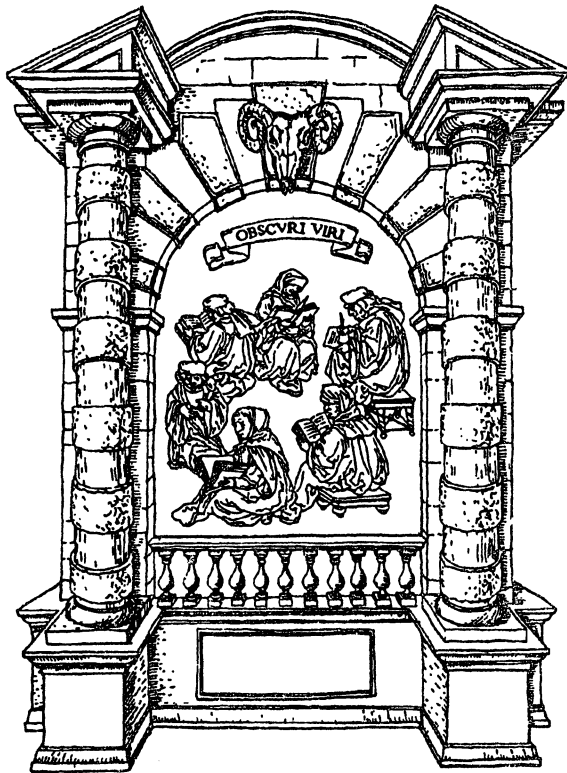


МЕСТО ПЕЧАТИ

I

1992

OBSCURI VIRI





МЕСТО ПЕЧАТИ

РЕГУЛЯРНЫЙ ЖУРНАЛ ИСКУССТВ

НОМЕР ОДИН



Издательско-коммерческая фирма
«ВОДОЛЕЙ»
при участии
издательства «OBSCURI VIRI»

МОСКВА — САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
1992 г.

Г81(03)

ИЗДАТЕЛЬ

Александр Малюгин

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Николай Шептулин

ЗАМ. ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Полина Васильева

МАКЕТ И ОФОРМЛЕНИЕ

Сергей Стулов

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

Александр Пушкарёв

КОМПЬЮТЕРНЫЙ НАБОР

Александр Боков

**В оформлении использованы рисунки и тексты
Константина Звездочетова, Юлии Кисиной,
Резо Габриадзе, Леонида Тишкова.**

**при перепечатке материалов ссылка на журнал
"Место Печати" обязательна**

© Издательство OBSCURI VIRI , 1992



ISBN 5-87852-007-9

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I

Юрий Ханин. Шагренева кость	9
Илья Лепихов. Музыкальная история	12
Дмитрий Суходольский. Репрезентативность как женская болезнь современной культуры	18

Раздел II

Василий Кондратьев. Жизнь Андрея Николева (этиод с комментариями)	27
Ирина Кулик. Лента Мебиуса (отрывки из доклада для несостоявшейся конференции)	37
Борис Юхананов. О Никите Михайловском	40

Раздел III

Ольга Абрамович. Как пух от губ (из разговоров с Зельдовичем и Драгомощенко)	51
Андрей Ковалев. Письмо московского любителя искусств к швейцарскому другу о Франсуа Буше и любви к искусству	60

Раздел IV

Екатерина Андреева. Идея молодости и красоты в русском и советском искусстве	69
П. Нестерова. Советская авиация как параллельный метрополитен	75
Анна Ципенюк. Опыт прочтения букваря	78

Раздел V

Леонид Тишков. Даблоиды. Пьеса	92
Юлия Кисина. История Юты Биргер. Роман	113



ЮРИЙ ХАНИН

Шагреневая кость

ПРОЛОГ: Муз. номер 0 : 4 мин.

Занавес опущен. Колорит беспокойного мрака низких нот и расходящихся по всему оркестру костей. Формальное. Удары тамтама.

Цифра 1 - певец поет первый раз Э-Линия жизни-Ы - занавес ползет вверх, за ним темная завеса с изображением линии стерна.

Пение в три порции (2+3+2) все более к концу оживленно.

Где певец?

НОМЕР 1 : 5 мин. 25 сек. **СТРУКТУРА:** 1 свертхтема - кость, оживленная и радостная до предела, атмосфера парада алле. 2 кость ксилофона, деревянные прыгающие нотки в атмосфере мелкой радости. 3 романс идиотическая элегия. Ставьте, ставьте кость. 4 снова кость - 2, деревянные нотки скачут. 5 заключение в стиле асинхронных аккордов неизвестного назначения. Обман уха.

Зал игорного дома. Стол. Много людей - кордебалет - (?).

Начиная с кости - 2 появляются танцующие пары. (?) В момент заключения - 5 появление Рафаэля.

НОМЕР 2 : 6 мин. Структура та же! 1 свертхтема - кость. 2 кость более тусклая, нежели в прошлом номере - по типу несовпадающей с мыслью музыкой, 3 романс - уйдите, уйдите отсюда. 4 - кость - 2, но более резкая по тембру и насмешливая. 5 заключение несинхронное, но короче и резче, чем в №1.

С началом музыки оживление массовки. Танцует тройка людей.

В середине кости - 1 Рафаэль решает ставить кость. С началом кости-2 внезапно выскакивает наполеондор, круги по сцене технического танца до романса - 3. После пения "Уйдите отсюда" Рафаэль все же делает ставку. И тут же снова появляется наполеондор, но уже с бравурным выходом, препарасьон, жете по кругу. После чего к нему подбегают несколько игроков и увлекают его к банкету. Проигрыш!

НОМЕР 3 : 7 мин. 20 сек. Декорации не меняются, но условно делятся на две части. На верхней части планшета (от № 4 и выше) разворачивается хореографическая чистая композиция. Танцы не отражают происходящего по сюжету и на сцене и даже не следуют характеру музыки. Но опираются на нее структурно. На условной нижней части планшета - вывеска "Спасение утопающих". Номер спокойный, "стильный",

якобы посвящен страданиям проигрыша. Характер музыки в общем ровный, индифферентный, с большим или меньшим количеством костей, два раза на спокойную музыку налагается громкое "а" мучительного певца, на сцену выходит после этого первый раз 1 лысый скрипач, второй раз 2 лысача, в конце певец поет "что за трепет" и после кости, внезапно, в качестве окончания номера, очень быстрая беспорядочная игра всего оркестра (тутти) громко в три порции. Занимает это не более двадцати сек. В стороне у кулисы небольшая лемтница с перилами. Певец может петь, сидя на ней. (?)

НОМЕР 4 : 5 мин. 40 сек. На верхней части планшета продолжается хореографическая композиция. На сцену по лестнице выбегает Рафаэль. Мысль о самоубийстве. Лорд Каслиф, прежде чем перерезать себе горло, удовлетворил низменнейшую из наших потребностей. Сначала музыка мелкая и оживленная в духе выхода. Лорд-музыка внезапно сбивается на три доли, лиричная, повторяется одна ячейка. Далее - оживление и два ряда пошлых тем. Вдоль авансцены проходит одетая в лохмотья старуха (возможен хореографический контрапункт), поднимается по ступенькам лестницы, смотрит на Рафаэля - Не такая погода, чтобы топиться - прозрачная; радостная музыка. Поет певец. Этот блок с текстом повторяется 2 раза. В момент репризы номера танцующие начинают покидать сцену (верхнюю часть), но настолько постепенно, чтобы к концу номера хоть кто-то еще остался. Блок лорд Каслиф в репризе проходит в более развитом виде, перерастая в середине в идиотический рождественский вальсок. Под козлец на лестнице снова ее старуха. Она садится рядом с певцом - Не такая погода, чтобы топиться. Праздничный неясный козлец отдаленная переключка с концом номера 1 и 2.

НОМЕР 5 : 3 мин. 15 сек. Структура четкая и неясная. Начало - яркая балетная музыка вступления и затем крайне вялая тема. Повторяется эта обманка дважды. Затем наконец вступление увенчивается яркой подставной темой для балетных прыжков. **ОН РЕШИЛ УМЕРЕТЬ НОЧЬЮ!**

Структура номера повторяется с серией новых обманов тусклой музыки.

НОМЕР 6 : 3 мин. 05 сек. Музыка якобы не балетная. Кость до-мажор стаккато у всего оркестра, напоминает почему-то музыку тайландской глубинки. Перемежается аккордами упругой меди. У Рафаэля нету денег, есть только 3 монеты по 2 су. Двое нищих - мальчик и старик - танцуют с целью добычи денег. В танце должны совершенно отсутствовать характерные черты - никаких выпрашивающих или народных движений. Нищие просто танцуют. Певец: Добрый господин, хоть одно су на

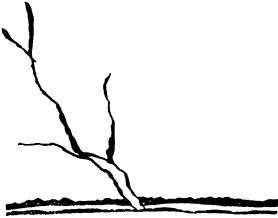
хлеб, хоть два су на хлеб, хоть три по два су на хлеб. Тайландская музыка продолжается. Всего 3 порции тайланда, перемежая вялыми фанфарами. После последних вялых фанфар внезапно вместо тайланда появляется очень простая прозрачная музыка концовки - нарочито душевная интонация пения - просто и задушевно - сказали оба нищих - Дай вам бог здоровья-а - и такой же простой, прозрачный конец с элементами оркестрового сдвига гармонии и асинхронным концом, отдаленно переключаемым понятно с чем.

ФИНАЛ НОМЕР 7 : 3 мин. 45 сек. Структура начала - балетная музыка яркого финала. Две линии танцовщиц классического кордебалета. Перед началом музыки-2: Спускаясь с подножки, она слегка приподняла платье, а (х) и видна была ее нога (кость1), тонкие контуры которой отлично обрисовывал белый, туго натянутый чулок. Пение. Выходит по лестнице из-за кулис балерина. Рафаэль любитесь якобы последней женщиной в своей жизни. Балерина исполняет небольшую вариацию ту-пости. Тут ее застаёт тихая музыка сверхтемы кости из № 1, как воспоминание. Балерина тушуеться и исчезает. Далее идут длинные бестолковые фанфары двух труб, возвещающих финал, из оркестровой ямы по лестнице понимается барабанщик (озверевший), и совершает ту-пой проход по сцене, выстукивая милитарический ритм под бестолковые аккорды. Проход справа налево. Шагреневая кость, кость, вперед!!! - Финал. Взявшись за руки, кордебалет в две линии тсполняет три жете вперед в три бравурных аккорда фанфар взлетов. Рафаэль и солистка исполняют затем такие же жете (прыжки). В последний аккорд кордебалет и солисты образуют симметричную классическую группу в круазе пол-оборота друг от друга и так их закрывает занавес .

Мы видим, что проблема ПОЯВЛЕНИЯ на сцену частично раздроблена уже - на сцену выходят как бы сходя вниз по лестнице из-за кулис на сцену. (ИЛЬИЧ)

Данную бумагу вменяется в обязанность вернуть по исполнению функционального предназначения.





ИЛЬЯ ЛЕПИХОВ

Музыкальная история

Искусство кинематографа издавна, если такое слово уместно по отношению к двадцатому веку, являлось, выражаясь по-научному, синтетическим. Влияние со стороны других родов художественной деятельности нетрудно различить уже у Ж.Мельеса и братьев Люмьер. "Полет на Луну" первого - рисунок, равно как и кино. И хотя к "Прибытию поезда" трудно подверстать большее, нежели череду фотографических снимков, пропущенных через хитроумное устройство с постоянной скоростью, то уже "Политый поливальщик" суть не просто бытовая зарисовка. Только пробелы образования не позволяют автору статьи видеть в ней ироническое переосмысление мифа о Лаокооне, что пытался отсоветовать жителям Илиона верить данайцам, дары приносящим. Боги не заставили себя ждать, наслав на его семейство гадов претовратной наружности. В общем, все умерли. Что и говорить, исследователь истинно вдумчивый разом поднимает картинку жизни до уровня глубочайшего философского обобщения. Увы, увы... В безусловной юмористической направленности люмьеровской ленты, простой человек тщится разглядеть всего лишь большее, нежели тривиальный трюк, восходящий к поэтике цирка.

Синтетизм кинематографа отнюдь не означал его всеядности. Собственное находилось, довольно быстро, вырабатываясь из переосмысления чужого, Артист Чарли Чаплин, художник Сергей Эйзенштейн, керамист Жан Ренуар приносили в кино нечто, что так или иначе было связано с их предшествующей профессией. Сочетание порождало цельность, а она, в свою очередь, давала новое качество.

Как только улеглась эйфория вокруг явленного миру феномена, сколько-нибудь дельным людям стал очевиден такой поворот событий. Тиражирование тематических этюдов пресыщало зрительское внимание. Поверхностная театрализация также не давала должной отдачи: стихии немного кинематографа с его шаржированным психологизмом не просто было сразу примирить новейшие достижения смежников с собственным индустриальным нутром. И недостаток времени давал себя знать, да и хорошего актера поначалу не так просто было заманить на съёмочную площадку. Живописная стилизация, культура "гэга", смешного трюка, опыты автоматического переноса на экран театральных представлений казались в то время возможным выходом из положения.

Двигаясь по такому пути, кинематографисты раньше или позже должны были обратить свое внимание к опере, бывшей тогда не просто в фаворе, но испытывавшей взлет, воистину ни с чем не сравнимый. Р.Вагнер, М.Мусоргский, Ж.Бизе зачастую возводились общественным мнением в ранг властителей дум нации. Дж.Верди слыл не только открывателем и творцом новой музыки. Именно смертью композитора начинается отсчет эпохи Бернардо Бертолуччи в своей картине "1900-е". По разбухшей от дождя дороге бредет ряженный, горько оплакивая успение великого соотечественника. Рубеж веков застал расцвет действия, органично вбиравшего музыку, вокал, живопись, литературу и претворявшее на сцене их в нерасторжимом единстве.

Возможно, многие полемические крайности литераторов и философов объясняются увлечением оперой. Достаточно назвать А.Блока, подменявшего, вслед за пифагорейцами, музыкой божественное предопределение.

Опыты по перенесению оперы на экран начались в первое десятилетие двадцатого века. Освоение материала по нескольким направлениям. Снимались театральные спектакли, и показ их сопровождался грамофонной записью произведения. Иногда артикуляция на экране совпадала с произнесением той или иной музыкальной фразы, что всякий раз вызывало известную долю оживления в публике. Дело т ребовало большого тщания и потому ограничивалось обычно двумя-тремя частями. Это был, так сказать, итальянский путь. Собратья по Тройственному союзу из Германии двигались иной дорогой. Так, в 1916 году О.Местер снял вагнеровского "Лоэнгрин" и показал его в сопровождении живого хора и оркестра (1) - (1 - Кинословарь, М., 1986 с. 306). Положа руку на сердце, стоит признать, что данная феерия не вполне может быть отнесена к кинематографу, а представляет собой особый жанр, нечто среднее между оперой, концертом и фильмом. Начинание не получило распространения из-за крайней дороговизны. Известное дело, находчив германец, да не умен.

В России предпочитали музыкальной нарочитости работу с либретто. Судя по всему, руководствуясь положением: "Не мы придумали, не нам менять", - финансисты и режиссеры предпочитали подавать зрителю отечественную классику через ее оперное преломление. Возможно, что это был отнюдь не самый худший вариант. Так, "Пиковая дама" П.Чардыни-на (1911 год) вполне целостное кинополотно, сработанное на совесть. Дело-то было беспроектное. Попасть на спектакль могли не все желающие, и хотя синемаграф предлагал часто эрзац зрелища, в озна-

комительном плане это не имело ровным счетом никакого значения. Чувствительная история, часто многовековой давности, экзотические для большинства зрителей декорации... Что еще необходимо досужему обывателю?

Создатели же фильмов такого рода оказывались в не вполне обычной ситуации. Экранное действие, вдобавок ко всему прочему, обязано было соотноситься с музыкой.

То есть вроде как со звучанием мелодии кино уже свыклось. Господа в цилиндрах, дамы в мехах, затемненный зал прорезает неестественно белый луч, и звуки пианино перекрывают неровное стрекотание проектора. Но одно дело тапер, заведомо подчиненный экранному ритму, и совсем другое - визуальная аранжировка. Г. Доницетти или Дж. Пуччини. Синхронизировать звук по тем временам, как уже говорилось выше, было непросто, и оттого крупный план почти не мог быть использован. Да и со средним дело обстояло немногим лучше: срезанная камерой поющая голова с частью торса наскучивала довольно быстро. Отсутствие внешнего действия также не благоприятствовало занимательности. Несчастному исполнителю приходилось вертеться, как рыбе на сковороде. Он был принуждаем постановщиком бегать по съемочной площадке из стороны в сторону и ворочать белками до помутнения рассудка, чтобы хоть как-то задержать внимание публики на своих душевных муках, не дающих ему передышки. Таким образом, сюжет деформировался, приобретая известную разорванность. Этот прием блестяще обыгран в чаплинском "Великом диктаторе" (1940 год), в сцене, где парикмахер Чарли брешет клиента в такт мелодии, исполняемой по радио. Большими кусками снимать оперу было невозможно: слишком многое при этом пропадало. Необходимо было дробить действие, сочетая монтаж кусков разной протяженности с разнообразием изобразительного ряда. Только так удавалось сглаживать большинство противоречий.

Безусловно, не стоит абсолютизировать роль оперы в становлении монтажа как организующего средства киноповествования. Приемы внутри- и межкадровой гармонии пришли в кинематограф не столько благодаря музыке, сколько вопреки фотографии, отторгая ее просчитываемую статику. Советская киношкола, равно как и французские режиссеры группы "авангард" много позже поставили их во главу угла своих работ двадцатых годов.

Иначе обстояло дело с изобразительным решением оперных лент.

Литература начала века не особенно жаловала жанр фантастики. Конечно, существовало большое количество беллетристики, описывавшей

всевозможные пещеры Франкенштейнов, вампиров и вурдалаков, но ее художественные достоинства подвергались изрядному сомнению со стороны так называемой приличной публики. Поначалу нечего было и думать об экранизации таких произведений серьезной киностудии. Да и уровень технологии того времени еще не позволял как следует сделать ленту так, чтобы она не содержала в себе известную долю условности, не заложенной в природе картин такого рода. Если бы кому-то пришло в голову провести социологический опрос населения на тему: "Что привлекает меня, положим, в Кинг-Конге?" - то я готов поручиться за преобладание точки зрения, согласно которой он "хотя и очень большой, но как всамделишный". Не зря же в Голливуде присуждается ежегодный приз киноакадемии за специальные эффекты. Обыватель особенно охотно расстается с кровно заработанными долларами, если его вводят в заблуждение особенно искусственно.

До сих пор природа кинематографического зрелища осталась неизменной.

Таким образом, жанровые рамки существования кинематографа ощутимо сужались до воспроизведения эмпирического существования. А время и тогда было нелегкое. Зрителю же всегда хочется красивого и загадочного. Общеизвестно, что зритель всегда прав. Кинокомпаниям оставалось раз за разом экранизировать газетные разделы великосветской хроники или до бесконечности варьировать сюжет известного романа: "Он был титулярный советник, она - генеральская дочь..." - приделывая к нему сусальное окончание. Дело хорошее, но для того, чтобы раз и навсегда возненавидеть кино, достаточно двух-трех картин.

И вот здесь-то опера была незаменима. Ее выразительные возможности не сдерживались практически ничем. Потенциальный потребитель был приучен к условности представления и не высказывал своего удивления при обнаружении в перечне действующих лиц ундин и эльфов. Наоборот, присутствие разнообразных фантастических персонажей, от разного рода видений до горних ангелов, воспринималось как нечто само собой разумеющееся. А какие перспективы отвергались перед художником-постановщиком! Водные пучины, подземные прибежища духов. Разве что анимация позволяла делать большее, но Уолту Диснею не исполнилось в то время еще и десяти лет. Такие фильмы было просто необходимо производить, и их выпускали. Возникал некий взрослый аналог детской сказке с чудесами, превращениями и прочими волшебными атрибутами. Создавался новый кинематографический жанр (Об этом см.

"Киноведческие записки" № 4, с. 40), что был так едко высмеян Л.Бунно-элем в "Скромном обаянии буржуазии" (1972 год).

Отвлеченность и некоторая умозрительность, особенно поначалу, действительности отличала картины такого рода. Впрочем, с развитием кино и сама опера стала постепенно видоизменяться, испытывая на себе его влияние. Слишком уж безжалостным и неблагодарным выказал себя на деле внучатый племянник волшебного фонаря. Большинство постановщиков стало чуждаться напыщенности, излишней экспрессии, ибо экраннику не прошал подобных вольностей. В тридцатые годы такая ситуация становится общим местом комедийных фильмов. Непревзойденные братья Маркс снимаются в "Вечере в опере" ("A night at the opera", 1935 год, реж. С.Вуд.), полностью воспроизводившем действие с точностью до наоборот. Знаменитый тенор досаждаёт своими знаками внимания сопрано, которое в свою очередь, отдает предпочтение никому до времени неизвестному певцу, но очень хорошему человеку. Юноша хочет работать на сцене, в то время как обойденный соперник препятствует ему всеми силами. В конце концов правда торжествует с помощью неразлучной троицы. Для этого они учиняют во время представления форменный дебош: залезают в оркестр, всячески пытаются досадить дирижеру, переодевшись, беззастенчиво вмешиваются в ход оперного действия, меняют места декорации, так что незадачливый ревнивец, минутой раньше стоявший на зубчатой стене замка вдруг обнаруживает за своей спиной тщательно выписанный задник лесной опушки. Нарисованная дверь принимается Граучо за настоящую, и бедняга валится с многометровой высоты. Чико экспериментирует с освещением в зале и на сцене, а Харпто и дело, уцепившись за канат, перелетает из конца в конец площадки на глазах изумленной публики. От услownости и патетики не остается и следа. Арии из "Трубадура" и "Паяцев" служат не более чем скрепами действия. Трагическая и возвышенная музыка сопровождает комедийную интригу.

Еще более показательна в этой связи "Спящая красавица" братьев Васильевых, авторов знаменитого "Чапаева". Картина не сохранилась полностью, но по оставшимся частям зритель вполне может составить о ней свое впечатление. Сценарий строится как трехкратное воспроизведение одной и той же ситуации в различных условиях. В губернском оперном театре дают "Демона" А.Рубинштейна. Представления относятся авторами последовательно к предреволюционному времени, годам гражданской войны и эпохе новой экономической политики. С НЭПом наиболее затруднительно - последняя треть фильма до нас не дошла. В то же

время пафос сцены просчитываем: вновь испеченные толстосумы и перерожденцы подражают бывшим эксплуататорским классам в их сомнительных увеселениях. Расфранченные граждане то ва р и щ и аплодируют лощеному баритональному тенору. Пепел павших товарищей более не стучит в их сердца.

А завязывается все еще при императоре государе. Большевистское подполье проводит дерзкую акцию по разбрасыванию прокламаций в переполненном зрительном зале. Заговорщикам удается благополучно ускользнуть от преследователей. В рабочее дело вписывается еще одна славная страница. Расчет создателей ленты не комическое расхождение с подразумеваемой коллизией музыкального произведения полностью оправдывает себя. Но куда удачнее середина фильма. Белые офицеры, сидящие в партере, оказываются врасплах застигнутыми наступающей Красной Армией, мигом взявшей в кольцо здание театра. Минутная растерянность - и вот уже оперный солист выхватывает из-за пояса вороненый браунинг и тяжело ранит комиссара. Вот тебе и "Демон". Не зря долгое время считалось, что искусство не может стоять в стороне от политики.

Интересно и то, что действие ленты Васильевых протекает в основном вне подмостков: в гардеробе, каморке истопника, среди рабочих сцены. Режиссеры целиком сосредоточиваются на показе оперной изнанки, технологии, благодаря которой становится возможным мир музыкальных грез, фантастичность коего мгновенно сводится на нет при первом же столкновении с реальной действительностью. Как писал, хотя и по другому поводу, поэт: "Но счастья нет и между вами..."

Что и говорить, опера и немое кино - две вещи трудносовместимые. И тем не менее. Кто знает, как развивались бы события, если бы в кинематограф не пришел звук. Сперва потихоньку, а потом все быстрее и быстрее стал вытеснять он экранные титры. Делал свое дело и научно-технический прогресс. Жанровое поле оперы сужалось сродни шагреновой коже, пока не достигло своих нынешних размеров.

Прекрасные женщины и благородные мужчины раскладывают в изысканных интерьерах сентиментальные и героические истории на несколько сладкозвучных голосов.



ДМИТРИЙ СУХОДОЛЬСКИЙ

Репрезентативность как женская болезнь современной культуры

-Бабушка, как у вас танцы у молодежи называются?

-До войны так "карагод", а сейчас "вечерка".

Под Курском.

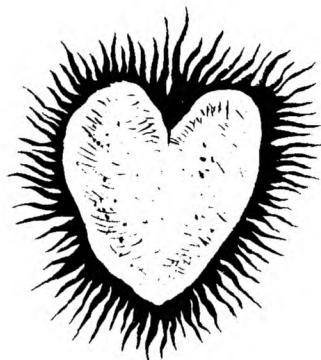
"(...)Находясь в Токио, в течение первых восьми или девяти дней я не мог спать, чему был даже рад, когда я лежал без сна, мне то и дело приходили в голову звуки, идеи, движения. После четырех бессонных ночей и четырех дней работы в студии, не добившись никаких сколько-нибудь ощутимых результатов, я снова и снова переживал все то же - все чаще ко мне возвращалось видение звуков, новых технических процессов, формальных взаимосвязей, способов нотации, межчеловеческих отношений и т.д., - все сразу и в такой тесной взаимосвязи, что невозможно было все распутать, нельзя было представить в едином стройном процессе. Мне еще долгое время пришлось с этим возиться. Кроме всего прочего я хотел приблизиться к своей давней мечте - сделать еще один шаг в том направлении, где я мог создавать не "мою" музыку, но музыку всего мира, всех стран и рас. Именно так - я в этом не сомневаюсь - будет воспринята ТЕЛЕМУЗЫКА. (...) ТЕЛЕМУЗЫКА - это не коллаж, но за счет интермодуляции между старыми, уже известными объектами и новыми, созданными мною звуковыми событиями, достигается новое единство на более высоком уровне: всеобщность былого, настоящего и грядущего, далеко отстоящих друг от друга стран и "пространств" - ТЕЛЕМУЗЫКА".

К.Х.ШТОКХАУЗЕН. Из Инструкции для слушателя "Телемузыки".

"...Уводящие в сторону и нелепые комментарии, которыми партитуры пользуются как аккомпанементом для самих себя и как будто с тем большей готовностью, чем меньше в самой музыке моментов, достойных комментирования".

Теодор В. Адорно.

В нашем столетии искусство модернизма, в котором художник сам определял, в той или иной степени, законы собственного творчества, лишилось изрядной доли своей сакрализованности, оно почти перестало "требовать жертв". Художник, по большей части, уже не чувствует себя храмовым служителем, безымянным "рыцарем-монахом". Малевич, на-



писав и выставив полотно под названием "Черный квадрат", этот самый квадрат и изображавшее, *voiens-poleis* сконцентрировал внимание общества не на портрете геометрической фигуры, а на своей "дошедшей до неслыханной наглости" особе, изрядно чуждой к тому же мессианизма. Публичные поношения препятствием не послужили, жертв потребовала уже личность художника, пусть, тем самым и "обрекая на заклятие" себя самое. Ко Второй Мировой войне эпатаж, или автопрезентация, уже ни у кого болезненной реакции не вызывал - на него перестали обращать внимание. Наука во всю анализировала явления искусства, исходя из них самих и рассматривая в первую очередь инженерные приемы творца, а из них выводилась, или к ним пристегивалась уже, если это требовалось, его идеология. Заголовок "Как сделана "Шинель" тем и замечателен, что абсолютная бесценность Гоголя как личности в него скрыто включена - она столь неизмерима, что вне идеологий. Для формалиста даже прием - уже величайшая драгоценность. Эпатажность заголовка изживала сама себя.

Гуманитарный мир очень скоро свыкся с броско-деловитыми заголовками формалистов. "Инженерство перестало бросать авангардистские отсветы на скромные фигуры ученых-словесников. Мир муз оказался менее гибким. Название картины "Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната, секунда до пробуждения" - самостоятельное произведение искусства, что касается самой картины - старые фламандцы располагали на полотне фрукты, экзотических животных и обнаженных красавиц в более изысканных сочетаниях. Дали - изрядный ретроград по сравнению с Эрнстом или Магриттом, их фантазия гораздо богаче, однако в массовом культурном сознании ниспровергателем оказался прежде всего он.

После войны эпидемия эпатажного искусства вспыхнула с новой силой. "Самовыражение" послужило для реабилитации "личности как таковой", ведь слишком много бранных оболочек этой личности было обращено во прах. Несчастный художественный мир решил, что его опять плохо поняли, и самопрезентацию в духе своеобразного ницшеанства сменил другой ее вид - желание подробно зафиксировать "все в себе". Типичный образчик и был приведен мной в начале статьи.

"Микрокосм" творца, скрещенный с его нормальным гражданским животным страхом, породил своеобразную страсть к либретто в виде сценариев хэппингов, партитур к партитурам и т.д. Если супрематист, лучист отделялся брезгливой теорией, то с конца сороковых годов множество людей искусства предпочло "документально" фиксировать свою внутреннюю работу : слишком много возможностей было убедить-

ся, что теорию легко уничтожить вместе с ее создателем, документ же уничтожить гораздо труднее.

До войны у человека искусства отношения типа "учитель-ученик", "посвященный-непосвященный" еще сохранялись как атавизм сакральности - супрематист понимал собрата, дадаист - дадаиста. После же близких по духу стали бояться - в том числе и как конкурентов. Художники обращаются непосредственно к человечеству - свидетелей, непосредственно вовлеченных в "действие", остается больше.

Историческое потрясение было так велико, что отражается в культуре до сих пор. Дошло до гротеска: если формалиста (структуралиста) интересовал чертеж силовых элементов здания, то сменивших их на ученой ниве деконструкторов (постструктуралистов) интересует то, чего художник хотел в своем творении замаскировать, то есть, если можно так выразиться, скандал со смежниками из-за брака несущих конструкций. Художника стали репрезентировать даже тогда, когда он этого вовсе не желает, часть ученых уподобила художника себе в стремлении быть до конца понятыми. Многими и это уподобление было воспринято с восторгом: тексты и полотна заранее расшифровывались до такой степени, что становились абсолютно невразумительными, более герметичными, нежели явления старого "мессианского" искусства. Лучшим интерпретатором таких произведений неизбежно должен был стать психоаналитик. Их рационалистический анализ сам является феноменом скорее искусства, чем науки.

Сценарий любого перформанса интереснее, чем его действие - перформанс заранее рассчитан на отчет о нем. Вряд ли участницам знаменитого представления нравился вкус апельсинового повидла, слизываемого ими с автомобиля. Инструкция к телемузыке производит гораздо более величественное впечатление, чем сам этот салат из фрагментов записей различных этномузык, пропущенных через различные "дисторшены" и объединенных тембровыми связками, нарочито режущими ухо, и, тем самым, концентрирующими внимание слушателей. Само воплощенное произведение становилось для его создателя менее ценным, чем его идеальное существование в авторском "внутреннем видении", "законсервированным" им самим или посторонним.

Положением лучше всех воспользовался такой злой и серьезный на-смешник, как Энди Уорхол. В его фильме "Сон" (1964 г.) мирно почивающий шедевр природы - homo sapiens в течение нескольких часов демонстрировался почтеннейшей публике. Зрелище было несколько скучноватое, зато замысел весьма глубокомыслен. За сном последовала

"Еда", затем "Стрижка"... Не замедлили появиться и эпигоны: неумная Йоко Оно выставила фрейдистскую сторону флэш-арта во всей своей красе, сняв многочасовой фильм "Жопы". Путь от геометризированных "надзвездных" сфер до самого телесного низа модернизмом был проделан за каких-нибудь полстолетия. "Квадрат" подавался как нечто абсолютное, задница - тоже. И никакой тебе карнавальности.

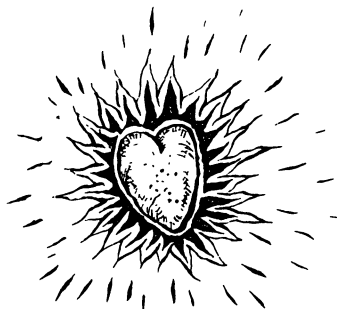
Дискутируя о "кризисе культуры", обычно подразумевают падение уровня ее в обществе, а всякая дискуссия о параметре, именно потому, что он изменчив, бессмысленна. Наше время отличается гипертрофированностью коммуникаций, границы между государствами, отчасти даже религиями (наиболее закрытая, то есть устойчивая область культуры) чрезвычайно размазаны, и процессы в таком информационном "левиафане" обречены на протекание неравномерное, асинхронное. Культурное послание, по дороге к адресату, насыщается посторонними влияниями и, уже в измененном виде, может мгновенно вернуться обратно к пославшему, снова, в свою очередь, на него повлияв. Развитие коммуникаций сделало культуру менее монолитной, придало ей как целостному организму большую инерцию. То, что в античном и средневековом мире регулировалось обычаями, который охраняли как "наш", сейчас почти лишено регламента. Нынешние абстрактно гуманистические императивы слишком категоричны в своей необязательности. Обычай, воплощавшийся в обществе в своем сугубо конкретном регулярном виде, перешел в сферу нематериальную. Ежегодный регламентированный праздник плоти - "заголимся и обнажимся" был "пущен на самотек"...

Карнавал (абсолютная позитивность тоже карнавальна), как регула - т.е. нечто неизбежное, здоровое и "на что смотреть не надо" - просто квази-розановская метафора, и никакого "биологического антропоцентризма" в заголовке статьи нет. Наша "рыхлая девица Югендстиль", порожденная вторым после книгопечатания информационным скачком, демонстрирует, несколько долее, чем следует, способность к плодоношению. О периодичности цикла, в более аморфном организме, измеряемом уже не годами, не нам судить.

Можно только констатировать, что сейчас "репрезентация" в искусстве близка к своему окончанию - флэш-арт превращается в боди-билдинг. Человек расшифровался до такой степени, что уже превратился в фетиш, неживой предмет, лишь наделяемый кем-то душою. Популярный "культурист (!)", ранее стоявший на грани "между искусством и коммерцией", сейчас целиком принадлежит к последней, он - манекен, пусть

даже и старший, приятно щекочущий нервы декоративной андрогинностью, или (и) агрессивностью.

Что для одних уже стало принадлежностью благородного ретро, другими еще преподносится как нечто животрепещущее. Тринадцать молодых людей - художников выкладывают из себя на панели слово из трех букв. Человек расшифровывающийся низвел себя до уровня закорючки в букве й, дальше пути нет...





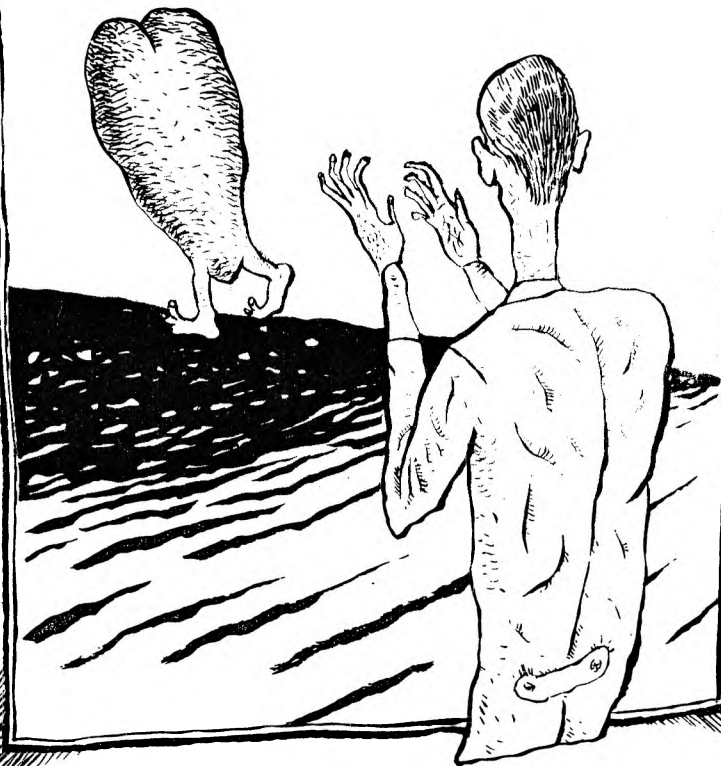
Леонид Тишков
из книги "Жизнь человека"

СЕРДЦЕ МОЁ
НЕ ОСТАВЛЯЙ МЕНЯ



В одиноком дереве
поле стоит
у дороги

КДА ТЫ УХДИШЬ
МОЕ СЕРДЦЕ?





ВАСИЛИЙ КОНДРАТЬЕВ

Жизнь Андрея Николаева (этюды с комментариями)

I

Вскоре по возвращении в Ленинград он поселился на Васильевском острове и последние годы жизни был в Гавани, в десятом и последнем доме Весельной улицы. Гавань тогда меньше сегодняшнего походила на портовые ворота города, но хранила много от приморской окраины фабричных, мастеровых и разбойников. От Большого проспекта мимо поросшего вороньими гнездами Покровского приюта нужно было пройти по Смольному полю, где торчал осыпавшийся дворец культуры и ветер разносил мазут и сырость. Дальше шло поле Гаванское, слева виднелись косой забор и заросли кладбища. Против перекопанного садика выходил окнами кирпичный дом в пять этажей. В Галерной Гавани, у кроншпицев, стояли военные моряки и слышались катера, звуки казармы.

Судя по фотографиям, он был похож внешне на Сергея Колбасьева, "петербуржца, презиравшего Москву", черты лица были неяркие, но четко и благородно очерченные. Взгляд его был прямой и ясный, благожелательный и едва ироничный. Держался с непринужденной простотой, за столом сохранял прямоту посадки и естественность уютного, домашнего обращения. В его характере была точность и основательность, как у ученого, словесника; его выражения были сдержанны и весомы.

Как и многие люди того времени, которое теперь известно не по происхождению, а по рассказам и воспоминаниям, он имел увлечение к собирательству вещей, которые по отдельности ценны только хозяину, но вместе, как подобранный драгоценный сор, образуют воспоминание о целом, хранимом и сбереженном мире. Какой был когда-то? Вырезки из журналов встречаются со страничками писем, записочек и дневников, модные картинки - с некрологами и почтовыми карточками непонятно откуда. Вот что он говорил:

- Я тоже собираю картинки, - речь шла за чаем, о коллекциях Юрия Юркуна, - и делаю с ними некоторые эксперименты. Иногда прихожу к интересным результатам... Я комбинирую. Например: Вы помните картину Репина "Не ждали"? Там в двери входит бывший арестант, вроде



меня, возвращенный из ссылки. Я подобрал по размеру и на его место клеил Лаокоона со змеями.

Этот разговор относится ко времени, когда Константин Вагинов писал свой последний роман, "Гарпагониана". Удивляющие его сегодня богатые собрания именитых хранителей культуры подбирались, часто буквально, на свалке. Их красота и польза только увеличивалась от места, несвойственного характеру. Природные создатели и владельцы исчезали, обменивали вещи на хлеб.

Вещи теряют хозяев, не имена; те живут долго и обладают неумирающей властью. То было время памяти наименования. В Ораниенбауме ветер гулял по Верхнему парку, в разрушенной перголе у Китайского дворца.

- Должно быть, чтобы дать почувствовать старину, нужно ее чем-нибудь нарушить, - сказал старый поэт, гулявший по писательской санатории; он не печатался и был смертельно болен сердечной астмой. Ночные припадки были мучительны, он задыхался и возникал болезненный, бесчеловечный страх смерти.

"Так происходит брань человека с самим собой. Внутри себя он, пораженный, вдруг застаёт нечаянное наличие и тех начал, которые склонен был считать внележащими. Их разрушительное воздействие на потрясенную психику дает обломки чувствований и лишь руины идей, что соответствует и украшенному руинами и нарочно незавершенными статуями парковому пейзажу города-дворца". Так он писал двадцать лет спустя в своем "Осмыслении".

Николай Петрович Николев, поэт и воспитанник княгини Дашковой, скончался в начале прошлого века. Он ослеп в юности и прославился своими песнями и комедиями, среди которых - "Испытанное постоянство". Псевдоним - Андрей Николев - появился в 1927 году. Им были подписаны два романа, "Василий остров" и "По ту сторону Тулы"; первый не сохранился. Каталог его стихотворений, составленный автором под конец жизни, включает в себя сорок шесть вещей малой формы - и философская, и любовная, в шекспировском духе, лирика. Поэма "Беспредметная юность" есть в двух редакциях, написанная сперва в Ленинграде, потом в Томске. Нет больше ни "Милетских рассказов", ни поэмы "Аничков мост" - ни, вероятно, многого, что не указано.

II

В двадцатых годах в Петрограде возле Сытного рынка существовала Биржа труда. Туда пришла искать службу молодая дама, в виду проис-



хождения лишены права на образование и отчаившаяся в поисках заработка. Никаких талантов, кроме знания языков в пределах своего круга и гимназического курса. Ей предложено место официантки в заведении для иностранных товарищей. От предложенной службы не отказывались, если не уходили раз и навсегда. Неизвестно, как и чем отговорилась эта дама, но ей было оставлено место кассирши в парфюмерном магазине. Там она проработала долгие годы. Муж дамы погиб на войне, на Юге; у нее подрастала младшая сестра. Подростком та отречется от всех родных, уйдет в рабочую семью, получит экономическое, наивысшее образование, и сменит, владея многими языками, много мест работы - даже и НКВД. Она вступит в Партию, выйдет замуж, родит ребенка... Ее сестры, дворянки и бесприданницы, останутся одни.

Андрей Николаевич Егунов был в числе первых пореволюционных выпускников Петербургского университета. Как преподаватели, так и большинство студентов больше чем сдержанно встретили октябрьские и последующие события. Еще в феврале семнадцатого года на совместном совещании Президиума Академии и ректоров высших учебных заведений рассматривался вопрос "о вступлении в деловые сношения с властью, распоряжающейся финансами государства". Собрание "признало невозможным избежать таковых сношений". В истории Университета это же было отмечено речью ректора Шимкевича, обратившегося к студентам и педагогам во время празднования столетнего юбилея в 1919 году. Для тех выпускников-гуманитариев, которые не выбрали академического пути, начинались трудности по выяснению своих отношений с властью, распоряжающейся финансами - на местах. С двадцать первого года Егунов, впрочем, стал преподавателем иностранных языков на рабочем факультете Горного института, с участия знакомых. Так же он преподавал в морском училище Дзержинского.

Город продолжал жить удивительной жизнью, меняя имена и названия своих улиц, словно постаревший питерский дэнди, донашивая обновки бывших одежд. Темные залы посмертных квартир прорастали проводами и перегородками, уплотнялись, и воздух домов напитывался чадом работы, то затухающей, то вскипающей красками и гримасами. Улицы становились все больше пестры и, беспорядочно оживленные, проснулись вокзалы: город больше не жил в удалении от республики.

Летом двадцать первого года он в последний раз слышал Блока. Тот уже не надеялся на выезд в Финляндию, и спустя месяц умер в мучениях от цынги, астмы и нервного расстройства. В ожившем Петрограде изповской поры он познакомился с Константином Фединым; с неизменной ан-

глийской трубкой, в неполные тридцать два года создателем эпопеи "Города и годы", из жизни интеллигентов.

Бывал у Константина Воинова, который в тесной квартирке, зажатой у Екатерининского канала "между театром, "Молокосоюзом" и аптекой" писал свою "Козлиную песнь". Познакомился с Михаилом Кузминым и часто заходил в его с Юрием Юркуном проходную комнату в Спасской улице. Под потолком мигала висячая лампочка, на круглом столе на цветной скатерти стоял самовар. И еще везде были расставлены вазочки, скляночки и флакончики, лежали папки с коллекциями.

Люди еще не боялись ходить друг к другу, собираться, разговаривать и быть веселыми. Встречались тридцать первого декабря :

Два веночка из фарфора,
Два прибора на столе,
И в твоем зеленом взоре
По две розы на стебле.

.....

Живы мы? и все живые.
Мы мертвы? Завидный гроб!
Чтя обряды вековые
Из бутылки пробка - хлоп!

И никому не было дела, что с 1929 года празднование Нового Года было властями отменено. Были домашние собрания, вроде приглашений "на масло" у Кузмина, были общества художников, поэтов и писателей. Был кружок друзей-классиков, переводчиков. А.Б.Д.Е.М., псевдоним вроде Никола Бурбаки, был составлен из первой буквы их имен и первых букв фамилий.

Самой крупной работой А.Б.Д.Е.М. был перевод знаменитой греческой "Эфиопки". Андрей Николаевич Егунов, ученый-эллинист, переводил тогда и Платона:

"Припоминать подлинное сущее, глядя на то, что есть здесь, нелегко любой душе: одни лишь короткое время созерцали тогда то, что там: другие, павши сюда, под чужим влиянием позабыли, обратившись к неправде, на свое несчастье, все священное, виденное ими раньше. Мало остается таких душ, у которых память достаточно сильна".

Он путешествовал; вместе с братом, капитаном и писателем Александром Котлиным (Олег Волков пишет о нем в своем "Погружении") Ходил на корабле в Северное море, к острову Гельголанд. В Крыму знал Максимилиана Волошина, толстого бритого старика в пенсне и холщевой курточке с бантом. Волошин тяжело болел, уже почти в параличе;



ему было разрешено занимать с женой комнаты в собственном доме, отданном под санаторий писателям - сам он стихов не писал.

В Сибири он был знаком со ссыльным Клюевым, обезумевшим от нищеты, страха и унижения.

В квартире Константина Вагинова он встретился с Тамарой Владимировной Даниловой, которая стала его женой за три года до ссылки. В Ленинград он вернулся в тридцать шестом, после похорон Вагинова, умершего от чахотки, полес похорон Кузмина. Теперь он остался без работы и был вынужден возвратиться в Томск, к месту своей ссылки, преподавать в университете.

В Ленинграде началось "дело писателей" и погиб проходивший по нему художником Юрий Юркун; погиб Валентин Стенич, ценитель питерских элитностей, сошедший с ума в тюрьме. Андрей Николаевич Егунов переехал в Новгород учительствовать в школе. В новгородском кремле огромная держава памятника "Тысячелетие России" стояла до войны, потом была разобрана немцами для эвакуации. Рукописи горели и оседали в тайных архивах; списки терялись, путешествовали в распухших чемоданчиках "Vulkanfiber" от хозяина к другому, знали и Среднюю Азию, и Сибирь, и города Западной Европы. После смерти известнейшего петербургского поэта его бумаги, вывалившиеся при обыске, лежали по узкой лестничной клетке коммунального дома, и дворник сметал листки. Остаток его архива хранился, по слухам, у приятеля в пригороде и пережил еще года четыре. Тот человек ушел с ними на Запад, оставляя один за другим русские и европейские города, и в Берлине во время пожара сгорел чемоданчик с бумагой.

Другому писателю рукопись его книги вернулась от истопника при органах безопасности. Кто-то, сперва осмелев, потом боялся хранить у себя любые слова, вызывающие сомнения. Хрупкие чемоданчики держали в сараях домов, на чердаках. Бумага желтела и становилась хрупкой, как слюда; буквы выцветали или растекались по странице. Умирали последние хозяева бумаг и забирали с собой, оставляя сжечь письма и слова, когда-то предназначенные им.

Мертвые дома стояли с провалами черных, выбитых окон. То там, то здесь великолепный фасад обрывается стеной и в потемневший пролет видно усыпанное мусором поле, которое спускается к Неве, а на том берегу поросшее травой кирпичное здание с решетками, и по реке плывет, задувая вокруг копытю, маленький катер "Камиль Демулен".

В Лондоне художник Мстислав Добужинский писал воспоминания:



- Город умирал смертью необычайной красоты... Это был эпилог всей его жизни - он превратился в другой город - Ленинград, уже с совершенно другими людьми и другой, совсем иной жизнью.

В сорок втором году Эрминия Васильевна Попова с сыном оказались в голштинском городе Нейштадт, где он поступил на службу в лабораторию молочного завода, а она стала работать прислугой у владельцев гостиницы. Заводской химик, доктор Гюбнер, был большим поклонником Достоевского, хотя и находил в его произведениях странной изломанную речь и экстренные, не чуждые мелодрамы, человеческие положения.

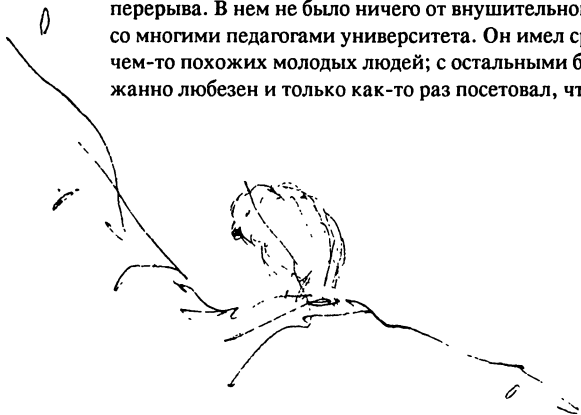
Поздней осенью сорок шестого года Андрей Николаевич Егунов простился с матерью в кафе у вокзала в Берлине. Больше ни с ней, ни с женой он не виделся.

III

За Невою, которая с рассветом становится серебристой в нежно розовом мареве неба, за крышами и высокими окнами Академии Художеств, за колонной, венчающей заросший садик, усеянный по краям осколками гипса и мрамора, по другую линию был четырехэтажный дом. Он выходил узким фасадом на улицу, переходами тесных подворотен, двориков и лестничных клеток прижимаясь к площади перед Андреевским рынком, с которого по осени пахло кислой капустой и густой базарной слизью, слышался ветер и дальний шум от Большого проспекта. Над его дверью пылали три ухмыляющиеся козлоподобные морды, каждая вписанная в два треугольника, переплетенные звездой Давида.

Когда-то здесь жил поэт, расстрелянный чека как заговорщик. В конце пятидесятых годов в доме снял комнату пожилой филолог, сотрудник института русской литературы.

Одна из студенток ленинградского филфака шестидесятых годов без особого удовольствия вспоминала преподавателя, который вел семинар художественного перевода. Он тогда недавно вернулся после двадцати трех лет лагеря и ссылки и был старинным приятелем Егунова со времен вечеров на Спасской улице. Внешне он производил впечатление сильной физической измученностью и надломленностью. удивляя студентку мертвенной бледностью и привычкой курить папиросы одну за другой, без перерыва. В нем не было ничего от внушительной учительности, схожей со многими педагогами университета. Он имел среди студентов свой круг чем-то похожих молодых людей; с остальными был не более чем сдержанно любезен и только как-то раз посетовал, что слова меняются и ис-



чезают, как исчезли милые его молодости карт-постали, оставшись без-интересными открытками.

Спустя неделю-другую после этого разговора ей случилось увидеть среди очереди в стоматологической поликлинике человека. Он казался бесконечно старым, хотя по близком рассмотрении ему можно было дать под шестьдесят; его лицо было изборождено морщинами, волосы были редкие и седые. Кто-то его толкнул и выругался довольно громко; он едва повел глазами и продолжал сидеть не шелохнувшись, с холодным и отрешенным взглядом. Руки он сложил на коленях; они были лишены ногтей и пальцы казались сломанными по основанию первой фаланги.

Первый раз Егунова сослали в 1933 году в сибирское село Подгорное, а затем в Томск, по делу переводчиков А.Б.Д.Е.М. Один из членов кружка умер еще в 1931 году, двое получили разные сроки и назначения из-за вольных высказываний арестованного товарища. После победы советских войск в Германии он сначала учил солдат немецкому языку, а потом провел десять лет в лагерях Сибири и Казахстана.

Его брат был арестован год спустя, во второй раз, и после освобождения поселился в Ухте, в Коми. Туда и приехал Егунов из Караганды, в которую отправился после реабилитации.

Из воспоминаний философа В.:

"Кладбище, где похоронен К., расположено в стороне от поселка. Оно состоит из множества холмиков, на которых не написаны ничьи имена. Вокруг кладбища - плоская, однообразная тундра, безвидная земля. Больше всего здесь неба. Ясная голубизна с прозрачно белеющими облачками охватывает вас со всех сторон, красотою небес восполняя скудость земли".

"В акте вскрытия флакон ... был вложен в разрезанный труп. С этого момента и навека прах К. имеет в себе памятник, стеклянная оболочка которого способна противостоять гниению и разложению, сохраняя написанное ... обычными чернилами".

Они стали возвращаться к концу пятидесятых, началу шкстидесятых годов. "Люди возникали из небытия - один за другим", - писал Шаламов. В те времена рассказы о пережитом прошлом были не особенно приняты, тем более в кругу не самых близких друзей.

-Я бы не хотел сейчас возвращаться в свою семью,- так говорил лагерник. - Там никогда меня не поймут, не смогут понять... То, что важно мне - то небольшое, что у меня осталось - ни понять, ни почувствовать им не дано.

- То, что я видел - человеку не надо видеть и даже не надо знать.

Возвращались люди, чьи лица были вырезаны из семейных альбомов, а имена хранились под запретом. Их встречали пережившие страх, который непонятен тому, кто видел невероятное для прежних своих представлений.

Бывало, что из памяти исчезали сразу же после отсутствия, каким бы коротким оно не было. После пяти лет эвакуации вернулся в Ленинград профессор, исследователь древнерусской литературы. Когда он уезжал, в квартире осталась отказавшая покинуть город домашняя работница. Дом он нашел уцелевшим, квартиру вынесенной и пустой; женщина умерла в блокаду от голода. Он снова стал жить, работать и обживаться. Однажды, зайдя по делам к коллеге, он нашел у того всю обстановку своей квартиры; на вежливый вопрос о причинах такого положения тот ответил:

- Я купил эту мебель и вещи у вашей домработницы, которая осталась и умирала от голода. Если вы имеете претензии, обращайтесь в суд.

Это было неправдой, но профессор в суд не подал.

Для тех, кто исчезал на долгие годы, счастьем было вернуться, застав еще родственников и друзей. В конце пятидесят шестого года Андрей Николаевич Егунов женился во второй раз и получил прописку в Ленинграде; он снял комнату сперва на бывшей Фурштадской, потом в пятой линии Васильевского острова. Второй брак был оформлен с давней знакомой дореволюционного времени.

Он станет известен как научный сотрудник Пушкинского дома, автор исследований о Тургеневе и Мериме, работ о русских переводчиках Гомера; он станет готовить к печати переводы свои и своих покойных товарищей. В списке его опубликованных работ каким-то образом окажется роман "По ту сторону Тулы" (Андрей Николев), изданный Издательством писателей в Ленинграде, 1932 год. Подзаголовок, написанный от руки: "Советская пастораль".

- Как хороша жизнь, - запишет пожилой писатель, - когда счастье недостижимо, и о нем лишь шелестят деревья и поет духовая музыка в парке Культуры и отдыха...

- Я пытаюсь, в помощь молодому поколению, прокомментировать первую пьесу в сборнике "Форель", то есть вскрыть многочисленные там ... реминисценции, явные и глухие ссылки и тому подобное. Клайне затрудняет меня стихотворение "Второй удар"... При чем тут оперетта Кальмана "Марица", 1924 года? Там дело происходит не зимой. Имеет ли отношение кинокартина "Медвежья охота" тех лет? Карпаты, острог, кони, кровь?

Вернувшись из лагеря, он встретится с молодым человеком, с покойными родителями которого был давно и хорошо дружен. Он усыновит его, и после смерти оставит ему все свое имущество и все те бумаги, которые после него.

IV

Могилы на Северном кладбище стоят тесно рядами. Если старинная часть невелика, то послевоенные захоронения расходятся на многие аллеи по перелескам Парголово. Не спросив в конторе, невозможно найти могилу даже двухлетней давности.

На разбитом похоронном автобусе из города ехать добрый час, а то и больше, особенно по осенней распутице. На поворотах и по ухабам автобус кренит и подбрасывает, и приходится придерживать гроб, стараясь удержаться в сидении.

Отпевали в соборе Святого Князя Владимира, который в начале Большого проспекта Петроградской стороны. Ближе к алтарю у раскрытого гроба стоял круг людей, читал священник и горели у икон лампадки. Жаркий вар со свечи капал на шапку мальчику. Если бы тот не впервые видел в гробу мертвеца, он бы снова удивился тому, каким бледным и пепельным делается лицо и насколько покойные непохожи на то, как их знали при жизни. Черты становятся жесткими, строгими и отрешенными, застылыми в одном выражении, какого раньше никогда не встречалось - но которое теперь кажется странно знакомым и, по догадке, единственно правильным. У Платона Сократ, - так он говорил о припоминании в душах, - таким образом, с помощью Андрея Николаевича Егунова, описывает Федру место, выбранное ими для разговора:

"...Но между прочим, друг мой, не к этому ли дереву ты меня ведешь?"

- К нему самому.

- Клянись Герой, прекрасный уголок! Этот платан такой развесистый и высокий, а верба здесь прекрасно разрослась, дает много тени; к тому же она в полном цвету, так что все кругом благоухает. Да и этот прелестный родник, что пробивается под платаном: вода в нем совсем холодная, вот можно ногой попробовать... Потом, если хочешь, здесь и ветерок продувает ласково и очень приятно, несмотря на то что знойным звоном отдается стрекотание цикад. Всего же наряднее здесь трава, ее вдоволь на этом пологом склоне. Если вот так прилечь, голове будет совсем удобно"

Сорок шесть стихотворений, выбранные Андреем Николевым, объединяются в книгу "Елисейские радости". Не Елисейские поля блажен-

ных, не Элизиум печальных потерянных душ; и не Елисей, увидевший огненную Божью колесницу среди неба. Андрей Николаевич Егунов умер третьего октября тысяча девятьсот шестьдесят восьмого года от злокачественной опухоли, в онкологической больнице на улице Чайковского, в Ленинграде.

"Примите прилагаемые две карточки, случайно уцелевшие у меня от разгрома, причем я теперь уже не знаю, кто на них изображен. Быть может, они пригодятся Вам в смысле костюма."

Впервые опубликовано в "Митином журнале", № 30.



ИРИНА КУЛИК

Лента Мебиуса

(отрывки из доклада для несостоявшейся конференции)

... каждый их четырех романов Вагинова написан таким образом, что кажется последним... Роман превращается в некую саморазрушающуюся конструкцию, вещество, из которого он состоит, истончается и истончается, иссякает, текст заканчивается в вакууме, исчерпав весь запас возможных слов и тем ...

Книга обретает сходство с надгробием, становится памятником самой себе...

... "Козлиная песнь" - книга-склеп, ("автор по профессии гробовщик..."). Правда, в финале этот склеп раскрывается в призрачно-прекрасное захоронение и за-литературное бытие; автор со своими персонажами выходит в "прелестную петербургскую ночь, взметающую души над Невой", в тот самый Петербург, которого, как говорится в предисловии, теперь нет.

В "Трудах и днях Свистонова" выход из мира-склепа уже неосуществим, единственное возможное иное бытие здесь - вторая реальность литературы, но и она - лишь пародия первой реальности... В "Козлиной песне" литература еще была "необходимостью заново образовать мир словом", для Свистонова же творчество уже не преодоление хаоса и распада - "не вдруг перед ним появлялся образ мира, не вдруг все становилось ясно, и не тогда он писал". Он тоже демиург, творящий свой мир, но создает он его не из небытия и не чистой магией слов... Свистонов - герой из ряда безумных творцов, кощунственно посягающих на божественное право создания. Он творит свой роман так же, как Франкенштейн творил своего монстра - из частиц иных существ, расчлняя до него созданные творения. Гротескный, пестрый мир свистоновских вещей возникает из сплетен и слухов, украденных сравнений, умело переписанных страниц, подслушанных разговоров, беспорядочных заметок на полях книг, курьезных газетных вырезок, всевозможной скурильщины, подсмотренной у реальности. (У Вагинова существует достаточно явная отсылка к Мери Шелли - сцена, где Свистонов выискивает на кладбище имена для романа - там же, где находил материал для своего творения Франкенштейн).

... Свистоновское созидание еще страшнее, чем Франкенштейново, ибо если последний в мертвую материю пытался вдохнуть жизнь, то Сви-



стонов похищает у жизни людей и явления, чтобы перенести их в свой призрачный, загробный мир. Заселения этого мира требует постоянных жертвоприношений, обкрадывания первой реальности, заманивания и похищения людей у жизни - для литературы, которая оказывается, на самом деле, загробным существованием ...

Писатель превращается в "некую поэтическую тень, которая ведет живых людей в могилку".

... Мир, сотворенный Свистоновым, наделен слабым, механическим подобием жизни, он предстает, как "пустое и зловещее пространство", в котором ведут свои беседы странные, похожие на марионеток фигуры. .

Свистоновский роман можно уподобить не только чудовищу Франкенштейна, но и Голему, глиняному великану, в котором магия порожила смутную и полусознательную жизнь...

Сюжет о Големе содержит целый пучок мотивов, значимых для "Трудов и дней..." Это тема сакральности написанного слова - именно листок бумаги с магическими письмецами наполнял жизнью глиняную фигуру. Это и сам мотив магии, в том числе каббалистика.. Каббалистическая символика связана с Психачевым - мелькают страницы книг в его библиотеке - на них "изображения мандрагор, похожих на старцев, талисманов с Солнцем, Луной, Марсом, геомантических деревьев, таблицы сефиротов..." Сам Психачев появляется в романе Свистонова в облике Полишинеля с магическим зеркалом в руке. Психачев посвящает Свистонова, как бы дает тому право на магическое создание Голема, но посвящение это - ложное, на самом деле Психачев - самозванец...

Ложная магия словно бы обращает Свистоновское создание против него самого, создающий монстра неминуемо погибает от его руки...

Как и Голем, Свистоновский роман оказывается лишенным речи, немым, ни к кому не обращенным, замкнутым...

Роман поглощает внешний мир, в котором он мог бы быть прочитанным, и если раньше первая и вторая реальности были как бы двумя сторонами листа, то теперь этот лист сворачивается в ленту Мебиуса, превращаясь в единственный мир - опустошенный, разреженный мир Свистоновского романа.

Писатель оказывается собственным персонажем, узником им самим созданного мира. То есть - собственное его творение поглощает его.

Сочинение романа оборачивается самоубийством автора.

Еще в начале повествования Свистонов перечитывает и внезапно воспринимает как "неотчетливое оскорбление" газетную вырезку - о самоубийце и последовательно проживающего - для точности описания - все попытки самоубийства своего героя. Эта "новелла" - примитивное, на уровне обыденной логики подобие судьбы самого Свистонова. Его обреченность становится очевидной, когда он начинает мимикрировать под своих персонажей, затем помещает в роман собственного двойника - писателя Вистонова, высматривающего утренние пейзажи для романа-2. Исчезает первая реальность, реальность, которой принадлежит сам Свистонов, исчезает сам автор-демиург, остается только кукольный его двойник. Свистонов уже не создатель Голема и даже не Коппелиус, делающий механических кукол, роман окончен, и вот уже сам Автор сидит перед окном "как кукла", а за окном - игрушечный город, где "деревья казались не выросшими, а расставленными, дома не построенными, а поставленными, а люди и трамваи - заводными"...





БОРИС ЮХАНАНОВ

О Никите Михайловском

Я пробую выговорить некоторые общие смыслы, связанные с судьбой Никиты. На самом деле судьба на каком-то этапе жизни раздвоила его путь. Раздвоила парадоксально и по-своему очень значимым образом. Потому что там, на большом, 35-мм экране Никита разыгрывал жизнь внутри нескончаемой вереницы, - по-моему, у него 22 фильма, я не считал их, конечно, но очень много фильмов...- таких голубых инжени мужского пола, условно скажем... то есть он обслуживал...розовый миф советского кинематографа, затухающий в своих пределах. И, конечно, это наложило отпечаток на него самого. Потому что кино - это и дисциплина определенная, и режим определенный, и определенные обязательства, которые берет на себя человек. В кино человек торгует собственной природой. И все это, бесспорно, Никита беспощадно понимал. Это одна его жизнь. И существовала вторая, совершенно иная. Я хотел сказать: "прямо противоположная", но не буду. Скажу просто: иная. И здесь вот я попробую говорить точно, и поэтому говорить сложно. Какая-то указующая стрелка проходит по нашему поколению. Как бы идет и отмечает определенных людей... Кого-то она минует, кого-то задевает, оставляя след на человеке, но в кого-то она угтыкается. Это не просто движение по людям. Тут есть какой-то особенный смысл, раскрыть который я, собственно, и хочу попытаться.

Прежде всего, Никита, конечно, не только актер. Он не исчерпывается этим словом: он был очень светлый человек. Он был потрясающего, тончайшего гостеприимства человек. Он был удивительного такта человек. Чувствительность его была невероятна. Душевные его вибрации были такого привлекающего свойства, что диапазон людей, с которыми он был дружен, невероятен. Он и вообще, как бы, невероятен, а для актера это просто исключено! Потому что, живя в театре, человек погружается в определенный ритм жизни, и как бы уходит в себя, зпслоняется от людей ролями, работой, театральным режимом. Кинематограф тоже откладывает отпечаток на стиль общения человека. Конечно, можно быть очень широким, но тут важно не количество знакомых, количество общественных актов, совершенных тем или иным человеком... Никита находился в очень равных отношениях как бы целиком с культурой 80-х годов, выраженной самыми разными людьми. И это был не просто диалог... он не

поддерживал диалог, он его развивал. И в своей судьбе, и в своем творчестве.

Если бы не было Никиты, не было бы и Театра Театра. Точно совершенно. Театр Театра вообще родился у него в квартире. Как домашний театр, в 84-85 годах это происходило. Нас было четыре человека: Анджей, Джон, Никита и я. Потом Ваня Кочкарев присоединился... У нас был еще "Квартет спонтанной поэзии", где Никита работал как импровизатор. Они даже выступали во всяких местах странных... в раздевалке на детском катке... У Никиты грандиозные письма. Он тончайшего стиля человек. Причем он как-то умел манипулировать литературными стилями. У него был очень большой дар литератора. Я как-то думаю, что это - прерванная жизнь. Это не завершенная жизнь. В чем и страдание мысли, переживающей эту смерть... Я слышал, как ... очень мощный, очень зрелый потенциал к нему приходил. Это еще связано с одной, как мне кажется, центральной темой, которую я сейчас попытаюсь развернуть. Собственно, о чем речь-то идет? Дело в том, что в принципе во всем его творчестве одна тема была им изложена до конца. Это тема смерти. По-моему, так, как он ее изложил, ее не изложил никто. Он ее полностью и досконально сыграл. На больших экранах он разыгрывал какие-то бессмысленные сюжеты, а в недрах собственного художественного бытия, в Театре Театра, в спектаклях и фильмах, которые мы делали вместе с ним, он очень ясно, отчетливо в артикуляционном смысле и в смысле тех энергий, и направлений тех энергий, он рассказывал смерть.

Надо признаться, что тут есть еще один оборот. Дело в том, что, на мой взгляд, тема смерти и есть центральная тема культуры 80-х годов. Или игра со смертью, или жизнь после смерти. Вокруг этого понятия и этого момента перехода вращались основные смыслы и векторы, и основные энергии независимой культуры 80-х годов. В этом смысле можно сказать, что Никита принял на себя, может быть, центральную тему и ее изложил. И поэтому с его смертью, может быть, подсознательно, может быть неосознанно, неартикулировано, невыражено..., а... вот культура нашего поколения переживала смерть своего единственного актера. И это надо назвать, наконец, произнести. Это так и есть... Он и должен был быть таким, как Никита. Он и был таким, как Никита. И поэтому так странно аукнулась его болезнь на все поколение... Это все не просто так... Вот как бы живет дух, душа и судьба человека, и она излучает, привлекает в свой дом, отдает в этом доме лучащийся свет личности Никитиной, его сущности, его бытия, бытования, его слов, писем, текстов, его общения, застолья и просто радостных каких-то прогулок. Все это

вместе не исчерпывает ни в коей мере Никиту. Основной момент заключался в том, что он там, внутри себя накапливал и частично (а в смысле своей смерти - в общем-то предельно), "частично" - в смысле всего многообразия тем, на которые мог оказаться способным его дух, а в смысле смерти - предельно, - он выражал что-то, относящееся к ... - (прошу прощения за эту эзотерическую лексику) - он выражал дух нашего поколения... Вот что я хочу сказать...

...У нас была игра индуктивная, в ХО. Она началась просто как эзотерическая игра в жизнь. Потом был спектакль "Хохороны", он репетировал Альцеста в "Мизантропе". У него еще был один момент... там, в игре... Ведь принцип, на котором строится Театр Театра, один из самых существенных принципов, связан с тем, что актер не только управляет энергией, является автором энергии, но одновременно с этим он является и автором слова. Не только автором рисунка, автором структуры, т.е. автором действия своего, но еще и автором слова. Слово принадлежит актеру. Поэтому - игра не только драматурга, но и актера. Навстречу драматургическому слову идет свободное, вольное слово, рожденное творческим духом человека. И мы это предлагали и в "Квартетах спонтанной поэзии", и обыгрывали в "Академии болтологии", которая тоже была создана в Никитиной квартире... И Никита обладал даром пророческого слова. Это я точно знаю. Особенно в последнее время, когда я пересмотрел все основные его работы, зафиксированные на видео, я это ясно совершенно обнаружил. Может быть, это в принципе свойство текстов, остающихся после человека, но здесь есть совершенно невероятные вещи: скажем, в "Игре в ХО", где он вел тему нуля, у него есть несколько монологов, в которых полностью предсказана его собственная судьба. Причем предсказана быстрой, сквозящей, проникающей речью, которая как бы просто ДАНА и идет из человека. И слава Богу, что это зафиксировано на видео... "Игра в ХО" построена на игре двумя знаками: крест, понятый как: "вот моя жизнь, а вот я ее перечеркну", и на этом свойстве образование нуля. Но недавно перечитывая странное произведение Даниила Андреева "Роза мира", я обнаружил там странный возглас, вернее не возглас, а страшный такой принцип, принадлежащий черной магии и дьяволу, или человекоорудию, такому как Сталин. Андреев говорит, что тот впадал в такое состояние: хохха. Я тогда подумал, что здесь заключен какой-то странный смысл. Дело в том, что это состояние "хохха" было оставлено нашему отечеству. Это я сейчас как бы просто над фактами размышляю. Но игра в ХО, она была рождена в попытке выйти из-под власти тех испарений, которые эта страна насылала на нас. И эти испа-

рения как бы преодолевались вот этой игрой креста и нуля. А потом, когда я у Андреева перечитывал и обнаружил это "хохха", я подумал: не суть в самом этом Андрееве-то, суть именно в этом моменте, в состоянии хохха. Я подумал, что если это правда, - то возможно, это состояние как бы осталось целиком на эту страну, а испарения этого состояния шли. И тогда - такое своеобразное вышибание клина клином происходило. Ну, это такие,, еще не переваренные размышления. Но так или иначе, родилась эта "Игра в ХО", эта игра креста и нуля. И смысл этой игры в том, что это индуктивная игра, из вереницы индуктивных игр, которые придумал Театр Театра и ведет до сих пор...

Индуктивная игра - это игра, которая задает правила во время игры. Ты ухватываешь эти правила, комментируешь их. Это игра, удивительно развивающая постконцептуальную, постструктуралистскую лексику и на самом деле она еще и эзотерически очень сильно развивает человека: он определяет дистанцию по отношению к самому себе и начинает играть собственной жизнью. Игра очень простая. Что-то наделяется знаком креста, а что-то наделяется знаком нуля. А кроме того, это игра в крестики-нолики: я ставлю крестик, а ты ставишь нолик, - но это игра на пространстве вселенной... Предметы, человеческие действия, мысли... Поименовано крестом или нулем может быть все. Вот самый фокус этой игры: она была рождена в начале 86 г. - а дальше игра запускается в совсем уже невероятные приключения. Из этой игры рождается спектакль: "Хохоронь". Из этой игры рождается фильм: "Игра в ХО", где Никита берет на себя тему нуля. Более того, я различаю ноль и нуль. Я различаю их так. Ноль - это возведение в степень бесконечную. А нуль - это аннулирование каких-либо степеней и какой-либо возможности к развитию. В этом смысле ноль и нуль противоречат друг другу. Но сам ноль как знак совмещает в себе обнуление и возведение в степень бесконечности. Ноль и Нуль совмещены. Поэтому если в кресте совмещены жизнь и жизнь перечеркнутая, то в нуле совмещены возможность бесконечного развития и невозможность какого-либо развития вообще. И вот двумя этими векторами начинается игра, и два персонажа берут на себя. Так строится фильм "Игра в ХО": Марк Гельфанд и Никита. И дальше пропускают через себя смыслы..., все доступные нашему поколению социальные смыслы. И вот там, внутри этого фильма, Никита порождает ... фильм тематически. У нас была договоренность только по структуре, а по словам договоренности не было, слова порождаются в процессе съемки фильма, он свободен в проявлении... Текст порождал он сам, вместе с камерой, которая считывает его текст как текст и как игру и т.д. Я

сейчас не хочу углубляться в эти вещи. Так вот, здесь как раз, в "Игре в ХО", и зафиксирована способность Никиты к странным, иногда закрытым, темным, иногда кажущимся удивительно наивными или смешными текстами, внутри которых заключено, как выясняется дальше, в процессе его жизни, совершенно ясное пророчество. Ведь ему все время снились сны, о которых он рассказывал в фильме. В "Игре в ХО" Никита рассказывает несколько своих снов. И сны, которые ему снились, были снами, в которых он видел свое будущее. Вообще Никита был наделен этим даром. Я абсолютно убежден. И как-то вот слух на этот финал, на эту преждевременность смерти, которая как бы стучалась, - обострял его энергию во время игры. Поэтому часто он сбивался... Мне казалось, зачем он так кликушествует в репетициях "Альцеста"?.. Это первая роль, когда мы серьезно с ним сошлись... И он как-то сбивался на какое-то выходящее за пределы переживания... она у него начинала как бы скрипеть. Шел очень сильный надрыв в исполнении, и я не мог понять причину этого надрыва. Как только он выходил на какие-то предельные темы, он сразу начинал надрываться. Это становилось стилем. Теперь это мне понятно. Особенно сейчас, когда я пересмотрел практически все, что с ним снято, я убедился, что этот надрыв был не случаен. - не некоторым свойством его темперамента или, точнее, неумением справляться с собственным темпераментом и с собственным чувством, нет. Дело в том, что это и была та единственная данная ему как актеру возможность передать предчувствуемую им судьбу. То есть, на самом-то деле он играл в эту секунду по судьбе своей. Играл как очень крупный актер. Который мог бы стать великим актером. Потому что у него был очень воспитанный... дар. Он воспитывал свой дар, он развивался, это видно. Кроме как бы данного ему от Бога поразительного привлекающего обаяния (что бы он ни делал на сцене - это всегда всем людям нравилось), это еще совершенно недостаточно. Но он на этом не останавливается. Он не останавливается на том, что он мог спокойно и безбедно существовать как суперзвезда советского кино, окруженный девочками-тинейджерами, которые звонили ему еще лет через пять после фильма "Вам и не снилось" чуть ли не каждый день. Он на самом деле был именно такой вот суперзвездой... по... как бы данному ему пути. С другой стороны, он мог бы точно так же безбедно внутренне существовать вполне успокоенно, потому что у него вполне удачно складывалась жизнь, общение, то-се..., возможно, это бы и сохранило его..., но он совершенно иначе существовал, он все время развивался. Он был подчинен пути какой-то особенно интенсивной эволюции. Практически каждый месяц менялся. И вот эти вибрации и этот

пульс, с которыми он жил, передавался всем окружающим. И часто становилось тревожно за него... Свет, излучаемый им, был такого хрупкого свойства, что его можно было любить, его нельзя было не любить, но любовь к нему была тревожной. Вот так можно сказать....

Никита... Я отдельно скажу о его болезни. Потому что его болезнь проявила какую-то невероятную твердость, располагающуюся внутри него. Он стал существовать как-то поразительно безобманно. Его общение было очень жестким в конце. Он не мог и не хотел обманываться ни в чем. Так прошли его последние... Когда я видел его в январе (он приезжал в Ленинград) - он был вот таким.

Это ускорение, которое придает ясное знание своей смерти человеческому духу. И вот это очень существенно. Потому что в этом для меня обнаруживается вся перспектива его пути. Прерванного пути. Все его духовное и творческое развитие было связано вот с этим стремлением к истине. В самом что ни на есть абсолютном и первосмысленном понимании. Первозданном. Он, конечно, человек, который был наделен свыше призванием, и ясностью. В его облике заключалась возможность для огромного, просто бесконечного количества самых невероятных интерпретаций. Его лицо и его пластика была способна принимать на себя и самые обобщенные образы, как Арлекин и Пьеро..., что вообще характерно для Театра Театра, который построен на соединении Арлекина и Пьеро - а одновременно с этим... Он ведь в "ХО" сыграл, так условно можно назвать, того самого нововолновского героя, он там сфокусировал не только собственную судьбу, но и судьбу, как мне кажется, целого поколения. Вот ту самую судьбу, которую можно назвать "пребыванием внутри междометия", внутри междоусобицы. Когда два времени сошлись в одно, которое уже завершило свой путь; и второе, которое еще мечется перед рождением. Вот что такое 2-я половина 80-х годов. Именно эти метания, эту пульсацию Никита и принес в себе. Именно она оказалась тем ядром, из которого он достал этот луч и изложил тему, которую я назвал темой смерти... Последняя роль, которую мы вместе с ним делали, это была роль одновременно Нерона и Ленина. Он играл в спектакле "Октавия" Ленина и Нерона, на идентификации, причем играл поразительно смешно. Очень смешно и очень точно. В нем заключен грандиозный сатирический темперамент. Не просто комический дар, это был дар такого веселого разоблачения. Он не брал на себя персонажа, а подкидывал и бесконечно разнообразно и смешно разоблачал. Да, он владел даром совершенно гомерической импровизации. Виртуозной и невероятно смешной. Причем в какие-то импровизационные раскаты у него, на самом

деле, соединялось все. И как-то такая феерия поведенческая соединилась с феерией лексической, словесной феерией. Он был выдающимся совершенно дель-артовским актером... Он выразил сущность Театр-Театра, такого городского дель-арте. И в "Октавии" это очень видно. Это же сложнейшая пьеса, потому что она глубоко риторична. И эта риторика никем не была преодолена. А Никита справлялся с ней так, что это было и незаметно! Казалось, что он играет самую развеселую итальянскую комедию. Причем с невероятной энергетикой и скоростью он проводил игру... У меня есть понятие - актер-актер. Он был изумительным актером-актером. У него были замечательные мозги: очень конкретные и очень точные, схватывающие и умеющие развивать самую резную тонкую мысль. Благодаря этому диапазон его актерских возможностей был беспредельным. Ему не надо было долго объяснять даже самые сложные вещи. Он их уже знал. Это как если бы говорить с поэтом. Поэтом не версификатором, а с поэтом в том высоком смысле, когда юноша уже знает все. Он таким и был: юношей, знающим все. Хотя вот в этот последний год... Это по-своему, может быть, совсем какие-то безумные чувства - я увидел, каким бы он мог быть стариком. В его облике было то, что свойственно великим русским актерам, на самом деле. Михайлу Чехову... Вот так устроено его лицо, его пластика. Не только русскому... Определенный тип такого очень значительного актера... Ну, в общем, чего сейчас говорить... Уже достаточно...

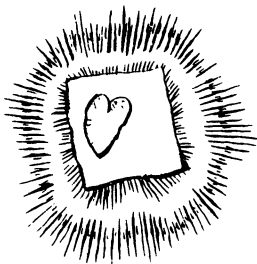
Был ли шанс выздоровления? Нет! Я понимаю, что нет. Реакция этого чувства, смерти, она очень сильна в человеке. Может быть, если бы он успел ее заложить, и получил бы искру 90-х годов, какую-то искру... жизни, как бы живую воду... Он мертвую воду испил, а живую не успел. Вот как мне кажется. Хотя он мертвую воду превращал в живую! И на это он потратил свою судьбу. Вот его игра - это превращение мертвой воды в живую. В нем было на самом деле столько жизни, что он все время занят был смертью. И истратил на это свою жизнь. Поэтому так много людей было связано с его домом, с его личностью. Много женщин его любили. Так много настоящих друзей у него было. Его хватало на письма, на звонки, он был невероятно жадного познания человек. Казалось, что это разбросанность. Я глубоко убежден, что это нормальный путь юного познающего духа, которым он и был. Призванного выразить мир, и выразившего его. Выразившего начало, а начало всегда связано со смертью. С выходом через это... Дальше - прервалось... И можно только достроить его перспективу, какой-то очень реальной твердости и точности, к которой он должен был подойти. Лицо у него, уже потом, когда казалось обе-

скровленным умиранием, - на самом деле просто транслировало непрожитую им жизнь, недостигнутый им возраст, недостигнутую им стадию в этой жизни. Для меня ясно совершенно, что Никита спасся. Спас душу свою, спас...

Вообще, конечно, это уже никоим образом не может зарости. Это не может быть утолено. Связь продолжается. Последний раз, когда мы с ним виделись, я рассказывал ему про "Сад". Может быть, и хорошо, что только об этом мы успели с ним поговорить - о "Саде". Я теперь живу в "Саду", и занимаюсь "Садом". А основная идея "Сада" - неуничтожимость жизни.

Что замечательно... Когда говоришь о Никите, всегда хочется говорить "замечательно". И на самом деле - улыбаться. У него было удивительное свойство. Он был солнышко. Его так и называли - солнышко. Когда он умер, и когда его отпевали, было очень много народу, и было очень солнечное состояние на душе. Я точно говорю. Он был солнечный человек, не лунный. Орфическое свойство. Это очень важно. Его любовь, его дружба, его игра была солнечной. И эта его солнечность передавалась природе. И природа - безобманна. И когда его хоронили, я прислонился к дереву - дерево было теплым. И светило то самое солнышко, которым его все и называли. Оно светило, и не было никакой безысходной тоски. И никто не славословил неоглядную боль... Почему-то на душе оставалось светло. А бывают такие смерти - думаешь и застилает мраком...

Публикация О. Абрамович



A twice-turned moth-eaten thick-cloth coat
 sank into the soil in the late rainy autumn of 1947
 taking its kind owner with it.



Երկու անգամ փրփրած, փայտե հագած, ճարճ, կարգա թրջած, ճշտած զմարմնուց, կարգա մեծով, առ ճարճով անցավ, սարճ ճարճով մեծ:

Два раза перелицованное траченное молю ратиновое пальто
 ушло в землю поздней дождливой осенью 1947 года,
 и увело с собой своего доброго хозяина



В ночной тиши
пересчитывала белые бревна
моста пустая хлебная повозка.
Вздыхал под студобескером
целной мост.

Հարազտութեան
մասնակցութեան
զոհի՞նք 5053ը
նոթը չստիտ թիւը,
սմտն ընդհանրապէս
Եւրոպայի տնտեսական...



ჩვენ ვართ პატრიოტების ერთობა,
საყვარელი, სიკეთე, სიკეთე,
ქვეყნის განთავსება

ОЛЬГА АБРАМОВИЧ

Как пух от губ

(Из разговоров с Зельдовичем и Драгомощенко)

ОА - ...а давайте поговорим о театре как философской категории. По аналогии с бумажной архитектурой можно назвать предмет нашего разговора бумажным театром. Александр, "что вы думаете о театре как философской категории"?

АЗ - Следует начинать с банальных вещей. Первая, очевидная: театр дает возможность выйти за пределы собственной биографии и прожить еще что-то. Ты попадаешь в ауру актера и оказываешься "здесь и сейчас". Это очевидно. Менее очевидно то, что театр таким образом создает возможность манипулировать жизнью, перемещаясь по оси, где на одном полюсе - "натуральность", а на другом - "бумажность". Вы помните эти детские домашние перекладочные театры, вырезанные картонные фигурки?.. Это же очаровательно. Бумажный театр - это предельная улыбка, то есть, когда мы высасываем из жизни плоть, высасываем тяжесть и оставляем тени. Но осязаемые тени. Когда жизнь делается равно-возможной настолько, что становится слышно...

АД - "Моря Балтийского шум. Тихая поступь ветров. Но не откроет мне дверь насурмленная Маша..."

АЗ - Ну, понимаете, чем больше возможностей, чем меньше детерминизма - тем легче. Все легче, легче, все бумажней... почти как пух от губ. И тогда у зрителя тоже возникает возможность вернуться назад к собственной жизни и тоже начать ее как жвачку растягивать по какой-то оси: "натуральность" и прелестная "игра", "искусственность". В этом есть, конечно, и психотерапия, но и - магия, и вот эта "резинка". То есть театр дает возможность нам вообразить, что мы сами играем с собственной жизнью. А когда мы играем, мы делаемся многократно свободнее. Потому что отношение к миру, как к предмету игры, гуманистично и свободно, оно лишено какой бы то ни было агрессии и при этом вызывает нас из иллюзорной детерминированности.

АД - Где-то, кажется, в предисловии к "Поэтике грёзы" Башляр замечает, что значение поэтического образа - точнее, его энос - в том, что он открывает язык будущему. В какой-то мере это возможно отнести и к "театру": значимость последнего, скажем так, возможно заключается в том, что он открывает воображение будущему. Или "иной природе" времени.

АЗ - Я вспоминаю репетиции... Играли какие-то куски, потом наступали долгие паузы, заполненные перестановкой декораций... или же были паузы, потому что там планировались вставки балета; или просто выходили покурить, а потом опять все начиналось. То есть время жило необычайно разнообразно. Обычно в спектаклях, которые нам показывают, время живет одинаковым образом. А в этих прогонах, в этой целодневной жизни, которая там проходила, в которую вплетались еще какие-то интриги отношений между его участниками, между наблюдателями время текло предельно пестро. То замедляясь, то ускоряясь. И это был кайф, потому что, конечно же, на самом деле все это происходило отчасти случайно, от части импровизационно, но отчасти и намеренно. Это была возможность жонглировать временной "плотностью" - или натуральностью как бы происходящего. И вот в этом воздухе, в этом объеме и заключалось на самом деле очарование. Почему, скажем, я никогда больше не ходил на спектакль "Серсо", который потом был выпущен на люди...

АД - (глядя в окно) Послушай, кто убил это дерево?

АЗ - Вот это?..

(за окном дерево)

АД - Да, это Москва... Ты же знаешь, Ленинград - деревня. Ну, может быть, каменная деревня. А деревня это жупел. И люди тоже себя ощущают каменно. Любопытно, почему памятники не делают величиной с наперсток? Сколько бы хлопот возможно было избежать впоследствии... И вода каменная.

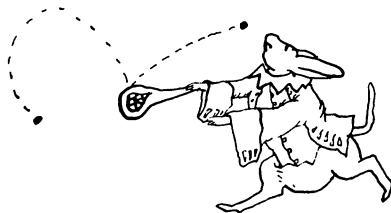
АЗ - На каменной завалинке я каменно сажу...

АД - Да, действительно. Это про меня. И вот я приезжаю сюда, каменный, а здесь все по-другому.

АЗ - На каменное облако я каменно гляжу.

АД - Фактически это посвящается юному Ролану Барту. И выглядит так. "В каком магазине вы брали штаны?" - "Там-то". - "Ага. Я был там вчера вечером. "Вы?" - "Знаете, утром". Все. We have one blood, you and I. И вот у людей, живущих здесь, у них дерево под окном. Вчера оно было ржавым, как победа, но живо, как пораженные. Я говорю: "Саша, меня охватывает какая-то очень внутренняя тревога по поводу этого дерева. Что с ним происходит!" И я был прав. Утром открываю глаза - дерево мертво. Ни одного листа. Вероятно, это начало нерукотворной осени.

ОА - И чьих же рук это дело?



АД - Полагаю, чьих-то. Но почему я сейчас об этом говорю? У меня такое ощущение, что театр - одна из возможностей устройства неруко-творной осени.

ОА - И чьих же рук это дело?

АД - Полагаю, чьих-то. Но почему я сейчас об этом говорю? У меня такое ощущение, что театр - одна из возможностей устройства некоей осени. И, если позволите обобщение, - смены времен года, очарование чего остается наблюдать знающему путь вещей.

АЗ - Твой монолог напомнил мне Некрасова. Он очень много писал о погоде.

АД - Не спорю. Однако начать мне хотелось с другого. С мечты. Я хотел построить театр, который... (отводит рукой бокал с Лыхны). Нет, друг мой, не время. Позже. Я хотел построить такой театр, у которого было бы четыре сцены, расположенные по периметру зрительного пространства, соединенные между собой. Четыре сцены, на которых одновременно игралось бы четыре спектакля. На одной, к примеру, "Макбет", на второй "Таланты и поклонники". Справа Чехов, слева Еврипид. Все работает в полную катушку. Non stop. Причем все идет одновременно. Воспитанные коробейники на войлочных подошвах разносят сахарную вату и пиво. Иные зрители предпочитают смотреть на действие с Чертова колеса, расположенного в центре патио. Но поскольку труппа небольшая, то актеры, отыграв свое на одной площадке, бегут на другую, передеваясь на ходу (если есть время), обмениваясь по пути репликами по поводу всевозможных обыденных и малых вещей - будь то водопроводный кран, купленный с рук, либо последние битвы в парламенте. Так они бегают по кругу. Тут они кричат: "Бросьте ключи в колодец"; там: "К чему Титания перечит Оберону?", а там: "Боже мой, как вы постарели, Петя!..." Такое представление должно идти по меньшей мере месяц. Актеры и зрители входят в отношения. Кое-кто подменяет друг друга. Возникают странные связи. Любовь проникает в ряды коробейников. Я думал о великом реальном Театре, за границами которого с "той стороны" тоже такой же периметр, исполненный зрителями, которые смотрят происходящее действие как бы "сзади", из-за плеча, но для которых главное действие происходит в развитии событий среди зрителей. Театр уходит за горизонт. Вот схема. (Чертит).

АЗ - (внимательно наблюдая)... А я написал в детстве повесть.

АД - Повесть. О чем же?

АЗ - Я написал одну главу. Она занимала страницы полторы.

АД - Как называлась?



АЗ - Название не сохранилось. История начиналась с того, как некий человек приходил в город. Жаркий, с мухами, на берегу моря, где-то около Одессы...

АД - Херсон?

АЗ - Нет.

АД - Николаев?

АЗ - Вот! Николаев.

АД - Николаев?! Николаев, боже мой, 6 утра, 1967 год. Мы приезжаем в 5.40. Как сейчас помню. Въезжаем в город, температура воздуха +60 по С. Жара падает отвесно. В воздухе гарь - стерня горела ночью, пока мы ехали. Пыльца адская! Въезд в город. Стоит киоск, в котором как бы торгуют пивом.

АЗ - Пиво там выдающееся.

АД - Да. Но мы же не дети, Саша! Мы же понимаем, что пиво - оно янтарное, желтое, черное, синее, какое угодно... Но прозрачного пива не бывает. Это - *contradictio in adjecto*. Зато стоит очередь. Это в шесть утра перед Кирпичным заводом. Человек подходит, большую кружку пива выпивает и из кармана огурчик такой, весь туманный в пупырышках тащит или тарань вынимает любовно, рыбку, значит... Эту водку продавали в киоске пивными "бокалами". Так мы в Николаев и приехали.

АЗ - Вот-вот, город типа такого Николаева с таким вот киоском у фарфорового завода. И роман почему-то начинался с того, что там принимают строить театр.

(АД в упор смотрит на АЗ)

АЗ - Так начинался роман.

(ОА - вслипывает)

АЗ - (продолжает) Мне было 14 лет. Я очень люблю эту историю и в общем-то даже хочу осуществить.

ОА - В Николаеве?

АЗ - Не обязательно. Но где-то там, где тепло.

(пауза)

АД - (прокашливаясь) Идея бумажного театра вне всякого сомнения очень интересна. Впрочем, в последнее время она получает достаточное распространение. Вчера нам довелось быть в некоем вполне светском собрании, которое называлось "Выставка друзей" или, как сказала Ольга Свиблова, "hopeu, у нас теперь в Москве начался новый период - не "возрождения", а "возвращения". Все вернулось в лоно добрых старых квар-



тирных выставок. Конечно, я понимаю, проблема privacy, ностальгия по интимности...

АЗ - Хорошее слово - "невозрожденец".

АД - Отличное слово. Я уж точно не возрожденец. Я старый больной человек, но я пришел туда и мне показалось, что идея бумажного театра просто порхает в воздухе. Иногда, правда, уплывает куда-то в бок... В одном из разговоров я сказал - вы научились многому, но невольно забыта одна вещь, которая относится к истокам научения: Я говорит, следовательно, Я исчезает. Сомнение, а затем и мысль у Картезия отделены от речи... то есть, от времени, в котором мы уже всегда были или же только будем...

АЗ - Я читал. (пауза) Но я так и не знаю, что они делали потом, после того, как все написали. Куда они делись? И что делали прежде?

АД - Ну, один из них был пожарником. То есть, следователем страховой компании; расследовал все случаи, связанные с пожарами. Потом сатори - очередной пожар на фабрике. Люди курили в отведенном месте, а рядом стояло две бочки. Одна пустая, а вторая с бензином. На бочках были соответствующие надписи. Допустим - "пусто", "бензин". Рабочие предпочли бросать окурки в пустую бочку из-под бензина. Пары шарахнули. Ребенку известно, что бензин не взрывается, а пары - да. Но - пустая бочка... Пустота - это ничто, это - безопасно. Оказалось наоборот. Последствие - Жак Деррида развивает эту тему в концепцию - *différance*. Старая, но по-прежнему прелестная история.

АЗ - Это была пьеса, состоящая из двух надписей.

АД - Скорее, кости, состоящие из одной грани.

ОА - Мне очень нравится мысль о том, что театр дает возможность придать времени разнофактурность в процессе репетиций. Но в таком случае не получается ли, что театр существует лишь для тех, кто им занимается, а вовсе не для тех, кто его смотрит?

АЗ - Нет, не смотрит.

ОА - А что он делает?

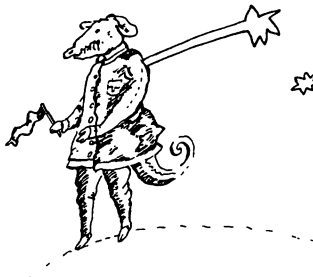
АЗ - Ну, понимаете, мы же не можем в своей жизни сами себе потереть спину.

ОА - Почему?

АЗ - Это трудно. И мы ходим даже в специальные места, где это делают, в баню, где нам это делают. И в театр мы ходим, где нам...

АД - Кусают наш локоть.

АЗ - Да.



АД - Но мы не коснулись темы, которой всегда касаются люди, когда заводят разговоры о важных вещах, будь то баня или кусание локтя. Мы не коснулись вопроса генезиса театра. Слушая Вас, Саша, я понял, что в моем сознании произошла бархатная революция: у людей, живущих на этой великой равнине при полном отсутствии поющих козлов... генезис такого театра, конечно же, следует искать с тризне, а затем и в самом погребально-похоронном обряде. По мокрому кладбищу, по колону в воде и грязи. Кричат вороны, голуби... и так далее. Вот она машина, спрессовывающая время в преддверии его отсутствия. Впрессовывающая, как муху в янтарь.

АЗ - Похороны?

АД - Хоронить, прятать, а затем искать - природа игры. Своего рода прятки. Элевсинские жмурки. Наверное, поэтому такие трудности с другими традициями. Что ж... другие белковые структуры.

АЗ - Да. Любая биологическая структура - она, как гайка с резьбой, настроена на время. И национальная или культурная разница существует на биологическом уровне, на уровне соответствия внутренней темпоральной резьбы тому времени, которое через человека проходит...

АД - Ты вернул меня на землю. Вот мы живем здесь... я понимаю, это странно, но я вынужден признать этот курьез, с которым приходится мириться. И мы здесь, как и все, находимся в поисках постоянства. Не в поисках утраченного в Комбре, а в поисках постоянства. В системе подлинной чумы - прости, я старше тебя - самым постоянным является то, что обслуживает смерть.

АЗ - Ты сказал "утраченное время"... На самом деле это название всех пьес прошлого и будущего. Любой театр - это поиски утраченного запаса, невоспользованного...

АД - ...Нетраченного...

АЗ - И еще 20 прилагательных - времени. Времени любого, сюжетно-событийного, чисто процессуального, времени ожидания, встречи, разрыва, разлуки... Это все временные категории на самом деле. И человек, который приходит в театр, он как бы приходит на склад запчастей. Ольга, передайте, пожалуйста, Лыхны Аркадию... Как на свалке японских автомобилей, где он ищет себе болт, бендикс, стартер - и все бесплатно. Театр - это такая свалка невоспользованного времени, где каждый может выбрать себе и приставить, прилепить, привинтить что-либо ко времени собственной биографии. Иногда привинчивать не к чему.

ОА - Давайте теперь поговорим про текст в театре. Предисловие к этому разговору будет такое. В Древней Греции пьесы писались для од-



ного единственного представления. Сюжет был всем известен, но текст каждый раз был оригинальным. То есть присутствовал элемент неожиданности.

АЗ - Вроде как на правительственном концерте.

ОА - Представления комедии дель-арте тоже были в значительной степени импровизированными. В нынешнем же театре текст представляется совершенно незыблемой конструкцией, как буриме. Есть жестко заданные рифмы, в них нужно вписаться. Откуда такой пиетет в отношении к автору?

АЗ - Я понял. Дело в том, что если раньше фабула была ясна всем, то по прошествии столетий фабула стала непонятна.

АД - Действительно, фабульно-каузальное мышление, причинно-следственное, когда-то могло претендовать на то, что оно может дать целокупную картинку мира. Но после того, как, к примеру, Вайцзеккер открыл принцип дополнительности, все поняли, что...

АЗ - ...что забит первый гвоздь...

АД - ...в гроб фабулы.

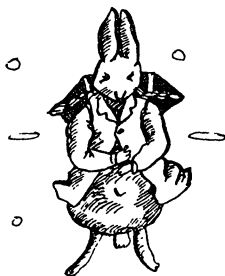
АЗ - ...в гроб современного театра.

АД - Но я ведь не цукат, я ведь тоже когда-то ходил в институт! Я ведь тоже обучался на театроведческом факультете, где меня строго ставляли по части, так сказать, драматургического анализа...

АЗ - Что-что?

АД - Ну... (щелкает пальцами) - экспозиция, кульминация, завязка... Но странно, как быстро исчезает у человека понятие конца-начала, внешнего-внутреннего, как нестоек этот *bric-a-brac* метафизики. И как любит человек возвращаться в милые пенаты.

АЗ - Я бы вернулся к теме времени. То, что зовется постмодерном, на самом деле не что иное как попытка по-аптекарьски назвать ментальный переворот, единственный резон которого состоял в абсолютно изменившемся -напрочь и вдруг - восприятии времени как такового. Pattern времени, воспринимавшегося линейно (начало, конец, а в середине нечто, что принято называть настоящим) относился ко всему без исключения. Модель истории, завершающейся чем-то - раем ли, победой добра или наступлением тысячелетнего царства - управляла сознанием. Управляла тем, что Лиотар называет *meta-gesite*, метаповествованием, собирающим мир в единое, где и возможно начало, то есть истинное прошлое, будущее и, паче того, настоящее. Которого нет. Но в котором должно по привычной логике свершаться Бытие.



АД - ...настоящее - тень, образуемая тенями прошлого и будущего. Сквозняк, снятое от-сутствление...

АЗ - Или история каждого - биография. Еще более детально построение сиюминутного события. Например театрального действия. Анатолий Васильев, бессознательно, может быть, это почувствовал. Он говорил, что весь театр Станиславского построен по принципу карабкания по канату. Ему (ей) дается задача - стать президентом или же добиться взаимности Маши...

АД - Нет, не откроет нам дверь насурмленная Маша...

АЗ - И вот в течение всей пьесы он (она) играли только это даже не желание... все время куда-то лезли. Его (ее) сила распределялась по этой вертикали. Что в конце стало выглядеть очевидной глупостью. И Васильев, весьма вероятно, не отдавая отчета себе в том, стал разрабатывать концепцию театра, который он назвал "бесконфликтным". Театра, где исключаются отношения в прежнем понимании, где все существует автономно. К чему вполне применим термин - паратаксист или же паралогия. И зачем стоит опять-таки усилие по замещению привычной модели театрального времени иной...

АД - Мы должны были бы остановиться на политическом смысле любого измерения в риторике. Не говоря уже о попытках изменения ее в подходе ко времени.

АЗ - Твой пример театра, возможно, груб, но тем не менее, он верный пример: simultантное существование различных персональных времен.

АД - Природа театра - Перформатив. Когда то, что делается в момент этого делания и есть реальность, а не "представленная". Когда происходит не репрезентация знания, но изобретение его в процессе действия, содержанием которого оно является. Театр жесток и Арто прежде всего настаивает на этом потому, что понимает так его энергию, подрывающую устойчивые структуры знания, превращающую их в труху. Что несомненно болезненно. Но в трактате Сунь Цзы о военном искусстве есть термин "девятая местность". Это последняя местность, в которую попадают войска. Девятая местность - горы слева, отвесные скалы справа, сзади пропасть, а впереди противник. Интересно, что рекомендация к поведению в этой местности самая краткая: "Сражайся".

АЗ - Потому что неминуемо возникает вопрос нравственности. Я тоже думал об этом. Для меня вопрос стоял так: где источник пафоса в новой ситуации? Источник морального на чем-то настаивания? Если происходит отмена всего, что вместо? Художественный метод вырастает в этику. Тем самым на этический уровень поднимается уровень игры. То

есть, отношение к миру, как к предмету игры делается высшей ценностью.

АД - Но игра это ведь тоже некие конвенции, некие уговоренности.

АЗ - Да. И, как ни странно, на личном, персональном уровне эти конвенции не социальные, не intersubjective - это конвенция религиозного плана. Они возникают между человеком и Создателем.

ОА - Ваши разговоры о времени естественно провоцируют вопрос о пространстве. Тем более, что идея ландшафтного театра...

АД - О-о-о-о-о-о! Вечер! Дамы в кисейных платьях, легкий бриз развеивает ленты на шляпах, в руках крокетные молотки, - прохожу мышеловку!

АЗ - Пространство есть форма существования времени. У этого положения масса практических применений. Например, в тесном пространстве трудно находиться долгое время... Тут дело даже не в климате.

АД - Дело в холмах.

АЗ - Холмы?

АД - Театр за холмом... Надо заметить, мы сейчас доживаем Эру театров за углом. Но неизбежно с изменением парадигмы "вещи в себе" при переходе ее в "вещь у нас", мы перейдем к театру за холмом, как переходят в другую комнату.

ОА - Случались ли уже попытки? Если да, то можно ли считать их удачными?

АЗ - Бондарчук. Видели "Войну и мир"? Или "Ватерлоо"? Это мастер.

АД - Это гигантская интуиция и ничего больше.

АЗ - Ничего. И море народа.

АД - Мир ожидает прихода холмистов.

АЗ - Главное, за холмом может ничего и не быть.

АД - Это уже финансовый вопрос.

АЗ - Да, это вопрос денег.

АД - И ответственности.

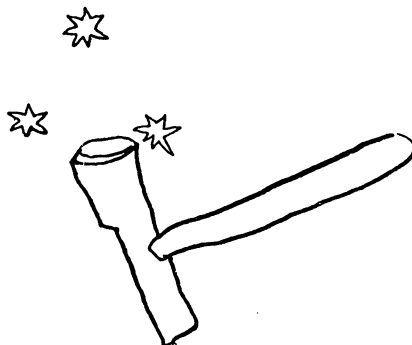
АЗ - И власти. (пауза) Единственное, что интересно в пространстве - это то, что какие-то слова в одном пространстве произносить можно, а в другом нельзя.

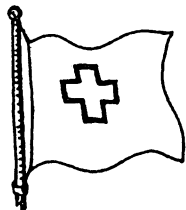
ОА - Вот! Значит ли, что текст пьесы дает задание на изменение времени, а пространство предлагает способы это сделать?

АЗ - Мне надоело говорить о времени и пространстве. Давайте поговорим о богатстве и нежности. Или о бедности и тщеславии...

ОА - Давайте.

АД - Только в другой раз.





ПИСЬМО МОСКОВСКОГО ЛЮБИТЕЛЯ ИСКУССТВ К ШВЕЙЦАРСКОМУ ДРУГУ О ФРАНСУА БУШЕ И ЛЮБВИ К ИСКУССТВУ

Милый друг!

Должен признаться, что твое предложение изложить мои соображения о Франсуа Буше привело меня в некоторое замешательство. Дело в том, что я никогда не занимался специально ни Буше, ни искусством XVIII века и вообще "классическим искусством". В моей диссертации, которую я защитил в прошлом году, трактуются такие специфические темы, как теоретическое наследие русского авангарда, марксистская социология искусства и политика большевиков в области искусства.

Надо сказать, что у нас как-то не принято забираться в "чужие" области, так что я боюсь, что некоторые из моих коллег воспримут с желчной ревностью мою попытку написать об "их" Буше. Более того, должен тебе признаться, что было бы неверным представлять мои восторженные высказывания так, будто бы я целые дни с умилением простаиваю перед Буше в музее. По правде говоря, концентрация историка искусства на какой-то проблеме походит на долгий и прочный брак с множеством следующих из него обязательств и супружеских восторгов. Мое же обращение к кургуазному французу можно рассматривать в этом смысле как легкую, пьянящую и необременительную интрижку. А для того, чтобы снять с себя ответственность и на время улизнуть законных уз, изменив им с рококо, я решил изложить мои соображения в форме письма, столь популярной в публицистике XVIII века. Эпистолярный жанр, как-то незаслуженно забытый теперь, приводил меня в восторг еще в те времена, когда я усердно конспектировал на занятиях по научному коммунизму в Московском университете письма Маркса и Энгельса, начинавшиеся обращением "Lieber Friedrich!" и неизменно оканчивавшиеся фразой: "Schicken mir etwas Geld!"

Стоит также добавить, что мой интерес к Буше, показавшийся тебе несколько курьезным, для молодого московского историка искусства, мне представляется явлением вполне естественным в рамках региональной культурной ситуации. Скорее аномальными можно считать мои занятия модернизмом и актуальным искусством, ибо добродетельные и консервативные ученики германских формалистов - профессора, у которых я учился на Отделении Истории искусства в Московском университете, потратили много сил, чтобы привить мне и моим однокашникам

величайшее почтение к классическому искусству и, напротив, отвратить мои взоры от модернизма. И все же мое маргинальное месторасположение - и в географическом смысле, и по отношению у иерархии культурных ценностей - оказывается своего рода привилегированной точкой при рассуждениях на одну навязчиво-актуальную тему. Это как раз и есть дилемма между "классическим" искусством и искусством современным, казалось бы, уже совершенно снятая в рамках постмодернистской парадигмы. Старое, доброе классическое искусство общими усилиями полностью реабилитировано, свойственное модернизму высокомерное пренебрежение "устаревшими" образцами культуры отмечено, и тем не менее некая недоговоренность, неясность во взаимоотношениях актуального искусства и искусства классического все равно ощущается. Сокровенный смысл этих недомолвок становится ясным, если, отвлекаясь от остальных важных функциональных значений искусства, рассматривать его как *предмет любви*. В этом случае всякий постмодернистский опус, какими бы реминисценциями он не был начинен, все же неизбежно останется в одной корзине с образчиками классического модернизма - вроде "Черного квадрата", - которые могут инспирировать массу разнообразных чувств, но все они будут принципиально отличны от тех, что охватывают знатока и любителя изящного перед Рафаэлем или Караваджо - или Буше. Если с этой точки зрения рассматривать популярные книги типа "как понимать искусство", то предполагаемая в них тактика "овладения" искусством может описываться в случае старого искусства как тактика соблазнения, а в случае современного искусства как чистое совращение. То есть в одном случае пособие примерно соответствует какому-нибудь "Путешествию на остров Венеры", во втором - богато иллюстрированной "Технике секса". Старые мастера вовлекают всегда готового к изысканным и острым наслаждениям любителя искусств в вечную, но неотразимо привлекательную любовную схватку. Впрочем, антитеза "искусства соблазнения" (старого искусства) и "искусства совращения" (модернизма) в рамках постмодернистского дискурса сама по себе выглядит уже историческим фактом, неким чистым воспоминанием. (Так престарелый жуир с равным сентиментальным удовольствием перебирает в памяти и нежные романтические привязанности, и бурные похождения в зрелости.) Условно говоря, Центр Помпиду уравнивается в правах с Лувром, поскольку все искусство неизбежно будет "старым".

Переходя теперь к изложению моих любительских соображений о Франсуа Буше, я бы предпочел начать с некоторых замечаний социологического толка, несколько отложив так и просящиеся на язык рассужде-

ния о непревзойденных чувственных качествах его живописи. (Так, в сталинские времена советские искусствоведы под страшным идеологическим прессом, предваряли свои сочинения о, скажем, итальянском Ренессансе главой о характере производственных отношений, особенно-стях землепользования и борьбе угнетенных народных масс в исследуемую эпоху.) Так что мне, по логике вещей, следовало бы прежде осудить социальную позицию Франсуа Буше за его идейный политический сервильизм и последовательное прислужничество сильным мира сего. Здесь следует пояснить, что для большинства советских интеллектуалов, находящихся в вечной оппозиции к господствующей идеологии, само понятие "официальный художник" прямо синонимично плохому, нечестному, дурному художнику. Творческий облик Буше не только не соответствует, но прямо противоположен проромантической мифологеме Истинного Художника, пребывающего в вечном и неискоренимом конфликте с о бществом. "Первый живописец короля", любимец госпожи Помпадур, ректор Академии художеств, наживший своим ремеслом приличное состояние, он может быть назван в числе немногих художников, которые жили и творили в обстановке исключительно комфорта - душевного и материального. Однако при всем недоверии к конформному в искусстве, как все же оказывается приятно рассматривать картины, написанные сытым, преуспевающим и довольным собой мастером (если, конечно, отказаться от левацких романтических догм о Великих Мастерах, голодающих в холодных мансардах). Особенно замечательно, что у Буше совершенно отсутствуют даже отдаленные признаки страдательности, хрестоматийно присущие Великим Мастерам. Ему удалось сохранить удивительную внутреннюю свободу, которой, по правде говоря, были лишены многие титаны. В соответствии с этими приметами воспитательного Буше можно смело зачислить в предтечи постмодернизма, подобно тому как Курбе считают предшественником модернизма. В заключение моих социологических рассуждений с удовольствием приведу соображение одного сурового советского социолога искусства 1920-х годов, Владимира Фриче, который определял Буше как художника, который "обслуживал класс упадочный, истративший запас жизненной энергии, физическое и психическое здоровье, класс, способный уже только празднично-легкомысленно порхать вокруг и над жизнью". Очень верное и глубокомысленное определение, не правда ли?

Очаровательное упадочничество Буше, его полное достоинства и аристократизма фаталистическое небрежение надвигающимся "потопом" наиболее полно выявилось в его галантных и мифологических сценах.

(Одну из них, чудную "Юпитер и Каллисто", находящуюся в Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, мы обсуждали во время твоего приезда в Москву.) С одной стороны, уже цитировавшийся Владимир Фриче полагал, что сюжеты подобного рода являются "бытовым жанром" и живописуют в аллергической форме порочный быт вырождающейся французской аристократии, а с другой, если продолжать мои предыдущие рассуждения, то сам сюжет этой прелестной картинки можно интерпретировать как аллегорию классической тактики "соблазнения". Однако главный смысл "соблазнения", "обольщения" здесь заключается не в фривольном сюжете и даже не в довольно отчетливом привкусе лесбийского эроса, придающего особую нежность и томную страстность всей картине. У Буше есть несравненно более открытые в эротическом смысле произведения - к примеру, находящийся в том же музее "Геркулес и Омфала". В действительности основной смысл, соль, изюминка настоящей соблазнительности Буше лежит в области гораздо более пленительной и изысканной, чем все эти кокетливо полуодетые, трепещущие от страсти тела и горящие очи. Эта область - такие простые и всем известные вещи, как фактура, живописная поверхность, структура мазка, линии и так далее. В последнее время мне кажется, что формализм, знатоки и любители искусства, почему-то тщательно скрывают остро чувственную, на грани эротизма основу своих тихих экстазов перед шедеврами. Речь, конечно же, идет только о подлинных знатоках и истинных любителях искусства. Эта небольшая эзотерическая секта творит свои таинственные ритуалы публично, на глазах огромных толп невежд с путеводителями. Как пылко бьется сердце посвященного, как учащается его дыхание, когда его взгляд зачарованно и любовно ласкает живописный эпителий картины! Восхитительное розовое небо Буше, его лазурная трава, нежнейшие пальчики и ошеломительные ямочки на изящных ножках его субтильных красавиц... Какое, черт побери, милое распутство, легкомысленное пренебрежение "правдой искусства" и неназойливая, нежная уступчивость и податливость! Здесь очень кстати было бы привести мнение знаменитого художника и тончайшего критика и знатока европейской живописи - Александра Бенуа, который в своей "Истории живописи всех времен и народов" прямо говорит о Буше как о "живописном развратнике". Наверное, эта его оценка все же отдает несколько пуританством XIX века, но тем не менее он очень верно отмечает тот "оттенок живописного оргазма и упоения", который он находит во всех картинах и рисунках Франсуа Буше. И далее он заключает: "Именно потому, что Буше так откровенно и бесцеремонно лжет, "лжет

от всего сердца, лжет, как поет птица, поэтому ему и прощаем его ложь"... Что касается меня, я более склонен восхищаться тем, что Александру Бенуа в начале XIX века казалось ложью, и в чем есть некая высшая правда. Вместе с тем признаться, что искусство XX века - Малевич, Дюшан, Уорхелл вызывают у меня хоть сколько-нибудь любовное чувство, я почему-то не могу.

В самом деле, является ли "Черный квадрат", или любое другое супрематическое произведение, или - если брать шире - подавляющее большинство опусов классического авангарда объектами, изначально рассчитанными на то, что их можно полюбить? Естественно, на этот вопрос невозможно ответить прямо, поскольку он требует предварительных рассуждений - например о том, что понимать в данном случае под любовью. С пристойной случаю мерой условности можно говорить о "науке страсти нежной", как у Буше, или, напротив, о любви как о всесжигающей и смертоносной борьбе за преобладание, борьбе, настоящий смысл которой не в результате, а в самом процессе, то есть в насилии. Модернизм - ведь это, в сущности, насилие, это настойчивое стремление не обольстить, но силой навязать мне свою модель мировосприятия, и началось это насилие еще во времена импрессионистов, которые истратили огромное количество усилий, чтобы *заставить* зрителей видеть мир извращенным способом. теперь, вспоминая опыт почти столетия модернистских бесчинств, "утраты середины", "шока нового" и прочих приключений XX века, трудно понять тех разгневанных господ, которые, по легенде, протыкали зонтиками полотна импрессионистов. Ну и что в них было такого особенного, чтобы так волноваться? Разве лишь то, что они первыми посягнули на это милое и невинное эротоманство "подлинных любителей искусства" или, если хочешь, "любителей подлинного искусства".

Могу сказать тебе по секрету, что и сам я тоже не чужд камланий перед прекрасным, ритуальных тайнодействий перед Несравненными и Великими Старыми Мастерами. И по какой причине я должен отказывать себе в удовольствиях для глаз и наслаждении "ретиальными художниками", над которыми так язвительно издевался Дюшан? Для московского эстета эти наслаждения всегда многократно обострены тем, что наши собрания не так уж богаты настоящими шедеврами, поэтому попадающие в Москву выставки старого искусства из западных собраний всегда вызывают приливы необыкновенного энтузиазма.



Некоторое время назад у нас был настоящий музейный бум, и чтобы попасть на хорошую выставку, приходилось стоять в очереди по многу часов.

Кроме того, меня все же не оставляет надежда на то, что мое зрительское гурманство будет когда-нибудь удовлетворено на выставке современного искусства. Пока что же, приходится отправляться в музей и предаваться своим тайным наслаждениям там. Но так хочется чего-то нового - или только шока от нового?

На сем остаюсь искренне твой.
С приветом из Москвы.

Андрей Ковалев.





А. ВЫШЕЙ МОЛОТОК

В.



1. Саблезубые тигры
не помышляют о вы



2. Койары стекают
в радиоточке.

3. Ему вручают грифель
и молоток.

4. Профурсетка Соко

В мечети глотает лебединые кры

мьлю для ног.

5. Шеих потеет от

6. МЫ УЖЕ ЗАХ КОСТЬЮ

ПИТТЕРА ТЕЙЯ.

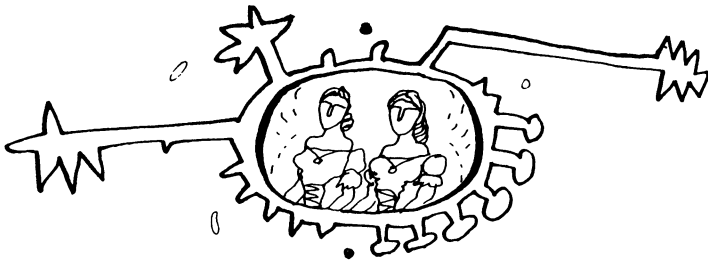
2.

— DRINK THE HAMMER

1. SABIE-TOOTHED TIGERS DO NOT CONTEMPLATE POWER.
2. THE SHEIKH IS SWEATI
3. WE HAVE ALREDY CLOKED ON THE BONE OF P. T.



1445.151970.



Юлия Кисина
из книги "Незначительные изменения"



Идея молодости и красоты в русском и советском искусстве

Если попытаться сформулировать качественное отличие чувства молодости XIX века, то получается, что основной чертой этого чувства станет недолговечность молодости и ее жертвенная гибель. Тема юности - по преимуществу тема жертвы от декабристов, "лишних людей" до Веры Фигнер или Сони Мармеладовой. Молодость важна словно не сама по себе, но как символ вечной будущей жизни. Недожитая и нерастраченная молодость укрепляет своей нереализованной страстью веру и свободу. При этом, чем ближе к концу XIX века, тем отчетливее быстротечность молодости становится самодовлеющим ощущением, которое делает напрасным все дальнейшее существование. Исход молодости воспринимается как исход жизни ("все миновалось: молодость прошла"), а красота молодости - лишь маска, скрадывающая одряхление. Молодость теряет всю свою силу; не успев осуществиться, она открывает в самой себе и чувственно смакует признаки распада. Своеобразным комплексом Дорисана Грея была поражена и эстетизировала его культура серебряного века, превратившая слова тлен, старость и смерть в синонимы молодости.

Закат старой дворянской России ускоряется рождением новой, герои которой так же непохожи на своих предшественников, как монголоиды на европейцев, хотя их объединял не только язык, но и оказавшиеся традиционными национальные предрассудки. Первый, можно сказать, лабораторный или внутриутробный период развития советского искусства был совершенно чужд проблемам молодости и красоты в естественно-жизненном их понимании. Интеллектуальная абстракция супрематизма и атомарные опыты аналитического искусства Филонова, казалось, совершенно не предвещали того телесного буйства, которое внезапно разлилось в советской культуре во все своем изобилии. Причем, если сто лет назад в первой трети XIX века молодая культура обнаружила элитарные свойства, то теперь настала очередь самых что ни на есть народных - новая "общность" не только формировалась на основе социальных низов, но и, как это всегда бывает, на основе материала провинций. Кроме того, сложение ее происходило ускоренно, и это, вероятно, тоже оказало очень большое влияние на явно ущербный конечный результат.

Брутальное народное чувство формы, склонность к коллективизму были искусно использованы официальной идеологией, которая сумела преобразовать брожение молодых соков народа в полезный труд на благо государства, создав в стране атмосферу всеобщего трудового экстаза, названную Мандельштамом "блудом труда". Без преувеличения можно сказать, что большая часть общества, особенно молодежи, в 1930-х годах пребывала в состоянии непрерывного любовного экстаза, переживаемого вместе с вождями, страной, классом, партией, коллективом завода и т.п. Поскольку все эти понятия персонифицировались в товарищах по партии, комсомолу, цеху, и пол самих этих товарищей был абсолютно неважен, новое любовное чувство приобрело коллективный и в сущности безысходный характер, так как количество его объектов было ничем не ограничено и величина его напряжения постоянна.

Кинохроника, живопись, литература сохранили буйный любовный дух, агрессивную страсть молодости 30-х годов. Как сцена коллективных любовных проявлений выглядит, например, картина Самохвалова "Товарищ Киров принимает парад физкультурников на Дворцовой площади", где прекрасные спортсменки с цветами в страстном порыве допрыгнули до трибуны молодого, полного нечеловеческой силы вождя, и художник запечатлел момент пылких объятий. Недаром в фольклоре именно на военном параде происходит впечатляющая демонстрация сексуальной силы советского человека. В слитном переживании любви к своим кумирам объединялись стадионы. Так, например, кульминационная любовная сцена романа Ю.Олеши "Зависть" происходит на стадионе во время футбольного матча с немецкой командой. Героиня, красавица комсомолка Валя вместе с ликующей двадцатитысячной толпой на трибунах особенно остро переживает пик наслаждения своим возлюбленным вратарем Володией Макаровым. Чужим на этом празднике жизни остается третий герой, человек старого мира Кавалеров, безнадежно влюбленный в Валю и не способный предаться коллективному экстазу.

Коллективный эротизм унифицировал характер и красоту советской молодежи, приблизив ликующего рабочего к колхознице, сделав мужеподобными женщин, а лицам летчиков и военных моряков придав выражение девической восторженности и невинности. Советская молодежь колоннами загадочных курсов проходит в кадрах физкультурных парадов. Советский человек 30-х годов вошел в культуру и историю вечно молодым существом, потому что, исчерпав свои силы в любовно-трудовом коллективном экстазе, он исчезал, теряя свою биологическую энергию и молодость. (Недаром семьи и старые рабочие, а вместе с ними и челове-

ческий быт, гарантирующий нормальную продолжительность жизни, появились в основном в послевоенном искусстве).

Кульм молодости сохранился в официальном пантеоне 1950-60-х годов, однако в значительной степени утратил свою пассионарность. Главным занятием его служителей стала непримиримая борьба с "несоветской молодежью" и ее нездоровыми увлечениями. Конечно, у нас не было событий, сравнимых со студенческими революциями 1968 года. У нас отстаивали не свободу любви, но всего лишь брючные костюмы и длинные волосы. Однако несмотря на поверхностную и, казалось бы, бездарную возню, именно символической весной 68 года появился литературный манифест новой волны, который при всей свойственной манифестам браваде и молодому задору дал исчерпывающее представление о характере надвигающихся перемен. Это была "Затоваренная бочкотара" В.Аксенова.

В повести Аксенова, во многом предвосхитившей идеи соцарта, от-рефлектирована мифология советского искусства. Это сделано и на уровне языковых штампов (диалог влюбленных в "суровом стиле": " - Давай и мы посвятим себя науке, отдадим ей себя до конца, без остатка... - Хорошая идея, Иринка, и мы вопло-

тим ее в жизнь."); и на уровне традиционного набора героев (шофер по фамилии Телеспокров, современник космической эры, учительница географии, моряк-черноморец, летчик, пенсионеры-рабочие и интеллигент в первом поколении); и даже на уровне пародирования распространенных приемов политической пропаганды ("Каждую минуту рабочего и личного времени Вадим Афанасьевич думал о чаяниях халигалийского народа, страдал от малейшего повышения цен в этой стране, коррупции и безработицы, думал о закулисной игре хунт, об извечной борьбе народа с аргентинским скотопромышленником Сиракузерсом" и т.д.) Объединяющая идея повести - это всеобъемлющая и примиряющая любовь, лишенная всяких намеков на бывшую классовую агрессивность. Не только моряк влюбляется в учительницу, советские люди Вадим Афанасьевич и Володя Телеспокров делят любовь к далекой латиноамериканской стране Халигалии и ее женщинам, кляузник старик Моченкин неожиданно переживает прилив нежности к своим жертвам, и все вместе герои мирятся с братьями - участковыми милиционерами; но даже в ночном эротическом сне возникает у одного из героев безумная для каждого советского человека мысль. "А разве Хунта не женщина?" Главный же объект авторской эстетизации и всеобщей любви - это самый бросовый ветхий предмет, которому даже на складе города с говорящим названием Коряжск не

нашлось места. Это та самая затоваренная бочкотара. Именно в заботе о бочкотаре вспыхнула дорогой любовь моряка и учительницы, именно ей достанется холодной ночью бесподобный мохеровый плед специалиста по Халигалии, а прочие пассажиры моют и чистят ее как объект культового поклонения.

Так, на месте благородных и возвышенных идей XIX века, богоподобных вождей 30-х годов и товарищей по классу оказывается куча попросту дерьма, вызывающего элегическую нежность и симулированную страсть нового молодого поколения.

Не лишенный ностальгической чувствительности стереотип восприятия мира как грандиозной бытовой, исторической и интеллектуальной свалки предопределил некоторые особенности интерпретации ортодоксальных ценностей советского искусства в соцарте, и в том числе - темы молодости. Чаще всего соцартисты обращались к сюжетам из этой некогда священной сферы с целью их осмеяния и десакарнизации. Вопиющий пример поругания святыхи 1930-50-х годов - картина Комара и Меламиды с изображением пионерки, сосредоточенно мастурбирующей перед зеркалом. В этой картине с порнографической откровенностью демонстрируется когда-то воодушевлявшее массы эротическое подсознание сталинского искусства. Так же богохулен и двойной автопортрет в виде юных пионеров - непристойное соединение фигурок божеств из советского пантеона и ернических физиономий сатиров-художников. Тлен порнографии, делающий невинность культурных героев 30-х годов (спортсменов, балерин комсомольцев и т.д.) вызывающе неприличной, очевиден и в картине "Генетика" А.Косолапова. Бесстыдная (в традиции национального чувства жизни, постоянно испытывающего колебания от глубокой стыдливости к полному бесстыдству) откровенность этих произведений соцарта имеет исторические параллели в фазах старения и разложения культуры, в извращенной чувственности многократно повторявшихся "закатов Европы". Однако в данном варианте она не отличается культурной изыканностью, а больше всего напоминает аналогичные советские памфлеты антихристианской направленности, особенно сочинения Демьяна Бедного.

От разрушительной идеи этого цикла произведений приятно отличается культ молодости и красоты, доминирующий в ленинградском искусстве рубежа 80-90-х годов. Его первым объектом стала картина Т.Новикова "Строгий юноша", казалось бы, вполне соотносимая с произведениями соцарта дадаистическая перифраза архетипа девушки с веслом и классического фильма 30-х годов по сценарию Олеси. Между тем,

"Строгий юноша" лишь откровенно симулирует и, вполне возможно, пародирует приемы соцарта, иронично эстетизируя полные витальной любовной силы образы советских богов. Божественная природа молодости и красоты, которую на массовом уровне активно эксплуатировала тоталитарная культура, компрометируя, по мнению многих, саму идею, вновь оказалась привлекательной. Ее аллегорией и явился обнаженный красавец с бессмысленным взором на фоне сияющего синевой моря.

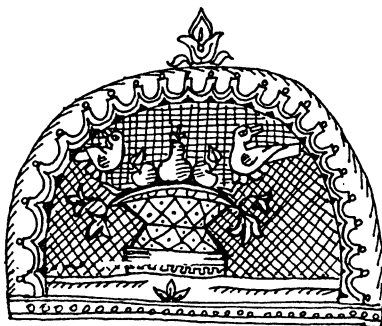
В негу любовного нарциссизма и погрузилось, совершенствуясь, это новое направление, слетая в живописные орнаменты Принцев Б.Матвеевой и Адонисов Д.Егельского; снимаемая видео-клипы, в которых ярмарочный, плебейский боди-билдинг смотрится как ожившие автопортреты Шиле.

Как и московский соцарт, ленинградский нарциссизм - проявление декаданса, процесса интеллектуальной и чувственной эстетизации до сознательного пародирования китча. Однако если соцарт активно использовал сферу китчевых штампов для своих интеллектуальных построений, то ленинградский нарциссизм создал свой вариант китчевого панэстетизма. Поэтому в то время как московские художники ориентировались на капище советского китча - бытовую культуру 1930-50-х годов, ленинградские интересовались периодом 1900-х годов, стилем модерн, который до сих пор остается непревзойденной моделью массовой художественной культуры. (С модерном в быт всех слоев общества вошла волнующая, необычная, смоделированная эстетиками красота. И при первой же возможности массовое сознание уже в середине 1920-х годов отвернулось от функционального пуризма и с ностальгической силой потянулось к роскоши и узорчю модерна. Аналогичной идеальной моделью чувственной пластической красоты для европейского мира, вероятно, является католическое барочное искусство. И не случайно именно барочный экстаз пародирует Джеф Кунс в своих последних эротических композициях, которые типологически близки нарциссизму ленинградской школы).

Помимо стилистической ориентации на модерн, идея красоты в произведениях Т.Новикова связана с популярным жанром искусства сувениров. Долгие годы он существовал на бытовом уровне, выражая народные представления о красоте, которые воплотились в главных украшениях быта - буфетах (позже сервантах) - диснейлендовской картине из стекла, хрусталя, фарфора, открыток, букетиков, фотографий, красивых коробочек и прочих безделушек. Искусная аранжировка подобных реликвий обнаруживает в Т.Новикове большого ценителя скурильностей и духовного

наследника юношей Вагинова, особенно одного из героев "Козлиной песни" - Кости Ротикова, хранителя бытового музея, посвятившего себя изучению безвкусицы (эротического фарфора и фольклорных картинок, надписей в общественных туалетах и забавных фантиков). Традиция милый скурительных сувениров возвращает нас к совершенно забытому пониманию красоты как интимной прелести и любовной неги. Само понятие прелести, казалось, навсегда изгнано из сурового мира, ввергнутого в междоусобную борьбу за идейное, высокое и здоровое искусство. Тем более удивителен этот дикий побег, непонятно как привившийся на давно не плодоносившем дереве петербургской культуры скурительного, мертвая крона которого некогда была цветущими ветвями "Мира искусства". Конечно, нарциссические композиции Тимура, "предназначенные для размещения над кроватью", принадлежат искусству, рожденному революцией 1968 года. Однако они совершенно лишены революционного экстремизма, пусть даже и чувственного в духе хиппского стремления к нирване. Именно отсутствие экстремизма наполняет их отраженным светом гедонистической культуры 1900-х годов, ее иллюзорной близостью.

Так, в современных произведениях неожиданно разрешается коллизия культуры начала века: быстротечная молодость и обманувшая однажды красота проявляют свой вневременный любовный смысл; и петербургская традиция вновь после 80 лет блужданий, быть может, ненадолго возвращается к своим метафизическим прелестям.



П. НЕСТЕРОВА

Советская авиация как параллельный метрополитен

С культурологической точки зрения первая линия московского метро и советская авиация 30-х годов обладают, как это не парадоксально, чертами несомненного сходства. Это подтверждается не только буквальными хронологическими совпадениями, но и, прежде всего, общностью взаимоотношений с миром - лишь в СССР бурное развитие этих "потусторонних" видов транспорта словно отобразило в себе черты основной государственной политики, которая и привела эти топографические противоположности к диалектическому единству, сделав его материальным.

К началу тридцатых для правительства юной страны сделался весьма очевидным прискорбный факт невозможности быстрого осуществления мировой революции. Передел мира был возможен лишь на 1/6 части суши, что стало к тому времени слишком мелким пространством для художников политики. Для контроля над большей территорией не было пока ни сил, ни ресурсов, однако материальное воплощение своих эстетически-умозрительных игр хотелось иметь визуально выраженным на географической карте, и выход был найден. С земной поверхности надо было уходить, ибо она с ее вполне конкретными и боеспособными обитателями вне пределов СССР тормозила безудержный полет мысли. Средством для увековечивания этого полета стали не регулярные войска, а вершинные достижения технологии, транспорта прежде всего, а транспорт - всегда посланник, передатчик информации, или, если угодно, идеологии. Карту мира в 30-е годы старались видоизменить, в основном, красными линиями сверхдальних перелетов - такой маршрут можно не только вообразить, как базис и надстройку, но и, что самое главное, документально изобразить картографически. Иными словами, политика экспансии шла не по земной поверхности, а по линиям, ей параллельным. Но в то же время ни технология, ни идеология еще не позволяли экспансии этой развиваться строго перпендикулярно - ни слишком ввысь, ни слишком вглубь. Таким образом, перпендикуляр был нужен лишь как средство перехода к параллели. Именно поэтому конструкторы ракет и установок сверхглубокого бурения оставались помощниками авиаторов и метростроителей, главных героев эпохи. А после бесславных возвраще-



ний стратостатов с морожеными аэронавтами, вертикаль как таковую вообще на время предали забвению.

Цитадель капитализма штурмовалась единственно возможным способом - посредством чкаловских дерзаний типа Москва-Ванкувер или Москва-Нью-Йорк (через Северный Полюс). Характерно, что и карта самой Москвы как идеальной планетарной модели (кольцевая и радиальная структура как аналог системы широт и долгот) параллельно украшалась красной линией метро, подобно Чкалову, пересекающей пуп Земли в виде станции "Охотный ряд" - "всем известно, что Земля наичнается с Кремля". С 1935 года Москва, по сути, - город подземный - метрополитен в нем и сейчас самый верный ориентир.

Таким образом, горизонтальное преодоление Москвы и планеты шло строго синхронно: первые архитектурные шедевры подземелья открылись в тот же год, когда в небеса взлетел (и вскоре упал) авиационный монстр, самый большой в мире на тот момент восьмимоторный "Максим Горький". По вполне очевидной тенденции к монументализму, утилитарная ценность и авиации, и метрополитена были сознательно занижена. Сент-Экзюпери писал, что романтика авиации прекратилась с того дня, когда на самолете установили первый туалет. В этом смысле московское метро напоминает авиацию героического периода: мировой масштаб столицы можно почувствовать, проехав с полным желудком от станции "Сходненская" до "Битцевского Парка" - подземка сохранила некомфортный романтизм тридцатых. Антиутилитарность авиации начала века как рискованного аттракциона была вполне понятной - если на дореволюционном аналоге "летающего богатыря" - "Илье Муромце"- катали в качестве олицетворения державной силы борца Ивана Поддубного, то на "Горьком" катали уже целый печатный станок, выпускавший неземную газету, в то время как о наличии туалета вспоминали, очевидно, лишь непосредственные пассажиры. Балаган канонизировался - популярного борца заменила идеология, и в этой связи достаточно показательным является тот факт, что первая линия метро пролегалла между двумя местами увеселения московской публики - Парком культуры имени того же Горького и парком Сокольники.

С тотальной антиутилитарностью связано и то, что советские довоенные самолеты подчеркнута архитектурны, за что наши летчики в 1941 году и расплачивались: предвоенная конструкторская мысль в основном шла по пути создания наимассивнейшего аппарата безотносительно его боевых качеств. Летные же качества измерялись, в лучшем случае, лишь потенциальной дальностью. Казалось, что самолет виделся летящим уже

в ангаре. "Тяжелый Бомбардировщик-3", например, был триедин: как летное средство, олицетворение полета и небо одновременно. "Бомбардировщик" в расчет почти не принимался, важно было то, что он "тяжелый".

Архитектура метро также несла черты своеобразной перверсии - самолеты архитектурностью своей напоминали подземные вестибюли, подземелье же украшалось авиационной символикой и небесными пейзажами. На минуту представим себе чувство человека, вынужденного благодаря антиутилитаризму отечественных конструкторов проводить ночь на станции "Маяковская", спасаясь от бомбежки, и каково ему было лежать под мозаикой, изображавшей парашютистов, спускающихся с неба.

Однако именно война в то же время дала возможность к реализации экспансии непосредственно на земле, что же до малоудачных территориальных претензий перелетов и метрополитена (Финская кампания), то они в расчет, естественно, не берутся. Долгожданный передел мира изменил основное направление экспансии, сделав его уже вертикальным. С этим связана, в первую очередь, попытка вывести город на поверхность и создать устремленные ввысь соответствия подземным ориентирам - речь идет о строительстве знаменитых высотных зданий, указывающих новое направление агрессии. Начиналась эпоха Белки и Стрелки. Характерно, что в 30-е годы самый грандиозный вертикальный проект (пресловутый Дворец Советов) на деле обернулся даже не котлованом, а опять-таки целой сетью подземных коммуникаций, обеспечивающих водоснабжение бассейна "Москва". В итоге послевоенная архитектура вернулась к воссозданию разрушенных в 20-30-е годы форм, самолеты же напрямую стали стать государственным экспортом, а метро отчасти вышло на поверхность. Большинство послевоенных станций по дизайну своим гигиеническим утилитаризмом напоминают места общественного пользования, которых там как раз и не хватает. Нынешнее

время уже не позволяет отождествлять столь различные виды транспорта - с появлением концепции мирного сосуществования метро и авиация превратились исключительно в средства передвижения и как модели тотального штурма ушли в прошлое. Теперь лишь изредка из советского подсознания всплывает то, что раньше было жестко взаимосвязано, и тогда публицисту приходит в голову сравнить диаметр фюзеляжа крупнейшего аэробуса с диаметром станции метро, или сама собой напрашивается аналогия между авиакатастрофой и крушением эскалатора на "Авиамоторной"...





АННА ЦИПЕНЮК

Опыт прочтения букваря

В В Толковом словаре Вл. Даля букварь назван "собранием букв и стате-ек для обучения грамоте". Оперируя с языком как средством описания действительности, букварь неминуемо располагается между этим языком как таковым (означающим), элементарными правилами построения высказываний, и представленной в языке реальностью (означаемым). Осуществляя переход от букв к словам и "статейкам", этот Учебник учебников конструирует и некоторую картину мира, уподобляясь тем самым энциклопедическому словарю. Логика букваря - логика усвоения фундаментальных единиц языка, букв и звуков, - подчиняет себе сопряженные с этими буквами реалии. Теоретически призванные иллюстрировать правила чтения и письма, возникающие в Букваре люди, предметы, явления выступают в качестве букв-первозлементов окружающего мира. Независимо от того, какие цели сознательно преследуют создатели той или иной азбуки, по каким принципам, помимо лингвистических, отбирают слова и тексты, букварь заставляет воспринимать попавшие в него реалии в качестве основополагающих. Это авфавит не только в лингвистическом, но и в мировоззренческом смысле.

Букварь для I класса советской школы открывается обращением к предположительно не умеющему читать ученику. В развернутой метаформе букварь уподобляется ключу, открывающему дверь в "мир новых, интересных книг" и шире - "в замечательную, необыкновенную страну - Страну знаний" (остающуюся единственной страной, фигурирующей в букваре помимо СССР). Авторы подробно характеризуют систему ценностей, которую, на их взгляд, содержит букварь кроме правил чтения и письма; сами слова заранее наделяются ценностным смыслом. Школьник благодаря букварю впервые напишет "самые дорогие и близкие для всех нас слова: мама, Родина, Ленин, узнает, "как велика и прекрасна наша Родина, как много делают советские люди, чтобы на всей Земле всегда был мир!.."

Весьма интересно, что при таком осознанном отношении авторов к экстралингвистическим задачам букваря получившаяся у них книга имеет, на наш взгляд, не слишком много общего с авторским представлением. При всей навязчивости идеологических клише, отнюдь не они

определяют содержание "первой школьной книги". Чтобы продемонстрировать это, обратимся прежде всего к ее действующим лицам.

Даже беглый взгляд позволяет заметить, что среди различных людей, вещей и явлений, фигурирующих в букваре, абсолютно доминируют три группы персонажей. Это наделенные личными именами дети (у Бори брат Виталик. Сима и Зина вырастили розы. Лена пила квас и т.д.); представители тех или иных профессий (кузнецы, плотники, трактористы, водолазы и пр.) и животные, включая рыб и птиц. Флора представлена гораздо скромнее фауны (растения упоминаются около 20 раз, животные - более 40). Семейные отношения упоминаются несколько раз, причем дедушка и бабушка по одному разу, а папа сильно переживает маму, хотя именно мама выступает в упомянутом Предисловии среди "самых дорогих и близких слов". Реальные исторические лица единичны: два раза назван Ленин, один раз - "первый космонавт Гагарин". В особом разделе, не входящем непосредственно в рамки азбуки, представлен ряд русских и советских писателей с краткими характеристиками, о которых речь пойдет ниже.

Очень невыразителен мир предметов, которые можно буквально сосчитать по пальцам (школьные принадлежности, стол, стакан, телевизор - список почти исчерпывающий). Упомянуты все времена года, среди которых наиболее пространно описана весна. В целом, к каким бы тематическим рядам не обратиться, безоговорочный приоритет детей, профессий и животных не вызывает сомнений. Характерно, что единственные два стихотворения, приведенные в букваре полностью - в отличие от различных избранных цитат - посвящены соответственно профессиям и животным. Первое - безымянное стихотворение, воспевающее труд летчика, сталевара, тракториста; второе - "Где обедал воробей?" С.Маршак.

Обилие детских имен в букваре ожидаемо и неизбежно, как в любом учебном тексте. Они полностью взаимозаменяемы. "Катя и Галя склеили домик. Дима и Аня вырезали из бумаги и картона солдатиков. Вова и Гена вылепили из пластилина Буратино". Э.Ионеско говорил, что написал свою "Лысую певичку" с ее неотличимыми друг от друга персонажами под впечатлением от учебника английского языка. Во множестве книг описаны усилия детского сознания наделить конкретностью абстрактные знаки - персонажей языковых учебников и арифметических задач. В.Набоков вспоминает в "Других берегах" о героях своей первой английской грамматики - Бене, Дэне, Сэме и Неде. "Из-за того, что в начале составителю мешала необходимость держаться односложных слов, представле-

ние об этих людях получилось у меня и сбивчивое, и сухое, но затем во-ображение пришло на помощь и я увидел их". Однако в букваре и по мере усложнения тактов и расширения возможностей повествования дети не приобретают ни индивидуальных признаков, ни сколько-нибудь раз-вернутых характеристик. Обращает на себя внимание, что применитель-но к детям, а также и взрослым, в букваре ни разу не употребляются эпитеты. Ни один из обозначенных в книге детей не имеет отличитель-ных черт. Розы названы красными и розовыми, сказки - новыми и инте-ресными, снежинки пушистыми и т.д.; мир людей полностью лишен определений. Отсутствуют не только приметы внешности или характера, но и обязательные, казалось бы, дидактические "плохой-хороший", "до-брый - злой". Напротив, животные оказываются носителями определен-ных отличительных признаков. "Вот злые волки. А там полосатые зебры. Зимние гости - красногрудые снегири" и так далее вплоть до стихотворе-ния Маршака, целиком построенного на дифференциации зверей, кото-рые живут и питаются по-разному.

Взрослые, со своей стороны, лишены имен. Если дифференциальным признаком ребенка является имя, то взрослого - профессия (единствен-ные исключения составляют повар Елена Петровна и учитель Вадим Петрович, возможно, брат и сестра). Как и имена, профессии сосущест-вуют синтетически, через запятую. "У Пети папа - плотник. Папа Веры - пилот. У Севы папа - капитан. У Полины - сталевар. У Кати - тракто-рист." Мир профессий патриархален, в нем господствует мужское нача-ло, и поэтому для мамы почти не находится места. В двух случаях, когда мама олицетворяет профессию, она неразрывно связана с папой ("У Ро-мы папа и мама - строители"), даже с чужим ("Папа Тимы работает на заводе. И у Димы мама работает на заводе. Папа Тимы и мама Димы - ударники труда"). Единственная самостоятельная женщина - упомяну-тый повар Елена Петровна, которая, как и положено женщине, "стоит у плиты" и "варит суп". Текст "На уроке" сопровождает рисунок, изобра-жающий ученика и учительницу, однако в тексте об учительнице нет ни слова. Зато позднее появится учитель Вадим Петрович.

Из приведенных примеров видно, что термины родства в подобном контексте обозначают не столько тип кровных связей, сколько возраст-ные отношения. Букварь не содержит ни одного текста, описывающего семейный быт. Единственный появляющийся в букваре брат соотносен с единственным относящимся к человеку прилагательным, обозначаю-щим, соответственно, возраст:

"У Бори брат Виталик. Он мал, но знает буквы".

Папа синонимичен взрослому работающему мужчине, владеющему профессией. Текст с интимно-личным заголовком "Мой дедушка" в действительности определяет статус дедушки в мире профессий:

"Мой дедушка - участник Великой Отечественной войны... В День Победы 9 мая я был с ним на встрече воинов-ветеранов".

Дедушка-ветеран замещает папу по возрасту.

Эта оппозиция по возрасту оказывается для букваря структурообразующей, но легко преодолимой. В отрывке "Кто кем станет?" показано, что с помощью простой операции имена детей могут превратиться в названия профессий:

"Вырастет Вера и станет строителем. Слава - трактористом. Светлана - таксистом. Нина - поваром. Виктор, Никита и Тарас - сталеварами. А Павлик полетит на Марс. Он станет космонавтом."

Эти преобразования легко поддаются выражению в системе математических знаков:

ребенок \times возраст = профессия

Прочитированный текст и завершается как математическая задача: "А кем станут Максим, Сева и Роман?"

Стихотворение, воспевающее профессии, включает в профессиональный мир и ученика, располагая его в самом низу иерархической схемы. Последовательно перечислив или, точнее, прославив профессии (совпадающие с первоэлементами - воздух, огонь, земля), этот гимн присоединяет к ним школьника:

Слава летчикам в полете -
 Тем, кто в небе на работе!
 Слава тем, кто у печей, -
 Нет работы горячей!
 Трактористу слава в поле,
 Слава честному труду!

Ученик оказывается простейшим составным элементом этой таблицы умножения, ее единицей. Аналогично тому, как эволюционирует таблица умножения от одного до десяти, ученик поднимается на более высокие ступени профессиональной иерархии:

"Накануне праздника Великого Октября мы стали октябрятами. А раньше мы были просто учениками."

Оппозиция по возрасту оказывается решающей и в лаконичных характеристиках писателей. Писатели делятся на тех, которых "любят взрослые и дети", и авторов, адресующихся только к детям (например, "Лев Николаевич Толстой - великий русский писатель. Он написал мно-



го книг для взрослых. А для детей он создал "Азбуку". Многие рассказы из нее и сейчас интересны детям". Другой тип: "Все дети хорошо знают стихи "Почта", "Детки в клетке", "Сказку о глупом мышонке", "Веселое путешествие от А до Я" и другие. Их написал Самуил Яковлевич Маршак".) Первую группу образуют Пушкин, Некрасов, Толстой и С. Михалков ("замечательный советский писатель. Он написал много книг для детей и взрослых"). Вторую - Ушинский, Маяковский, Маршак и Чуковский.

Связи, организующие мир людей, распространяются и на животных. Парадоксальным образом животные букваря находятся вне басенно-аллегорической традиции, всегда составлявшей неотъемлемую часть дидактики (в частности, в рассказах для "Новой Азбуки" Л.Н.Толстого животные занимают огромное место, используя целиком в русле басенного канона). Звери, появляющиеся в букваре, не трактуются иносказательно, не сопоставляются друг с другом по принципу басни (то есть, качеству - уму, трудолюбию и т.д.), вообще не сопоставляются друг с другом. Они совершенно лишены самостоятельности и постоянно соотносятся с миром людей. Даже тексты, содержащие элементарные сведения по зоологии, в конце концов неуклонно вводят человеческих персонажей. Так, текст, озаглавленный "Лось", начинаясь с зоологического комментария ("Лось ест траву и ветки. Ему требуется и соль."), переходит к Толе и Коле, которые по совету учителя понесли в лес соль для лосей. В тексте "В зоопарке" фигурируют Зина и Севва, наблюдающие за животными. Единственный текст с аллегорической основой, в котором птица оказывается петь в неволе, имеет типичное название "Варя и чиж".

Такое сосуществование детей и животных делает их своего рода эквивалентами. Некоторые примеры свидетельствуют об этом особенно наглядно. Три идущих друг за другом текста озаглавлены соответственно "Виталик", "Виталик и Бобик", "Барсик". Благодаря уменьшительному суффиксу между Виталиком и животными сразу возникает полная языковая аналогия, которая поддерживается не только на грамматическом, но и на более высоком смысловом уровне. Виталик - младший брат Бори, еще не школьник, то есть существо, находящееся вообще за пределами профессионально-трудового мира. Его место среди животных. "Мы сели за уроки, и совсем забыли про Виталика. Смотрим: позвал он Бобика и ткнул носом в картинку. Но собака зевнула и уползла к себе в конуру". Ребенок играет по отношению к животному ту же роль, в какой он сам оказывается применительно к взрослому. Для иллюстрации творчества

Маршака в букваре выбрано стихотворение "Усатый-полосатый", буквально повторяющее коллизию "Виталика и Бобика":

Стала девочка учить котенка говорить.

- Котик, скажи: мячик.

А он говорит: мяу!

... Вот какой глупый котенок!

В этой связи цитируемая в букваре пушкинская строфа приобретает новый смысл:

То как зверь она завоет,

То заплачет, как дитя.

Другое стихотворение Маршака, попавшее в букварь, "Где обедал, воробей?", целиком сосредоточено на животных. тем не менее его стержень образует все та же оппозиция по размеру: маленький воробей, попадающий ко льву, носорогу, кенгуру и т.д. - тот же ребенок, противопоставленный взрослому.

Как и следует ожидать, развернутую характеристику получают не природные свойства, а профессиональные качества животных. Самый большой текст, посвященный представителям фауны, называется "Собака - друг человека" и содержит следующую информацию:

"Плохо было бы человеку без верного друга - собаки. Пастуху она помогает охранять стадо овец. На границе собака выслеживает нарушителя. На войне собаки-санитары помогали находить раненых бойцов".

Приведем последний пример, обнаруживающий внутреннее единство трех сфер. В тексте "Первые снежинки" говорится, что малыши "готовят к зиме коньки, санки и лыжи". Глагол "готовят" вставлен в предложение случайно, по аналогии: невозможно представить себе, каким образом малыши могут готовить к зиме санки и лыжи. Вместе с тем глагол абсолютно уместен по отношению к двум другим рядам: животным, готовящим на зиму припасы, или, например, колхозникам, готовящим к зиме какое-то оборудование.

В силу той же метонимии это оборудование, механизмы получают в букваре статус одушевленных существ. В отличие от животных машины действуют самостоятельно и не нуждаются в соседстве с человеком. Они всегда характеризуются действительными глаголами активного залога. В букваре не упоминаются люди, садящиеся в поезд, плывущие на корабле или управляющие комбайном - этот мир наделен независимым движением: "по мосту идут поезда", "по рекам плывут плоты. По рекам идут суда. Они везут тракторы, станки, краны..." В тексте под названием "Родина" возникает картина, вообще лишенная людей: "Прекрасна родная страна!

Поля, леса, моря и реки!.. Тракторы бороздят поля. Пронесется поезда и автомобили. Плывут корабли." В тексте "Маяк" одна машина помогает другой в трудной ситуации: "Вот на море яростно завыл ветер. Стало совсем темно... На пути - подводные скалы и мели... Но ярко светит маяк. Он виден издаലെка. И смело идут корабли к земле". В первой фразе отрывка, посвященного сельскохозяйственному труду, упоминаются люди ("Круглый год трудятся колхозники"), которые после нескольких безличных предложений превращаются в механизмы: "... Надо скорее урожай собирать. Выходит сразу много машин на поля: тракторы, косилки, комбайны. Какая хорошая машина - комбайн! Он и жнет, и молотит, и веет!" Машина синонимична трудящемуся взрослому субъекту.

Подобная закономерность объясняет, почему букварь остается сравнительно равнодушным к миру природы, растениям, временам года. Они плохо вписываются в его смысловую парадигму. Оппозиция по возрасту (размеру) выражена у животных гораздо отчетливее, чем у растений; действительно начало в природе тоже ослаблено. В большинстве случаев букварь сопротивляется "чистому" пейзажу, абстрактным картинам природы, подчиняя их нормам своего языка: сначала идет перечисление, присоединение, затем - помещение в иерархию, описание по одному из важных для букваря признаков. "Лес. Около леса река. В лесу сосны и ели. Сто лет росли они!" - своего рода дедушки-ветераны. Текст, названный "Реки", после вводной информации: "Нева, Дон, Кама, Двина, Лена, Амур - реки", (эта синтаксическая интонация характерна, конечно, для всякого учебника, подводящего частное под общее; но именно в азбуке, раскрывающей все новые буквы алфавита, принцип перечисления воспроизводит главный принцип книги в целом.) - обращается к трудовым функциям: "По рекам плывут плоты. По рекам идут суда. Они везут тракторы..." и так далее. Отрывок идентичен "Собаке - другу человека". Текст под названием "Грибы" рассказывает не о грибах, а о сборе грибов, так же, как текст "Шишки" - о сборе шишек. Если за шишками в лес идут октябрята, то "первым снежинкам" рады малыши, существующие еще бесцельно и тем самым родственные "кружащимся снежинкам".

Вне главенствующей структуры остается география - страны, материки, континенты. Поэтому выход за пределы СССР осуществляется сразу в космос, устройство которого для букваря идеально:

"Земля - планета. Планеты - Марс и Венера. Луна - спутник Земли."

Удивительным для любого языкового учебника образом в букваре отсутствует цвет, исключенный тем самым из элементарной картины мира. Единственный цветовой признак - красный, упомянутый трижды:

Красное знамя, розы красные и розовые, наконец, красногрудый снегирь. Противостоят ему не другие цвета, а полное их отсутствие. Отсюда парадоксальное: "Лара раскрасила астры. Рита раскрасила лилии. Ира раскрасила ирисы" без упоминания цвета. Хотя цветовая гамма - радуга - основана на органичном для букваря перечислении, сосуществовании, она лишена вертикали, перехода от низшего к высшему, маленького - большому, и потому остается вне азбуки за тем единственным исключением, которое приобретает тем самым трудно достижимый приоритет.

Иначе говоря, радуга могла бы попасть в букварь в том случае, если бы один цвет путем неких арифметических преобразований мог стать другим. Действительно, все трансформации, представленные в букваре, имеют не качественный, а количественный характер, достигаются увеличением: сын становится отцом (взрослым), ели и сосны - лесом, буквы - сначала словами, а когда их уже "три десятка с лишком" - книжками. Отсюда обилие собирательных понятий, легко разложимых на соответствующие: зоопарк - собрание животных, алфавит - "ключей волшебных связка", СССР - "союз нерушимый республик свободных" (гимн - самый последний текст в букваре). Букварь обнаруживает явную близость таблице умножения, где десятка больше, но не лучше единицы. Как уже упоминалось, текст из букваря легко записать в виде задачи ("Кто кем станет"), но и арифметические примеры легко переводятся на язык букв: "Чем станет единица, если ее взять пять раз?"

В сущности, именно этот вопрос находится в центре нескольких представленных в букваре бесед отца с сыном. Этот древнейший дидактический жанр приобретает в букваре дополнительный смысл благодаря тому фундаментальному значению, которым обладает, как мы видели, сама пара отец-сын. В беседах обсуждаются те правила, которые могут позволить сыну вырасти в отца. В стихотворении В.Маяковского "Что такое хорошо..." ("Крошка сын к отцу пришел...") эти правила сформулированы в негативном виде: "Вырастет из сына свин, если сын - свинок." В другом отрывке они представлены позитивно со все той же арифметической четкостью:

"Мне уже семь лет (возраст). У меня большая мечта - быть космонавтом (профессия). Папа сказал мне: "Учись на отлично, каждый день занимайся зарядкой, закаляйся. И твоя мечта обязательно сбудется."

Этот текст аналогичен завершающему букварь высказыванию Н.К.Крупской:

"Ленину (=папе) горячо хотелось, чтобы ребята вырастали стойкими коммунистами (=профессии). Бывало, шутит с каким-нибудь мальчи-



ком, а потом спросит: "Не правда ли, ты будешь коммунистом?" И видно, что хочется ему, чтобы паренек коммунистом рос."

Таблица умножения подходит тем самым к своему верхнему пределу: $10 \times 10 = 100$.

Таким образом складывается картина мира, организованного по изоморфному принципу. Элементарные, азбучные истины располагаются на нескольких уровнях и выражаются разными знаками, но сами эти уровни структурно тождественны, что и позволяет производить перекодировку из одних знаков в другие. На одном уровне истина выглядит как таблица умножения, на другом - как правила чтения, на третьем - как законы жизни. В одной из первых глав романа Л.Кэрролла Алиса, чувствуя, что у нее "голова ломается" от происходящего, решает проверить, знает ли она по-прежнему то, что знала раньше. "Четырежды пять - двенадцать, четырежды шесть - тринадцать, четырежды семь - ... Ну и ладно, значит, таблица умножения не считается! Лучше возьми географию. Лондон - это столица Парижа, а Париж - это столица Рима, а Рим ... Нет, по-моему, опять что-то не совсем то... Прочту с выражением какие-нибудь стишки." Этот короткий экзамен свидетельствует не совсем о том, что у Алисы в голове все смешалось - он, напротив, обнаруживает, что истины изоморфны друг другу, репродуцируют друг друга на разных уровнях: внутренняя структура инвариантна к знакам, которыми она записывается.

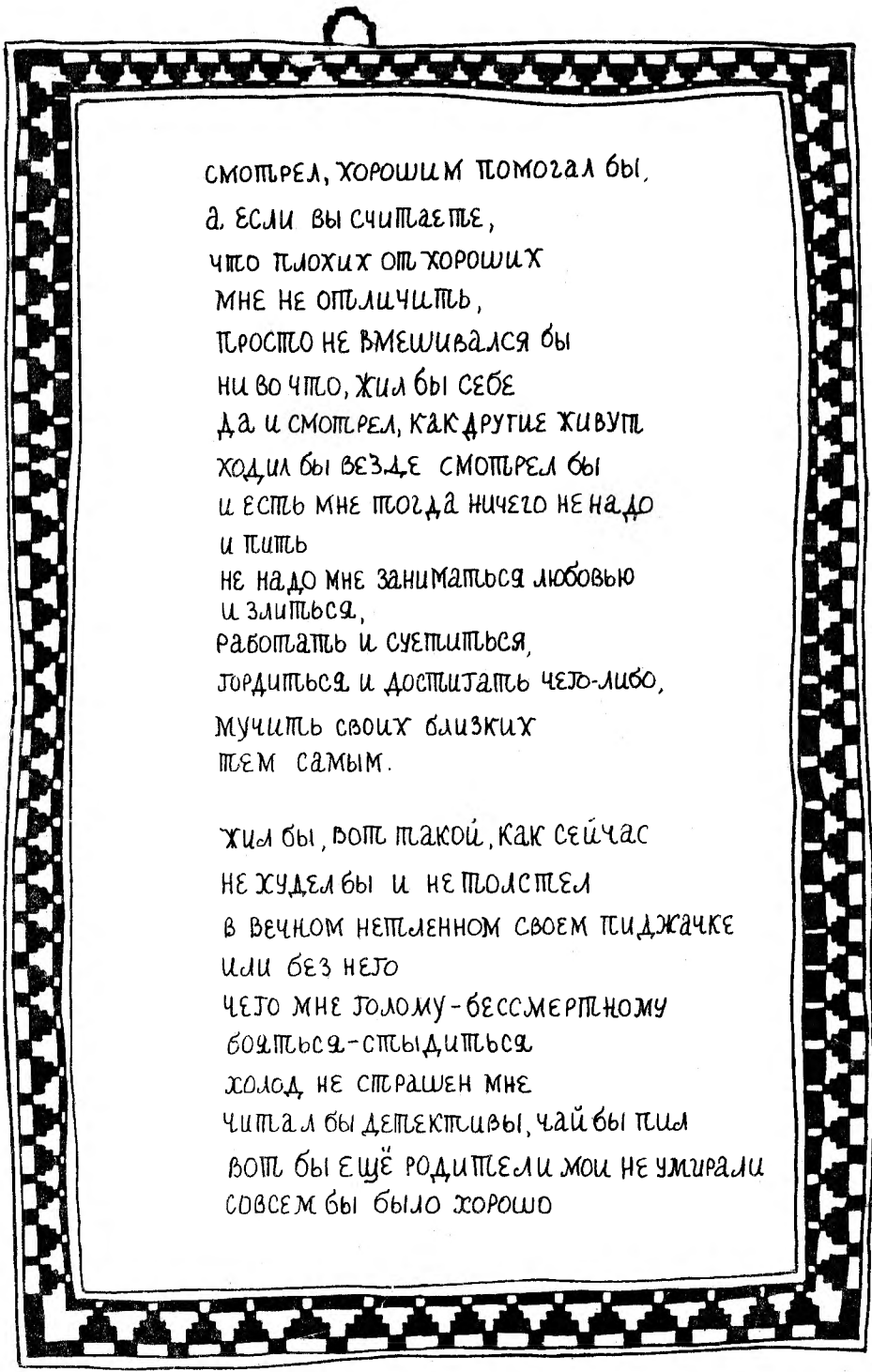
Этот господствующий в букваре принцип тождества лишает любое понятие ценностного приоритета. Пресловутые мама, Родина, Ленин, как и большинство значимых единиц букваря, имеют множество смысловых аналогий и не могут качественно возвыситься над другими понятиями. Единственной качественной категорией, оставшейся за скобками этой схемы, является Труд. Действующие лица дифференцируются не по одушевленности-неодушевленности, нравственности-безнравственности и т.д., а по единственному критерию причастности работе. Работающие животные, машины, реки тождественны человеку, не работающие - недо-человеку, малышу. Представленное в букваре общество занято основополагающими видами физического труда, в нем нет инженеров или ученых, не говоря уже о творческих профессиях. Вместе с тем неоднократно упоминаются воины, а также такая неординарная профессия, как водолаз, вполне закономерная в мифологической картине покорения человеком сил природы. Это довольно низко развитое общество, сосредоточенное на выживании, еще не знающее духовной деятельности,



считающее женщин и младенцев обузой. В этом сообществе обезьяна, берущая в руки палку, называется человеком.



Константин Звездочетов
из книги "Эфемериды"

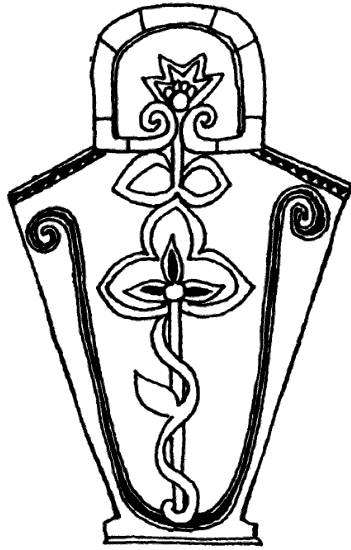


СМОТРЕЛ, ХОРОШИМ ПОМОГАЛ БЫ,
А ЕСЛИ ВЫ СЧИТАЕТЕ,
ЧТО ПЛОХИХ ОП ХОРОШИХ
МНЕ НЕ ОПЛИЧИТЬ,
ПРОСТО НЕ ВМЕШИВАЛСЯ БЫ
НИ ВО ЧТО, ЖИЛ БЫ СЕБЕ
ДА И СМОТРЕЛ, КАК ДРУГИЕ ЖИВУТ
ХОДИЛ БЫ ВЕЗДЕ СМОТРЕЛ БЫ
И ЕСТЬ МНЕ ПОГДА НИЧЕГО НЕ НАДО
И ПИТЬ
НЕ НАДО МНЕ ЗАНИМАТЬСЯ ЛЮБОВЬЮ
И ЗЛИТЬСЯ,
РАБОТАТЬ И СУЕЩИТЬСЯ,
ТОРИТЬСЯ И ДОСТИГАТЬ ЧЕГО-ЛИБО,
МУЧИТЬ СВОИХ БЛИЗКИХ
ПЬЕМ САМЫМ.

ЖИЛ БЫ, ВОПЬ ПЛАКОВ, КАК СЕЙЧАС
НЕ ХУДЕЛ БЫ И НЕ ПОЛСТЕЛ
В ВЕЧНОМ НЕПЬЕННОМ СВОЕМ ПИДЖАЧКЕ
ИЛИ БЕЗ НЕГО
ЧЕГО МНЕ ТОЛОМУ-БЕССМЕРТНОМУ
БОЯТЬСЯ-СТЫДИТЬСЯ
ХОЛОД НЕ СПРАШЕН МНЕ
ЧИТАЛ БЫ ДЕПЛЕКЦИИ, ЧАЙ БЫ ПИЛ
ВОПЬ БЫ ЕЩЕ РОДИТЕЛИ МОИ НЕ УМИРАЛИ
СОВСЕМ БЫ БЫЛО ХОРОШО

И СОВСЕМ НЕ НАДО ГРЕШИТЬ.
ЧЕТО Ж ЭТО Я ГРЕШУ?
ВЕДЬ Я ВЕЧНО БУДУ ЖИТЬ
ВСЮ ЖИЗНЬ
ВЕДЬ Я ВЕЧНО ЖИВУ!





ЛЕОНИД ТИШКОВ

Даблоиды

Сочинение.

Пьеса в двух частях.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

ДАБЛУС

Даблоиды

Председатель Матвей Иванович

Наталья, его жена

Светка и мальчик, его дети

Жилин Аркадий

Костьлин

Мясин

Кожина

Петр Егорович Дьяков

Лапин, секретарь парткома

Василий Сергеевич, председатель профкома

Афганец Алешка

Пьяница Павлик

Дуня, техничка

Военком Папилин

Бабушка

Милиционер Злоказов

Слепой помешанный

Братья Кондратьевы

Алабушевы и др. колхозники

Девки

Мальчик Сморчков

Полковник Сычев

Майор Нехорошко

Ефрейтор Зимин

Фомин, начальник штаба ГО

Крюков и другие солдаты, сандружинницы, десантники

Хор колхозников

Действие происходит в "глубинке" России, в колхозе "Огородный гигант", деревня Бажуково, в 1991 году



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

"ДАБЛУС"

в с т у п л е н и е

Пейзаж российского глухого уголка. Березы на краю пашни. Поют утренние птицы. Над пашней поднимается пар. Занимается утро. Изда-лека распевно и энергично доносится песня Пахмутовой на слова Долма-товского:

В земле наша правда, в земле наши корни,
И сила в плечах - от лугов и полей.
Земля и оденет, земля и накормит,
Ты только себя для нее не жалеи.
Под небом прозрачным и синим
Земля - словно сон наяву.
Зови меня дочкой,
Зови меня сыном,
А я тебя матерью с детства зову.

Земля хорошеет, приветствуя друга,
Земля для врага, как огонь, горяча...

П Р О Л О Г

"ПОХВАЛА ДАБЛУСУ"

Из черной мягкой земли свежевспаханного поля с легким звуком лопнувшей струны вылезает ДАБЛУС. С шумом взлетают испуганные птицы.

Х О Р :

(наплывая на песню, заглушая)
О, Даблус, прекрасный и
справедливый отец, источающий
ароматы райского сада
плоть или плод венценосного древа
бессмертный предмет двухсосковый
простой организм светоносный
сосуд полный блаженства
испаряющий капли животворящего
сока сладкорубинового
бледномолочная мать плотно мясом



и соком набитая лежащий
в грязи великий и вечный
приятный Даблус.

ЭПИСОДИЙ ПЕРВЫЙ

Картина первая
(Входит Костьлин)

На свежей земле, где прошла босоногая птица с клювообразным лицом, увидел прохожий крестьянин Костьлин лежащий Даблус овалообразный, бледный как роза, матовокруглый и красного цвета, лучи озаряли продольный его горизонт.

Костьлин

Еб твою мать - опять тракторист обронил свой предмет однополюый любви.

Костьлин

(случайно шел утром по влажной дороге, увидел Даблус, подошел поближе, очки на бечевке, сколнулся)

Что это? Нет, не Петрухи дела
не пойму ни хрена
что это тут разлеглося.

Костьлин

Надо позвать однолеток и однополчан из колхоза
(Костьлин бежит, полы пиджачка прижимая руками, стуча сапогами, наступая на губы земли)

Картина вторая

(прошло полчаса времени)

Вокруг Даблуса небольшая толпа колхозного народа, толкают друг друга локтями, смеются и что-то произносят на русском языке.

Костьлин

Вот оно здесь перед вами лежит на земле.

Жилин

(маленький в кепке, на босую ногу галоши, голубоглазый седой плотник с веслом в правой руке)

Ничего не пойму, на говно
Не похоже...

(тычет веслом в Даблус)

Кожин



(среднего роста колхозник, бывший верстальщик и землемер, ныне на пенсии)

Может это предмет потерял

Петр Егорыч?

Петр Егорович Дьяков

Не, ничего не терял я,
все давно уж потеряно,
нет ничего у меня, одинок
во вселенной Петруша.

Мясин

(малого роста колхозник, кривоногий, в соломенной шляпе, дояр почетный, нынче пастух, коровий министр, с черной сумкой на шее)

Ну что говоришь?

Костылин

Что ты скажешь, Василий Сергеевич?

Василий Сергеевич (председатель профкома колхоза "Огородный гигант")

Надо забрать его с пашни, правление
мы соберем, посоветуемся...

Мальчик

Ой, боюсь, принесет он несчастье колхозу.

Жилина

(в платке, сапогах, телогрейке, с ведром, в кулачок со смешком)

Похоже на титьки мои, хе-хе-хе,

Слышь, Аркадий, скажи как похожи

(толкает Жилина в бок)

Милиционер Злоказов

Есть, Василий Сергеевич, будет исполнено

(достаёт рогожу из сумки Мясина, осторожно заворачивает в нее Даблус, приказывает Жилину и Костылину поднять рогожу и нести в правление колхоза)

Звучит музыка Чайковского, шелестят березы, как бы переговариваясь между собой, издалека опять слышна песня:

Зови меня дочкой,

Зови меня сыном,

А я тебя матерью с детства зову.

На нивах и пашнях - красивые люди,

Они у Земли набрались красоты.



Но если ты землю всем сердцем не любишь,
Любви настоящей достоин не ты.

Слепой помешанный
(на крыльце церкви)
Куда это Даблус они понесли?

Э П И С О Д И Й В Т О Р О Й

Картина первая. Правление колхоза. Простая и просторная комната с белеными стенами, справа телевизор, рядом портреты Ленина, Горбачева и Ельцина в рамках. На кнопках портрет Сахарова из журнала, окно с печальным пейзажем России, в открытых дверях простые загорелые лица крестьян, это хор.

Хор
О, Небесный и справедливый
животворящий Даблус - отец и мать
ниспосланный свыше, преображенный
дарующий истину, вечный, живородящий
лучистый, рассветом, росой нам ниспослан
на радость несущий нам избавленья
и вечную радость, покой и прогресс

Матвей Иванович
(председатель колхоза "Огородный гигант")

Прогресс не остановит шайка поганцев!
Зерно мы посеем, бросим свое горячее
Семя в землю и земля
Разродится к сроку, что партия нам
указует.
(поднимает заскорузлый палец вверх на потолок)

Василий Сергеевич
(закуривает папиросу)

Матвей, посмотри!
(показывает на стол, где лежит на зеленом сукне Даблус, освещая
красные лица "правления" бледножемчужным светом!

Председатель
(бросает папиросу)





Еб твою мать, что это?
 Василий Сергеевич (закуривает папиросу)
 А хуй его знает, Матвей.
 Костылин нашел на пашне сегодня
 Утром, лежал и светился, мерзавец!
 Председатель
 (закуривает папиросу)
 Что скажете, Лапин?
 Лапин (освобожденный секретарь "первички")
 (бросает папиросу)
 Товарищи, надо звонить в райком, там подскажут, что делать.

Картина вторая

Раннее утро. В правлении колхоза тихо. Сквозь занавески весело солнышко светит. На полу окурки. На диване спит председатель в одежде, в носках, обнимая Даблус руками, прижимаясь небритой щекой к мягкой и теплой его поверхности. Скрипит дверь. Входит техничка - уборщица Дуня с ведром и тряпкой.

Дуня

Вот опять Матвей Иванович всю
 Ночь работал на благо колхоза
 Посевную сводку сочинял, утомился
 И спит на диване, родимый.

Дуня

Тихо окурки я подмету, пол два раза
 Помою, сначала мокрою тряпкой, потом
 Сухою... Ой, что это держит в объятьях
 Матвей Иванович, белое?

Председатель (просыпается)

Ай, что это, кто это, Дуня, ты это,
 Вот не поверишь, когда все ушли,
 Вдруг потянуло меня обнимать эту...

Не знаю что это, так и уснул,

Прижавшись, забывшись, забыв обо всем.

(отодвигает от себя Даблус, вскакивает)

Председатель

Слушай, Дуняша, не говори никому, что ты видела, Наташке не говори, детям, отнеси в сарай, смутил он душу мою, унеси поскорей, пойдю в магазин, в горле сохнет чего-то, где-то были талоны...

(уходит, шаря в карманах, оставляя Дуню и Даблус)

Х О Р :

О Даблус бессмертный и сладкий
Отец теплый и мягкий плотно
Набитый блаженством
Пахнувший хлебом светловолосый
Радуйся сильный, девственно чистый
Безгрешный и нежный Даблус.

Э П И С О Д И Й Т Р Е Т И Й

Картина первая

Сарай, доски кругом, инвентарь колхозный, незамысловатый: грабли, лопаты, мотыги, цепи, кувалды, ломики, оглобли, колеса тележные, все старое, наполовину поломанное, между досок просвечивает лунный свет, дорожка лунного света сквозь полуоткрытую дверь, этим же светом освещен Даблус, висящий на веревках посередине сарая.

Начинается дождь, пока еще редкие капли падают на крышу. Сквозь шум дождя слышно - кто-то бежит, шаги приближаются, в дверь забегают двое, один коренастый в тельняшке без рукавов, на плече наколка, второй худой, высокий, в сером плаще и дырявых ботинках, оба навеселе.

Первый

Еб твою мать, замочило, блядь, дождь ебанный

Второй

Только бутылочку вскрыли, огурчик нарезали, на тебе, блядь, дождик пошел.

Первый

Помню, в Афгане, похоже... (ударяется головой о висящий Даблус, отшатывается в испуге) Что это, Павлик, висит?

Второй

Еб твою мать, не хуя себе, хуй его знает!

Первый

Как колбаса.

Второй (смеется)

Вот и закусочка, Алешка!

Первый



(еще с опаской, но видя, что товарищ не испугался, достает бутылку портвейна и протягивает второму)

Пей тогда!

Второй

(пьет, потом ставит бутылку на пол и пробует ткнуть пальцем Даблус) Мягкий и теплый. Хлебом пахнет. Пощупай, Павлик, приятно (хватает руками Даблус и начинает его мять со всех сторон).

Второй

Ух, ты, Алешка, заебись, как хорошо!

(мнут Даблус оба, потом хватают ртами соски и, почмокивая, сосут Даблус с двух сторон)

Шум дождя и музыка Чайковского усиливается, ливень огромной силы обрушивается на сарай. Но лунный свет становится еще ярче, проникая сквозь щели и дырки от сучков, освещая пьяных и веселых Павлика и Алешку; увлеченные, как дети стоят они и сосут Даблус и течет по их губам теплый и розовый сок, прокладывая извилистые ручейки по морщинистой коже, щекам щетинистым, шее, капая на грудь и брюки, заливая дощатый пол сарая, смешиваясь с бледным и ярким жемчужным светом ночной луны.

КАРТИНА ВТОРАЯ

Опять сарай. Утро еще не наступило, а ночь уже на исходе. Дождь прекратился, тихо вокруг, только сопение спящих Павлика и Алешки тишину нарушают. Скрипит дверь. Входит бабушка, лица не видать, согнута в три погибели, с палкой в правой руке, в левой - серп.

Бабушка

Х-хо-хо, как болезного привязали, веревками затянули, хорошо, Дуняша все рассказала, поведала. Вишь, обормоты, нажрались (перешагивает через спящих, замахивается серпом и срезает веревки, кладет осторожно Даблус на плечи, как коромысло, вешает серп на гвоздь рядом с молотом)

Бабушка

Вот так красиво

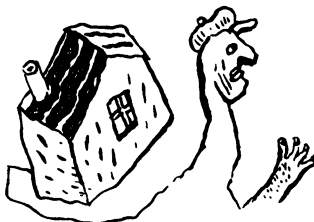
Взойдет посев серпов

Зерно заполнит уши.

И засочится перламутром

Зари в золе повязка

Домой вернется мальчик



Свернется молоко
Забудется повестка
Растает молоток
(уходит через дверь)

Э П И С О Д И Й Ч Е Т В Е Р Т Ы Й

Картина первая Дом председателя. Простая комната, посередине стол, на столе стоит пища, вокруг стола стоят стулья, на одном из стульев сидит председатель, на другом его жена Наталья. Справа стоит комод. Слева буфет. Немного наискось телевизор "Горизонт-206" на ножках. Над комодом портрет матроса. В отдалении детский манеж, в нем сидит мальчик 10-ти лет, в рубашке, без штанов, строит пирамиду из разноцветных колец. Рядом кровать, над кроватью ковер, над ковром репродукция картины Ван Гога "Виноградники в Арле". Работает радио.

Диктор

А сейчас по заявке нашей радиослушательницы из Кишинева Галины Михайловны Гузь передаем симфонию номер один Петра Ильича Чайковского в исполнении симфонического оркестра Гостелерадио, дирижер Владимир Скрипка.

Наталья

Вчера купила мыла семь кусков,
хорошее мыло, "хозяйственное"
правда, у нас уже есть двадцать пять
кусков, но ничего, пускай лежит.

Председатель

Опять Чайковского играют, хорошая музыка. А что, лыжи, лыжи были?

Наталья

Да, лыжи хорошо мазать мылом.

Председатель

Надо доставать лыжи, про запас,
у нас всего одиннадцать пар, скоро зима, может не хватить.

(Мальчик берет трубу и подыгрывает Чайковскому.)

Наталья

Прекрати, балбес дурной, а то мылом ударю.
(хватает со стола кусок мыла и бросает в мальчика)



Председатель

Что, опять промазала, дура косяя? Идем спать.

Наталья

Сколько время, Матвей? Где Светка-то? Где ходит? Уж не в баньке ли на краю огорода? Сегодня в очереди за мылом Жилина мне говорит - бабушка отнесла то самое, что нашли на пашне, к себе в баньку, и зачастили туда девки. Каждый день ходят туда гурьбой, что-то носят туда, из окна песни слышны, гуляние. Что-то нехоршее в этом есть.

Председатель

(закуривает папиросу)

Я тоже так думаю.

Наталья

Иди в сенки дымить!

Картина вторая

Председатель выходит во двор, достает папиросу, закуривает, садится на завалинку. Вдалеке играет гармонь и слышна песня. Мимо идут Костылин, Жилин и братья Кондратьевы.

Костылин

Вечер добрый, Матвей Иванович

Жилин

Слыхали, Матвей Иванович, что в деревне творится, неладно, все этот предмет шалит, девки совсем дуреют, целыми днями в баньке торчат, а что там делают, никому неизвестно.

Костылин

Знаю дело - неприличные дела делают. Такие дела развращают наших дочерей. Что делать, Матвей Иванович?

Председатель

Не знаю, что и сказать, мужики, но вы где-то правы.

Братья КУондратьевы

(их много, все они высокого роста, круглоголовые, кучерявые, в красных рубашках, в ботинках - резко жестикулируя, почти кричат)

Порешить его надо, неча время тратить, расстрелять как фашиста, ни на что не похож, дочерей портит, в магазинах ничего нет, в столовой жрать не дают, квартиры не строят, кто он такой, жирнобокий, изрубим его, уничтожим, как тварь, врага трудового народа, паразита простых работяг, русских крестьян захребетник!

(убегают)

Картина третья



Подходят Мясин, старик Короедов, Терентий Мальцев, прицепщик латунных крючков Лекандрий Изотов, плетельщик и дральщик рыкала Колесников, полукузнец и приятель Лекандрия Кожин, Силаев, Алабушев младший и мальчик Сморчков. На мрачные лица вечерняя тень залегла. Глаза замерцали в глазницах. Нет правды на свете, несчастные люди в деревне живут. Возвращаются братья Кондратьевы, в руках их вилы, лопаты, ломы, серпы, весла, ножи, косы, оглобли, метлы и молотки.



Братья Кондратьевы

Мы были в сарае! Держите, товарищи, наше оружие, все поднимайтесь на бой, мы должны уничтожить это, что нам неприятность приносит.

(раздают орудия труда в руки крестьян, председатель отказывается и молча возвращается домой, остальная толпа с шумом уходит в сторону)

Слепой помешанный

(на пороге церкви)

Даблус нельзя беспокоить!

Остановитесь, безумцы!

Музыка Чайковского усиливается, перерастая в музыку Шостаковича
На фоне музыки появляется ХОР.

Э П И С О Д И Й П Я Т Ы Й

Х О Р :

О Даблус! О Даблус прямолежачий,
двуярусный и дожденосный,
смерть несущий, весну приносящий,
мягкотельный, живородящий.

О Даблус! Жених плотоядный,
зерна золотого отец.

О Даблус - полногрудая невеста
пшеницы тяжелая мать!

Картина первая

Тот же вечер. Банька на краю огорода. Забор. На заборе как пепел птицы сидят. Лес черный стеной вдалеке. Над лесом созвездие Даблус зажглось. Нищие спят где попало, летит истребитель над миром. Еще выше станцию "Мир" космонавт Крикалев и полковник Сергеев оставили, выйдя в космос, себя привязав бельевой веревкой.

А в баньке тепло. Просторно и чисто. На полке деревянном полулежит, полустоит Даблус. Вокруг него дети. Женского пола, от 10 до 15 лет. Они стоят полукругом и наряжают Даблус в рубашку, повязывают галстук и белый шарф. Жилина Люба сплела веночек из желтой пшеницы и его надевает на Даблус.

Люба
Шея! Шея! Шея! Шея!

Кондратьева Вера в кучку сложила камешки, несколько стеклышек, два лоскутка, от жвачки обертку, бусинку красную и зуб свой молочный

Вера
(поет)
Зови меня дочкой,
Зови меня сыном,
А я тебя матерью с детства зову.

Справа из предбанника входит Наташа Костьлина и вносит ящик с кроликами

Наташа
Вот кролики тебе, отец,
души вместилища мохнатые,
они поели хлеба,
теперь готовы околеть.

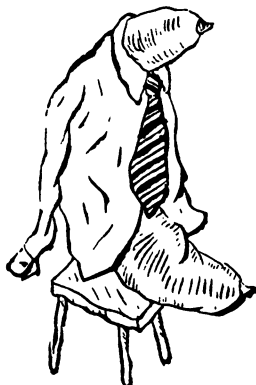
Все девочки бросаются на Даблус и начинают снимать с него одежды, крича:

Бабушка наша молочная,
Дорогая бабуся Деметра,
отдай нам свое богатство,
сок молодого отца!

Раздевают Даблус, начинают поливать водой, смазывать мылом.

Светка снимает платье, берет кролика и намывает его и трет кроликом мягкое тело Даблуса.

Светка
Пусть смывает вода господин
утомленный проснется рыбак.
Умываю непитой водой
кожу кровью сосуда облит.



После мытья дети заворачивают Даблус в чистую простыню и несут Эльвире Мясиной, сидящей на табуретке, и как ребенка кладут ей на колени.

Вера

Шея! Шея! Шея!

Картина вторая

Вдруг с диким шумом распаивается дверь и забегают в баньку страшные и гневные мужики. Впереди братья Кондратьевы с косами, у старшего Бориса завязаны глаза и серп в руке, за ними Жилин с веслом, Костылин с молотом, Мясин с отверткой, космонавт Крикалев с веревкой, Терентий Мальцев с ломом, Изотов с ковшом, Колесников с лопатой, с лопатой Алабушев младший, старший с мотыгой, средний с граблями, Силаев с оглоблей, мальчик Сморчков с кирпичом, старик Короедов с ножом, старый, а все еще злой.

Кондратьев

(замахивается)

Эх - ха!

Конец первой части

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ДАБЛОИДЫ

Вступление

ХОР :

О Даблус дваждырожденный,
бессмертный лучистый двойник,
ты обитал вверху, ты обитал внизу,
управляя небесным пространством.
Что с тобою будет теперь?

ЭПИСОДИЙ ПЕРВЫЙ

Картина первая

Ослепленные злобой, молодые и старые,
поднимая орудия труда,



высоко заполнили баньку, опрокинули
домик кроликов, разрушили каменную,
пирамидку, разбросали цветные стеклышки,
испугали девочек и кричат, ожесточенные.

Крики мужчин

Зараза, гадина, сволочь, подонок, блядь

Эльвира Мяси́на

(бросив Даблус на землю, отбегает в сторону)

Вот люди готовы!

Старик Короедов

Изогнуты косы, серпы острозубы,

Лопаты и весла, оглобли и веретена!

Мальчик Сморчков

Нужно скосить господина!

Борис Кондратьев

(кружась на месте, размахивая как попало серпом)

Разрубим скотину на мелкие части, как колбасу!

Девочки испуганно жмутся к стене,

кролики мечутся по баньке

мужчины, подняв над головой

орудия труда, обступили Даблус.

Вдруг Даблус начинает дрожать, раздувается, озаряется красным

светом, и из него появляются даблоиды, сначала медленно,

затем резко увеличиваясь, они зависают над людьми.

Все испугались, лица стали бледнее

простынки, у многих в руках

задрожали лопаты и вилы,

девочки сгрудились, кролики

забились под лавку, кто-то

от страха кричал, разевая пустые

рты без зубов и с зубами,

Жилин упал на колени,

Костылин зажмурил глаза оолубые,

многие поспешно бросая

всевозможное оружие бросились вон

из баньки, только Кондратьев

Борис вертелся на месте, подняв

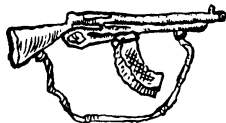
высоко, как луну, сияющий серп.



ЭПИСОДИЙ ВТОРОЙ

ХОР :

Увы, о Даблус, они родились
и нет теперь им покоя,
судьбоносный благодный день
не придет на злосчатную землю,
пепел, камни и кровь,
порох, слезы и пот,
горький дым сапогов



Картина первая

Небольшое помещение с низким потолком, похоже на блиндаж, впереди большой стол, на столе макет танка и несколько книг, вокруг сидят полковник Сычев, майор Нехорошко, секретарь парткома колхоза Лапин, военком Папилин. На стене блиндажа большая карта района боевых действий, у карты начальник штаба ГО объекта Фомин. Выше, над крышей блиндажа виден край деревни, овраг, поле и справа лес. По дороге бегут братья Кондратьевы - в разорванных одеждах, небритые, в руках у некоторых косы, у одного - "двухстволка".

Один брат Кондратьев

Еле ушли живыми, мать твою!

Другой брат Кондратьев

Но мы им устроили кузькину мать -

видишь, как баня горит

Еще один брат Кондратьев

Солярка Костылина не подвела

(поворачивается и кричит:)

Эй, вы, пиздюхаете где?

Слева со стороны оврага появляются еще двое, они волокут третьего, то ли очень пьяного, то ли смертельно раненого. Внизу в блиндаже продолжается совещание.

Поковник Сычев

Продолжайте, Фомин.

Фомин

Разведформирования у нас созданы в каждой производственной смене. Они тренируются не только на территории объекта, но и в загородной зоне, куда в случае необходимости будут эвакуированы рабочие, колхозники и члены их семей. Наши разведчики полностью оснащены индиви-

дуальными средствами защиты, приборами, средствами связи, передвижения, комплектами знаков. Умелыми командирами групп зарекомендовали себя инженеры Баев, Кузнецов, Малахаев, Костылин, Кожин, Жилин, Мясин, Лекандрий Изотов, Силаев, Алабушев, братья Кондратьевы, мальчик Сморчков. Из года в год группа разведчиков участвует в районных соревнованиях и занимает призовые места.

Полковник Сычев

Так, хорошо, садитесь, товарищ.

Есть вопросы к товарищу?

Майор Нехорошко

А что сандружины? Как их готовность?

Фомин

Во главе сандружины Вера Борисовна Жилина, боевой командир сандружинниц, противогазы в подсумках, бинтами и ватой набиты карманы, носилки у них наготове. Их имена: Кожина, Мясина, Сморчкова Авдотья...

Полковник Сычев

Стоп, начальник, довольно, садись.

Фомин садится, встает военком Папилин.

Папилин

Солдат стоял, где сталь изнемогала,

Солдат стоял, где плавилась броня.

Полковник Сычев

Садитесь, товарищ, довольно!

Теперь о насущном. Родина в опасности, в опасности созидательный труд советских людей: появились даблоиды. Скажите, товарищ, как это было?

Лапин

Они появились из баньки, что стоит на краю огорода колхоза "Огородный гигант". Было их семь, после того, как восемь отважных колхозников решили их уничтожить - стало их тридцать четыре. Теперь не считали, в лесу и на поле их много. Жители в панике, сидят, не выходят из дома, полевые работы насмарку, а сев на носу

Полковник Сычев

Что скажешь, майор?

Майор Нехорошко

Товарищ полковник, не теряя ни минуты, в бой ввести 90-ю отдельную узбекскую бригаду, местный ОМОН подключить, КГБ, добровольцев ГО, партизан, и всем комсомольцам раздать автоматы.



Картина вторая

Блиндаж погружается во тьму, освещается поле со стоящими даблоидами, слышны взрывы мин, раздаются автоматные очереди, крики "Ура!" Появляются танки, вертят башнями, периодически стреляя то холостыми, то простыми зарядами. Танки проходят через ряды даблоидов, расталкивая и давя их гусеницами. Количество даблоидов увеличивается, уже все пространство заполнено даблоидами. За последним танком идут пехотинцы, стреляющие из автоматов. Навстречу им и немного влево бегут женщины, прижимая своих детей к груди. Пехотинцы прошли - даблоидов стало еще больше. В центре, окруженная даблоидами, возникает фигура героя ефрейтора Крюкова с гранатой в руке, его автомат откасал и валяется в траве.

Крюков (рвет чеку)

А ну подходи, сволочи, мать вашу!

(раздается оглушительный взрыв, вверх летят камешки, стеклышки, лоскутки, травинки, рука героя и его печень.)

ХОР :

Мать, посмотри, душа успокоилась война.

(Поле погружается во тьму, освещается блиндаж.)

Голоса блиндажников

...герой погиб, но свой долг выполнил до конца

...это будут изучать в школах

...тяжелые наступательно-оборонительные бои

..."сокол,сокол" - я "незабудка"

Картина третья

Та же картина, но война исказила пейзаж; полуразвалины слева, справа груды железа в лесу, березы поломаны, между пеньками стоит на палке плакат "ЗАРАЖЕНО". Неожиданно сверху с шумом падает, поднимая клубы пыли, человек в военной форме, с мешком за плечами и на животе. Справа и слева выбегают Жилин и Костылин.

Костылин

Опять парашютист-десантник долбанулся, уже с начала Великой Битвы седьмой.

Жилин

И кролика убил

Костылин



Все не сдается центр, а мы
уже давно рукой махнули. У меня
на огороде давно они живут...
Ты слышал, Жилин, слепой их
называет как-то странно -
даблоиды.

Жилин

Я што, я к ним привык,
имею своего даблоида, в завознях
вместо поросят они стоят
на прошлогоднем сене.

Костылин

Что это, что за шум, опять стреляют,
прячясь, Жилин!
(убегают в лесок)

(из-за покосившегося забора выбегает пионер, прижимая к себе даб-
лоида)

Пионер

Куда бежать, где схорониться,
как спастись и выжить...
(убегает в лесок)

Появляются три десантника, они только что приземлились, но уже с
автоматами осторожно исследуют местность. Никого не обнаружив,
скрываются в лесу. Освещается блиндаж, где сидят полковник Сычев,
майор Нехорошко и пьют чай, справа стоит милиционер Злоказов.

Майор Нехорошко

И говоришь, что даже в клубе, в красном уголке стоит даблоид и ниче-
го...

Злоказов

Не только в клубе, на дворах у
многих, я видал, их много
завелось

Полковник Сычев

Мы потеряли множество бойцов как битва началась - капитан Латы-
пов, коммунист, упал с лафета, Крюков, герой, Абдулятинов тоже подо-
рвался, Лифарь - дизентерия, парашютисты, двое из ОМОНа, а рядовых
не счесть...

Злоказов

У нас Кондратьев, средний брат,



серпом зарезался до смерти.
Майор Нехорошко
Никто не хочет воевать, бегут из части,
долг свой забывая, одна опора -
Центр с десантным взводом.
Полковник Сычев
Нет, майор, надежды нет,
победы не дожидаться,
телеграфируй в центр -
на базу мы уходим.

Вверху, на поле, в лесу появляются даблоиды, они стоят, покачивая
головами, сандружинницы кладут разбившегося парашютиста на носил-
ки, уходят с песней

В чистом поле за Родину милую
Отдал жизнь незабывтый солдат.
Нал его дорогою могилою
Колокольчики нежно звенят.

Внизу, в блиндаже, распаивается дверь и вбегаает ефрейтор Зимин,
в правой и левой руках он тащит по даблоиду.

Зимин

Разрешите доложить, товарищ полковник! Захвачены в плен два даб-
лоида, что с ними делать?

Майор Нехорошко

А, ефрейтор, надоел со своими даблоидами - оставь их на улице

Полковник Сычев

Все, хватит, больше не могу.

Злоказов

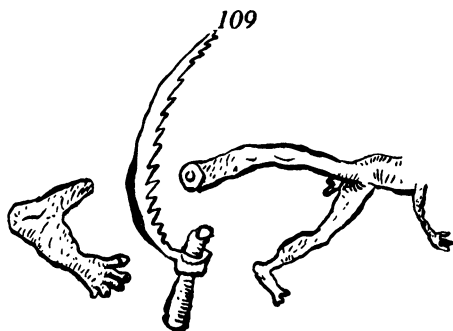
У меня уже есть, мне не нужно

(надевает фуражку и выходит)

Э П И С О Д И Й Т Р Е Т И Й

Внутренности дома председателя. Обстановка прежняя. Рядом с кар-
тиной "Виноградники в Арле" висит картина, вырезанная из "Огонька",
"Солдат, защищающий свой даблоид". Тихо играет музыка Чайковского.
Вечер. За столом сидит Матвей Иванович и читает газету "Новая жизнь".
В детском манеже сидит мальчик и играет с даблоидом. На авансцене
Светка качается на даблоиде.

ХОР (по радио):



Успокоенья час настал, настала пора благочестья,
благостный Даблус принес
отдохновенье от тяжких трудов
все получили даблоидов, нет
кроме них нам заботы
молимся Даблусу мы, богу умершему
и воскресения ждем!

Матвей

Вот незадача - дожди пятые сутки, размыло плотину, сгнило зерно,
градом покосы побило, топлива нет и не будет, лошадь последняя пала и
упал последний телеграфный столб в районе. Вот новости какие в газете
местной я прочел.

Светка (поет, качаясь)

В земле наша правда, в земле наши корни,
И сила в плечах - от лугов и полей.
Земля и оденет, земля и накормит
Ты только себя для нее не жалей.

Из кухни в комнату входит Наталья с полным тазом воды.

Наталья (подпевает)

Под небом, прозрачным и синим,
Земля, словно сон наяву.

Зови меня дочкой,

Зови меня сыном,

А я тебя матерью с детства зову.

(ставит таз рядом с даблоидом)

Свой даблоид я помыла, теперь давай, Светка, твой будем мыть, хва-
тит качаться, слезай. Помоги, Матвей.

(Стоят вокруг даблоида, моют его, Матвей держит таз и полотенце.

Все вместе запевают.)

Сверкают алмазы росинок,

И падают звезды в траву.

Зови меня дочкой,

Зови меня сыном,

А я тебя матерью с детства зову.

(Мальчик хочет присоединиться к поющим - берет свой даблоид и
трубит в него).

Там, ба-ра-ба-ра,

па-ра-па-па,



пам, пам, пам,
Пам, ба-ра-ба-па,
Па-ра-па-па-пам!

Неожиданный стук в дверь останавливает веселье, Матвей выходит, через секунду возвращается, бледный и взволнованный. Наталья, Светка и мальчик вопросительно смотрят на председателя.

Матвей иванович

Бабушка пришла

(надевает телогрейку, берет ключи от баньки и выходит)

К О Н Е Ц



ЮЛИЯ КИСИНА



История Юты Биргер

Роман

Глава I.

Беспокойная юность

В этом саду находили себе утешение все униженные и забытые богом и людьми существа, ибо зрелище, проходившее перед их глазами, ежевечерне повергало их в сиропные приступы восторга, так что они забывали о своих мольбах и воздевали свои руки к небу скорее от смеха, нежели от страданий... - так закончил свой дневник Маркиз, и, схватив меня за руку, потащил в сад. Уже близился шестой час, и все умалишенные и калеки повыскакивали из своих жилищ, чтобы пятиться в кусты при ослеплении от высокопоставленной прогулки.

Наконец, скрипнули высокие литые ворота, и в сад вошел великий герцог, сопровождаемый своим орлом. (Еще с восемнадцатого века вошло в обыкновение выгуливать герцогам своих орлов три раза в день в этом великолепном саду)...

- На этих словах отец захлопнул книгу, и хотя я еще долго со слезами на глазах просила его продолжать, он был неумолим.

Он считал, что несколько безнравственно ему, человеку солидному, седому и даже в чем-то уважаемому, читать рукопись, написанную от имени девицы, когда ею была моя мать до тех пор, пока не растворилась в своем знаменитом черничном платье. Итак, отец, грузно скрипнув при этом дрожжами от высвобождения креслами, и вышел за дверь, предвзрительно погасив керосиновую лампу. Книгу же оставил на секретере. Я слышала, как лестница повторила все его шаги, и удостоверившись в том, что он окончательно решил завершать сегодняшние бдения, зажгла лампу. Впрочем, я подумала, что мне скучно будет продолжать чтение про маркизов и орлов. Ведь я умоляла о продолжении повествования только из-за нежелания спать.

Я вспомнила, что сегодня в отремонтированный каретный сарай отцу привезли новейшее изобретение человечества - трехколесную машину, движущуюся только при помощи ног и чего-то, в роде руля. Штуковина эта, сколь таинственная, столь и полезная, не давала мне покоя с утра,

но потом, утомившись, я позабыла об этом. Впрочем, популярную машину я уже видела дважды: первый раз в Пергамском паноптикуме, второй раз - на именинах у почтовика, - но отец строго-настрого предупредил меня, что машина мужская и что оседлание девушкой или женщиной такого чудовища равносильно бесчестью или, на худой конец, зрелищу задрывшейся от ветра юбки. Я же не находила ни в том, ни в другом ничего особенно дурного, и, до конца уважая все мужское, достаточно благо-склонно относилась к нарядной картине, возникавшей время от времени в моем воображении: я катаюсь на этом самом адском велосипеде. Колеса сверкают, озаряя все вокруг зрелищем моего неземного и внезапного счастья, а отец мой бежит за мной, вспотев под манишкой и выкрикивая самые, что ни на есть типические в таких случаях ругательства. Вот уже с него упала зеленая фетровая шляпа, которой он имел несчастье гордиться, и укатилась в столь же зеленую плюшевую лужу. Вот он споткнулся. Вот уж он повесился у себя в кабинете, предварительно подвалив перину перпендикулярно протесту своего отцовского бесчестья.

Итак, распалившись и перебирая в своем беспокойном детском мозгу всевозможные картины жизни, я сбросила с себя одеяло и принялась писать Роман. Надо сказать, что всякий раз, когда на меня наступало это огненное утомление, я садилась за стол, покрытый прорвавшимся болотного цвета сукном, вытаскивала из несесера карандаши, и от старания напрягая и выпрямляя мышцы на спине, обе тонкие и продольные, я начинала писать роман. "Роман" - выводила я красивыми буквами в центре предполагаемой титульной строки, при этом так отчаянно слюнявя грифель, что мое греко-латинство всегда обнаруживалось утром, ввиду шерстистых разводов на щеках. На сей раз я вздумала писать историю некоего Нобля, который, заблудившись в собственном мозгу, не может найти выход из лабиринта своего гигантского состояния. Потом все спускает на редкие породы рыб для своего садового аквариума и когда одна из рыб в приступе меланхолии поедает всех остальных, бедняга Нобль, обложившись динамитными палочками, бросается в аквариум и весь сгорает от жары, ибо динамит очень жжет!

Итак, "Нобелевский роман" - вывела я строку номер два, и тут со мной произошла обычная во всех отношениях история. Я отвлелась на лунный глобус, стоящий в свете ночного окна на страже моего будущего образования. Теперь же боковым зрением я прочла название одного из кратеров. "Кратер Буквы" - подсказал мне мрак, и тут же, забыв про злополучного Нобля, я принялась отыскивать кратер Буквы, не находя его, и все больше теряясь в догадках о том, что это было Подставное! Я пере-

ворачивала глобус во все стороны, рассматривая его при свете лампы, а потом перешла к окну, тайно надеясь, что натуральный лунный свет может составить мне протекцию. И тут я неловко повернулась на подоконнике, и лунный глобус выпал у меня из рук в сад, немедленно застряв где-то посреди фруктовых деревьев. В руке у меня осталась длинная металлическая спица, которая еще несколько минут назад выполняла загородную функцию лунной оси, и старая подставка, на которой были выгравированы дата и год моего рождения.

Я наклонилась через подоконник, глядяваясь в серебряные верхушки яблонь, и тут, к моему удивлению, наткнулась на зрелище, глубоко потрясшее меня: по фруктовой дорожке, хорошо освещенной лунным светом, ехал, таясь ото всех, украдкой, сидя верхом на огромном колесе, мой отец. Да-да, он ехал на своем новом велосипеде с выражением крайне тупого блаженства, какое бывает у детей, которые наевшись булок из буфета, с радостью скрывают рези в печенке, и которое не сошло бы с его лица, наверное, вывались я теперь из окна. Он был в халате и не подозревал, что через минуту длинная шелковая пола халата захлестнет страшный гусеничный механизм, и что заклинившее колесо вдруг рванет, неизвестно откуда взявшейся механистической мнимостью, и что он, дорогой мой папа, будет удушен верхней костяной пуговицей халата, которую специально вчера пришивала бригадирша на кухне, злорадно потешаясь надо мной-сиротой. Не знала и я тогда, что через минуту страшные хрипы прощания застрянут у меня в памяти и еще много недель будут пробуждать меня среди ночи. Но пока что этого не произошло, и отец мой ехал вон из сада, в сторону Юго-востока, как раз туда, куда были направлены все мои помыслы, коим я предалась в течение этой свободной минуты.

Надо сказать, что только завидев отца и удивившись его ночному появлению в саду, я немедленно отвлеклась и предалась моим мыслям о Юго-востоке. Дело в том, что на Юго-востоке, неподалеку от нашего сада, была пустыня! Пустыня начиналась почти у самых ворот и вела неизвестно куда. Я предполагала, что с этим-то и связана тайна отца, которую он носил в себе всегда, и которую я узнала только после того, как прочла его завещание, написанное накануне дня его велосипедного удушения.

Итак, я осталась совсем сиротой. У меня был дом, сад, велосипед, несколько навязчивых родственников, старые материнские приживалы, свора проворовавшихся слуг, приятное соседство, пустыня по правую руку от моего окна и почти полная свобода.



Дело в том, что уже довольно давно, еще в ту пору, когда я решила стать писательницей, я вообразила себя существом в высшей степени необыкновенных мыслей и необыкновенной судьбы. Взять хотя бы исчезновение моей матери, которая погибла, превратившись в часть своего же собственного гардероба на глазах у всей родни и произнеся перед этим весьма длительную речь о перемене фигуры женского платья в зависимости от смены общественных формаций. Платье так и осталось сидеть в гостиной в ореховом кресле все эти годы, и даже теперь, когда вся мебель сменилась новой, липовой, кресло с материнским платьем не посмели сдвинуть с места, так что оно оказалось в самом неудачном месте. Его протирали от пыли, об него спотыкались, на него падали в темноте, рискуя попасть с спиритический передел, его объезжали на инвалидных колясках старые маразматички, возымевшие родственные чувства и изредка навещавшие наши пенаты, а один сумасшедший француз ну просто влюблен был в него. В тот день, 4 сентября 1967 года мать сидела за ломберным столом, который со временем разохся, и говорила о высоких счастливых Мнемозинах. Я всегда была одно с матерью лицом, но именно в тот злополучный день я как никогда была похожа на отца, который до сих пор считался чем-то посторонним. Мать всегда была воплощенный покой, что и позволяло ей терпеливо коллекционировать цветы кактуса. Как произошло ее исчезновение - не поддавалось никакому анализу, и теперь всякий, кто торопливым шагом входил в гостиную, обязательно останавливался в подобострастном экстазе перед этой точкой времени в пространстве.

Итак, я уже некоторое время росла сиротой и никто не давал мне наставлений о том, что нравственно думать молодой особе в столь "главном" положении. Я же позволяла, или даже в некоторой степени заставляла себя думать мысли не то, чтобы запретные, но и те, которые попросту не могут придти в голову нормально развивающемуся молодому организму, который я собой являла. Например, я представляла себе всех своих родственников жареными на серебряных блюдах, уложенных петрушкой и сливами. Иногда я даже просила повара подробно рассказать, как бы он зажарил дядю и чем бы способ пассировки, или там еще чего отличался бы от зажаривания его самого. Повара все эти просьбы приводили в ужас, его начинало тошнить, потому что несмотря на то, что приготовление пищи всегда сопровождалось обильным ногтепадом и волосопадом, по натуре он был абсолютный джентльмен. Одну из несчастных приживалок, сипотку Пассию, я заставляла носить на своем платье искусственный горб, чтобы она выглядела еще несчастней и что-



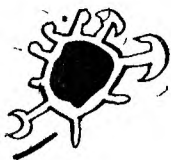
бы проявления моей искренней жалости к ней не проходили слишком даром и впустую.

После того, как отцовский дух заблудился в адской грибнице велосипедных спиц, и настала полная свобода, я стала интересоваться все, что было до тех пор запретом : во-первых, я стала читать медицинскую энциклопедию, особенно внимательно изучая разделы деторождения и придя к выводу, что детей роняют из-под юбки по большей степени случайно, нежели с каким-то умыслом; во-вторых, я заставила всю домашнюю челядь играть в солдатики с тем, чтобы проигравшие заменяли все слова на "П" знаками непристойного молебна, а, в-третьих, я стала ходить в гости к нашим соседям-близнецам, которые слыли знаменитыми изобретателями.

Фамилия братьев была Люмье: правый из них изобрел по здравому рассудку лампочку, а левый придумал кинематограф. Оба этих близнеца были рождены тридцать лет назад одновременно одной и той же женщиной. Во время родов, по преданию, особа эта выкурила кальян и произнесла фразу: "Во всем, что касается человечества, даже если это связано с внутренней жизнью, надо получать Эстетическое наслаждение". Когда она многозначительно посмотрела на акушерку, рискуя проверить, произвела ли эта фраза впечатление, акушерка указала взглядом вниз, и когда госпожа Люмье посмотрела туда, куда указывала акушерка, она воскликнула: "Черт побери!" Эту фразу молодые близнецы запомнили на всю жизнь и поэтому время от времени повторяли ее с той же интонацией, даже в минуты радости.

Надо сказать, что я уже давно наблюдала за близнецами из своего окна и, как всякая молодая особа, была тайно влюблена в обоих. Но отец запрещал мне навещать братьев, потому что считал, что это опасно для моей драгоценной жизни. Дело в том, что близнецы действительно имели некоторую странность: каждый из них был обладателем огромного, величиной с овощ, носа, и эти носы были столь тяжелы, что перевешивали все тело. Окажись один из близнецов без опоры, они обязательно падали и застревали своими носами в разных вещах. Поэтому оба этих несчастных и безусловно талантливых юноши вынуждены были служить постоянной опорой друг другу. Вот они и ходили вместе, бывая в вечном страхе поспорить из-за пустяка. Если они ссорились, то один из них отскакивал, а второй непременно падал, увлекая за собой и обидчика, но первому бывало гораздо обидней.

Мой отец был однажды свидетелем их ссоры, когда один упал носом в муравейник, а второй налетел на проходившую мимо фребеличку Феню



и пронзил ей сердце. Бедная девушка пала замертво, а молодой Люмье все еще долго сокрушался о том, что стал невольным убийцей. Но все эти мелкие неурядицы не мешали им быть замечательными сочинителями и изобретателями. После короткого с ними знакомства обнаружилось, что это именно они изобрели столь знаменитый велосипед, явившийся причиной моей свободы. Разумеется, один из братьев был автором переднего колеса, другой - заднего, кто же выдумал третье - до сих пор оставалось загадкой, и они всячески пытались избегать болезненных разговоров по этому поводу.

Мне пришлось к ним обратиться тогда, когда я пыталась расшифровать завещание отца, написанное на языке древних инко. Разумеется, никто из оставшихся в доме не знал этого благородного языка, и я в один из дней постучала к ним в калитку, на которой чудесными буквами было написано: "Вилла Люмье".

Их мать, старушка, была еще жива и в здравом рассудке. Она знавала в детстве моих родителей и всегда при случае намекала на некоторую давнюю связь с моим отцом, откуда, как я подозревала, и была истинная причина запрета дружбы с близнецами. В доме меня принимали радушно, но к вящему удивлению моему, языка древних инко не знала ни одна собака. Я была страшно раздосадована и в запале рассказала страшную картину гибели отца. Растроганная госпожа Люмье обещала найти мне переводчика. "А пока, - сказала она торжественным голосом, выказывающим крайнюю степень фальшивости - мои сыновья с удовольствием покажут вам дом и свои изобретения".

Поистине их изобретения были замечательны! Например, у них был такой прибор, сквозь который можно было рассматривать лунные кратеры так, как будто они находятся у тебя в саду, а если рассматривать фонтан в соседнем, то есть в нашем дворе, то видна кристаллическая решетка каждой водяной капли. Оказывается, на самом деле, вода - это твердь!

Итак, я решила взглянуть, что же все-таки делается на юго-западе, и представьте, каково же было мое удивление, когда я взглянула в сторону пустыни и увидела там своих покойных родителей, которые, в свою очередь, тоже смотрели на меня в подозрную трубу по очереди.

Я помахала им рукой, и они помахали мне в ответ, ссорясь, кто же все-таки займет место у трубы. "А нет ли у вас подслушивающего устройства? - спросила я у великих изобретателей. - Мне так бы хотелось услышать голос вселенной!" И к моему удивлению, у них действительно оказалась машина и для этого. "Эта штукавина называется радио", - по-



яснил мне один из братьев. Когда была повернута ручка радио, я услышала свой же собственный голос. Это была моя исповедь.

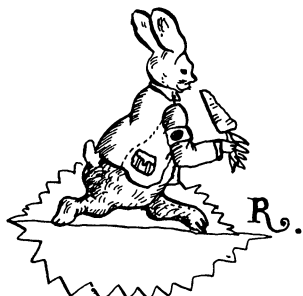
Глава 2.

Исповедь божества.

Я родилась в стране, которая была столь чужда мне, что все в ней вызывало у меня глубочайшее потрясение, и лишь чувство земного притяжения, некогда осознанное Ньютоном, заставляло меня соприкасаться с этой оскверненной землей. В остальном же я была совершенная Русалочка. Лавируя между общественными понятиями и законом, среди своих малоблагородных сверстниц, которые однако отличались силою своих грудных мышц, я находила какие-то особенные правила существования. Говорила я, разумеется, лишь то, что мне заблагорассудится, чем всегда навлекала на себя гнев, а то и жалость. К шести годам меня считали уже большой оригиналкой. Часто я слышала, как, спрятавшись в гостиной, две кумушки соседки говорили, "Какая странная эта девочка, Юта Биргер".

К тому же некоторое время я страдала лунатизмом и забиралась на самые высокие шпили города. Однажды утром меня сняли с рекламного цепеллина, висящего над ратушей. В другой раз, зацепившись платьем за опасный флагшток, я уснула, перебирая в туманном мозгу странные детские песенки, и мое ночное одеяние было принято за флаг неведомой страны. Раздались крики, разбудившие меня. Граждане, высыпающие на площадь, были уверены, что город захвачен неприятелем, столь не приметна была я сама среди развевающегося шелка и всеобщего смятения. В другой раз, погруженная в сомнамбулическое состояние, я выкрала из Крестьянского банка государственные бумаги, из которых утром маникюрными ножницами вырезала чудесные цветы. В тот день из-зи меня начался военный переворот. Разумеется, все эти мелкие шалости и проказы не входили в мои девичьи планы.

Я была тогда хороша собой. Сквозь нежную перламутровую кожу всегда просвечивал мерцающий карминный румянец, рот мой напоминал веселый молодой тюльпан, в узких лепестках скрывающий первые потоки будущей неумности. Белокурые волосы кольцами ниспадали на мои шелковые плечи и так далее. Иногда сидя в саду и держа спину стройно под легким шелком, я чувствовала, как садовник наблюдает за



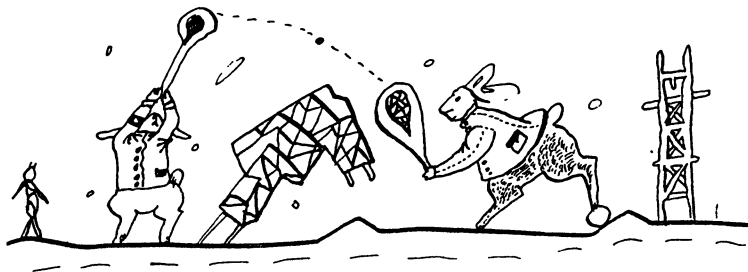
мною, и тут же блеск секатора попадал мне в зрачок, а звук чик-чик-чик начинал ускоряться так, как будто садовник спешил на молебен.

Благодаря этому одному я заслуживала уже многое и позволяла себе многое воображать. Я всегда представляла, что мое будущее ремесло станет чрезвычайно гибко подчиняться мне. С тех пор, как изобрели кинематограф, я решила стать первой актрисой и всегда с тех пор носила капор. Все люди, знавшие меня, уже тогда называли меня не по имени, а говорили: "О, наше веселое божество!" Между тем, во мне было множество порочных мыслей. Я решила испытать в своей жизни все: и любовь, и несчастье, и преступление. Я хотела было даже попробовать вкус человеческого мяса и нередко представляла себя на гадком капище канибалов. Часто, приходя в разные дома, я воровала различные мелкие предметы: подстаканники, ложки, бриллиантовые заколки. Я отнюдь не страдала kleptomанией, но страстно желала ею заболеть. Жадности и тщеславия во мне не было вовсе, и я так страдала от этого.

"Ну пожелай же! - говорила я себе, терзаясь тем, что мне ни в чем нет препятствий. Каждое дело удавалось мне настолько легко, что это никак не потрясало моего воображения о себе. У меня в жизни не было ни целей, ни достижений. Я выигрывала один за другим шахматные турниры для мужчин, нисколько не задумываясь над партиями. Я стала первооткрывательницей двух химических элементов. Это я, скажу вам по секрету, открыла радий задолго до того, как появились все эти Кюри! Таких открытий у меня были сотни и сотни, и происходили они все за игрой в старой детской лаборатории..."

Я могла бы слушать еще и еще свою исповедь, но мне становилось не по себе от моих собственных мыслей, произнесенных вслух, - и я повернула ручку радио. Стало ослепительно тихо. Братья Люмье, тесно прижавшись друг к другу, смотрели на меня испуганными глазами. Они сидели на сиамском стуле, не шелохнувшись, и их огромные носы казались крыльями гигантского мясистого ангела. И в этот момент они были такие трогательные, что мне пришлось сделать книксен и прочитать молитву прежде, чем они пришли в себя.

Еще однажды я хотела убить человека и даже наметила себе жертву, но мне помешали внешние обстоятельства, - сдавленно добавила я уже от себя. Братья Люмье вспыхнули и попятились к окну. "Но теперь, - сказала я, - отправляюсь на юго-запад на поиски моих родителей". "Мы хотим с тобой!" - не сговариваясь, тихо произнесли братья. "Ну, посмотрим!". Я стала спускаться вниз по лестнице и вышла в сад, к бассейну, где умывала лицо в воде, еще теплой от дневного солнца.



Горизонт наливался чем-то красным и плотным, как лак, сухой песок, подчинившись электростатическому безумию, стоял вертикальными полосами в воздухе и затруднял приготовленное для второй половины дня дыхание. Братья помахали мне из окна, и я отправилась домой.

Глава 3.

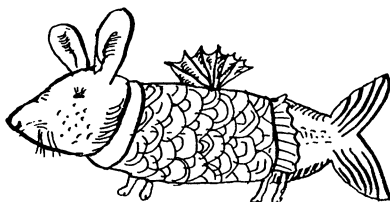
Тоска Юты Биргер

Вечер выдался тепллый, и прислуга разбрелась по своим знакомым: в этот день был великий церковный праздник, и по всему городу жгли костры из малодоступных книг. Я же оставалась дома.

В нашей округе была необыкновенная тишина, ведь вы уже догадались, дом стоял на самой окраине. Я пошла в детскую, чтобы собраться с мыслями: завтра на рассвете мне предстояло отправиться на юго-запад, на поиски смерти или воскресения. Я наконец поняла, что мне сейчас очень хочется, чтобы отец дочитал мне историю Маркиза или хотя бы пересказал ее, и именно в эту минуту я почувствовала всю долю моего одиночества и чудовищную безысходность.

Я так давно не слышала отцовского голоса... Повинуясь какому-то ведомому чувству, я вышла в сад и отыскала в кольцах яблочных стволов забытый лунный глобус. От дождя он сделался мягким, от пыли выцвели лунные изображения, и черви проели в нем новые впадины. Я бережно отнесла его в дом и сожгла в ванной. Потом я снова вернулась в детскую, и не включая свет, вновь отдалась повлекшим меня размышлениям о безысходности жизни. Все предметы казались мне в этот момент как-то особенно реальными. Их окутывало тугое пространство, и тот воздух, что был между ними, имел свою кристаллическую форму. все в этот момент затвердело, как и само время, и длилось, длилось бесконечно...

Страшны были только детские игрушки, ведь они, свидетели моих детских тайнств, давно уже были оставлены пылиться и теперь выглядели, как укор. Магия, которой я наделила их в те далекие годы, когда всякий предмет имел своего духа, и теперь не сходила с них. Детство, пришедшее из небытия, дышало в этот миг той ледяной волею покинутости, которая есть разве что в забытых именах, когда они тверды во времени. И знание или память о них не может потревожить их обязательности. Ведь мы не имеем права на эти забытые имена так, как имеем право осуждения всех, о ком известно, что они были подобны нам. Забытые же имена



безлики, как пласты земной породы. Их воля неприятельна и безгранична...

Так я думала о тех, кто волею судеб был незаслуженно забыт и, быть может, лишь жалость вызывала во мне подобные размышления, ведь я была знаменита, и моему имени не грозило быть покинутым.

Сумерки сгущались. И вдруг произошло ужасное: я увидела, что в дверях стоит материнское платье. Оно приблизилось и сделало жест двигаться за ним. Я повиновалась. Платье прошло через гостиную, где оно сидело все эти годы. Обогнула пустующее теперь кресло, которое было чуть сдвинуто, спустилось по лестнице и вышло во двор. Я боялась что-либо произносить, потому что смертельный ужас владел мной. Ветер чуть теребил листья, и страшная ткань маминого платья шуршала им в унисон. Пыль, накопившаяся за годы, теперь выбивалась из складок и, подхваченная порывами, образовывала облачка и завихрения вокруг него. Платье обогнуло дом, прошло мимо оранжереи, мимо велосипедного сарая и направилось к юго-западной калитке. За ним бесшумно следовала я, а за мною, к моему великому ужасу, по траве самостоятельно скользил отцовский велосипед.

Луна только что выкатилась из-за горизонта и была мертвенно желтой, купаясь в твердом горячем воздухе ночи. Калитка сама собой растворилась, и тут я в страхе упала замертво от картины раскалившейся пустынной местности, представшей пред моими глазами.

Надо мной, теперь уже бездыханно лежащей на пыльной дорожке в полном безмолвии проплыло мамино платье и село на велосипед. Началась смертельная схватка: колеса бешено крутились, оставаясь на месте, а огромные складки черничной ткани, цепляясь за усики сцепления, с визгом сопротивляющегося материала, рвались в прах.

Наконец платье вздрогнуло и осело пыльным черничным куполом на разбушевавшийся велосипед, колеса вздрогнули и движение погасло, завалявшись на ночную тропу.

Утром меня нашли у калитки уже совершенно остывшей наши слуги Варя и Кеша. Они отнесли мое, лишенное веса тело в дом, и тут же позвонили близнецам, растерянно сообщая происшедшее.

К вечеру был уже сколочен гроб нашим плотником Максимом. И близнецы, как только появились на пороге, тут же пошатнулись, зарывшись, и потеряв равновесие, упали ко мне в гроб, в котором я уже лежала с видом полного удовлетворения. При этом друзья мои страшно изуродовали мое, все еще прекрасное тело, своими чугунными носами...



Хоронило меня много народу. Плакали, всхлипывали, рыдали. Некоторые даже искренне жалели меня. Кто-то говорил о вещах, мало относящихся к делу. Кто-то персказывал сплетни. Иногда из-за ворот высказывали городские жители и присоединялись к толпе...

Наконец, я шагнула за калитку и оказалась в пустыне.

Глава 4.

В пустыне.

Десять дней и ночей без отдыха мне предстояло идти вперед, туда, где меня уже давно поджидали. Там, вдалеке, был накрыт стол, сияющий множеством свечей, и на заглавном месте сидел далекий и незнакомый генерал в эполетах.

Отец, чисто выбритый и в новой рубашке, высокомерно и ласково держал голову в честь моего прибытия, уже теребя в руках повествование про Маркиза. Рот его был приоткрыт и бледные губы дрожали от волнения. Казалось, теперь он готов продолжать чтение. Мать, как обычно, невозмутимо, или стараясь выглядеть таким образом, раскладывала пасьянс и разноцветные крапы карт ложились в причудливый змеинный рисунок, сливающийся со скатертью, которая много лет назад украшала наш столовый стол.

В том мире, где теперь мы пребывали, карты не могли сулить ровно ничего, ибо этот мир был полон ВЕСТИ.

Когда я приблизилась к ним - завyla под столом мертвая собака и четыре слуги внесли на рубиновом подносе подзорную трубу.

Я обнялась с родителями и хотела было рассказать им о моих злоключениях, но еле заметным и одной мне понятным кивком головы мать дала мне понять, что все обо мне уже известно. Родители ласково и лукаво улыбались и приглашали меня к столу. Еще не было произнесено ни слова.

Мать сложила свои карты в стройный пучок, так, что разнообразие крапов слилось в одну бумажную пуповину и погрузилось в специальную сандаловую коробку. На стол подавали все те же четыре слуги с мертвыми головами и рыбьими взглядами. И пока подзорная труба ожидала меня, покосясь в подносе, я досыта наелась.

После я принялась смотреть в трубу и увидела, что с того конца за мною наблюдают несчастные братья Люмье. Я помахала им рукой, ста-



раясь сложить в этот жест всю неизбывную нежность, которую я испытывала к ним обоим, и которую до сих пор так скрывала под маской детской самостоятельности и высокомерия. Они в ответ также принялись горячо мне махать, и я так бы и простояла вечность, но тут за спиной прозвучали знакомые шаги. Я обернулась: передо мной стоял Маркиз. Он, как всегда, был намного выше меня ростом, из чего я заключила, что все эти годы я не выросла ни на милли.

- Идем со мной в сад, - сказал он мне, - скоро шестой час, и Герцог будет выгуливать своего орла. Я подняла глаза на Маркиза; глаза его запади еще глубже, и взгляд сделался строже.

- Идем со мной, - повторил Маркиз.

Я оглянулась на родителей. Мать благосклонно кивала головой. Отец уткнулся в рукопись.

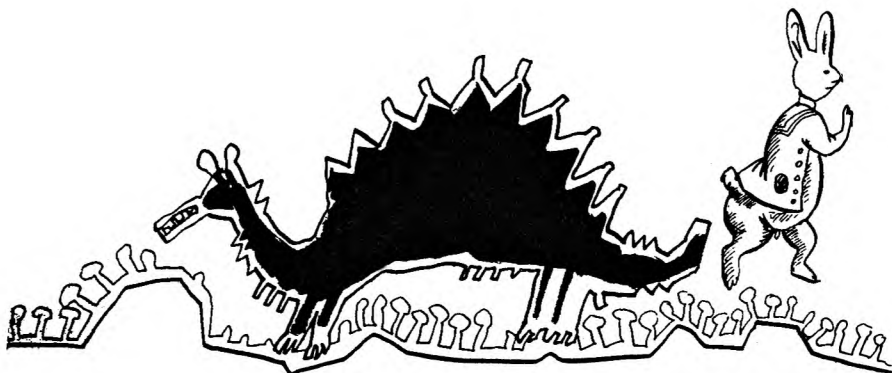
- Теперь ты бессмертна, - сказал Маркиз, когда мы немного отошли. Мы прошли через сад. Герцог уже завершал прогулку. Орел был столь стар, что из него по дороге выпадали перья, и все калеки и убогие прикладывали эти священные перья к своим гноящимся уже многие десятилетия ранам.

Вскоре сад остался гораздо позади, и в вечернем небе меня ожидало необыкновенное зрелище.

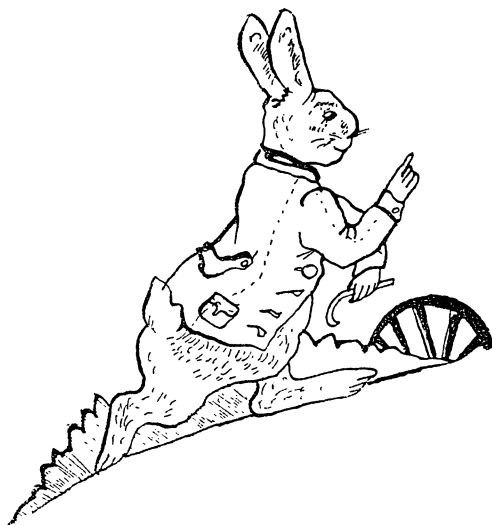
Я стояла почти на цыпочках, прижавшись телом к мощному боку Маркиза и смотрела вверх со священным ужасом и радостью, которая обнимала все мои члены: перед нами лопались столицы.

Вначале лопнул Рим. Он пронесся над головой огромным раскаленным шаром с огненной кожей и с набухшими от слез и крови портиками, которые взрывались и лопались, как набитые льдом орехи. Рим сгорел. Над ним пронесся в песочной чешуе Иерусалим. Последней вспыхнула Москва. Ее чахлые сады с разбитыми грузовиками горели довольно тускло. Город поражал своими масштабами и безысходностью расстояний, хотя отсюда мне казалось, что все это такого размера, как разбитый муравейник. Как брошенные среди печенежских набегов, тлели разбитые башни. Вдруг лопнуло бычьими жилами вывернувшееся вмиг метро и затопило потоками спекшегося человеческого помета остатки великого города. Маркиз почти ликовал.

- Везде руины, - шепотом говорил он, будто боялся спугнуть терпеливого и ужасного разрушителя, который трудился наверху. Своими глазами добрый Маркиз прожигал черное небо и мое, еще пока не остывшее сердце.



В ту последнюю, девятую ночь своего путешествия, когда душа моя была еще обеспокоена своим недавним присутствием в мире, из которого она вышла, я отдалась ему на лисьей тропе, ведущей в сады безумия. Потом я уже не ведала ни страха, ни суеты. Еще через время я превратилась в абсолютное божество, и во мне погасли все чувства. Волею своею я уменьшила носы ужасным братьям, жившим на земле. Это было единственное благо, содеянное мною.





OBSCURI VIRI publishers

"STAMP HERE"
a regular magazine of arts

In this issue:

SECTION I

An instructional text "Shagreen bone" by the composer Yury Khanin (p.9)
Ilya Lepikhov. An article about the attempts of the opera screen versions
in silent films (p.12)

Dmitry Sukhodolsky. Selfrepresentation as a female disease of modern
culture (p.18)

SECTION II

Vasily Kondratiev. An essay about the poet Andrey Nikolev, an artist who
outlived himself (p.27)

Irina Kulik. An essay about selfdestructing structure of a novel, taking as
an example the antiformalistic Vaginovs prose (p.37)

Boris Yuhananov. To the death of Nikita Mikhailovskiy (p.40)

SECTION III

Olga Abramovich. From conversations with Zeldovich and
Dragomostchenko (p.51)

Andrey Kovalev. A letter to the Swiss friend from the Moscow arts fanier
about Francois Boucher and love to art (p.60)

SECTION IV

Ecaterina Andreeva. Conception of youth and beauty in the Soviet
totalitarian and contemporary art (p.69)

P.Nesterova. Moscow Metro of the 30-s as a parallel aviation (p.75)

Anna Tsipenyuk. An experience of reading the Soviet ABC-book (p.78)

SECTION V

Leonid Tishkov. Dabroids (*a play in verse*)(p.92)

Yulia Kissina. The story of Utah Birger (*a novel*) (p.113)

*Designed with the pictures by Yulia Kissina, Konstantin
Zvezdochetov, Reso Gabriadze, Leonid Tishkov*

Частью деятельности издательства **OBSCURI VIRI** является выпуск малотиражных книг, как научных, посвященных широкому кругу актуальных гуманитарных проблем, так и художественных, обойденных вниманием отечественных издателей, но безусловно интересных.

ГОТОВИТСЯ К ВЫХОДУ :

П.Н.МЕДВЕДЕВ. "*Формальный метод в литературоведении*",

В.Н.ВОЛОШИНОВ. "*Марксизм и философия языка*".

В этой книге впервые под одной обложкой представлены два труда, принципиальных для мировой филологической и философской мысли (дискуссии о возможной принадлежности этих работ Бахтину ведутся до сих пор). В качестве приложения публикуется ранее неизвестная статья М.Бахтина. Предисловие и комментарии С.Бочарова.

OBSCURI VIRI publishers

is planning the parallel release of small-circulation books to that of its regular magazine. The books are intended to combine numerous genres, containing the most imperative humanistic survey, as well as highly aesthetical fiction that was consistently ignored by the Soviet book publishers.

Our first book in the list is

"The formal method in the theory of literature" by P.N.MEDVEDEV and

"Marxism and the philosophy of language" by V.N.VOLOSHINOV.

This edition presents two essential works of the world philosophical and philological thought. The question of possible Bakhtins authorship of both works adds special interest to this wellknown research. An original Bakhtins article, so far unknown, appears in appendix. Introduced and commented by S.Bocharov.

Подписано к печати 9.03.92. Заказ 358. Тираж 5 000. Формат бумаги 60×90¹/₁₆
Объем 8,0 печ. л.

ПО-3. 191104, С.-Петербург, Литейный пр., 55

