками перед железной дверью, выкрашенной в красный цвет. Совсем не похоже на родимые «хвосты» у дверей продмагов.

Свидетельствую, что если бы не гуманитарная немецкая помощь, многие мои друзья просто физически не пережили бы зиму 1990–1991 гг. Посылки, которые шли по официальным каналам, как правило, разворовывались, вокруг них создавалась криминальная ситуация. Понемногу

или помногу, но крали все — от высших чиновников до священников. Именно тогда, в 1990 г., криминальное мышление стало определять поведение большинства людей. А сами люди во всем винили Горбачева и партократов. Панацеей от всех бед казался приход к власти Ельцина.

Еще год назад, в пору первого съезда народных депутатов, никого не удивляла монументальная белая фигура Ленина, нависшая над А.Д.Сахаровым, который тщетно требовал отменить 6-ю статью Конституции. Теперь гипсовый нахмурившийся Ильич выглядит пародийно, дико и неуместно на фоне Б.Ельцина, мрачно заявляющего о своем выходе из партии. Открыто звучат требования убрать вождя из Мавзолея и торжественно захоронить останки царской семьи. Осторожный Никита Михалков, однако, сомневается в целесообразности перезахоронения. По крайней мере, такие вопросы хоть начали обсуждать в прессе с апреля 1990 г. — прецедент для СССР невероятный. Плотины прорвана. Бетон сталинской цензуры дает все новые трещины. Сенсационные публикации, разоблачения и скандалы. Гласность превращается в свободу печати. Анекдот 1990 г.: «Что такое гласность? Это когда миску отставили подальше, но зато разрешили гавкать. Глядишь, и цепь удлинят — тогда будет свобода слова». Гавкать в 1990 г. стало возможно даже в сторону Лубянки. В январе впервые опубликованы официальные, хотя

пока и заниженные данные КГБ СССР о масштабах чекистских расправ — с 1930 по 1953 г. репрессировано 3 778 234 человека, расстреляно 786 098 человек. В июле обнародованы секретные протоколы к пакту Риббентропа — Молотова, на основании которых страны Балтии отходили Сталину.

Как бы в знак извинения за сталинскую национальную политику Таллин официально получает право на лишнее «н», Ашхабад преобразуется в Ашгабат. Непроизносимо по-русски? Зато вкус туркменской свободы. «Московские новости» приветствуют первое послереволюционное репереименование в столице — в конце июля Моссоветом (в апреле его председателем избран Гавриил Попов, а Лужков назначен председателем Мосгорисполкома) принято решение вернуть участку улицы Горького от центра до Садового кольца название «Тверская». В Таллинне (уже с двумя «н») осквернены братские могилы советских солдат на мемориальном кладбище. В Душанбе и Баку, Кишиневе и Бендерах в течение февраля-марта — антирусские демонстрации, переходящие на мусульманской почве в беспорядки и погромы.

Но горячо и в столицах. В апреле-июле в питерском Румянцевском садике и у памятника героям Плевны в Москве — шумные регулярные сборища «Памяти», призывы бить жидов и спасти Россию. В электричках и поездах метро бугаистые дяди настоятельно предлагают купить «Протоколы сионских мудрецов» и «Майн

Кампф» Гитлера, отпечатанные массовым тиражом в армейских типографиях Поволжского военного округа. Многочасовая очередь в первый, только что открытый московский «Макдональдс» на Пушкинской то и дело взрывается дискуссиями по еврейскому вопросу, переходящими в кулачные стычки. Февральский Ленинград полнился слухами о готовящихся еврейских погромах, а когда МВД СССР в официальном сообщении заявило, что эти слухи безосновательны, стало вообще жутковато.

Начиная с февраля антисемитские и антиельцинские лозунги мелькают на экране телевизора. «Телекурьер», одна из самых популярных программ того времени, дает иронический репортаж о фестивале «Российские встречи» в ленинградском Дворце спорта «Юбилейный», где Марк Любомудров, академик Углов и писатель Василий Белов костерили антинародных жидов, разваливших великую Россию. Все это выглядело чудовищным анахронизмом, словно бы страна отброшена в Германию накануне 1933 года, и новый русский Гитлер вот-вот придет к власти. Особенно диким взрыв национализмов казался мне после возвращения из полностью денацифицированной Европы.

Там, в январе, в Глазго все еще клубился ультралевый Интернационал, тон задавали троцкисты и шотландские националисты, симпатичный седобородый негр-бомбист с Ямайки читал очень

вольный перевод пастернаковских «Стихов из романа», а я, к удовольствию публики, воспроизводил звучание русского оригинала в битовых ритмах. Спустя месяц, в феврале, я обнаружил того же негра в Москве, где официально, на правительственном уровне, отмечалось столетие со дня рождения Бориса Пастернака. Международная пастернаковская конференция в алтаре воинствующего соцреализма — Литературном институте. Вечер в Большом театре, в президиуме Горбачев, в зале — полный комплект последнего Политбюро. Среди выступающих — профессор-славист из Южной Кореи, на голубом глазу заявивший, что хотя и не читал «Доктора Живаго», но очень любит этот роман, в особенности же ему нравится музыка к фильму. Корейца провожали бурными аплодисментами. Стало ясно, что отныне «Доктор Живаго» вытеснит из школьных программ и «Поднятую целину», и «Молодую гвардию».

С этого момента «чудище обло, озорно, стозевно и лайяй», именуемое на административном жаргоне Союзом советских писателей, как с цепи сорвалось и стало распадаться. Разваливаться на куски, с нарастающим взаимоожесточением отпадающих частей. На каждый жест, свидетельствующий о либерализации литературного климата, следовал жесткий ответ ревнителей советского прошлого. Поначалу пастернаковский триумф развязывает руки либералам. В Москве в марте 1990 г. учреждается первая за 60 лет

независимая писательская организация — Пен-клуб. Ее президентом избран автор «Детей Арбата» — книги, положившей начало перестройки в литературе. Главная функция Пен-клуба — правозащитная. Тогда же прогрессист Федор Бурлацкий становится главным редактором «Литературной газеты», и к таким рупорам реформ, как «Московские новости» и «Огонек», прибавляется еще одно солидное издание.

Ретрограды реагируют немедленно. «Литературная Россия» публикует открытое письмо, направленное в Верховные Советы СССР и РСФСР, а также в ЦК КПСС. Документ, выдержанный в жанре политического доноса и подписанный 74-мя видными советскими литераторами и чиновниками от культуры, призывает партийное начальство срочно разобраться с идеологическими вредителями в лице В.Коротича, Ф.Бурлацкого, Е.Яковлева и А.Ананьева, редактора журнала «Октябрь». Их фамилии постоянно упоминались и на экстренном мартовском пленуме правления СП РСФСР, где прозвучали ставшие крылатыми слова Юрия Бондарева о том, что советская культура подверглась нашествию, оккупации, но ее Сталинград еще впереди. Руководство российской писательской организации отказалось признать назначение Бурлацкого, обвинило Ананьева в разжигании антирусских настроений и поставило вопрос о возвращении гражданства А.Солженицыну. В то время национал-

патриоты еще видели в авторе «Гулага» своего единомышленника. Позже окажется, что они ошибались.

Ответ из либерального лагеря: публикация в июльском номере «Нового мира» романа Солженицына «Раковый корпус» со вступительной статьей Вайля и Гениса. Начинается обвальный процесс возвращения на страницы советских журналов произведений писателей, эмигрировавших в 70–80-е гг., — В.Максимова, В. Войновича, И.Бродского. Но и здесь не обходится без скандалов. Ленинградский журнал «Нева», анонсировавший на своих страницах публикацию нового романа Войновича «Москва 2042», отказывается печатать опасную книгу. Она выходит в конце года отдельным изданием — только после того, как в августе был принят новый Закон о печати, сводивший на нет роль цензуры.

Казалось бы, либералы выступают единым фронтом. В мае был созван Учредительный съезд всесоюзной писательской ассоциации «Апрель» (двойной намек: на апрель 1985 г., когда к власти пришел Горбачев, и на известную песню Булата Окуджавы). Среди учредителей «Апреля» — сам Окуджава, Фазиль Искандер, Андрей Битов, Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский. С «Апрелем» связан один из самых громких скандалов года: антисемитский дебош с оскорблениями, дракой и угрозами расправы, устроенный «памятником» К. Смирновым-Осташвили. Осташвили арес-

тован, он погибает в тюрьме во время следствия.

В 1990 г. я жил в основном в Москве и невольно оказался вовлеченным в литературно-политический скандал, опубликовав в журнале «Октябрь» стихи двух, известных ранее лишь в самиздате, поэтов — Александра Миронова и Станислава Красовицкого. В начале 60-х Красовицкий считался самым ярким и талантливым, на грани гениальности, неофициальным русским поэтом. В 1963 г. он — на религиозной почве — перестал писать и совершенно исчез с культурного горизонта, хотя его тексты продолжали ходить в самиздате. После публикации в «Октябре» Красовицкий объявился в новом качестве — православного священника с отчетливо выраженными антилиберальными взглядами. От своих стихов тридцатилетней давности он отказался, хотя авторство подтверждалось многочисленными его знакомыми и друзьями по «прежней жизни». Красовицкий напечатал возмущенное письмо в черносотенной «Советской России». Это был голос из лагеря, враждебного реформам, но отнюдь не голос советского официоза. Назревала конфронтация между бывшими оппонентами режима — национал-патриотами и либералами.

Впрочем, видимая солидарность либеральной интеллигенции подвергается серьезному экономическому испытанию сразу же после того, как вступает в силу новый закон о печати. В течение августа достоянием СМИ делается целый ряд

скандалов вокруг регистрации журналов «Огонек», «Знамя», «Юность» и «Литературной газеты» — различные организации претендуют на статус их учредителей. Трудовые коллективы разделяются на противоборствующие группировки, часто дело доходит до суда.

С осени в СССР начинают действовать первые кооперативные издательства, и к продуктовым дефицитам добавляется еще один — бумажный. Цены на бумагу стремительно растут. Зачастую выгоднее становится покупать и перепродавать бумагу, нежели печатать что-то на ней. Один мой знакомый литературный критик, человек по-своему честный и даже образованный, открыл собственное небольшое издательство в августе, чтобы издавать поэтов серебряного века, а уже в октябре он полностью переключился на бумажные спекуляции, о литературе и думать забыв. И тем не менее, конец 1990 г. — это небывалый в русской истории издательский бум. Наиболее прибыльные книги того времени (если судить по так называемым «коммерческим» отделам магазинов) — эротика, оккультные науки (включая Кастанеду) и, как ни странно, философия, в основном русская, с уклоном в религию. Однако интеллектуальные потребности советского общества не оказались неисчерпаемыми, так что уже к началу следующего года они были более чем удовлетворены, и издательский бизнес сместился в сторону «Анжелик», фэнтези и переводных, а затем и отечественных триллеров.

Литература перестала занимать отечественные умы с такой интенсивностью, как прежде. Осталась политика как сфера надежд, но при этом возникла совершенно новая для советского человека ситуация индивидуального выживания. В декабре казалось, что процесс реформ пошел вспять. В телевизионной программе «Время» стали появляться сочувственные репортажи о подготовке к 7-му съезду Союза писателей РСФСР, известного консерватизмом и шовинизмом своего руководства.

Съезд проходил в начале декабря в помещении Центрального театра Советской Армии (другие организации отказались предоставить помещение). В фойе — открытая торговля нацистскими и антисемитскими брошюрами. О литературе с трибуны съезда вообще не говорилось, выступления ораторов посвящены исключительно контрреволюционному перевороту в стране. А 20 декабря, на четвертом съезде народных депутатов, Эдуард Шеварнадзе, с чьим именем связывали смягчение внешнеполитического курса, подал в отставку. Интеллигентного Бакатина на посту министра МВД сменил жесткий Пуго. Подал в отставку Б.Федоров, последний экономист из команды Явлинского, работавший в правительстве. Г.Янаев был избран вице-президентом СССР. Казалось, силы реакции консолидировались и поворот назад неизбежен. Но так лишь казалось.

ЭПИЛОГ

Девятнадцатая глава. ГАМБУРГ В ЛУЧАХ ПЕТЕРБУРГСКОГО МИФА

Худ. Брюллов (Брюлло)

«Геркулес, срывающий отравленные одежды при переезде русско-прусской границы в 1849 году»

(Автопортрет у здания коронной таможни).

Холст, масло. 2,5 x 4 м.

Кабинет бывшего начальника Калининградского ОВИРа.

Текст рядом с полотном:

«Картина иллюстрирует засвидетельствованную мемуаристами сцену: известный петербургский живописец романтической школы Карл Брюллов, по рождению итальянец, в течение нескольких лет добивался иностранного паспорта, чтобы выехать из России на лечение. Император Николай I несколько раз отказывал ему, ссылаясь на необходимость его присутствия в российской столице в качестве придворного художника. С большим трудом разрешение было все-таки получено. Когда за его дилижансом опустился русский пограничный шлагбаум, художник выскочил из экипажа, разделся донага и швырнул одежду на землю со словами: «Из России — ни пинки!» Спустя месяц он умер от чахотки в одном из немецких курортов».

четырёхъярусная тусклая свинцовая
нависла туча. за спиною погромыхивает
уже германия? — и жизнь перелицована
ах, наконец-то! и на землю спрыгивает

от петербурга ехали в молчании —
ливонские поля засеянные брюквою

тянулись медленно... лиловое мерцание
росло на западе. материя упругая

на персях спутницы натягивалась: верно ли
что вы, художники, с любовью незнакомые?
молчит. на станциях забитых офицерами
не получить ни лошадей ни комнаты!

молчит. она обиделась накуксилась
терзала паспорт обрывала в раздражении
таможенника — но внезапно сузилось
шоссе дыханье всякое движение

Ужель — ГЕРМАНИЯ?! ЛИЦО ЕГО КАК МЕРТВОЕ
она увидела — и задохнулась виденным:
вокруг художника бесовскими восьмерками
окровавленным знаком вопросительным

обвился плащ как некое животное,
летала шляпа и застёжки брызнули
и кожа — старческая сияя холодная,
как море что поблескивало издали —

ее нездешним окатила холодом
он — голый! он кричал о городе отравленном
где лучшее лежит под ложным золотом
золотой остывшею... уж лучше бы к развалинам

на поклонение руинам Колизеевым
его не посылала академия —
тогда бы хоть надежды не посеяла
на Красоту с которой нет спасения!

уж лучше бы не видеть рук девических
протянутых за гроздью виноградною!
о свет малиновый... смеяться ли первически?
рыдать ли, в путешествие обратное

пускаясь? — но отсюда, от казенного
шитья удавчатого и души под кителем
я не возьму ни лоскута зеленого
ни образка с Пантелеймон-целителем!

стрикучими суставчатыми тварями
вокруг него кружили междометия...
не жить ему! — подумала. и зарево
на западе расширилось — ответило

1984

Из всех знаменитых немецких городов, как ни странно, только, пожалуй, два — Гаммельн и Гамбург — сделались неотъемлемой составной частью петербургского мифа. Первый — как место действия легенды о Крысолове, легенды в высшей степени «петербургской», ибо именно в городе на Неве сей мистический сюжет приобрел в XX веке устрашающую реальность на фоне самоубийственного втягивания человеческих толп в жерло революций и войн под гипнотическую музыку флейт и барабанов судьбы. Опустошенный революцией Петроград виделся неким новым Гаммельном и беллетристу Александру Грину, и поэту Марине Цветаевой. О Крысолове писали и те, кто пережил бок о бок с крысами страшную блокаду Ленинграда во время Второй мировой войны. Послевоенное поколение подпольных писателей-неоромантиков тоже не обошло вниманием зловещую фигуру Крысолова посреди Ленинграда, стилизованного под средневековый немецкий город (стихи Сергея Стратановского, неопубли-

кованная, но весьма любопытная повесть Тамары Корвин).

Что же касается Гамбурга, то это имя произносилось в Петербурге с разными интонациями, не сводимыми к какому-то одному, определенному выражению лица. Выражения менялись на протяжении 150-ти лет вместе с эволюцией собственно петербургского мифа, который складывается не только из преданий, легенд и знаков, относящихся непосредственно к истории бывшей столицы империи. В эпоху «железного занавеса» традиционный петербургский миф обогатился новыми мифопоэтическими обертонами, фантастическими представлениями о физически недоступных рядовому советскому человеку больших городах закордонной Европы. Символом этой метафизической недоступности стал крупнейший сосед Ленинграда по Балтийскому морю — Гамбург. Географическое соседство двух наших городов и затрудненность какой-либо естественной связи между ними порождало странную аберрацию сознания, погружаемого как бы в особое смыслопорождающее поле, где круг ассоциаций, связанных с именем «Гамбург», расширялся тем глобальнее и всеохватнее, чем беднее становились реальные связи и представления о Гамбурге настоящем.

Впервые со словом «Гамбург» я столкнулся в марте 1953-го, когда из-за траура по умершему Сталину занятия в школах отменили, и мне, вто-

рокласснику, пришлось сидеть дома, придумывая, чем бы таким заняться, чтобы не сдохнуть со скуки. Я нашел книжку и принялся ее читать. Первую свою книгу — очень правильные рассказы Бориса Житкова — я уже к тому времени домучил. Второй, так сказать «траурной», оказались «Петербургские повести» Николая Гоголя, дополненные почему-то «Записками сумасшедшего», откуда и запала на всю оставшуюся жизнь странная фраза: «Луну, как известно, делают в Гамбурге». Сама по себе эта идея на фоне общенародной скорби отнюдь не показалась мне безумной или смехотворной, однако необыкновенно заинтересовало технологическое ее воплощение, ибо та дневная ленинградская луна, которая отчетливо просматривалась над псевдоготической крышей кинотеатра, где накануне полутайно демонстрировался краденый, или, как тогда принято было выражаться, «репарационный» фильм о Тарзане с немецкими титрами, — мутно-плексигласовая луна эта была сделана на редкость загадочно и добротнo, ясно, что не «здесь», а где-то рядом... Вопрос только в том, как, каким образом она сделана?

То был нормальный результат постоянно внушаемого нам чувства мессианской отторженности от всего остального мира — чувства, я думаю, подавляющему большинству подсоветских жителей присущего, но у ленинградцев развитого сильнее, чем у кого-либо другого. Политический изо-

ляционизм интернационалистов-большевиков особенно болезненно сказался на духовном состоянии «русского окна в Европу», которое с закрытием границ после революции 1917 г. как бы лишилось главной своей историко-географической функции. На окно в Европу опустился непроницаемый металлический намордник. Тусклая, забранная тюремной сеткой «лампочка Ильича» заменила естественное освещение.

Но и при этом искусственном свете осталась возможность читать. Таковая возможность была предопределена историей русского революционного движения. Будущая Россия виделась авторам социалистической утопии страной, где процесс чтения является основным и преимущественным занятием граждан, гарантирующим их счастье. Понятие «свет просвещения» понималось почти буквально — как освещение, достаточное для того, чтобы в любом медвежьем углу Государства Российского рабочие и крестьяне, предварительно пропущенные сквозь мясорубку принудительного обучения грамоте, вооружась очками, могли коротать долгие зимние вечера за чтением Белинского, Гоголя, Некрасова и Льва Толстого, а также столичных газет, которые сообщали бы обо всем, что происходит в большом мире, и в первую очередь — о неслыханных достижениях планетарной технологии и внутренней народной власти.

Собственно говоря, грандиозный план элект-

рификации всей России созрел в полутемных рavelинах Петропавловской крепости, где будущие хозяева коммунистической России поневоле вынуждены были уткнуться в книгу и таким образом, лихорадочно заглатывая разного рода полиграфическую продукцию, восполнять недостатки своего образования, прерванного, как правило, в самом начале — из-за радикальной политической деятельности.

Сидельцы-революционеры вышли на свободу с легкими, разрушенными нехваткой свежего воздуха, и зрением, навсегда испорченным штудированием книг из тюремных библиотек. Книга и тюремная камера в их сознании как бы навсегда совместились, превратились в близнецов-братьев, тем более что библиотеки в российских централах комплектовались превосходные — об этом свидетельствуют многие из моих знакомых, прошедшие сквозь следственные изоляторы КГБ и на время следствия получавшие неожиданный доступ к тюремным библиотечным фондам, практически не затронутым сталинскими чистками.

Однако повсеместно насаждаемая любовь к чтению стала фундаментальной ошибкой режима. Спустя десятилетия после победы большевиков мы продолжали читать и, даже не будучи заключенными, воспринимали этот процесс как некую единственно доступную форму тайной свободы. Мы путешествовали над книгой, будучи физически невыездными. Мы — я имею в виду людей моего,

первого послевоенного поколения — узнавали мир с помощью типографских литер, и в конце концов мы стали абсолютизировать это сидячее знание. Всякая иная реальность, кроме книжной, представлялась сомнительной и недостоверной.

Так, сидя в своей угловой комнате с эркером, нависшим, как благоустроенное пулеметное гнездо, над перекрестком Большого проспекта и Пионерской (б. Гребецкой) улицы, я впервые оказался в моем Гамбурге. Это был вольный приморский город, откуда в императорский Петербург наезжали мастера, способные изготовить не только полувоздушную луну, но и солидную тяжелую мебель с причудливой бронзовой фурнитурой, готовой отразить — басовито и приглушенно, совсем по-генеральски — лунный свет, что свободно проникал сквозь широкие окна моей угловой комнаты, — некогда она служила парадно-танцевальной залой в необъятной генеральской квартире. На стенах этой комнаты висели оранжево-золотистые, нежные китайские фарфоровые тарелки, изображавшие, как я потом, уже в зрелом возрасте, понял, сцены из средневекового романа «Сон в красном тереме» — о дворцовых интригах династии Цин. На обратной стороне тарелок можно было различить голубое фабричное клеймо — «Fabrique en Hamburg», и я, собиравший в ту пору экзотическую коллекцию марок из британских колоний, был убежден, что Гамбург (ударение на последнем слоге, финальное «г» произ-

носимо) находится где-то в Китае, и что это скорее всего обособленный французский сэттлмент на территории одного из больших китайских городов. В реальности китайского Гамбурга убеждала меня и резная маньчжурская ширма с золотыми драконами на черном, кое-где продранном шелке. Она тоже была сделана в Гамбурге, о чем удостоверяла надпись на английском языке, стыдливо закамуфлированная под толпу иероглифов с изнаночной стороны ткани.

Иной Гамбург открылся мне классе в шестом — он лишился экзотического ореола, переместившись поближе к Финскому заливу и отстоя от моего родного города всего в одном шаге углового циркуля по контурной карте, которую мы обязаны были раскрашивать от руки, каждую страну — в рекомендованный учителем цвет. Германия должна была быть коричневой, двух оттенков — ГДР с красным отливом, ФРГ — со зловеще-черным. Когда я по небрежности мазанул красным по Килью и Гамбургу, наша географиня дала совершенно неожиданное объяснение моей оплошности. Выходило, будто рука у меня дрогнула по соображениям идеологическим, сработало, что ли, классовое подсознание пролетарского школьника, ибо советский школярский Гамбург еще с конца 20-х гг. устойчиво ассоциировался с германским рабочим движением, коренастой фигурой Эрнста Тельмана — она как две капли воды походила на бронзовые монументы плотно сло-

женного коротышки Кирова, возвышавшегося в самых подходящих и неподходящих местах послевоенного Ленинграда.

И уже не хитроумные мастера, не бюргеры-авантюристы населяли город в устье Эльбы, а марширующие по мокрой брусчатке набережных спартаковцы, бастующие рабочие судоверфей и восставшие матросы на Хафенштрассе. Спустя 30 лет, оказавшись на этой самой улице, я словно бы получил дополнительный аргумент в пользу моих детских революционно-романтических представлений — над темными причалами возвышались дома, захваченные альтернативниками — анархистами и богемой, — вселившимися в пустующие здания. Руинообразные, изъеденные временем строения плыли над головой, как куски черного, дикого мяса свободы, кишашие червями (известный кадр из фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин»).

Гамбург еще раз повернулся ко мне новой стороной в университетские годы. Я учился на филфаке, и мои литературоведческие студии той поры (начало шестидесятых) прошли под знаком «гамбургского счета». Термин «гамбургский счет» был введен еще в середине 20-х гг. главным теоретиком русского формализма, моим тезкой Виктором Борисовичем Шкловским. С формализмом боролись идеологи соцреализма с начала 30-х гг., и отголоски этой борьбы вполне отчетливо были слышны в пору моего студенче-

ства. Для нас, студентов, формальный метод стал средством раскрепощения, детоталитаризации мысли. Судить литературное произведение «по гамбургскому счету» означало руководствоваться в своих оценках исключительно профессиональными, собственно эстетическими критериями и внутренними, имманентными законами развития литературных форм и жанров, отмечая любые «конъюнктурные» соображения «внелитературного ряда» — политические, национальные, психолого-биографические и тому подобные. Шкловский заимствовал термин «гамбургский счет» из практики профессиональных цирковых борцов, которые в начале века ежегодно съезжались в Гамбург, чтобы там в обстановке строжайшей секретности определить подлинную иерархию силачей, реальное соотношение сил — в отличие от того, что демонстрировалось на публичных аренах на потребу зрителям. Согласно Шкловскому, Максим Горький, недостижимый и неприкасаемый столп советской словесности, даже не доехал до Гамбурга, а мало кому известный Велимир Хлебников по «гамбургскому счету» — чемпион. Так или иначе, «Гамбург» стал для нас знаком высочайшего профессионализма, скрытого от глаз профанов или спекуляторов подделками.

А вот кто до Гамбурга точно доехал — так это драматург и прозаик Лев Лунц, вдохновитель писательского сообщества «Серрапионовы братья», процветавшего в Петрограде начала 20-х гг. «Се-

рапионы» видели в В.Б.Шкловском предтечу и духовного наставника. Сам Шкловский считал Льва Лунца наиболее даровитым из них. Лунц приехал в Гамбург смертельно больным и умер там в возрасте 23 лет в мае 1924 г., в тот день, когда советские газеты сообщили, что Петроград по просьбе трудящихся отныне носит имя Ленина. Лунца убила чахотка, но до последнего вздоха его поддерживала вера явно гамбургского происхождения — вера в долговечность рукотворных вещей, настолько честно и добротнo сработанных, что рядом с ними человеческая жизнь представляется чем-то мимолетным, мгновенным, несущественным. Вещи, созданные человеком, способны судить своего создателя. Их приговор и есть высший суд.

Из Гамбурга дошла до нас весть о том, что высшая, последняя профессиональная и человеческая честность, трагически окрашенная воля к жизни делает несущественными сроки, которые отпущены художнику... «Гамбург — это наша воля жить!» — от мрачной экспрессии этих слов умершего в 26 лет Вольфганга Борхерта становились суровой и мужественней наши лица, хотелось действовать, кричать, двигаться «против течения», вопреки власти обыденного и обрыдшего порядка вещей. Целое поколение ленинградских писателей, художников и киношников вышло из борхертовского штрафбатского мундира. Впервые имя Борхерта я услышал в 20-летнем

возрасте от нервного и дерганого Мити Долинина, гениального кинооператора, работавшего с Ильей Авербахом. Митя жил тогда в угрюмой, «мамаевой» берлоге на Геслеровском — в квартире своего деда, Аркадия Семеновича Долинина, крупнейшего в России знатока Ф.М. Достоевского. Молодой Федор Достоевский, который выслушивает свой смертный приговор на морозном Семеновском плацу, казалось, через столетие протягивал руку юному гамбургцу, обряженному в солдатскую форму перед лицом военного трибунала.

И заключительный «ленинградский» штрих — в конце 60-х «Гамбург» оказался связанным с культом «Битлз», охватившим тогда не одних лишь наших «волосатых», но также и часть плохо выбритых, рано лысеющих сугубых интеллектуалов. Так, на письменном столе у Иосифа Бродского весной 1972 г. я увидел изданную в Гамбурге на английском языке толстую книгу с текстами песен прославленной рок-группы. Она победоносно располагалась поверх монументального академического (кажется, оксфордского) тома поэм Джона Донна, а мы, среди прочих тем, живо обсуждали возможность послушать легендарную гамбургскую сорокапятку «Битлз» — ею владел кто-то из смутных общих московских знакомых, весьма неохотно демонстрировавший свое сокровище даже самым близким приятелям. Гамбург «Битлз» виделся из полутора комнат, занимаемых Бродским,

как зачарованное место, где, помимо производства помянутой уже гоголевской луны, рождаются звезды, которым суждено будет купаться в лучах грядущей всемирной славы.

Бродского я увидел снова лишь спустя 18 лет после этого разговора — и увидел именно в Гамбурге, на премьере его пьесы «Демократия» в Городском театре. В закатных лучах славы он выглядел посеревшим, больным и подавленным. Пьеса не то чтобы провалилась, но и особого успеха не было. Местные слависты организованно и сдержанно похлопали, гамбургские русские, по большей части не понимавшие немецкий перевод и следившие за действием с помощью журнала «Континент», где только что был опубликован русский текст пьесы, не успели даже переключиться от перелистывания шпаргалки на аплодисменты. Все кончилось как-то внезапно, словно бы ничем не кончилось. Даже высокая, истинно гамбургская техника актерской игры не смогла придать сценичность драматургии нобелевского лауреата. Не помогла и виртуозная изобретательность режиссера, который, идя навстречу голубым и розовым приметам современности, внес ряд изменений в ролевые характеристики, в результате чего, например, Служба безопасности заговорила с явным русским акцентом, Финансы продемонстрировали каскад педерастических ужимок, а Премьер-министром оказалась мужеподобная женщина, монументальностью своей

фигуры напоминая гигантскую статую Бисмарка по дороге к Хафенштрассе. Ядовито-рыжий парик актрисы служил наглядным напоминанием о том, что проделали ультралевые противники единой Германии в ночь на четвертое октября 1990 г. — они надругались над головой «железного канцлера», раскрасив ее в петушино-панковские цвета. Боевая раскраска Бисмарка была для меня первым ярким цветовым впечатлением от реального Гамбурга, ибо я оказался в этом городе как раз ранним утром 4 октября. Накануне ночью мой поезд долго петлял, пересекая праздничный полуночный Берлин, с его безводно-облачным небом, озаренным салютами в честь воссоединения Германии. Гамбург вломился в окна вагона потоками дневного света, скрежетом взмывающих ввысь металлических конструкций, сверхчеловеческим хитросплетением неба, воды, бетона и стали.

После унылого финала «Демократии» я пошел к Иосифу, но вместо того чтобы обсуждать спектакль, мы заговорили о «Битлз», с полуслова продолжив разговор, прерванный почти два десятилетия назад. Бродский сказал, что накануне вечером был в клубе, откуда начинала восхождение команда Леннона. Сейчас там, кажется, идут «Кошки», мюзикл на тексты Т.С.Элиота. Я вспомнил, как в 1965 г. Бродский читал в Союзе писателей «Стихи на смерть Элиота», и подумал, что помимо «Смерти в Венеции» мо-

жет быть и «Смерть в Гамбурге», не менее романтическая и страшная. Смерть в этой германской Венеции, отраженной ледяной латунью северных вод. В тот день как раз резко похолодало, и необыкновенно теплая осень 1990 г. как-то внезапно приобрела нордическую свежесть. Мы стояли в центре ночного Гамбурга, и город вокруг нас выглядел столь же нереальным, как наш разговор, случайно занесенный сюда из переставшего существовать Ленинграда. «Кошек» в Гамбурге я так и не смог посмотреть — все билеты оказались раскуплены вперед чуть ли не на месяц.

В реальном Гамбурге я прожил не больше двух недель, правда, в сказочном месте, рядом с пряничными особняками Альтоны, — в вилле на Эльбшоссе с видом на медленно проплывающие сухогрузы — кукольные, свежескрашенные, чистенькие настолько, что когда однажды мне бросилась в глаза закопченная облупленная труба какого-то плавсредства, я, даже не вглядываясь, но скорее мысленным взором успел угадать знаковую эмблематику — серп и молот на выцветше-красном фоне. А за широким окном росли жирные кроваво-карминные цветы, между них сновали мачты и корабельные трубы, жила и дышала громадная натруженная река, столь непохожая на мою родную Неву, умертвленную по распоряжению начальства, которое всегда боялось открытых водных пространств.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|-------------------|---|
| Предисловие | 5 |
|-------------------|---|

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

| | |
|---|----|
| <i>Первая глава.</i> Три до-книги | 11 |
| До- первое. «Я» и «Ъ» | 11 |
| До- второе. «Мы» | 21 |
| До- третье. «Мы» и «они» | 34 |
| <i>Вторая глава.</i> Ленинградский дом как почва бездомности..... | 42 |
| <i>Третья глава.</i> Весенняя прогулка по Невскому | 53 |
| <i>Четвертая глава.</i> Я боюсь Москвы, лишенной противовеса | 67 |
| <i>Пятая глава.</i> Новый Питер увековечивается | 76 |

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

| | |
|---|-----|
| <i>Шестая глава.</i> Царь и сфинкс | 90 |
| 1. Царь | 90 |
| 2. Сфинксы на фоне «Крестов» | 101 |
| <i>Седьмая глава.</i> Русский Эдип в литературе и политике | 111 |
| <i>Восьмая глава.</i> Схватка двух культур | 127 |
| <i>Девятая глава.</i> Имена для мертвых и живых | 144 |
| 1. Максим Якубсон | 146 |
| 2. Леонид Аронзон — соперник Иосифа Бродского | 152 |
| 3. Евгений Михнов, или Художник | 158 |
| в поисках Белого Квадрата | 158 |
| 4. ДаНет Бориса Понизовского | 171 |
| <i>Десятая глава.</i> Между голубем и вороном | 175 |
| 1. Голубь на могиле фотографа | 175 |
| 2. Валютный Ремизов и Достоевский вороненок .. | 180 |

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

| | |
|--|-----|
| <i>Одиннадцатая глава.</i> Осип Мандельштам: открытие и преодоление | 186 |
| <i>Двенадцатая глава.</i> «Чужое лицо» в зеркале Бродского-эссеиста | 200 |
| <i>Тринадцатая глава.</i> В поисках утраченного Дягилева | 218 |
| <i>Четырнадцатая глава.</i> Эюд государственной границы | 229 |
| 1. Страна без границ | 230 |
| 2. «Свой среди чужих — чужой среди своих» | 232 |
| 3. Река и пустыня | 235 |
| 4. Предграница | 239 |

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

| | |
|---|-----|
| <i>Пятнадцатая глава.</i> Поминки по советскому языку | 242 |
| 1. Начало | 244 |
| 2. Отступление первое в наши дни. Пятачок для Президента | 248 |
| 3. Согласные против гласных | 250 |
| 4. Отступление второе. Инструмент типа колена | 253 |
| 5. Голенький г-н Мах | 256 |
| 6. От товарищей — к братьям и сестрам | 261 |
| 7. То, что крепко и сильно, — должно умереть | 266 |
| <i>Шестнадцатая глава.</i> Конец эпохи Рыб | 270 |
| 1. Ожидание | 270 |
| 2. Запеленутая свобода | 276 |
| 3. Гангстеры и монахи | 279 |
| 4. «Малый» народ в поисках «Большой» родины | 282 |
| <i>Семнадцатая глава.</i> Время верблюжьего языка ... | 289 |
| <i>Восемнадцатая глава.</i> Незабываемый 1990-й | 301 |

ЭПИЛОГ

| | |
|--|-----|
| <i>Девятнадцатая глава.</i> Гамбург в лучах петербургского мифа | 318 |
|--|-----|

Виктор Кривулин
Охота на Мамонта

Главный редактор – С.В.Цветков
Редактор – Н.В.Волохонская
Компьютерная верстка – Ю.В.Ромашенкова
Корректор – Н.В.Волохонская, Т.В.Христич

Лицензия ЛР № 070937 от 1998 г.
Сдано в печать 4.11.98. Формат 70x90/32
Гарнитура Peterburg. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 12,29. Тираж 1500 экз.

Заказ № 370

Издательство
Русско-Балтийский информационный центр
БЛИЦ
191011, Санкт-Петербург, ул. Думская, д. 3;
т.: 311-83-00; факс: 314-87-85;
e-mail: blitz@blitz.spb.su

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГИПП «Искусство России».
198099, С.-Петербург, ул. Промышленная, 38/2.

