



СИНТАКСИС

ПУБЛИЦИСТИКА

КРИТИКА

ПОЛЕМИКА

18

ПАРИЖ

1987

Журнал редактирует :

М. РОЗАНОВА

**The League of Supporters: Т. Венцлова, Ю. Вишневская,
И. Голомшток, А. Есенин-Вольпин, Д. Каминская,
П. Литвинов, Ю. Меклер, М. Окутюрье, В. Турчин,
А. Френдли, Е. Эткинд**

**Мнения авторов не всегда совпадают
с мнением редакции**

© SYNTAXIS 1987

Адрес редакции :

**8, rue Boris Vilde
92260 Fontenay aux Roses
FRANCE**

Вокруг горбачевской перестройки ведутся споры, больно задевающие и нашу эмиграцию. Одни говорят: "дай Бог". Другие: "поживем — увидим". Третьи: "не поддадимся на очередной советский обман". А из России на вопрос "чем вам помочь?" уцелевшие диссиденты пишут: "только, пожалуйста, не мешайте". Это иногда обидно. Старались-старались, боролись-боролись и вот вам — "не мешайте". Оказывается, мы — вне игры.

Из этой позиции иных так и подмывает закричать, что там, в стране, по-прежнему ничего не происходит. Вынести такое суждение легко и просто. Необременительно. И никакой ответственности.

Но это чревато утратой чувства реальности, потерей живого интереса к делам и людям нынешней России. Между тем, за короткое время советские газеты и журналы сделались острее, богаче и талантливее антисоветских. И это обнадеживает. В то время, как старомодное брюзжание по поводу любых перемен в Союзе ("все равно у них ничего не выйдет") грозит обернуться склерозом мышления, от которого так пострадала первая эмиграция. Мы тоже рискуем оказаться представителями исчезнувшего мира, а ведь третья эмиграция всегда утверждала, что в отличие от первой она остается частью страны, которую покинула, что ее связи с отечеством не были и не будут оборваны. Наше отношение к сегодняшним переменам в России становится проверкой этих заявлений.

Збигнев Херберт

ВОЗВРАЩЕНИЕ ПРОКОНСУЛА

**Я решил вернуться ко двору императора
еще раз попробую можно ли там жить
а ведь мог бы остаться здесь в отдаленной провинции
где мирно правят хилые его племянники
под нежный шорох листьев сикоморы**

**когда вернусь выслуживаться я не намерен
буду бить в ладоши сколько положено
улыбки мерить унциями скромно морщить брови
что ж не получу за это золотую цепь
хватит и железной**

**я решил вернуться завтра или послезавтра
не могу больше жить среди виноградников
дерева без корней дома без фундаментов
о пустое небо колотится сухая туча
так что я вернусь завтра послезавтра как-нибудь вернусь**

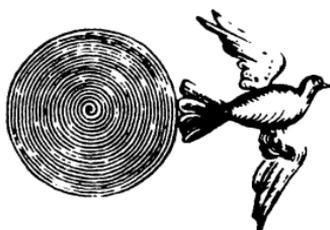
**тут все не мое
стеклянный дождь цветы пахнут воском**

придется заново договориться со своим лицом
с нижней губой дабы не выдавала презрения
с глазами дабы стали идеально пусты
и с бедным подбородком зайцем этого лица
который дрожит при виде начальника преторианской
гвардии

одно я знаю точно вина с ним пить не буду
когда он протянет мне чашу опущу очи долу
и сделаю вид что ковыряю в зубах
император кстати любит гражданское мужество
в определенных границах в определенных
разумных границах
по сути дела он человек как и все
и ему давно надоели фокусы с отравой
невозможно упиться вечная партия шахмат
левая чаша для Друза правую пригубить
потом пить только воду внимательно глядя на Тацита
и выйти в сад и прийти когда уже вынесут тело

Я решил вернуться ко двору императора
я действительно верю что все образуется

перевел с польского
Томас Венцлова



В.П.

**"КАДРЫ", "ОТТЕПЕЛЬ"
И ПЕРСПЕКТИВЫ "ПЕРЕСТРОЙКИ"**

"У Рейгана — сто сенаторов, — говорится в популярном советском анекдоте, — один из них против СОИ, но кто он, никому не известно. У Миттерана — десять любовниц. Одна из них ему не изменяет, но кто она, никому не известно. В Политбюро у Горбачева — 11 человек. Один из них за "перестройку", но никому не известно, кто он".

На пресс-конференции группы советских писателей в Западном Берлине Булат Окуджава сочувственно процитировал чьи-то слова, что "в России есть революционная ситуация, но нет революционеров". Речь шла, разумеется, о горбачевской "революции сверху". Перестройки нет, потому что некому делать, — так следует толковать реплику Окуджавы.

"КАДРЫ РЕШАЮТ ВСЕ"

Эти слова Сталина висели когда-то почти на каждой стене. В лозунге этом есть своя правда. Сейчас, когда стало ясно, что горбачевская политика — несколько больше, чем просто демагогия и побелка фасада, эти самые "кадры" ответственных работников встали к ней в оппозицию.

На самой вершине, в политбюро, у "перестройки" приверженцы есть. В группировку сторонников нынешних реформ

сейчас входит, может быть, половина или больше половины политбюро. А вот уже в первом эшелоне среднего звена номенклатуры (члены ЦК, областные первые секретари, зав. отделами ЦК, аппарат ЦК и центральных министерств) "перестройкой" явно недовольны. До тех пор, пока речь шла только о замене маразматических старцев, не желавших уступить свои портфели более молодому поколению, об оттеснении от кормушки связанных с брежневской кликой семейств, об ограничении коррупции — то есть о возобновлении линии Андропова, — они были за такую "перестройку". Но теперь номенклатура отчетливо ощутила, насколько ухудшились ее "условия труда" при Горбачеве. "Нас задержали", — жалуются функционеры. Их действительно "дергают" — сверху (непосредственное начальство), снизу (осмелевшие непосредственные подчиненные), сбоку (сорвавшаяся с поводка пресса). "Ответственные работники" в таких условиях не привыкли работать, не умеют работать и... не будут работать. Не хочет так работать и не будет так работать и бюрократия помельче — партаппарат областей и республик, руководители районов и предприятий. Либо Горбачев одумается, либо не усидит.

Пока что "Мишка" (как его часто называют) угомониться не хочет. Он держится за свою безумную идею перековать бюрократию в "техноструктуру", совершить "революцию менеджеров" в стране, где менеджеров нет. Под стать "государю" ведет себя и его правая рука, первый секретарь МГК Борис Ельцин. Действуют они единственным доступным им способом — методом смещений. Перемены в персональном составе и центральных, и областных, и районных органов власти — огромны. И все-таки, в своем подавляющем большинстве, получившие повышение новые назначенцы — по возрасту люди горбачевского поколения — по стилю и методам управления ничем не отличаются от согнанных со своих постов старых брежневцев. Может быть, на месте Горбачева многие из них тоже бы требовали от своих подчиненных "перестроиться". Но на своих местах им приятней и удобней работать по-старому. Это отнюдь не новые лица. Это все те же.

Вполне показательна ситуация в сфере управления культурой. Зав. отделом ЦК по культуре сейчас Ю.П. Воронов, в конце марта прошлого года сменивший В.Ф. Шауро, давившего культуру лет двадцать. Из них последние 12 лет Шауро зани-

мался этим на пару с министром культуры СССР Демичевым. Демичев слетел в июне, оставшись кандидатом в члены политбюро и получив декоративный пост вице-президента страны. Фигура Юрия Воронова пока не прояснилась, а о новом министре культуры СССР В.Г. Захарове отзываются даже неплохо. Но реальная власть осталась в руках все той же банды зайцевых — мелентьевых — евстигнеевых — шкурко—камшаловых, которые орудовали при Демичеве с Шауро. Можно предположить, что вскоре будет — хотя это и маловероятно — решено, скажем, убрать Евгения Владимировича Зайцева (бывший первый зам. Мелентьева, потом первый зам. Демичева, теперь ставший первым замом Воронова), избавиться от Юрия Мелентьева (министр культуры РСФСР, один из персонажей "Иванькиады"), выгнать Александра Ивановича Шкурко (зам. министра культуры РСФСР, который давно стал притчей во языцех, но держится прочно), уволить Александра Ивановича Камшалова (бывший идеолог комсомола, а потом зав. сектором кинематографии в отделе ЦК при Шауро, только что, в декабре 86-го, сменивший Ф.Т. Ермаша в должности председателя Госкино СССР). Можно примерно представить себе, кто продвинется на их места. Почти все возможные кандидатуры нисколько не лучше. С некоторыми я имел сомнительное счастье беседовать, других знаю в лицо (а это тоже много). По рассказам друзей знаю, что примерно так же обстоит дело во всех прочих сферах управления — от рыбоконсервной промышленности до тяжелого машиностроения. "Перестройка", которая в руках у людей типа Александра Ивановича Шкурко...

"УЙМИТЕ ПРЕССУ!..."

Собственно, как раз в сфере культуры Горбачеву удалось на некоторых участках "фронта" обеспечить своим сторонникам из числа сравнительно интеллигентных аппаратчиков и союзникам из рядов собственно интеллигенции некоторый численный перевес.

Кое-что интеллигенция даже вырвала сама — против воли аппаратчиков, но с молчаливого согласия Горбачева. Весной прошлого года прошел успешный "переворот" Элема Климова в Союзе кинематографистов СССР, а осенью Олег Ефремов одержал внушительную победу над министерством культуры

по вопросу о Союзе театральных деятелей. Потом, правда, Ефремову нанесли чувствительный удар в его собственном доме, во МХАТе, где партбюро театра выиграло у Ефремова голосование по поводу проекта реформы МХАТа. Разобщенные на группировки писатели, хотя и всласть поговорили на двух последних съездах (СП РСФСР и СП СССР), но организационно своих успехов не закрепили.

Избранный первым секретарем правления Союза писателей СССР по воле отдела культуры ЦК В.Карпов разделил власть с Г. Марковым и Ю. Верченко, персонажами однозными. Во главе СП РСФСР остался Сергей Михалков, а московским его отделением правит Феликс Феодосьевич Кузнецов — это отнюдь не либералы. Зато в руки сторонников перемен перешли два "толстых" журнала: в "Новый мир" был назначен Сергей Залыгин, а "Знамя" возглавили Григорий Бакланов и Владимир Лакшин. Главным редактором "Огонька", самого массового в СССР журнала, вместо ортодокса-сталиниста Анатолия Софронова стал Виталий Коротич — и, пожалуй, обновил свою потускневшую либеральную репутацию. В "Литературной газете" весь последний год задавали тон Ольга Чайковская, Аркадий Ваксберг, Юрий Щекочихин, Лидия Графова и другие близкие им по взглядам публицисты — но главным редактором "Литературки" остается Александр Чаковский, и непохоже, что его собираются снимать. Одной из самых неортодоксальных и интересных для чтения газет стала, после назначения Альберта Беляева, "Советская культура" — орган ЦК КПСС. И самой либеральной газетой общепризнанно считаются теперь "Московские новости" — хотя у "Московских новостей", как и у "Советской культуры", нет журналистов, подобных выше-названным. Главным редактором "Московских новостей" был назначен вместо Геннадия Герасимова — в конце лета или начале осени 1986 года — Егор Яковлев, который призывает своих сотрудников "писать так, как если бы хотели, чтоб меня сняли". В результате русскоязычный выпуск этого еженедельника (тиражом 250 тыс. экземпляров — если Яковлев не привирает) раскупается в течение нескольких минут после открытия киосков. Следует, конечно, учитывать, что эта газета издается главным образом для иностранцев и совершенно не попадает, к сожалению, в провинцию. Довольно смелой газетой остается "Московский комсомолец"; и, наоборот, весьма консерватив-

на по сегодняшним меркам "Московская правда" ("Редактор М.Н. Полторанин" — крупными буквами на последней странице каждого номера). Центральная "Правда", возглавляемая академиком В.Г. Афанасьевым с 1976 года, как и прежде, является наиболее ортодоксальной и скучной газетой.

Разительные перемены "оттепель" внесла в советское телевидение, но возглавил Гостелерадио — с конца 1985 или начала 1986 года — малограмотный белорусский чекист А.Н. Аксенов.

На самом верху средствами массовой информации ведаёт кандидат в члены политбюро Александр Яковлев, секретарь ЦК по пропаганде, на январском пленуме окончательно вытеснивший с этого поста Михаила Зимянина, которого он с весны прошлого года дублировал. У Яковлева — устойчивая репутация сторонника Горбачева, покровителя внутрипартийных "либералов" типа Федора Бурлацкого — Александра Бовина — Егора Яковлева — Александра Гельмана — Михаила Шатрова и т.п. (Роль А.Н. Яковлева в горбачевской "оттепели" не на виду, и публика его часто путает с Е.В. Яковлевым, редактором "Московских новостей", а также с другим однофамильцем, Н.Н. Яковлевым, сталинистом и антисемитом, автором книг "ЦРУ против СССР" и "1 августа 1914 года"). А.Н. Яковлев не появился на открытии съезда Союза журналистов СССР 14 марта 1987 г. — так как был в это время в Испании, — но отсутствовал также и на последующих заседаниях, видимо, не желая быть статистом в игре академика Афанасьева, который этим съездом полностью дирижировал (Горбачев тоже не пришел).

Призывы к правдивости и гласности, обещания послаблений — привлекли к Горбачеву сначала сочувствие, а затем и поддержку столичной интеллигенции, включая ряд наиболее известных в стране деятелей искусства и литературы. Возможно, с точки зрения партийных реформаторов, интеллигенция уже зашла слишком далеко (рьяно копаясь в советском прошлом, поднимая на щит "металлистов" и "хиппи", критикуя сельскохозяйственную политику — а в этой области высказывания Горбачева наиболее консервативны, да и кто, как не Горбачев, курировал сельское хозяйство в последние годы жизни Брежнева?).

Но других влиятельных союзников у горбачевцев в обще-

стве нет (поддержка народа несомненна, но она пассивная), и поэтому они эти "вольности" терпят.

Давая в руки интеллигенции острое оружие критики, Горбачев и горбачевцы надеются расшевелить общество, активизировать, как они говорят, "человеческий фактор", личную инициативу человека на своем месте, без чего, как они поняли, никакой прогресс в экономике больше невозможен. Но именно эти заигрывания с народом и "болтунами" — либерально-интеллигентской оппозицией — страшно раздражают номенклатуру. Наскоки на Сталина и описания преступлений его приспешников — пожалуй, самое меньшее, что их теперь волнует (хотя и это тоже). Но открывать утром газету, не имея уверенности, что она в этот раз не добралась до вверенной ему конторы, а потом вести утомительную переписку с газетой, доказывая, что все вскрытые недостатки уже исправлены, — этого душа функционера вынести не в силах. И уж совсем как покушение на святая святых воспринимает номенклатура разоблачение газетчиками их официальных привилегий: спецмагазинов, спецбольниц, школ для детей элиты. "Уймите, Михаил Сергеевич, прессу!" — таков был общий вопль кадров на январском пленуме.

АППАРАТЧИКИ ВЫЖИДАЮТ

В принципе, они могли бы сместить Горбачева на этом пленуме: нужное большинство, я уверен, у них есть. Судя по всему, вожди номенклатуры (предположительно Егор Лигачев, Николай Рыжков, Виктор Чебриков, Гейдар Алиев — с последним, по слухам, Горбачев уже три-четыре месяца не разговаривает и не здоровается) просто считают, что еще не время. Низложение генсека все-таки как-то надо объяснить — народу, братским компартиям, Западу. Они ждут крупного и очевидно для всех экономического провала "перестройки". Вот тогда они и уберут "минерального секретаря", "меченую шельму", "безалкогольную бормотуху" — и какие там есть еще прозвища нашего безумного царя.

В руках у Лигачева, секретаря ЦК по идеологии, сейчас не столько идеология, сколько аппарат ЦК и все связи с областными первыми секретарями. Горбачев остается у власти до тех пор, пока его власть согласны терпеть Лигачев и другие ру-

ководители аппарата. Вероятно, есть еще и какие-то внутренние несогласия среди вождей антигорбачевского блока, Алиев, например, или Владимир Щербицкий совсем не прочь были бы свалить Горбачева уже сейчас, потому что они – первые теперь в политбюро кандидаты на вылет. Но Лигачеву торопиться некуда. Уцелевших брежневских фаворитов ему все равно убирать – рано или поздно. Почти любые перемены в политбюро и ЦК (которые продолжаются) автоматически увеличивают силы сторонников Лигачева, "умеренных реформаторов", как их иногда квалифицируют в отличие от "неумеренного" Горбачева. Лигачев отлично знает "кадры": какие бы перемещения Михаил Сергеевич там ни проводил, много новых сторонников он этим не приобретет. Их там нет.

Первым симптомом грядущего экономического краха "перестройки" был хаос на железных дорогах в течение всей осени и зимы 1986-87 гг. Другие кризисные явления пока менее заметны, но они есть. Причины их – и в наследии брежневского прошлого, и в непоследовательности и половинчатом характере предлагаемых нововведений. Перемены в экономике – и реальные, и только намеченные – не глубоки, достаточно сравнить их хотя бы с реформами Дэн Сяопина и Ху Яобана в Китае (которые теперь тоже оказались под угрозой). Закон об индивидуальной трудовой деятельности, который вводится в действие с мая, всего лишь дает наиболее инициативным гражданам возможность добрать на стороне недостающий продукт – в свободное от основной работы время. Это все то же самое, о чем писал еще Лев Тимофеев в "Технологии черного рынка". К чему реформы свелись в основных секторах экономики, вполне можно проиллюстрировать двумя-тремя анекдотами. Они, эти реформы, действительно-таки не вышли за пределы сюжета для анекдота.

"Жена встает с постели злая. "Ты чего?" – спрашивает муж. "Я думала, и вправду "перестройка", а это опять сплошное "ускорение".

"У армянского радио спрашивают, какова абсолютная величина ускорения. Ответ: "9,81" (ускорение свободного падения)".

"У армянского радио спрашивают, что такое "понос". Ответ: то же дерьмо, только с ускорением".

... Говорят, что для свержения Горбачева его противни-

кам нужен не только крах "перестройки", но еще и альтернативная экономическая программа. Дескать: явный крах, снятие генсека, а что дальше? А ничего! Просто возврат к линии Брежнева — Андропова — Черненко, с вариациями. Над "кадрами" не каплет. Точнее, именно сейчас каплет, а при Леониде Ильиче, покойнике, не капало. Конечно, им придется приструнить разбаловавшуюся интеллигенцию. Кого-то посадить, если не захотят смириться. Что-то из горбачевской "оттепели" оставить, как оставили из хрущевской: "Жрите своего Набокова с "Доктором Живаго" вприкуску!" Вновь увеличить производство водки, а то и понизить цену на нее... Отгородиться от Запада под предлогом СПИДа... И лет на тридцать им этого хватит. "Превратимся в третью степенную державу?" Так уж и превратимся?

Иные полагают, что в качестве альтернативной экономической программы может быть применено, хотя бы в виде временной меры, новое издание сталинщины. Не просто андроповские административные подстегивания, подкручивания гаек, а настоящий сталинизм — с многомиллионными лагерями, массовыми арестами, принудительным единомыслием. Возможно, с некоторыми коррекциями официальной идеологии в национал-большевистском направлении. Что ж, в качестве кратковременной судороги и такое не исключено, хотя лично я полагаю, что до этого не дойдет. Начальники наши слишком зажрались и обленились. Так работать они тоже не умеют. Второе издание сталинизма было бы неизбежно как следствие каких-нибудь крупных потрясений: большой войны или внутренней межнациональной резни, но непосредственно сейчас оно маловероятно.

"СОЦИАЛЬНАЯ ОППОЗИЦИЯ"

Разговоры о "перестройке", реальные проблески гласности, деятельность таких людей, как академик Д.С. Лихачев, Сергей Залыгин, Валентин Распутин, Элем Климов, академик Т. Заславская, газетные выступления Ольги Чайковской, Аркадия Ваксберга и других — к весне-лету 1986 года всколыхнули общественную атмосферу. Новая обстановка пробудила надежды у оппозиционно мыслящего меньшинства внутри советского общества — той "социальной оппозиции", по определе-

нию Александра Зиновьева, которая стремится к улучшению своего положения путем изменения тех или иных стеснительных правил и ограничений — не ставя своей непосредственной целью ликвидацию государственно-коллективистской экономики и свержение партийной диктатуры. Кем-то (может быть, тем же Зиновьевым) она была однажды названа "опозицией младших научных сотрудников" — что несколько сужает ее социальные границы, но во многом соответствует реальной ситуации на сегодня. Представители этой оппозиции в душе могут придерживаться любой еретической идеологии — от "континентско"-христианской до неомарксистской, — но в реальной действительности живут преимущественно в рамках дозволенного (если не считать чтения, а иногда и производства самиздата). Показалось, что рамки дозволенного расширились — и в стране возникли почти массовые движения яростных защитников природы и культурно-исторической среды, кооператоров, энтузиастов любительских объединений и прочих "параллельных структур".

Особенно вдохновила "опозицию младших научных сотрудников" — и привлекла к Горбачеву — отмена поворота северных рек. Это решение не только предотвратило экологическую катастрофу, о возможных масштабах которой мы можем только гадать, но и создало впечатление (хотя, может быть, и ложное) победы общественности над начальством. Во всех республиках и областях страны появились свои маленькие залыгины и заславские, чуть ли не в каждом учреждении завелись подписанты коллективных писем в пользу тех или иных улучшений или против тех или иных безобразий. В этом — помимо расцвета литературы и публицистики — основное содержание "оттепели". Одновременно выплыла на поверхность и активно кучкуется всяческая национал-большевистская антисемитская дрянь, у которой тоже есть свое понимание "перестройки". Сейчас национал-большевики пытаются овладеть — и уже имеют в этом кое-какие успехи — движением защитников природы и культурно-исторической среды.

"Оттепель" еще не стала сколько-нибудь реальной "перестройкой", а ее сторонники, в нижних звеньях социальной лестницы сравнительно многочисленные, уже потерпели немало поражений, которые в первую очередь отражаются на личных судьбах. Активистов "перестройки" увольняют с работы, ото-

двигают в очереди на жилье, понижают в должности (если таковая имеется), выгоняют из университетов, забирают в армию, лепят на них "дела" — в особо сложных случаях не оставаясь перед "делами" уголовными либо политическими, но чаще все-таки просто затирают или смиряют административными мерами. Это происходит везде, только в провинции это делается тихо, быстро, решительно и с гарантированными результатами, а в столицах — со скрипом, воплями общественности и бурями на газетных страницах. Газеты, впрочем, везде успеть просто не могут.

Герой январского "12-го этажа" (популярной телевизионной программы), юный вождь "щербачковцев" — студентов, одержавших триумфальную победу в "сражении" за Щербачковские палаты на Бакуниной улице, уже вылетел из института, но ни одна из газет об этом даже не пикнула. Благодаря своей чрезмерной вере в "перестройку" лишились студенческих билетов комсомольские лидеры исторического факультета Пермского университета — но об этом вообще никому не известно.

ДЖИНН, ВЫПУСКАЕМЫЙ ИЗ БУТЫЛКИ

В настоящее время, а точнее, примерно с начала февраля этого года, наиболее занятные вещи происходят в стране вокруг проекта Закона о государственном предприятии. В ходе обсуждения этого законопроекта на некоторых предприятиях уже имели место пробные выборы руководителей — директоров, начальников отделов, цехов. На заводах, за немногими исключениями (небольшой завод "Макет" в Сокольническом районе Москвы, например), выборы проходят, в основном, гладко. Но вот уже прошел слух, что в Горном институте прокатили на выборах старого ректора и выбрали какого хотели, — неожиданно для партийного и министерского начальства (а могли бы и догадаться). Провалилось на выборах несколько директоров школ. Во ВГИКе на участие в выборах ректора претендуют студенты во главе с секретарем комитета ВЛКСМ П. Луцьком, выступившие против предложенной кандидатуры проректора А.В. Новикова. Союз кинематографистов тоже против Новикова, но станет ли Элем Климов связываться со студентами — еще вопрос. Когда закон о выборах на предприятиях войдет в полную силу, неизбежна ожесточенная борьба еще в

целом ряде институтов и музеев. Характерно, что в общественную полемику о производственной демократии (так же, как и в борьбу вокруг памятников культуры) уже включились многие только что вышедшие из лагерей диссиденты.

Горбачевская группировка Законом о государственном предприятии пытается выбить почву из-под ног низовой производственной бюрократии — той ее части, которая наиболее инертна и неспособна управляться с "человеческим фактором". Ту же цель преследует и рекомендация проводить выборы председателей колхозов из нескольких кандидатур и предложение ввести свободные выборы с тайным голосованием внутри партийных организаций. Самые нежизнеспособные начальники, в результате, действительно могут потерять свои должности, но массовым это явление, увы, не станет. В богатой Ростовской области колхозное и районное начальство просто откровенно саботирует "демократические рекомендации" обкома, и обком на это явное неповиновение закрывает глаза. В других местах указания центра исполняются, но — формально. У чиновников накоплен большой опыт управления "выборами". Профсоюзные органы всегда выбирались в СССР тайным голосованием, но крайне редко действительно отражали мнение трудящихся, а не администрации.

Что же до той части законопроекта, которая касается методов хозяйствования предприятий, то это социалистическая утопия, которая способна только ускорить крушение экономики. Известно, что законопроект — плод ряда формальных компромиссов. Во всяком случае, в том виде, в каком он опубликован, этот проект нежизнеспособен. Оставляя предприятия в тенетах директивного планирования и под властью министерств, он пытается возложить ответственность за их успешное функционирование на работников этих предприятий, в том числе путем "выборности" руководителей. Допускаю, что "демократическая" его часть вообще допущена только для того, чтобы создать дополнительный хаос в производстве, скомпрометировать и саму "производственную демократию", и лично Горбачева. Пресса широко публикует мнения читателей о проекте и поправки к нему — от исключительно разумных до исключительно бредовых. Есть весьма интересные предложения о порядке проведения выборов.

Выборность руководителей ни низовой бюрократии, ни

основному корпусу номенклатуры не нравится. Все-таки это джинн, выпускаемый из бутылки. Боюсь, что для Горбачева этот закон — та карта, на которой он сильно проиграет. Либо Михаил Сергеевич одумается и свернет свою "производственную демократию", а с нею и всю остальную, так и не рожденную "перестройку" спустит на тормозах — и тогда он еще имеет шанс обыграть соперников и процарствовать столько же, сколько Брежнев. Либо он будет настаивать на своем, и тогда довольно скоро уступит власть кому-то другому, более приемлемому для номенклатуры вождю.

ПЕРСПЕКТИВЫ "ПЕРЕСТРОЙКИ"

Из того, что я здесь написал, вероятно, складывается впечатление, что автор сочувствует Горбачеву и пресловутой "перестройке". Не без этого. В нем что-то есть, недаром ему симпатизируют такие люди, как А.Д. Сахаров и Л.К. Чуковская. И не они одни. Хорошо бы только сознавать, чем "перестройка" может стать, а чем не может, что Горбачев еще способен сделать, а чего нет. На мой взгляд, перспективы "перестройки" примерно таковы.

Во-первых, Горбачев может освободить всех или почти всех известных на сегодняшний день политических заключенных — в особенности, если западная общественность не снизит уровня давления на советских правителей. Во-вторых, он может внести ряд гуманных поправок в Уголовный кодекс: например, статью 70 переформулировать таким образом, чтобы под нее подпадали только те, кто пропагандирует *насильственное* свержение советской власти, и без большой нужды соответствующий термин не толковать расширительно. Останется ст. 190-1, до трех лет. В-третьих, он может отпустить и, видимо, отпустит тысяч сто — сто пятьдесят евреев, активно желающих покинуть эту страну. В-четвертых, он может вывести войска из Афганистана, оставить на произвол судьбы кабульских марионеток, которые втравили Брежнева в эту кровавую авантюру. В-пятых, сделать так, чтобы в области литературы и искусств у нас установился более или менее стабильный уровень свобод, сравнимый, скажем, с венгерским. Пока что никакой *стабильности* здесь нет, а уровень допустимого сильно колеблется по губерниям. Сейчас, как удачно выразился в одном из своих

фельетонов Леонид Лиходеев, "на приоткрытую форточку" с переменным успехом "давят с обеих сторон". В-шестых, Горбачев может договориться с Западом о ракетах средней дальности. И, наконец, в-седьмых, в неосновных сферах экономики утвердятся кое-какие частнособственнические вольности, вроде кооперативных кафе и индивидуальных сапожных мастерских. Часть этих несомненных достижений после политической смерти Горбачева может подвергнуться ревизии.

Большого я от "перестройки" и лично от Михаила Сергеевича не жду, но желаю ему продержаться как можно дольше.

Москва
Март 1987



Статья московского автора В.П. была написана в марте. За прошедшие месяцы многое изменилось и не в худшую пока что сторону. В частности, А.Яковлев уже член Политбюро, Сахарову были вручены знаки французских Академий, освобожден из лагеря особого режима Леонид Бородин, освобождены и приехали в Москву Зоя Крахмальникова и Феликс Светов, вышел в свет и был роздан иностранным корреспондентам первый выпуск информационного бюллетеня "Гласность".

Этих и других фактов последнего времени не было в распоряжении В.П., когда он писал свою статью. Но, устарев по фактам, статья В.П. не устарела по духу — по доброжелательному, трезвому и конструктивному отношению к происходящим в стране переменам. Именно это делает ее актуальной — как в Париже — Нью-Йорке, так и в Москве — Новосибирске.



ТРИДЦАТЬ СЕДЬМОЙ ГОД...

Игорь Голомшток

ВСТРЕЧА В ПАРИЖЕ

В 1936 году Эрнст Барлах, предчувствуя надвигающуюся ночь тоталитаризма и ощущая ее ледяное дыхание, одну из новых своих скульптур назвал "Трагический 1937-й год": сжавшаяся, как от холода, фигурка с лицом Кете Кольвиц, изгнанной, как и сам Барлах, из Прусской Академии. Интуиция не обманула художника. В Германии этот год ознаменовался выставкой "Дегенеративного искусства"; в России — это кульминация сталинских чисток и показательных политических процессов. Сама цифра "1937" с подразумеваемым добавлением "год" там и здесь стала нарицательной в качестве символа политического и культурного террора.

В хаосе культурных погромов берет разбег и наливается силой, здоровьем, оптимизмом официальный стиль двух тоталитарных режимов. Именно в 1937 году всходящее, как на дрожжах, искусство национал-социализма явило свой героический лик на первой Большой выставке в Мюнхене. Именно тогда в СССР создаются классические образцы искусства социа-

листического реализма, в частности и в первую очередь, скульптурная группа "Рабочий и колхозница" В.Мухиной, которая, по мнению тогдашней и сегодняшней советской критики, "с полным правом может быть названа эпохальным произведением искусства, рисующим содержание, передовые устремления и идеалы нашего времени. Мировое искусство еще не представляло народные образы в таком потрясающем величии". Как бывает чаще всего в начале культурного цикла, подобного рода памятники еще овеяны духом молодости и веры в торжество своих идеалов, и система художественного мышления эпохи со всеми ее устремлениями находит в них свое наиболее чистое воплощение. Летом 1937 года обе системы впервые встретились и показали себя миру на форуме Международной выставки искусств, ремесел и наук в Париже.

Выставка, торжественно открытая в мае этого года президентом Франции, включала в себя 240 павильонов 42-х стран мира. Мировая пресса широко освещала это событие, часто характеризуя художественный аспект Международной выставки как "торжество модернизма". Павильоны большинства стран (Бельгии, Чехословакии, Швеции, Англии, Японии и др.) были спроектированы в "рациональном" стиле, и представленная в них художественная продукция вполне соответствовала современному облику их архитектуры. Павильон Электрификации был украшен гигантским панно Р.Дюфи (600 квадратных метров; как с гордостью отмечалось тогда, — "самой большой картиной, когда-либо созданной одним человеком"). Во французском павильоне висели огромные "Жнец" Х.Миро и "Революция" М.Шагала (обе не сохранились); молодое поколение художников представляло разные направления находившегося на подъеме абстрактного искусства. В павильоне Республиканской Испании экспонировались только что законченная "Герника" Пикассо, отображающая трагедию первой такого масштаба бомбардировки с воздуха мирного населения. Многие мастера в экспрессионистских и сюрреалистических образах выражали свое предчувствие кошмара надвигающихся событий. Большая ретроспектива Ван Гога во французском павильоне служила как бы историческим фоном, на котором искусство 30-х годов нашего столетия обнаруживало и свою связь с традицией, и отход от нее. В контексте современной культуры советский и нацистский павильоны выглядели на Парижской

выставке, как существа с другой планеты.

СССР и Германии было отведено почетное место рядом с Эйфелевой башней по обе стороны проспекта, ведущего через главный ее пролет к Сене, в соответствии с тем огромным значением, которое обе страны придавали облику своих павильонов. По словам имперского комиссара выставки доктора Рупеля, "то, что показано на этой выставке, можно подытожить в двух словах: проекты и картины великих сооружений фюрера, которым предназначено изменить облик немецкой жизни"; по словам советского организатора многих международных выставок Б.Терновца, павильон СССР "в ярком образе выражает идею целеустремленности, мощного роста, непреодолимого движения Советского Союза на пути завоеваний и побед".

Павильон СССР был задуман как синтез архитектуры, скульптуры и других видов искусства. Автор его, Б.Иофан, спроектировал здание в виде вытянутого с востока на запад 160-метрового блока, увенчанного с западной стороны башней высотой в восьмизэтажный дом. Ее ступенчатые 35-метровые пилястры подчеркивали устремленность ввысь всего сооружения. Увенчавшая здание башня одновременно служила пьедесталом для гигантской скульптурной группы в 1/3 ее высоты — "Рабочего и колхозницы" В.Мухиной: две огромные фигуры, устремленные в общем порыве с востока на запад, несли в поднятых руках серп и молот — символ советского государства. В специально выпущенной брошюре авторы ее разъясняли публике идею советского павильона: "Стиль советского павильона несет на себе определенные черты того художественного метода, который мы обозначаем словами — социалистический реализм. В чем суть этого решения?.. Нет никакого сомнения в том, что первым, самым важным качеством парижского павильона, как произведения архитектуры, является образная насыщенность этого сооружения, его идейная полноценность".

Прямо напротив 160-метровый блок немецкого павильона завершался такой же устремленной ввысь башней, увенчанной орлом со свастикой — символом нацистского государства. Он был самым дорогим на выставке: более тысячи вагонов везли из Берлина в Париж 10 тысяч тонн материала, ибо павильон должен был оставаться "куском священной немецкой земли" и поэтому был возведен "исключительно из германского железа и камня". Он тоже был задуман как художественный синтез, в

котором скульптура составляла "интегральную часть архитектуры". Автор его, Альберт Шпеер, описывает в своих мемуарах, как родилась у него творческая идея всего этого комплекса: "Когда в Париже я осматривал это место (т.е. площадь, отведенную для немецкого павильона — И.Г.), мне удалось пробраться в помещение, где хранились в тайне проекты советского павильона. Две скульптурные фигуры ростом в 33 фута, водруженные на высокий пьедестал, триумфально шествовали в направлении немецкого павильона. Поэтому я спроектировал здание в виде кубического массива, тоже вознесенного ввысь могучими пилястрами, который должен был сдерживать этот напор, и одновременно с карниза моей башни орел со свастикой в когтях взирал сверху вниз на эти русские скульптуры. Я получил золотую медаль за здание; такую же медаль получили и мои советские коллеги". Не только распростертые крылья орла сдерживали по замыслу А.Шпеера напор серпа и молота. У подножья своей башни он поместил семиметровые фигуры скульптурной группы "Товарищество", созданной Й.Торахом, которые суперменскими грудями преграждали дорогу советской агрессии.

"Стоящие рядом друг с другом полные сил могучие фигуры, ... идущие нога в ногу, объединенные общей направленностью воли, устремленные вперед, уверенные в себе и уверенные в победе"; "...в мощном и едином порыве устремлены вперед...мощный широкий шаг, величественные складки одежды, молодые бодрые лица этих людей, смело смотрящих вдаль, навстречу солнцу и ветру, — все это с поразительной силой воплощает пафос нашей эпохи, ее устремленность в будущее". Эти описания скульптурных групп Тораха и Мухиной абсолютно взаимозаменяемы. Как и в признании Шпеера, здесь, может быть, даже более, чем в архитектуре двух павильонов, проявляется трогательная общность художественного мышления, уже переставшего быть художественным: "образная насыщенность", выражающая "идейную полноценность", там и здесь стала теперь главным критерием в подходе к любому объекту культуры.

Очевидно, помещая советский и немецкий павильоны напротив друг друга, устроители Международной выставки надеялись в резком противопоставлении подчеркнуть контраст между двумя враждующими системами. Если это действительно

входило в их намерения, то эффект получился обратный: по сути, оба павильона своей стилистической близостью и общей идейной направленностью составили здесь единый "художественный" ансамбль.

Джино Северини — участник итальянского *Новеченто*, хорошо знающий тоталитарную ситуацию изнутри, — вспоминал десять лет спустя: "Я полагаю, что я не единственный, кто помнит этот павильон (советский — И.Г.), чья архитектура, за безликим модернизмом которой плохо скрывалось отсутствие у ее автора таланта и подлинного чувства современности, представляла собой низкое здание, увенчанное короткой башней, которая, в свою очередь, увенчивалась двумя скульптурами (сама эта группа была высотой в шестизэтажный дом). При взгляде на целое сразу же бросалось в глаза явное стремление создать грандиозный и помпезный РАЗМЕР. Той же самой заунывной риторикой был отмечен и германский павильон, стоящий прямо напротив русского, и — увы! — то же самое мы находим в Италии и в тысячекратной степени в Риме: некие архитектурные пропилеи, вполне пригодные для буржуазных кладбищ".

Не только Джино Северини, но и многие посторонние западные обозреватели обратили тогда внимание не на контраст между павильонами, а на их странное родство:

"Лучшие павильоны — Японии и маленьких стран, которые не гоняются за престижем. В противоположность им, немецкое здание с его устрашающе огромной башней из срезанных колонн является совершенным выражением фашистской брутальности. Россия представлена сходным по духу сооружением, и павильон Италии производит удивительный по сходству эффект, хотя и достигнутый современными средствами". Так писал критик из "Magazine of Art", а газета "Вашингтон Пост" отмечала:

"Немецкая архитектура на этой выставке ориентирована на вертикаль, но тяжела и солидна. Самым удивительным кажется здесь павильон СССР. Здание это откровенно имитирует небоскреб в миниатюре, причем его уменьшенные пропорции создают эффект какого-то слоеного торта, скованного ледяной замороженностью. На верхушке этого торта две огромные фигуры мужчины и женщины бросают вызов миру, простирая руки с серпом навстречу завоеванию отдаленного, но абсолютно осязаемого будущего. Это далеко не лучшие образцы скульп-

птуры на Парижской выставке. Они совершенно не соответствуют архитектуре и еще раз демонстрируют нелепость произвольного отделения архитектуры от архитектурного декора”.

Отмечая такие общие для двух павильонов черты, как брутальность, претенциозность, помпезность, серьезная критика определяла их стиль одним термином — неоклассицизм. Обращение к классическим формам античности стало тогда уже официальным лозунгом тоталитарной культуры — в СССР точно так же, как и в Германии и Италии — в ее попытках обрести общечеловеческие корни и национальные традиции. Естественно, что в этом отношении сходства двух павильонов не могли не заметить и сами их авторы и вдохновители. Однако и та, и другая сторона в неоклассицистических претензиях противника подозревала лишь хитрую маскировку каких-то иных — противоположных и враждебных собственным — идеологических категорий. Так, нацистская критика объявила стиль русского павильона “варварским формализмом, задрапированным в тонкую классическую мантию”, а стиль своего собственного — “чисто нордическим”. В СССР пресса почти совсем не писала о Парижской выставке, отмечая лишь успех на ней советского павильона. Но в немногих разборах “фашистского” искусства, еще появлявшихся здесь до середины 30-х годов, реакция на такого рода архитектуру советской критики аналогична нацистской: “Эта идеологическая “гармония” есть лишь идеологическая маскировка антагонистичности реальных общественных отношений. Поэтому она бесплодна, лжива, и на практике лозунги фашистской “неоклассики” означают лишь маскировку “рациональной” формой иррационального содержания”.

К сожалению, в океане изобразительного искусства, представленного на Парижской выставке, потонули художественные поделки советских, нацистских и фашистских мастеров. Мало кто обратил внимание и на мозаику М.Сирони “Труд и индустрия”, украшавшую павильон Италии, и на советское панно с изображением тов. Сталина в толпе восторженных трудящихся, и на станковые картины и скульптуры, экспонировавшиеся в трех павильонах. Пресса почти не упоминала о них. Но живое свидетельство оставил нам Джино Северини: “Я прекрасно помню интерьер этого (советского — И.Г.) павильона и две огромные картины под названием “1917-1937”, украшавшие вестибюль главного входа, и много других картин его послед-

него раздела, на которых Сталин всегда изображался в центре, окруженный генералами и рабочими, которые все, и особенно он сам, были ужасающе похожи — ”совсем как в жизни”... Другие прославляли юность и народные праздники. Конечно, по своей тематике и трактовке они были идентичны тем хорошо известным фашистским картинам, которые экспонировались на выставках в Риме или Милане. Произведения скульптуры, среди которых блистали сидящие рядом Ленин и Сталин, были сделаны на таком же уровне”.

Но с точки зрения всех трех тоталитарных идеологий именно такая тематика, трактовка, такая ”приближенность к жизни” и знаменовали собой высочайший расцвет искусства. По мнению каждой из них, достигнув ”единства с жизнью”, искусство здесь уже вплотную приблизилось к величайшим вершинам мировой художественной культуры и даже готово было превзойти их. Так, председатель Имперской палаты изобразительных искусств Адольф Циглер в проспекте германского павильона рисовал такую картину немецкого искусства в целом: ”Под мощным влиянием нового потока жизни для художественных школ или интеллектуальных «измов» уже не находится места... Ибо самые выдающиеся художники Германии сплотились сегодня вокруг Фюрера и его соратников... Это объясняет, почему сторонний наблюдатель откроет новый творческий дух и истинный Ренессанс везде в Германии, во всех областях искусства — в архитектуре, скульптуре, живописи. Имперская палата искусств, членами которой являются все немецкие художники, стремится как можно шире распространить этот новый дух... В течение немногих десятилетий это естественное развитие под руководством доктора Геббельса, ... приведет к тому, что последующие эпохи будут взирать на работы настоящего периода как на Германский Ренессанс”. В то же самое время советская критика, вдохновленная отчасти и успехом советского павильона на выставке 1937 года, выдвинула окончательную формулировку искусства соцреализма, которая впоследствии будет на все лады повторяться в трудах по советской эстетике: ”Социалистическое искусство — новый, высший этап на пути развития всей художественной деятельности человечества. Мы стоим на пороге нового Возрождения”.

Если на Венецианских Бьенале советское искусство в своем стремлении связать себя с жизнью и выразить величие

эпохи выглядело, по словам Дж. Галасси, "почти одиноким" то в Париже к нему прибавился достойный партнер. Здесь две тоталитарные системы встретились как враги — претенденты на руководящую роль в современном мире. Лозунгом "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!" украшались в Советском Союзе обложки журналов и первые страницы газет; "Сегодня Германия, завтра мир!" — распевала нацистская молодежь по всему Третьему Рейху. Волшебные зеркала советского и нацистского искусства отражали, по сути, один и тот же образ, но обе культуры еще отказывались признать друг в друге собственное подобие. События после 1937 года развивались в направлении возможности и такого признания.

Два года спустя после Парижской выставки, на встрече в Берлине советских представителей с Ю. Шнурре, будут произнесены слова об общем элементе в идеологии Германии, Италии и СССР — их противостоянии западным демократиям; еще через полгода на встрече в Кремле по случаю подписания договора о дружбе между Германией и СССР Сталин произнесет свой знаменитый тост: "Я знаю, как немецкий народ любит своего фюрера; поэтому я был бы рад выпить за его здоровье", и Риббентроп сообщит Гитлеру, что во время этой встречи он "чувствовал себя более или менее как среди старых партийных товарищей"; в конце сентября 1939 года в Бресте знамена со свастикой и серпом и молотом будут развеваться рядом во время объединенного парада советских и немецких войск в честь разгрома Польши, а 17 июня 1940 г. Молотов от лица советского правительства тепло поздравит немецкого фюрера с блистательной победой над Францией. Политическая конвергенция пролагала пути для конвергенции культурной.

Договор о дружбе между Германией и СССР предусматривал и культурный обмен между этими странами. На массовом уровне такой обмен так и не успел осуществиться: воспитанные на антинацистской и антибольшевистской пропаганде люди здесь и там были явно неподготовлены к тому, чтобы оценить культурные достижения своих новоявленных друзей. Но на самых верхах культурные связи налаживались и, очевидно, начинали работать. По крайней мере об одном таком факте рассказывает в своих мемуарах Альберт Шпеер, вознесшийся тогда от должности главного архитектора Берлина до министра

вооружения Германии и ставший вторым после фюрера человеком Третьего Рейха.

По его словам, где-то в начале октября 1939 года германский посол в Москве фон Шуленбург информировал Гитлера, что Сталин лично заинтересован в немецких архитектурных проектах. Вскоре в Кремле развернулась выставка моделей нацистской архитектуры. Но Гитлер, ревниво следящий за развитием архитектуры в СССР, приказал главные немецкие проекты сохранить в тайне и не посылать в Москву, чтобы "не давать Сталину никаких идей". "Вскоре, — пишет Шпеер, — Шнурре информировал меня, что Сталину мои проекты понравились". В советской прессе ни словом не упоминалось об этой таинственной выставке, но сам этот факт свидетельствует о том, что где-то на самых вершинах власти готовились какие-то мероприятия по культурному сближению. Кто знает, если бы не война, москвичи, возможно, имели бы шанс лицезреть в залах Третьяковской галереи портреты Гитлера и Геринга во всех их государственных регалиях...

* * *

К началу войны модель тоталитарной культуры была уже отстроена и в СССР, и в Германии; к ней быстрыми шагами приближалась и культура Италии. Ее идеология была создана, мегамашина управления воздвигнута, культурный террор достиг кульминации и даже пошел на спад, и три эти компонента, работая в тесном взаимодействии, начали выдавать продукцию, которая здесь и там с полным основанием определила себя как "искусство нового типа". Ибо по своей структуре, по функциям, которые оно выполняло в общественной жизни, по своему стилю и художественному языку такое искусство радикально отличалось от всего того, что было создано в этой области нашим столетием.



М.Л.

ЗАПИСКИ МАШИ СЕМЕНОВОЙ

Вчера, 22-го ноября 1922 г., мы с Тошкой переехали в свою комнату!

Вчера обе не пошли на работу, так как собирались, искали лошадь. Перевез нас дядька из Останкина. Ехали на розвальнях, как две кумы, в платках, сидя на узлах.

Сегодня Тошка пошла в свой Главлит. А я отпросилась у Соловьева, чтобы немного разобраться. Он поругался, но отпустил.

Комната у нас хорошая, квадратная, с двумя окнами. Одно во двор, а другое на Москву-реку и Кремль. В комнате стеной шкаф и два широких низких подоконника. У двери чугунная печка-колонка. На полу узлы и две корзины. Мебели у нас нет.

Вчера мы приехали в сумерки. На двери, как и в прошлые разы, висел замок. Соседи выглядывали из дверей, а ключ дать отказались. Опять ссылались на ответственного съемщика, а его, как и раньше, дома не было. Я больше разговаривать не стала. Вынула молоток и оторвала петли.

Когда я трудилась, из одной комнаты вышла пышная брюнетка и, стараясь сдержать возмущение, сказала:

— Вы за это ответите!

Я промолчала.

В комнате было очень холодно, грязно, а главное, темно. Лампочки у нас не было.

Хотя было около 6 часов, но окна были уже синими, огромные, голые, не окна, а ворота в ночь.

Получено из России.

Мы кое-как вытерли подоконники, сложили на них вещи и уселись на корзинках. Смотрим друг на друга и молчим. Вот положение! Изо рта пар, шуб снять нельзя. До утра в собственной комнате превратишься в труп!

Я не вижу тошкиного лица, но чувствую — сплошная ирония и упрек. И тут я возмутилась. Не все же в квартире звери? Сейчас пойду к соседям и попрошу лампочку.

Тошка промолчала, опять предоставила действовать мне. Я постучала к соседям и сразу поняла, что поступила правильно. Встретили приветливо. Дали лампочки и сами предложили дров.

Младшая девочка, Леля, пошла куда-то вниз и принесла охапку хорошеньких, как игрушки, поленьев. Сама очень быстро растопила печку. А потом пришла ее старшая сестра Нюра. Она помогла помыть пол, протереть стены. А пока мы убирались, на печке вскипел чайник.

В чистой комнате мы напились чаю, на соседской табуретке вместо стола. Было очень тепло. Девочки с нами подружались. Нюре — 16 лет, она работает в типографии. Леле — 14, она школьница. Мать — Татьяна Ивановна, она домохозяйка. Отец работает на "Красном факеле".

Часов в 11, когда мы начали стелить постели на полу, раздался решительный стук, и не дожидаясь ответа, рывком распахнули дверь. Стремительно вошел молодой стройный мужчина и начальственным тоном потребовал объяснить, на каком основании мы взломали замок и заняли комнату?

А мы, после чая и дружбы с соседями, уже забыли о своем "проступке" и при его появлении смущенно притихли. Я стала объяснять, что у меня ордер на эту комнату, что я несколько раз приходила договориться, но что кто-то в квартире не хочет мне ее уступать. Я напомнила, что переговоры идут целый месяц, а конца не видно. Не дослушав моих объяснений, он сказал:

— Ваш документ?

Я подала свой пропуск:

РСФСР. Всероссийская чрезвычайная комиссия при Совнарком по борьбе с контрреволюцией, спекуляцией, саботажем и преступлением по должности

Удостоверение № 677

Дано сие г. Семеновой М.А. в том, что она состоит на

У нас с Тошкой, как у всякой дружной пары, много своих интимных слов и выражений, понятных только нам.

Предметы, претендующие на уют, называются "кузявками". Задуматься о чем-нибудь тяжелом — "смотреть в воздух". Предел пошлости — "крашенные перья". Счастливое состояние — "банка с вареньем" и т.д.

Вечером, когда мы расставили мебель, а главное, задрапировали шторами окна, отчего сразу стало уютно и торжественно, я сказала:

— По-моему, мы здесь никогда не будем *смотреть в воздух*.

А Тошка ответила:

— Даже банки с вареньем не надо.

А как мы скитались, пока жили в Останкине! Особенно, когда папа от нас сбежал. Так не хотелось идти в пустую темную промерзшую дачу.

Пока добирались до дому, становилось темно. Свет бывал не всегда. И мы не каждый вечер топили. Ложились рядышком в замороженную кровать, долго согревались, а рано утром опять шагали в город.

Мне особенно запомнился один вечер в конце октября. Шел мелкий холодный дождь. Темно. Ветер сразу со всех сторон. Мы долго не решались оставить Москву. Так уютно казалось в городе! Потом посоветовались, выяснили, что ночевать не у кого, и зашагали к себе. Когда подходили к Крестовской заставе, я последний раз оглянулась на Мещанскую, на светящиеся окна домов, и подумала:

— Неужели в такой огромной Москве не найдется для нас маленькой комнатки? Светлой, теплой, сухой?

И вот мечта сбылась!

* * *

Сегодня Соловьев сказал, чтобы в отдел я больше не приходила. Что я буду только у Старца, чередоваться с Сидневой.

Сиднева у нас совсем недавно. Говорят, она из Петрограда. Я с ней не знакома. Видела раз или два в раздевалке и поняла, что разговор, нечаянно подслушанный в столовой, шел о ней.

Один парень говорил другому:

— У нас новая девочка в отделе — королева!

Я мысленно осудила парня. Вульгарное слово "девочка" к Сидневой совершенно не подходило, а "королева" — да!

Я так долго и пристально разглядывала Сидневу, что она тоже дольше, чем принято, посмотрела на меня, а потом равнодушно отвернулась.

Приехав ее сменить, я сразу сказала, что очень рада работать именно с ней. Она удивленно подняла брови, ожидая дальнейшего объяснения. Я сказала:

— Ты мне очень понравилась тогда в раздевалке.

Надя еще удивленнее повела бровями (у нее выразительные брови) и, чуть скривив в иронической полуулыбке губы, спросила:

— Ты вообще всех с первого взгляда одариваешь своей симпатией?

Я ответила, что далеко не всех. Но никогда еще не ошибалась в тех, кого одаривала. Она на это ничего не ответила. Потом она рассказала о наших новостях: нам не будут больше давать паек. Нам давали на сутки буханку хлеба, селедки, песок или изюм. Старец будет кормить нас сам. Мы с Надей будем получать его стол, а красноармейцам готовить отдельно.

Надя еще не ушла, как приехал Алешка и подтвердил, что все договорено, и чтобы мы от "старцевых харчей не отказывались".

Еще он сказал, что старец подал просьбу в Коллегию, чтобы в его охране оставили только меня и Надю. И что Коллегия на это согласилась. Тогда я поняла, почему Соловьев не велел приходить в отдел. Я спросила:

— Алеша, как его называть? Гражданин патриарх? Товарищ Тихон? Ваше Преосвященство?

Алеша пожал плечами:

— Черт его знает!

И в этот момент вошел Старец. Алеша к нему обернулся, слегка хлопнул по плечу:

— Как жизнь, сеньор?

Патриарх улыбнулся, поздоровался и стал излагать какую-то очередную просьбу.

Тошка очень огорчилась, когда узнала, что через день я буду ночевать у патриарха. Я тоже. Не успела как следует насладиться своей комнатой, понежиться на уютной кузавке, и

пожалуйста, клюй носом в унылой дежурке, на клеенчатом топчане!

Потом мы гадали, почему патриарх из всех сотрудников выбрал только меня и Надю? Ну, Надю понятно, очень интеллигентна, видно с первого взгляда, выдержанна, спокойна. Но почему меня?

Тошка сказала:

— Ему на тебя смотреть приятно. Ангела напоминаешь.

Я хохотала. Вот это ангел? — пудов шесть весом.

— Как он тебя зовет?

— Мария Александровна, а Надю — Надежда Дмитриевна.

— А вы его как?

— Никак. А Алеша сеньором.

Тошка говорит, что Алеша красивый. А я с ней спорю. Слово "красивый" к нему совершенно не подходит. Больше — "блестящий". Он блестит весь: глаза, улыбка, пуговицы на бушлате и смугло-розовая кожа. А главная его прелесть в движениях. Он очень живой, или, скорее, стремительный.

Тошка, как скульптор, сказала, что Алеша пластичен. Поэтому, несмотря на живость, он не суетлив и не угловат. Она сказала — хорошо бы слепить его обнаженным. И предложила мне попросить его попозировать у них в студии.

— Все были бы благодарны за такую натуру.

Она пристала ко мне. Я хохотала.

— Если он поймет, чего я от него требую, он в морду плюнет или по зубам даст.

* * *

Татьяна Ивановна рассказала кое-что о квартире. Особенно принадлежал купцу, который после Октября бежал. Она с мужем, одна из первых, заняла две комнаты, переселившись из подвала. И, конечно, попользовалась кое-какими оставленными вещами. Остальные комнаты заняли горные инженеры. Двое семейных, а Залогин одинокий.

Пышная брюнетка, которая яростнее всех протестовала против нашего вселения — Мария Анисимовна, жена инженера Лессига. Она первая скрипка в квартире. До сих пор все делалось по ее распоряжению. А вторая дама — жена Кисельникова, Катенька, — молодая и скромная. Она ни во что не вмешивается. Без протеста подчиняется властной Марии Анисимовне.

Вначале Татьяна Ивановна говорила сдержанно, а потом выложила все обиды. Порядки, заведенные Марией Анисимовной, выражаясь мягко, были странные. В квартире две уборные. Одна для всех, другая заперта Марией Анисимовной, только для ее семьи. Ванной, кроме семейства Лессиг и Кисельниковых, пользоваться никто не смеет. Даже инженер Залогин ходит в баню.

Слушая Татьяну Ивановну, я подумала: "Алешу бы сюда, хорошо он умирляет барынь!" И тут же решила — при чем Алеша? Я и сама справлюсь.

Со всей вежливостью, на какую способна, я предложила Марии Анисимовне отпереть уборную и никого из жильцов не ограничивать в пользовании ванной. Меня удивило, как легко, без единого возражения, она подчинилась моей просьбе.

Тошка сказала — потому что ты чекистка. А я ответила, что если бы не была чекисткой, поступила бы точно так же. Мария Анисимовна сама понимала, что не права, но до сих пор не встречала отпора и нахальничала.

* * *

Зима в разгаре. На нашей набережной огромные белые горы. К нам свозят снег с Пятницкой и с Большой Полянки. На днях Алеша пытался проехать к нам и не смог. Только тротуар у домов расчищен узенькой тропкой.

А как красиво в Донском монастыре! Деревья причудливо сказочные. От сверкающей белизны светлее стало в тереме.

Патриарх живет в тереме на стене. Снизу терем кажется маленьким, а внутри поместительный. В нем четыре комнаты. Три смежные, их занимает патриарх, а четвертая, изолированная, с дверью на лестничную площадку, наша. С этой же площадки дверь на стену.

Этот отрезок стены упирается в глухую башню. Получается большая замкнутая площадка. Окно нашей комнаты выходит на эту площадку.

Из первой комнаты патриарха дверь в холодные темные сени, и там же нужник. Нужник освещается крохотной форточкой под потолком. Сооружение деревенское, мы сказали: "Как в 16-м веке". И если кто из нас исчезает, знаем, что отправился "в 16-й век".

С нашей площадки вниз идет узкая каменная лестница в два марша. Это единственный вход в терем.

Терему столько же лет, сколько стенам Донского монастыря — 16–17 век.

Во всех патриарховых комнатах по два окна. Окна по старинному маленькие. Убранство комнат соответствует их возрасту. Узкие зеркала с мутными стеклами, узкие деревянные диваны, резные лари, маленькие столики, на них резные и кованые шкатулки. В передних углах образа в дорогих окладах. Две низкие широкие печи изукрашены голубыми изразцами.

Только в дальней комнате, где, собственно, и живет патриарх, старинный стиль нарушен. Там кровать с никелированными шишками, солидный письменный стол, мраморный умывальник. На столе лампа с зеленым абажуром.

Наша комната унылая. Против двери у стены канцелярский стол. Налево клеенчатый топчан, направо деревянная скамья со спинкой, один стул. Под потолком тусклая лампочка. Типичное караульное помещение.

Красноармейцы выполняют черную работу. Приносят воду, топят печи. Следят, чтобы в чулане под лестницей всегда были дрова.

Патриарх любит тепло. Иногда, поздно вечером, просит затопить у себя. Сидит на маленькой скамеечке с кочергой и смотрит на пылающие дрова. Ребята говорят — мечтает, а я уверена, что что-то сжигает, но об этом Рыбкину я не докладываю.

Один из красноармейцев всегда находится при мне, а другой дежурит снаружи. Они друг друга меняют.

Я обязана все время быть только в помещении.

Когда Рыбкин в первый раз привез меня сюда, он сказал: — Главное — никуда не отлучаться! Ты вошла и вышла, только передав дежурство сменяющему сотруднику. Запомни!

Сказано было внушительно. И вот я сутки нахожусь в дежурке. Только когда патриарх после обеда спит, я прогуливаюсь по стене до башни и обратно.

С одной стороны — монастырский парк, кладбище, церкви, службы; с другой — Замоскворечье, совершенная деревня.

Патриарху ни с кем нельзя видаться. А посетителей у него бывает много. Часовой звонит, я впускаю на площадку, выслушиваю, докладываю патриарху и передаю ответ.

Чаще всего это бывают дары. Приносят самые разнообраз-

ные вещи. Воз дров, рамку меду, заштопанные носки, фунт свечей, мешок муки, две луковицы, штуки полотна и т.д. и т.п.

Обо всем докладываю и все отправляю монашке. Так мы называем женщину, которая живет во дворе и которая ему готовит.

Кроме того, я заполняю журнал. За сутки я должна сделать не меньше шести записей. Журнал ведется под копирку. Один лист мы ежедневно передаем Алеше, а другой остается у нас. На основании наших записей Алеша ведет дневник.

* * *

Сегодня, когда мы трое были в дежурке, Алеша спросил, вселилась ли я наконец в комнату. Я ответила, что почти месяц живу. Он еще спросил, удобно ли, и как отношения с соседями, а потом совершенно по-отечески добавил, что придет и сам проверит. Я ответила, что буду очень рада.

Когда он ушел, Надя спросила:

— Кто тебе Рыбкин?

Я удивленно взглянула на нее:

— Начальник.

Она усмехнулась и еще спросила:

— А кроме этого?

Не понимая смысла вопроса, я еще удивленнее посмотрела на нее и тихо сказала:

— О чем ты спрашиваешь?

При этом я покраснела. Надя отвела глаза и тоже тихо ответила:

— Прости. Я пошутила.

Когда она ушла, я долго думала, почему она задала такой вопрос, что хотела выяснить. Ответа я не нашла.

* * *

Надя спросила, как я попала в Чека и давно ли познакомилась с Рыбкиным. Я ответила, что это не два вопроса, а один. Если бы я не узнала Рыбкина, я не была бы в Чека.

Я рассказала, как пришла на собрание ячейки, а там выступал оратор — молодой матрос. Он призывал комсомольцев усилить ряды ВЧК. Идти в органы на работу. Говорил горячо, убедительно. Сказал, что хотя война закончилась, но фронт

существует. Фронт теперь другой, внутренний. Комсомольцы должны его укреплять. Говорил о том, что все мы знаем, Но в его речи все освещалось по-новому, оживало и становилось ярче.

Сам был такой живой, сияющий, движения выразительные. Это и был Алеша Рыбкин.

Я как вошла, так и замерла у стены. Не стала садиться, всю речь прослушала стоя. А когда он кончил, расстелил на столе бумагу, окинул собрание блестящими глазами, сдвинул бескозырку на затылок, подмигнул каким-то девушкам и спросил:

— Кто первый?

Я подошла и попросила записать меня.

Он записал фамилию, имя, отчество, год рождения, спросил:

— С какого года в комсомоле?

— С 19-го.

— Порядок. Где сейчас работаешь?

Я назвала. Его покорило. Он сказал:

— Увольняйся завтра из своей лавочки и приходи к 10 часам в комендатуру.

Я хотела отойти, но он меня удержал. Он сидел, а я рядом с ним стояла. Рыбкин опять оглядел ряды:

— Кто следующий?

А следующих не было. Он растерянно озирался. Раздался смех. Он крикнул:

— Ну, кто еще?

А ему ответил, что не туда агитировать пришел, мы и так все в органах работаем. Он обернулся ко мне:

— А ты как сюда попала?

Я сказала, что в Главполитпросвете комсомольской ячейки не было, и мне пришлось прикрепиться сюда, в ближайшую по месту жительства. У него болезненно сморщилось лицо, и он спросил:

— В твоей лавочке все старики, ты одна комсомолка?

Спросил это с таким ужасом, что все собрание загудело от хохота.

Алеша разглядывал меня на глазах у всей ячейки. Ребята в долгу не остались, ему помогали репликами:

— Не горюй, матрос, мал золотник, да дорог, — и еще что-то в этом роде.

С этого собрания я стала знаменитостью в ячейке и, к сожалению, попала в поле зрения Бойкова.

Алеша меня не забыл. Как только я начала работать в отделе печати, пришел, спросил, как устроилась. Прошелся по комнате, оглядел всех сотрудников, каждого в отдельности, посвистел, сказал что-то подбадривающее и скрылся. Всем своим поведением показал, что он мой покровитель.

Надя спросила:

— Он тебе понравился?

Я горячо ответила:

— Очень! Он меня поразил. Я такого человека встретила впервые.

Смотрела на него, как на оживший плакат. Думала о нем непрерывно.

Почему-то первые дни он приходил к нам в отдел ежедневно, к Соловьеву. И я каждый день видела его на минуту, поздороваюсь и все. А желание видеть его подольше все росло. И однажды я, несмотря на застенчивость, подошла и робким голосом спросила:

— Товарищ Рыбкин, вы можете прийти ко мне домой?

Он спросил — зачем?

Я молчала. Потому что ни себе, ни ему не могла объяснить, зачем я его приглашаю. Мне казалось, что если я рассмотрю его как следует, то мое волнение пройдет и я успокоюсь. Я подняла на него глаза и ответила:

— Так.

Он оглядел меня прищуренными глазами, секунду помедлил и сказал:

— Дай адрес.

Дома я всем объявила, что придет товарищ с работы. Мне хотелось, чтобы все его увидели и восхитились так же, как я.

Тетя Поля немножко нахмурилась и спросила, не рано ли я начинаю приглашать сотрудников с новой работы? А потом посоветовала принять его не в моей комнате, а в гостиной.

Я обрадовалась. Я люблю эту комнату. У Морозовых огромная квартира и обставлена так, как была при старых хозяйках, и названия комнат сохранились те же, только теперь опять во всех комнатах. В гостиной сама тетя Поля с Михаилом Владимировичем.

Я волновалась, не верила, что Алеша придет. А он при-

шел, точно в то время, которое назначил.

Я провела его в гостиную, познакомила со всеми Морозовыми. Он сел. Перекинулся какими-то фразами с Михаилом Владимировичем. Задал несколько вопросов тете Поле. Оглядел Калю, Аду. Я сидела отдельно в углу и молчала. Потом встал, подошел к роялю, пробарабанил "Яблочко", надел бескозырку и пошел к выходу. Я бросилась за ним.

— Алеша, вы уходите?

— Ухожу.

— Вам не понравилось?

— Не понравилось.

— Вы не придете больше?

— Не приду.

Когда я закрыла за Алешей дверь, в гостиной стоял гул от хохота. Морозовы долго поддразнивали меня моим визитером. Поддразнивали добродушно, Алеша действительно всем понравился.

А мне этот визит помог. Симпатия к Алеше не уменьшилась, а восторженное отношение прошло.

Не успела я как следует освоиться со своей основной работой, в отделе печати, как Алеша назначил меня на операцию.

Когда Соловьев утром сказал:

— Иди домой. В 5 придешь к Рыбкину на операцию, — я от ужаса похолодела и деревянными губами спросила:

— На какую?

Соловьев равнодушно бросил:

— Рыбкин скажет.

Дома я ничем не могла заняться. До пяти часов мучилась, гадая, какую операцию будут делать мне. Зачем? И почему Рыбкин?

Я ни у кого не решилась спросить объяснения, стеснялась. А когда тетя Поля поинтересовалась, почему я дома, ответила, что с пяти дежурю.

Я немного успокоила себя, решив, что это какой-нибудь ритуальный обряд, принятый в этом учреждении. Было же у масонов посвящение в братство. Ну и здесь что-нибудь подобное.

И все же в отдел я шла с ледяными руками, у меня стучали зубы.

Как только я подошла к алешинему кабинету, я на двери

прочитала: "Оперативный отдел. Зам. нач. т. Рыбкин", и мне все стало ясно.

В эту ночь проводились две операции. Одной руководил он сам, а другую поручил мне. Но как он это организовал? Ни одного слова объяснений! Не поинтересовался, понимаю ли я, что от меня требуется? Сунул в руки ордер на обыск и арест. Дал двух красноармейцев и посадил в машину.

Я решила быть на высоте. Приняла важный вид. Прошла в комнату того, чья фамилия была в ордере, у двери поставила красноармейцев.

Хозяином квартиры был сапожник. Он сидел в углу, опустив плечи, исподлобья мрачно наблюдая за мной. А молодая хозяйка на полу выла:

— За што вы меня позорите? Муж подумает, што я воровка, што из-за меня нас обыскивают.

Из ее причитаний я поняла, что всего месяц, как они поженились. И она волновалась, что после такого позора муж ее обязательно выгонит.

Я сосредоточенно пересыпала из коробки в коробку медные и деревянные гвозди. В комнате нечего было обыскивать. Она была почти пустая. Стол без ящиков, на котором стоял самовар и кое-какая посуда. Кровать с лоскутным одеялом я осмотрела в одну минуту. Открытый ящик с обрезками кожи. Ни чемоданов, ни сундуков, и никаких признаков книг или других документов. Голые стены, только в углу на гвозде кое-какое тряпье.

В глубине души я понимала, что делаю что-то не то, что нужно, но как выйти из этого положения, не знала. В это время ворвался Алеша. Он, видимо, тревожился за успех моей работы и поспешил на помощь. Когда он влетел, у него перекошилось лицо.

— Что ты тут делаешь?

— Обыск, — дрожащим голосом ответила я.

— Ворона! — вслух сказал Алеша, а про себя кое-что покрепче.

Надя меня перебила:

— Он ругается при тебе?

— Вслух нет, а про себя да.

— Откуда ты знаешь?

— Вижу по лицу. Он стискивает губы так, что они белеют,

выкатывает глаза, сжимает кулаки. Делает он это мгновенно. Я даже понимаю, как он выругался, крепко или так себе. На этот раз он выругался здорово.

На обратной дороге я больше всего боялась расплакаться. Я изо всей силы сдерживала себя, поэтому икала и шмыгала носом. Алеша опасно оглядывался и что-то бурчал. Наконец сообразовал объяснить, в чем моя ошибка. Что прежде всего я должна была запереть вход и выход во всю квартиру. И что пока я возилась у сапожника, а красноармейцы бесполезно на меня глядели, тот, кто был нужен, спокойно ушел. Что часто ордер дается на ответственного съемщика квартиры, а проверять приходится всех живущих.

Стараясь подавить икоту, поэтому то и дело замолкая, я сказала:

— Вы... меня... плохо... проинструктировали... я... вас... не совсем точно... поняла... Вы...

Алеша обернулся ко мне всем корпусом и бешено крикнул:

— Ты будешь когда-нибудь разговаривать по-человечески? Вы, вы! Я что — граф? Скажи мне еще "ваше сиятельство"!

Я совсем скисла. Я никогда никому не говорила "ты". Только родным и детям. Даже своих сверстников всегда называла на "вы".

Эту ночь мы до утра метались по всей Москве, разыскивая того, кого я упустила. Может быть, его не было, и в той квартире, где я работала, но я глубоко чувствовала свою вину. Я утешила себя тем, что это жизненный урок, без них не проживешь.

* * *

В нашем учреждении есть два слова, против которых ни возражать, ни спорить нельзя. Это "положено" и "неположено". Некоторые товарищи ими злоупотребляют. В том числе Рыбкин. Если ему не хочется отвечать или объяснять, он говорит: — Не положено, — или наоборот: — Так положено, — и все, и приходится замолкать. Я про себя смеюсь над этим, но иногда бывает обидно.

Вчера вместе с Надей приехал Алеша. Он кивнул нам и прошел к патриарху. Потом выскочил с перекошенным лицом:

— Где старик?

Часовой спокойно отвечает:

— Заседает в 16-м веке.

Алеша выкатил глаза:

— Что-о??

Я объяснила. Он хохотнул. А потом начался разнос. Оказывается, патриарху в 16-й век ходить не положено. А положено пользоваться ведром.

Красноармейцы оправдывались. Говорили, что они за этим очень следят. Что всегда все содержат в чистоте. А Старик предпочитает прогуливаться в 16-й век.

Алеша не слушал и орал, называя все своими именами.

Надя сидела безучастная, откинувшись к стене, вытянув ноги. И, не меняя позы, чуть повернув голову и приподняв бровь, спросила:

— Беспokoишься о сохранности святого оmlета?

Алеша поперхнулся и замолчал. А когда он ушел к патриарху, сказала мне:

— Зачем ты позволяешь ему так распускаться?

Я ответила, что считаю это дело сугубо мужским, ко мне не имеющим отношения. Она сказала: "Правильно, но и о словах пусть думает, он не на базарной площади!"

Алеша вернулся смущенный и перед Надей заметно лебезил.

Вообще я замечаю, что при Наде Алеша теряет свою самоуверенность. Он при ней тушуетсЯ.

Обыкновенно на дежурство я беру с собой книжки и, конечно, стихи. Надя тоже привозит книги и кладет их на стол. Алеша никогда до них не дотрагивается. А мои обязательно все пересмотрит и делает замечания. Как-то перелистал Ахматову, Пастернака, сморщил нос и спросил:

— Зачем ты это читаешь?

Я удивилась и не нашлась, что сказать. А он продолжал:

— Трата времени. Труха. Мусор.

Я не успела еще сообразить, что ответить, как Надя, не глядя на нас и как бы отвечая своим мыслям, произнесла:

— Вкусы у людей разные. Одни любят Пастернака и Ахматову, другие — пиво.

Алеша взглянул на нее растерянно и ушел.

* * *

На дежурство мы приезжаем к девяти. В этот час патриарх завтракает.

У него очень строгий режим. Просыпается в шесть. Выходит на площадку и, обнаженный до пояса, делает гимнастику. Тщательно умывается. Долго молится. Завтракает. Всегда по утрам пишет. Прогуливается по комнате. Снова работает. За час до обеда, тепло одетый, выходит на стену. Прогуливается до башни и обратно. Мы за ним не выходим, наблюдаем из окна.

К этому времени двор заполняется народом. Это верующие ожидают его благословения.

Патриарх время от времени подходит к краю стены и молча благословляет крестным знамением. Многие опускаются на колени. Матери поднимают детей. Все молча, разговаривать не положено.

В час обедает. До трех отдыхает. В четыре "кушает чай", после чая садится за стол. Опять работает — пишет или читает.

В пять обычно топим печи. Патриарх прогуливается по всем комнатам с кочергой и помешивает.

Иногда мы сидим перед нашей печкой на лестничной площадке. Патриарх, красноармеец и я. Иногда печем картошку и тут же едим ее, душистую, хрустящую. Дружелюбно разговариваем.

Меня поражает его такт. Он умеет разговаривать свободно и живо, не касаясь никаких скользких тем.

Однажды красноармеец спросил:

— Скажи, отец, а бог-то есть?

Я от этого вопроса вспотела и про себя обругала красноармейца. А патриарх спокойно ответил, правда, туманно и длинно, и не знаю, что понял красноармеец, что бог у каждого в душе свой.

В семь ужин, и после этого патриарх к нам до утра не выходит.

Я к нему в комнату никогда не захожу. А ребята подсматривают и говорят, что он очень долго стоит на коленях и иногда будто бы всю ночь.

Вид у него представительный. О таких говорят — дородный. Лицо некрасивое, простоватое — мужицкое. Очень интересные глаза. Глубоко посаженные, умные, серые — говорящие.

Моими книгами он интересуется. Всегда просит дать ему

почитать, особенно журналы. Но никогда у себя не оставляет, просмотрит и возвращает.

Однажды он спросил, читала ли я Жития Святых.

— Нет.

Он сказал, что это не лишено интереса и, если есть возможность, то познакомиться не мешает. Принес и сам отметил, с чего начать и на что обратить внимание. А когда я спросила, почему он рекомендует именно это, а не подряд, сказал, что это самое яркое, а остальное однообразно.

Когда я прочитала всю книгу, то убедилась, что рекомендовал он самое поэтическое.

Забавный разговор был у нас о "Четках". Возвращая книжку, он держал ее как-то брезгливо и сказал:

— Не стоит увлекаться такой тематикой, она слишком будурна.

Я чуть не фыркнула. Патриарх заботится о моей нравственности!

Я ответила серьезно, сказав, что меня не интересует содержание, так как оно однообразно, что мне нравится форма — лаконичность и конкретность деталей. На это он ничего не ответил.

Я, конечно, соврала, многие строки Ахматовой меня волнуют до слез. Теперь мне нехорошо, будто совершила предательство.

* * *

Мы запустили дневник, и Алеша распорядился, чтобы я с утра пришла к нему в отдел.

Я пришла. У него толпился народ. Я осталась в приемной, откинулась на диван и, очевидно, задремала. Не слышала, как вошел Бойков.

Очнулась, когда он поцеловал меня в шею. Я вскочила, оттолкнула его:

— С ума сошел, Яшка!?

Он расплылся в мерзкой усмешке и с какими-то ужимками заявил:

— А чего я буду время терять?

Я развернулась и ударила его по лицу. Он зашатался, у него слетели очки. Бойков произнес гадкое слово и добавил:

— Поставлю на бюро.

Поднял очки и убежал. Я оглянулась. Дверь в кабинет была открыта. Алеша был один, писал, склонившись над столом. Видел или нет? Трудно предположить, что ничего не заметил, — уж очень бурная была сцена, правда, короткая. Я перевела дух и спросила:

— Ты свободен?

Он, не поднимая головы, ответил:

— Давай скорее закончим, надо ехать.

Я успокоилась. Очевидно, он ничего не заметил. Мы быстро закончили дневник и поехали. Сидели молча. Я переживала яшкину выходку. Вдруг Алеша захохотал:

— А здорово ты его треснула! Даже зашатался!

Я похолодела, — значит, он все видел! А потом вспыхнула до слез. Алеша покосился на меня и сказал:

— Не переживай! И не бойся, он на бюро не поставит.

Я чуть не подпрыгнула и воскликнула:

— "Не бойся!" Я и не боюсь, наоборот, давно жду случая поговорить с ним на бюро! Ты знаешь, какой он тип? Мы теперь поодиночке перестали в ячейку ходить. Если придешь одна, то вместо разговора — борьба. И только слышишь: "мещанка", "буржуазная психология". Разве мещанство в этом? Почему я должна терпеть его лапанья? А если мне это противно? Я не курица и не желаю, чтобы всякий петух на меня насакивал! Что это за секретарь комсомольской ячейки, которого все девушки боятся? И другие ребята, из подражания, тоже так себя держат. Из-за него у нас жуткие нравы в ячейке.

Алеша от моей возмущенной речи растерялся и молчал, молчал долго. Потом оглядел меня всю, как будто бы видел в первый раз, и сказал:

— А ты ничего. С правилами.

Алеша впервые высказывал свое мнение обо мне. Мне стало тепло. Я благодарно подняла на него глаза, а он неожиданно добавил:

— Только мусору много.

У меня вытянулось лицо. Я лихорадочно начала перебирать все свои недостатки, стараясь понять, что он считает мусором. Не зная, на чем остановиться, я тихим голосом попросила:

— Объяснись.

Он, не глядя на меня, буркнул:

— Сама понимаешь.

А я не понимала. Потом вспомнила, как он отзывался о моих книгах, и наугад спросила:

— Пастернак? Есенин? Ахматова?

Он кивнул:

— И это.

Мы въезжали в Донской, и разговор окончился.

Надя, бледная от природы, после ночного дежурства делается почти прозрачной. Но это ее не портит. Выразительнее становятся тонкие ноздри. Темнее и глубже глаза.

Сегодня она встретила нас совсем фарфоровая, даже голубые жилки проступили на висках. Алеша взглянул на нее, сказал:

— Устала? — и задержал ее руку.

Надя ничего не ответила, только чуть удивленно приподняла брови. А когда Алеша ушел к патриарху, спросила:

— Что это он сегодня такой внимательный?

Я рассказала о приключении с Яшкой и о разговоре в машине. Она усмехнулась:

— Правильно. Воспитывай его. Он в этом нуждается.

Я удивилась и не могла понять, как это я могу воспитывать Рыбкина. И сказала ей об этом. А она ответила, что поднимать его до нашего уровня и значит — воспитывать. Потом добавила:

— Он, может быть, матерьял и не плохой, но совершенно сырой, — и замолчала.

Мне стало не по себе. Я огорченно смотрела на Надю, не понимая, зачем она так говорит про Алешу — "матерьял", да еще "сырой". В этом есть что-то циничное. Я сказала:

— Не жди его, иди домой, ты устала.

А она легла на топчан, закинула руки за голову и ответила:

— Обязательно подожду и продолжу ваш разговор.

Потом улыбнулась каким-то своим мыслям и добавила:

— Куй железо, пока горячо.

* * *

Алеша выполнил свое обещание посмотреть, как я устроилась. Но сделал это, как он делает все, по-медвежьи.

Он приехал днем, когда я спала, а Тошка еще не пришла с

работы. Сигналил у подъезда так отчаянно, что вся квартира переполошилась, не зная, что предположить. Потом загрохотал по лестнице.

У нас чугунная резная лестница. При барине, очевидно, покрывалась ковром. А теперь голая, от слишком резких шагов гудит, как колокол.

Потом забарабанил в дверь. Открывать выскочила вся квартира. Он крикнул:

— Где Семенова?

А когда указали, без стука распахнул дверь.

Я проснулась от шума. Лежала, не понимая причины.

В распахнутую дверь увидела Алешу в окружении всех соседак. Лица у них были отчаянные, некоторые держались за грудь, успокаивая перебои.

По этикету нашей квартиры, такого типа я должна была бы немедленно выгнать. А я блаженно расплылась и сказала:

— Входи!

Алеша остолбенел перед тошкиным станком. Она заканчивает голову Ярополка.

Он не поверил, что это сделано из глины. Мне пришлось повести его в кухню и показать ящик с глиной.

Пока Алеша занимался яркиной головой, пришла Тошка. Ей польстило внимание к ее работе. Алеша водил пальцами по скульптуре. Он сказал:

— У него нос и лоб, как у тебя.

Я ответила:

— Ничего удивительного, это мой родной брат.

Тошка предложила сделать алешин портрет. Он пристально на нее посмотрел и ничего не ответил.

Когда он ушел, Тошка спросила:

— Понравилась ему комната?

Я сказала:

— Он ее не заметил.

Тошка по памяти слепила алешкину голову. Но у нее не хватило техники и таланта достигнуть портретного сходства. Кое-что напоминало его, но очень отдаленно.

Я была уверена, что у нее ничего не получится. Она просто из упрямства хотела доказать обратное. Я ей говорила, что черты у него не скульптурные, что вся прелесть в движении и красках. А чтобы передать это в глине, нужно большое мастерство.

Когда Алеша увидел эту голову, он помрачнел. Он долго ее разглядывал, потом сказал:

— Это не я.

Тошка, сдерживая смех, доказывала, что — он. И чтобы достигнуть большего сходства, надела бескозырку. Дальше сдерживаться мы не смогли, расхохотались. Нелепее — трудно себе представить. Глиняная башка — в суконной бескозырке?

Алеша обиделся. У него заходили желваки. Потом тоном приказа он распорядился:

— Выкинь его!

Тошка ответила:

— Ничего другого не остается.

* * *

Самый хлопотливый день у нас среда. В среду приходит монашка. Она немолодая, довольно интеллигентная. Одета строго, в темном, но не в монашеском.

В среду, после вечернего чая, я впускаю ее на нижнюю площадку. А на верхнюю выносят кресло. В середине лестницы, прислонившись к стене, стою я. В кресло усаживается патриарх.

Монашка приходит с тетрадкой и карандашом. Начинает обсуждение меню с четверга до следующей среды.

Патриарх сидит уютно, откинувшись на спинку, вытянув ноги, закрыв ладонью глаза. Монашка присаживается на нижней ступеньке. Они составляют завтрак, обед, полдник и ужин по дням на всю неделю. Иногда это продолжается часа три, до самого ужина.

Я деревенею и сатанею, переминаясь с ноги на ногу, и про себя ругаю патриарха подлецом, обжорой, гурманом. А он предлагает одно блюдо, отменяет, потом вновь возвращается к нему. Я слышу:

— Налистники, блинчики, сочни, пончики, глазунья, болтунья, омлет, и т.д.

Патриарх совершенно не ест мяса. Но стол у него разнообразный, питательный и очень изысканный.

Раньше, когда мы жили на своем пайке, эта процедура была для меня бессмысленной и даже мучительной. А теперь это приобрело интерес и для меня!

Но все-таки такое смакование под конец становится про-

тивным. Потом я догадалась, что эти часы являются для патриарха отдушиной в его однообразной жизни и он не торопится их прекращать. Монашка никогда его не торопит. Она терпелива, покорна и необычайно почтительна. Готовит изумительно, особенно тесто.

Меню красноармейцев не обсуждается. Им подают мясные щи или лапшу, на второе кашу или картошку. Нам с патриархом кофе с миндальным молоком, а ребятам с простым.

* * *

Меня мучают некоторые вопросы, в которых я не могу разобраться. Во-первых, я часто нарушаю алибины "положено" и "неположено". Мы с Надей дежури́м с правом сна, а красноармейцы нет. Я сказала Алеше, что не могу спать, когда передо мной парень клюет носом. Алеша равнодушно ответил:

— Ему не положено.

А мы с Надей обязательно укладываем спать ребят, особенно того, который возвращается с наружного поста. Сами спим не больше 2-3 часов.

Потом, я никак не могу увидеть в патриархе классового врага. Умом я понимаю, что он враг и, очевидно, очень опасный. А общаясь с ним, ничего вражеского не чувствую. Он обращается с нами идеально. Всегда внимателен, ласков, ровен. Я не видела его раздраженным или капризным. Надя говорит, патриарх верующий, он живет по евангелию — прощает своих врагов.

Я в бога не верю, а евангелия не знаю. Но бить лежащего не могу и никогда не стану. Весь быт патриарха в наших руках. Облегчить его положение или ухудшить — зависит от нас. Мы с Надей, насколько возможно, облегчаем. Для этого приходится нарушать "положено" и "неположено".

Патриарх часто причащается. Он говорит мне, что ему необходимо принять "святые тайны". Я посылаю красноармейцев в церковь. И вижу в окно, как идет священник в полном облачении, неся на голове чашу со святыми дарами, покрытую воздушками, а за ним часовой с ружьем. Священник проходит в покои. Мне положено идти за ним и наблюдать всю церемонию причащения. Я этого не делаю, посылаю парня.

Два раза в неделю патриарх меняет белье, личное и постельное. Мне положено все проверить. Я поручаю ребятам.

Мне не положено убирать комнаты патриарха. Но в его

отсутствие я довожу их до идеального блеска. Ведь ни он сам, ни красноармейцы сделать этого не умеют.

С Лубянки патриарх возвращается всегда очень утомленный. А когда отдышится, пройдетя по всем комнатам, остановится в дверях дежурки и на меня посмотрит. Он ничего не говорит, только глаза у него улыбаются. Меня успокаивает, что Надя ведет себя точно так же. А она — член партии.

* * *

Последнее время Алеша каждый день возит патриарха на Лубянку. Поэтому он ездит в роскошном шоколадном лимузине, внутри отделанном белой лайкой. Когда я первый раз села в эту машину, спросила:

— Чья такая красавица?

— Какого-то Рябушинского.

Я рассмеялась. Алеша сказал это так равнодушно, словно Рябушинский — слесарь Котяшкин или сапожник Козлов с нашей набережной. Но Алешу никакие имена не волнуют.

Когда они уезжают, мы остаемся с Надей одни. Отпускаем красноармейцев погулять и болтаем, сидя на тюпчане. Ее интересуют мои отношения с Алешей, и она без конца спрашивает.

После провала моей первой операции я была уверена, что Алеша на меня больше не взглянет. А он держался так, словно ничего не произошло. Очень быстро назначил на новую. Помня первый урок, я вела себя осторожно. Не получив точных инструкций, ничего не начинала. Это было не легко, Алеша сам никогда не рассказывал и не объяснял. Все приходилось вытягивать. Он важничал и молчал. Держался суровым начальником.

В большую коммунальную квартиру на Поварской мы приехали ночью, часа в 3-4. С нами был наряд красноармейцев.

Сразу подняли всех живущих, собрали в самую большую комнату, где они вынуждены были, как умели, провести остаток ночи. Поднятые со сна, кое-как одетые люди сидели в напряженных позах, некоторых знобило. Алеша милостиво предложил поспать. Это звучало издевательски. Спать никто не мог. Ребятишки, закутанные в одеяла, хныкали на руках у матерей. Матери с ними шептались, а прочие молчали — говорить не положено.

С утра началась наша работа, похожая на детскую игру, с трагическим концом. Первой пришла девушка-почтальон. Красноармейцы ввели ее в эту же комнату. Она плакала, говоря, что на работе, — ей не отвечали — говорить не положено. Алеша был как изваяние — ни слезы, ни просьбы, ни мольбы его не трогали. К нему обращались с вопросами, совали документы — он молчал. С каменным лицом — он все больше и больше заполнял комнату людьми. Пришла соседка, занять у кого-то луковицу, — осталась. Пришла ее дочь, узнать, что с мамой, — осталась. Оставались все, кто дотрагивался до звонка. В комнату снесли стулья со всей квартиры.

К середине дня нам принесли из буфета булок и еще какой-то снеди. К вечеру всех задержанных отправили на Лубянку. Жильцы провели ночь все в той же комнате. Алеша разрешил взять только спальные принадлежности.

Следующий день прошел тихо и мрачно. О квартире прошла дурная слава. Звонков больше не было. Продовольствия нам не прислали. Жильцы кое-как продержались на своих запасах. Люди были измучены, находясь вторые сутки в чужой комнате, без дела.

Вечером Алеша разрешил всем разойтись. Квартира рано затихла. Мы вдвоем сидели на кухне. Нас почему-то не сменили, и Алеша поздно вечером пошел позвонить в отдел. По дороге он купил курица и фунта три мятных пряников. От пряников и сырой воды мы замерзли. Кухня вообще отапливалась примусами и дыханием хозяек. Подавленные нашим присутствием, в этот вечер хозяйки примусов не зажигали.

Шла третья ночь без сна. Алеша сидел, всем телом навалившись на стол, подперев голову руками. Я — боком к нему, прислонившись спиной к столу, подобрал ноги в шубу, засунув руки в рукава. Дремали. Вдруг Алеша отчаянным криком сказал:

— Усну! — и тоном приказа закончил: — Рассказывай чего-нибудь!

Я почувствовала себя неважно. Пряниками я не наелась. Мне хотелось чего-нибудь горячего, жирного. У меня бурчало в животе и была отрыжка, благоухавшая мятой.

Но не выполнить приказа я не могла. Я начала рассказывать "Вия". Почему именно "Вия"? Это была какая-то сложная ассоциация. Весь пережитый день. Кухня с закопченным потолком, шеренга примусов на черной плите, окно, заставленное грязь-

ными бутылками и банками, а особенно две узкие двери стенового шкафа напомнили полумрак церкви, гроб и перепуганного Хому Брута. Я рассказывала тихим голосом, довольно вяло. Вдруг услышала алешино дыхание — глубокое и редкое. Уснул — подумала я и обернулась. От неожиданности я замолчала.

Это был не начальник, который только что командовал, проводя операцию, а мальчик с округлившимися глазами, полуоткрытым ртом и малиновыми ушами.

Не поняв моего молчания, он сказал:

— Давай дальше!

Я вдохновенно закончила "Вия" и тут же рассказала "Тараса Бульбу". "Вия" Алеша слушал внимательно, а "Бульбу" — активно. Он ругал запорожцев за неумелое ведение войны, доказывал, как надо было брать осажденный город. Переживая судьбу Андрея, Алеша сказал:

— Не надо было связываться с буржуйкой. Вообще никогда нельзя связываться с людьми другого класса.

Я испугалась. Сейчас он проведет аналогию и перестанет доверять мне. Я тоже другого класса. Я сказала:

— У них дело не только в классе, они разных национальностей. Какое дело Панночке до андриевой Сечи? А ему до ее Польши? Любовь к родине объединяет все классы. Ленин тоже другого класса.

Алеша сказал:

— Ну, Ленин!

А я продолжала:

— Разве один Ленин? Ты сам знаешь, сколько в партии людей разных классов. А все делают одно дело.

И он согласился. После этой ночи Алеша оставался по-прежнему сдержан и немногословен, но к моим замечаниям стал прислушиваться. А во все длинные паузы просил:

— Рассказывай.

Слушал он, как слушают дети, все запоминал сразу. И если при повторении я что-нибудь переиначивала, поправлял.

* * *

Последнее время я все реже и реже работала в своем отделе, так как почти каждую ночь была занята на операциях. Я моталась по всей Москве, пока не осела здесь.

На все операции, которые Алеша проводил сам, он обяза-

тельно брал меня. Смысла в этом я не видела. Не понимала, в чем моя помощь. Он так блестяще проводил всякое дело, что на мою долю оставалось только — при нем присутствовать. Я спросила, зачем я ему нужна. Ведь, наверное, есть люди, которые помогали бы ему гораздо лучше. Он засмеялся и ответил:

— Значит, помогаешь.

Я спросила:

— Так положено?

Он опять засмеялся и ничего больше не ответил. Это объяснение было туманным и меня не удовлетворило.

Однажды я должна была произвести личный обыск у женщины с ребенком. Женщина болела грудницей. Мне надо было разбинтовать ее и распеленать ребенка. Когда мы вошли, женщина лежала. У нее была температура. Ребенок спал.

Я вымыла руки, хорошо согрела их у лампочки и подошла к ребенку. Мать приподнялась на подушках и смотрела огромными лихорадочными глазами. По лицу текли слезы. Я осторожно развернула младенца. Он, кстати, оказался мокрым. Завернула в сухое, осмотрела кроватку и повернулась к ней. Она протянула руку к детской кроватке и прошептала:

— Клянусь его жизнью, у меня ничего нет.

Я стояла в нерешительности. И не подумала, а подсознательно почувствовала, что правильнее будет ее не трогать. Я подумала, что она может спрятать на своих нарывах такое, от чего бы погибла революция? И что правильнее оставить ее сейчас со своими мыслями, чем причинить физическую боль и унижение. Я сказала:

— Я не буду вас трогать. Но помните, вы дали страшную клятву!

И уже не знаю, играла ли она или была искренней, она опять прошептала:

— Какое лицо! Какие глаза! Ангел! Как вы можете быть с ними?

Я ответила:

— Так же, как вы против нас, каждый борется за свои убеждения.

Я вышла к Алеше и сказала, что все в порядке, что у них ничего нет.

Мы сидели с Надей рядом. От воспоминаний меня знобило. Она обняла меня и спросила:

— Ты рассказала ему об этом?

— Нет, и никогда не расскажу.

Надя долго молчала, потом сказала:

— Алеша тоже подсознательно чувствует, что правильно делает, таская тебя с собой.

* * *

Из-за проклятого патриарха в нашей жизни нет никакого плана. Мы с Тошкой мечтали встретить Новый год в своей комнате, а все провалилось. Я дала Наде слово заменить ее в новогоднюю ночь, за нее отдежурить. Когда я сказала Тошке об этом, произошла бурная семейная сцена. Тошка возмущенно сказала:

— Идиотский альтруизм! А о Наде не хочу больше слышать ни одного слова! Прежде чем говорить, думай! А то вылетают из рта слова, как разноцветные драже, одно на другое непохожие. Ты прежде всего выясни для себя, кто такая Надя, а уж потом навязывай мне. Вчера Надя — Ларина, сегодня — Коллонтай, завтра — Мери Пикфорд!

Я ответила, что наружность у Нади абсолютно ларинская, а душа нет. У нее в душе щупальцы, а все люди — предметы. Она их предварительно ощупывает и решает, принять или оттолкнуть. Мне пришлось дать клятву, что я лишусь всех своих шести чувств, если эти стены хоть раз услышат имя Нади.

Тошка сказала, что ей достаточно Алеши. Что это единственный случай, когда я честно призналась, что сравнивать его не с кем. Поэтому она спокойно выслушивает все мои захлебывания о нем. И это ее не раздражает.

После этого мне пришлось повторить, что действительный мой кумир — она. И в подтверждение этого произнести все наши клятвы. Повторяя клятвы, я нечаянно сказала: ты моя путеводная звезда. Но тут же извинилась, сказав, что путеводной звездой по-прежнему остается Алеша. Я сказала:

— Жаль, что Алеша не девушка! Тогда бы он жил все время с нами. Я бы его никуда не отпускала.

Тошка от хохота повалилась на кровать. Она сказала:

— Если бы он стал девушкой, ты бы первая шарахнулась от такой неуклюжей орясины.

Я тоже хохотала, стараясь представить Алешу в каком-нибудь из наших платьев. У меня ничего не получалось.

Когда Тошка отсмеялась, она сказала:

— Пойми, Алеша — идеальное оформление мужественности, его ваять надо, а ты вздыхаешь, что он не девушка, рядишь его в женские платья. Предельно глупо!

* * *

1 января 1923 г. Я пришла домой часов в одиннадцать. Тошка не спала — нежилась в кровати. Я села к ней, расцеловала, поздравила с Новым Годом и застрочила.

— Когда пришла?

— В четыре.

— Кто провожал?

— Володька.

— Кто был из девчонок?

— Все.

— Весело было?

— Мне не очень. За тебя переживала. Жалела, что ты в новогоднюю ночь одна в монастыре.

Я рассмеялась. По ее лицу можно было подумать, что я всю ночь простояла в келье у аналая.

— Чудачка! Напрасно меня жалела. Я очень рада, что Новый Год встретила в Донском монастыре. Я эту ночь никогда не забуду.

Мы сидели с красноармейцем вдвоем. Он дремал, а я читала. Было очень тихо. В церкви шла служба, и до нас доносились торжественные удары колокола. Я читала невнимательно, так как представляла, что все верующие молятся сейчас о патриархе и он это понимает и мысленно с ними.

А когда наступил Новый Год, мы по благовесту поняли, что начали поздравлять, раздались тихие шаги. Удивленные, мы обернулись (патриарх никогда не приходил ночью), увидели его. В шелковой рясе, с большим золотым крестом на груди, с тщательно расчесанными серебряными волосами.

Он держал деревянный поднос, полный пряников, пастилы, орехов и яблок. Поставил на стол, низко поклонился и поздравил нас с Новым Годом. Мы встали и тоже поздравили его, пожелав здоровья и удачи. А потом вскипятили чай, вызвали часового и великолепно, втроем, отметили Новый Год.

А что было сегодня утром! Надя с Алешей приехали вместе. Надя не раздеваясь бросилась ко мне, обняла и целовала, приговаривая — с Новым Годом.

Алеша смотрел и смеялся, а потом сказал:

— Мне завидно, — оттолкнул Надю, стиснул меня и тоже начал целовать, приговаривая "С Новым Годом".

Я еле от него увернулась и говорю:

— Ты все перепутал, так на Пасху здороваются, целуют и говорят "Христос Воскресе!", а на Новый Год так не положено.

— А он ответил:

— Сегодня все положено.

Махнул рукой и пошел к патрирху. Я обернулась к Наде.

— Вы что, оба пьяные?

А она ответила:

— Спроси лучше, как я встретила Новый год.

И тут же сама сказала:

— С Алексеем Рыбкиным!

— Вдвоем?

— Мы были в Большом театре на "Онегине".

— И он выдержал?

— Как видишь. Правда, когда мы вышли, сел на первую скамью, обхватил голову руками и, раскачиваясь из стороны в сторону, повторял:

— Что ты со мной сделала!

Я хохотала, потому что представила алешино лицо, когда он слушает, уверена, что таким он был в театре, и сказала:

— Бедный парень! Целый вечер заставила любоваться классовыми врагами!

А Надя продолжала:

— Сегодня он попросил, чтобы я сводила его в картинную галерею. Хочет сам узнать, на что там смотрят и зачем они существуют.

Я сказала:

— Ну, все, погиб боевой матрос, — и посоветовала начать с французских импрессионистов.

Я рассказывала все это Тошке, захлебываясь от возбуждения. Она слушала довольно хмуро. А когда я замолчала, сказала:

— У них роман.

— Какой роман?

— Самый обыкновенный. Ты ворона, ничего не замечаешь.

Надя по уши влюблена в твоего Алешу.

Это был ушат холодной воды. Тошка умеет иногда так окатить меня и делает это достаточно больно.

Я обиженно молчала. Потом пыталась доказать, что это нелепо. Что у Нади не может быть романа с Рыбкиным, она слишком насмешливо относится к нему. А потом, само понятие "роман" и Алеша — это совместимо? У Алеша не может быть вообще никаких романов. Разве ему до них? Потом я еще сказала, что она сама заинтересовала Алешу искусством. Он все ее альбомы пересмотрел, и ничего удивительного, что ему захотелось увидеть подлинники. На всю мою речь Тошка ответила, что придет время и я припомню ее слова.

* * *

Сейчас ночь. Тошка спит. А я должна закончить.

Мы были у папы, поздравляли его. От него звонили всем, тоже поздравляли. Я была такая, как всегда, а на самом деле мне весь день хотелось "смотреть в воздух".

Рассказывая Тошке о происшествии в тереме, я не договорила всего — язык не слушался.

Когда Алеша меня целовал, красноармейцы сказали:

— И нам завидно. Товарищ начальник, разрешите?

А он ответил:

— Валяйте.

Ребята, вытерев губы тыльной стороной руки, по очереди приложились ко мне. Я была помидорного цвета и ни на кого не смотрела. Надя, чтобы подбодрить меня, тоном профессора сказала:

— В теремах поцелуйный обряд в обычае.

Я побежала, умылась, и только после этого произошел вышеописанный разговор с Надей. Теперь я поняла, почему мне хотелось "смотреть в воздух". Инициатором поцелуйного безобразия был Алеша. Что с ним случилось? Разве год назад он мог позволить себе такое? Никогда!

* * *

Сегодня произошла история, о которой неприятно вспоминать. Утром пришел папа. Он был какой-то рассеянный и, боясь обидеть меня, осторожно спросил:

— Ты не снимала с моей сберкнижки деньги?

Я ахнула:

— Конечно, снимала и совершенно забыла сказать тебе. Я взяла их заимобразно и уже приготовила, чтобы вернуть. Вот они.

Я подала ему деньги. Мой ответ папу озадачил. Он сказал, что дело не в деньгах, а ему непонятно, как мне удалось их взять? Существует неприкосновенность вклада. Без подписи владельца книжки вклад нельзя получить. Неужели я подделала его подпись? Я возмутилась и ответила, что ничего не подделывала, а просто попросила заведующего сберкассой и он дал.

Тогда возмутился папа. Такого заведующего немедленно надо гнать поганой метлой с работы.

Я испугалась, стала упрашивать не устраивать скандала, так во всем виновата я одна. Папа не слушал. Он отправился в сберкассу. Я с ним. Дорогой я рассказала, как мы с Тошкой на Пятницкой увидели в витрине туфли, каких нет во всей Москве. Зашли, померили, как раз то, что надо, — не туфли, а мечта! Денег с собой не было. Побежали домой, там тоже не хватает. Я вспомнила, что у меня папина сберкнижка, и решила взять с нее. Девушка в окошечке мне отказала. Она сказала, что книжка не моя. Я ответила — совершенно верно, папина. Она меня удивленно оглядела и отказала категорически. Тогда я прошла к заведующему и, очень возмущенная, заявила:

— Ваша служащая не выдает мне денег!

Он удивился. Взял книжку, оглядел меня и так же, как девушка, сказал:

— Это не ваша сберкнижка!

— Конечно, не моя, папина.

— Пусть папа придет сам.

— Он в командировке.

— Подождите его возвращения.

— Не могу. Деньги нужны немедленно.

Всего разговора я не помню, так как в этот момент я сообразила, что не предупредила хозяина магазина отложить туфли, и их могут продать. Это меня так взволновало, что я тут же рассказала заведующему, в чем дело, и попросила его не затягивать волокиту, а помочь немедленно.

Слушая мой рассказ, папа смеялся. Я облегченно подумала: может быть все обойдется, скандала не будет.

— Заведующий сдался не сразу. Он даже выходил и убедился, что Тошка действительно ждет в зале. Разговор был нудный. Он вынул конфеты, попросил у технички два стакана чая. От чая я отказалась, не до того было, конфет немножко поела.

Наконец, я его убедила, что ты не рассердишься, ты ни

когда не отказываешь мне в таких просьбах. Он взял сберкнижку и очень быстро принес четыре червонца.

В это время мы входили в кабинет. Заведующий поднялся нам навстречу и очень покраснел. Я взглянула на папу и обмерла. Он стоял угрюмый, на висках надувались вены, взгляд отяжелел. И, чтобы предупредить скандал, я воскликнула:

— Вот он, мой папа! Он пришел поблагодарить вас за помощь!

Заведующий схватил папину руку, низко кланяясь, начал извиняться. А папа, кланяясь заведующему, в свою очередь, тоже извинялся. Он что-то говорил о моем безрассудстве, что я живу без матери и т.д. Это была китайская церемония. Они так усиленно трясли друг другу руки и так низко кланялись, что я, боясь рассмеяться, отвернулась к окну.

Внизу кипела Ильинка. Я каждый день проходила по ней, но никогда не видела ее сверху. Сейчас она открылась вся.

Сотни подозрительных типов шныряли взад-вперед. Их движения, взгляды, походка не походили на остальных москвичей. Мне стало больно, что в прекрасной Москве существует эта сточная канава и в ней кишат полулюди.

Я приподнялась на носки, чтобы получше разглядеть, как вдруг услышала фразу:

— Восхитительный ребенок!

Я вздрогнула: неужели обо мне? И тут же зло ответила себе: не о папе же! От стыда я вспотела. Секунду помедлила, что делать? — и выскользнула в дверь. Папа нагнал меня на улице. От возмущения он клокотал. Мы остановились.

— Это что еще за номер? Ты что шарахнулась как угорелая? Неужели до тебя не доходит, что из-за тебя человек рисковал положением? А ты вместо благодарности бежишь от него как от чумы!

Я буркнула, что уже благодарила. Папа долго распекал меня, припомнив все грехи. Я стояла покорная, не произнося ни слова, не понимая глаз. Мне хотелось сказать:

— Молчи, я все поняла, никакие слова больше не нужны. Вполне достаточно "восхитительного ребенка"! Но вслух я ничего не произнесла.

Если бы эту фразу услышали Надя или Алеша! Ни о каком доверии не могло бы быть и речи. Я дала себе слово, что никогда в жизни ничего подобного не повторится.

Обезоруженный моим смирением, папа, наконец, успокоился. Мы пошли. Он еще несколько раз вспыхивал, но не надолго. Потом сказал:

— Я этого мужика не обвиняю. Пришла эдакая подрумяненная булочка, надула губы: дайте денег, дайте денег — он и размяк. Но как ты могла себе позволить докатиться до такого положения?!

Я ответила, что не знала, что так серьезно обстоит дело со вкладами. Мне казалось, что я просто беру у заведующего займы, под залог сберкнижки. Потом папа уже совсем мягко сказал:

— Вывеска у тебя не от того магазина. Ты намного взрослее и вдумчивее своей наружности.

А потом взглянул на мои ноги и спросил:

— Где же эти туфли?

— Пока у Тошки.

— А когда истреплет, передаст тебе?

Я промолчала. Он сказал:

— Я в ваши отношения не вмешиваюсь. Но альтруизм сейчас не в моде.

А я подумала: этот жизненный урок исключительно по моей вине. Его могло бы и не быть.

* * *

Мы с Надей вышли на стену погреться на солнышке. Парк потемнел, вид имел неряшливый. А Замоскворечье — еще хуже. Снег прокопченный, смешанный с соломой и конским навозом. Сани, лошади, вросшие в землю, деревянные домишки. К нам долетал запах конской мочи.

Надя брезгливо передернула плечами. Со снобизмом урожденной петроградки она сказала:

— Кошмар! Азиатчина! Не понимаю, как можно любить этот город? И никогда не примирюсь, что его сделали столицей.

Я взвилась:

— Неужели ты не понимаешь мудрости этого решения? Петроград был столицей императорского государства. А у социалистического может быть только Москва! Она центр, она сердце, она душа России. А ее противоречия еще больше сближают и роднят ее со всей страной.

— Это, — я указала рукой на дикий пейзаж, — мелочи. Это будет изжито. Москва станет красивейшим городом России. Те-

бе не нравится Москва, потому что ты не поняла ее ритма, не узнала ее душу.

Надя насмешливо спросила:

— А нее есть душа?

— У всякого города есть душа. Душа Самары — Волга. Ты думаешь, мне сразу стало легко в Москве? Я долго тосковала по Волге, по тенистым лесам, по степным просторам. Я металась, пока не нашла душу Москвы. Ее душа — куранты. Они, как мудрый друг, следят за жизнью города. И всегда помогают каждому. Их слышно почти со всех концов Москвы. Я поняла это ночью. Когда изнемогаешь от усталости, их звук как освежающий глоток. Они говорят — бодрись! Не одной тебе трудно. Есть люди старше, мудрей тебя, они тоже не спят, и все вы делаете одно и то же дело.

Я взглянула на Надю, она улыбаясь смотрела на меня:

— Фантазерка!

А слушала внимательно. Как последний аргумент, я добавила:

— Алеша тоже не москвич. А за Москву он жизнь отдаст.

Потом испугалась: не очень ли разноцветное драже вылетело? Нет, как будто однородное.

* * *

Последнее время Надя очень изменилась. Временами ее нельзя узнать. Она стала живая, веселая, даже озорная.

Сегодня, когда Алеша увез патриарха на Лубянку, она попросила побывать с ней. Я, конечно, с радостью согласилась. Мы прошли в стариковы комнаты. Там было чудесно. Весь терем залит солнцем. Все вокруг блестит. В открытые форточки вливается щебет птиц. Надя спросила, кто мои предки.

— Самарские купцы.

— А мои — новгородские дворяне. Родись мы на три века раньше, жили бы в таком же тереме. Мы с тобой здесь не по праву.

Она заплела косу, соорудила из полотенца подобие кошника и, мелко перебирая ногами, шавной походкой прошлась. Потом показала, как триста лет назад мы подходим под благословение патриарха и прикладываемся к его руке. А потом, низко кланяясь и разводя руки, пригласили боярышню Марьюшку отведать ее новгородских яств. Это у нас получи-

лось хорошо. Приведя себя в порядок, заложив свой обычный пучок, она предложила походить. Мы обнялись и бродили по всем комнатам, болтая о разной чепухе.

Нечаянно подошли к зеркалу и остановились, пораженные. Из мутного стекла на нас смотрели две женские головки. Это были мы и не мы. Черты стертые и краски притушены, но от этого получилось неожиданно и красиво. Как на старинной акварели. Одна розовая, пушистая с блестящими серыми глазами. Другая бледная, темноволосая, с пунцовым ртом.

Я впервые увидела, до чего мы с Надей разные. У нее взгляд настроженный — оценивающий. Прическа тщательно обдумана. Безукоризненный пробор делит волосы на две половины, из которых получается идеальная рамка.

У меня глаза распахнуты и сразу верят всему, что видят. А прическа? Ее вообще нет. Волосы растут так, как их создала природа. Спасибо, что не очень безобразно.

Некоторое время мы смотрели молча. Потом Надя прильнула к моей щеке, прищелкнула языком и сказала:

— Ай да старик! Вкус не дурен! Каких девочек себе отобрал. Ландыш и гвоздика день и ночь услаждали его святые глаза!

Я в ужасе отшатнулась:

— Надя, что ты говоришь!

Мне представилось, как чужой старик столько месяцев глядел на меня, смакуя мою свежесть. Я думала, что работаю, а оказывается, являлась дополнением к его меню. Надя взглянула на меня и расхохоталась:

— До чего наивна! С тобой нельзя пошутить. Неужели не видишь, что я дурачусь. И не воображай, пожалуйста, что он за мордочки нас выбрал. Мы интеллигентны и тактичны, а он проницательный и сразу понял, что ему с нами будет легко. А знаешь, что такое такт? Женский ум.

Потом она сказала, что и Алешу он сразу распознал и тоже с ним поладил. Я возразила, что Алеша ведь не интеллигент.

— Совершенно верно. Но у Алеши есть то, что не у каждого интеллигента сыщешь. Он неподкупно честный, искренний и непосредственный. Такие люди не могут быть двурушниками и подлецами. У него хорошая душа.

Я слушала это, замирая от восторга. Это был лучший подарок. Какая она умная и тонкая! Ведь я бы никогда не умела

так верно определить Алешу. Мне хотелось броситься к ней на шею, целовать и благодарить. Но вместо этого я сказала:

— Наконец-то разглядела! А то все время говорила — медведь.

Надя усмехнулась:

— Медведь и есть.

А потом скосила на меня глаза и лукаво добавила:

— С шармом.

Идя домой, я улыбалась, повторяя — медведь с шармом. И подумала: из всех зверей больше всего шарма именно у медведя.

* * *

Как только Надя ушла, передав мне дежурство, вошел патриарх. Он преобразился. Бодрый, помолодевший. В ладонях перед собой на папиросной бумаге он держал салфетку. Беленькая с тонкой вышивкой, она казалась живой — вспорхнет и улетит. Патриарх сказал:

— Мария Александровна, вам известно, что сегодня вы последний раз у меня?

Я, улыбаясь, поздравила — арест снят.

Протягивая мне салфетку, он сказал:

— За заботу и внимание.

Я вспыхнула, поблагодарила, отказалась. Подарок от заключенного? Не положено. А он, как бы прочтя мои мысли и покачивая салфетку, сказал:

— Это же не предмет. Материальной ценности он не имеет. Это — символ, память о днях в Донском.

Разве против этого я могла устоять? Я завернула ее в папиросную бумагу и спрятала в сумку.

* * *

Я сижу в кабинете Ашмарина. И буду здесь еще девять дней. Единственная польза от этого — все вечера могу писать. Больше абсолютно нечего делать.

На второй день после моего возвращения из монастыря ко мне подошел Соловьев и тихо сказал:

— Пойдем со мной.

Сказал почти шепотом. Я взглянула и поразились. Он был бледный, растерянный и горестно глядел на меня. Когда мы вышли в коридор, я спросила:

- Куда?
- В коллегию.
- В коллегию? Зачем?

Я остановилась, ожидая объяснения. А он, опустив голову и ничего не отвечая, продолжал идти.

Я медленно брела, стараясь сообразить, зачем могут меня вызывать. Первая мысль была – салфетка. Не надо было ее брать. Потом решила – из-за салфетки не станут вызывать в коллегию. За это мог отругать Соловьев, Ашмарин, наконец, Алеша. Чем же объяснить вызов?

Тут я заметила, что идем мы не наверх, где комнаты коллегии, а вниз, в столовую. У двери стояла вооруженная охрана. Соловьев открыл дверь, пропустил меня, а сам не вошел. Я замерла на пороге. Наша столовая была неузнаваема. Ни одного стола, ни одного стула. Огромная пустая комната, в глубине стол, покрытый красным. За столом вся коллегия. Слева первый – Держинский, Уншлихт, Менжинский, Ягода, наш Ашмарин и еще кто-то, человек семь или десять.

У меня перехватило дыхание. Это суд! За что?!

Я уже твердо знала, что салфетка не при чем. Знала, что преступления у меня никакого нет. Старалась хоть что-нибудь понять, вспомнить, и ничего не находила. Чей-то голос сказал:

– Подойдите сюда.

И пока я подходила, тысячи мыслей мелькали в голове. Мне подумалось, что меня с кем-то спутали и что через минуту все разъяснится. Я остановилась у стола, стараясь выровнять дыхание. Мне было душно. На огромном столе были графин с водой, телефон и мое личное дело – тоненькая папка в два листа, с такой же фотографией, как на пропуске.

Пока я шла через комнату, я не видела лиц. Я только чувствовала зловещий блеск очков, направленных на меня. Я чувствовала, что меня внимательно изучают.

Некоторое время стояла тишина. Потом – обычный анкетный опрос. Я отвечала. Вдруг чей-то горестный голос сказал:

– Каких людей подвела!

И я вспомнила, что при поступлении за меня ручались Кржижановский и Воеводин. Это меня больно кольнуло, и тут же еще острее вспомнила – Алеша! Я чуть не застонала вслух. А как же он? Могут ли подвести его? И сама себе ответила – *никогда!* И это придало мне силы. Я мгновенно стала спокой-

нее. Смогла наблюдать за всем происходящим. После анкетного опроса некоторое время стояла тишина, и вдруг:

— Расскажите, как вы собирались бежать за границу.

Я ожидала чего угодно. Выискивала за собой любые промахи. Готова была отвести всяческие подозрения. Но этот вопрос был так нелеп, так ни с чем не вязался, что мне стало почти смешно. У меня окрепла уверенность, что это чистое недоумение, что вместо кого-то вызвали меня. Поэтому я вздернула голову, даже, кажется, усмехнулась и очень твердо, отчеканивая слова, ответила:

— *Этого никогда не было!*

Теперь я понимаю, что мой ответ приняли за наглость. А тогда я была поражена мгновенной переменой, произошедшей за столом. Все подтянулись, приблизились ко мне и как коршуны стали закидывать вопросами, от которых я похолодела. Мне называли какие-то имена, которые я впервые слышала. Называли какие-то организации — я на все отвечала — нет.

Длилось это долго. Наконец, я разобрала, что вопросы одни и те же, их только варьировали и произносили с разной интонацией. Я продолжала все отрицать. И вдруг с ужасом поняла, что ни одному моему ответу не верят. Что это бездна, из которой возврата нет. И мне стало все безразлично. Я начала отвечать вяло, только чтобы отделаться.

В этот момент Феликс Эдмундович стукнул кулаком по столу и крикнул:

— Ведь вы собирались в Аргентину?

Ах, Аргентина! Вот когда, наконец, разрешится эта тайна! Я мгновенно просияла. Живо обернулась к нему и сказала:

— Да, конечно. А почему я туда не поехала?

И тут опять перемена. Все откинулись к спинкам стульев и смотрели на меня растерянно и недоуменно. Их ошеломила моя радость. Вдруг я вспомнила слово "бежать". Оно меня обожгло. От оскорбления я вся взъерошилась, обернулась к судьям и крикнула:

— Как это бежать? Куда бежать? Я никогда никуда не собиралась бежать! И ни при каких обстоятельствах не убегу с Родины! В Аргентину я ехала официально. Ехала туда на работу, в том числе на подпольную.

Я замолчала. На меня смотрели оторопело. Кто-то тихо спросил:

— Как официально?

— Я согласовала свой отъезд с комсомольской организацией.

Чей-то изумленный голос:

— С Бойковым?

— Да. И получила от него письменную инструкцию.

За столом была растерянность. Судьи переглядывались, перешептывались, кто-то вызывал Бойкова по телефону. Пока ждали яшкиного прихода, в комнате чувствовалось оживление. Закуривали, переговаривались, тихонько посмеивались. Я стояла нахмуренная, красная, бесконечно оскорбленная. Я не могла простить слова "бежать". Бойков вошел и так же, как я, замер у двери. И ему так же, как мне, сказали:

— Подойдите сюда.

Он бросил на меня ненавидящий взгляд и остановился рядом. А я злорадно подумала: ага, напыщенный индюк, наконец-то будет тебе настоящая неприятность! Его спросили:

— Вы знали, что она собирается в Аргентину?

— Знал.

— И вы дали письменную инструкцию?

— Дал.

Молчание. Переваривали ответ. Потом:

— Идите. С вами разговор особый.

Яшка сгорбился и прошаркал к двери. Феликс Эдмундович сказал:

— Сядь. И расскажи все.

Я села с ним рядом и рассказала, что в прошлом году пять тысяч детей с Поволжья собирались увезти на поправку в Аргентину. К ним нужны были воспитатели. Мой знакомый, Цишлин, предложил нам с Тошкой поехать. Я ответила, что прежде узнаю, как к этому отнесется моя комсомольская организация, и только после этого дам ответ. Поговорила с Бойковым, он ответил: "Обязательно поезжай" — и сам написал, как вести себя там и как организовывать подпольную работу. После этого я взяла у Цишлина анкеты, заполнила их и дала свои фотографии. Я кончила. В комнате стояла тишина. Слушали внимательно. Феликс Эдмундович сидел, опершись на руку; задумчиво разглядывая меня, он тихо спросил:

— Почему ты так долго от всего отпиралась. Почему не призналась сразу?

Я взглянула на него с упрёком:

— Вы же спрашивали про границу. А я позабыла, что Аргентина тоже граница. Я думала, что граница это только буржуазный запад — Берлин, Лондон, Париж, Нью-Йорк, а туда я никогда не собиралась.

Взрыв хохота заглушил мои объяснения. Я взглянула и догадалась, что их рассмешил не мой ответ, просто разрядилось тяжелое напряжение. Дальше началась комедия, о которой противно вспоминать. Кто-то сквозь смех спросил:

— Как ты попала в органы?

Я хмуро ответила:

— По призыву комсомола.

И новый взрыв хохота, потому что кто-то догадался:

— Это крестница Рыбкина!

Смех.

— Это о ней ходатайствовал Тихон?

Смех.

Голос Ашмарина:

— Шесть месяцев прожила с патриархом.

Смех.

Я сидела, не поднимая глаз, не зная, как прекратить этот балаган. Предоставляя всей коллегии разглядывать себя и потешаться. Наконец, Феликс Эдмундович потрепал меня по плечу и сказал:

— Иди, работай. Впредь будь осторожнее.

Я тихо поблагодарила его и пошла. Мне очень хотелось спросить, почему все-таки я не поехала в Аргентину, но я не посмела. И потом, я очень устала.

Я медленно плелась, раздумывая, как скрыть от Алеши и Нади все случившееся. А потом вспомнила, как все было организовано, и успокоилась. Ведь никто, даже из сотрудников нашего отдела, не знал, куда и зачем меня вызывали. Только Ашмарин, Соловьев и я.

Я ожила, когда увидела Соловьева. Он встретил меня огромными тревожными глазами. Бедняга думал, что оставил меня у двери навсегда. Что я никогда больше не вернусь в отдел. Я невольно рассмеялась и, наклонившись, шепотом сказала:

— Хотели судить и не стали, не за что.

Он укоризненно покачал головой:

— С коллегией шутки плохи.

Это я и сама знаю. А к обеду вышел приказ, и в нем объ-

являлось, что т. Семеновой десять суток административного ареста. Я спросила Соловьева:

— Что значит административный?

— С исполнением служебных обязанностей. Будешь работать, а ночевать в Домзаке.

И тут же отобрал пропуск. Только этого не хватало!

Приказ рассылается по всем отделам. И не только Надя с Алешей, а все учреждение извещено, что Семенова на десять суток арестована. Меня радовало только одно: если мне десять, то сколько же Яшке? В это время влетел Алеша. Он выкатил глаза и остановился передо мной.

— За что арест?

— Успокойся, к тебе отношения не имеет. Мои старые грехи, комсомольские дела.

Он сжал кулаки и, наклонившись, тихо спросил:

— Яшка отомстил?

— Не отомстил, а подвел.

На этот раз Алеша выругался так, что я пожалела, что Яшка этого не услышал. Потом пришла Надя. Я ей сказала то же, что и Алеше.

Не успел закончиться рабочий день, как за моим стулом вырос красноармеец с винтовкой. С таким кавалером я шла по Б. Лубянке до домзака. На каждом шагу знакомые, у всех вытягиваются лица, а я принимаю независимый вид.

Красноармеец довел меня до двери и сдал внутренней охране под расписку, как пакет. Принявший отвел наверх и оставил в камере. Камера — пустая деревянная клетушка с нарами. Полутемно. Читать нельзя. По длинному коридору прогуливается часовой. Я подумала: здесь уютно может быть только мертвецки пьяному.

Часов в 10 вечера пришел комендант. Щеголевато одетый, в хромовых сапогах, выбритый, напوماженный, сильно надушенный. Он сел на нары, осмотрел меня бегающими черными глазами и сочувственно спросил:

— За что арест?

Я ответила:

— Вы же видели сопроводительную — "преступление по должности".

Неожиданно он положил руку на мое плечо и сделал гнусное предложение. Я отшатнулась. Он попытался применить си-

лу. Я вскочила на нары и ногой отбросила его к двери. Я приготовилась к длительной обороне, а комендант ушел.

Я выскочила в коридор и быстро заходила. Часовой предложил вернуться на место. Арестованным ходить не положено. Я смерила его взглядом и сказала:

— Оставь меня. Не хуже тебя знаю, что положено и что не положено.

Так мы ходили, встречаясь и расходясь в середине коридора. Когда устала, вернулась в камеру. Сидя на нарах, я поняла весь ужас одиночного заключения, когда единственным товарищем остается только собственная голова. Хорошо, если этот товарищ окажется на высоте. А если нет?

Я подумала, что бы делал комендант, если бы сидел вместо меня на этих нарах. И вдруг он снова появился. На этот раз он остался в дверях и ласково, будто между нами ничего не произошло, стал предлагать отужинать. Он расписывал прелести ужина. А я смотрела на его силуэт, ясный в рамке освещенной двери, и думала: на вид приятный мужчина — красивые плечи, стройные ноги, блестит пробор, — а какое животное!

Не дождавшись ответа, комендант вынул коробочку и предложил мне золотое кольцо. Тогда я сказала:

— Вы, очевидно, не понимаете, с кем имеете дело? Я с утра буду в отделе и о вашем поведении доложу.

Он ушел. А я до утра просидела на нарах, не расстегнув пальто. Когда я рассказывала Ашмарину о ночных приключениях, он смотрел огромными глазами и вместе со мной переживал. А потом положил лист бумаги и сказал:

— Напиши все, что рассказала.

К концу дня Соловьев дал мне ключ и сказал:

— Ночевать будешь в кабинете Ашмарина.

* * *

Сегодня произошел торжественный обмен — Соловьев вернул мне пропуск, а я ему ключ. Бегу домой принять ванну и переодеться. Вечером я сказала Тошке:

— Вот разница между твоим положением и моим: вместе заполняли анкеты для поездки в Аргентину. Тебе ничего, а у меня десять суток вычеркнуто из жизни.

Она мне на это ответила:

— С завтрашнего дня будешь есть по две порции моро-

женого, а я только смотреть. И так все десять суток.

Сноска:

Крупный недостаток нашей комнаты — мороженое. В подвале под нами живут мороженщики. Выезжая по утрам с голубым сундучком, они останавливаются под окном и кричат: — Барышня! На почин.

Не желая обидеть соседей, мы спускаем из окна тарелку, и они наполняют ее, кому сколько вздумается. Расплачиваться в получку, и это бьет нас по карману.

* * *

Папа, да и многие, говорят, что я наивна. А я боюсь, что это не наивность, а гораздо более грозное явление. Это врожденный кретинизм. Дурное наследство от предков, какой-нибудь алкоголизм или что-нибудь похуже. Все дела, которые я начинаю, обязательно доставляют мне неприятности. Сегодня, как только я вошла в отдел, я с порога поняла, что что-то опять случилось. Соловьев поверх очков смотрел на меня волком. Я остановилась перед ним. На столе лежала какая-то бумага, похожая на заявление, составленное по форме. Он спросил:

— Какие у тебя дела в третьем общежитии?

— Кружок ликбеза.

В это время вошел Ашмарин. Увидя мою растерянную позу и нахмуренного Соловьева, он подошел к нам.

— Очередная Аргентина?

Он улыбался. Соловьев молча подал ему бумагу. Читая, Ашмарин поднял брови:

— Пройдем ко мне.

Когда мы вошли в кабинет, он сказал:

— Смысл вопроса тебе ясен? Рассказывай.

Я рассказала, что в третьем общежитии веду кружок ликбеза. Что женщины меня ругали, от занятий отказывались, им жалко было тратить время на такое пустое занятие. Мы едва прошли алфавит. Стараясь заинтересовать их и доказать пользу грамотности, я начала читать вслух. Сначала читала Неверова, потом "Записки охотника", а теперь "Войну и мир". Я думала прочитать кое-какие отрывки, а нечаянно читаю все.

Ашмарин спросил:

— И много прочли?

— Больше половины.

— Ты сама-то ее читала?

— Ну а как же.

— А теперь вторично штудируешь вслух? Великолепно!

Он откинулся на спинку стула, снял очки и захохотал. Потом протянул мне бумагу. Это оказалось действительно заявление.

Комендант III общежития считал своим долгом поставить соответствующий отдел в известность о деятельности сотрудницы Семеновой, которая, по его мнению, или возглавляет религиозный кружок, или ведет антисоветскую агитацию. Он сам слышал, как сотрудница Семенова восхваляет князей, графов, императорских полководцев и генералов. Что кружок, ранее состоявший из семи женщин, разросся до двадцати, и ему с трудом удастся разогнать эти собрания в 11 часов, когда закрывается красный уголок.

Прочитав этот документ, я почувствовала тошноту, мне вспомнился недавно пережитый суд. Я взглянула на Ашмарина и упавшим голосом спросила:

— Что же теперь делать?

А он, все еще смеясь, ответил:

— Заканчивать "Войну и мир".

— А как же это? — я кивнула на заявление.

— Улажу сам.

Потом он спросил, откуда взялись другие женщины, ведь было только семь. Я ответила, что приходят с детьми и соседками. Что нам это очень мешало, так как каждой новой приходилось рассказывать сначала, и что, когда набралось 20 человек, мы стали запирается и больше никого не принимать. Потом он спросил, почему я так удручена. Я сказала, что не выполнила комсомольское поручение, не выучила грамоте, а он ответил:

— Ты достигла главного. Теперь они начнут читать сами. От детей научатся.

Правда, одна моя ученица читала — наша техничка тетя Паша. Но она в привилегированном положении. Во время рабочего дня она то и дело обращается ко мне за помощью и уже свободно разбирает заголовки моих газет: "Руль", "Свободное слово", "Последние новости".

* * *

Ночь. Тишина. Тошка спит. А я переживаю сегодняшний день. К концу дня появился Соловьев и с порога крикнул:

— Семенова, к Рыбкину!

Я удивилась, причина вызова непонятна.

У Алеши народ. Он кивнул:

— Посиди.

Я села сбоку от его стола, смотрела на него и старалась понять, зачем он меня вызвал. Он работал как всегда — быстро и четко, без лишних слов. На меня не смотрел. А я его разглядывала. Меня поразил его вид. Он очень переменялся. Похудел, обтянулись скулы, а главное, потускнел.

Я подумала: если бы я таким увидела Алешу тогда в ячейке, я бы не обратила на него внимания. Видный парень, но ничего особенного. Что с ним?

Потом подумала: может быть, он переменялся давно, но мы виделись каждый день, и я не замечала. А теперь мы не встречались недели две, и я сразу заметила перемену.

Наконец он выпроводил последнего, закрыл дверь, потянулся, закинув руки за голову, ушел к противоположной стене и там остановился. Я сидела, а он, стоя ко мне спиной и не опуская рук, разглядывал голую стену. Я ждала, приходя все в большее недоумение. По его поведению можно было подумать, что он волнуется. Это было ново. Алеша никогда не волновался. Я не выдержала:

— Алеша, зачем ты меня вызвал?

Он обернулся, медленно подошел и спросил:

— За что сидела?

Я испуганно взглянула: неужели узнал о суде? Это было невероятно. Я ответила:

— Я тебе сказала — за комсомольские дела, другого ничего не было.

Он живо спросил:

— А ты знаешь, что Яшку сняли?

Я насмешливо ответила:

— Спасибо за информацию! Я знаю, что с ним кое-что похуже.

Тут я себе зажала рот, потому что чуть не ляпнула, что яшкину инструкцию у меня забрали в коллегия.

Алеша спросил:

— За девочек?

Я ответила:

— Когда его копнули, у него оказались дела посерьезнее девочек.

— А кто вместо него?

— Пока Вера Ушакова.

Тут я встала и раздраженно спросила:

— Ты вызывал меня так официально, через Соловьева, чтобы обсуждать дела комсомольской ячейки? Говори, зачем звал, или я ухожу.

Он молча подошел к столу, сел, достал из ящика большую коробку и не глядя подал. Это оказалась не коробка, а книжный футляр, а в нем книга. В роскошном издании. Белый переплет, темнокрасный корешок, такие же уголки, и золотом вытеснено: "Песнь песней" Соломона. Я рассматривала книгу, поражаясь ее изяществу. Бумага кремовая, шрифт под славянскую вязь, каждая строфа с красной буквы.

Я тихо спросила:

— Алеша, что это?

Он угрюмо ответил:

— А ты не видишь?

— Вижу, но не понимаю, зачем?

— Тебе.

— Подарок?

— Подарок.

Он на меня не смотрел и каждый ответ сопровождал мрачным кивком. И тут я совершила непростительную глупость. Я прищурилась, усмехнулась и сказала:

— Сам добавляешь мусору?

Он вскочил, вспыхнул, ногой распахнул дверь и гаркнул:

— Товарищ Семенова, ты свободна!

В первый момент мне хотелось ударить его или укусить, но вместо этого я выскочила на лестницу. И неслась по всем этажам, держа в одной руке книгу, а в другой футляр.

В отделе было тихо, все разошлись. Одна тетя Паша заканчивала уборку. Она всплеснула руками:

— Кто это тебя так разгневал?

Я плюхнулась на стул, стараясь сдержать дрожь в руках, и вдруг упали две огромные тяжелые капли. Слезы! Только этого не хватало! Я считала, что с этой слабостью справилась давно. Вскочила и, как Алеша, стиснула губы и сжала кулаки. Закинула голову назад и немножко помотала. Спазма в горле прошла. Слезы высохли. Я заходила по комнате и вспомнила, что как-то попросила у Алеши носовой платок, а он ответил:

— Не держу. Платки у тех, кто плачет.

Совершенно верно: если бы я уткнулась в платок, то разревелась бы. Я услышала, как тетя Паша по складам разбирала:

— П е с н я п е с н е й .

Потом сказала:

— Эдакую веселую книжку принесла, а сама кручинишься. Тошка восхищенно замерла, увидев "Песнь песней".

— Твоя?

— Моя.

— Откуда?

Я отмахнулась — потом расскажу.

Весь остаток вечера меня мучило какое-то воспоминание, связанное с "Песнью песней", и постепенно я вспомнила. Зимняя ночь в Донском монастыре. Было очень холодно, и мы во второй раз затопили. Я сидела перед печкой, на коленях лежала книга. В это время вошел Алеша. Он нам доверял вполне. Но проверять ночные посты было положено, и он изредка посещал нас. Его появления всегда радовали. Влетит, покрутится, пошутит и исчезнет. Сон развеян, ночь проходит быстрее. Когда он вошел, я сразу увидела, как он промерз. Я подвинулась и сказала:

— Грейся.

Алеша сел, блаженно протянул ноги, взглянул на книгу — "Жития святых". Он покривился:

— Мура.

Я засмеялась:

— Духовные — мура, светские — труха, что же читать, товарищ начальник?

Он кивнул на печку:

— Сжечь ее надо.

Я ответила, что это проще всего, да как бы потом не пожалеть.

— Ты ведь не знаешь, что это такое. Пока грешься, я тебе почитаю.

Мы разговаривали шепотом, чтобы не потревожить патриарха. Я начала читать сказание о святой Агнессе. Длинные абзацы пересказывала своими словами. Когда кончила, спросила:

— Красиво?

Увиливая от ответа, он сказал:

— Сказки это.

— Конечно, сказки. Но красиво?

Он смилостивился:

— Ну, эту можно оставить, а Библию надо сжечь.

Я возмутилась:

— Библия гораздо лучше этой! Ее надо суметь подать, а уничтожить ее нельзя. Она интереснее, умнее и намного красивее Жития Святых. В Библии есть вещи, прекраснее которых нет ничего на свете — это Песнь Песней Соломона.

Алеша попросил:

— Расскажи.

Я взглянула на него и почувствовала, что рассказать ему "Песнь песней" я не могу. Он смотрел на меня и ждал, а я смотрела на него и молчала. Я впервые отказалась рассказывать и не находила слов, чтобы объяснить свой отказ. Вдруг я мучительно покраснела и, не отводя глаз от его лица, сказала:

— Ее рассказать нельзя. Ее можно только читать. Она хороша именно так, как изложена в Библии. В ней поет каждое слово, каждое выражение. Поэтому она и называется Песнь Песней.

* * *

Семь месяцев я не могла заставить себя дотронуться до этой тетради. Сегодня 22 ноября — годовщина нашего переезда в комнату. Сегодняшний день не похож на прошлогодний. В прошлом году мы ехали на розвальнях. Москва была тихая, вся в пушистом снегу. Кругом бело. Я помню, с каким восторгом мы смотрели на Кремль. Деревья, крыши башен, теремов были в нахлобученных белых шапках, и все походило на сусальную открытку. Сегодня темно, ветрено, на земле непонятная грязная каша. А окна, залитые мутными слезами, дребезжат от грохота ломовиков.

Сегодня я с особой силой поняла слова — "все кажется, и помнится, и мнится, что осень прежних лет была не так грустна".

К комнате мы привыкли, словно живем в ней не год, а всю жизнь.

Спокойно, как посторонний человек, я перечитала тетрадь и решила — надо закончить. Когда я прочитала то место, где мы с Надей рассматривали себя в зеркало, я невольно обернулась к зеркалу и постаралась выяснить, есть разница или нет? Никаких изменений я не нашла. А на самом деле это не так. Временами мне кажется, что постарела, но я знаю, что в этом возрасте не стареют. Значит, повзрослела.

В конце апреля Надя уезжала. Она уезжала совсем.

Мы приехали на Октябрьский вокзал пораньше, чтобы сдать багажом вещи, но все сделали быстро, и времени до отхода оставалось достаточно. Я ждала, когда Надя заговорит о предстоящей разлуке. Мне было больно терять ее. Не хотелось верить, что расстанемся навсегда. Я к ней привязалась, и много от нее получила. Ее высказывания мотала на ус.

... А она говорила о чем угодно, только не о том, что должно было случиться через несколько минут. Она была возбуждена и рассеяна одновременно. Я не понимала, что с ней.

Когда объявили посадку, мы вошли в купе, разместили сумочки, она сказала:

— Давай посидим здесь, — и тут же пошла к выходу, говоря: — Душно, лучше походим.

Она ходила вдоль поезда быстро и нервно, не ходила, а металась, всматриваясь во входящих. Я догадалась и спросила:

— Ты ждешь кого-то?

Она ответила:

— Кроме тебя, в вашей Москве у меня никого нет. Мне никого ждать.

Сказав это, она начала розоветь, а глаза повлажнели. Она смотрела поверх моей головы и все больше менялась.

Я повернулась в сторону ее взгляда и увидела Алешу. Он не шел, а летел, более стремительный чем всегда. И блестел, даже не блестел, а сиял. Он попал в луч угасающей зари.

Он размахивал огромным портфелем. От его бесчисленных бляшек прыгали зайчики. Алешу с портфелем я никогда не видала и не подозревала, что он у него есть.

Я тоже начала краснеть — после подарка мы еще не виделись. Я мучительно думала, как сейчас поздороваюсь, а главное, как мы будем держаться, когда, проведив Надю, останемся вдвоем. Я решила, что не позволю ему отмалчиваться. Заставлю говорить. Пусть поймет, что я не грязная тряпка, которую вышвыривают ногой.

Эти мысли меня так захватили, что я не заметила, как он с нами поздоровался, о чем говорил с Надей. Я очнулась, когда услышала, что Алеша на чем-то настаивает, а Надя его отговаривает. Оказывается, он решил, что нам необходимо выпить пива. А Надя доказывала, что до отхода поезда остается семь минут, и ни о каком пиве не может быть и речи. Но что Алеша решит,

он выполняет мгновенно. Он мигнул носильщику, сделал выразительный жест, и носильщик, как фокусник, подал откупоренную бутылку и один стакан. Алеша поморщился и пальцами потребовал еще стаканов. Носильщик отказал.

Алеша, зажав коленями портфель, взял бутылку, налил и первый стакан подал мне. Я сказала:

— За счастливую дорогу! — и вернула стакан. Второй он подал Наде. Она посмотрела мне в глаза:

— Не поминай лихом!

В это время проводник предложил садиться. Надя поднялась на площадку. Алеша налил себе. Поезд начал двигаться. Он мгновенно осушил стакан, подхватил портфель и вскочил на подножку. Я хотела спросить, что это значит. Но только успела взглянуть на них. Они стояли в профиль ко мне, смотрели друг на друга сияющими глазами и одновременно что-то говорили.

Поезд ушел. Оказывается, такие слова, как — "безграничное отчаяние", "металась, как дикий зверь", "потемнело в глазах", "боль в сердце", "остановилось дыхание" — вовсе не образные выражения, а настоящая жизнь. Я их испытала на себе в эту ночь.

Когда ушел поезд, у меня, очевидно, потемнело в глазах и, кажется, остановилось дыхание. Некоторое время я ничего не видела и не слышала. А когда очнулась, увидела пустой перрон и какие-то равнодушные фигуры, занятые обыденными делами.

Первая мысль была — ведь мы же не простились! Подумала как-то равнодушно. Я еще не осознавала глубины происшедшего.

Я повернулась и машинально пошла. Не помню, как прошла Каланчевскую площадь, бесконечную Домниковскую улицу, Уланский переулок. Только у Мясницких ворот я всем существом поняла, что произошло. Я почувствовала, что не могу идти домой, а главное, не могу никого видеть. Я свернула на Чистопрудный бульвар и почти бегом дошла до Яузского моста. По берегу мутной и узкой Яузы я металась, как дикий зверь. Мне хотелось закричать на всю Москву, затопать ногами и потребовать, чтобы все осталось по-старому.

Стараясь сдерживать себя, я бегала взад-вперед, не разбирая дороги. Я вспомнила, как кричат дети над сломанной игрушкой. Им кажется — чем громче закричат, чем сильнее затопают ногами, тем скорее все исправится. Я сказала себе — это дет-

ское поведение, так держать себя нельзя, надо все обдумать. Я вспомнила — папа говорит: во всех трудных случаях обращайся к логике. Очевидно, сейчас нужна логика, но как к ней обращаться, я не знала. До сих пор я жила без логики.

Я решила задавать себе вопросы и честно на них отвечать. Первое — отчего я в таком отчаянии? Потеряла друзей.

Кого мне тяжелее потерять: Надю или Алешу? Тут я опять чуть не потеряла власть над собой. Алешу, конечно Алешу!

А почему? Кем был для тебя Алеша? Всем! Я не представляла Москву без Алеши, Чека без Алеши. Алеша должен быть рядом, на него так приятно было смотреть.

Сколько лет ты смотрела на него? Почти два года!

А хотела смотреть всегда? Всю жизнь? Да!

А можно смотреть на человека всю жизнь? Я не знала, но очевидно, нет. Алеша не папа, не брат, — почему ты воображала, что он при тебе будет всегда? Ты что-нибудь сделала, чтобы изменить это? Нет. А можно было сделать? Я не знала.

Тогда я задала себе самый жестокий вопрос — завидую я Наде, хотела бы быть на ее месте? От этого вопроса я задохнулась, мне стало жарко, а потом мгновенно ослабла. Я опустилась на какой-то камень и заставляла себя ответить. Ответа не было. Я колебалась. Я поняла, что это колебание и есть ответ.

Надя ведь не колебалась, она знала, как поступить.

Я зажала лицо ладонями и день за днем вспоминала все, что было связано с Алешей. Сколько раз приходил Алеша днем, когда я сплю. Сквозь сон я слышу, как он шепчется с Тошкой, мне приятно, я улыбнусь и засыпаю еще крепче. Алеша звал меня в тир, хотел поучить стрелять, я отвечала — терпеть не могу оружия. Несколько раз предлагал пойти в кино, я говорила — не могу пропустить ликбез. Кто же виноват? Сама своими руками сломала игрушку. Я прошептала:

— Вот настоящий жизненный урок!

В этот момент Куранты произнесли речь. Строгим голосом они сказали:

— Опомнись! Три часа! Подумай о Тошке, она не знает, что с тобой.

Куранты давно замолчали, а я вспоминала их трели. Каждая сказала свое: первая — мы на страже. Мы все так же следим за жизнью города — а он нас не слышит. Вторая — Москва останется той же — хотя его нет. Третья — через несколько дней

Первое мая — он его не увидит. Четвертая — сбежал он, а ты осталась с нами.

И легкое чувство моего превосходства над Алешей стало наполнять меня живой силой. Я судорожно вздохнула и ощутила тончайший знакомый аромат. Что это? А, распустились тополя.

Тогда я еще раз медленно и глубоко вздохнула и подумала: какой строгий и горький запах — торжественный. А потом зацветут липы, тоже тонкий аромат, но совершенно другой, более мягкий — женственный.

Я встала и побрела домой. Шла без мыслей, без чувств. Слышала — стучат каблуки, по бокам болтаются руки — и все. И только еще раз остановилась от пронзившей боли, когда увидела Кремль и вспомнила Донской.

Когда я вошла в комнату, Тошка сидела на кузьявке, обхватив колени, и смотрела в воздух. Она одним взглядом окинула мое лицо, измятое пальто, запыленные ноги и глазами спросила — что случилось? Я подошла и тихо ответила:

— Проводила обоих.



ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Чувство времени не измеряется ни правдивостью описания, ни искренностью описывающего. Единственный ключ к тому, другому времени, это — дистанция между ним и тобой, такая, чтоб не смог дотянуться и тронуть. Чтобы все там лежащее оставалось не дурным или хорошим, не страшным или веселым, а *странным*, не твоим, немножко мертвым, и сам ты — тоже!

Таково, мне кажется, маленькое воспоминание Марии Л., которая тогда была Семеновой. В этом рассказе не так много понимания происходившего, как четкого ощущения его безвозвратной уникальности.

Я знал автора еще очень молодой женщиной. Сорок лет назад, хотя она уже и тогда была (хотя и молодой) бабушкой, она любила рассказывать о том, о сем, но все ее рассказы казались немножко неуместными. Сейчас это — не так. Само время, может быть, а не только натуральный талант заставляет держать эту дистанцию.

Александр Пятигорский



Петр Вайль, Александр Генис

ХИМЕРА СИММЕТРИИ АНДРЕЙ БИТОВ

Появление в советских журналах новых произведений Андрея Битова вызывает искушение поблагодарить гласность. Однако, прочтя их, понимаешь, как нелепо считать, что волна гласности вынесла на поверхность новую прозу Андрея Битова.

Впрочем, неверно и называть эту прозу новой. Битов развивается естественным для себя образом, следуя только собственным постулатам о природе художественного творчества.

Конечно, гласность позволяет его читать в советских, а не заграничных изданиях. Но как раз к созданию текстов этот приятный факт отношения не имеет. Битов скорее противоречит всему ходу литературного процесса, занимаясь писанием аристократическим, эзотерическим, исповедующим гласность для избранных, для понимающих, в идеале — для самого себя.

Битов и раньше-то был эгоцентриком, уверенным, что углубляться в микромир — в собственную психическую вселенную — можно так же бесконечно, как и во вселенную внешнюю, социальную.

Но в новых вещах — "Преподаватель симметрии", "Человек в пейзаже" — он еще решительнее проявляет свою обособленность в русле русской литературной традиции, которая, в общем-то, предполагает погруженность автора в систему общественных связей.



Битов зашел в этом размежевании так далеко, что преварил "Преподавателя симметрии" эпатазирующим уведомлением: назвал свое произведение переводом с английского, дал ему чужеземного автора — какого-то Тайрд-Боффина, и вообще увел повествование в дебри причудливого хронотопа.

Действие новелл-этюдов, составляющих "Преподавателя симметрии", разворачивается в разнообразных, но равно чуждых обстоятельствах — Америка, Англия, что-то вымышленно-заграничное.

Если рассуждать теоретически, особой нужды в этом иноземном отчуждении не было. "Человек в пейзаже", такой же этюд, как и те, что входят в "Преподавателя симметрии", построен на сугубо российском материале: московские окраины, гений-алкоголик, встреча с милицией, проблема портвейна "Кавказ". И все это нисколько не мешает автору разворачивать свои мыслительные эксперименты.

Однако, откровенная мистификация "Преподавателя симметрии" заставляет нас отнести к ней как к прямому ука-

Фото: А. Битов и И. Бродский на конференции в Библиотеке Конгресса. В работе русской секции принимали участие также Е. Эткинд, О. Чухонцев, Т. Венцлова и А. Синявский (Вашингтон, апрель 1987 г.).

занию на новый образец, как к дани благодарности чужой литературной традиции.

Указанное в скобках — "вольный перевод с иностранного Андрея Битова" — при том, что в предисловии сказано, что автор переводил с английского, относит это сочинение не к англоязычному литературному кругу, а просто к иностранному, западному. Тут витает заманчивая, еле различимая аура западной общности, того космополитического сознания, которое объединяет своих адептов не родными корнями, а культурой, осознанной как достояние человека вообще, вне национальной формы.

Может быть, поэтому в новых вещах Битова узнаются приметы стиля Набокова и Бродского, авторов, чьи сложные взаимоотношения с родным языком часто заставляют нас читать их книги уже не в вымышленном, а настоящем переводе с "иностранного".

И дело тут отнюдь не в отсутствии российских реалий или подчеркнутой у Битова неотчетливости русского языка. Самое главное — сознательная установка на приключение мысли, пренебрежение привилегией вызывать у читателя сопереживание, отказ от строительства художественной иллюзии, обнажение не приема — а самого процесса, не писания — а думания.

Битов работает там, где литература оторвана от художественной ткани, где она не столько творит образы, сколько занимается сама собой.

Подобные образцы интеллектуального самоанализа текста на Западе можно найти у Феллини, Бродского, Набокова, но в первую очередь — у Борхеса.

Влияние Борхеса на русскую литературу — его проза стала появляться в русских переводах с 1984 года — представляет нам неизбежным и заманчивым будущим.

Борхес гениально показал возможность рассматривать культуру как вторичную реальность. Разорвав связь культуры с жизнью, он открыл новое литературное пространство. В нем абсолютно полноценная жизнь протекает среди артефактов цивилизации — тут существуют не люди и обстоятельства, а мысли и цитаты из написанных и ненаписанных книг.

При этом беглая мудрость Борхеса так щедра, что все его краткое наследие можно рассматривать в качестве конспекта будущих литератур.

Мы, во всяком случае, надеемся, что вышедший в Москве однотомник Борхеса будет воспринят как книга эпитафов, к которым восприимчивая российская словесность присочинит свои шедевры. И тогда появятся книги, вдохновленные брошенными вскользь фразами. Например, такими:

"Быть может, всемирная история – это история нескольких метафор".

"Говорили они также, что не быть злодеем – сатанинская гордыня".

"Многие века идеализма не преминули повлиять на реальность".

"Наши историки, самые пронизательные в мире, придумали способ исправлять влияние случая. Ни одна книга не издается без разночтений в каждом из экземпляров. Переписчики приносят тайную клятву пропускать, интерполировать, искажать. Применяется также прямой обман".

"Идея, что Бог написал книгу, побудила их вообразить, что он написал две книги, одна из которых вселенная".

Битову тоже близка тема культуры как второй реальности. Он исследует ее в том месте, где она касается (пересекается?) с первой реальностью – жизнью.

К "Преподавателю симметрии" легко подобрать эпитаф из Борхеса. Например: *"Лабиринт делается для того, чтобы запутать человека; его архитектура перенасыщена симметрией".*

Отталкиваясь от образа лабиринта, Битов строит свои новеллы на игре симметричных отражений. Мир его прозы *"весь зарифмован и многократно отражен"*.

Так, сюжет одного из этюдов – "Вид неба Трои" – заключается в том, что герой – великий писатель, он же рассказчик – становится жертвой дьявольского искушения: отказывается от реальной земной любви ради вымышленного художественного сурrogата. Он влюбляется в фотографию женщины, тратит жизнь на то, чтобы найти ее оригинал, и, найдя, понимает, чем он пожертвовал, приняв отражение – фотографию – за реальность.

Так Битов дает первый урок симметрии, который заключается в том, что симметрия – это не тождество, а подобие. Человек больше, чем отражение в зеркале. Герой впервые видит ту самую вожденную женщину в парикмахерской, в отражении целой системы зеркал: *"Стоило бы мне повернуть голову*

направо — и я бы увидел ее ЖИВУЮ”, — умышленно проговаривается автор, подчеркивая свое открытие заглавными буквами. *“Живая”* и отраженная женщина — совсем не одно и то же.

Примерно такое открытие, только без трагических последствий, совершила Алиса, вступив в Зазеркалье.

Проблема отражения — центральная у Битова. А какая же еще проблема может волновать писателя, чье единственное занятие — отражать мир, и чье единственное призвание — объяснить самому себе смысл и причины этого странного занятия.

Проза Битова, как лабиринт Борхеса, перенасыщена симметрией. Тут постоянно встречаешься с разными формами отраженной реальности — зеркало, фотография, картина. (Один из недавних рассказов Битова даже называется заведомо несуржно — *“Фотография Пушкина”*.)

Противоречие между предметом и его отражением — это конфликт человека и писателя. Ведь именно писатель и создает все эти химеры, живет в их искусственном, им же сочиненном мире. Мало того, сам писатель — такая же химера: *“Все, кого мы читаем и чтим, сумели выдумать из себя того, кто писал за них. А кто же тогда они сами, помимо того, кто пишет?”*

Пишущие и читающие живут в разных вселенных. Похожих — зеркально похожих! — но, в то же время, настолько различных, что там, где у одних — левое, у других — правое. Зеркало выворачивает предмет наизнанку, лишает мир глубины и реальной тяжести.

Страшно? Еще бы: *“Обнимешь живую женщину — а это образ, потянешься к Богу — а это слова, припадешь к земле — а это родина... Я всегда мечтал только об одном: бросить писать, начать жить”*, — говорит Битов. Но не стоит ему верить. Потому что и эти горькие слова произносит не автор, а его герой, еще одно отражение.

Сам же Битов ищет обходной маневр: чтобы не заблудиться в лабиринте зеркал, человек должен разбить их, но так, чтобы не уничтожить зазеркальную вселенную. Объединить вымышленный мир с подлинным, вторичную — культурную — реальность с первичной, жить одновременно в двух — вот задача творца.

Размышляя над этой жгучей проблемой, Битов даже пытается выйти за рамки культуры в ее западном понимании.

Следующий урок *“преподавателя симметрии”* уже в на-

звании содержит мучительно хитроумную провокацию – *"О – цифра или буква?"*

Битов злорадно поясняет неразрешимость этого вопроса: *"Фраза эта произносима. Потому что О, когда это ноль, и О, когда это буква, – вещи, естественно, разные, и предложение "О – цифра или буква?" легко прочесть, но нельзя правильно произнести"*.

(В скобках заметим, что это самое "О" – идеальный образ прозы, которая вся должна была бы состоять из произносимого, демонстрируя тем самым исключительность своего материала – письменного слова.)

В рассказе Битова этот диковинный вопрос (*"О" – кружок или дырка?*) задает врачу-психиатру деревенский дурачок Гумми, который вдруг объявился в провинциальном американском городке, объясняя свое внезапное появление тем, что свалился с Луны.

И читателю, и рационально мыслящему психиатру еще предстоит убедиться, что Гумми говорит правду. Но дело не в этом.

Гумми являет собой пример человека, прошедшего сквозь зеркало, не разбив его. Собственно, поэтому он уже и не человек (об этом он прямо заявляет в своем предсмертном стихотворном послании: *"Никому не нужен мой дар – но и я никому не нужен. Прости, Кармен... я – не человек"*).

Где-то, в туманно описанных восточных монастырях, Гумми обучился новому видению мира. Это искусство (*"дар"*) и делает его одновременно всемогущим и бесполезным. Знание, которое Гумми несет в наш обычный мир, не из тех, которому можно научить. О нем даже нельзя сказать (*"О – это цифра или буква?"*). И все же, оно доступно каждому. Каждому, кто вслед за Гумми поймет, что *"люди обладают перевернутым восприятием и наружную сторону принимают за внутреннюю"*.

Играя все той же симметрией, Битов походя дает образцы "умения" Гумми видеть подлинную сущность и применять это знание на практике: *"Я понял, что нельзя специально найти... найти – это случайно... нельзя найти, что хочешь... Найти – это не нарочно"*.

Ученый покровитель Гумми переводит на наш язык бормотание дурачка: *"Нормальное мышление как раз алогично."*

Механизм здорового мышления сводится к тому, чтобы суметь не отметить, пропустить, изменить последовательности. Перескок, перенос... какое-нибудь должно быть слово..."

Используя намеки автора, мы можем подыскать неназванное слово – просветление, "сатори". Загадочное состояние, к которому ведут монахи послушников в тех самых восточных монастырях дзен-буддистов, откуда явился Гумми.

И загадочный вопрос, вынесенный Битовым в заголовок, пришел из того же источника. Это так называемый "коан", вопрос, не имеющий ответа. Его задают мастера дзен ученикам, чтобы в результате бесконечной медитации они смогли добиться мгновенного просветления.

Коан не имеет ничего общего с западным парадоксом (кто бреет цирюльника?). Смысл коана сводится только к тому, чтобы возбуждать в нас сомнения и доводить их до крайних пределов.

Размышляя, как многие века это делают на Востоке, над вопросами, вроде "Каким было твое лицо до рождения?" или "Как услышать хлопок одной ладони?", послушники приходят к истинному видению мира как единства. Разнообразие вещей больше не мешает им видеть их общую суть. Предмет и его идея, разделенные Платоном, сливаются в экстазе понимания, и – зеркало преодолено.

Битову нужен Гумми для того, чтобы поставить железную стену на пути логики, преграду обыденному пониманию. Вопросы существуют не для того, чтобы на них отвечать, а для того, чтобы мысль, упершись в стену, искала обходной – вне-рациональный – путь.

Ответов на настоящие вопросы, по Битову, вообще не существует. Вот доктор поучает Гумми: *"Но паровоз, фотоаппарат, телефон... Ты же не понимаешь, как они действуют? Это же тайна для тебя? – Это не тайна, это – секрет. Его кто-нибудь знает. Тайна – это то, что не знает никто"*, – мудро отвечает Гумми.

Только такая тайна и интересует Битова. Ради нее он бунтует и против нашей земной реальности, и против реальности культурного космоса.

Будучи убежденным в том, что мир един, Битов горько издевается над тщетностью наших попыток разделить единство на множества, классифицировать, упорядочить вселенную, раз-

ложить ее по полочкам наших мнимых знаний, которые на самом деле есть только умение называть предметы.

Назвать еще не значит понять – говорит Битов в очередной новелле из "Преподавателя симметрии" – "Битва при Эйзете".

Тут образом мнимого всемогущества человека над миром становится энциклопедия – случайное собрание сведений, которое мы принимаем за систему истинных знаний. Грубая, абсурдная классификация, построенная на смехотворно произвольном принципе – алфавитном.

Герой рассказа, редактор энциклопедии, упиваясь своей смешной властью, располагает якобы в правильном порядке "Азростат, Автомобиль, Араба, Арлекина, Алебарду..."

Еще одно кривое зеркало, еще одно мнимое тождество, еще одна химера. Мир, выстроенный по алфавиту, существует только в воображении составителя энциклопедий.

И тут Битов созвучен Борхесу, которого мы здесь охотно используем как удобный инструмент анализа. В одном рассказе Борхес упомянул энциклопедию, в которой животные делятся на: "а) принадлежащих императору, б) набальзамированных, в) прирученных, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак, з) включенных в эту классификацию, и) бегающих, как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) похожих издали на мух".

Замечательный зверинец Борхеса демонстрирует, как он же и пишет, "невозможность постигнуть божественную схему мира". Энциклопедия Битова преследует ту же цель. Но он не оставляет попыток все же проникнуть в смысл этой схемы.

Собственно, эти попытки есть самооправдание человека. И Битов не стесняется задавать изрядно скомпрометированные мировой литературой вопросы: "Где человек? кто человек? и зачем человек?"

Вернее, эти вопросы задает герой его повести "Человек в пейзаже".

В этом произведении Битова занимает тот же круг проблем, что и в "Преподавателе симметрии". Меняются (к некоторой выгоде читателей) только декорации.

Автор встречает удивительного человека – реставратора, художника-дилетанта, философа и гения от алкоголизма Павла Петровича.

Иронией тут и не пахнет. Жестокое, со знанием дела описанное пьянство — важнейшее условие напряженного интеллектуального монолога, который и составляет содержание повести.

Битов, подобно первооткрывателю этой темы легендарному Венедикту Ерофееву, рассматривает пьяную мысль как мысль, освобожденную от тела.

Алкогольный гений Павел Петрович, как голова профессора Доуэля, превращается в чистейшую мыслительную функцию. Он — рупор идеи, отвлеченной от каких-либо низменных забот (не считая, естественно, проблемы закрытых магазинов).

Битов очень точно изображает алкогольный разрыв между духом и телом: *"Голос Павла Петровича звучал отчаянно, словно он уже не догонял мысль, а убегал от нее и она его нагоняла"*.

Подобное отчуждение вещественного от духовного изображает Бродский в *"Литовском ноктюрне"*:

*Только звук отделяться способен от тел,
вроде призрака, Томас. Сиротство
звука, Томас, есть речь!*

В повести Битова оторванная очередным стаканом портвейна мысль живет своей жизнью, как нос майора Ковалева. Связь героя с высказанным им суждением слабеет, превращается в еле заметную зависимость, в театральную условность.

И вот мы вступаем в мир чистых, не осложненных психологическими мотивами идей, мир, в котором так свободно себя чувствовал платоновский Сократ.

Прежде всего Битов стремительно очерчивает центральный конфликт своего творчества. Есть немой мир — камни, деревья, облака, — составленный из отдельных предметов, не осознающих, что они — часть общности, "пейзажа".

И есть человек, под чьим взглядом отдельное становится единым, хаос — гармонией.

Взаимоотношение человека с пейзажем — все та же проблема внутренней и внешней вселенной, которую Битов всегда конкретизирует как проблему творца и его творения (если только взгляд человека рождает пейзаж, то любой взгляд любого человека есть творческий акт).

Отсюда — опять вылезает болезненный тезис об отражении.

Мир отражается в нашем на него взгляде. Более того, он существует только тогда, когда мы на него смотрим. Самого Бога Павел Петрович трактует как коллегу, как художника, который ждет нашей оценки его творения: *"Не то, что мы похвалим, а то, что – поймем! Понимание, неодинокство – в этом смысл творения, как и художественного создания"*.

Но правильность нашего понимания зависит от выбора верной точки зрения, что и является творчеством.

Битов бегло напоминает: *"Живопись, по-моему, это окно. Или зеркало. Зеркало – это ведь тоже окно. Окно сквозь стену – в мир... Холст, формат, перспектива, взгляд. Рамка видоискателя... Выбор точки"*.

Павел Петрович вместе с автором мечется в поисках этой точки, точки, в которой смыкаются немая и говорящая вселенные, где сливаются высшая и низшая онтологические реальности.

Битов выстраивает последовательный ряд тождеств: жизнь есть искусство, искусство есть понимание, понимание есть божественный замысел о человеке. При этом он, вспоминая уроки дурачка Гумми, категорически утверждает: *"То, чему можно научиться, не есть искусство"*.

Поэтому, как бы ни грандиозны были построения Павла Петровича, картины его бездарны. Нужную – единственную – точку зрения он не нашел. Пейзаж остался без человека.

Изображая безрезультатное плутание художника по лабиринту химер, Битов стремится нащупать некий стержень, некую красную нить, которая может оказаться путеводной.

И тут он возвращается к отечественным духовным истокам. Не нравственность ли связывает жизнь с культурой? Может быть, любовь – общий знаменатель человечества, превращающий многое в единое? Так рассуждает добрый доктор из "Преподавателя симметрии", записывая в своем дневнике: *"Единственно любовь уравнивала и делала возможным контакт, ибо ведь всякое общение – неравное, потому что ни один другому не равен"*.

И действительно, может быть, таинственная власть Гумми над миром объясняется любовью? Не зря же доктор *"глядел на Гумми с восторгом естествоиспытателя: такой способности к любви он еще не видел ни в ком"*.

Этой способностью обделены все герои Битова, за что их

жестоко наказывает автор. Умирает любимая женщина писателя, которую он бросил ради любви-химеры ("Вид неба Трои"). Погибает Гумми, так и не нашедший доверия в пронизательном, но слишком трезвом докторе ("О — цифра или буква?"). И обаятельный умница Павел Петрович остается один на один со своими безнадежными поисками "точки зрения".

Казалось бы, Битов нашел традиционный выход — жизнь, принятая без всякого анализа, без тягостного осмысления, выше искусства.

В финале "Человека в пейзаже" автор с временным облегчением растворяет лукавое мудрствование своей повести в умирении от живого тепла. К нему, пишущему последние строчки книги на кухне деревенского дома, забираются погреться цыплята. *"Кто мне сейчас скажет, что я не жив, если на мне, живом, согреваются цыплята, и мы все втроем сейчас живы, живы и выживаем, борясь пусть с разным, но все — с холодом?"*

Битов закончил эту повесть "с цыпленком на правой ноге". Но вряд ли цыпленка хватит надолго.

Потребность осмысления творческого акта — неизбежный диктат битовского таланта. Решить проблему лабиринта тем, чтобы держаться от него подальше, Битов не может.

Не может, потому что принадлежит к декадентской эпохе — нашей. Мы все живем в то время, когда художник осмысляет не жизнь, а собственное творчество. Иссяк творческий импульс, одухотворявший русскую литературу молодой страстью к преобразованию мира.

Бердяев считал, что русской душе свойственно стремление не к *"творчеству совершенной культуры, а к творчеству лучшей жизни"*. Но Битов как раз и стоит вне этой магистральной линии.

Со стороны он наблюдает за агонией литературы — школы чувств. Детерминированность человека социальной или национальной средой всегда ему претила.

"Птицы, или Новые сведения о человеке" — название этой старой книги Битова по-прежнему определяет масштаб его сопоставлений: человек как вид, как биологическая, метафизическая особь, как неперемный участник диалога с Богом.

В последних вещах этот диалог стал более напряженным, более отвлеченным, более абстрактным.

Теперь Битова приходится не столько читать, сколько трактовать. Его философские этюды теряют последнюю связь с собственно художественной тканью. Мысль становится обнаженнее, независимее от конкретного текста.

При этом Битов с небрежностью мастера роняет блески своего поэтического умения. Например, рассматривая географическую карту, обращает взгляд к *"коленипреклоненному Балтийскому морю, умоляющему Россию принять от него Финский залив"* ("Битва при Эйзете"). Но блески эти – всего лишь условие производства, суть которого выражается не в словах, а в мыслях.

Умные книги Битова выделяет из современного российского потока тенденция к эссеизированному рассуждению, лишь оперенному художественной формой.

Его проза заражена общей для нынешней культуры страстью – тягой к саморазрушению. Он органически не способен ее гармонизировать (попросту – закончить).

Каждое мимолетное замечание Битов стремится довести до логического завершения. Каждая идея пускает чуждые самой себе отростки. Текст разрастается, как куст кораллов, иногда в самых непредвиденных направлениях. Из каждой повествовательной веточки рождается новое ответвление.

Конечно, в такой прозе жанровая система становится анахронизмом. Перестают работать традиционные литературные категории. Литература трансформируется (вырождается?) в некий этюд, незавершенность которого есть внутреннее свойство произведения.

Современный художник, каковым является Битов, застрял в заколдованном круге рассуждений о тщетности своего ремесла. Припадая на костыль нравственности, он отдыхает во временном компромиссе. Но в конечном счете выбор между культурой и жизнью представляет неразрешимую задачу.

Мы не можем стать глупее, чем мы есть.

Пьеру Менару, герою рассказа Борхеса, автор приписывает сочинение – *"статью технического характера о возможности обогатить игру в шахматы, устранив одну из ладейных пешек. Менар предлагает, рекомендует, обсуждает и в конце концов отвергает это новшество"*.

Не есть ли это образец для нашей будущей литературы?



Владимир Паперный
Екатерина Компанец

ХУДОЖНИКИ И ЗАГРАНИЦА

Заграница представлялась чем-то в высшей степени заманчивым, каким-то земным раем... Быть за границей казалось мне до того соблазнительным, что как-то не верилось, что когда-нибудь я сам там побываю.

Александр Бенуа.¹

Вы кто, педерасты или нормальные люди?.. Дайте мне список тех, кто хочет за границу, в так называемый "свободный мир". Мы вам завтра же дадим паспорта и можете убираться.

Н.С. Хрущев на выставке в Манеже, 1962 г.²

Я испытываю истинное счастье от того, что оставил все свое имущество на разграбление. И если Бог не даст мне возможности развернуть и показать умение изготавливать картины редкой красоты, и я навсегда останусь бедняком, нищим, то все равно буду чувствовать себя счастливым тут. В Свободной Америке и Благословенном городе Нью-Йорке. Русский эмигрант Василий Яковлевич Ситников. 1985 год. Сентябрь. 3. Понедельник. 05 ч. 23 м.³

Когда французский художественный мир раскололся на два непримиримых лагеря — хулителей и защитников импрессионизма, — в России царило почти полное единодушие по поводу первых передвижных выставок. Это было какое-то всенародное ликование, объединившее и художников, и писателей, и зрителей, и критиков. Как писал впоследствии Сергей Маковский, "каждая «передвижная» являлась событием... О будущих «гвоздях» выставки слагались легенды, а когда она открывалась, петербургский и московский зритель валил тол-

пой... И казалось не было на свете ничего значительнее вот этой столь национальной живописи; она приравнивалась без колебания к литературным полвигам Некрасова, Достоевского, Толстого, Тургенева”⁴.

Одна из причин такого всеобщего воодушевления состояла в том, что к середине 1860-х годов русская живопись, как тогда казалось, закончила период ученичества у Запада и, вооруженная западными живописными средствами, снова (после многолетнего перерыва) обратилась к своей собственной тематике. Мазками, отточенными за годы писания Аполлонов, Венер и итальянских пейзажей, сочно лепились теперь народные страдания. В условиях, когда обличительная функция литературы была частично парализована цензурой, живопись, казалось, нашла выход в *изображении* несправедливостей. Художники, подобно греческому философу Кратилу, лишь молча указывали на явления, предоставляя зрителю догадываться, что имелось в виду. Зрители догадывались.

Брюллов и академики твердили, что только под солнцем Италии может произрасти это экзотическое и капризное растение, называемое словом ”художник”, и что только античные темы и сюжеты достойны внимания, русские же сюжеты не годятся, ибо ”русская история еще не обработана”.⁵ Нет, отвечали им Стасов и передвижники, хватит с нас Харонов, олимпийских игр, средиземноморских пиний и прочей иностранщины, нам нужна ”правда натуры”, а это значит, что мы хотим видеть самих себя и своих современников. Такая позиция обладала большой привлекательностью, в результате на стороне академиков скоро не осталось почти никого.

Спор между академиками и передвижниками не касался чисто живописных элементов, речь шла не о том, *как* писать, а о том, *что* писать. Вопрос *как* не возникал не потому, что казался обеим сторонам решенным, а потому что ни та, ни другая как бы еще не догадывались, что такой вопрос вообще можно поставить. Нарисованные объекты должны были быть похожими на объекты в жизни — с этим были согласны все. Но сходство объектов, как точно сформулировал Б. Гройс, есть всего лишь ”манифестация сходства судеб художника и зрителя и функция общей дорефлексивной основы суждения, которой художник и зритель обладают как члены одной и той же человеческой общности”.⁶

Рефлексия *средств* впервые появилась в России, пожалуй, у художников "Мира искусства". Это художественное течение совсем не пользовалось, в отличие от передвижников, общественной поддержкой, во многом из-за своей подчеркнутой западной ориентации и упора на живописные средства. "Форма была провозглашена владычицей живописи... Культ *натуры* заменился культом *стиля*".⁷

Мирискусники были западными людьми, они мечтали слиться с Европой, и это им во многом удалось. Передвижники тоже часто бывали за границей и знали иностранные языки, но их отношение к Европе всегда строилось по принципу "у нас – у них": у "их" художников свои задачи, у "наших" – свои. Репин и Крамской, например, в своей переписке подолгу и с интересом обсуждали парижские выставки импрессионистов, каждый раз при этом добавляя: "Нам нужно совсем другое" или "нам это не подходит".⁸ Короче, отношение передвижников к России было лишено рефлексивного отстранения.

Взгляд мирискусников был принципиально иной. Они не смотрели на Европу русскими глазами, скорее наоборот, на Россию смотрели европейскими. Их интерес к России был лишен национализма и ксенофобии. Древняя Русь в творчестве Васнецова, Билибина или Врубеля – это условная стилизованная Русь, увиденная сквозь призму английских пре-рафаэлитов и Пюви-де-Шаванна.

Стилизация Руси принесла "Миру искусства" большой успех в Европе – начиная с устроенной в 1906 году Дягилевым выставки в Париже и кончая триумфальным шествием по Парижу русского балета с декорациями художников-мирискусников. Именно тогда и зародилась на Западе идея *стиля à la russe*, идея, которая в конце концов выродилась в сеть магазинов *Beriozka*, в которых можно купить изделие под названием *Matrioshka*. Не случайно, что именно мирискусники ввели в моду привезенных из Японии матрешек.

Но когда после революции часть мирискусников оказалась в эмиграции, то несмотря на их знание Европы, любовь к ней, несмотря на их прошлые успехи, настоящего признания они все-таки не добились. Вот свидетельство современника о Бенуа: "В Париже его за художника не признавали, только за театрального декоратора для романтических балетов". О Добужинском: "Его ценили еще меньше, чем Бенуа, его даже не при-

знавали как театрального декоратора, не говоря уже о том, что как портретист или пейзажист он просто не существовал".⁹ Возможно, мирискусники просто опоздали: в 20-30-е годы их время уже прошло.

Настоящее признание на Западе (редко, впрочем, прижизненное) выпало на долю другой группы русских художников, еще менее однородной, чем мирискусники, — так называемого "русского авангарда". Эти художники были в среднем менее образованы, чем мирискусники, хуже знали Запад и даже меньше были ориентированы на слияние с ним.¹⁰ Однако все это компенсировалось у них, во-первых, талантом, во-вторых, ощущением того, что старый мир кончился, и все надо начинать с нуля, и, наконец, у некоторых из них — интуитивным пониманием одного из существенных требований западного художественного рынка: нужна идея, которая может быть усвоена средствами массовой информации. Такой идеей оказался, например, абстракционизм Кандинского или супрематизм Малевича, хотя, конечно, настоящее признание пришло к ним через много лет после смерти.

После большевистской революции часть художников эмигрировала, а часть осталась. Многие, как например Кандинский или Бенуа, продолжали в 1920-х годах ездить туда и обратно, но к началу 30-х годов все как-то определилось, одни оказались "там", а другие — "тут". К 1934 году была сформулирована теория соцреализма, требовавшая "правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии" с целью "воспитания масс в духе социализма", и эта формула с некоторыми модификациями сохранилась до сегодняшнего дня.

Практика соцреализма любопытным образом соединяла четыре разнородных явления. Во-первых, это традиция византийско-русской иконы с ее отождествлением изображаемого и изображающего. Разрушение или осквернение изображения вождя рассматривалось в сталинскую эпоху как покушение на самого вождя. Во-вторых, это традиция передвижничества, нереплексивное использование академической техники для воспроизведения на холсте театрализованных анекдотов и политических утверждений. Кроме того, соцреалистов роднили с передвижниками идея социального служения искусства и настороженное отношение к Западу. Третьим элементом стал "Мир

искусства". Сталинской эпохе, особенно после войны, оказались созвучными пассажиры "Мира искусства", его дворцовость и установка на "замыкание" культурных традиций, на подведение итогов мировой культуры — этим в какой-то мере можно объяснить присуждение в 1943 году Сталинской премии бывшему мирискуснику Е. Лансеру. И, наконец, четвертым элементом, как ни странно, оказался авангард, главный объект нападок соцреализма. Авангард предвосхитил соцреализм тем, что выдвинул идею "подчинения политики и техники единому эстетическому проекту с целью достижения новой природной и социальной гармонии".¹¹

В соцреализме произошла, по существу, поразительная вещь: рефлексивное отношение к форме, впервые утвержденное в России "Миром искусств", а потом ставшее аксиомой всех авангардных течений 20-х годов, вновь сменилось дорефлексивным, передвижническим. Одно из возможных объяснений этого феномена состоит в том, что в сталинскую эпоху "общность судеб художника и зрителя" была восстановлена искусственным способом: путем закрытия границ. При Сталине судьба была одна на всех. Конечно, одним было позволено больше, другим — меньше; одним позволялось иногда даже пересекать границу, но это не отменяло того факта, что граница была на запоре, "нормальное положение шлагбаума", как написано на железных дорогах в СССР, было "закрытое".

С середины 1950-х годов столь тщательно законопаченные границы стали давать трещины и пробойны. По жарко натопленному пространству страны загулял холодный заморский ветер. В 1956 году в Москве открылась выставка Пикассо. В 1957 состоялся московский фестиваль молодежи и студентов. В 1959 году привезли американскую промышленную выставку, за которой вскоре последовали английская и французская. В 1962 году Хрущев уже громил выставку "билютинцев" в Манеже и пререкался с Эрнстом Неизвестным. А в 1963-64 годах, когда выставка американской графики объезжала Москву, Ленинград, Ереван и Алма-Ату, ее гиды уже с удивлением обнаружили существование целой сети "неофициального искусства".

С конца 50-х годов стали возникать "разные судьбы" (так, кстати, назывался самый популярный фильм 1950-х годов). Разница в судьбах зависела от степени налаженности кон-

тактов с границей. Одни художники (писатели, кинематографисты) успели узнать больше "измов", успели познакомиться с большим числом дипломатов и корреспондентов, успели переправить за границу больше холстов, а другие — меньше. Параллельно существовало две, почти не связанных друг с другом, системы распределения благ. Одна была построена на близости к власти. Эти художники были членами Союза художников, они получали правительственные заказы, бесплатные путевки в дома творчества, официальные поездки за границу. Другая система была основана на неофициальной связи с границей. Эти художники не получали заказов и путевок, но они держали своего рода монополию на торговлю с иностранцами. Если это и давало им какие-то деньги, то, как правило, очень небольшие, главным же образом, это была система престижных знаков — снабжение книгами и фломастерами, приглашения в посольства, упоминание в западной прессе.

Но и официальный художественный мир не остался однородным, там быстро появились "прогрессивный" и "реакционный" полюса. В споре передвижников с академиком главным был вопрос *что*, вопрос *как* не вызывал разногласий. В споре между "прогрессистами" и "реакционерами" 50-60-х годов, наоборот, вопрос *что* не обсуждался и та, и другая сторона готовы были изображать великие стройки коммунизма, писать портреты доярок и пограничников. Вопрос стоял так: писать ли их по-передвижнически (что не обязательно подразумевало фотографию, допускались репинские сочные мазки, лишь бы ими "лепилась большая форма") или же рассекать их сезанновскими плоскостями.

По мере того, как "прогрессисты" одерживали одну победу за другой, диапазон дозволенных манер расширялся. Как только сезаннизм был канонизирован и перестал кого бы то ни было пугать, "прогрессисты" переключились на другие стили. Но и те рано или поздно оказывались включенными в арсенал официального искусства. Вслед за Сезанном там постепенно оказались Петров-Водкин, Модильяни, Тышлер, примитив, икона, а впоследствии концептуализм и "перформанс".

В 1970-х годах границы приоткрылись уже настолько, что каждый из неофициальных или полу-официальных художников оказался перед выбором: оставаться или ехать, довольствоваться синицей в руках или тянуться за журавлем в небе, ориенти-

роваться на надежную, хорошо налаженную жизнь члена Союза художников или бороться за существование в неудобных условиях свободного рынка.

Некоторым из неофициальных художников тогда казалось, что их нахождение в стране только сковывает их деятельность, что попав на Запад, они наконец расцветут — и творчески и материально. Они не учитывали того обстоятельства, что именно их пребывание в СССР и создавало тот любопытный феномен "подпольного искусства", который порождал спрос. Их картины часто покупались не как творения чистого искусства, а как документы, подтверждающие существование социального курьеза: "Смотрите-ка, что мы купили в этой России, у нас такое висит в галереях, а там люди делают это тайно, подпольно, чуть ли не рискуя жизнью". Как только эти художники оказались в эмиграции, курьез исчез, а вместе с ним исчез и рынок.

Другие, лучше осведомленные об условиях западного художественного рынка, понимали, что сам по себе статус "бывшего нонконформиста" дохода там не принесет, что приезжать надо с чем-то — с идеей, с открытием, со скандалом. Наиболее доступной казалась идея политического скандала. Именно так в 1974 году возник замысел выставки на пустыре.

Об этой выставке часто пишут с трагическим придыханием: "Чистые непосредственные холсты неофициальных художников были безжалостно раздавлены стальными гусеницами бульдозеров". На самом деле организаторы выставки и мечтать не могли о подобном успехе: масштаб политического скандала превзошел все ожидания, в течение нескольких часов все крупнейшие газеты мира повторяли один и тот же набор имен, а кое-где появились даже репродукции работ. Если существует где-то учебник по public relations, то эпизод с бульдозерной выставкой должен войти туда в виде отдельной главы.

Власти, поняв, что их облапошили, решили нанести ответный удар: разрешить несколько неофициальных выставок, сняв с них этим самым скандальный элемент "запретного плода". Так возникли выставки в Измайловском парке и в павильоне "Пчеловодство" на ВДНХ. По замыслу властей, выставки должны были "выпустить пар", но произошло скорее обратное. Возбуждение и ажиотаж вокруг этих выставок можно сравнить только со временами передвижников. Аналогия может быть дополнена и тем, что "неофициальное искусство", как когда-то

искусство передвижников, стало темой литературного творчества — сошлемся хотя бы на "Ожог" В. Аксенова, в одном из персонажей которого можно узнать Эрнста Неизвестного, или на роман-памфлет И. Шевцова "Тля", главная тема которого — борьба с растленным влиянием Запада в живописи.

Художники стояли перед выбором, и власти постарались, насколько возможно, этот выбор для них облегчить. Тем, кто хотел уехать, не чинили особенных препятствий (по сравнению с физиками или инженерами, по крайней мере). Тем, кто решил остаться, тоже шли навстречу. Многие из остающихся во все не были готовы на идеологические компромиссы — на компромиссы пошла "номенклатура".

Соцреализм оказался более гибким и живучим, чем это можно было бы предположить. Требование академизма и похожести изображения на оригинал было в 1970-х годах безболезненно удалено. Новое определение соцреализма звучит так: "Новый тип художественного сознания, представляющий собой исторически *открытую* систему художественных форм (стилей, течений), правдивого отображения жизни при сохранении основных свойств, определяемых социалистической идейностью".¹² Итак, идеология пошла на серьезные уступки. От художника теперь требовалось не так уж много. В 1960-х годах, например, ему было позволено писать в разных манерах при условии, если тематика и сюжет картин носили характер "расписок в лояльности" — это и означало социалистическую идейность. Так, например, интерьер, написанный в стиле слащавого кубизма, становился произведением соцреализма, потому что назывался "Кабинет В.И. Ленина в Кремле". В 70-80-х годах к этому требованию добавилось еще два. Нужно было, чтобы художник а) не эмигрировал, и б) выставлялся в официальных (или полу-официальных, но курируемых КГБ) местах. Таким образом, в трудных условиях борьбы с вырывающимися из-под контроля художниками, соцреализм был редуцирован к самой своей первичной сути, которая сводилась опять к *границам* — страны и выставочных помещений.

Между уехавшими и оставшимися художниками нет принципиальной разницы. Нельзя сказать, что уехали представители одного стиля или направления, а остались — другого. Как и в 20-х годах, разделенными государственными границами оказались не направления, а люди. Причины, по которым

одни уезжали, а другие оставались, относились скорее к сфере личных качеств и семейных обстоятельств, чем к сфере художественного стиля. Одна часть художников-нонконформистов уехала, другая осталась, но и среди уехавших, и среди оставшихся можно найти один и тот же набор направлений — от "перформанса" до примитива.

Но после пересечения границы судьбы художников стали резко расходиться. Одни попытались вывезти с собой кусочек своего микроклимата. Творчество этих художников ориентировано на тех, кто остался (или на себя самих, какими они были там). Но коммуникация прекратилась, общность судеб художника и зрителя распалась, и творчество, по существу, лишилось адресата. Другие попытались осмыслить ситуацию и адаптироваться к новым условиям.

* * *

Прервем на время наши историко-теоретические рассуждения и вставим сюда несколько страничек из дневника, который мы вели в Нью-Йорке в сентябре 1985 года, потому что эти записи дают некоторое представление о том, как живут некоторые из художников-эмигрантов. Выбор художников, разумеется, совершенно случаен. Это не "лучшие" и не "худшие", а просто те, к кому мы успели попасть в течение пятидневного посещения нью-йоркских мастерских. Надо иметь в виду, что некоторые реалии успели измениться, что, с нашей точки зрения, придает записям дополнительную — историческую — ценность. Так, например, "Podval" Кузьминского недавно переехал в другое помещение, а Некрасов продал свои дома, но та атмосфера и образ жизни, которые возникают из чтения этих отрывков, настолько характерны, что, если бы этих записей не было, их следовало бы выдумать.

Некрасовка. Слово "некрасовка" придумал поэт и издатель К. Кузьминский. Так он назвал два чуть покосившихся кирпичных дома, принадлежащих художнику Владимиру Некрасову, где живет целая художественно-эмигрантская коммуна: Константин Кузьминский, Василий Ситников, Виктор Володин, Олег Соханевич и Генрих Худяков. Знакомство с "некрасовкой" Кузьминский предлагает начинать с крыши. Поднимаемся на пятый этаж, а затем лезем по шаткой приставной лесенке на залитую гудроном крышу. В одну сторону открывается живопис-

ный вид на бруклинские трущобы, а за ними – как сказочный град Китеж – сияющий в желтоватых лучах осеннего солнца Манхэттен. С другой стороны крыши, если перегнуться через невысокий парапет, открывается вид на "некрасовский" двор с надувным бассейном Кузьминского и проржавевшими стальными скульптурами Соханевича вперемежку с кирпичами и сломанными стульями.

Владимир Некрасов. Спустившись с крыши, мы выходим во двор, а из двора, с помощью еще одной приставной лесенки, влезаем в окно мастерской Некрасова. Почему надо влезать в окно, и существует ли вообще дверь, никто объяснить не в состоянии. Некрасов – это крепкий немногословный бородач. Родился в Новосибирске. Учился в Ленинграде в Академии художеств. Участвовал в неофициальных выставках в Ленинграде. Уехал с женой в 1976 году. Скопил денег, работая на двух работах – днем и ночью, – и купил два дома в Бруклине. Большинство работ в мастерской – живопись и графика – выполнены в 1970-х годах. Это одновременно и трезвый, и вместе с тем поэтический взгляд на современную российскую действительность. Многие работы изображают сцены насилия, но сделано это с большой долей остранения.

Эти работы трудно себе представить в галереях Нью-Йорка, не потому, что в них чего-то не хватает, а скорее наоборот, потому что в них есть нечто, что должно отпугнуть потенциального американского зрителя, а именно: наполненность иными смыслами и реалиями. Для нормального, не очень знакомого с европейской живописью, а уж тем более с историей СССР, американского зрителя, эти листы и полотна должны выглядеть как фильм на иностранном языке.

На противоположной стене висит работа, которую Некрасов делает за деньги, – эскизы для витража. Кузьминский поясняет, что здесь приходится потакать вкусам заказчика, а заказчик любит XIX век. На большом двухметровом листе уверенной рукой нарисованы три пышные грации. Рядом лежат фотографии из американских журналов, откуда они частично перерисованы. Эти грации, если их чуть приодеть и дать в руки по серпу с молотом, вполне могли бы украсить какой-нибудь павильон на ВДНХ, что всего лишь указывает на уровень заказчика, вкусам которого приходится потакать.

Судьба, которую себе выбрал Некрасов ("некрасовский" микромир), скорее указывает на желание продлить общение со старой аудиторией, чем установить его с новой. Если для писателя такая ориентация в принципе возможна, то для художника она вызывает некоторые сомнения. Конечный продукт творчества писателя – это чаще всего книга, отпечатанная типографским способом. Книга по самой своей идее предназначена для транспортировки. Нет ничего необычного или странного в судьбе писателя, покинувшего свою родину (или изгнанного из нее), книги которого разными путями достигают читателя на родине. С художником все обстоит иначе. Большинство тради-

ционных художественных жанров ориентированы на уникальность и неповторимость. Холст, написанный художником, предназначен для непосредственного разглядывания, а репродукции до сих пор существуют, главным образом, для справочных целей. Даже в литографии основным элементом ее ценности становится номер оттиска и подлинная подпись художника. Поэтому художник-эмигрант обречен творить для тех, кто в состоянии придти (приехать, прилететь) и посмотреть на его произведение, то есть для жителей Парижа, Нью-Йорка, Рима, Лос-Анжелеса. При этом не очень важно, являются ли эти жители эмигрантами из СССР или нет.

Виктор Володин. Мастерская Володина находится во флигеле. Сюда можно войти через дверь. Здесь чисто. Видно, что хозяин любит порядок. Он родился в Вятке, учился в Мухинском училище в Ленинграде. Эмигрировал в 1980 году. За это время написал на заказ 40 икон и расписал православную церковь в Нью-Хэйвене. На мольберте стоит заказная работа для местной католической церкви: расписное деревянное Распятие. Незадолго до нас приходил заказчик и был поражен качеством работы. Станковые работы в мастерской заставляют вспомнить одновременно об иконе, о Григории Сороке и о Петрове-Водкине. От иконы – сознательное смещение масштабов фигур и "развернутость" плоскости земли на зрителя.

Станковая живопись Володина пока, видимо, своего покупателя не нашла. И все же это пример счастливой художнической судьбы: он с удовольствием пишет иконы, а у него их с удовольствием покупают. С художественной жизнью Нью-Йорка – с его галереями, выставками, журналами, вернисажами – эта деятельность, видимо, пока не связана никак.

Вообще говоря, идея иконы проникла в нонконформистское искусство 1970-х годов примерно в то же самое время, что и идея западного авангарда. Западное искусство проникало через плохо запертые государственные границы, икона – через приоткрывшиеся идеологические. При этом первоначально икона осваивалась скорее через технику, чем через идеологию. Художники, часто не проявлявшие большого интереса к религии, вдруг стали месяцами покрывать доски левкасом, а потом писать на них яичной темперой – хотя и на вполне светские сюжеты. Секреты левкаса, грунта, яичного желтка передавались только близким друзьям. Вспоминается, например, как художники М. Рогинский и Л. Повзнер часами обсуждали в конце 1970-х годов, как нужно готовить доску под левкас, и как его

наносить. Постепенно среди художников, интересующихся иконной техникой, выделилась группа действительно религиозных живописцев. Но их было сравнительно немного. Большинство видело в иконе просто специфический живописный язык, противопоставляя его и официальному академизму, и официальному сезаннизму.

Интересно, что последним художественным событием, которое авторам удалось увидеть в СССР, была полуподпольная (или скорее полу-официальная) выставка 1981 года "Русские мотивы" в Секции живописи при Горкоме графиков. Там тоже основным мотивом и основной техникой была икона. Но чтобы "продать" идею Распятия, живописцу из Горкома графиков приходилось уравнивать ее фигурами космонавтов или рабочих. Нью-Йоркская католическая церковь готова купить Распятие без дополнительных аксессуаров.

Василий Ситников. Если выйти из мастерской Володина и пересечь двор, то попадаешь в "Podval" Кузьминского. На самом деле это не подвал, а первый этаж. Мы проходим через кухню и упираемся в лежащий на полу большой двуспальный матрас, на котором проживают сам Константин Кузьминский с женой Эммой Карловной Подберезкиной и тремя огромными борзыми. Чтобы попасть в выставочную часть квартиры, надо шагать, как в "Процессе" Кафки, прямо по матрасу (другого пути нет), стараясь не наступить на томно раскинувшихся собак и, иногда, на самого хозяина.

После володинского благолепия попадаем прямо в то, что в Америке называют soft porn, "мягкая" порнография. Употребляем этот термин без всякой оценки, просто в целях классификации. Кузьминский, называющий себя новым Дягилевым, поселил Ситникова в своем Подвале, развесил его работы и даже подсказывает ему некоторые сюжеты, в частности, появление рисунка, который мы деликатно назвали бы "Похищение Европы", целиком заслуга Кузьминского.

В 1960-х годах Ситников был настоящей знаменитостью. Ходил в обнимку с американским послом в Москве. Был окружен легендами. Согласно одной из них, его университетами была работа "фонарщиком" у искусствоведа Михаила Алпатова. Фонарщиками называли тех, кто на лекциях показывал диапозитивы. Поговаривали, что когда он бывал недоволен каким-либо теоретическим положением Алпатова, то заводил с ним научные споры. Другие говорили, что никаких споров не было, просто иногда Василий Яковлевич упрямялся и не хотел показывать того или иного слайда.

Художник Н. Герман рассказывал в 1966 году, что над серией "Монастыри" Ситников работал вдвоем с соавтором. Сами монастыри, по словам Н. Германа, писал художник Фредынский, работавший реставратором в Загорском монастыре, а Ситников густо покрывал их потом снежинками и продавал иностранцам. Насколько эта версия достоверна, неизвестно. Она частично подтверждается тем, что, во-первых, на всех работах монастырской серии явно изображен Загорский монастырь, а во-вторых, эта серия резко отличается от остальных работ В. Ситникова. В конечном же счете для зрителя не очень важно, работал ли Ситников один или, как Рубенс, пользовался услугами подмастерьев. Важен результат, а в случае с "Монастырями" результат явно симпатичный. Сама же организация труда носила вполне западный характер: "отдел рынка и сбыта" руководил "производством" товара. Видимо, находясь в России, Ситников интуитивно понимал некоторые законы западного рынка.

В. Ситников пользуется чрезвычайно трудоемкой техникой. Некоторые рисунки состоят из миллиардов точек, сделанных шариковой авторучкой. Другие выполнены с помощью сапожной щетки. Он приходит в ярость, когда вспоминает, как два американских искусствоведа, из тех, кто приезжал с американской выставкой графики, по ошибке написали, что он пользуется сапожной щеткой и *сапожной ваксой*.¹³ Сапожная щетка – да. Вакса – никогда. Это различие для него, по-видимому, чрезвычайно важно.

Работа над некоторыми холстами и рисунками продолжается по много лет. Многодельность и трудоемкость – часть общего замысла поразить Запад "картинами редкой красоты". Когда Ситников жил в Москве, это частично удавалось, благодаря упомянутому выше феномену "подпольного искусства". Как только он перебрался из московского "подполья" в бруклинский "подвал", феномен исчез. На вопрос, говорит ли он по-английски, Ситников отвечает гневным монологом:

– Нет, не говорю. И не собираюсь. Это же не язык, а издевательство над людьми. Меня отец в детстве драл, если я какое-нибудь слово произносил неразборчиво. Ты, говорит, людей уважать должен. Ты, говорит, так произнеси слово, чтобы человеку стало понятно. А эти... Никакого уважения. Еле-еле губами шевелят. Тьфу!

Видимо, уроки отца не пропали даром: монолог этот произносится необыкновенно внятно и отчетливо.

Генрих Худяков. Чтобы попасть к Худякову, надо спуститься по слабо освещенной лестнице уже в самые недра некрасовки. Здесь пахнет землей и таинственно журчит вода в свисающих с потолка трубах. В биографии Худякова интересны два момента. Первое, его путь от *слова* к

изображению, второе, его путь из Ленинграда в Нью-Йорк (с остановкой в Москве). И в том, и в другом случае большую роль сыграла случайность, точнее, особые взаимоотношения Худякова со случайным.

Он окончил филологический факультет Ленинградского университета в 1959 году. Примерно с этого же времени начал писать стихи. Интерес к визуальному творчеству возник случайно. "Когда однажды в 1962-м году, — рассказывал Худяков, — мне захотелось переписать в тетрадь разбросанные по клочкам рифмы и обрывки слов, оказалось, что все это смотрится не совсем так, как представлялось... Вскоре я начал передвигать слова по бумаге, чтобы достичь наилучшей композиции".¹⁴

В 1968 году его визуально-стихотворное произведение "Кацавейки" было опубликовано в нью-йоркском авангардистском журнале SMC, где Худяков оказался в одной компании с такой знаменитостью, как американский дадаист и сюрреалист Мэн Рэй. Художником Худяков стал уже в Нью-Йорке, куда он переехал в 1974 году. Переезд в Нью-Йорк он объясняет не случайностью, а скорее поисками случайности: "За два года до эмиграции я почувствовал себя выдохшимся. Случайности обходили меня стороной... Случайность, вообще-то, — спичка, брошенная на творческий темперамент, как на стог сена, а мое сено было к тому времени скормлено".¹⁵

Нью-Йорк оказался чрезвычайно мощным стимулятором творчества. Возник интерес к деланию реальных вещей — пиджаков, рубашек, пластиковых мешков для продуктов (shopping bags). Не исключено, что за ярко и сложно декорированными пиджаками стоит несознанное желание обрести утерянный социальный статус. Но вот за идеей создания рубашки, на которой нарисован развязанный галстук, по словам Худякова, стоит сострадание к жителям душного и жаркого Нью-Йорка: "Мне становилось как бы эстетически неловко за тех, кто в жаркий день развязывал галстук, оставляя концы болтающимися по обеим сторонам рубашки".¹⁶

От делания пиджаков Худяков перешел в последнее время к изображению их на холсте. В последней серии появились религиозные мотивы, что оказалось неожиданностью и для самого Худякова. Для него это была очередная случайность.

— Я когда написал, — говорит он, — сначала не понял, что это, а потом вдруг увидел, что это Он в телевизоре. Он мне сначала во сне показался. Я все думал, как бы увидеть Небесный Чин. Вот они у меня и появились, сначала в пиджаках, как невидимки. Голый король наизнанку: пиджаки есть, Чинов нет. А последнее полотно, это как Апокалипсис, появился Он на экране телевизора и угрожает людям.

Если внимательно приглядеться к худяковским пиджакам – не нарисованным, а сделанным – то внезапное появление божественной проблематики уже не кажется таким неожиданным. Пиджаки украшены крестами, и вся структура орнамента отчасти напоминает церковные ризы. Как же получилось, что именно Нью-Йорк – среди бесконечного числа эпитетов которого “божественный” будет, пожалуй, наименее употребительным; если уж искать библейских аналогий к нему, то на ум придут скорее всего Содом и Гоморра, – как же получилось, что именно Нью-Йорк вызвал к жизни эту неожиданную серию, в которой парадоксальным образом соединились православие, поп-арт, проектирование одежды и концептуальное искусство? Ответить на этот вопрос, не прибегая к спасительной худяковской случайности, видимо, не удастся.

Вагрич Бахчанян. Когда слышишь эту фамилию, в памяти мгновенно возникает шестнадцатая полоса “Литературной газеты” и подпись: “Фотомонтаж В. Бахчаняна”. Сейчас от той шестнадцатой полосы осталось мало: Илья Суслов скупает в своем роскошном офисе в журнале “Америка”, а Вагрич Бахчанян продолжает делать то же, что и делал раньше, но в Нью-Йорке.

Надо сказать, что коллажи и фотомонтажи Бахчаняна в “Литературной газете” сильно отличались от всего остального. В них было качество, которое можно назвать синергетизмом. Бралась два, казалось бы, несовместимых элемента, и от их взаимодействия возникало некое новое качество. Это было искусство обнаженного приема. В коллажах не было ничего лишнего – минимум средств для достижения максимального эффекта. Они казались очень “заграничными”. Эти коллажи были связаны с общим возрождением в 1960-х годах интереса к приему, к структуре, к конструкции, к анализу, к функции, столь ярко проявившегося в русском авангарде. Возник интерес к американскому дизайну, который привел в 1962 году к созданию Института технической эстетики в Москве. Возник интерес к западной графике, который проявился, в частности, в оформлении журнала “Знание–сила” художником Ю. Нолевым-Соболевым.

В конце 1970-х годов началась обратная волна. Структура, функция и конструкция казались уже механическими, пустыми, бездуховными. Хотелось целостного синтетического видения мира. Единственный, кто остался верен аналитическому подходу, был Вагрич Бахчанян. Если есть художник, чей отъезд из России был неизбежностью, то это именно он.

Присхав в 1974 году в Нью-Йорк, Бахчанян как бы попал “к сво-

им". Но это не сделало его жизнь здесь легче. Он слишком бескорыстно и добросовестно относился к своему искусству, чтобы "опускаться" до стратегии и тактики завоевания рынка. А секрет завоевания рынка в этой стране называется словом marketing, и тот факт, что это слово не имеет прямого перевода на русский язык, показывает, с какими социально-культурными проблемами сталкивается художник-эмигрант из СССР, решивший этот рынок завоевать.

При всем радикальном несходстве творчества Ситникова и Бахчаняна, при всей противоположности их идеологических установок, знаний и стилей поведения, есть что-то общее в их отношении к собственному творчеству: бескорыстное и самоотверженное трудолюбие. Ситников проводит месяцы, покрывая лист писчей бумаги точками. Бахчанян тратит год на документальную фиксацию изменений собственной внешности. Каждый день с 1 января по 31 декабря 1980 года он фотографировал свое лицо, сначала наголо обритое, потом постепенно покрывающееся волосами. Этот документ, эти 365 фотографий становятся произведением концептуального искусства.

Это игра в средства коммуникации. Зрителю преподносится абсолютно достоверный факт, но тем не менее зритель чувствует себя обманутым – ему преподнесли всего лишь факт отращивания художником волос. Содержанием искусства становится ирония по поводу коммуникационной функции искусства.

Леонид Соков. Он окончил скульптурный факультет Строгановского училища в 1969 году. Его московские работы относились скорее к поп-арту и казались очень западными. Это были крупные, часто ярко раскрашенные, смешные предметы бытового обихода, части тела или даже материализованные понятия, например, "Угол зрения". В Нью-Йорке его работы стали гораздо более русскими – еще один пример непредсказуемого влияния этого города. Новый жанр Сокова – это деревянная народная игрушка.

Традиционная русская деревянная игрушка была пережившей свой век языческой культовой скульптурой, домашними божками, редуцированными до уровня детской забавы. Недаром в ней так часто встречается мотив медведя, тотема древних славян. Когда Соков изображает в этом жанре Сталина, то за этим стоит обратный ход: он как бы поднимает детскую игрушку опять на культовый ритуальный уровень, чтобы тут же уничтожить ее смехом. А тот факт, что Сталин в этой гигантской игрушке ведет на цепи медведя, подсказывает и иной, политический, слой толкований: порабощенный народ поклоняется поработителю.

Комар и Меламид. Виталий Комар и Александр Меламид это, может быть, единственные из уехавших художников, которые с самого начала поняли, как функционирует западный художественный рынок, и

начали профессионально готовиться к отъезду. В условиях современного рынка наличие доброкачественного товара отнюдь не гарантирует его успешного сбыта. Успешная продажа – это нужный товар, нужным образом поданный, в нужном месте и в нужное время.

Когда после "бульдозерной" выставки в западных газетах стали появляться фотографии работ нонконформистов, ими на 90% оказались произведения Комара-Меламида. Произошло это не потому, что редакции предпочли эти работы по эстетическим или идеологическим соображениям, а просто потому, что других в наличии не оказалось. В течение нескольких месяцев, предшествовавших выставке, Комар и Меламид планомерно переправляли за границу фотографии своих работ, пользуясь для этого всеми доступными им способами – через корреспондентов, дипломатов, туристов, а иногда даже просто открытой почтой. Акция была проведена настолько блистательно, что ее саму следовало бы объявить "хэппенингом", "перформансом" или произведением концептуального искусства.

Из всех художников-эмигрантов "третьей волны" Комар и Меламид добились, может быть, самой большой славы на Западе. Она пока не принесла им богатства и, может быть, никогда и не принесет, но это не меняет дела. Решающее значение в успехе, как точно сказал Юрий Купер, имеет "не количество покупателей, а их качество. И чем меньше и элитарнее группа коллекционеров, тем серьезнее успех художника".¹⁷ В этом смысле успех художников серьезен – среди покупателей их работ крупнейшие музеи мира.

Творчество Комара и Меламида строится на сложной рефлексивной игре. Их "ранг рефлексии" (термин Владимира Лефевра¹⁸), пожалуй, выше, чем у кого бы то ни было из современных художников. Одним из существенных элементов их игры стал соцреализм. Формально в их творчестве последнего этапа присутствуют все элементы классического сталинского соцреализма – гладкая академическая техника, "освоение наследия", повествовательность. При этом они часто говорят, что их творчество не пародия на соцреализм, а настоящий соцреализм. Зритель начинает в смущении размышлять: "Они говорят, что это не пародия, чтобы сбить меня с толку, потому что на самом деле это, конечно же, пародия... Или нет?" К какому бы выводу ни пришел зритель, он уже совершил то, чего от него хотели художники – начал играть в их рефлексивную игру.

Каким образом, например, они заставляют американскую публику, воспитанную на абстрактном экспрессионизме и поп-арте, проглотить лактионовский академизм? За счет той же игры. Кто на самом деле любит авангардизм? Почти никто. Все устали от него, но никто не хочет показаться ретроградом. И

тут появляются Комар и Мелаид и предлагают большие и гладко написанные холсты с политическими анекдотами — Сталин, Гитлер, Рейган. Содержание картин и их интерпретация критикой посылают зрителю успокаивающий сигнал: все в порядке, это авангард, ты не ретроград, если тебе это нравится. Тем самым зрителю как бы продается индульгенция, и он может спокойно теперь получать удовольствие от добросовестно написанных складок и любоваться игрой светотени. И художнику, и зрителю давно хотелось вернуться к этим простым радостям, нужен лишь был законный ход. В этом смысле заслуга Комара-Мелаида значительна.

Чем выше "ранг рефлексии" зрителя, тем больше уровней смысла он способен прочесть. Но при этом оказалось, что создать действительную многослойность Комару-Мелаиду удастся лишь тогда, когда они хорошо знают материал. Картина "Сталин и музы", или "Натюрморт с Марксом и Энгельсом", намного превосходит по сложности "Гитлера" или "Рейгана в виде кентавра". Богатство смысловых ассоциаций американской политики не освоено ими в такой степени, как советской. К несчастью для Комара-Мелаида в Америке не было соцреализма и официально насаждаемой античности, поэтому изображение Рейгана в виде кентавра не задает действительно болевых точек американского зрителя, это в известной степени выстрел в пустоту. Строго говоря, Сталин тоже не задает болевых точек американского зрителя, но, по-видимому, многослойность прочитывается и теми, кто не знает материала.

У неофициальных художников 1960-х годов было много общего с передвижниками: попытка осмыслить свое социальное существование, выражавшаяся в изображении бытовых ужасов и произвола властей, и нерелективное использование техники. Передвижники пользовались академизмом, неофициальные художники 1960-х годов — модернизмом. Как оказалось, академизм подходит для изображения бытовых ужасов не лучше и не хуже, чем тот усредненный модернизм, который преобладал в 1960-х годах, и который употреблялся так же автоматически, как нечто само собой разумеющееся. Комар и Мелаид тоже вернулись ко многим элементам передвижничества (анекдот, академизм), но сделали это вполне сознательно, с высокой степенью рефлексии.

Современная система средств массовых коммуникаций предлагает художнику определенную иерархию "вакантных должностей". Существует должность "великого русского писателя в изгнании", им остается А.И. Солженицын. Должность "великого русского поэта" досталась Иосифу Бродскому. Кто же занимает сегодня должность "великого русского художника в эмиграции"? На эту должность могли бы претендовать Комар и Мелаид — во всяком случае, они приложили много усилий,

чтобы ее занять. Они обижаются, когда их сравнивают с Михаилом Шемякиным. "Подумаешь, продается, — пожимают они плечами, — вон кирпичи тоже продаются. Дело же не в этом". Они хотят сказать, что хотя продажа работ Шемякина это деловое предприятие значительно большего финансового размаха, чем у них, попасть в те элитарные журналы, газеты, салоны и музеи, куда проникли Комар-Меламид, ему не удалось. Так ли это, мы не знаем.¹⁹ Но поверим им на слово. Если им не удалось занять должность "великого русского художника в эмиграции", то, может быть, виноваты в этом не столько они, сколько сама природа изобразительного искусства.

Литература, а тем более поэзия, с трудом поддаются переводу на другие языки. Та "референтная группа", которая выдвинула И. Бродского на должность "великого", не предполагала в широкой публике способности читать по-русски. Эта должность никак не грозит тем, кто хотел бы быть, скажем, "великим американским поэтом". Поэтому, по замечанию Л. Наврозова, "любой американский поэт волен предположить, что он заведомо лучше 'лучшего' русского поэта".²⁰ Изобразительное же искусство не нуждается (точнее, почти не нуждается) в переводчике, его язык универсален. Поэтому художник-эмигрант находится в заведомо невыгодных условиях — ему приходится конкурировать со всем современным мировым искусством, в то время как поэту — только со своими соотечественниками.

* * *

Есть два представления о творчестве в эмиграции. Одно из них пессимистическое, оно ясно изложено Зиновием Зинином: "Моя пораженческая позиция состоит в том, что мы для России потеряны; мы стали полноправными представителями того самого гнивающего Запада".²¹ Другое основано на представлении о единстве этого мира: да, мы потеряны для той России, которая отгораживается от Запада берлинско-китайской стеной, но перебравшись через эту стену, мы стали ближе к другой России, к той, которая осознает себя частью мировой культуры. Эта Россия находится одновременно и по ту, и по эту сторону государственной границы, ибо, перефразируя Василия Аксенова и Джона Донна, нет страны, которая была бы как остров...

ПРИМЕЧАНИЯ

1. А.Н. Бснуга. *Мои Воспоминания*. т. 1, М., "Наука", 1980, с. 412.
2. Цит. по Paul Sjeklocha and Igor Mead, *Unofficial Art in the Soviet Union*. University of California Press, 1967, p. 94.
3. Цит. по рукописи В.Я. Ситникова, любезно предоставленной автором.
4. Сергей Маковский. Силуэты русских художников. Прага, "Наша речь", 1922, с. 9-10.
5. Цит. по В.В. Стасов. Избранное, т. 1, М., "Искусство", 1950, с. 37.
6. Борис Гройс. Московский романтический концептуализм. – Журнал "А–Я", Париж, 1979, 1, с. 3.
7. Сергей Маковский, Указ. соч., с. 35.
8. См. об этом Н.А. Дмитриева. Передвижники и импрессионисты. – в сб. Из истории русского искусства второй половины XIX века. М., "Искусство". 1978, с. 26.
9. См. Н.Н. Берберова. Курсив мой. Автобиография, т.1, Нью-Йорк, "Руссика", 1983, с. 333-334.
10. Разумеется, есть исключения. Кандинский, например, или Эль Лисицкий знали Запад не хуже мирискусников. Тем не менее, в целом это утверждение справедливо.
11. Борис Гройс. Сталинизм как эстетический феномен. – "Синтаксис", 1987, №17, с. 104.
12. Советский энциклопедический словарь. М., "Советская энциклопедия", 1980, с. 1259. Курсив наш – В.П. и Е.К.
13. Paul Sjeklocha and Igor Mead, *Ibid.*, p. 190.
14. Журнал "А–Я", Париж, 1982, 4, с. 21.
15. Там же, с. 22.
16. Там же.
17. Там же, с. 17.
18. См. В.А. Лефевр. Конфликтующие структуры. М., "Советское радио", 1973. Английский перевод см. Vladimir Lefebvre. *Structure of Awareness*. London & Beverly Hills, Sage, 1977.
19. Во всяком случае, у нас в Калифорнии, если попросить первого встречного назвать имя одного русского художника, то он скорее всего назовет Шемякина (если вообще назовет кого-нибудь, и если вообще говорит по-английски).
20. Lev Navrosov, "Russian Literature in Exile and the New York Times." – *The Rockford Papers*, Vol. 6, No. 1, p. 13.
21. Зиновий Зиник. Русская служба. Париж, "Синтаксис", №3, 1983, с. 202.

ИЗРАЗЦЫ

I

Из новинок цивилизации в сказке наибольшим успехом пользуется подзорная труба. В трубу наблюдают бой с балкона, высматривают в татарской степи Алешу Поповича, Тугарина Змеевича. Подзорной трубой измеряется дальность расстояния в сказке: с нею любой предмет достигает желанной, внушительной величины. Магия двояковыпуклых стекол пленила старого лапотника и вписалась в ансамбль дворцов из чистого золота, сапогов-скороходов, ковров-самолетов. Разгромленный Пугачев, укрывшись в царской палатке, на троне, при всех регалиях, не расставался с подзорной трубой. То была соломинка утопающего царя-самозванца, чудесная, из бабкиных сказок, палочка-выручалочка. Ах, если б ей в подкрепление случилась тогда под руками шапка-невидимка!..

II

В сказке рыбка прыгает в лодку, затем чтобы переехать море. Не будь тут лодки, рыбка бы сама поплыла. Но если есть шапка — надевай, лодка — садись и ставь парус. Герою лодка понадобилась. И сопровождающей рыбке ничего не остается. Если надо, она сядет за весла. Лодка — обязывает.

III

Сказка (как вообще старина) лучше нашего знает кто — кто и какой, — и не путает атрибуты. Катом-дядька дубовая шапка так под тяжестью шапки и путешествует в тексте подобно тому, как Анастасия Прекрасная носит прекрасное звание едва ли не с колыбели. "...У него была одна дочь Анастасия Прекрасная, и было ей всего лет пять от роду".

Такая верность вещей своему родовому признаку — своему, лучше сказать, записанному в книге жизни лицу — позволяла свободно ориентироваться в событиях и узнавать действительность мигом по ее беглым чертам, по месту в завещанной от дедов номенклатуре.

Иван Грозный потому и прозван Грозным, что был у нас первым осознанным всенародно царем. С тех пор любого царя в любой ситуации сказка величает не иначе, как — грозным: "Приходят в столичный город и видят — грозный царь перед самым дворцом свиней пасет".

Сказочник так же всматривается в неподвижную топонимику мира, как современный автор ищет сходства с натурой, следует голосу и закону естественности. Традиционные обороты служили залогом правильности сказанного. Застывший признак будил сознание реального.

Окаменение слова не итог эпох, как думали ученые под давлением геологии, но крепость и сила имени, полученного из первых рук, напутать и ошибиться в котором значило когда-то пропасть, закляв не то и не так. Слово затвердело не оттого, что сделалось мертвым, но потому, что было слишком живым и помнило подлинный облик вылепленного губами предмета. Оно только что вышло из горна раскаленного ритуала, выкованное на века, и не смело менять очертания, прямо отвечающие истине.

Постоянный эпитет это наименование вещи ее полным и точным титулом. Добрый молодец, красна девица, борзый конь, темный лес, — каждый предмет под своим изображением подписывается: с подлинным верно. "Черти подняли свои рогатые головы и спрашивают: — А тебе что надобно?"

IV

"...Вдруг собака его залаяла, и песья шерсть на ней щетиною встала". Песья шерсть очевидно удваивает собаку; та сразу кажется больше, полномочнее, громогласнее; мы ярче воспринимаем: собака, собачья пасть.

Повторение и утроение признака, к которым прибегает рассказчик, говорят все о той же верности вещи своему наименованию. Трехголовый змей — это трижды змей, змей в превосходной степени. Возведите собаку в куб, и вы получите Цербера.

Тавтология становится способом поддержания и закрепления качества, которое, кроме себя, ни о чем не желает знать и видит истину контурно, крупно и капитально — на свой салтык. Все берется на вырост, с запасом, с оглядкой на постыгство избранного имени; предметы вертятся вокруг своей оси, как сказка о белом бычке, начинающаяся вечно сначала, и определяются через себя, выбрасывая в виде эпитета собственный дубликат. Князь Княжевич, Король Королевич, Змей Змеевич...

Запрет на масло масляное здесь не уместен. Масло всегда масляное.

Народу вообще по нраву идеальное равенство. Закон тождества, парад близнецов. Волос в волос, голос в голос. Но в перезвон повторов, которыми красен фольклор, помимо прочего вкрадывается склонность к преувеличенной точности, к навязчивому подтверждению сказанного идентичными формами речи, которые как бы исчерпывают принятое к обращению слово и преподносят его с обстоятельностью обряда.

У слова здесь тяжелая поступь и долгий отзыв. Оно следует путем пережевывания преждереченных спряжений, докапываясь в новых подробностях до старого основания. Оно хочет в процессе рассказывания высказаться до конца — до своего исходного образа. В итоге стирается грань между качеством и количеством вещи, узнаванием и умножением признака, прилагательным и существительным, и самый сюжет иногда обращается в сплошное поддакивание и потакание произнесенному имени, ради своего уяснения складывающемуся в сказку.

Любое значение здесь в принципе тяготеет к гиперболе, частность — к повторению целого. Весна здесь так же красна, как "хлебы хлебисты, ярицы яристы, пшеницы пшенисты, ржи колосисты".

Все воспроизводит себя в оптимальном варианте. Если кто-то сидит, то уж непременно — на стуле (на троне), благодаря чему сидение доводится до кондиции: сиднем сидит. Скадочные персонажи сидят, ходят, пьют, спят, живут и умирают тотально — на полное, до износа, использование принятого к осуществлению действия. Стереотипные жесты схватывают случившееся в его чистом и законченном виде. После них в развитии признака надо ставить точку: "в ту же минуту закрыл глаза и пал на помост совсем мертвый".

Старым повествовательным жанрам не свойственно рисование. Словесный текст никогда не достигает здесь настоящей наглядности. Событие, как правило, излагалось в общих чертах, несколько со стороны, отрешенно, без определенных намерений выставить его напоказ, непосредственно перед глазами. Сказочник мыслил действительность не картинами, а речевыми периодами, облакавшими сюжетную схему в неторопливое течение времени: жил-был, шел-шел, тянул-потянул.

Однако замедленность речи, жаждавшей полноты, точности и завершенности оборотов, все же играла на руку инсценированию событий, впускаемому незаметно туда, где никакая сцена, понятно, не предусматривалась. К этому невольно приводит сама же, сгущенная в сказке, повествовательность языка, рассчитанная всецело на слух и сближающая произношение с прохождением маршрута героями, задающая тон, и темп, и необходимый роздых рассказчику для плавного и свободного управления сюжетом и голосом.

Рассказывание перерастает в растягивание и демонстра-

цию речевого участка, на котором удерживается, застывает умственный взгляд. Затяжка уподобляется кадру, попавшему в поле сознания и дающему время проникнуться своим колоритом. Дважды произнесенное слово звучит более образно, нежели то же слово, взятое однократно. "Шел-шел" — это уже некое живописание шествия. Не теряя повествовательных качеств, напротив, при их содействии сказка в моменты повышенной речевой интенсивности набухает изобразительной силой. "Летит туча тучей, бежит полк полком!" В такого рода, казалось бы, ничего не сулящих повторах содержится, по существу, уже элемент наглядности. Пятно, обведенное контуром, запечатлевается на сетчатке. Собаку в песьей шерсти лучше видишь.

"Постоял-постоял, подождал-подождал Иван-королевич и с горем воротился один домой; тошно у него было на животе, холодно на сердце..." Торможением достигается то, что названная эмоция перестает быть только названной и превращается в зримую. Пока мы топчемся с Иваном на месте, оно — это место — засасывает нас и делает соучастниками Ивановой драмы.

Поэтому, в частности, сказку нельзя слишком быстро рассказывать. Она требует затяжек — рассматривания. Она знает, что поэзия это по меньшей мере удвоенная, если не учетверенная, речь.

V

Русская сказка, сдается, по сравнению с другими народами, больше держится на языке. Там, где другие сказки оставили потомству лишь голый ствол сюжета, она с головы до ног покрыта орнаментом речи и разрастается дебрями всевозможных образных средств. Она пробует голос и строит рожи, как если бы прошлое бродило в ее корнях еще не вполне ушедшими соками. Поэтому русская сказка кажется часто новее и современнее иноплеменных товарок: архаика для нее все еще актуальна и чувствуется здесь еще достаточно молодо, чтобы пускаться в бегеги в живое произношение. Не оттого ли традиции сказки и народного сказа так прижились у нас в стихе и прозе, вплоть до XX века, и дальше, Бог даст, еще себя покажут?

VI

"Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается". На самом же деле сказка сказывается долго — дольше, чем обещает, тогда как дело совершается в ней сравнительно быстро — скорее, чем слагается речь. Убить змея недолго, но вот добрать-ся до него далеко, и эта дальность расстойный учитывается интонацией, оставляющей всегда впечатление длительного пути.

Протяженность речи соотносится на слух с предстоящей герою поездкой, хотя собраться в дорогу он может много дольше, чем непосредственно ехать по ней. Тут важны, разумеется, не действительные масштаб и подсчет, а общий эффект удлинненности, ощущение совместно с героем проделанного маршрута, напетое слогом и гоюсом. Сама неспешность зевоты: "Скоро сказка сказывается..." — настраивает на другое: ох! и далеко же им ехать! — и требуется затем, чтобы лишний раз отвлечься, замешкаться, поговорить на тему пути.

Подобными отговорками — "долго ли, коротко ли", "много ли, мало ли прошло", "близко ли, далеко ли, низко ли, высоко ли" — вносится акцент относительности в измерение места и времени, с задней мыслью смешать на этой неопределенной основе и сплести воедино пройденное сказом и шагом. Сказка нарочно теряет точную меру пути и неопределенно-тягучими формулами добивается синхронности разноплановых, в общем, и несоизмеримых движений. Строго говоря, небольшой отрезок повествования удлинняется на всю проблематичную ленту дороги. "Близко ли, далеко ли", а время идет, и мы едем-едем, и речь, как тень, тащится за подводой и упирается головой в горизонт. "Долго ли, коротко ли" — а в общем получается довольно долго.

Нужно помнить, что сказка рассказывается каким-то далеким голосом, медленнее, чем мы обычно говорим и читаем, что в ее изложении принимают участие вздохи и остановки, неподвижность позы и неторопливая пантомима рассказывания, намеренная тягучесть, певучесть. Умеряют ее долгую скорость и однообразие лексикона, и периодическое членение текста, разделенного на этапы или отрезки пути, — постепенность слова и действия в буквальном смысле — по степеням, по ступеням — на два, на три счета — шаг за шагом, подчеркивающим длительность нарастания, многомерность и монотонность движения.

Ее ритм — ритм пути, ее самая общая форма — дорога. Кочующий, качающий ход коня.

Сказки и былины почти всегда предусматривают поездку. Она — необходимый их компонент, такой же, как конь, знающий сам, куда и зачем ему ехать. "Начинается сказка от сивки, от бурки, от вещей каурки". В более обширном значении сказка начинается с долгой дороги, по которой едут на чем повезет — на корабле, на сером волке, на чорте Среди волшебных предметов первое место занимают средства связи и транспорта.

Если некуда ехать, то не о чем и нечем рассказывать. Движение по дороге влечет всю связанную обозом и стронувшуюся словесную массу. Дороге мы обязаны чувством раздолья, обзора, которым, сквозь плотную кладку, тянет из этих рассказов, — эпическим дыханием жанра. Эпическое движение одоле-

вает пространство, переводя его в повествовательный слог, в речевое время. Для этого оно сближает понятия "протяжность" и "протяженность", обменивая одно на другое, вмещая в потерявшие счет, растянутые на версты минуты то, что пройдено за три года, за тридцать лет.

Еще день за днем как будто дождь дождит,
Да и неделя за неделей как река бежит...

Это не река течет, а речь.

Распутье у трех дорог, с вечной дилеммой — куда ехать, общее у сказки с былинной, сулит расставание: былина отправляется в поле, в историю, в геройские подвиги, сказка — в лес, по дрова, по своим доисторическим тропкам. Ее пути неисповедимы. Она новомит проехаться не в Киев, а в иное царство, под землю, в Америку, на тот свет.

Позднее, в исторических песнях, заменивших былинку, дорога как-то бледнеет перед лицом событий. То же заметно в бескрасочных бытовых сказках. Очевидно, это свидетельствует о падении жанра. В мощных повествованиях, в достойных Бога полотнах всюду встает — дорога. Подлинные былина и сказка мимоходом воспринимают события, чаще — как детали пути.

Лирика и драма стоят на месте. Эпос всегда куда-то едет. Эпос — дорожная повесть народов, снявшихся с места, ищущих дом, устремившихся прочь от дома. От "Одиссеи" до "Мертвых Душ", с Дон-Кихотом за Колобком. Пора мореплавания, эпоха великих открытий открыла современный роман. "Колобок полежал-полежал, да вдруг и покатился..."

Я у дедушки ушел,
Я у бабушки ушел..."

Следует перечисление станций.

VII

Она еще помнит, что ее нельзя прерывать, но почему нельзя — уже забыла. Вместо ответа она отшучивается: "не люблю — не слушай, а врать не мешай" и в качестве назидания приводит анекдоты о заядлых врялях, складывающих сказки на спор, на пари: "Коли ты мне молвишь: "врешь!" — с тебя двести рублей"; "Садись-ка насупротив меня, слушай, да не перебивай, а если перебьешь, то из спины твоей три ремня".

Спрашивается — откуда такая дорогая цена за нарушение неприкосновенности речи? — Оттуда, из прошлого, где за это платили еще дороже. Непрерывность сказки, по-видимому, строго соблюдалась когда-то, пока на этом полузабытом обычае не стали спекулировать плуты, обратив табу в статью дохо-

да. С целью выиграть заклад обманщик в маске рассказчика пускается на разные гадости, испытывая терпение слушателей либо небылицами (в этом жанре потом с успехом работал барон Мюнхаузен), либо выматывающими душу, докучными прибаутками.

Два сапога пара — доука и балагурство являются автопародией сказки, ради легкого заработка поднимающей на смех собственное бывшее достоинство. Это — сказка, потерявшая стыд, поверившая после долгих укоров, что все в ней дурь и вранье, и взявшаяся, как гулящая баба, молот вздор, нести небылицы — по старой (чтобы было смешнее) освященной веками канве, отчего невзначай выбалтывалась утраченная к тому времени правда. — Ах, перебейте меня, оборвите! — напрашивается подгулявшая сказка. Но это-то и подозрительно. Непрерывность — закон и условие ее существования.

За неимением мотивировок, пародийная форма умершее содержание выдает за свой произвол — на потеху непосвященным. Похоронив сказку, мы на ее поминках чешем языком — развлекаемся. Обряд замещен профанацией, древний запрет — искушением, чудо — чушью, ворожба — воровством. От прошлого осталась лишь фикция — принцип соединения слов в слаженную цепь тарабарщины, да и тот осознан как наглый, подмывающий на драку шантаж:

По поднебесью медведь летит,
Ушками, лапками помахивает,
Серым хвостиком поправливает...
И то не чудо, не диковина,
Я видал чуда чуднее того:
Сын на матери снопы возил,
Молода жена в присяжи была...

Но не вздумайте перебивать небывальщину: она была былью, и была — отомстит.

— Чур, сказку не перебивать, а кто перебьет, тому змея в горло заползет... Сказка от начала начинается, до конца читается, в середке не перебивается" (Мельников-Печерский "В лесах").

Какая змея? Верно, та самая, до которой не успели доехать, перебив на середине пути, — вместо змеи разрубили на двое сказку — вот и заползет...

Говорят, на Кавказе один старик спасся сказкой от смерти — завел нескончаемое, как время, повествование, и смерть, подождя немного, ушла ни с чем. Той же привилегией сказок пользовалась Шахразада, должно быть, уже позднее измыслившая трюк занимательности: первоначально царь не решался ее казнить по более веской причине — чтобы змея не заползла.

Еще позднее "Декамероном" отговаривались от чумы.

И сотни иных уловок и хитростей, сулящих гибель обидчику, обеспечивающих продолжительность речи. "Жил-был царь, у царя был двор, на дворе был кол, на колу мочало; не сказать ли с начала?.."

На основе непрерывного речевого круговорота сказка, зарвавшись, мечтает создать некий перпетуум-мобиле, откуда и родились и разошлись по свету все эти безмерные, дразнящие воображение, свивающиеся в кольца, расплзающиеся лианами циклы — "Тысяча и одна ночь", "Океан сказаний" — омывающие землю. Раскиданная по лабиринту и смотанная в клубок — дорога. Змея, кусающая собственный хвост в знак уловления вечности. Кольцо, надетое на палец, на неразлучную связь. Завивание венков, хороводов. Сакральная плетенка орнамента, опоясывающая горшок и корабль, не имеющая ни конца, ни начала, с изгороди перенесенная в рукопись, в охранную грамоту книжной вязи, завязанную раньше, в сказке, посреди лаптей и лукошек, рядом с пряжей, с нитью судьбы, с Арахной и Пенелопой...

Изумляемся: фантазия! Не фантазия — гарантия. Не узор — забор, оборона: мира в доме, огня в печи, силы в утробе, зерна в могиле, нацеленной на новую цепь голов и хвостов, сцепившихся мордами, объединившими хвост и хобот, выпускающий пламень цветка, чреватого птицей, продолженной пламенем хвоста — головы — хвоста — головы — хвоста — головы... "Летала сова — веселая голова; вот она летала, летала и села, да хвостиком повертела, да по сторонам посмотрела, и опять полетела; летала, летала и села, хвостиком повертела да по сторонам посмотрела..."

После этакой присказки — точнее, в ее кольце, в обрамлении — вступаем в сказку: второе кольцо, второй проект вечно-го двигателя: журавль и цапля поочередно ходят друг к другу свататься — то один раздумал, то другой. "Вот так-то и ходят они по сью пору..."

Идея, мораль? — Одна: непрерывность рассказа, хождения, миропорядка. Сюжет в данном случае лишь вариация круговой татуировки, орнамента.

Из хакасских преданий известно: когда однажды сказитель прервал сказку и вышел, он увидел в горе богатыря, застрявшего вместе с конем. — "Меня почему так оставил, почему в горе оставил?" — обиженно спросил богатырь незадачливого рассказчика, после чего тот заболел и, умирая, заповедал потомкам: не прерывать!

Сказка — точно лунатик, который боится упасть и разбиться, если вдруг окликнуть не вовремя. Она словно чувствует, что мы не одни, что кто-то важный идет по мере того, как движется речь, проходит сквозь горы, сквозь стены, перекидывает мосты через пропасти и переправляется по нити, что тянет и вяжет рассказчик — ему на помощь, нам во спасение. Здесь перебили, а там — упадет, застрянет, и что-то важное в на-

шей жизни провалится и развяжется. Но зато, если сказка сказывается, то и там все идет на лад. И мы можем спать спокойно, пока она все еще сказывается, и Сова-голова летает, вертя хвостом-головой, и Журавль с Цаплей ходят напеременку свататься, и Мочало висит бесконечно на дворе у царя Гороха.

VIII

Там, где не пройти, не проехать, сказка ставит мосты: перебрасывает над огненным озером утиральник высокой радугой, строит столб до неба, кладет шуку длиною во весь окян. Мост — ходячая декорация сказки — место встречи и схватки с нечистой силой, с загробным царством. Под калиновым мостом (на мосту) поджидает царевич змея и змей царевича. Как построить мост в одну ночь? — вечная головоломка Иванушки-дурака.

Кровная заинтересованность сказки в наведении мостов, а шире — в установлении всевозможных межзональных контактов — брачных союзов, торговых сделок, заграничных и потусторонних долгосрочных командировок — проистекает, надо думать, из более общей, настоятельной потребности *связывать*, ради которой она, возможно, и появилась на свет. В этом смысле ее мосты, ее волшебная техника, типа нынешних телевизоров, пеленгаторов, самолетов, ее бесчисленные, во все страны устремившиеся гонцы и посланцы, перевозчики и передатчики служат, единственно, делу коммуникации, над которым без умолку бьется сказка.

Сказка — связка. Сказка — складка. Сказывать сказку означает в первую голову складывать слова и предметы. Рассказ здесь больше похож на арифметическую задачу, нежели на описание вымышленных или вероятных событий. Как к одному звену присоединить второе, ко второму третье и т.д., то есть как перекинуть висячий мостик отсюда — туда, отсюда — сюда, связав безалаберные слова в нерасторгаемую цепочку, плетенку, — эта, на взгляд, формальная сторона получает здесь очертания всепоглощающей идейной программы.

Естественно, что из сказки произошли считалки. Они в ее крови и, чуть что, выпадают в виде кристаллов.

С ними связана и непонятная старшей братии, но хорошо знакомая сказочникам радость пересчитывания пальцев на руке, вскормленных чадолюбивой Сорокой или заселяющих тесный Терем-теремок — путем суммирования и уплотнения проживавших в нем раньше хозяев, всякий раз перебираемых заново и составляющих, с каждым новым жильцом, ритмически нарастающий список, катящийся по рассказу снежным комом, колом в упряжке со всеми опровергнутыми им оппонентами.

Составление элементарного ряда — складывание сказки —

принимает иной раз характер разматывания и уточнения причинно-следственной связи, либо связи вещей, нацеленных на выполнение какой-либо задачи, что также нас вовлекает в занимательное занятие связывания. Как держатся они друг за дружку, с какой убедительной плавностью и непрерывностью развития осуществляется цепная реакция в звонком припеве-сюжете: "сучка за внучку, внучка за бабушку, бабушка за дедку, дедка за репку...", пока, наконец, какая-нибудь мизерная причина, песчинка, не сдвинет эту армаду — по принципу: мышь родила гору! (Та же мышь, вильнув хвостом, разбив яичко, порождает лавину бедствий и весь дом приходит в разор, и кто-то вешается с горя, и кто-то рвет в отчаянии священные книги.)

В сущности сказка подобного типа безразлична — мышь родила гору или гора мышь. (Эта обратная "репка" связь представлена, например, подключением все более мощных погонщиков к строптивой козе, не желавшей возвращаться домой.) Она лишь прибор, своего рода машина по извлечению скрытой в жизни интриги, демонстрирующая чистый процесс взаимодействия вещей, который сам по себе ей дорог и интересен. Конечный итог подчас ничтожен, бесперспективен с точки зрения цели. Колобок все-таки пойман, теремок раздавлен вместе со своим населением. (Помню, как меня огорчали эти сюжеты в детстве, но, зная, что колобок будет съеден, я радовался тому, что впереди ему еще долго бежать.) Сказка имеет прибыль с оборота, а не с капитала, и проигрыш ее привлекает не меньше, чем выигрыш. Ей равное удовольствие доставляет прогресс и регресс, натуральный обмен, построенный на возрастании и на убывании ценностей, когда в ходе торговых и речевых операций лошадь обменивается на корову, корова на свинью и так далее, вплоть до поломанной клюшки, потерянной иголки, имеющих также тенденцию набивать себе постепенную цену, выручая "за скалочку — гусочку, за гусочку — индюшечку, за индюшечку — невесточку".

Все это называется: городить огород, мостить мосты, сказывать сказку — на основе ее удивительной страсти к развитию связанного ряда. Кажется, речь сама себя порождает, не побуждаемая никакими мотивами, кроме внутренней логики действующих в ней сопряжений. Вместо репки тянут сказку. Пользуясь удобным предлогом, сказка на самом деле рассказывает нам о себе, о своем законе, устройстве, и вьет из природы веревки — в расчете построить еще один перевоз. Бесцеремонная в обращении с фактами, с природными возможностями, она проявляет какую-то страстную пунктуальность, дотошность в поддержании системы сцеплений, где каждое колесико тщательно обговаривается и служит, можно догадываться, предметом обожания. Сказка, если потребует, перевероршит стог сена ради того, чтобы найти спрятанную в нем иголку и сшить потом начисто весь этот стог по собственному фасону — методом

репки, способом мышки, нанизывая слова, словно бусы, на одну нитку.

Возьмем ничем не замечательное начало первой же сказки в собрании Афанасьева:

"Жил себе дед да баба. Дед говорит бабе: "Ты, баба, пеки пироги, а я поеду за рыбой". Наловил рыбы и везет домой целый воз. Вот едет он и видит: лисичка свернулась калачиком и лежит на дороге. Дед слез с воза, подошел к лисичке, а она не ворохнется, лежит себе как мертвая".

Присмотримся: каждая фраза заимствует из предыдущей какое-либо слово и воспроизводит его в новом повороте. На чем кончается одна, то подхватывает другая. Слова перекачываются, как жемчуг, как мозжечок в прозрачном теле красавицы — из косточки в косточку, и в этом заключается "склад", которым вяжется сказка с начала и до конца — как чулок.

Старика свяжу со старухой,
Со старухой с кособрюхой.

В данном случае чувствуется стилистическая переизбыточность, удалство и щегольство языком. Но принцип выражен точно: свяжу то и то. Для связи было бы довольно сказать: "Жил-был старик со старухой".

Старуха такое же производное от старика и так же согласуется с ним, как слову "жил" вторит слово "был". Связанность морфологическая, звуковая, семейная. Связанность, если хотите, извечная и первичная: "Жил-был старик со старухой". Мост между "был" и "жил", между прошлым и давно прошедшим временем — незапамятной стариной и родившейся от старика со старухой, в подклети завязавшейся фабулой.

Ах, эта мышка!..

IX

В XIX веке имела хождение теория заимствования. Потом ее нашли беспомощной и ошибочной. Досьга набегавшись по следу бродячих сюжетов, петлявших по всей Евразии, ученые вдруг наткнулись на те же следы в Америке, в Австралии и отступились в удивлении перед фактом океана, через который народы, понятно, не умели общаться, между тем как сюжеты брали преграду, словно знали иной, неведомый науке, проход.

Теория обанкротилась.

Все же ее догадки исполнены очарования — знак прикосновения к подлиннику.

Как таковые, заимствования ничего не объясняют, скорее затемняют картину. Они верны лишь сторонним, косвенным указанием, что истину нужно искать не поблизости от себя, а за лесом, в дальних странах, все удаляющихся по мере приближения к ним, пока они не совпадут неожиданно с нашим собст-

венным домом, замкнув дорогу кольцом, не имеющим ни конца, ни начала. Дóроги не влияния одних племен на другие, но благие порывы связать народы веревочкой и пустить гуськом на поиски тридесятого царства, потерянной праматери-Индии, обернувшейся, как и тогда, для кораблей Колумба, Америкой, сохранившей в чистоте, у индейцев, сюжеты Старого Света.

Как все это в ключе, в бычае сказки!..

Несостоявшаяся — и прекрасно — в научном отношении, версия появилась как производное сказки в эпоху пара и шлака и отвечала невольно духу старых преданий, заключенным в них силам блуждания и сцепления. Идея связи, которой бредит сказка, отозвалась у ее теоретиков каждой передвижения, небыточными надеждами составить всемирный союз по торговому обмену сюжетами. В конце-то концов обнаружилось, что народы достаточно вяло пользовались чужими моделями. Но с помощью вздорной гипотезы, созданной не без участия жонглирующей морями и землями, народами и царями фантазии, открылось подводное братство враждующих и незнакомых, не слышавших друг о друге племен, родственных не по крови, не по вере, а единственно — по сказке. Это непостижимо, но зато похоже на правду.

Х

Волшебные предметы, замечено, легко подменяют друг друга. С ними не церемонятся — выбор не ограничен. Какое-нибудь долото может служить доносчиком, гусли — орудием вызова моря и войска.

Но все-таки каждый стиль имеет свой реквизит. В сказке к нему относятся, помимо прочего, печка, кольцо, веретено, клубок ниток, иголка — вещи сугубо домашнего, бабьего царства. Дорогу Ивану покажет первый попавшийся гвоздь, но лучше эту роль исполнит золотое колечко. Или — клубок ниток.

Тому виною не только женские руки, участвующие в сплетении сказок. Тут чувствуется влечение жанра к родственным существам. Помимо обстановки, в которой бытует сказка, проникаясь житейской средой, здесь сказывается близость предвечная, символическая, позволяющая тому же кольцу выступать на правах первообраза — ко всему, что в ней происходит. Кольцо, можно заметить, потому употребляется в сказке с таким знанием дела и попаданием в цвет, что оно у нее повсеместно на уме и на языке. Залог любви и супружества, верности и закона, дальнего пути и судьбы, всяческой связи и тайны — да это же само основание, предметное олицетворение сказки в каждом ее звене и витке.

Так же к слову прилились в ней ткачество и прядение, вышивание и просто шитье, сопровождающее рассказ — параллель-

но его строю и стилю. У истоков сказки сидит мудрая дева, вечная жена Феврония, от первого до последнего вздоха погруженная в рукоделие. "...И вниде в храмину и зря видение чудно: сядше бо едина девица и ткаше красна, пред нею же скача заец".

(Не об этом ли зайце сказано: "Тут зайчик вбег в избу, наелся — напился и спать повалился. Когда зайчик проснется, тогда и сказка начнется"? Да, сказка начнется, когда Феврония вновь сядет за пяльцы и зайчик опять заскачет под ее музыку.)

...И как она, поспешая к совместному с мужем успению, шила в церковь воздух со святыми изображениями, а Петр ее торопил, чувствуя приближение смерти, и Феврония все просила его потерпеть да обождать и наконец поднялась, воткнула иглу в шитье, обмотав ее заботливо ниткой, и послала сказать — пора... "И воста и вотче иглу свою и проверте нитию, ею же шияше. И послав ко блаженному Петру, нареченному Давиду, о преставлении купнем. И, помолившися, предста вкупе святыя своя душа в руке божии месяца июня в 25 день".

Или не синонимы — жить и шить? Или не той же нитью, что Феврония перед кончиной обмотала иголку, чтобы кто-то продолжил, шьется сказка?

Все это столь значительно — нитка, иголка — что мы не беремся решить, что же, собственно, вяжет Феврония в продолжение всей своей повести — красна для дома и храма, или свою, сплетенную с князем Петром судьбу, или некую священную ткань мирового жития и сказания?..

Шитье для сказки такой же волшебный аккомпанемент, как гусли-самогуды для Морского Царя. Под пение веретена, под мерное бряцание спиц и посвистывание иглы свершается исполненный важности, ритуальный танец рассказа.

XI

Сказке идет, чтобы ее рассказывали не под открытым небом, а в доме, в тесном кругу, в закутке, у печки, у теплого бочка хозяйки, прядущей тем временем ей в подкрепление бесконечную пряжу, в лад с котенком, катающим по полу неутомный клубок, возле кошки, погруженной в дремоту, поздним вечером, зимой или осенью, когда особенно выныт и памятен запах дома, родимой овчины, вместе со всей обступившей кибитку, сгустившейся темнотой, непогодой. Это не просто привычная, выигрышная атмосфера ее исполнения, но отвечающий ее внутренним струнам, врезающийся в текст интерьер, сопряженное с долгой дорогой и предусмотренное в разъездах гнездо, откуда-куда и во славу которого сказка отправляется странствовать. Дом — оборотная сторона, локализованный полюс дороги, к которому та тяготеет согласно закономерности: чем дальше путь, тем дороже дом.

(Муза дальних странствий, известно, преимущественно сидит у камина. На том же — обратном — вождлении запечного рая, надежного крова прочно держится эстетика страха, истории о мертвецах, колдунах. Они, как дождь, стучащий по крыше, как завывание ветра под дверью, нагнетают эффект безопасности, которым мы счастливо наслаждаемся. От встречи с мертвецами нам сладко, нас тянет под одеяло. Замок с привидениями своим литературным успехом обязан разбуженному чувству уюта, сознанию застрахованного от непрошенных вторжений жилья. Поэтому, кстати, нет нужды в рассказах о всякой нечисти усматривать непременно нравственную испорченность автора, движимого, возможно, почтением к дому или жаждой укромного угла и тепла...)

Но сказка при этом смотрит на вещи более трезво, утилитарно. К кочевому образу жизни ее влечет инстинкт гнездования, неотступный гений оседлости, что отражается на душевном и предметном ее ландшафте. Самое странное, беспокойное, бродящее по свету создание, падкое на чужедальние земли, приключения, чудеса, оказывается самой привязанной к дому формой народной поэзии.

В этом отношении сказка похожа на кошку, которая не расстается с жильем, хотя среди домашней скотины числится диким отродьем. Другие свойства кошки также напоминают поведение сказки: ночной характер существования, наполовину погруженного в сон, наполовину в химеры подпольного и чердачного мира, гибкость и острота реакций, мистическая очарованность взгляда, сближение кошек с нечистой силой, что не мешает занять им при печке привилегированную должность барометра, тайного стража, доброго беса, уморительной и мирной кикиморы, без которой дом не прочен и как будто лишен жильцов.

Кошка существует где-то на уровне древнего поклонения демонам.

Предрасположенность сказки к кошке ознаменована выступлениями Кота в сапогах, Кота Мура и других кошачих артистов, которым ведь незря же приписывалась способность к сочинительству сказок, порой наделенных колдовской, гипнотической силой (Кот-Баюн, напускающий сказками сон на свои жертвы, — тема, требующая специального рассматривания). Но и обыкновенная кошка возбуждает у сказки явно повышенный интерес и симпатию, которые превосходит лишь находящийся вне всякой конкуренции конь. Кошка же как бы случайно, нечаянно втирается в сказку и производит переполох (ее все звери боятся), вызывает смех, восторг, удивление уже своей фантастической внешностью, для чего ее иногда переносят в чужую страну, не выдавшую кошек, и описывают по всем правилам поэтического остранения как редкую диковинку, невидаль.

"Кошку ту Семион-вор так к себе приучил, что она везде за ним бегала, как собака, и ежели он останавливался на дороге

или в ином каком месте, то кошка становилась на задние лапы, а потом терлась около него и мурлыкала. ... На другой день Семион-вор взял свою кошку, и пошел в город, и, пришедши к царскому двору, остановился против окон царевны Елены Прекрасной; в то же самое время кошка села на задние лапы, а потом начала тереться и мурлыкать. Надобно знать, что в том государстве совсем не знали и не слыхали, что есть за зверь кошка". (Начинается суматоха вокруг кошки, Семиону предлагают поселиться в царском дворце ради кошки, которую он дарит Елене Прекрасной к великой радости самого царя. "Ежели прикажете мне, то я буду ходить к вашему величеству всякий день и стану кошку приучать к вашей любезной дочери". Словом, кошка в центре внимания.)

Тут нет ничего от позднейшего увлечения "кошечкой" в изнеженной городской обстановке, в эротическо-сентиментальной традиции. Кошка здесь покамест всецело "чудный зверь", более экзотический, чем одомашненные сказками медведи и волки. Возможно, сравнительно позднее распространение кошки в Европе способствовало тому, что за нею закрепились черты иноземного, нездешнего происхождения. Но одновременно в ней сказка, как человек в обезьяне, узрела свое подобие и поставила у себя на запятках — заправским эфиопом.

Через кошку, как через сказку, протягивалась незримая связь между лесом и печкой, заморской далью и домом, звериным и человеческим царствами, бесовой чарой и бытом. Кому как не кошка сказка могла препоручить свое бессчетное, невесть с каких глубин, с которых широт расплодившееся по свету потомство?

И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом...

XII

В ней есть нечто от жуткой и пронырливой затаенности зверя, от скрытости птиц и рептилий и даже от совсем уже чуждых, непостижимых уму, сизифовых преткновений улитки, от левитации паука и метагалактик муравьев и термитов, лежащих как бы за гранью человеческого познания. (Попытки войти здесь в более глубокий контакт грозят провалом в безумие, паралитическими расстройствами речи, сбивающейся на гримасы и лопотание обезьяны, приблизившейся к миру животных дальше, чем это дозволено нашей организацией.)

Животность ее природы наружно проявляется там, где сказка, наперекор доводам рассудка и чувства, слепо, с тупым упрямством следует голосу крови и, моментально срабатывая, случается, попадает в ловушки, расставленные историей на ее узком пути. В ее памяти образуются трещины, разрывы, лаку-

ны. Но сказка, наподобие ящерицы, обладает способностью к быстрой регенерации тканей, что в итоге ведет к чудовищным неувязкам и ляпсусам в духе искусства абсурда (своего рода наростам и опухолям на месте повреждения, по которым мы и можем судить о силе ее инстинктов, о дикой жизненной хватке), ставящим нас в тупик и поражающим в то же время безукоризненной правильностью запрограммированного в ее генах рисунка. (Кажется, сказитель тогда, словно граммофон, механически воспроизводит предустановленный код слагаемого понимания его воли и разумения текста, смысл которого им отброшен как лишняя роскошь за полной его недоступностью для позднейшего человечества.)

В одном из вариантов классической сказки о репке, катящаяся как по маслу, от дедки до мышки, программа внезапно меняет пластинку: вместо кошки, помогающей сучке (в литературном изложении — Жучке), появляется... нет, сами посудите, кто пришел вместо кошки:

"Пришла но́га" (!?)

С участием "но́ги" продолжается передача, катящаяся, однако, теперь не под гору, а в гору: две но́ги, три но́ги... И так пять раз подряд, куда пятью рядами ногой абракадабры не завершается наша сказка, сошедшая с ума.

"...Пришла пята но́га. Пять ног за четыре, четыре ноги за три, три но́ги за две, две но́ги за но́гу, но́га за сучку, сучка за внучку, внучка за бабуку, бабука, за дедку, дедка за репку..."

Честно скажу: я не знаю, что это такое, — не то, что объяснить, но как назвать, обозначить и о чем вообще тут может идти речь? Откуда, зачем пожаловали эти ноги, да и ноги ли это, или что-нибудь похуже, вроде одноногих, гадоподобных богов из подземелий царя Кекропа, выкормивших Бабу-ягу, расплодивших в Индии племя полужмей-полулюдей под странным наименованием "на́ги"?.. Или попросту, в глупую рифму *дороге*, которая не произносится, но присутствует в подсознании "Репки", вспомнил сказочник *ногу* ("бежит ножка по дорожке") и вставил, ничтоже сумняшеся, чужую кассету? Или сказке вообще в глубине души наплевать, на какой арифметике строить свою грамматику, и она заложила в машину первую пришедшую дичь, выпуская с конвейера бабок и внучек, а после, для скорости, ноги, одни ноги без туловищ, в качестве цифрового отчета с того же полигона?

Этот казус похож на подложенное яйцо. Пovýтолкав законных наследников, непрошенный заморыш растет, как эта не к ночи помянутая, размножившаяся опухоль-но́га, и скоро занимает один всю свободную площадь, превосходя размерами даже приемную мать. А та, не замечая подмены, суетится вокруг паразита, и спроваживает в ненасытную пасть скромных мошек и червячков, и еще радуется, небось, что сынок у нее удался такой большой и горластый.

Фабр называл это мудростью и невежеством инстинкта.

Но сказке не обязательно в нарушение логики доходить до Геркулесовых подвигов. Часто она старается как-то сгладить и примирить свои дикие выходы с общепринятой рассудительностью, для чего измышляет головоломные мотивировки. Она настолько не компетентна в этой материи, что с помощью здравого смысла запутывается и провирается больше, чем если бы наотрез отказалась отвечать на вопрос, не противоречит ли ее поведение разумному пониманию. Противоречит! Всегда противоречит! И нечего было Катоме-дядьке дубовой шапке приписывать какую-то человеческую психологию, позволившую, якобы, злой королевне беспрепятственно отрубить ему ноги, тогда как был же он в силах этого не допускать. "Катома дался ей на поругание. — Пусть, — думает, — пострадаю; да и царевич узнает — каково горе мыкать!"

Ложное правдоподобие, желание придать иррациональной ситуации видимость естественного хода вещей заставили рассказчика встать на зыбкую почву психологических рассуждений и домыслов, хотя логичнее было бы — и сказка на это расчитана — обойтись без объяснений на тему, почему сильномогучий Катома позволил над собой надругаться. Позволил — и баста, на то он и дядька — дубовая шапка, чтобы все делать по требованию, тем более зная заранее, что ноги у него, как это свойственно дубу, скоро все равно отрасли, а не ради сомнительной прихоти пострадать и тем проучить незадачливого царевича. (Тоже мне — Анна Каренина!)

Гете оправдывал Рубенса, прибежавшего в пейзаже к двойным теням, падающим в разные стороны при одном источнике света; оправдывал он и Шекспира, предоставлявшего Леди Макбет, в зависимости от тона и характера монолога, либо иметь детей, либо выступать совершенно уже бездетной злодейкой.

Сказка вольна еще меньше считаться с необходимостью согласовывать факты. В огненном озере, через которое не может переправиться змей, Марья-царевна преспокойно стирает белье. Дело в том, что царевне ведь не заказана стирка на озере (куда ее нужно доставить для дальнейшего прохождения курса), ну а змею заказано плавать и летать через озеро, для чего оно специально и приготовлено огненным. Просто это гвоздь не от той стенки.

Сказка, как звери, мгновенно реагирует на знакомый сигнал, меняя диспозицию, и так же вынуждает кидаться, меняя ориентировку, окраску покорных ее власти героев, наделенных моторными импульсами, не заставляющих себя ждать.

"Нежданно-негаданно приезжает Иван-царевич к Дмитрию-царевичу, входит в его комнату, а он спит себе крепким сном. Увидел Иван-царевич портрет Марьи-царевны — и в ту же минуту влюбился в нее, выхватил свой меч и занес на ее брата".

Грацию подобных рефлексов постигаешь тоже чутьем. Как это правдиво, естественно: вошел, увидел портрет — влюбился и занес руку на брата. Не спрашивая, не рассуждая: самец.

Они знают, что делают. У них врожденные навыки, унаследованные от предков идеи, быть может, иногда несуразные, нелепые с точки зрения логики, но абсолютные по безумию и правоте интуиции, позволяющей сказке вот уже сколько веков жить на собственный страх и риск, посреди всех средостений, срываясь с крючка, забывая лапу в капкане и все-таки всякий раз ускользая от нашего понимания в ночь доистории, в чащу непроходимых лесов.

XIII

Понятно, что любят коня. Ну, транспорт. Ну, пахарь. Правая рука на войне, первая подмога, забава. Ну там, в придачу, какое-нибудь еще божество. Оракул, радетель. Но есть же еще что-то, уже что-то художественное, чем дышит абрис всадника, заставляющий себя рисовать в должности едва ль не заглавного, государственного герба стольких культур и памятников?

Посмотрите, как он сидит на коне в великолепном слиянии линий человеко-животного тела, — алконостом, кентавром, русалкой, говорящими о сказочной жажде соединения разъединившихся форм человеческого и звериного царства, встретившихся наконец в лице коня и наездника, этой твари о двух головах, похожей на морское чудовище, дракона, левиафана. Да, всадник — счастливая находка, единственная в своем роде, позаимствованная у жизни метафора, которую искали давно по всем метаморфозам, предлагая вниманию зрителей, обсуждению ученых умов птицу с ликом девы, деву с хвостом рыбы, песьеголовцев, Полкана, Минотавра и Китовраса, хвостатых, рогатых, трехногих, шестируких и пятиглазых ублюдков, увенчавшихся громадою всадника. Оттого-то он так пришелся всем по вкусу и по нутру — по потребности в чудесном согласии между зверем и человеком, по любви к сверхъестественным монстрам, к парадоксам и курьезам природы. Никакое живое создание — будь то лев, крокодил, верблюд, жираф, носорог и даже слон — не в силах соперничать с ним в гротескной остроте очертаний и прихотливости композиции, в фантастической, граничащей с вымыслом, поставленной на ноги массе. Лишь в области мифологических образов найдутся ему параллели, например, "чуда-чудного, дива-дивного" в русском духовном стихе, представленного в близком нашему оригиналу обличье:

У чуда тулово звериное,
Ноги лошадиные,
Голова человечья и руки человецьи,
Власы у чуда до пояса.

Всадник так же во всем чрезвычайен и необычен, но у него преимущества в безусловной достоверности зрелища, которое он собою являет, в слаженности устройства, в изящной и прочной посадке всех своих сочленений, собранных не в хаотичную гущу, но в стройный, молодеваый ансамбль, в художественную гармонию.

Глядя на всадника, мы видим коня, переходящего в фонтан человека, который в свой черед низвергается каскадом коня. В старых его описаниях поражает сращенность этих двух начал, позволяющая Бове Королевичу "во всю конскую пору скакать и палицею железною махать", как будто то и другое суть функции одного организма, что далее приводит к редкому в искусстве единству словесной и изобразительной формулы, словно созданной нарочно для украшения жизни средствами речи и кисти, пера и резца. Поистине это — искусство собственной персоной!

"Конь же его бысть борз и горазд играти, а юноша храбр бысть и хитр на нем сидети. И то видя, чюдидшася, како фарь (конь) под ним скакаше, а он велми на нем крепко седяше и всяческим оружием играше и храбро скакаше" ("Девгениево деяние").

Посмотрите, как джигитует он несколькими, перепрыгивающими с места на место, клише, как смыкаются глаголы "скакать", "сидеть", "играть", производя и продолжая друг друга звериными завитками орнамента. С таким же упоением, самозабвенной отдачей себя во власть резвящегося, будто наяда, рисунка, изображали всадника всюду, где представится случай, — в мраморе, на монетах, на пряниках и изразцах, в иконописи и в лубочных картинках, — галопом по всемирной истории, — сиюсья передать первым долгом этот общий профиль свившегося в клубок двуединого существа, эту шестиногую бабочку, протянувшую к небу руки-усики, распластавшую крылья по сторонам — конской шеи и конского крупа. Эту затейливую фигуру ищут охватить каким-то одним иероглифом, общим росчерком, единым рывком и в предвкушении ее появления не устают расписывать, как снаряжался герой в дорогу и седлал коня, накладывая разные потнички, войлоки, уздечки, попоны, подпруги, как будто это важнее (и по эстетической сути важнее), чем все его дальнейшие подвиги, чтобы, наконец, усестся на нем и разом превратиться в красавца, победителя и господина, — этот миг чудесного преображения коня и человека в одно лицо вождедели запечатлеть и оттягивали удовольствие, нагнетаемое, как кульминация, в заблаговременно подготавливаемом и все-таки всегда неожиданным взрыве возникновения всадника, после чего остальные события пойдут уже мелькать по сюжету, как нечто само собой разумеющееся, как мечущиеся в глаза и исчезающие под копытами камни.

Собираясь выступить в паре со своим добрым животным,

всадник использует все богатство возникающих между ними сравнений. Он не только продолжение лошади, но и ее венец, и поэтому такое значение приобретает седло в этой вертикальной градации, служащее необходимой ступенью, ведущей вверх, к человеку, и выше, к его голове, которую тоже седлает какой-нибудь сверхординарный колпак, увенчанный, соответственно, шпилем или пером. Все они крепко сидят и едут друг на друге, как витязь на том же коне и как человеческий род склонен вообще представлять себе бытие — лесенкой и пирамидой, чему иллюстрацией может служить обожающий многоярусные фигуры лубок.

Но в то же время всадник выступает антиподом коня, верховным воеводой по отношению к слуге-пьедесталу, в результате чего композиция "зверь-человек" принимает весьма разветвленный и контрастный характер, предлагающий воплотить эту тему в красочном разнообразии, в капризном завихрении линий, о чем мы тоже можем судить непосредственно по произведениям живописи. Это не конь танцует и вертится, а сама идея всадника требует быстрой, рыщущей мысли, которая бы с налету ловила все ее сногшибательные ракурсы и диссонансы, складывающиеся, тем не менее, в гармоническое единство.

Если со стороны своего ума и таланта конь предельно очеловечен, в чем нередко превосходит хозяина, то по внешности он, напротив, всемерно приближен к животному:

Выбирал коня да себе доброго,
Коня доброго да не езжалого,
Выбирал он бурушка косматого,
Да шерсть у бурушка по три пяды,
А грива у бурушка да трех локоть,
А хвост у бурушка да трех сажень,
А хвост и грива до сырой земли,
Хвостом следы да он запахивает.

Дорогое убранство коня также стремится усилить и подчеркнуть в нем животные признаки. "Зверовиден" — похвальный эпитет в обращении к тому, в ком ищут и ценят зверя. Снаряжая его, хозяин сам удивляется:

Али добрый конь, али ты лютый зверь?..

В итоге взаимодействия коня с человеком возрастает чувствительность третьего, рожденного из их отношений, небывалого создания — всадника. Свойства дикости и ума, бешеной плоти и высокой духовности, лютого ужаса и красоты не стираются в нем, но, ошетилившись, режут глаз невероятностью сочетаний. Восседающий на коне богатырь предстает первобытным творением безмерных космогонических сил; все стихии раско-

ваны и вновь связаны в нем, обрацая вселенную в сцену его посадки-поездки. Все три царства — небесное, земное, подземное — откликаются на извержение всадника.

"Его добрый конь возъярется, от сырой земли кверху подымается, что повыше лесу стоячего, пониже облака ходячего; начал скакать — по мерной версте за единый скок; испробовать коня богатырского — целые печи земли выворачивались, подземные ключи воздымались, во озерах вода колебалась, с желтым песком помешалась, во лесах деревья пошатались, к земле приклонялись.

Скричал Незнайко богатырским голосом, сосвистал молодецким посвистом — звери на цепях заревели, соловьи в садах запели, ужи-змеи зашипели. Такова была поездка Незнайкина!"

Соловьи в оркестре со змеями, рвущиеся на цепях державного разума звери, вывороченные с корнем деревья — таков ковровый узор, сплетающийся контуром всадника. Весь мир сосредоточен на нем и узнается в его появлении, падая ниц перед тем, кто собой замещает всех. Всадник едет на нас горой, океаном и зоопарком природы, приведенной в движение волнами его голоса, облика. Он и по виду достойный соперник исконного врага человеческого, многоголовое божество — змеебодец.

XIV

"— Ну, вот тебе последняя загадка: что такое *красота*? — Солдат опять свое: — Хлеб, — говорит, — красота! — Врешь, служба; красота — огонь..."

Такая маленькая, а уже понимает — где польза, а где красота! И как мошки летят на огонь, и как дети тянут ручки ко всему, что горит и сверкает, и как спички хранят в душе мгновенно возбужденные пламя так исповедует сказка рабскую преданность свету. Ее образы покрывает ассистка: золотые волосы, золотые перышки, золотая чешуя, грива, крыша — знак принадлежности к высшему, драгоценному блеску. В ней хвалят золотом, и плачут жемчугом, и, улыбнувшись, рассыпают цветы по лицу земли, избирая наряды по требованию максимальной концентрации света, радужного полыхания красок. "Просыпается царь наутро, подходит к окну, а глаза ему так и ослепило — ажно отскочил на три сажени: это, значит, мост-то, одна полоса серебряная, другая золотая, так и горит и светится..."

Сказочный цвет имеет люминесцентные свойства и, как жетса, зажигает предметы, отчего само название *сказочный* фосфоресцирует в нашем сознании. Краски тут замешаны на огне, расплавлены и утоплены в золоте, исполняющем, в частности, роль цветовой гиперболы, дополнительной подсветки, опоры, из которой образ блистает, как самоцветный камень.

— Кукуреку! Боярин, боярин, отдай наши жерновцы золотые, голубые! Боярин, боярин, отдай наши жерновцы золотые, голубые!”

Спрашивается: какие же все-таки были жерновцы — золотые или голубые? Они и золотые и голубые сразу, и голубое в них усугубляется золотом, говорящим всегда о качественной интенсивности вещи, окрашенной, если понадобится, в любой колер, но вдобавок, для важности, еще золотой.

Золото же, как известно, — *красное*. Его присутствие изобличается незатухающим разлитием света, и это дивное свечение в сказке можно принять за красоту в ее точном виде и смысле. “Дурак развязал платок, всю избу осветил. Спрашивают его братья: — Где ты этакой красоты доставал?”

Власть, добро, благородство непреложно о себе заявляют красочным жаром, сиянием, в результате чего юрисдикция, религия, мораль, экономика заметно потеснены и трансформированы эстетикой. Все оценивается на блеск и на цвет. Мир познается и объясняется декоративно — однако не ради одной лишь утехи и прихоти глаз, но в силу какого-то чудесного законопорядка, управляющего физиологией сказки, понуждая все и вся перекладывать на цветовую азбуку-морзе, вроде сигнализации флагами в морском флоте.

“Вот летели они, летели; говорит орел царю: — Погляди, что позади нас? — Обернулся царь, посмотрел: — Позади нас дом красный. — А орел ему: — То горит дом меньшей моей сестры...”

“...Посреди моря остров виднеется, на том острове стоят горы высокие, а у берега что-то словно огнем горит. — Ничего пожар не виден! — говорит купеческий сын. — Нет, это мой золотой дворец”.

Огонь — золото — солнце — радуга — красное платье — красная девица — цветы — драгоценности — так переливается сказка дружественными понятиями, на правах синонимических признаков ищущими представить лучистую силу источника, находящегося за текстом. Так Яков Бёме пытался подобрать недостающий эпитет к сверканию горного мира: “Это несравнимо ни с чем, кроме драгоценных камней: рубина, смарагда, дельфина, оникса, сапфира, бриллианта, яшмы, гиацинта, аметиста, берилла, сердолика, алмадина и др.”

Сказка не знакома с ученой терминологией, она проще, прямее и больше упирает на золото, на огонь. Но есть что-то ярче и краше золота, чище огня, о чем она жаждет поведать, и, силясь перескочить свой речевой потолок, она всякий раз распиывается в бессилии перед яркостью неизреченного света: “ни вздумать, ни взгадать, ни в сказке сказать!” Однако постоянно, с каким она хватается за спасительную отписку, убеждает, что позиция сказки лежит как раз на пределе, у самого рубежа несказанного, и бьется о красоту, превышающую возмож-

ности слова, и эгим-то запредельным сиянием озарен ее злато тканый покров.

Кстати, поэтому избыточное золото в сказке не тяжело, не сусально; красочность не превращается в самодовольную цветистость лубка, где цвет лежит на поверхности толстым слоем, знамение материального блага, вне его духовных потенций, лишено тайны и веры в сиятельные чудеса. Рыгая и харкая золотом в знак своего имманентного, неотъемлемого богатства, сказка зачарована больше созерцанием его волшебного блеска, и грубое вещество не теряет в ней лучистой прозрачности тончайшей стихии — огня, сообщающего вязкой материи серафическую легучесть.

Световая природа прекрасного так явственно в ней проступает, что в сказке долгое время усматривали поклонение Солнцу. Но сказка, как Елена Прекрасная, претендует на большее: "— ... Отчего ты, красное солнышко, трое суток не светило? — Оттого, что все это времячко спорило я с Еленой Прекрасною — кто из нас красотой выше". Сдается, ее тяготение к сверхсолнечному сиянию шире любого оформленного культа и вероисповедания. Оно родственно общечеловеческой страсти к яркому и блестящему, которую мы разделяем с сонмом насекомых, животных, падких на свет, на цветы, на пестрое оперенье, на всякие гребешки, хохолки. В крысиных норах находят похищенные золотые колечки, монеты, уложенные по размерам и стоимости, как у банкиров, столбиками. Слабость к блестящим вещам обнаруживают сороки, вороны. Влечения сказки, по-видимому, столь же безотчетны, но высказаны ярче, решительнее, с настойчивостью сомнамбулы.

Вообще привязанность к свету и красоте даже в современных условиях подчас проявляется в виде сверхъестественной чары — где сказка, понятно, всегда чувствует себя дома. Ее нагуре близка эта замороженность создания, теряющего разум и память под гипнозом прекрасного и переживающего аффект *изумления и восхищения* в буквальном значении слов, близком феномену безумия, экстаза, опьянения и прочих скользких опытов по извлечению души из тела. Любая религия в этом пункте подает руку сказке и мистика заговорит на языке любви и поэзии: "меня — нет, ты — это я". "Созерцающий становится созерцанием, а созерцание — тем, кого созерцают", — учат суфии. Индусы толкуют о счастье отождествления сознания с прекрасным объектом, в котором мы, исчезая, созерцаем основобожденное "я". Внешне это выглядит так:

"Подошел царевич, взглянул на девицу, да гак и остался на месте, словно невидимая сила его держит. Стоит он с утра до позднего вечера, глаз отвести не может... Охотники тотчас же за ним... — Ну, ваше высочество, недаром вы целую неделю по лесу плутали! Теперь и нам не уйтить отсюда до вечера. — Обступили кругом гроб, смотря на девицу, красотой ее любят ся, и просонли на одном месте с утра до позднего вечера".

Сказка со знанием дела излагает такого рода сеансы, в которых красота играет роль колдовства. По ее вине человек делается "не свой", "и ест — не заест, и пьет — не запьет, все она представляется!" — Ничего, — говорит королевич о своей безрукой возлюбленной, — ведь ей не работать; я красоту ее и сплю — в глазах вижу!"

Отвести глаза от сказочной дивы тем более невозможно, что лицо у нее, подобно прожектору, излучает ослепительный свет. Для этого иногда во лбу устанавливается солнце, месяц или что-нибудь подобное, и мы еще толком не знаем, что это такое, и не третий ли это глаз горит у героев во лбу, совмещая магию света с энергией зрения?..

Красота в сказках имеет обыкновение не только привлекать взгляд, но и много видеть. В сущности, это взаимосвязанные процессы: светить — смотреть. Поэтому свет к красоте относится и во втором употреблении слова: весь свет; все, что мы видим. Глаз, как известно, устроен по образу солнца, и если оно светит, то оно же и смотрит. В Древнем Египте изображалось Око Солнца — божественный, проницательный глаз. Соответственно, полнолуние — чтимый праздник в Египте — именовалось "полнотою глаз". Илья Муромец, собираясь в дорогу на четыре стороны света, куда глаза глядят, осенял себя благодатью Всевидящего Глаза.

А тут ли стал Илья да на резвы ноги,
А крестил глаза на икону святых очей...

В сиянии несотворенного света, по свидетельству очевидцев, дух преисполняется мирообъемлющим зрением, удостоенный видеть все и повсюду. Во всем этом нельзя не заметить некую закономерность, позволяющую также и в сказке красоте-свету поворачиваться к нам своей оборотной стороной — полнотою глаз, созерцающих ярко осветившийся мир.

Сказка не так уж изобразительна, но она глазаста и стремится охватить взглядом как можно больше вещей, для чего иногда прибегает к широкоэкранным изображениям, к панорамным съемкам, показывающим воочию, что же, собственно, принимается ей за прекрасное.

"— Катись-катись, яблочко, по серебряному блюдечку, показывай мне города и поля, леса и моря, и гор высоту и небес красота! — Катится яблочко по блюдечку, наливное по серебряному, а на блюдечке все города один за другим видны, корабли на морях и полки на полях, и гор высота и небес красота; солнышко за солнышком катится, звезды в хоровод собираются — так все красиво, на диво — что ни в сказке сказать, ни пером написать. ...Покатила наливным яблочком по серебряному блюдечку, а на блюдечке-то один за одним города выставляются, в них полки собираются со знаменами, со пищалями, в бое-

вой строй становятся; воеводы перед строями, головы перед взводами, десятники перед десятнями; и пальба, и стрельба, дым облаком свил, все из глаз закрыл! Яблочко по блюдечку катится, наливное по серебряному: на блюдечке море волнуется, корабли как лебеди плавают, флаги развеваются, с кормы стреляют; и стрельба, и пальба, дым облако свил, все из глаз закрыл!..”

Как при виде широкого поля-раздолья из груди вырывается облегченный вздох, отвечающий жажде души расправить крылья во весь горизонт, и старики на такой оком “ну и благодать!” говорили, так на этом серебряном блюдечке покоится просветленное око, даже войну обращающее в украшение мира, развернувшегося парадом следующих за кинокамерой кадров, каждый из которых способен раздвинуться вширь, в картину миропорядка, где десятня под началом десятника являет образ благоустроенного и озаглавленного бытия, так же входящего в общий строй, как взвод в полк, полк в поле, обегаемое солнышком, что катится по небу как яблочко вокруг золотого глобуса, такого огромного, уместившегося на блюдечке — хоть бери его и любуйся на Божий свет!..

Сходный способ заполнения обозреваемого пространства принадлежностями вселенной, представленной в едином ландшафте как бы разом и навсегда, применяется в старинных гравюрах. Поле зрения в старину было безусловно плотнее современного взгляда на вещи, подобное тогдашнему городу, заключившему в тесные стены едва ли не все государство и поэтому со своей колокольни открывающему тот самый обзор, которым ублажалось искомое чувство прекрасного как сила вместимости глаза. Произведение искусства часто мыслилось тем же городом, который любили описывать, битком набитым палатами, церквами и теремами, или немного побольше — полной чашей земли, похожей на витрину универсального магазина, где все есть и все видно. “А на ковре бы все королевство было вышито, и с городами, и с деревнями, и с реками, и с озерами... Король взглянул — все свое царство словно на ладони увидел; так и ахнул! — Вот это ковер!..” Перенесение света в обоих его значениях в горницу было равносильно возведению дома в город, в космос, поражающий своей широтой, сосредоточенной на узкой площадке.

На небе солнце, в тереме солнце,
На небе месяц, в тереме месяц,
На небе звезды, в тереме звезды,
На небе заря, в тереме заря —
И вся красота поднебесная.

Все это способствует тесноте изобразительного ряда в искусстве, будь то обращенный в ковер, изукрашенный камень собора, или гиперболы ювелирного цеха, изготовленные по ре-

цепту — "чтобы в каждой пуговице райские птицы пели и коты заморские мяукали" (если пуговицы такие, то какой же полной, вообразите, сиял весь кафтан!).

Сгущением прекрасного становится "поющее дерево" (его упрощенный вариант — дерево, усаженное поющими птицами), которое и поет, и цветет, и блестит, и благоухает, и потчует сладкими яблоками, воздействуя сразу на все ощущения этим синтетическим светом. Оно продолжает цвести и петь в учреждении царского сада, который вместе с пиром на весь мир рисует нам человечество, повергнутое в превосходную степень блаженства, какое только можно обрести на земле.

Звуковое оформление сказочного спектакля является следствием, резонансом того бесподобного блеска, который голосом птицы-Сирин открывает нам двери нирваны, либо, переходя все границы праздничной вакханалии, разрешается в ружейной пальбе и перезвоне колоколов. "В городе звон, по ушам трезвон, трубы гудят, бубны стучат, самопалы гремят". "Пир во дворце! Крыльцо все в огнях, как солнце в лучах; царь с царицею сели в колесницу, земля дрожит, народ бежит: — Здравствуй, — кричат, — на многие века!"

В уплотнении массы прекрасного огонь достигает твердости металлов и минералов, а свет поет и стреляет, потакая желанию сказки превзойти себя и все-таки высказать то, о чем не дано "ни в сказке сказать, ни пером описать".

1969 - 1970. Дубровлаг.

САМАЯ ОБАЯТЕЛЬНАЯ РУССКАЯ КНИГА!

САМАЯ ОБАЯТЕЛЬНАЯ РУССКАЯ КНИГА!

РАЗСКАЗЫ БАБУШКИ.

ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ ПЯТИ ПОКОЛѢНІЙ,

ЗАПИСАННЫЕ И СОБРАННЫЕ ЕЮ ВЪ ДУХОВѢ

Д. БЛАГОВО.

САМАЯ ОБАЯТЕЛЬНАЯ РУССКАЯ КНИГА!



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія А. С. Суворина. Зрительск. пер., д. 11 - 2
1880.



«Синтаксис»-репринт, 1986. Цена 240 фр фр

Зиновий Зиник

ЗА КРЮЧКАМИ

В Америке с такими практически невозможно пересечься: они залетают или слишком далеко, или в слишком высокие круги вне моей досягаемости. В Тель-Авив таких не пускают. Их можно встретить лишь у нас в Европе – в Париже или в Лондоне, – но я никак не могу к ним принориться. Их фамильярность: как будто ничего не произошло. Или, наоборот, трагическая мина, как будто присутствуешь на собственных похоронах.

Дядя лучшего школьного приятеля моей жены – так он нам отрекомендовался. Он, правда, не рассуждал о судьбах Запада глазами России в ответ на эмигрантские соображения насчет судеб России глазами Запада. Он вообще отводил глаза, как будто стесняясь не то моего, не то собственного присутствия. Глаза у него были полупрозрачные, опасные – в том смысле, что если туда по-настоящему заглянуть, заболеешь близорукостью и обратно дороги не найдешь. Безвозвратность для меня Москвы не только не обсуждалась, но и не упоминалась: как будто мы оба попали сюда в Лондон на время, и ему скоро возвращаться обратно, а я здесь вынужден задержаться по разным неотложным делам, да и попал сюда раньше его и поэтому лучше ориентируюсь на местности. Конечно же, он тоже был смущен: конечно же, он не знал, как себя со мной вести

Или мне так казалось из-за разницы в статусах: приписывал ему благородные чувства, ставя себя на его место – в лестном для самого себя виде. Интересно, стыдился ли он своего положения. И если да, то ситуация была, как у двух незадачливых влюбленных: каждый думает, что другой его презирает. Ведь он, как-никак, с официальной миссией по торговому обмену, доктор *тех* наук и лауреат государственной премии, а меня, беспочвенного эмигранта, это государство занесло в черный список с волчьим билетом безродного космополита. И даже эти вот последние два слова – безродный космополит – не из моего, а из его лексикона, лексикона старшего военного поколения, либералов сталинской закалки. Он был, точнее, антисталинской закалки и в эту английскую командировку попал, конечно же, благодаря антисталинскому настрою нынешнего руководства. Я, привыкший заводить пашни с иностранцами, как всякий эмигрант, готовый подмахнуть, в разговорном смысле, ради шанса быть понятым, принятым, я с излишним энтузиазмом и готовностью переходил на язык собеседника. Он был орденосцем и почетным представителем советской истории, и для меня, эмигрантского оторвыща, сама встреча с ним была чуть ли не дуэльным идеологическим противостоянием. Ему же было, наверное, любопытно, как я дергаюсь. Он отводил взгляд и иногда, как будто случайно, дотрагивался до моего плеча, касался локтя еле заметным, как бы произвольным, движением – и тогда мне казалось, что я серьезно ошибаюсь, присочинив ему чиновничью спесь в замашках и расчетливую снисходительность в разговоре.

Собственно, разговора-то и не получалось. Прежде всего, я не понимал, чего, собственно, мы встретились. Кроме, конечно, того факта, что его племянник был в школьные годы лучшим другом моей жены: на что я мог прореагировать, лишь процитировав Есенина: "Я вам племянник, вы же все мне – дяди"; или Айхенвальда: "Все люди – братья, а я – кузен". Но поэзией он явно не интересовался. Во всяком случае, он не обратился с обычной для советских командировочных просьбой достать на прочтение Солженицына. Другая крайность все той же цензурной палки о двух концах – порнушки Сохо – его тоже не занимала.

Мы сидели в его дешевеньком номере гостиницы и с показным дружелюбием посматривали друг на друга, как это бывает в очереди к врачу. Я не понимал, чем продиктовано его молчание — страхом, безразличием или врожденным неумением завязать разговор? И повторял про себя наставления жены, в подобных случаях повторявшей: а ты за него не беспокойся; а он тут не в первый раз; а он сам скажет, что ему нужно. Затянувшаяся пауза на него явно не действовала, и, как всякий, кто привык к молчанию, как к железному занавесу, он передавал чувство вины за прерванное общение — собеседнику. Природа слова не терпит тишины, и слово, отвергнутое в паузе одним собеседником, рвется на язык другому. Забыв заветы жены, я говорил много, излишне оживленно и, главным образом, невпопад:

“Меня, по идее, на редкость поражает собственная бесчувственность. В принципе, даже когда тянет как бы в Москву, то это — та, прошлая Москва, как бы ушедшая в будущее воспоминание. А про нынешние события мне даже как-то и неинтересно, в принципе. Даже старая идея насчет того, что нас предали те, кто там остался, но мы, мол, героически выстоим и без них, — даже эта идея потеряла остроту при всей своей соблазнительности: те, кто нас предал, уже не тот, кто нам для счастья нужен. Вместо стен родного дома у нас теперь как бы — стены памяти”.

“Насчет Москвы”, — решил он, наконец, прервать мои медитации вслух. — “Я вам отвечу цитатой из высоко ценимого мною поэта — Межирова: быть может, номера у нас и ложные, но все же мы работаем без лонжи, — упал — пропал, костей не соберешь”. Я промолчал. Ну конечно. У них, мол, все взаправду, в отличие от нашего западного рационализма и фальши. Пророческий пыл и задача навек. Может быть, и врут друг другу, но с большим смыслом и великими намерениями. Может, на поверхности, внешне, что-то и не так, но внутренне, если взять по глубинке, то все взаправду: “костей не соберешь”. Риск оправдывает и цели, и средства. Неужели он начнет сейчас излагать мне про внутреннюю свободу? Костей не унесешь. И в этом смысле ничего там не изменилось.

“Вот когда они признают заключение пакта между

Сталиным и Гитлером”, — начал было я и осекся. Я узнал этот взгляд: так смотрел на меня мой отец, еврей-коммунист, потерявший на войне ногу, когда я брякнул в полемическом пылу, что если бы не Гитлер, разбудивший российских патриотов, Сталин с советской властью давно были бы на свалке истории. Я не боялся ни отцовского ремня, ни, тем более, его окрика; но отцовские слезы привели меня в ужас. Именно такими глазами, с порозовевшими вдруг веками, посмотрел на меня московский визитер. Самое страшное — это уловленный ненароком беззащитный взгляд. Не надо было про войну. Во взгляде этом была лютая тоска по той войне. Война явно была для него уникальными годами свободы: когда судьба даровала истинный патриотизм душе, когда можно было защищать отечество не по приказу начальства и не под дулом пистолета в затылок; когда тебе выдали в руки личное оружие — и пуля летит во врага народа — в истинном смысле, а не в сталинском. Можно было подумать, что он и есть мой отец, прибывший в Лондон с визитом, и мне совершенно нечего ему сказать.

”Не поможете ли вы мне приобрести в Лондоне одну небольшую вещицу? — обратился он ко мне тоном просителя, и я вздохнул с облегчением: значит и он здесь в поисках промтоварного дефицита. Значит и он — не исключение. А то можно было и в самом деле подумать: даже дослужившись до таких постов и орденов, можно и там остаться приличным человеком. Приятно убедиться еще раз в обоснованности собственного скептицизма. Родная страна всегда готова одарить еще одним примером привычной патологии, домашним вывихом сознания. Весь остальной мир меняется на глазах — сегодня одно, завтра другое, послезавтра уже совсем чорт знает что — в руках своевольного бога, но советская власть продолжает оставаться неопровержимым доказательством учения дарвинизма. Тут все предопределено подвидами ”гомо советикуса” и обстоятельствами перерождения заслуженного большевика в орангутанга. Как ни крутись, а вырастешь во что положено, в заранее известный подвид. Именно поэтому дело не в самой советской беде, а в том, что — как, а в том, что — кто и где. Именно поэтому, почти не изменив небесам (слова

есть слова), сам незаметно становишься всякой рванью и рвачем. Даже метаморфозы лица в таких случаях предсказуемы: безответная, бессловесная зашлифованность лица саркофага с прозрачными отверстиями для глаз вдруг превращается в обезьянью мордочку с бровями в просительном зигзаге, как кардиограмма предынфарктного состояния. Но ведь это означает, что там, за дарвинистскими метаморфозами внешности, все же бьется сердце, пусть и обезьянье, но сердце, старающееся все на свете предположить, предугадать в своей игре, ненужной и нелепой. Этому можно только посочувствовать. Но избыть до конца неприятья почему-то не в силах душа. Ты не нравишься мне. "Так что "миль пардон" и "вери сорри", плачьте сами. ну а я пошел", как сказал бы тот же поэт Межиров.

"Не могли бы вы отвезти меня на Оксфорд-стрит?" — спросил советский дядя, когда я, вопреки вышесказанному про себя, высказал вслух свою готовность помочь.

"В какую часть Оксфорд-стрит?" — уточнил я.

"Ну там, где магазины".

"Там везде магазины".

"Ну вот и отвезите меня прямо туда". И добавил, как будто по секрету понизив голос до шопота: "Мне нужны крючки".

"Какие крючки?!" — переспросил я, несколько ошарашенный.

"А рыболовные крючки", — разъяснил он с невозможной миной на лице и, привстав со стула, засунул два пальца в незаметный кармашек для часов в брюках; что-то было запрятано там уж очень глубоко, потому что никак не вынималось. Наконец он извлек полиэтиленовый пакетик размером со спичечный коробок. Там, в свою очередь сложенный вчетверо, оказался обрывок листочка из школьной тетрадки. Я следил за всеми этими операциями по извлечению листка, как за пассажами фокусника. Он протянул мне вчетверо сложенную депешу: там, с каллиграфической тщательностью были выписаны английские загадочные слова и наименования, а слева шла не менее загадочная колонка цифр с иероглифами-загогулинами — а может быть, это были рисунки? Все это напоминало шпионскую шифровку и лишь усугубляло атмосферу фиктивной,

фальшивой интимности между нами. Я вспомнил, что отель, где он остановился, называется "Резидент"; не эмиссар ли он из Москвы, пытающийся завербовать меня на службу русской литературе, запрятанной в самом крупном в мире хранилище на Лубянке? Похоже было на то, что я попался на удочку и плотно сидел на крючке.

"Это марки крючков по-английски, с размерами. Можете помочь?" Он водил пальцем по бумажке. Я снова стал барахтаться в его прозрачном взгляде, пытаясь выплыть из мутной воды, подальше от водоворотов и омутов. Они там совершенно рехнулись, сидя на своих привилегированных зарплатах. Впрочем, можно себе представить: кремлевские дачи, директорские загородные усадьбы, да не обязательно даже советские поместья — а просто: какой премудрый советский пескарь откажется заглотнуть изящный несгибаемый английский крючок?! Уверен, что даже славянофил Аксаков похвально отзывался об английских рыболовных крючках в своем знаменитом руководстве по ужению рыбы. Он, впрочем, был англоманом в той же степени, что и славянофилом. "Мне без крючков возвращаться в Москву нельзя", — канючил взрослый, казалось бы, человек: взрослым он лишь казался, потому что советская цивилизация превращает всех в малолетних, когда речь заходит о вещах; вещи — детские игрушки цивилизации, и лишенный игрушек гражданин большой страны напоминает приставучего обиженного судьбой ребенка: и жалко его, и раздражает, и знаешь, что не отвяжешься. Презирать их за маску показного пуританизма — все равно что обвинять в лицемерии голодного человека, зарабатывающего уличной рекламой мяса. Как все на свете дети, советские люди — материалистические идеалисты: им непременно нужны материальные доказательства собственного идеализма. Детей надо баловать — больше им в жизни такая возможность не представится. И мы шагнули за дверь в поисках английских рыболовных крючков.

Лондон был погружен в один из тех уникальных коловоротов дождя и света, что возможны лишь на этом острове, где ветры дуют сразу с четырех сторон и никогда не знаешь, куда повернуться спиной, чтобы уберечь глаза от спящих брызг. Мы как будто повисли в этом безвре-

меньше дождевых струй, оторванные от почвы, прижатые друг к другу — с наклоном головы, как парочка влюбленных: дело в том, что он забыл свой зонтик у себя в номере, возвращаться было поздно да и лень, и нас носило ураганом дождя с ветром по переулкам под одним зонтом. Две головы — два мира — под одним зонтом. И чем крепче оказывались мы спаянными непогодой, тем более чуждым ощущал я его тело, прижатое ко мне плечом, в пахучем габардиновом плаще, в клетчатой шотландской кепке, которую несведущие туристы принимают почему-то за чисто английское кепи. Он меня раздражал отсутствием физической дистанции между нами; я не мог его от себя отцепить: для этого надо было зацепить его дефицитным крючком, а таковых отыскать мы не могли. Крючки оказались на редкость заковыристые и загибистые, продавцы на редкость несведущие и беспардонные, и я, милая за милей вышагивая по торговым переулкам, впадал в отчаянную озлобленность, меня трясло, как в лихорадке, — то ли от понижающего ветра, то ли от дикого раздражения на все это идиотское предприятие, в которое меня втянула жена вместе с племянником этого советского рыбака.

Одного зонтика явно было недостаточно: мой попутчик был, как-никак, в приличном дождевике; я же, по небрежности, в одном вельветовом пиджаке, и пиджак этот, набираясь дождевой влаги, тяжелел, как старый алкаш под арками вокзала Чаринг-Кросс. У меня ныла спина, в туфлях булькало, во рту пересохло, я проклинал советскую власть за ложный либерализм, заключавшийся в том, что она отпускает в Лондон извращенцев с патологической страстью к английским рыболовным крючкам. Мы продвигались скачками, пробиваясь сквозь одну стеклянную стену дождя и наталкиваясь тут же на другую, и, останавливаясь, чтобы передохнуть в этом прерывистом инобытии, оказывались как будто на разных лестничных площадках одного пролета; нет — как будто два стеклянных лифта остановились на мгновение в черной шахте, и мы глядим друг на друга сквозь стекло: неужели мы жильцы одного дома? родные навсегда? Второго ада мне не надо.

”Вы не волнуйтесь, я же не уговариваю вас возвращаться”, — сказал мой советский подопечный. Он имел в

виду возвращение не на родину, а на Оксфорд-стрит, откуда мы уходили все дальше и дальше — ошибочно, с его точки зрения: потому что на Оксфорд-стрит есть все на свете магазины. Мне нечего было возразить. Я действительно не знал, куда дальше двигаться. Я сбился с маршрута. "Я знаю, что мне напоминает этот дождь", — сказал он, вытирая лицо платком, когда мы пережидали очередной шквал под аркой у Пикадили-серкус. "Этот лондонский дождь напоминает мне комариную кисею с вечерним туманом после жаркого дня на даче. Я сейчас вспомнил. Ваша жена приезжала к нам на дачу в гости к племяннику. Там я ее в первый раз и увидел. И, может быть, в последний. Такая тонкая школьница, как одуванчик. Они шли вдвоем, взявшись за руки, к террасе. Как будто сквозь марево вот такого вот дождя. А я с сестрой сидел на террасе. Туман вокруг, вы знаете, совершенно запутывает перспективу. Вокруг зажженной лампы летали комары с мотыльками. Керосином сладко пахло. Я это сейчас очень хорошо помню". Он замолчал, как будто надеясь на ответный лиризм. Мало того, что меня бесил этот неведомо откуда взявшийся племянник ("бедный мальчик", повторял мой спутник, когда речь заходила об этом школьном ухажере моей жены); я решил на всякий случай пресечь и ностальгические инвокации дачного бытия:

"Моя тоска по родине", — сказал я, — "после трех эмиграций из страны в страну давно лишилась всякой географии. Ни с какой точкой земного шара конкретно не связана. И вообще нормальное состояние для меня — как недомогание в пожилом возрасте: это некое равновесие, когда одна мучительная боль уравнивается новой, на которую, как уже давно прекрасно знаешь, скоро перестанешь обращать внимание в ожидании подступающей третьей".

"А где же Эрос?" — спросил он так, как будто упрекал меня за излишний интеллектуализм в рассуждениях. Но указывал он на забор в центре площади. Черного Эроса — крылатого посланца, балансирующего со стрелой любви на одной ноге на вершине фонтана в центре Пикадили-серкус, — этого символа старого и веселого Лондона за забором не было. Мне пришлось объяснить, что Эроса отпрати-

ли на ремонт в реставрационные мастерские. Эрос на ремонте, фонтан пересох, лишь интеллект блистает неоновой рекламой сквозь пелену дождя. Британия бедна и бережлива. И никому ни до кого нет дела. "Неужели я Эроса в этот раз не увижу?" — мотал он горестно головой. Как всякий советский турист, он раздражал меня еще и своим буколическим восторгом перед Лондоном с классическим набором из красных автобусов, черных таксомоторов и бобби в касках с кокардой. С идиотским упорством я пытался не уронить репутацию своей эмигрантской жизни в чужих отечественных глазах: мол, у нас все есть, нет ничего, чего бы не было у нас. А тем более, какие-то заковыристые крючки. И я, вдохнув поглубже, нырнул в омут дождя.

Он обволакивал плотной кольшащейся пеленой, напроць отделявшей нас от остального мира, и оттого можно было считать остальной мир чем угодно: Англией, Россией, древним Римом? По моим расчетам, мы находились на Пэл-Мэл, там, где все знаменитые английские клубы, включая тот, откуда начинается жюль-верновский роман, как его там: "20 тысяч дней под водой" или "80 тысяч миль вокруг света"? Белоснежные колонны клубных зданий просвечивали сквозь батисферу дождя как снежные торосы, как арктические айсберги надвигались на нас дома в клубах тумана, и я ощущал себя, как капитан Немо: к черту эту меркантильную цивилизацию. Спасаясь от стихии, мы свернули в туннель аркады. В этот момент перед глазами проплыла, как окошко аквариума, витрина еще одного рыболовного магазина. Был ли продавец, поманивший нас из глубины, похож на капитана Немо или на болотную кикимору — сказать не берусь. Он как будто ждал нас. Напялил на нос очки в черепаховой оправе и долго мусолил в руках листочек с магическими цифрами и знаками. Наконец, пожевав губами, он сообщил нам с торжественностью авгура, что крючки у него есть, но "они загибаются в другую сторону".

"Это неважно", — поспешил я прокомментировать эту загадочную фразу — "это связано с левосторонним движением. Это все относительно. С русской точки зрения они загибаются в нужную сторону, понимаете?" И я, для нагляд-

ного примера, вывернул голову как бы задом наперед. Что я имел в виду, трудно сказать. Я хотел сказать, что больше никуда не пойду. В магазинчике было сухо, темновато и пустынно, когда мы уселись, в ожидании, за столик с креслами в углу. Тут поблескивали стеклянные ящики с муляжами рыб, свисали из углов неводы с гарпунами, рыболовная снасть топорщилась, как экзотический бамбук, и, главное, гигантские витрины с крючками всех размеров, видов и расцветок переливались металлической чешуей. Что-то в этой каморке было от ковчега, качающегося под хлещущим напором ливня. Мой спутник в мокром плаще напоминал продрогшего дачника, опоздавшего на электричку, на пустынной загородной платформе.

И я вспомнил, у кого я видел точно такое же скорбное выражение лица: с укором и одновременно надеждой. Такие же ужимки были у владельца мастерской пишущих машинок на Кузнецком мосту, куда я принес, в последний раз перед отъездом, свою "Олимпию". Такой же тяжелый — только московский — ливень обложил и его каморку, заставленную предметами не менее экзотическими, чем в лавке торговца рыболовными крючками. Как заметался он, вздыхая и мотая головой, когда узнал, в какие края я навсегда отбываю из Москвы. Как слишком резко, пытаюсь скрыть дрожь в пальцах, стал развинчивать корпус моей пишущей машинки, выковыривать оттуда с ожесточением накопившуюся грязь, мусор, волосы. "Значит, в доме кошка", — бормотал он — "всех обитателей дома могу предсказать — по мусору в пишущей машинке". Никаких кошек у нас в доме не было, лысел я, а не кошки, но неважно. Он лишь заполнял своим бурчанием зловещую паузу. Потом достал спирт, но вместо того, чтобы начать прочищать шрифт, разбавил спирт прямо в бутылке водой из-под крана, выставил со стуком два стакана. Я помню острый и легкий запах спирта и затхлости полуподвального помещения, его слезящиеся глаза и алкогольную портвейную сеточку сосудов на дряблых щеках. И тусклый блеск набриллированного прямого пробора. Чуть позже, уже со сбитыми в диковатый пук волосами, он демонстрировал, как может нарисовать по памяти портрет Ленина, пересказывал в который раз свои подвиги в бытность свою летчиком высше-

го пилотажа. Но в конце концов не выдержал и сорвался с крючка: у него, мол, друг-татарин — у того даже каретка на татарской машинке в другую сторону ездит, но сам он ни в каком направлении двигать не собирается, хотя его в другую сторону Сталин выселял; а тебе что не сидится? Он со своим другом-татарином всего лишь за сто километров от Москвы на водохранилище рыбку ловит, а уже тоскует; а обратно едет, сердце екает при одном слове: Москва. Как же это так — навсегда уехать? Он того не понимает. Он готов даже свезти меня на это самое водохранилище. Можно неводом — на крупную рыбу. А можно зимой, посидеть ночку с удочкой за подледным ловом. Он там такие *ерики* нашел, такие *ерики*! Зимой их льдом затягивает, и вся рыба там — как в ведре: тащи ее голыми руками. Я помню его неожиданно пристальный взгляд. И мой — шарящий. Хотя, казалось бы, должно было быть наоборот. Я помню, что сидели мы очень долго так, как сейчас: родные сплошь, и в то же время — целиком чужие. Мне нечего было возразить ему: потому что понимал он лишь чужие мне мысли, а я не умею пересказывать чужие мысли своими словами.

Слово "ерик" меня тогда страшно поразило — своей рифмой с "эврикой"? с "ерником"? Я даже не поленился заглянуть в словарь Даля. Я чувствовал себя как тот самый пещерщик (или кто там водится в подмосковных водохранилищах?), задыхающийся подо льдом в этом самом ерике. А снаружи мокла под дождем штукатурка желтых домов Кузнецкого моста. Желтые дома. Москва не белокаменная. Это — город желтых домов. Как было тяжело тащиться с пишущей машинкой мимо отсыревших желтых домов; что же это за народ, если твой покой и твоя воля воспринимаются другими как предательство? Я вспомнил свой страх — не тюрьмы и не сумы, а страх стать одним из них (самим собой) с пишущей машинкой среди желтых домов под беспрестанным московским ливнем: страх предопределенности. Но как мечтал я сейчас вновь очутиться под низко нависшим московским небом: потому что не бывает страха без надежды от него освободиться; и память о чувстве надежды, сопровождавшей все годы, проведенные там, сильнее памяти о страхе. И свербящая, сверлящая мысль о навсегда утерянном чувстве надежды — и есть наказание: за

то, что решил раз и навсегда освободиться от страха. И вместе с потерянной надеждой ушла из глаз и из пальцев та жадность к новизне, с какой этот пришелец из моего советского прошлого перебирал сейчас блестящие рыболовные крючки на столе. Ради этой сцены — засвидетельствовать чужую жадность к твоей новой жизни, к которой у тебя самого давно потерян интерес, — я, видимо, и таскался с этим маститым советским чиновником под проливным английским дождем. Это была радость узнавания — извращенное чувство близости, когда перегорело все и перетлело, и потому совсем не в этом дело, как близок он — как друг или как враг. И чем ближе он станет тебе, тем легче: никто так не подходит на роль заклятого врага, как лучший друг.

"Вы знаете: вы же человека спасли", — сказал советский дядя, подняв на меня глаза, как будто угадав, что я о нем думаю. — "Спасли человека. Спасибо".

"Не преувеличивайте", — выдал я из себя с показной небрежностью. "Вы как-нибудь прожили бы и без этих английских крючков".

"Я? Я-то конечно. Но вот племянник! Бедный мальчик", — и у него вдруг задрожал подбородок. Он полез за носовым платком. Владелец рыболовного магазинчика, в отдалении за прилавком, устремлял свой взор в черепаховых очках на огромное окно в каплях дождя, делая вид, что не слышит нашего бормотанья в углу на непонятном несуществующем для него жаргоне: от этого еще сильнее ощущалась мной конспиративность, конфессиональность того, что говорил мне этот состарившийся человек, вдруг потерявший в моих глазах все советские реалии — осталось лишь недоумение перед поворотами судьбы и негласная просьба о сочувствии, не более. Само упоминание племянника меня настолько раздражало, что я даже не сразу понял смысл сказанного про карты и биллиард, про "Игрока" Достоевского и любимую женщину, про подпольную Москву и странную идею побега из идеологизированного мира в игорный дом, где все не в шутку и баш на баш, и долги надо отдавать. И сколько сил ушло, чтобы переправить из тюрьмы на волю этот списочек с марками английских рыболовных крючков. Ведь в тюрьме свои счета: не отдашь карточных долгов — прирежут.

До меня, наконец, стало доходить, о чем говорит мой бывший соотечественник: эти распроклятые крючки предназначались не для уженья стерляди в кремлевских саунах — по крайней мере, неизвестно было, кто будет удить ими и в какой мутной воде; эти крючки были, как бусы для дикарей, валютными сертификатами, разменной монетой в тюремных счетах заядлых игроков. Племянник был заядлым игроком. Заядлый игрок сидел в тюрьме. "Если бы я вас тут в Лондоне не отыскал...", — и мой собеседник пошевелил пальцами в воздухе. Что означал этот жест с точки зрения племянника — сказать затрудняюсь: явно нечто неприятное.

"Я, вы знаете, на племянника махнул, было, рукой: пропащий молодой человек!" Мой собеседник сморкнулся в платок. "Но незадолго до посадки пригласил он меня в ресторан. Я эти кабаки терпеть не могу. Рожи. Жуют что-то, рыгают, оркестр наяривает что-то невообразимое. Я, помню, оглядел все это и процитировал мысль, если не ошибаюсь, Генриха Гейне: и ради этого жлобья Спаситель умирал на кресте?! На что племянник мой улыбнулся так, знаете, и сказал: нет, дядюшка, твой Гейне не прав; именно ради них — ради этих ничтожных червяков — Рыболов на крючке и висел! Представляете?! А я-то этого шалопая за дурачка держал. Надо же так ошибаться в человеке?!" И он стал рассовывать по карманам английские рыболовные крючки.

Лондон, 1987



Дмитрий Савицкий

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА КОНФЕРЕНЦИИ ВО ФРИБУРГЕ

Оглядываясь назад, на жизнь в литературном подполье Москвы, я вынужден отметить, что это была счастливая дачная пора наивного идеализма. Мир был закрыт. Факты и события — искажены и подтасованы. Воссоздание реальности каждодневной и реальности исторической шло лабораторно. Каждый в меру личных возможностей "подключался" к той или иной частной, составленной с риском или же охраняемой принадлежностью к номенклатуре, библиотеке. Мы были (а следовательно и остаемся) самоучками, пожирателями бумажного конфетти, папиросной бумаги. Мы были виртуозами прочтения наоборот, изобретали фантастические способы копирования текста — от

В феврале 1987 г. во Фрибургском университете (Швейцария, проф. П.Фигут) состоялась литературная конференция "Поверх барьеров", посвященная новой русской прозе. В ней приняли участие писатели: Юрий Гальперин, Юрий Мамлсев, Юрий Милославский, С.Юрьсенен, Д.Савицкий, И.Померанцев, Э.Зиник, издатель М.Розанова, ученые — Игорь Смирнов и Борис Гройс. Ожидался профессор Сорбонны А.Синявский. Вместо него приехал Абрам Терц и, как всегда, нахулиганил.

Это было одно из немногих в нашей эмиграции собраний, где обсуждались проблемы чисто литературные, а не только политические. Ни-

наговаривания выданной на ночь книги на магнитофон до перенесения ее на сероголубую отечественную фотопленку. Со склада прошлого, где свалены в груду ржавые дачные велосипеды, кипы рассыпающейся "Русской Атлантиды", память подсовывает вполне трехмерную сцену – вечернюю комнату, окно, за которым идет крупный теплый снег, крест недалекой колокольни и разметанные по полу, по ворсу вытертого ковра, волосы подруги. Мы лежим, уставившись в потолок, купленная за червонец кассета заряжена в детский диапроектор, и вот на лепнину потолка восходят первые лиловые созвездья строк. "Сообразно с законом, – шепчет подруга, – Цинциннату Ц. объявили смертный приговор шепотом"... Литературные пристрастия определялись в нашем Зазеркалье не свободным выбором между, скажем, Джойсом, Кобо Абэ и Замятиным, а – букинистической удачей, знакомством с какой-нибудь румянощечкой Наташей из Книжной лавки писателей или же сыном партийного мафиози, в книжном шкафу которого Бердяев соседствовал с Солженицыным, Терц с терцинами Бродского, а Орвелл – с Ерофеевым. Литературная жизнь подполья питалась пересказами, напрягалась до уровня устного еженедельника, жила преувеличениями, мифоманией, была взвинченной и истеричной, точно такой же, каким был и страстный читатель этой папирусной одиссеи – раздвоенный, двоящийся яипотовец, житель Яипоту, Утопии-наоборот. В этот все же уже гутенберговский период литературное подполье пыталось жить параллельной жизнью, забрасывая цветами собственных гениев, живя в атмосфере ажиотажа, скандала, сенсации – дабы хоть как-то закрепить в своей среде и литературную борьбу и литературные новости. На фоне всеобщего передового бреда наши подпольные гении казались нам и вправду ростом с Шекспира – никогда и нигде так легко не раздавались щедрые комплименты.

кто не говорил о тоталитаризме (и не выговоришь...). Ничему не учили Запад. Не надували щски и не садились на горшок. Речь шла о серьезных вещах: о смерти объекта и смерти субъекта в современном романе, о литературности соц-арта, о писателе и читателе русской книги на Западе, о пространстве прозы и пространстве белого шума, о смерти авангарда, о жизни в иностранном переводе – и о многом другом.

Мы публикуем в этом номере некоторые выступления на Фрибургской конференции, а также материалы, близкие к ней по своему характеру.

Казалось, внешний мир лишь случайно не знает о русском литературном ренессансе. То же самое происходило и в живописи, к примеру, где протест и желание протестовать принимались за зрелость таланта, за стиль и содержание. Чердачным поэтам и подвальным художникам не хватало одного — той самой критики, публицистики, которая одна выстраивает шкалу ценностей, выясняет влияния и направления, подставляет, наконец, бородатому гению в упор — зеркало. Это отсутствие критики, зеркала, отдачи и привело к тому, что мы имеем сегодня в литературе диаспоры: к самоочарованности, клановости, мегаломании и определенной слепоте.

Фрагментарность самообразования сочеталась с такими же обрывочными попытками восстановить прерванный в двадцатых годах литературный поиск. В литературном подполье семидесятых годов новые символисты соседствовали с новыми акмеистами, футуристы с обэриутами, сюрреалисты с неоромантиками. Вторая культура старалась лабораторно и в попытках прожить все те периоды литературного процесса, которые были остановлены диктатурой единственного разрешенного жанра: СОС-реализма, как определил его Вагрич Бахчанян. Каждый шил себе шинель из драпа, купленного на черном книжном рынке, причем иногда рукава были булгаковские, полы джойсовские, а подкладка — бунинская. Но во что бы ни рядилась подпольная литература, ее сущностью оставалось противостояние режиму. Иногда это противостояние выражалось в явных формах — вспомним рассказы Шаламова, или же в формах более аллегорических — "День Открытых Убийств", "Москва—Петушки", или же в форме анекдота — "Николай Николаевич" Алешковского. Но даже тогда, когда режим и его абсурдные проявления отсутствовали в произведении, оно все равно оставалось противоборствующим, сопротивляющимся, потому что энергия неофициальной литературы была энергией отталкивания и неприятия насаждаемой реальности.

Вряд ли литературный талант, равно как и его обладатель, меняются от пересечения границ. Меняется лишь возможность читать и печататься. Литература диаспоры, Третьей Волны, на мой взгляд, страдает все теми же пороками, вывезенными из СССР: эклектичностью, самоочарованностью, провинциализмом, отказом от (уже новой) реальности, плюс — занудной нравучительностью, бесконечными пророчествами, подгонкой

под западный книжный рынок и мифоманией. Литература диаспоры остается, увы, в массе своей литературной реакцией на советский режим. И не только потому, что авторы знают лучше ту часть своей жизни. Но и потому, что литературная судьба складывается из желания "выписать" свое прошлое. Живя здесь, на Западе, автор фактически живет там, на Востоке, являясь каждодневным нарушителем советской границы, а заодно — натуральнейшим шизофреником. И все же вращение в этот новый мир, в новую и непринятую реальность дается не многим и автор, истончая свою память о прошлом, движется в своих писаниях все к более и более фантастическим разработкам.

Отмечу, что мое выступление — скорее представляет собой попытку диагноза, а вовсе не поиск способов излечения искаленной как самим режимом, так и переселением на дикий Запад неофициальной литературы. Большинство активно пишущих, живущих между Нью-Йорком и Парижем, поглощены исключительно ощущением реванша за годы затворничества и писания в стол. Апеллируя через свободную прессу не столько к оставшимся на родине, сколько к самим себе в несуществующем более измерении, они не обладают ни временем, ни желанием разобраться в том, что же действительно происходит в этой странной растянутой между мирами словесности... Но накопленное за десятилетия жизни в СССР желание писать *свободно* вовсе не адекватно возможности свободно писать, не адекватно и тому зловещему факту, что многим просто не о чем писать, что теперь, когда ничто наконец не мешает потрясти мир новым "Улиссом" — перо лишь вяло царапает бумагу. Ажиотаж подполья был тем самым кокаином, который, судя по вялой пульсации литературной жизни, истощил здоровье наших гениев.

Провинциализм неофициальной литературы — следствие закрытости общества, насильственно суженных горизонтов. Самоочарованность происходит из-за отсутствия публицистики и критики. Эклектичность — результат обрывочности образования и самообразования. Нравоучительность, надрывная и патетическая нравоучительность уходит корнями в естественное желание предупредить Запад, спасти его от надвигающейся катастрофы. В нашем родном Яипоту каждый человек — *учитель жизни*, каждый знает какую-нибудь ошеломительную истину: партийную истину или же антипартийную истину, что-

нибудь про смысл жизни или же про отсутствие смысла жизни... И это несмотря на то, что страна вот уже скоро семьдесят лет топчется в прогрессивном тупике. Оттуда, из тупика, Запад многим кажется радужной альтернативой. И точно так же, как множество западных обозревателей упрощают и схематизируют советскую жизнь, так и советский человек Второй Культуры упрощает и схематизирует в своем представлении западную жизнь, отвергая, естественно, негативную информацию как антизападную пропаганду и питаясь мечтами о развесистой западной клюкве. Но, в отличие от западного туриста, журналиста или же дипломата, отграниченного от жизни в СССР прозрачным, но непроницаемым туннелем Интуриста, человек советского подполья, переселившись на Запад, получает возможность действительно познать новый мир. Но бывший homo soveticus предпочитает жить в несуществующем измерении, вступая лишь в поверхностный контакт с новой реальностью. Прошлое ли держит его столь упорно? Пугает ли новый и незнакомый код жизни? На мой взгляд, каждый homo soveticus подсознательно чувствует свою искалеченность, неизлечимость, неполноценность. Дома он сопротивлялся передовому бреду, на Западе он начинает культивировать свою инакость — единственное, что у него осталось. Ибо адаптация, то есть изучение этой новой жизни, означала бы потерю, хотя бы и временную, этой инакости, которая зачастую — и в плане социальном, и в плане, я бы сказал, культурном, дает ему определенное преимущество перед аборигенами. Это отдельная, болезненная и неблагодарная для исследователя тема: именно здесь лежат пласты искаженного, подтасованного прошлого. Именно здесь, у барьера памяти, сталкиваются обладатели разноречивых показаний об одном и том же, сталкиваются в ярости несогласия. И именно отсюда, из этого нового, уже психологического тупика, посылаются во внешний мир апокалиптические пророчества. Мы начинаем с желания *все объяснить*, мы свирепеем от того, что нас не понимают... И тогда от объяснений мы переходим к предупреждениям ("Коммунизм у всех на виду и не понят"), а позже — к пророчествам, если не к проклятиям. Конец тоже закономерен и типичен — мы больше ничего не объясняем и поворачиваемся к Москве, впервые, быть может, стараясь разглядеть хоть малый, но радужный проблеск там, где память оперировала до этого лишь черно-белой пленкой. И ничего не находим,

кроме березовых дров, коими родина без устали снабжает нас для будущих костров знаменитой ностальгии...

Любой питерско-московский пиит, оказавшись на Монпарнасе, или в Манхэттене, равно как и представитель презренной прозы, всю жизнь писавший про геологическую водку и грудастых комсомолок, становятся немедленно политическими футурологами. И здесь возникает вопрос — не о закономерности нового амплуа а о трансформации мастеров дактиля и хорей, городской прозы и помоечного романтизма в профессиональных идеологов. Одним, быть может, кажется весомой заслугой, другим — анекдотом то, что иные русские писатели за границей образовали даже нечто вроде "альтернативного правительствa". Мне же всегда казалось, что писатель — носитель глубоко индивидуального мышления, а вовсе не группового, но, быть может, я ошибаюсь... Конечно, мы вовлечены в политику, в идеологию и контр-идеологию против собственной воли, лишь потому, что родились на территории одной шестой, где даже козье молоко и пуговицы на ширинке вовлечены в политику, но все же между писателем и профессиональным идеологом есть разница, мало того — барьер. Хочу подчеркнуть, что я поддерживаю противостояние идеологий, но меня смущает тот факт, что литература эмиграции выглядит на 90 процентов литературой контр-идеологии, и соответственно, все ее проблемы начинаются и кончаются интригами Кремля. В этом смысле действительно — двух литератур нет, а есть одна, до сих пор "зеркало-русской-революции"-литература.

Сменим оптику. Какие проблемы возникают у русского писателя на Западе? Первая — потеря читателя. Совершенно непонятно, кто отныне твой читатель. Австралийские русские? Лавочкиники с Брайтон Бич? Княжеские отпрыски с Лазурного берега? Или же русскоязычное население Иерусалима? Быть может, все же твой читатель все тот же московский, под ночного сторожа замаскированный интеллектуал? Или завсегдадай кафе Де Маго в Париже? Пожиратель переводной литературы? Вопрос не из легких. Западный читатель не обладает советским кодом. Он всегда читает "мимо". По сути он читает всегда нечто иное, не то, что написано в книге. И никакой перевод ему не поможет, даже самый блестящий. Ибо дело не в тропах или идиомах, а в несовпадении систем, и одна из них — советская — постоянно нуждается в декодировании. Если ты

серьезно нацелен на западного читателя — здесь должна вспыхнуть неоновым тема денег и независимости от русскоязычной прессы — русский читатель тебе заказан. Попробуйте перевести обратно на русский "Метро" Калевского — и все станет ясно. "Метро" было бестселлером — упрощенность и западный код сделали книгу понятной для среднего читателя, для домохозяйки, то есть для того, кто делает тираж. Советская действительность была упрощена, схематизирована, доведена до образа "империи зла", стилизована под сказку, где добро и зло раскрашены контрастными красками... Возможно ли сочинить некий компромисс? Книгу, которая читалась бы одинаково и в СССР и на Западе? В набоковском смысле — да. Но мы не выходцы из России, а выходцы из СССР. И значит, в нашем случае — вряд ли. В случае книги, написанной по-русски и для русских (для марсиан и по-марсиански), перевод будет всегда идти с огромными потерями.

Но не только западный читатель не обладает, к его счастью, нашим кодом. Не обладает им в большинстве случаев и переводчик. Он может знать язык, знать сносно или даже прекрасно, но код — дело наживное, это технология необычайной жизни, воплощенная в языке. И особая ментальность. Именно поэтому западный читатель, даже в случае блестящего перевода, читает совсем иную книгу. (Этим иностранным читателем может быть и читатель из первой эмиграции, знающий Россию, но не знающий СССР). Точно так же с другой стороны ржавого Железного Занавеса голодный до западной литературы советский читатель восторгается Аленом Силлитоу или же Джоном Апдайком, не обладая возможностью соизмерить их талант с их реальностью.

Проблемы иного плана, возникающие сразу же после приземления в Руасси или же аэропорту Кеннеди — деньги и необходимость действовать. Лишь очень немногие живут на профессиональный заработок. Западный книжный рынок, проблемы перевода и распространения, авторские права и пресловутый "тайминг" — условия выживания "в переводе" чрезвычайно жестки. Поэтому большинство наших мастеров слова пасутся возле различных кормушек, так или иначе связанных с контр-идеологией и контрпропагандой, необходимость которых я (еще раз подчеркиваю) не оспариваю, а лишь сожалею, что писатели до сих пор вынуждены смолить свою вирджинскую махорку в

окопах идеологического фронта... Это ведет к тому, что русский писатель годами пишет второсортный материал, идущий на строительство все той же Вавилонской башни, тратя себя впустую, истощая свой талант. Как в оставленном отечестве — идеология, так деньги на Западе — становятся проблемой номер один.

Условия игры, как я указал выше, обескураживают еще больше. Во Франции еженедельно появляется 200 новых книг. Через две недели, если они не "пошли", хозяин книжного магазина отсылает их издателю — иначе он теряет деньги. Если за эти две недели критика не сделает из вас героя — книга обречена на неизвестность. Нужно прыгнуть с Эйфелевой башни, убить президента или же вернуться в Япотоу, чтобы пресса за вас серьезно взялась. Необходимость image making становится более важной стороной писательской жизни, чем сам творческий процесс. Писатель живет под давлением разнонаправленных сил. Как выжить и остаться независимым? Прошлые и годы писания в стол напирают с одной стороны, телефонная компания вкупе с домовладельцем — с другой. Сохранить независимость и продолжать писать, как только самому видится и хочется, — труднее на Западе, чем на подмосковном чердаке. И так как Запад для многих — это "последний берег", то те, кто умудрились выжить и не впасть в конформизм в Союзе, удивительно быстро становятся конформистами здесь, в Парижах и Нью-Йорках.

В условиях советской жизни — это уже совсем другой аспект — возможность действовать была строго ограничена. Огрубляя схему, можно сказать, что действовать разрешалось лишь по мере восхождения по партийной лестнице — чем выше, тем больше; действовать было можно так же в мире уголовном (отметим на ходу совпадение). Свободный выбор и свободное действие были сведены к минимальным и контролируемым поступкам. Каждая акция, выбивающаяся из рамок разрешенного, — будь то желание жить, где захочется, или же чтение стихов у подножья памятника — потенциально наказуема сверху. Отсюда как в официальной, так и в неофициальной литературе — неумение героев действовать. Они не умеют действовать или только притворяются, что действуют. Оказавшись наконец в свободных условиях, писатель пытается заставить своего героя действовать, но из этого ничего не выходит. Совет-

ский паралистик в лучшем случае проташится сто метров — дистанцию короткого рассказа ему еще удастся одолеть, — но средние дистанции повестей, не говоря уже о марафонах романов, ему не осилить: это в нашей литературе гарантированное фиаско. Отсюда и результаты — автобиографические, с отдышкой, прогулки, застольный треп (или же треп постельный), фантастические метаморфозы (действовать во сне всегда легко) или же мемуары, в которых, как известно, действует само Время. Действия же в его фолкнеровском, пушкинском или же булгаковском смысле нам в литературе новой диаспоры не дожидаться. Нет у нас динамичных сюжетов, и повесть талантливейшего Венедикта Ерофеева, к примеру, движется мотором пригородной электрички. В этом смысле писатели третьей эмиграции сильно отличаются от писателей первой — выросших и созревших в России, а не в СССР и, соответственно, обладавших и свободной волей, и умением действовать. Герои Набокова или же Бунина не сидят на кухнях, мусоля бывшее и небывшее...

Еще одно наблюдение, вынесенное из дебрей нашей словесности — хохмачество. Анекдот был неотъемлемой частью советской жизни. Он был противоядием: гротескные шутки разрушали гротескный каждодневный бред. Недаром за смех сажали. Анекдот заодно был и антиязыком, прививкой против идеологической партийной фени. Мы выработали в себе особый механизм, который мгновенно переворачивал идеологическое клише вверх ногами. Абсолютный гений и чемпион черно-красного советского юмора — живущий ныне в Нью-Йорке на Ист-Сайд Вагрич Бахчанян. Достаточно при нем сказать "серп и молот", чтобы он перевернул их в "сер и молод"; "культ личности" — в "культу личности" и т.д. Хохма — это способ разминирования передовой реальности. Заодно она была и психологической заменой невозможности действовать. Но хохма была лекарством временным. Она подлечивала, а не лечила. Партийный жаргон, как грибовое заболевание, прорастал сквозь наш смех... С переездом на Запад, казалось бы, хохмачество как литературный жанр исчезнет, и в литературе нашей начнут крепнуть мышцы фабул и интриг. Увы, мы продолжаем хохмить. Великолепнейший Саша Соколов сбивается в хохму: историческую, истерическую, адо-набоковскую с кремлевскими пряниками. Юз Алешковский до сих пор идет юзом хохмачества. То, что хохмачество прижилось в диаспоре и не собирается сги-

нуть, говорит нам о том, что совреальность до сих пор "достает" нас и здесь — неизбежным ли прошлым, всепроникающим ли настоящим. Но до тех пор, пока она, хохма, не отхохочется, более серьезной, глубокой литературы нам не видать.

Запрет к действию как в литературе, так и в жизни затрагивал и затрагивает мужское начало. Эрос был у нас запретной темой в литературе официальной, порнографией в литературе подпольной и единственным убежищем от совреальности в жизни личной. Было естественно ожидать, что эрос начнет стремительно освобождаться от самоцензуры и цензуры как в писательском подполье, так и (в большой степени) в литературе диаспоры. Эрос был компенсацией невозможности и неумения действовать. Отношения между героями вообще легко сводились к отношениям между любовниками. На этой крошечной территории — между винным магазином, скрипучей кроватью и коммунальной кухней — почти все, наконец-то, были мужчинами. На этой же территории прописано и большинство сюжетов нашей неофициальной литературы.

Первым писателем-мужчиной, мужланом, мачо, первым напечатанным после всех этих бесполох корчагиных, был Эрнест Иванович Хемингуэй. Папа Хэм и Эрих Мария Ремарк вдруг одарили нас невероятным миром, в котором герои делали то, что им хочется, пили, любили блондинок, дрались и воевали. Появление в нашей кастрированной реальности хемингуэвских героев было преддверьем бунта. Советский партийный правитель, конечно же, был всемогущим — он монополизировал власть, право убивать, право миловать, он решал, кому голодать, а кого кормить, он — обладатель новых хором, вилл, лимузинов и, потенциально, всех женщин (вспомним Лаврентия Б., выбиравшего из медленно ползущего лимузина очередную московскую красотку на забаву), он — правитель, превратил всех остальных в униженных, неполноценных инфантильных слюнтяев. Хемингуэй успел (до того как были открыты и Фолкнер, и Дарелл, и Джойс) совратить множество русских писателей. Нагляднейший пример — Василий Аксенов. "Остров Крым", "Ожог", "Скажи изюм" — это московские (ялтинские) мальчишки, действующие в советских (пост-советских) условиях, на манер хемингуэвских. Но герои Хемингуэя выросли на вольном Западе, знали и умели действовать, а их московские прототипы — увы! — не способны вырваться из пут передового паралича, и как бы

ни "ставили пистоны" в лифтах и лофтах, как бы ни рядились в диоровские или сен-лорановские шмотки, сколько бы ни разъезжали на БМВ — остаются карикатурами, как и их братья-плейбой, которыми прихоть писателя заселила остров Крым.

Эрос, вышедший из подполья, должен был привести к появлению в печати эротической лексики. Лишил невинности новую русскую литературу Эдуард Лимонов. Задача неблагоприятная. Гром и молнии обрушились на бедного Эдуарда; было даже создано "Общество Уничтожения Лимонова". В русской зарубежной прессе, за редкими исключениями, его разрешается только ругать. Но виноват ли Лимонов? Я не знаю историю легализации так называемой *ненормативной лексики* (уже в определении — приступ лицемерия) в немецкой литературе, но постепенное обкатывание грубой гальки тяжелых выражений как в английском, так и во французском языках закончилось в начале семидесятых годов. Беда русского языка заключается не только в том, что идеологическая цензура выполняет одновременно и обязанности полиции нравов, а в том, что лицемерие царило в нем всегда (легкие перемены наметились в начале века и в двадцатых годах; вспомним издание "Эротопегний" и ненавистного Маяковскому Пильняка — "вся Россия заросла пильняком"). Можно назвать это целомудрием, можно радоваться, что, слава Богу, русский язык и при коммунистах сохранился в невинности. Но увы, на русский язык невозможно перевести значительную часть мировой литературы — ни Франсуа Вийона, ни великолепного Брассанса, ни, само собой, Селина, Хьюберта Селби, Джойса, даже Дарелла... Меня забавляет тот факт, что читатель (будь он даже из первой или второй эмиграции) с удовольствием и без особых моральных проблем проглотит по-английски Чарлза Буковского или же по-французски Бернара Ноэля, но впадет в эпилептический припадок при виде перевода этих же авторов на русский. Хотя, нужно отдать должное, — русский эрос подчас звучит чудовищно. И вина в этом самих русских — язык не обкатан, слова, которыми пользовались и смоленские пейзажи и петербургские аристократы, перевешивали в сторону ругательств, а не нежнейших отношений... Но что же делать русскому писателю? Заменять первые буквы, как это делал Солженицын и как это делает Аксенов? Или же продолжать обходиться намеками да эвфемизмами, как нам внушает высокоморальная пресса?

Одна из главных проблем литературной жизни диаспоры — отсутствие литературного кровообращения. Наши журналы и газеты не совсем наши, вернее — совсем не наши. И даже в лучших и редчайших случаях, когда налицо, казалось бы, финансовая независимость, — все заслоняют узкогрупповые интересы. Литературе для роста нужна активная, живая, с двусторонним движением критика. Не один критик, и не одно, лично-редакторское или же коллективно-редакторское, как в Союзе, мнение, а — множество мнений. Нужна объективность суждений, свежие голоса, нужна литературная борьба в том смысле, в каком она существует в цивилизованном мире — поражения одних, удачи и успехи других, крушение кумиров, открытия — нужно поле деятельности. Вместо этого мы имеем два-три клана, скучно сводящих друг с другом застарелые счеты и набухающий, назревающий, наваливающийся со всех сторон западный русскоязычный самиздат, который старается преодолеть и цензуру бывших жертв цензуры и распри тех, кто стал нашей диссидентской номенклатурой.

Ни рекламирующая дешевый хрусталь и фарфоровые зубы нью-йоркская НРС ни польская музыкальная газета, выходящая на русском языке в Париже под названием "Узкая Мысль" — не отвечают этим требованиям. То, что газеты эти заняты контр-идеологией — понятно и оправдано, но то, что они печатают в остальных отделах и, в первую очередь, в литературных, ни в коей мере не отражает того, что в действительности происходит в литературе диаспоры. Рецензии на выходящие книги отражают узко клановую политику. Как и в СССР, односторонность мнений и суждений и прием *замалчивания* в полном ходу. Но почему бы нашим консерваторам и нашим либералам не писать бы на одну и ту же тему по-разному, не навязывая читателю одну-единственную точку зрения. В конце концов, для полета нужны два крыла: и левое, и правое. Русская же пресса пытается лететь на одном, и ее потуги смешат и пугают. То, что происходит в русскоязычной прессе, за редкими исключениями, напоминает дурное отражение совреальности: все та же система демагогических приемов, все тот же раздутый патетический деспотизм и защита узких интересов под прикрытием (как и в прошлом) самых что ни на есть гуманных принципов. Я не согласен, к примеру, со многими высказываниями Лимонова, но спрашивается, почему НРС и РМ делают вид, что

он не существует? Его книги выходят и в Нью-Йорке, и в Париже, и маститые критики, вовсе не идиоты, — будь то Раймон Соколов в "Уолл-стрит Джорнэл" или же Фр.Нурисье, пишут о нем, как об интереснейшем писателе. Откуда это высокомерное презрение и недоброжелательство? Для того ли городился огород? Не нравится? Чудесно! Напиши, что не нравится и за что при случае поставил бы к стенке. Но умалчивание и запрет на имена — факт позорный. Чем отличается наша критика от советской, если в ней хвалят своих, с кем пьют и сплетничают, и замалчивают "не своих" или же разрешают их походя обругать, не утруждаясь доказательствами.

Мои вопросы звучат по-идиотски. Я это понимаю. Наши редактора не отбираются в результате литературно-журналистской жизни диаспоры, а назначаются. А те, кто пишут "сорок строк на четвертую полосу", те, из кого обычно состоит газетный актив, — это люди, не нашедшие себе на Западе никакого другого применения. Они обладают замечательным качеством — послушностью. Я помню, как Андрей Седых в тени Пенсильванского вокзала сказал мне: "Я бы вас к себе не взял, мне талантливые писатели на роли журналистов не нужны — с ними работать трудно". (Прошу прощения за не мне принадлежащий комплимент.)

Еще несколько толпящихся на выходе вопросов: можно ли жить *здесь* на политический капитал поступков *там*? И можно ли замалчивать то, что происходит там, если оно не совпадает с узкими установками газеты и журнала здесь? Отвергать тех, кто до сих пор работает в неофициальной литературе в Союзе, — отвергать из-за своих персональных вкусовых несовпадений? И, наконец, можно ли быть *профессиональным* диссидентом? В застойности и узости русскоязычной прессы я все же склонен больше винить наших спонсоров, а не наших трясущихся от страха за место так называемых журналистов...

То, что происходит в нашей прессе, в наших издательствах, выталкивает автора в перевод — подальше от самодурства, мегаломании, мифомании и однопартийности. А перевод — это не меньшая проблема. Нас часто переводят девочки, выучившие русский язык, когда он был в моде, и оставшиеся без работы, когда мода прошла. Они, естественно, переводят Эвксинский понт как Эвксинский мост, а дантист у них — специалист по Данте. И это еще лучший случай. В моей первой изданной в

Париже в 1980 году книге "Раздвоенные люди" было около шестидесяти *технических* ошибок. Там, где моя переводчица меня не понимала, она просто выкидывала фразу или целый абзац. Иногда фраза получала в переводе обратный подлиннику смысл. Так "все дозволено" из Достоевского в переводе стало "все запрещено". Хорошо, что я к этому времени уже начал кое-что понимать по-французски. Но ведь есть писатели, которые вообще не контролируют перевод! Прошедшим летом издательство "Коллинз" в Лондоне расторгло со мною контракт на выпуск в Англии и США романа "Ниоткуда с любовью" (вышел в свет по-русски в издательстве "Третья волна"). Контракт был расторгнут потому, что я дважды возвращал перевод. Я стал trouble-maker, потому что мисс К.Келли, преподающая нынче русскую литературу и язык в Оксфорде, переводила (буквально) "коньки" как "лыжи", "товарка" как "сумка", а "простушка" как "проститутка". Я привожу только три примера, но их — тьма. И вот ситуация, в которую нас ставит западный издатель: ты не принимаешь свой роман в искаженном до комизма виде? О'кей, мы расторгнем с тобой контракт. Я благодарен Иосифу Бродскому, который нашел время и силы для того, чтобы заглянуть в перевод и поддержать меня в моей печальной борьбе с "Коллинз" за адекватный перевод. Какие тут могут быть речи о нюансах, ритме, идиомах или же скрытых цитатах? В низком уровне переводческого мастерства есть для авторов, живущих на Западе, и другая опасность — ты знаешь, что переводчику не прокарабкаться сквозь твой текст, и ты начинаешь его упрощать...

И последнее. Наши поэты на Западе переходят на прозу. Поэзия была более естественна в литературном подполье. Она была портативна — стихи могли циркулировать и не будучи напечатанными. Кроме прочего, жизнь в СССР позволяла сохранить определенный идеализм и наивность. Сама советская система была плодом литературы — плохой, но литературы. Мы росли под дактиль министра обороны, под верлибр сталинских Понижений Цен. Уличные лозунги, плакаты на стенах бань и абортариев были советской чудовищной, но поэзией. Реальность, то есть проза, объективный мир, заслонялась рифмованной навязчивой коллективной мечтой. Запад и был прозой, концом мечтаний, грязным реализмом, последним берегом. Переход на прозу был неизбежен.

Игорь Померанцев

НА ЗАДАННУЮ ТЕМУ

Русский разговор о двух культурах не лишен смысла. Две культуры действительно существуют. Но граница между ними ничего общего с государственной не имеет. Удобно делить культуру на официоз и не-официоз, конформизм и неконформизм. Для социолога или политолога эти двойчатки представляют интерес.

С писателя, рискнувшего говорить на тему культуры, взятки гладки. Его ценят (или не ценят) за качество текста, а не за пронизательность. У писателя своя корысть: он хочет быть прочитанным. А раз так, то пусть сам ставит читательское и литературно-критическое мышление. Одних художественных текстов для этого мало, по крайней мере, сейчас и здесь т.е. в современной русской культуре. Инстинкт подсказывает писателю, что число читателей должно быть ограничено. Если Франца К. покупают ежегодно двадцать-тридцать тысяч человек, а очередной роман года — миллион, то победа за К. Такими же черепашьими темпами его книги будут продаваться в течение трех-четырех столетий. Черепаша обгонит ракету.

Одну из двух современных русских культур можно было бы назвать "русским негритюдом". Сам по себе негритюд, как проявление африканского самосознания, вполне органичен. Расценивать его отрицательно или положительно — нелепо. Зато

Некоторые положения этой статьи были высказаны автором в ходе дискуссий во Фрибурге.

анализировать поучительно и увлекательно. В дальнейшем слово "негритюд" должно понимать метафорически, как осмысление любой нацией самой себя в период формирования, развития, обретения группового статуса. Когда процесс кристаллизации завершается и ему подводят черту, национальная культура с, так сказать, молекулярного уровня переходит на атомарный, с коллективного на индивидуальный. "Негритюд" — необходимая стадия, по завершении которой культура начинает дробиться и противиться типологизации.

В России органичный "негритюд" приходится на первую половину XIX века. Шахматная партия невозможна без разнополых фигур. Славянофилы и западники энергично разыграли дебют, едва ли подозревая, что действуют по историческому сценарию. Причины их вовлеченности смгли быть крайне субъективными. Но сценарий навязывал им мотивированные историей роли. Ныне многие из них представляются персонажами, а реакционный романтизм столь же пошлым, как и революционный. Оценочный подход только затемняет прошлое и будущее. Соавторами, а не персонажами исторического сценария были поэты и романисты.

"Негритюд" не может обойтись без контраста, отталкивания. В какой-то момент желе начинает тосковать по форме. Факт своего существования оно пытается доказать методом от противного. Проснувшаяся раса, нация, вероисповедание самоутверждаются в конфликте. Так возникает "оппонент", наделенный иллюзорными свойствами. Желе обретает черты и контуры в зеркале "оппонента". Как правило, оно всячески подчеркивает свою молодость, витальную энергию, естественность, искренность, биологическую и духовную чистоту, бицепсы и трицепсы.

Критическое отношение к непосредственным предшественникам традиционно. В этом смысле, русская литература первой четверти XX века — явление здоровое. Не вина литературы в том, что общество за ней не поспевало. А. Белый мог выпивать с Н. Бердяевым и высказывать взгляды стилистически близкие философу, но в отличие от обаятельного Н. Бердяева, обаятельный А. Белый свой профессиональный долг худо-бедно выполнил. Пока литература осваивала новую лексику и новые способы сцепления слов, русская религиозно-философская мысль буксовала. Она не могла разделаться с проблема-

тикой западничества/славянофильства и зафиксировать новые противоречия. Не оторвавшись от масс, она проявила моральную чуткость и гуманность. Между тем, философии следует быть жесткой и к миру, и к себе. В этом и заключается ее гуманность.

Ситуация, в которую попала русская мысль, не была уникальной. Нечто подобное происходило и в Германии. Но Германия, в конце концов, благодаря поражению в обеих войнах, выкарабкалась. В наше время "негритюдом" болеют многие центральноевропейские интеллектуалы, не сумевшие интеллектуально справиться с советской оккупацией.

Современный "русский негритюд" обязан своим существованием не столько национальной традиции, сколько пореволюционной социальной ломке. В каком-то смысле русские превратились в молодую нацию, о которой заявляет исторически молодая интеллигенция. Состав крови, политические убеждения, религия определяющей роли не играют. "Русский негритюд" исповедуют, не сознавая того, великороссы, инородцы, презирующие русских, члены ЦК, диссиденты, офицеры, пацифисты. Объединяет их стиль мышления: отождествление себя с национальным (политическим) религиозным коллективом. На языковом уровне это проявляется в пристрастии к местоимениям "мы" и "они". На бытовом — в приверженности к общим лозунгам, тостам, паролям. При этом носители "негритюда" могут быть людьми добрыми и не добрыми, мужественными и трусливыми, по-своему умными и не очень, образованными и невежественными.

"Русский негритюд" легко распознается по метафорике и ключевым словам. Юные поэты любят космические образы: галактики, светила, планеты. Энергия пустоты разряжается во вселенной. "Негритюд" тоже претендует на глобальность. Его словарь: "духовность", "внутренняя свобода", "соборность", "запад и восток", "НТР", "интеллигенция и народ", "Рим и Афины", "Рим и Византия", "Ренессанс и Средневековье", "Колорадский Жук и Россия" и т.п. Причем эти категории предполагают не самое себя, а одобрение или осуждение. Критическое отношение к действительности доведено до того предела, когда критическое отношение к себе исключено. Понятия возводятся в ранг оценок. "Духовность" взирает на "позитивизм" сверху вниз, не понимая, что именно в "позитивизме" она и проявляется. У художественной литературы "русского негритюда" есть

свойство близкое к таланту: накал, лихорадочность. Сочетание накала с культурой и историей плодотворно для литературы. Елизаветинцы, южная школа (США), латиноамериканская проза родились на таких перекрестках. Когда одного из компонентов не хватало, результат получался мизерным (Дон, Словакия). Пока что "русский негритюд" дал большую прозу областного значения.

Наряду с "негритюдом" в русском макрокосме существует и небольшой "анклав", который не желает — в силу своей природы — считать себя группой или коллективом. Несмотря на социальную катастрофу, часть русских исторически преклонного возраста выжила: в изгнании и на родине. Кроме того, в последние десятилетия массовые репрессии в СССР сменились селективными. Целое поколение утратило или почти утратило чувство панического страха и, так сказать, очеловечилось. Эта "очеловеченная" часть населения — резерв "анклава".

"Русский негритюд" и "анклав" взаимодействуют и пересекаются в общественной жизни и в отдельных индивидах. "Негритюд" животно ощущает присутствие "анклава" и реагирует на него агрессивно. Но всякий раз бьет в пустоту. Сила "анклава" как раз в том, что он разъединен, расщеплен. Потому ударить по нему невозможно. "Анклав", как бы узок и хрупок он ни был, все же способен выжить. Для этого он должен выполнить хотя бы одно условие: не вступать в диалог с "негритюдом".

Пока русские религиозные философы начала века буксовали, повторяли все тот же припев, традицию русской мысли развивали формалисты и М.Бахтин. Литературоведение в России играет роль выдающуюся в силу влияния и роли самой литературы. Европейской философии волей-неволей пришлось обосноваться в университетах. Современный философ — это, как правило, преподаватель. Литературная критика тоже жмет к университетским стенам. В этом свои "про" и "контра". Университет гарантирует финансовую базу. Но в нем приживаются люди, порой умеющие думать, но редко умеющие писать. Исключений много, но важна тенденция. Филолог поверяется отношением к современной литературе. Акт героизма по определению сопряжен с риском. В СССР есть талантливые литературные критики, но работать им приходится со связан-

ными руками. Критик обязан сказать, что же подразумевает автор. Советский критик поставлен в положение автора: он постоянно должен подразумевать, не договаривать. Эмиграция скудна на литературную критику. Писатель вполне может выжить и без критики. Но жизнь предпочтительней выживания.

"Русский негритюд" оказал плодотворное и губительное влияние на русистику в западноевропейских и американских университетах, на рецензентов и критиков. Исследователь находится в прямой зависимости от объекта исследований. Специалист по белым мышам и дрозофилам ничего или почти ничего не знает о дельфинах. Русская художественная литература последних десятилетий дала богатый материал этнографического, политического, социального, идеологического характера. Анализ художественного текста, т.е. единственно адекватный художественной литературе анализ, почти вышел из употребления. Произошло это по вине самой литературы. Но и исследователю куда проще рассуждать о морали, идеологии, нравах и быте, чем объяснять, отчего книга прекрасна или бездарна. Литература развратила, деквалифицировала многих русистов. "Легкий хлеб" сделал их профессиональными инвалидами. В диссертации, конференции, исследования, проекты были вложены сотни тысяч долларов, фунтов, франков, марок. Положение теперь изменить трудно: профессора "легких хлебов" не уступят без борьбы льгот и привилегий. Но этот конфликт, как бы драматичен он ни был, разрешим.

Другой недуг современного литературоведения куда опасней. В какой-то момент литературоведение утратило чувство реальности и стало вести себя, как вольноотпущенник. Замечательно понимать текст. Но важность понимания имеет свои границы. Понимание не сопоставимо с творчеством, анализ — с синтезом. А если уж сопоставлять, то выглядит он жалким. В прежние времена литературный критик руководствовался прежде всего естественной человеческой реакцией: писал о книге, потому что она ему нравилась или не нравилась. Он объяснял замысел книги и давал оценку произведению. Современный литературовед, он же журнальный критик, часто использует рецензируемый текст лишь для изложения собственных идей. Каждый вправе холить и пестовать свои идеи, но не за счет чужих. Сплошь и рядом объектом исследования становятся книги-экспонаты. Чем безличней автор, тем больше возможностей у фи-

лолога наблюдать за взаимодействием языка и общества, делать социальные, психологические, лингвистические выводы и обобщения. Эйфория филолога в момент торжества над "литературой" опасна прежде всего для самой филологии. Неосмотрительно пилить сук, на котором сидишь. Существует уже целый выводок "писателей для филологов". Тексты этих писателей притягивают исследователей не художественными достоинствами, а обилием общих мест. Забавно, что принимаясь за работу, филолог, как правило, отдает себе отчет в качестве объекта исследования. Но вложив труд, душу, талант в разработку опытного поля, филолог начинает испытывать сантименты. От любования собственными выводами он переходит к любованию анализируемым текстом. В конце концов он влюбляется в книгу, с которой "переспал" из научной любознательности. Тогда-то и рождаются мифы об "интересных", "значительных", "талантливых" книгах. На защиту своих проектов исследователи становятся грудью, выступают единым строем. Если сто профессоров в разных странах напишут о плохой книге как о событии, то средний читатель не выстоит, купит, прочтет. Видеть во всем этом некий заговор может разве что маньяк. Но подобная тенденция, как бы грубо она ни была обрисована, существует.

О литературоведении разговор вообще не зашел бы, если бы литература не играла в русском сознании столь гипертрофированной роли. Но доживем ли до тех прекрасных времен, когда кривое, сухорукое, одноногое, но вот с тако-о-ой головой проснется в одно прекрасное утро с парой глаз, с парой рук и ног и головой с человеческую голову?

Лондон



Борис Гройс

ЖИЗНЬ КАК УТОПИЯ И УТОПИЯ КАК ЖИЗНЬ: ИСКУССТВО СОЦ-АРТА

В Новое время и, в особенности, сейчас в русской и нерусской литературно-художественной среде постоянно всплывает вопрос о соотношении искусства и политики, причем аргументы сторон, по существу, всем уже давно и хорошо известны. Одни утверждают, что искусство не может подчинять себя утилитарным задачам и брать на себя несвойственные ему функции этически-политического воспитания читателя или зрителя. Другие полагают, напротив, что искусство вырождается в развлекательный китч или в претенциозное эстетство, если оно перестает ставить себе общественные задачи. В последнее время все осложняется еще и тем, что современная культура утратила как однозначные этические и политические ориентиры, так и общепризнанные эстетические критерии, так что традиционное идеологическое противостояние между чистым и ангажированным искусством приобретает постепенно несколько призрачные и даже комические черты.

Интересным вариантом преодоления этой успевшей приесться дилеммы является, в частности, современное русско-советское искусство "соц-арт'a", под которым я имею в виду не только обычно ассоциируемую с этим наименованием живопись Комара и Меламида, но и все возникшее с начала 70-х годов литературно-художественное движение, которое — не без влияния американского поп-арта — отнеслось к советской идеологии и к советскому образу жизни как к эстетическому

Доклад на конференции во Фрибурге.

феномену, т.е. сменило этико-политическую установку на эстетико-художественную без того, чтобы, апеллируя ко "внутренней свободе", заниматься "серьезным творчеством", делая вид, что "ничего этого нет".

Дискуссия о соотношении искусства и политики сопровождает всю современную эпоху: по меньшей мере начиная с Великой Французской революции и Немецкого романтизма, искусство поставило себе целью преобразовать мир в соответствии с неким эстетическим идеалом и тем самым вторгло в сферу политического. Идеал этот менялся со временем, но основная интенция оставалась неизменной и столь же неизменным оставалось сопротивление политической жизни непрошеному вторжению "творцов". Искусство реагировало на это сопротивление то активной агрессией, как во времена романтических "бури и натиска" или во времена русского авангарда, то гордой позой одинокой преданности "искусству для искусства", понятого в свою очередь как образ жизни, то энтузиастической ангажированностью в духе "С кем вы, мастера культуры?"

Но социальное сопротивление не ослабевало: поборники высшего идеала и художественные реформаторы входили в моду и, в соответствии с принципом "репрессивной толерантности", интегрировались в "текущую действительность". Природа отношения между художником и обществом от этого не менялась: общество проявило готовность созерцать с достаточным благодушием все, предлагаемое ему художником, хотя решительно воспротивилось всем попыткам превратить само себя в предмет искусства по творческому замыслу художника. Поэтому художнику ничего не осталось, как принять общество таким, каково оно есть, и вместо того, чтобы навязывать ему свой собственный идеал, заняться эстетизацией его фактического состояния — тем более, что сам идеал со временем расплылся, распался и оказался внутренне дискредитированным своими тоталитарными приложениями к действительности. Отсюда возникла нынешняя постмодерная ситуация, частью которой является и соц-арт.

Постмодернизм определяется и описывается очень по-разному. Но постмодернизм и сам хочет быть плюралистичным, так что естественно, что плюралистичны его дефиниции. Интерпретация постмодернизма, которую я здесь предлагаю, не совпадает с другими, но, как я надеюсь, имеет с ними, как говорил Витгенштейн, "семейное сходство", так что и она тоже принадлежит к постмодернистской семье.

Нынешняя постмодернистская ситуация сложилась как

реакция на тупик, в который зашло модернистское искусство, или искусство авангарда, в 40-50-х годах. Авангард возник в начале века как ответ на появление современных массовых обществ, техники, средств коммуникации и т.д. и связанного со всем этим подъема и начала господства над человеком безличных сил: социальных (Маркс), либидозных (Фрейд), языковых (структурализм) и т.д. Традиционный классический образ человека — автономного субъекта, распоряжающегося своим телом, своими мыслями, чувствами, частной собственностью и т.д. — исчез с горизонта европейской мысли. Перед искусством встала задача сохранить то, что еще осталось "нетронутым", "аутентичным", "подлинным" в человеке и в произведении искусства, и с этой целью исключить из человека и из искусства все то, что обнаружило себя как массовое, неподлинное, чужое. Авангард определяется этим двойным проектом: спасти подлинное от нашествия технического и безличного и затем, пользуясь средствами все той же безличной техники, родственной искусству (греческое "техне"), восстановить утраченное природно-эстетическое единство — отсюда специфическая любовь-ненависть авангарда к современному техническому миру.

Поэтому основным методом модернизма стала операция вычитания: история европейского авангарда — это история редукции, аскезы, саморазрушения художника и произведения искусства с целью нахождения окончательного, неуязвимого, "аутентичного" жеста художника, способного подчинить себе мир (связь между аскезой и господством хорошо описал Макс Вебер на примере радикальных христианских общин, с которыми у авангарда много общего). Каждое авангардистское движение жило надеждой на достижение архимедового пункта, с которого стало бы возможным переустройство града земного по образцу града небесного. Это устремление возникает в самом начале Просвещения — и от Декарта, от его печки, от его тотального сомнения, от его "я мыслю, следовательно, я существую", как от источника нового мышления, новой морали, нового общества проходит, если назвать только некоторые этапы, через марксовское "философия должна изменить мир" и "черный квадрат" Малевича до конструктивизма Родченко и пятилетнего плана. Формы сменялись, идеалы осмеивались и отбрасывались, позиции покидались, завоевывались и вновь покидались, но сакральный ритуал Просвещения и авангарда раз и навсегда оставался неизменным: отказ от общепринятого как недостоверного, углубление в себя, непосредственная и ослепительная очевидность истины и проект эстетико-политической перестройки мира.

К 40-50-м годам под влиянием опыта тоталитарных диктатур и возникновения послевоенного, еще более массового общества, культура модернизма пришла как к последнему знаку "аутентичности" и "подлинности" в искусстве и в мысли к "ничто", о чем, впрочем, предупреждали некоторые проницательные модернисты с самого начала. Возникла литература "ничто" — скажем, Беккет, философия "ничто" — экзистенциализм, филология "ничто" — Бланшо, а также искусство "ничто" — Ив Клейн, Ад Рейнхардт и т.д. Ничто, символизируемое молчанием в литературе или абсолютно белым в живописи, стало на какое-то время последним прибежищем европейской культуры. Но это время прошло, и стало ясно, что само молчание и белое выродились в пустой жест, в общественный ритуал, в признак хорошего тона. В их аутентичность нельзя было больше верить.

Одновременно стало ясно и нечто другое. Модернизм можно проще всего определить как борьбу с повествовательностью. Авангард подверг в первую очередь вычитанию сюжет в литературе и сюжетность, или "литературность", в визуальных искусствах. Именно эта борьба с классическим повествованием, в центре которого стоит отдельный человек, автономная личность, и привела к молчанию и чисто белому как символам достижения окончательного, безвременного, заисторичного — если угодно, утопического.

Так вот за этим отказом от повествовательности в литературе и искусстве 40-50-х годов, за белым молчанием, вдруг слышалось некоторое фундаментальное повествование, которое можно назвать "Великий Миф Авангарда". Это повествование рассказывает об одиночке — гениальном, гордом, оригинальном художнике, который ненавидит толпу, но любит человека и человечество, отворачивается от всего внешнего, условного и пошлого в пользу внутреннего, сокровенного и безусловного. Художник этот гибнет в изоляции, окруженный всеобщим непониманием и презрением, но верный своим внутренним интуициям и прозрениям. После его смерти благодарное человечество понимает, *кого* оно потеряло, оплакивает его, прославляет, покупает его картины за большие деньги, издает его книги большими тиражами и исполняет его симфонии в Большом Зале филармонии.

Этот Великий Миф Авангарда, как важно подчеркнуть, описывает как онтогенез, так и филогенез современного искусства, т.е. как судьбу индивидуального художника, идущего, следуя своим идеалам, к белому савану смерти, так и судьбу всего авангарда в целом, приведшую его к белому молчанию. Смерть авангарда наступила, утопия воплотилась, история за-

вершилась, великое и долгожданное совершилось. Все современное человечество живет в реализованной утопии: и если эта реализованная утопия не похожа ни на утопию, ни на антиутопию, как их рисовало воображение, то это не вина ни мира, ни искусства, ни истории, ни ее конца. Те, кто еще претендуют на авангардную позицию после смерти авангарда, суть живые покойники, ходячие трупы, которых так живо описывает Юрий Мамлеев и так удачно пародирует Виктор Сорокин.

Итак, в наступившем после смерти авангарда молчании Великий Миф Авангарда обнаружил себя как повествование, которое скрывалось за отказом авангарда от повествовательности. Авангардные тексты или художественные объекты могли и могут быть поняты только постольку, поскольку они встроены в этот миф, т.е. поскольку за ними открывалась судьба художника, бросавшего вызов условностям, что и рассматривалось как доказательство "аутентичности" его художественного жеста. Таким образом, отказ авангарда от рассказывания истории привел к тому, что он всегда рассказывал одну и ту же историю, сколь бы различные его маски не отличались друг от друга.

Но рассказанный просто и без затей — так, примерно, как я его рассказал, — Великий Миф Авангарда обнаруживает неожиданное сходство с самыми различными мифами современности, которые сам авангард не колеблясь отнес бы к сфере китча. И здесь мы оказываемся в центре проблематики как постмодернизма вообще, так и специально соц-арта: после смерти авангарда нет больше и китча, пошлости или плоской социальности. Жители реализованной утопии, население апокалиптического града, мы все — одиноки, героичны и оригинальны.

Примеры тривиальных мифов, родственных авангардистскому, можно брать наугад. Например, миф об одиноком ковбое, который уходит от общества к природному и исконному, презираем обществом, но в роковой момент восстанавливает справедливость, спасает героиню и гибнет при этом, после чего она и ее муж свято хранят его память.

Затем тоталитарный миф — и это уже совсем близко к теме. Павел Корчагин, например, есть образец авангардного героя. Он превращается почти в ничто, отдавая всего себя в жертву общественным силам. Вся его жизнь есть поиск истины путем отречения и страдания. Так же, как и художник авангарда, Корчагин — мученик не Бога, не трансценденции, — а Истории, будущего: он живет дальше в своих трудах, а не в ином мире. Его удел — память, музей, литература, мемуаристика, источниковедение, т.е. институализированное, историческое бессмертие.

Корчагин — это, так сказать, Ван-Гог социалистической стройки. И даже Ленин в лучших авангардных нищезанятых традициях кончает потерей связной речи и абсолютным молчанием после того, как достигает апогея позитивного мышления в таких работах как "Лучше меньше, да лучше" и "Как реорганизовать Рабкрин". Но Сталин — это уже Пикассо или Сальвадор Дали. Он пришел с юга и принес с собой подлинность, темперамент и усы. В молодости он пережил страдания в виде холода, охлаждения, отчуждения (Сибирская ссылка), соответствующие кубистическому периоду у Пикассо. На вершине величия он, как истинный художник, продолжает быть далеким, альтернативным, ночным, таинственным и гениальным. Его главная функция — рисовать, чертить и предназначать.

Характерно, что и Гитлер был по образованию художником и говорил о "социальной пластике". Свое вдохновение и целостное прозрение в суть вещей Гитлер противопоставлял безличным силам публичности. Речи Гитлера по типу своей аргументации, отстаивающей право гения на уникальное видение и уникальную судьбу, вообще очень напоминают монографии по авангардному искусству XX века, хотя, разумеется, у Гитлера в сфере самого по себе изобразительного искусства были другие представления. Авангардистское творчество Гитлера осуществлялось в сфере политического и, если на выставках в мюнхенском "Доме немецкого искусства" торжествовал неоклассицизм, то шествия в Нюрнберге организовывались как супрематические композиции — из квадратов, треугольников и полукругов.

Специфический симбиоз художественного и политического характерен, впрочем, для всей культуры XX-го века. Он только кульминирует в фигурах Сталина и Гитлера. Но в меньших масштабах он присутствует повсюду и как ангажированность художника, и как самостилизация политика. Постсталинский миф о страдающем одиноком и внутренне гордом диссиденте, или "неофициальном художнике" — эти две фигуры неизбежно сливаются в одну, так как в Советском Союзе нет политической оппозиции в нормальном смысле этого слова, и потому оппозиционер принужден быть писателем или художником и существует только в фиктивном пространстве литературы как автор свидетельств, мемуаров, памфлетов и т.д. — так вот, миф о художнике-диссиденте есть также типично авангардистский миф. Миф этот тесно связан с общим подъемом неавангарда в период после Второй мировой войны, пытавшемся ностальгически пережить и возродить ценности авангардной эпохи, подвергшиеся в период тоталитарных экспериментов

30-40-х годов одновременно внутренней дискредитации и внешнему уничтожению. В Советском Союзе было еще тогда слишком многое запрещено, и потому ностальгический протест не ограничивался белым молчанием, как на Западе, но располагал множеством знаков: от Библии и Раджни-Йога до джинсов и рок-музыки через Набокова, Бердяева и Флоренского. Однако по существу миф оставался все тем же и размножался, как и на Западе, во множество родственных тривиальных мифов, как это удачно изображено в романе Саши Соколова "Палисандрия", располагающемся где-то между Набоковым и соц-артом.

Герой "Палисандрии" — по существу, художник, живущий после конца искусства, понятого как искусство авангарда, т.е. как творчество, создание нового. Палисандр Дальберг пребывает в мире тотального музея, в котором все "отцы", как у Федорова, проживают одновременно. В этом мире "уже было" миф Палисандра Дальберга — а значит, и сам Дальберг — связан родственными связями со всеми мифами XX-го века: от Сталина, диссидентства и эмиграции до психоаналитического платоновско-юнгианского мифа об андрогине как о совершенном человеке.

Палисандр — родственник всем, но "родителей своих он не помнит", хотя и знает, что "они жили счастливо". Художник в идеальном государстве Платона, в реализованной утопии, объединившей родственными связями и семейным сходством всех и вся, и где художнику как вдохновенному творцу, по указанию Платона, места нет, Палисандр, как это и предвидел Платон, во всех видит своих предков, но ни в ком не узнает своего отца, как единого и безусловного творца: Палисандр живет за концом искусства и за концом истории, поскольку он находится уже по ту сторону Эдипова комплекса, по ту сторону Эдипова запрета, ознаменовавшего по Фрейду начало культурной истории. Авангард был историей борьбы сына с отцом за фаллос — за перо, за кисть и т.д. Палисандр уже не нуждается в этой борьбе и со спокойной совестью, безо всяких комплексов совоплощается со старухами, заменяющими для него мать, время, судьбу. Если для тоталитаризма характерен "комплекс Лолиты" — вспомним Ленина, Сталина, Гитлера, Мао и др. с неизменными девочками на руках или девочками, дарящими цветы, то только потому, что тоталитаризм не хочет будущего, не хочет плода — ни плотского плода от женщины, ни духовного плода от мальчика. Палисандр также не хочет плода, но не потому, что хочет остановить навечно прекрасное мгновение настоящего, а потому что оно перестало для него отли-

чаться от любого произвольного мгновения прошлого.

Палисандр Дальберг в этом отношении — истинный герой постмодерного времени. Модернизм определяется операцией вычитания, постмодернизм — это эпоха сложения, умножения и возведения в степень. После того, как Великий миф авангарда обнаружил свое родство с бесчисленным множеством мифов политических, социологических, тривиально-обыденных и т.п., литература и искусство вместо области белого безмолвия вдруг оказались в пространстве бесчисленных повествований — пространстве белого шума. Грани между подлинным и неподлинным, своим и чужим, высоким искусством и китчем, индивидуальным и массовым стерлись. Все оказались в ситуации семейного сходства, в родстве. Поэтому герой постмодернистского времени начал, в отличие от непрерывно ужимавшегося героя авангарда, неудержимо разрастаться в пространстве и времени. Возник специфически пост-модернистский "культ личности": личность, вобрав в себя массовые, имперсональные мифы, приобрела гигантские, нечеловеческие, сверхчеловеческие масштабы. Если в эпоху модернизма герой был "меньше" и "меньше мог", нежели герой классики, то теперь он может все — или почти все, ибо он по-прежнему лишен личного бессмертия и имеет родственников только в истории. Границы человеческого вновь разрушены — но теперь в сторону возрастания.

Это нарушение границ можно наблюдать уже в поздней прозе Набокова. Пнин еще вполне модернистский, неловкий, одинокий и глубокий герой, напоминающий набоковского Чернышевского, но он уходит с кафедры и из культуры, освобождая место для цинично-удачливого соперника, в котором узнается сам Набоков (или его отец?). Напротив, Ван из "Ады" уже сочетает в себе черты двух традиционных и противостоящих друг другу героев Набокова: неприспособленного к жизни художника — авангардиста и наслаждающегося жизнью циника — спортивного, развязного, имеющего успех у женщин. И речь идет не о каком-то диалектическом синтезе противоположностей, а именно о неограниченном возрастании культа личности, о неудержимой экспансии героя, о нанизывании все новых и новых качеств, ситуаций, психологических состояний, относительно которых уже абсурдным представляется требование логической согласованности или психологической мотивированности: в этом психологическом нанизывании, в этой аддитивности личность исчезает — она тонет в своем собственном апофеозе.

Соц-арт Комара и Меламида также представляет собой результат самоидентификации художников со своими традици-

онными антагонистами, в процессе которого их личность вырастает до сверхчеловеческих масштабов "всеобщего", "социального". Если Сталин, с которым художники идентифицируются в первую очередь, и иронизируется ими, то не потому, что он слишком много, а потому, что слишком мало на себя берет. Постмодерный культ личности самих Комара и Меламида больше, значительнее модернистского культа личности Сталина. Комар и Меламид показывают Сталина в своих работах таким, каким бы он мог быть, если бы он был столь же велик и гениален, как сами Комар и Меламид, и каким он исторически не мог быть, поскольку он был зажат в модернистский миф "построения социализма в одной стране", т.е. построения аутентичного, подлинного произведения искусства во враждебном, негативном, неподлинном окружении, так же как и Гитлер был зажат в идее избранности одной расы, имеющей подлинное отношение к бытию.

Тем самым Комар и Меламид, как и вообще соц-арт, обнаруживают единство модернистского мифа, который охватывает также и тех, кто обычно рассматривается как антитеза ему, и даже тех, кто сам себя так рассматривает: в постмодернистской перспективе нет различия между модернизмом и антимодернизмом. Это, кстати, важно учесть, поскольку постмодернизм часто путается людьми малосведующими с анти-модернистской установкой. Но для постмодернистского сознания любая претензия на аутентичное и на мессианское релятивизируется, будь-то претензия утопическая и прогрессистская или традиционалистская, для которой авангард есть подлежащая уничтожению бесовщина. В той же мере неприемлема для него и установка, просто-напросто отбрасывающая утопию как соблазн и провозглашающая "реальность" и "повседневность" вечным уделом смертного — такая установка в свою очередь предполагает некоторое исключительное отношение ее носителей к "реальному". Для постмодерна каждый утопичен, авангард и утопия суть тривиальные и повседневные условия существования, и только поэтому авангард сам по себе тривиализировался и его претензии на исключительность представляются наивными.

В эпическом мире всеобщего родства культура становится повествовательной. Соц-арт очень литературен. Он имеет дело с историей, комбинирует различные истории, додумывает новые истории и т.д. Этот поворот к литературности в новом русском искусстве поддается достаточно точной датировке. В 1972 году появились параллельно десять альбомов Кабакова, которые представляют собой своего рода метафизические ко-

миксы, фиктивные биографии — работы Комара и Меламида, а также картина Эрика Булатова "Горизонт", в которой впервые началась осознанная работа с советской стилистикой, а не только проблематикой.

Я не могу здесь подробно останавливаться на характеристике этих работ. Достаточно сказать, что у Кабакова все его десять персонажей являются художниками-модернистами. Все они живут на обочине жизни, поглощены своими внутренними видениями, и история их жизни совпадает, по существу, с историей модернистского искусства как такового, завершаясь видением чисто белого, молчанием и смертью. Но за этим белым молчанием в альбомах следуют разговоры, интерпретации, пересказы, которые не сводятся к единому смыслу или единой интерпретации, а расползаются в бесконечность, в которой утрачивается грань между "я" художника и его "другим", т.е. его социальным окружением, утраченными воспоминаниями, чужими мнениями и оценками, внешними событиями и т.д. Это расползание в бесконечность и белый шум разговоров и интерпретаций есть еще более радикальный знак абсурда, нежели молчание и ничто. Постмодернистский ход радикализует здесь кажащийся предельным модернистский абсурд именно тем, что делает его повседневным состоянием человеческой жизни, а не чем-то возвышенным, исключительным и трагичным. Как пишет Жак Деррида: "Не только пропасть, но и сатира на пропасть — и этим все сказано".

Комар и Меламид описывают в фиктивной биографии Апеллеса Зяблова историю крепостного художника, изобретшего уже в 18 веке абстрактную живопись в качестве изображения "Его Величества Ничто", но не признанного средой и покончившего жизнь самоубийством. Великий Миф Русского Авангарда приравнивается здесь к пошло-националистическому мифу о русском изобретателе Левше, не говоря уже о том, что абстрактная живопись Зяблова должна была по идее украшать пыточную камеру его хозяина — помещика Струйского: недвусмысленный намек на печальной памяти связь русского авангарда и ЧК. А в "биографии Бучумова" одинокий и честный художник-реалист теряет глаз в стычке с поклонниками модернизма и гибнет в безвестности: Великий Миф Авангарда обретаet нежелательного родственника и преворачивается.

И, наконец, в картине Булатова "Горизонт" супрематическая форма, расшифрованная как орденская лента от Ордена Ленина, закрывает горизонт для идущих навстречу ему людей и превращает жизненное пространство картины в плоскость плаката. Если русский авангард и, в первую очередь, Малевич,

гордились тем, что "прорвали горизонт", "освободились от круга земной жизни" и обрели свободу за пределами живописной иллюзии, то у Булатова бесконечное свободное пространство супрематизма обнаруживает себя как плоскость, не прорывающаяся, а закрывающаяся горизонт для обреченных на утопию "людей с улицы".

Какой урок из всего этого можно извлечь? Никакого урока или бесчисленное множество уроков, которые все оказываются друг с другом в родстве. Соцреализм обычно определяется как "социалистический по содержанию и национальный по форме". По существу это означает: "авангардистский по содержанию и анти-авангардистский или, если угодно, постмодернистский, по форме". "Настоящий авангард" был авангардистским и по содержанию и по форме, неоавангард послевоенной эпохи — авангардистским по форме, но ностальгическим, постмодернистским по содержанию. Соц-арт постмодернен и по содержанию и по форме. В результате все враждебные друг другу течения оказываются так или иначе в родстве. Разумеется, определенный цикл завершился. Но множество других больших и малых жизненных циклов продолжают свое движение — рождение, надежда, разочарование, смерть, — подчиняясь року, размышлять над которым и избегать которого означает только его исполнять.

Авангард умер, но после его смерти наступило не окончательное молчание, как можно было предполагать, а, напротив, ничем уже более не остановимое говорение, как о том уже предупреждал Морис Бланшо — непрерывный белый шум, в котором тонет каждое отдельное слово. Писатель получил таким образом вновь возможность писать без задержки, вновь рассказывать истории, художник — рисовать без задержки и т.д., тем самым еще более усиливается этот белый шум, который нельзя уже более ничем ни заглушить, ни затемнить. Радоваться этому или огорчаться? Скорее просто и скромно продолжать шуметь, или, что то же самое, начать молчать, зная что различия между молчанием и речью, между отсутствием формы и формой больше нет. Вследствие чего я и умолкаю с сознанием того, что шум продолжается.



ЗОЛОТОЙ ШНУРОК

Как и некоторые другие, я ощущаю, что нужна новая русская проза. Старая проза надоела – если не читателям, то писателям, надоела самому развитию русской литературы. Соцреализм уже кончился, и сколько можно писать в виде прозы бесконечную жалобную книгу по адресу ЦК КПСС, иллюстрируя ее цитатами из "Плахи" Айтматова, "Пожара" Распутина и "Печального детектива" Астафьева? Эти цитаты, может быть, и помогут нормальному устройению российской действительности, но они не имеют отношения к развитию русской словесности. Хотя бы потому не имеют, что до всей этой деревенской прозы был написан, в качестве основополагающей вещи, четверть века назад (вы подумайте – четверть века прошло, а ничего не сдвинулось!), рассказ Солженицына "Матренин двор". После "Матренина двора" повторять тот же вариант в бесчисленных образцах – русской, казахской, киргизской прозы – бессмысленно.

Не вижу я выхода и в заострении политических тем. Ни в переводе социальной энергии на сексуальную. Короче говоря, складывается ощущение – тупика.

Правда, подобное же ощущение было у русских футуристов в начале XX века. Но это ощущение тупика тогда пришло на фоне неслыханного подъема русской поэзии – символизма в первую очередь и акмеизма. И это давало большие преимущества по сравнению с нашим временем. На фоне общепозитического подъема в России произошел взрыв футуризма, который повел к дальнейшему подъему русской словесности. Этого сейчас у нас нет. Мы производим взрыв на пустом месте.

Нас может утешать отчасти, что русские футуристы перед своим подъемом не ведали позитивной задачи. Если сейчас перечитать "Пошечину общественному вкусу" 12-го года, мы поразимся силе отрицания, которая содержалась в этом манифесте, при чрезвычайно слабой и неопределенной позитивной программе. В конце

концов, позитивная платформа футуристов заключалась в том, чтобы — "стоять на глыбе слова "мы" посреди моря свиста и негодования" или, допустим, "тайна властной ничтожности воспета нами". Все это ровно ничего не значит. Зато появились — Хлебников, Маяковский, Пастернак (не говорю о дальнейших последствиях). Нам не хватает подобной же силы — отталкивания.

Я нарочно провожу эти невыгодные параллели между поэзией русского футуризма и нашей современной новой прозой, которая, в принципе, хочет взять такой же высокий барьер, но пока что не может. Рассуждая исторически, следует признать, что нам этот барьер взять труднее. Во-первых, потому труднее, что мы имеем дело не с поэзией, а с прозой, которая развивается медленнее поэзии. Во-вторых (и это главное), в развитии прозы нам приходилось и приходится отталкиваться не от символизма, как это делали футуристы, а в первую очередь от куда более низкой ступени — от социалистического реализма. Первой и широкой реакцией на соцреализм был и до сих пор остается просто реализм. То есть — отступление к старому, известному еще по 19-му веку, искусству. В лице деревенской прозы мы отступаем в лучшем случае к Гл. Успенскому. Глеб Успенский честный и хороший писатель. Но прыгнуть от Гл. Успенского в новую русскую прозу очень трудно. И тем не менее, какой-то голос подсказывает нам, что нужно прыгать. Нельзя сопровождать развитие нового стиля слишком уж безнадежной интонацией.

В качестве тоже тупикового, но интересного состояния — "смерть субъекта, смерть объекта", как здесь говорили, — я хочу привести кусок прозы, над которой и об которую бьется сейчас Абрам Терц. Для меня это в какой-то степени образ новой русской прозы. Текст называется — "ЗОЛОТОЙ ШНУРОК".

— У вас ли мой прекрасный башмак? — Да, он у меня. — У вас ли мой золотой шандал? — Нет, у меня его нет. — У вас ли мой новый платок? — Нет, у меня его нет. — Какой сахар у вас? — У меня ваш хороший сахар. — Какой сапог у вас? — У меня свой кожаный сапог. — У вас ли мой гусь? — Нет, у меня свой. — У вас ли мой старый нож? — У меня красивый нож. — Какой фонарь у вас? — У меня ваш старый фонарь. — Есть ли у вас новый стол? — У меня старый стол. — Есть ли у вас большой дом? — У меня большой, красивый дом. — Есть ли у вас маленький хорек? — Да, он у меня. — Есть ли у вас золотой нож? — У меня золотой нож. — Есть ли у вас серебряный шандал? — У меня оловянный шандал.

— У вас ли мой золотой шнурок? — Он у меня. — Какой сахар у вас? — У меня дурной сахар. — Хочется ли вам спать?

— Да, мне спать хочется. — Жарко ли вам? — Нет, мне холодно. — Есть ли у вас сыр? — Нет, у меня ничего нет. — Есть ли у вас хороший кофе? — У меня нет хорошего кофею, у меня хороший чай. — Какой чай у вас? — У меня ваш чай. — Что у вас дурного? — У меня дурной башмак. — Хочется ли вам пить? — Мне спать хочется. — Что у вас прекрасного? — У меня прекрасный суконный плащ. — Какой сапог у вас? — У меня старый кожаный сапог. — У вас ли серебряный шнурок? — У меня его нет. — Есть ли у вас что-нибудь? — У меня ничего нет. — Есть ли у вас что-нибудь хорошее? — У меня нет ничего хорошего. — Что у вас дурного? — У меня дурной конь моего доброго приятеля. — Есть ли у вас хлеб? — У меня нет хлеба. — Какой сыр у вас? — У меня нет сыру, у меня хлеб. — Какой орел у вашего брата? — У него большой орел моего соседа.

— Какой шнурок у вас? — У меня золотой шнурок. — У вас ли железный молоток кузнеца? — У меня нет его. — Есть ли у вас что-нибудь хорошее? — У меня нет ничего хорошего.

— Любите ли вы табак? — Нет, я его не люблю. — Что же вы любите? — Я люблю чай и кофе. — Что вы любите, барана или телянка? — Я не люблю ни барана, ни телянка, я люблю кофе и чай.

Но с другой стороны: — Что у меня? — У вас большой орел. — Любите ли вы этот пирог? — Нет, я не люблю пирога, но люблю тот паштет. — Красный платок у меня или желтый? — У вас нет ни красного ни желтого платка, но у вас мой золотой шнурок.

— Мой ли орел у охотника или свой? — У него нет ни вашего, ни своего, у него нет орла, у него хорек. — Где у вас мои маленькие ножи? — У меня их нет, я их ищу. — Ищешь ли ты ослов? — Я ищу ослов и быков.

— Что у этого офицера? — У какого офицера? — У того офицера, которого не любит полковник. — У него кожаные сапоги сапожника.

— Сколько коней у вас? — У меня пять коней. — Хотите ли вы мой нож? — Нет, я его не хочу. — Где видите вы трех больших слонов? — Я вижу их у нашего богатого соседа, у которого три больших дома. — Имеет ли дом купол? — Нет! — Есть ли у солдата кивер? — Да! — Какие друзья у турка, эти или те? — У него ни эти, ни те, у него нет друзей.

— Видели ли вы жилеты моего молодого брата? — Нет, я их не видел. — Сколько тетеревов видели вы в лесу? — Я видел там десять тетеревов и три кабана. — О каких кабанах говорите вы? — Я говорю о трех больших кабанах.

Какие стаканы у вас? — У меня новые и красивые стака-

ны. — Хотите ли вы этот красивый шандал? — Нет, я его не хочу. — Можете ли вы мне дать вашего коня? — Я не могу, он у моего брата. — Видите ли вы большие рога этого козла? — Я вижу трех козлов и десять быков с красивыми рогами.

А в это время: — Что у бедного кузнеца? — У него железные щипцы. — Имеют ли эти люди голубей или гусей? — У них нет ни голубей, ни гусей, у них три маленьких соловья и двадцать два воробья. — Сколько у вас носков? — У меня их сорок восемь. — Где мои башмаки? — Здесь!

— Что видите вы? — Я вижу море.

Железный или оловянный горшок у него? — У него хороший оловянный горшок. — Видите ли вы соловьев там в саду? — Я вижу соловьев и воробьев. — Сколько крыльев у соловья? — У него два крыла.

— Который час? — Шесть с половиною.

— За чем идет этот башмачник? — Он идет за башмаками студента. — Есть ли в доме вашего отца котята и мышата? — В нашем доме нет ни котят ни мышат. — Может ли тигр пожрать оленя? — Может.

— Хотите ли вы перцу, чтобы посыпать перцем ваш окорок? — Благодарю, я не люблю перцу. — Могут ли писать ваши братья-писатели? — Они могут, но не хотят. — Почему они не хотят? — Потому что они слишком ленивы.

— Какую женщину видит этот юноша? — Он видит молодую и прекрасную женщину в черном платье. — Где он ее видит? — Он видит ее в церкви. — Видите ли вы большую лошадь? — Да, я ее вижу. — Куда идет кучер с лошадью моего отца? — Он идет в новую конюшню. — Идете ли вы в церковь? — Да, я иду туда со своими сестрами.

— Для чего вам нужна соль? — Я хочу посолить жаркое.

— Сколько сестер у доброго сына нашего столяра? — У него нет ни одной сестры, но у него пять братьев. Имеет ли этот убийца братьев? — Нет, у него нет братьев, но у него две сестры. — Где матери этих любезных девиц? — Они в церкви. — Много ли икры у сельдей? — У них немного икры. — А у каких рыб ее много? — У осетров.

— Видите ли вы эти прекрасные похороны? — Да, я их вижу. — Кого видите вы там в цепях? — Я вижу в цепях убийц нашего хорошего соседа, ловкого кузнеца.

— Какие перчатки у этих господ? — У этих господ очень хорошие кожаные перчатки. — Видите ли вы этого знаменитого стихотворца? — Да, я его вижу каждый день.

Однако... Что я вижу там на улице? — Вы видите там хорошенькую женщину с очень хорошенькими детишками. — Приносит ли вам сапожник ваши сапоги? — Мой сапожник не приносит мне моих сапог, но зато мой портной приносит мне новые платья.

— Какие у вас карты? — У меня трефы. — Я думал, что у вас черви. — Нет, у меня трефы, пики и бубны. — Собачка ли это, которую я вижу там? — Нет, это не собака, это свинья. — На чем играет ваш сын? — Он играет на скрипке. — Но почему вы покупаете зонтик, вместо того чтобы купить трость?

— Кто варит говядину? — Повар ее варит. — Француз ли вы? — Извините, я русский. — Кто этот господин, у которого столь высокий лоб? — Он англичанин. — Хотите ли вы продать мне свою шляпу? — Нет, я не хочу вам продать ее, потому что она мне самому нужна. — Могу ли я снять сапоги прежде, нежели сниму перчатки?

— Не слишком ли много вы едите? — Нет, я пишу слишком мало. — Кто эта сумасшедшая там на рынке? — Это жена того сумасшедшего, которого вы часто видите в концерте. — Много ли козлов у пастуха? — У пастуха мало козлов. — Хорошие товары у этой женщины? — Да, у ней очень хорошие товары. — Что у ней? — У ней хорошие серебряные ножи, вилки, стальные перочинные ножики, ножницы, очки и другие железные и стеклянные товары.

— Что драгоценнее красоты? — Добродетель. — Не можете ли вы одолжить мне несколько франков? — Я часто вам одалживал, но вы никогда мне ничего не отдавали.

— Сколько времени оставались вы у своего врача? — Я оставался у него два часа с половиною. — Что вы там так долго делали? — Мы играли в карты. — Что делает теперь портной? — Он чинит платье, которое я ему послал. — Зачем этот молодой солдат столько пьет? — Вероятно потому, что ему пить хочется.

— Что у вас украли? — У меня украли прекрасные часы и золотой шнурок, который я купил в Париже. — Имеете ли вы белые перчатки? — Нет, у меня желтые перчатки. — Видели ли вы уже книгу, которую я написал? — Да, ваш издатель мне ее прислал. — Читали ли вы ее? — Я ее не читал, но пробежал немного. — Зачем не едите вы как должно? — Я не могу писать лучше. — Стреляйте же, теперь ваша очередь! — Извините, я только что стрелял.

— Думаете ли вы возвратиться в Россию? — Нет, я этого не думаю.

— Что любите вы делать? — Я люблю читать и в особенности писать. — Много ли вы читаете? — Мы, литераторы, не имеем времени много читать. — Хотите вы купить этот замок? — Я хочу купить его, но у меня нет денег. — О каком человеке говорите вы? — Я говорю о том, у которого сгорел вчера дом. — Отчего плачет это дитя? — Потому что ему дали ножницы, чтобы стричь ногти, и оно себе обрезало пальцы. — Отрежьте мне кусок говядины! — С величайшим удовольствием.

— Пользовался ли уже ваш брат лошадию, которую он купил? — Да, он ею пользовался. — Сказали ли вы своему брату, чтоб он сошел с поезда? — Нет, я не смел сказать ему этого. — Почему вы не смели ему это сказать? — Потому, что я не хотел его будить. — Скоро ли вы принесете мне мой обед? — Я лучше вовсе не буду обедать, нежели обедать так поздно. — Какая у вас вилка? — У меня вилка, которую мне дал мой брат.

— Видели ли вы золотой меч храброго капитана? — Я не видел его золотого меча, но я видел его серебряный шлем. — Отчего у этого молодого человека такой надменный вид? — Он почитает себя великим художником, он, который только весьма посредственно играет на фортепьяно.

— Купит ли ваш брат эту лошадь? — Он ее не купит, потому что у него нечем ее купить. — С которых пор носите вы эту большую шляпу? — С тех пор, как я возвратился из Германии.

— Но у кого золотые шнуры? — Никто их не имеет.

— Кто стучит в двери? — Это я! Хотите вы мне отворить? — Чего желаете вы? — Я пришел просить вас отдать мне деньги, которые я вам одолжил. — Если вы будете столь добры и придете завтра, я вам их отдам.

Почему этот пьяница, всю жизнь свою пивший только вино, спросил в час своей смерти большой стакан воды. — "Умирая, — сказал он, — должно помириться со своими врагами".

После того, как "Золотой шнурок" был прочитан и принят собранием столь благосклонно, что один известный славист и переводчик предложил немедленно его перевести на французский, М. Розанова объяснила в своем докладе, что "Золотой шнурок" — это всего-навсего коллаж, сделанный на основе старинной книги — "Ключ к русской грамматике для французов". Некоторые присутствовавшие прозаики приняли подобную выходку за намек.

Игорь Померанцев

"МЕЖДУ ПЫТКАМИ"

*И если кровь не хлещет из ушей,
Жизнь кажется бессмысленной и блеклой.*

Поэт я плохой. Но разве плохие поэты заслуживают меньших почестей, чем хорошие? Чем вообще плохие поэты хуже хороших? Мой друг, философ А.П., представляясь, обычно говорит: "А.П., философ хуев". Люди, которые любят А.П., т.е. его жена и я, буквально лезут на стену. Не потому, что мы ханжи и слово "х..." коробит нас. Возмутительно другое: как смеет А.П. лишать других возможности сделать собственное заключение о его профессиональных качествах? Кого ебет, что он за философ? Но у нас с вами положение иное. Вы — северяне, и я для вас чужой. Поэзия, в которой я работаю, вам, северянам, недоступна. В быту, в разговоре я произвожу впечатление куда более талантливого поэта, чем я есть на самом деле. Но вас, собравшихся здесь, я не хочу обманывать. Моя цель скромней: обмануть весь северный мир, вас же... но о вашей роли в самом конце.

Залог моего литературного признания на Севере — чуждость, чужеродность, чужезычность. Северяне готовы поверить на слово, когда им говорят, что Икс великий поэт Запада (Юга, Востока). Вот конкретный пример. В последнем номере ЭЛП (литературного приложения газеты "Эпоха") опубликована

Лекция, прочитанная на юридическом факультете Политехнического Колледжа в Миддлсексе (Англия), в апреле 1987 г.

на пространная статья "Поэзия мараранских карликов во второй половине XVII века". Львиная доля статьи посвящена поэту Мирче. Со дня выхода в свет этой статьи по радио, телевидению и в пивных только и говорят о Мирче.

Чтобы избежать упреков в иносказательности, объяснюсь со всей прямоотой. Так уж повелось, что на Севере популярность приобретают лишь те западные (восточные, южные) поэты, которым на родине вырывают ногти. Уязвимость ногтей или же их отсутствие — желаем мы того или нет — каким-то образом связаны с поэзией. Не исключено, что читатель, дабы оправдать собственную творческую пассивность, наделяет талантом лишь тех, кто за признание заплатил ногтями. Таким образом он, читатель, оставляет за собой возможность проявить талант. Судьба, боль, ногти, как музыка, не нуждаются в переводе. Им — веришь.

Вы не ошиблись, если сочли все вышесказанное затянувшейся преамбулой. Я действительно к чему-то клоню, так сказать, удобряю почву бисером. Итак, вот что я задумал. В ближайшее время я намерен обратиться в Канцелярию Западной Империи с просьбой позволить мне вернуться на родину. Ради этого я готов принять любые условия: выступить с публичным восхвалением/очернением, всю оставшуюся жизнь рассказывать детям дошкольного и младшего школьного возраста о бедственном положении детей на Севере и т.д. Пока Канцелярия будет решать мой вопрос, я завершу работу над поэтическим циклом "Между пытками". Цикл этот, когда я уеду, останется на хранении у моей жены. (Важная деталь: возвращаюсь я один, жена и сын остаются на Севере). По приезде на родину я откажусь выполнить обещанное, включусь в оппозиционное движение и в результате окажусь за решеткой. Вот тогда-то придет черед моим стихам. Из-за решетки, колючей проволоки, минных полей, преодолев дюжину кордонов, стихи якобы прорвутся на Север, чтобы насадным голосом рассказать горькую правду об отчаянии и мужестве одинокого героя. Сидеть мне придется лет семь. Если жена будет публиковать пять-шесть стихотворений в год, то, в общем, мне надо подготовить цикл из сорока стихотворений. Десятая часть цикла уже готова, и в ходе лекций я ознакомлю вас с ней.

Надеюсь, что на Севере в первый же год заключения я войду в авангард мучеников, потеснив даже тех, чей стаж отсид-

ки исчисляется десятилетиями. Среди коллег по изгнанию первоначальный гнев по поводу моего возвращения сменится всеобщей эйфорией по поводу моего ареста. На моем фоне, по контрасту со мной буквально каждый изгнанник-соотечественник будет выглядеть — по крайней мере, в собственных глазах — мудрецом и провидцем. Ведь они-то знали, что ни одному слову Имперской Канцелярии верить нельзя. Они-то, в отличие от истерика-поэта, не забыли, почему им пришлось покинуть родину. Они-то предрекали, что поэтишку согнут в дугу, в три погибели. Так и говорили: да не успеет он приземлиться, только на трап самолета ступит, как сразу все поймет и ужаснется, и благим матом завопит. И таки завопил! Дурачок. Но мы, мудрые, великодушные, сердца на него не держим. Поэты должны быть глуповаты. Да и образумился сразу, не колетса, и такой копоты им задал, такого перцу! А стихи-то какие! Раньше двух слов связать не мог, а теперь — ну что твой поэт-лауреат и пр. и пр. На того, кто глупей, хороших слов не жалко. И жалеть не будут.

Как должно вести себя семье мученика, оставшейся на Севере? Я набросал перечень инструкций, которым жене следует неукоснительно следовать. Вот некоторые из них:

— В среде изгнанников-соотечественников не высказывать расположения какой-либо группировке, секте или партии. В мое отсутствие быть, образно говоря, женой всей без исключения общины. Информацию обо мне печатать одновременно в самых разных изданиях западного зарубежья: от "Новой Этрусской Мысли" и "Старого Этрусского Слова" до "Вопросов косноязычия" и "Дружбы уродов".

— Печатать всегда одну и ту же фотографию. Мое лицо не должно двоиться, троиться и т.д. Пусть врежется в память каждого раз и навсегда. Словно я родственник. Словно всю жизнь меня знали. Словно эта фотография — из собственного семейного альбома.

— Жене появляться на людях лишь в исключительных случаях и всегда с покрытой головой. Не улыбаться, но и не переусердствовать в скорби. Фотографироваться рядом с духовными лицами.

— В северной прессе следует опубликовать фотографию сына в лицейской форме. Для северян мальчик в лицейской форме — свой, потому что их дети носят такую же форму. А

раз сынишка поэта "на нашего похож", то и поэт — наш, т.е. свой.

— Не добиваться аудиенции у северной администрации: со временем она за честь почтет принять жену героя-поэта. В период предвыборной кампании встречаться не только с Советом правящей гильдии, но и с оппозицией.

Чтобы не прослыть обманщиком, ознакомлю вас с уже написанными стихотворениями и коротко прокомментирую их.

/1/ БЛАЖЕНСТВО

Срок их заключения
так долог,
что начинаешь
забывать о них,
и когда кто-нибудь
наконец
оказывается вне зоны,
испытываешь чувство ужаса,
но вскоре,
услышав по радио
о повторном аресте,
отдыхаешь душой
и блаженствуешь.

Стихотворение "Блаженство" носит шизофренический характер: автор и лирический герой суть два разных лица. Автор — ироничен, остроумен, почти циничен. Герой — безличен, лишен характерных черт. Он — типичный обыватель, конформист, для которого страшнее всего нарушение статуса кво. В южной или восточной поэзии, еще не отпочковавшейся от жизни, подобное стихотворение едва ли мыслимо. В нашей же, западной, — ему самое место. Эстетизация страдания в Западной Империи доведена до совершенства. Его следует воспринимать как литературно-эстетическую игру, чистый литературный образ. Боюсь, северян это стихотворение может смутить. Не найдя к нему шизофренического ключа, они сочтут автора циником и оскорбятся в своих лучших чувствах. Я не уверен, что это стихотворение следует включать в цикл.

Не стыдись!
Разве ты виноват,
что остался последним?
Твоя родина — мизинец,
мелкая сошка,
рогулька.
Зато ты видел:
капало с большого и среднего.
Слышал:
треснул на указательном,
тенькнул на безымянном.
Зато
не понадобились чернила:
братья не поскупились,
все отдали, до капли.
Так пиши же,
покуда торчишь!

В "Последнем ногте", в отличие от "Блаженства", лирический герой и автор — одно лицо. Как правило, наибольшим успехом пользуются произведения, в которых автор, не поступаясь банальностью, слегка отклоняется от нее. Под банальностью я понимаю повтор: жизнью, мыслей, слов. Эстетика банальности — пошлость. Если, к примеру, персонаж по законам банальности совершает попытку самоубийства, то хитроумный автор должен придумать необычный способ самоубийства. Скажем, вместо того, чтобы перерезать себе вены, персонаж выкалывает себе глаз. Стихотворение "Последний ноготь", как любое банальное произведение, рассчитано на определенные эмоциональные навыки читателя. (Действительно талантливое произведение учит читателя этим навыкам, открывает в нем эмоции). Отклонение же в "Последнем ногте" достигается с помощью метонимического хода: два ключевых слова — "кровь" и "живодер" формально отсутствуют. Герой стихотворения тоже представлен метонимически — в образе ногтя. Произвольность синекдохического сведения "героя" к "ногтю" уравновешивается стертойостью образа "пальцы-братья", заимствованного из фольклора.

В первое утро ареста
следователь-майор
приказал принести в камеру
оба тома "Войны и мира",
чтоб знал,
что времени у него навалом.
Но это только утром
такое счастье: родные голоса,
французский с русским вперевивку,
одышка Пьера, поцелуй Наташи.
Дурак-майор нашел чем запугать,
но это только утром,
а пока

Собственно художественные приемы в стихотворении "Война и мир" малоинтересны, хотя ключевой образ — срок заключения, измеряемый толщиной книги — выразителен. Стихотворение скорее примечательно социальным подтекстом. "Война и мир" — социальная взятка читателю, социальная вербовка. Человечество в стихотворении представлено жлобами, для которых книга — это кирпич или отрывной календарь, и высококультурными, чувствительными, духовными организмами, к которым огнесены не только герой стихотворения, но и читатель. Третье лицо вместо традиционного лирического "я" лишь сокращает расстояние между читателем и героем (поэтом). Социальный комплот, чувство локтя, плеча, пуповины возникает мгновенно: адресованный читателю сигнал (классика, XIX век, знание языков, отверженность, аристократизм) принимается без помех. Подрывная суть классики со временем стирается. Более того, классику начинают противопоставлять современным литературным диверсиям, игнорируя прямое родство, общую генеалогию классики и авангарда. Между тем, оба продукта — незаконнорожденные дети своих эпох. В любом состоявшемся произведении всегда присутствует криминальный или авантюрный элемент. Защитные экраны читателя, его персональные глушилки "снимают", "не пропускают" противоречивой информации. В итоге творчество классика, утверждавшего, что патриотизм — последнее прибежище негодяев или — "И почему

они так довольны собой, эти господа... и на каком основании составляют они особый кружок, в котором, по их мнению, другим очень лестно участвовать... Ведь это ужасно, какими подлыми и глупыми они считают других!", становится недвижимым имуществом *патриотов* и *аристократов*, обоснованием национального или социального бешенства. Но вернемся к циклу. Следующее стихотворение я сначала прочту на родном языке, чтобы вы убедились, что никакой музыки или звуковой магии в чем нет:

/4/ ИЗБАВЛЕНИЕ

В чужом городе
заблудился.
Жуть как захотелось в уборную.
Искал,
старался не думать.
Все отдал,
чтобы войти в дверь
под двумя нулями
степенно. И...
где-то на уровне головы
писсуары
из сказок про великанов.
Не дотянуться. А голос сверху:
"Подследственный, встать!
На допрос!".

Тема отправления нужды находит отклик в каждом, как бы он ни относился к поэзии. У всех в запасе есть история, как он (она) в отчаянии справил нужду в мусорник, телефонную трубку, карман, зажигалку, чернильницу. Муки страждущего одновременно благородны — как любые муки — и низменны — как все, что связано с низом. Эта двойственность — основа поэзии. Слова о любви упираются во что-то хлюпкое, растительное, плодово-ягодное. Стихотворение о взрыве пузыря особенно уместно в цикле "Между пытками". Атмосфера напряжения, натяжения, предгрозя — в нашем теле. Литературные дилетанты проецируют сюжет на погоду (классическое произведение северной литературы — "Буря", западной — "Метель"). Истинный же поэт не отрывается от физиологии. Жизненный кон-

текст цикла "Между пытками" подсвечивает стихотворение. Сон — это побег. Физиологическая мука — это преследование по пятам, гон с лаем собак. Поимка — это разрешение, спасение. Тюремщик — избавитель. Поэт в любых обстоятельствах великодушен, ибо во все и вся видит объект поэзии.

И в завершение — о вашей роли, о том, чем каждый из вас может мне помочь. Призывы и пожелания, адресованные Имперской Канцелярии Запада, не столь бессмысленны, как принято думать. На последней Межконтинентальной Конференции по правам придорожной пыли я призвал западные власти ни под каким предлогом не выпускать моего брата, живущего на Западе, ко мне в гости или на постоянное жительство. "Первыми словами брата, — сказал я, — будут:

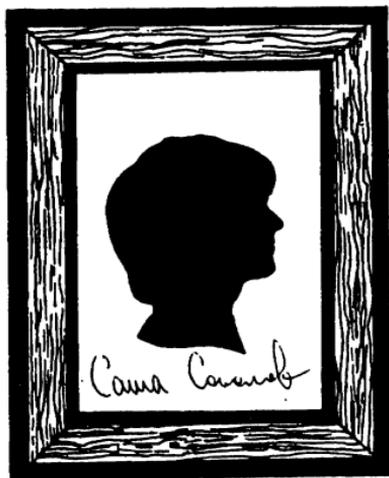
— Купи мне машину".

Имперская Канцелярия пошла навстречу. Правда, она несколько перестаралась. Паче чаяния, брата отдали под суд, обвинив его в угоне автомобилей. В связи с угрожающим ходом событий в Империи я подготовил обращение, которое каждый из вас может подписать буквально через минуту или две. Вот текст обращения:

Ваше Императорское Высочество!

Мы, группа северян, просим Вас спасти замечательного западного поэта Игрека. Его жизнь всецело зависит от Вашей воли. Без Вашего ведома Имперская Канцелярия проводит сейчас кампанию реформ. В результате выпущены из тюрем и лагерей опасные государственные преступники, а один лагерный барак вовсе законсервирован. Мечта поэта — вернуться в крепкие объятия родины — под угрозой. Мы просим, мы требуем: сверните кампанию реформ! Расконсервируйте законсервированное! Пусть бараки и камеры вновь наполнятся гулом голосов, смехом, храпом. Неужели очередная административная хлопотня важнее судьбы человека, судьбы поэта? Мы верим в Вашу мудрость и гуманность, верим в прогресс, верим в Вас.
(подписи)

В свою очередь я, дамы и господа, верю в вашу мудрость. Спасибо за внимание. Спасибо за сострадание. Спасибо за солидарность.



Саши Соколов

PALISSANDRE:
C'EST MOI

Посвящается ОМ, АВ, ДД, АЖ, АЦ

Создатель изысканных прозаических партитур Набоков не понимал назначения музыки. Сартр поплыл по течению экзистенса и потерял его смысл. Недостойный их современник, я утратил вкус лишь к сюжету. А любит Б, Б – В, В – Г. Какая доука! Если любое сравнение клавдикант, то всякий сюжет – инвалид высшей марки, член привилегированной гильдии калик перехожих, коего благодетельная вдова залучает под вечер в дом, дабы умыть безногому ноги его. Самовар поспеваает – смеркается – лается на луну. И не успела еще догореть лучина, а уж лукавые жмурки не отличить нам от пламенных ласк. Жанр федотовской кисти. Пост мортем. Сюжет навязан художнику сочинителем С., в чьей неразборчивой памяти оживает уж случай в булочной. Чу: ничем не бравируя и ничуть не рисуясь, туда является некто и спрашивает, а нет ли изюму. Ставя русскую истину – как бы та ни была горька – выше приторного притворства японского этикета, ему отвечают прямо: Вот, нету. Однако пришедший не успокаивается на достигнутом. А батоны с изюмом? – молвил он с едва уловимым поклоном. И возражали: Вот, есть. И тогда говорит им спокойно и просто: Наковыряйте-ка с фунт. И отныне – в святцах он городского фольклора. Да чем же так дорог нам образ данного покупате-

Слово, сказанное в Южнокалифорнийском университете на симпозиуме, посвященном творчеству Иосифа Бродского и Саши Соколова.

ля? Какие качества привлекают нас в этом герое? Пытливость? Находчивость? Неуспокоенность? Несомненно. Но в первую голову — дерзновенность. Она завораживает. Она заразительна. И когда я слышу упреки в пренебрежении сюжетом, мне хочется взять каравай словесности, изъять из него весь сюжетный изюм и швырнуть в подаянье окрестной сластолюбивой черни. А хлеб насущный всеизначального самоценного слова отдать нищим духом, гонимым и прочим избранным. Говоришь ли об отделении изящного от государства — политики — средств информации — средств производства и производства средств? — встрепенется имеющий уши. Ты — говоришь. Я — кричу. Ибо чем, кроме крика, рассеять нам тут окрестную мглу. Но жизнь продолжается, и ни дня не обходится без сюжета. Смотрите, смотрите, Г любит Д! Вы шутите. Истинный крест. А Д? А Д обожает Е. А вон там, левее, в затхлом углу, Е — Е. А меж тем профессор Южнокалифорнийского университета Ж ежезимне наезжает кататься на лыжах в Вермонт к сочинителю С. Целыми днями сидя на застекленной террасе виллы с видами на глазированные хребты, приятели попивают глинтвейн и красиво грассируют про российскую литературу. И если в районе обеда оба еще довольно тверды в убеждении, что — одна, то уже ближе к ужину отчетливо различают: две. И если на завтрак чего-то и хочется, так лишь полицейского чаю. Но если этот делит всю ее на написанную с разрешения и — без, публицист Юрий Мальцев — на вольную и невольную, летописец Владимир Козловский — на подцензурную и нецензурную, переводчик Барбара Хельдт — на мужскую и женскую, пятый муж моей бабушки пушкинист Дмитрий Дарский — на пушкинскую и всю остальную, если франко-английский писатель и фортепьянист Валерий Афанасьев советует вычленять из нее — окромя деревенской — особые прозы рабочих окраин, казачьих станиц, кишлаков городского типа, этсетера, то сочинитель С и профессор Южнокалифорнийского университета Ж — о Боже, как хорошо, как уютно им там, у камина, в этих лекалообразных качалках и коконах козьих шотландских плэдов — они сквозь магические кристаллы своих хрусталей различают словесность, сработанную на скорую руку и созданную неспеша. Последняя вызывает у собеседников чувство неизъяснимой приязни. Друзья полагают себя апологетами медленного письма, и взгляды их на природу его совпадают. Беседа конспективно, прекрас-

ное просто обязано быть величаво. Хотя бы условно. И пусть величавое не обязано быть прекрасным, оно им невольно является. Исключения, вроде гигантских мусорных куч или чудовищных каракатиц и редки, и спорны. Но как бы там ни было, величавое кажется столь же очаровательней суетливого, сколь равелевское Болеро возвышеннее хачатуряновского Танца с саблями. Впрочем, как День Творения не имеет ничего общего с днем календарным, так и художническая медлительность, например — Леонардо, не есть медлительность идиота или сомнамбулы. Это неторопливость другого порядка. Текст, составленный неспеша, густ и плотен. Он подобен тяжелой летейской воде. Ах, Лета, Лета, писал один мой до боли знакомый, как пленительна ты своею медовой медлительностью, как прелестна. Текст летейской воды излучает невидимую, но легко осязаемую энергию. Теоретики медленного письма обозначили эту энергию термином архаическим и заумным, как шахматная игра, из лексики коей он и заимствован: качество. Но, помимо сей голой абстракции, неторопливый стилист обретает и нечто существенное. Блаженны медлительные, говорит мой до боли знакомый, ибо они созерцают течение Вечности. Медлители — это гурманы, эпикурейцы искусства, так как только они вкушают истинное наслаждение и пользу от творческого процесса с его облагораживающими терзаниями. Не напрасно погрязший в страстях Достоевский мечтал сочинять неспеша, как Тургенев: хотелось очиститься. Федор Михайлович думал, войди его быт в наезженную колею, не преследуй его кредиторы, не мучь падушка да совесть, он записал бы в свое удовольствие — с чувством, с толком. Он заблуждался. Способность к медленному письму не зависит от бытовых обстоятельств. Это — от Бога. И если вам не дано, научиться писать неспеша столь же немыслимо, сколь научиться летать, не отрастив прежде крыльев. Сочинителю С — дано. Гений медлительности выказал он еще в чреве матери. Как бы предвидя все неурядицы, весь неуют земного существования и словно догадываясь, что всяческая суета — от лукавого, он родился десятимесячным и тем посрамил диавола. Миссис С, говорил этой женщине католический медперсонал, мы гордимся вами. Выйдя вон, младенец предстал и огромен, и величав. Рекорды родильных учреждений канадской столицы пали. И, вся повапленная сюжетами, потекла перед его изумленным взором — жизнь: Е — К — Л — М — Н. Че-

рез несколько лет по явлении С вынужденно покинул родину, а через тридцать три года вернулся к ее пределам. Той осенью в славном граде Детройте, в консульстве, осененном кленовым листом, ему надлежало дать клятву на верность Ее Великобританскому Величеству Елизавете. Утром в день церемонии сочинителю С позвонил консул О. Мы никогда не встречались, сказал он взволнованно, но я о вас чрезвычайно наслышан. Дело в том, что мой батюшка принимал роды у вашей татап. Ваш случай был самым крупным успехом во всей его практике. Между прочим, не доводилось ли вам бывать в оттавском музее патологической эмбриологии? Не премините, отец был его основатель и попечитель. Чудесная экспозиция. Специалисты считают ее лучшей в целом Онтарио. Там собраны разного рода зародыши. Папа вложил в это дело всю душу. Но я никогда не забуду, с какой неподдельной грустью он говорил, что без колебания променял бы все эмбрионы в мире на один только ваш. О, нет-нет, не подумайте! Как гинеколог и гуманист он абсолютно искренне радовался, что все обошлось. Однако в нем жил еще неумный исследователь, страстный коллекционер, отчаянный экспериментатор. Иными словами, вы не можете отнять у человека мечту, не так ли? С не ответил. Он продолжал: Все эти годы мы, С, думали о вас постоянно. Вы стали нашей семейной легендой, реликвией, и мы аккуратнейшим образом отмечали ваш день рождения. Кстати, вы обратили внимание: вас угораздило на две даты, и революция, и кончина Толстого. А как вам нравится это созвучье — Оттава, Остапово. Мистика! В общем мне страшно не терпится вас увидеть, скорей приезжайте, дружище, сказал консул О. С отправился. Но стремясь сохранить душевное равновесие, мы описание мрачноватых детройтских предместий заменим здесь небольшим элегическим отступлением. В знак будущей ностальгии по нашим вермонтским беседам на застекленной веранде с видами на глазированные хребты я, сочинитель С, посвящая вышеизложенное рассуждение о литературе летейской воды собеседнику моему профессору Ж. И вот я у цели. По мере того, как, предшествуемый глашатаем, входил я в предписанный кабинет, лицо джентльмена, медленно поднимавшегося мне навстречу из своего глубокого, словно счастливый обморок, дипломатического шезлонга, — заметно менялось. Это лицо опадало. Так опадают небрежно подвязанные чулки, занавески, жалюзи. Так опадает

опара. Анамнез: сын доктора О ожидал увидеть героя семейных мифов, существо величиной с Вийнемьянена, с Гайавату, а тут вошел человек не крупнее С. Диагноз: консула О постигло хроническое разочарование, сопровождавшееся острым опущением лица. Точно такое же разочарование испытывает читатель, когда знакомится с автором какого-нибудь героического произведения, а тот — на поверку — оказывается ничуть не героем. А автор сентиментального произведения оказывается прожженным циником, хулиганом. А автор блестящего детектива — откровенно скушным. А воспевающий маленького человека Чехов, наоборот, велик: семь футов. А Галич, написавший несколько песен в лагерном жанре, в заключении не был. И когда это выяснилось, стали думать, что и Алешковский никогда не сидел, и снова ошиблись. Итак, та неотъемлемая наша часть, которую мы называем читатель, упорно не хочет усматривать различия между героями и сочинителями и отличать художественный умысел от фактографии. Когда в Москве появился мой первый роман, одна из ближайших родственниц автора принялась убеждать знакомых, что я все это придумал и что в действительности все было совсем не так, потому что на самом деле мы никогда и не думали продавать дачу, и я никогда не ездил в город заниматься музыкой, а главное — разве она могла бы хоть раз изменить супругу с каким-то там педагогом. Бедная миссис С. Воображаю, какие хлопоты предстоят ей в связи с Палисандрией. Что вы, что вы, будет она говорить соседкам, он же никогда не интересовался старухами, он гулял исключительно с девушками — Т, У, Ф, Х, Ш, Щ — помните? Как же, как же, так они и поверили нашей доброй любимой матери, эти наши соседки, особенно пожилые. Кикиморы чертовы! А я — что я сам могу предпринять, чтобы спасти свое доброе имя? Дыша духами Ночная фиалка. Быть может, паучьями доброй волшебницы Лауры Эшли, юная Палисандрия впервые отправляется в свет. И покуда наш просвещенный читатель еще не коснулся ее руками своими и не сделал далекоидущие выводы, я должен взять превентивные меры. Флорбер! Вольно же ему откровенничать: *Madame Bovary c'est moi*. Ведь если подумать, не такая она и падшая, эта Эмма. Даже для своего жеманного века. Как справедливо заметила бы в ее отношении светлейшая княжна Черногории Мажорет Модерати, в девичестве — Навзнич: Ах-ах, двое любовников, целых двое.

И дико расхохоталась бы гордой Эмме в лицо. А затем, исхлестав ее всю жокейским своим хлыстом, позвала бы с улицы каких-нибудь отвратительных, покрытых хрестоматийными струпиями нищих бродяг и приказала бы им взять несчастную. И наблюдая за этим целительным наказанием, приговаривала бы шепеляво: Не смей, не смей обманывать мужа. Ибо она шепелявила. Иными словами, сегодня, когда горизонты приличия раздвинуты много шире, чем прежде, двое любовников или любовниц это не то чтобы мало; это мало до неприличия. Но с другой стороны, к достижениям вроде лопедевеговских современное общество тоже еще не готово. А Палисандр, как известно, перещеголял испанского драматурга уже в пору своей монастырской юности. А уж что было потом — о том и говорить не приходится, сплошной моветон и шокинг. И поэтому я, сочинитель С, перед лицом своих критиков должен голосом вопиющего прокричать слова страшной клятвы: Palissandre se n'est pas moi, pas moi. Ибо похож ли я на племянника Берии, внука Распутина или хотя б на гермафродита? И полагаю ли я, будто вся предшествующая мне словесность есть лишь робкая проба пера. И служил ли я ключником в Доме Массаж Правительств, работал ли в труппе странствующих проституток, соблазнял ли кладбищенских вдов, вешал ли кошек. Jamais. Правда, я ловил и душил цыплят, да ведь кто же их не душил в те поры.

Милое босоногое детство, куда ускакало ты на своих зеленых кузнечиках! Впрочем, чтобы не быть голословным, приведу два-три доказательства. Было так: цепь счастливых случайностей и времен распалась, и гирия ходиков упала Палисандру на нос. Тогда хирурги вживили ему туда платиновую пластинку. И когда наступал приступ тик-така, Палис начинал часто-часто пощелкивать себя по носу, и звук тех пощелкиваний был до странности звонок. А у меня? Ничего подобного. Хотя и тут вы можете только поверить мне на слово, потому что пощелкать, да просто пощупать я вам, разумеется, не позволю. Есть, правда, нечто, что мы могли бы не только пощупать, но и измерить. Только для этого надо поехать в Эмск, на Новодевичье кладбище и посетить там ряд заброшенных склепов. П говорит, что постаменты в тех склепах были раздражительно высоки. А ведь даже и мне, который так разочаровал консула О своим

средним размером, они были, что называется, в самый раз. И то же можно сказать по поводу подоконников в эмских подъездах: вполне комфортабельны. Из чего следует, что Палисандр не только не величавый гигант, каким он себя нам рисует, а едва ли не лилипут. И значит, П не равно С. И все же на усредненном лице моего воображаемого читателя я вижу выражение недоверия. Вижу и сознаю, что достаточно вескими аргументами не располагаю. Да и кто я в конце концов такой, чтобы рассчитывать на приятное исключение. Обретаясь в таком бессилии, я взываю к доброжелательным критикам, прося их побыть моими свидетелями и адвокатами и объяснить читательскому суду, что писатели обладают способностью абстрагироваться от конкретного Я. Я — Ю, Ю — Э, Э — Щ. О амурная карусель алфавита! Даже и обращенная вспять, ты прекрасна. Крутись. Заранее благодарный доброжелательным критикам, я посвящаю им все части речи, со всеми их интертекстами. Все, за исключением той, которую посвятил уже Ж. А один из своих любимых стихов пера моего до боли знакомого дарю всем присутствующим.

Что в имени мне есть моем? Что имя? Просто звук?

Кимвал бряцающий иль некий символ смутный?

Мне имя — Палисандр. С ним свыкся я давно.

И всюду я ношу его с собою.

Браню подчас, но более хвалю:

Любезно мне сие буквотворенье.

Я — Палисандр, и с именем таким

Я чувствую себя благоприятно.

Мы двуедины и созвучны с ним.

Но дерево ли я? Навряд ли.

Так персонаж, по глупости своих

Родителей что Львом зачем-то назван,

Отнюдь не лев. И Петр — не камень ведь.

И масса суть таких несоответствий.

И все-таки в те дни, когда один

В безветрии стоишь ты в поле хлебном

И руки уронив, глядишь окрест,

Случаются события, что колеблют

Твою уверенность. То бурундук

Тобою скачет вдруг до ночи.

То ворон вьется вокруг —

Очи ли выклевать

Гнездо ли свить все хочет.

И мыслишь озадаченно: Кто знает,

А может, ты — и дерево: бывает.

ПОСВЯЩАЕТСЯ С.

Профессор З. читал Борхеса. Он читал его в самолетной полудреме между Нью-Йорком и Лос-Анджелесом, и многообразная пограничность его состояний, надо полагать, была неслучайной. Не говоря о таких банальных двойственностях, как движение из точки А в точку Б, подвешенность между небом и землей и зыбкость переходов от сна к яви и обратно, усугубляемая чехардой часовых поясов (навсегда, казалось бы, остановившей время где-то между полуднем и полночью), — сомнительным было все вообще.

Прежде всего, профессор З. не был настоящим профессором, а лишь играл роль "полного" профессора славистики по принципу наименьшего сопротивления обстоятельствам, в которых оказался в эмиграции. Не был он, собственно говоря, и профессором З.: этот инициал, используемый здесь для поддержания иллюзии художественного вымысла, был продуктом обратного перевода с языка новой родины на его родной, — еще одним тефлоновым покрытием, позволявшим сочетать эффекты присутствия и отсутствия. Так что кто читал Борхеса в панамериканских сумерках, оставалось под вопросом.

И что значит "читал"? Во-первых, уже сама форма этого глагола позволяет догадываться, что читал, но вряд ли дочитал. (Так оно, по сути, и было, хотя, с другой стороны, сколько требуется прочесть, чтобы оправдать употребление совершенного вида?) Тем более, Борхес автор, как говорится, трудный. Соперничая в лаконизме с рассказами Хемингуэя и Бабеля, его тексты по своей повествовательной и интеллектуальной насыщенности напоминают книги Пруста или сочинения пост-структуралистов. Дочитать короткий рассказ Борхеса не легче, чем отменно длинный модернистский роман. Профессор З. прочел один рассказ целиком, в середине другого погрузился в дремоту, вынырнув из которой, с ангельским терпением начал третий, но тоже отложил. Впрочем, все три оставили одинаково

сильное впечатление, освобождая от необходимости доканчивать и тем самым оспаривая принцип замыкания, столь дорогой структуралистам, к которым обычно причисляли профессора З., и столь же ненавистный сменившим их разрушителям.

Поскольку речь упорно заходит о литературоведческих школах, уместным будет сказать, что профессор З. должен был отдавать себе отчет и в проблематичности самого понятия чтения. Согласно теоретикам читательской реакции, чтение наполовину состоит из сочинения. Читатель становится как бы соавтором писателя, по-своему заполняя оставленные для него пустоты, и только потому так охотно, хотя и на определенных договорных началах, отождествляет себя с текстом. Профессор З., еще недавно практически незнакомый с Борхесом, немедленно начал превращаться в него и в то же время наблюдать за этой метаморфозой. Право не столько читать Борхеса, сколько писать его подтверждалось самим Борхесом, в одном из неоконченных (профессором З.) рассказов которого ставился вопрос: "не являются ли страстные поклонники Шекспира, посвящающие себя какой-нибудь одной шекспировской строчке, в буквальном смысле слова, Шекспиром?" Профессор З. с удовольствием присоединился к намечавшемуся триумвиату ("Гомер, Мильтон и Паниковский — тоже мне, теплая компания", — предостерегающе прозвучало где-то на заднем плане, напомнив о той бездне относительности, которой окружены у Борхеса подобные абсолютные пики — ориентиры горного полета ангелов).

Действительно, как мог читать и писать Борхеса, а, значит, и быть им, какой-то лже-профессор псевдо-З., когда и сам без пяти минут нобелевский лауреат на вопрос, он ли является знаменитым Борхесом, отвечал: "Иногда", и в каждом из трех полуосиленных профессором З. рассказов нашел повод подчеркнуть, что писавший их Борхес это не совсем тот Борхес, который в них фигурирует? Тут профессор З. вспомнил, что в свое время он видел настоящего живого Борхеса, когда тот выступал на набоковском симпозиуме, проходившем в университете, где, в свою очередь, в свое (собственное, теперь уже плюсквамперфектное) время профессорствовал Набоков, а тогда, то есть, одновременно с симпозиумом, преподавал профессор З., в некотором роде играя роль квази-Набокова. Сенильный, полуслепой, но сыпавший бодрими парадоксами Борхес был не только не тем Борхесом, которого теперь с таким запозданием пытался читать профессор З. (а тогда еще не читал вовсе), но, в сущности, и не тем, на которого рассчитывали организаторы симпозиума, ибо он то ли не читал, то ли делал вид, что

не читал ни строчки Набокова, и уж во всяком случае ни разу о нем не обмолвился в своей двухчасовой беседе с аудиторией. Но в каком-то смысле он, конечно, мог сойти за Набокова, отчасти потому, что многим походил на него и его книги, а главное, потому, что родился в 1899 году, том же, что и Набоков, что позволяло последнему с помощью несложных (по понятиям, скажем, Пьера Безухова или Велимира Хлебникова) арифметических выкладок отождествлять себя со своим великим предшественником, тоже не дожившим до получения Нобелевской премии. Кстати, этому предшественнику принадлежала известная мысль, что в свободное время писатель представляет собой совершенно иную личность, нежели в момент служения музам. Как мог бы, вторя Борхесу, но с особым, ему одному присущим энергическим лаконизмом и какой-то суворовской, что ли, выправкой в голосе, выразиться любимый герой и альтер эго писателя С., иногда!

Наглядной иллюстрацией этого принципа дополнительно как раз и служил профессору З. его частичный, а точнее, уменьшительный (и общий с великим предшественником) тезка писатель С., у которого он гостил незадолго до своего столь творческого полета из Нью-Йорка в Лос-Анджелес. Писатель С., часто признаваемый продолжателем, а иногда и эпигоном Набокова (главным образом потому, что за свой первый роман он удостоился благословения сходявшего в гроб мэтра), был одним из немногих доступных прямому наблюдению профессора объектов его исследований. Однако настойчивые попытки интервьюирования разочаровывали. Получалось, что допрашиваемый С., отрицающий какое бы то ни было знакомство с подозрительно родственными писателю С. произведениями русской и мировой классики и то ли прикидывающийся в своем запирательстве таким дурачком-второгодником, то ли впрямь неспособный без бумажки связать двух слов о литературе, и загадочный С. — автор трех, наверное, самых красноречивых за всю историю отечественной словесности романов, никак не могли являться одним и тем же лицом, разве что очень и очень иногда.

Так или иначе, предупрежденный профессором З., что каждое его литературное показание может быть использовано против него, и потому (но не исключено, что и по всей правде) всячески отрещивавшийся от связей с Набоковым, писатель С. неожиданно обронил имя Борхеса, с которым его роднило общее незнакомство с Набоковым. Это было тем пикантнее, что Борхес, только что купленный, но еще ни в каком смысле не открытый профессором З., был у него с собой и, значит, не-

зримо присутствовал при разговоре — на манер Григория Сквороды, завернутого в оренбургскую шаль поэтом Л. (тогда еще тефлоново непроницаемым для пекла западной действительности, ибо героически державшимся национальных рамок) и в таком виде фланировавшего, внимая тому, что о нем говорилось, но на деле лишь предстоявшему им обоим (или, во всяком случае, Л.), а пока что сугубо текстуальному Парижу. Покупка этой книги произошла при следующих обстоятельствах.

Оказавшись в Нью-Йорке и на литературном вечере увидав издали своего знаменитого соотечественника поэта Б., профессор З. решил купить недавно вышедшую книгу эссе, написанных Б. прямо на языке "Ромео" и "Лолиты", но попытки найти ее в трех больших магазинах в центре Манхэттена не увенчались успехом. Профессора З. посылали из отдела в отдел — новинок, классики, беллетристики, биографий, документальной прозы — книги нигде не было. Продавцы разных оттенков кожи уверяли, что хорошо знают ее, и описывали ее то как солидный том в твердой обложке, то как пейпербэк большого формата, а один даже принес якобы искомый фолиант ("Меньше нуля" какого-то, кажется, Эллиса), но книга оправдала свое название — ни одного экземпляра обнаружить не удалось. Зато по сходству фамилий, а значит, и по смежности на книжной полке, профессор З. наткнулся на Борхеса. Наткнулся, разумеется, по ошибке, ибо эссе поэта Б. следовало искать среди non-fiction, тогда как Борхес писал рассказы и соседствовать с Б. был никак не должен. Впрочем, всякий хоть немного знакомый с Борхесом (в частности, профессор З., каким мы застаем его над штатом Колорадо), согласится, что его тексты, выше для простоты именовавшиеся рассказами, а им самим определявшиеся как *ficciones*, образуют совершенно особый промежуточный жанр, и потому, скорее всего, не случайно попали в руки профессору З., раз уж ему суждено было стать героем трактата о пограничных состояниях. Когда же писатель С. поделился с ним собственными планами работы в области короткой невымышленной прозы ("Прозы, — переходя с единственного числа на множественное, подумал профессор З., — вот будущий эквивалент всех этих *ficciones* и non-fictions, дайте только прозе сделаться исчисляемым существительным, благо начало уже положено Мандельштамом), профессор З. окончательно утвердился в намерении прочесть или хотя бы почитать Борхеса.

Именно это и происходило сейчас в утробе гигантской стальной птицы компании "Пэнэм", с той очевидной оговоркой, что к испаноязычному Борхесу профессор З. обращался

по-английски, а мысленно протоколировал этот диалог на совершенно уже экзотическом языке родных осин. Правда, переводчик, некто Энтони Керриген, инициалы которого узнающе подмигивали готовившемуся принять его в круг соавторов профессору, с академической корректностью заверял в своем предисловии, что его переводы представляют собой "complete versions" испанских оригиналов, однако профессор З. (несколько инкарнаций тому назад принадлежавший к далеким от его теперешних кругам специалистов по машинному переводу, где паролем служило эзотерическое "Мы-то с вами знаем, что перевод невозможен") позволил себе усомниться в полномоборочности керригеновского извода. Собственно, ничего порочного в замене неуловимого Борхеса, этой блуждающей точки, целым кругом авторов, пожалуй, не было. Круг Бахтина, круг Борхеса... Между прочим, идея круга присутствовала и в состоявшем всего из двух слов, но мучительно непереводаемом заглавии рассказа, ставшего предметом особенно активного сотворчества со стороны профессора З. и в результате дочитанного до конца. Прилагательное, взятое определением к игравшим в рассказе центральную роль циркоподобным развалинам, собирало воедино форму этих развалин, безвыходность логического круга, разрушительное кольцо огня, идеальную замкнутость и в то же время дурную бесконечность сделавшего полный оборот сюжета, а возможно и, так сказать, циркулярный характер сновидений. Профессор З. отложил работу над заголовком и углубился в текст.

Итак, несмотря на фундаментальную относительность всех компонентов предлагаемого утверждения, профессор З. читал рассказ Борхеса. Дело касалось персонажа, пытавшегося сознательно управлять своими сновидениями, с тем чтобы, скажем так, выгрезить реального человека и пересадить его из царства снов в действительный мир. Своей сновидческой деятельностью герой занимался у руин древнего храма, имея в виду поддержать таким образом традицию служения богу огня; для аналогичной роли предназначал он и своего вымышленного наследника. После долгих молитв и трудов затея его удалась, и новый человек, ступив в жизнь из головы своего создателя, отправился по месту службы к соответствующим круглым развалинам. Он обладал всеми атрибутами реальности — ибо, в конце концов, не созданы ли мы из того же вещества, что и наши сны? — и никто из людей, ни тем более он сам, не догадывался о его субстанциальной эфемерности, известной лишь его создателю-сновидцу и, разумеется, богу огня, по соглашению с которым все и было устроено.

Предпринятое здесь резюме борхесовской фикции начинает затягиваться, а по сути дела и вообще немислимо, не только из-за отмеченной еще Толстым невозможности пересказать художественный текст своими словами, но и в силу характерной для Борхеса особо сгущенной лапидарности изложения, о чем уже упоминалось. К тому же, мы не вправе упускать из поля зрения и профессора З., с тем большим интересом соучаствующего в вымыслах Борхеса и его персонажей, что он как раз возвращается с конференции, где выступал с докладом о литературных снах. Профессор З. удовлетворенно распознает нарочито смазанную Борхесом цитату из "Бури", независимо, но, увы, с безнадежным хронологическим отставанием использованную профессором в качестве эпиграфа к докладу, ненадолго останавливает заветный миг своего тождества с Шекспиром, Борхесом, а заодно уж и Гете, и погружается в сладостную дрему.

Спать в самолетном кресле, даже с максимально откинутой спинкой, не особенно удобно. Если что и поднимает сон профессора З. над действительностью и укрепляет будоражащее и в то же время убаюкивающее сознание сюрреальности цитатных *correspondances*, то это подспудное ощущение дуальности самого этого сна. Профессору З. мнится, что все это "уже было", что он уже прошел через подобный полулежачий полет по полуночному (полуночному? полу-ночному?) небу, в котором собственные попытки заснуть перемежались с мыслями о снах, безуспешно заказываемых одним из его подопечных персонажей. Дело в том, что спальный вагон, в котором профессор З. планировал ностальгическое ночное путешествие по снежному Вермонту, попал в железнодорожную катастрофу и был отцеплен, вследствие чего разгневанному профессору пришлось удовлетвориться сидячим местом. Ему, конечно, была возмещена разница в стоимости билетов, вернее, обещано такое возмещение, ибо билет профессора был куплен не у железнодорожной компании (в каком случае компенсация выплачивается незамедлительно), а через транспортное агентство, которое, между прочим, как отметил понимавший в этих делах кондуктор, выдало его на авиабилетном бланке. Это последнее замечание, в финансовом отношении абсолютно несущественное и сделанное кондуктором совершенно, что называется, в скобках, неожиданно возымело на профессора З. самое благотворное действие. Его гнев на железнодорожную компанию, со всем своим предположительно хваленым американским сервисом, обрешкую его на бессонную ночь в общем вагоне, мгновенно улетучился при мысли о всесии Текста: произошло, в конце

концов, не более и не менее, как овеществление метафоры, и билет на авиабланке властно воплотился в жизнь, правда, к сожалению, в смысле не способа передвижения, а способа неподвижности.

Таким образом, теперешнее самолетное полусидение-полулежание было как бы повторным просмотром недавнего поездного и, переплетаясь с ним, отменяло время, о чем, то есть, об отмене времени, в частности, путем перечитывания, шла речь во второй из проз Борхеса, начатых профессором З. (той, где говорилось о тождественности любителя Шекспира самому Потрясающему Копьем; собственно, там-то говорилось попросту о тождестве с Шекспиром, но профессор счел возможным помыслить об этом несколько более старинным, а главное, более интертекстуальным способом, для чего и пригодилось нечто полузабытое из, похоже, Томаса Манна). А такое упразднение времени, помимо общей привлекательности, было особенно в интересах профессора З., ибо полностью снимало сугубо хронологический вопрос о приоритете в области теории управляемых снов и ряде других областей. Профессор З. как будто не заблуждался относительно масштабов своего академического величия, но тем болезненнее воспринимал каждый удар со стороны классиков, своими анахронистическими плагиатами — "ужебыло" — не раз опустошавших скромную коллекцию его научных открытий.

Интересный в мемуарном плане, но несколько тревожный разговор о высшем даре состоялся у него незадолго перед тем с его другом писателем С. Начался он по инициативе С., который заговорил о внутреннем переживании гениальности и различных сопутствующих проблемах, включая в круг их действия, как сам собой разумеющийся, и случай профессора З. Профессор, естественно, отклонил такое расширительное толкование термина. "То есть, — напрямую спросил его С., — ты не считаешь себя гениальным?" — "Нет, — твердо отвечал профессор З., но тут же смягчился и добавил: — Разве что речь идет о какой-то такой гениальности, что ли...", — он не находил слов. — "Посредственного типа?" — подхватил его собеседник, мгновенно продемонстрировав, что иногда он все-таки бывает писателем С.

Писатель С. интересовал профессора З. как в человеческом, так и в литературном своем обличье, однако ничего существенного о его творчестве профессор З. пока что сказать не имел. Мелькнувшая было идея о зашифрованном в названиях его трех книг имени писателя, вполне в стиле многого слышанного на конференции, как-то не вытанцовывалась. Ну, хо-

рошо, в первом слове названия первого романа полупрочитывалась, правда, не без некоторого усилия, фамилия автора; в заглавие второго были вынесены названия двух животных, то есть, собственно, одного и того же, взятого в диком и домашнем варианте, что позволяло протянуть аналогично к той хищной птице, от которой образована была опять-таки фамилия С. и которая (разумеется, птица, а не фамилия) в давние времена приручалась для охоты и тем самым имела и домашнюю ипостась; наконец, в имени заглавного героя третьего романа содержалась часть авторского имени (уже косвенно затронутого в нашем повествовании). Однако все эти соображения, как говорится в подобных случаях, требовали дальнейшей разработки и в настоящем виде никак не могли идти в сравнение с открытой великим структуралистом пушкинской триадой "Медный всадник" — "Каменный гость" — "Золотой петушок".

Профессор З. заскучал, с лунатической покорностью принял было из кирпично загорелых рук стюардессы бумажный стаканчик с кофе по-американски, но с полпути вернул его, поерзал в кресле и осмотрелся. Его взгляд упал на газетные заголовки — новости были на удивление утешительные. В Саудовской Аравии расширялось применение технологии регенерации мусора, опухоли прямой кишки и предстательной железы президента обещали оказаться доброкачественными, в нобелевской речи д-ра Э. Диппа, на университетской скамье разрешившего загадку сфинктера, содержался призыв к сотрудничеству ученых разных поколений, а взрыв в редакции журнала "Собачки моды", ответственность за который приняла на себя организация защиты прав гомосексуалистов (в продиктованном по телефону заявлении приносившая извинения за "семантические проблемы", приведшие к акции), обошелся без человеческих жертв. Клоака реальности, кокетливо кутаясь в свой самый радужный наряд и даже заигрывая с первородством Слова, явно пыталась завлечь профессора в свое лоно, но вызвала противоположную реакцию. По роду своих занятий привыкший не щадить жизни ради звуков, а звуков ради их структурного анализа, профессор З. вспомнил, что был несколько озадачен тем предпочтением, которое как будто отдавалось у Борхеса яви перед сном. Разумеется, это были пока что всего лишь, выражаясь красиво, домыслы в тупик поставленного грека — сфинкс борхесовской фикции не мог отдать своей разгадки до рокового момента истины, и все же профессор не рискнул бы поставить свой соавторский гонорар на ирреальность. В его памяти всплыли сетования писателя С. на поклонников (из числа интеллигентных посетителей зимнего курорта, где С. работал ин-

структором по бегу на лыжах — вослед Набокову, аналогичным образом промышлявшему некогда теннисом), которые от похвал его стилю быстро перешли к советам написать о жизни и судьбе эмиграции по рецепту недавно нашумевшего диссидентского гроссбуха из сталинских времен. "Я сказал им, что реальность меня не интересует", — уязвленно отчеканил С. Готовый к любому исходу борьбы между поэзией и правдой, былым и думами, жизнью и сном, а на худой конец согласный удовольствоваться чисто академическим урожаем цитат и структурных эффектов, профессор З. вернулся к Борхесу.

"Неплохие интертексты к мотиву снов по заказу", — подумал он, подчеркивая в тексте фразы, от попыток перевода которых на свой родной язык, не располагавший активным глаголом со значением "сниться", он вынужден был отказаться с порога: "He willed to dream a man. He wanted to dream him... and then impose him upon reality... The next night he deliberately did not dream..." Профессор отметил, что пока он спал, герой получил известие о том, что его сын, выходец из его сновидений, служение которого у дальних руин он постоянно пытался себе вообразить, иногда совершает чудо прохождения сквозь огонь. Тем самым бог огня напоминал отцу, что его сын не более чем фантом, и герой молился о том, чтобы сын навсегда остался в неведении относительно поддельности своей генеалогии. В остальном герой чувствовал свою миссию на этом свете завершённой. Перелив всего себя в наследника, он готовился к концу, приближение которого вскоре дало о себе знать. Гигантский пожар вновь, как и столетия назад, охватил местность, кольцом окружил развалины алтаря и окутал сновидца, лаская, но не сжигая его. "С облегчением, унижением, ужасом он понял, что он тоже был не более, чем кажимостью, снящейся кому-то еще".

Профессор З., просмотревший во время подготовки к докладу целые гипнотеки снов, был вынужден признать, что подобное не снилось никому из известных ему авторов. Были вещи сны, сны, переплетающиеся с явью, сны во сне, общие сны, сны выдуманные, сны по заказу и насильно навязанные, сны о человеке, видящем во сне смерть сновидца... Были, с другой стороны, сны-новеллы, сны-главы романов, сны, символизирующие творчество... Были, далее, дремотствующие персонажи, сквозившие в иной мир и потому не гибнувшие с разрушением театральных декораций реальности... Были боги, в полном вооружении возникающие из головы друг друга, и образы, порождающие другие образы, и т.д., подобно фантастическим (особенно в ту пору, когда это походило вымышлялось в болтов-

не о предметах божественно комедийных) самолетам, на полном ходу конструирующим и выпускающим из себя все новые и новые машины... Были, наконец, несгораемые рукописи... Но такого, как в этом рассказе с недоработанным названием, не было. Автору удалось завораживающая метафора литературного процесса как особого способа продолжения рода, одновременно и менее, и более реального, чем действительность. Чужих певцов блуждающие сны были пересказаны с точки зрения снов, а не певцов.

"Ай да Борхес, ай да сукин сын!" — скромно приснилось профессору З., как и Пушкину, в третьем лице. Рассказ летел, пользуясь выражением мастера, к концу, и пора было серьезно заняться заглавием. Чтобы начать с чего-нибудь попроще, профессор З. мысленно вывел посвящение — оно напрашивалось, ибо отправной точкой повествования, как и путешествия, был, конечно, образ писателя С., год назад опубликовавшего некую мнимо-документальную прозу, где в посвящении и в самом тексте обильно фигурировали аббревиатуры, в том числе и непристойно намекавшая на нашего профессора. Посвящение, естественно, исключало эпиграф и, значит, вплотную ставило вопрос о заголовке. "На полпути к Борхесу"? "Борхесандрия"? "Борхес в стакане воды"? "Приглашение на Борхеса"? "Полеты с Борхесом"? "Это З. — Борхес"? "Руины забвения"? "Меньше, чем сон"? "Имя эха"? "С./З."?

Что-то во всем этом было и в то же время как-то не клеилось, подобно недоброй памяти чисто умозрительному обмозговыванию заглавий писателя С. Профессор помнил о предостережении поэта против головизны вымыслов, но рассудил, что теперь идет другая драма, и что только на такие церебральные вокабулы ему и остается рассчитывать в его витийственных попытках приблизиться к изголовью Борхеса и вторгнуться в область его видений и снов. Эта мысль вновь разожгла интерес профессора З., голова его запылала, пальцы сами потянулись к перу и бумаге, и ясно продиктованное заглавие легло на страницу. Профессор замер, боясь нарушить очарование этой минуты. "Иногда", — подумалось ему, но что именно иногда, он так и не узнал, ибо язык неизвестно откуда взявшегося пламени мгновенно слизнул рукопись вместе с заголовком, оставив лишь немного пепла и легкую струйку дыма.

От неожиданности и унижения профессор З. проснулся. День тоже догорал. По все еще наполовину ночному небу стальной сокол, несший в своем чреве безжалостно возвращенного к скучным звукам земли профессора З., кругами снижался над Городом Ангелов.

К. Кузьминский

МАНОН, НО НЕ ЛЕСКО (в?)

**А Помяловский или Глеб Успенский.
Впрочем — Юрий Милославский.**

Живуча проза разночинца! Ибо живы — чины.

Люмпен ли Лимонов (новое понятие века нашего — люмпен-интеллигент, страшновастенъко!). Лагерники: Алешковский, Буковский, Василевский-и-Штильмарк, Галансков, Лидия Гинзбург, Домбровский и, далее — по алфавиту, когда "Письма из мертвого дома" и "Сахалинские очерки", и "Многие дни весьма многих Иванов Денисовичей" — становятся нормой литературного БЫТА (не говорю — ЯЗЫКА, язык — зачастую — все тот же, чеховский — а то и пострашней того: ... СОЛЖЕНИЦЫНСКИЙ) — удивляться ли быту харьковских (московских, ленинградских и прочих) окраин, или — воспринимать?

Можно и не. Ведь наряду с "Очерками бурсы" — писалась и "Анна Каренина", чуть позже — "Санин" Арцыбашева*, предшественника Эдички по части сексо-эпатажа, писалась "Княжна Джаваха" и "Маленький лорд Фаунтлерой" функционировал в переводах.

Из княжны Джавахи (вкупе с Ахматовой) появилась Марина

Темкина, из маленького лорда вырос большой (но маленький), самый чистый поэт современной России, Александр Кушнер.

Но то поэты высокого штиля, камерные.

Милославский вылез из — камеры "Бурсы".

Мерилом качества прозы для меня лично является — ЗАПОМИНАЕМОСТЬ. Будь то раскаленные гвозди (из ран Христовых) Федора Достоевского, или тараканистость Кафки, дырка у Бекетта (в переводах Валерия Молота, неопубл., но — ЧИТАНО) — и помнить не хочу, а — ПОМНЮ, будь то любимые мои Рабле, Сервантес—Стерн—Де-Костер, и — Гашек, Леонид Соловьев**, Веничка Ерофеев, или не — перечисленные первыми.

Помню наизусть, не всего едва ли — Веничку Ерофеева, помню Лимонова — по кускам, но тщательно пытаюсь вспомнить, когда-то любимого — В.Аксенова. Помню, что даже писал на него рецензию для "Курьера" Моргулиса, по заказу и по желанию — на "Ожог" и "Железку", помню, что ржал или, минимум, всхликивал по многу раз на каждой странице — но даже в КГБ или, паче, в ЧК довоенной — под пистолетом не смог бы сказать — О ЧЕМ эти книги. Как ветром выдуло, в ту же секунду, после прочтения! А "Бочкотару" — упорно помню, невзирая на годы.

Так же я помню и В ГОЛОВЕ ПЕРЕЧИТЫВАЮ, и без конца всем и вся цитирую — Юрия Милославского.

* * *

Трудно писать о друге — даже если и не виделась никогда, а только по переписке "из двух углов", плюс — один телефонный звонок — за, как минимум, 10 лет... Но — тем легче. И легче еще потому, что прожил я в Харькове — где-то, лет 5 (больше! — с 1977 по восемьдесят, почитай 6-ой), находясь, при этом, в Техасе, а после — в Нью-Йорке и делая "ХАРЬКОВСКИЙ том"****. Ох, было говорено-переговорено, писано-переписано, звонено-перезвонено — с доброй чортовой дюжиной моих и Милославского харьковских друзей. И читано-перечитано, тех же Лимонова, Чичибабина, Верника и, естественно, ПИСЕМ И ПРОЗЫ Юрия Милославского.

У поэта, а если точнее — ЛИТЕРАТОРА, я не разделяю материал

”по жанрам”. У Пушкина мне интересно все: статьи об Америке, Крашенинникове, стихи—проза—письма, рисунки и эпиграммы. То же и с Милославским, вычетом того, что он мой друг, во многом единомышленник и — **СОВРЕМЕННИК**.

ПЕРВЫЙ ПОСЫЛ:

любой крупный и крепкий прозаик — начинается со стихов. Гоголь, (не знаю — Бабель?), но — **ПЛАТОНОВ**, Ремизов, Белый, К. Вагинов, Бенедикт Лившиц, Сергей Колбасьев (перечисляю, при этом, любимых — опуская Андрея Платонова). Со стихов начались харьковчане Лимонов и Милославский.

Получив стихи Милославского, отписал ему, что ”замес слишком крут” и, скорее, годится для прозы. Судите сами, по двум (трем) моим наилюбимейшим:

ПАССАЖИРСКИЙ ”ХАРЬКОВ — ГОМЕЛЬ”

Ах, ни слова, ни полслова, ни трудов, —
перепадное хлестание городов...

Отпускник на нижней — надломан погон.
До пяти подковами клацал вагон.

И по всем вагонам патрули.
алкашонка за ноги волокли.

1965

* * *

Марокканская пацанка —
дымный пух промеж грудей.
То не родинка, то ранка
от крестовых от гвоздей.

Батька с мамкой дурь ширяют,
а братишки тянут срок,
а сестрички — ковыряют...
Говоришь, — а я молчок.

Позабыл, чему учили,
что кричали, чем кляли,
как сучили, волочили
и мудохали в пыли —

памороки позабили.

От Марокко до Сибири
всех жидов переморя,
славься, родина моя!

1976

* * *

Что судьбу мою пытаешь —
сучий потрох выдираешь:
синий, длинный, кровяной,
с поволокою слюнной.

Студным страхом перемены
косточки мои немели:
захрустели вперегон
под Господним сапогом.

.....

Ежели бы да кабы —
в Богодухов по грибы.
В Лозовеньки — за лозой
по надрезу со слезой.

1976

В текстах этих — вся выжимка прозы Милославского. Такое нужно писать прозой. Стихами И ПРОЗОЙ. Стихи — как селедочка "вырви глаз" (по моему рецепту, уже опубликую — отведав оную, алкаш Санечка Кольчугин кинулся — закусывать!) А опосля — плотный обед: ПРОЗА.

ПОСЫЛ ВТОРОЙ:

СЛОВО. Слово у Милославского — единица измерения. Оттого и стихи его кратки, не в пример метафорической поэтике Бродского ли или Охупкина. Весь сборничек его — "СТИХОТВОРЕНИЯ"**** — за 2 десятка лет в поэзии — не менее, чем полусотни, таких вот текстов. Опять же, не в пример. Отсюда и проза его, вычетом запоротого романа "УКРЕПЛЕННЫЕ ГОРОДА" (в котором есть, однако же, убойные куски!) — предельно лаконична. Играет деталь — СЛОВО. А и вся-то — лучшая — проза его — не длиннее (пропорциях в) этих стихов.

Повторяю, перекаत्याваю во рту, наслаждаясь, гурманствуя – описание лика Манона:

“... В квартире моей тетки-покойницы стояла печь: центрально-го отопления не провели, газа не подключили. МЕДЛЕННО РАСКАЛЯЛИСЬ БУРЫЕ КРУГИ-КОНФОРКИ, ВМАЗАННЫЕ ЗАПОДЛИЦО. КАЖДЫЙ КРУГ СОСТОЯЛ ИЗ ТРЕХ КОЛЕЦ. СНАЧАЛА, НЕ МЕНЯЯ ЦВЕТА, КРУГИ ТУСКНЕЛИ. ПОТОМ ЗАПЛЫВАЛИ СЕРЕДИННЫЕ КОЛЬЦА АЛЫМ, МЕРЦАЛИ СВЕТЛО-СЕРЫМ. А НАРУЖНЫЕ КРУГИ ЛИШЬ В МОМЕНТ НАИВЫСШЕЙ СИЛЫ ЖАРА ПРОНИКАЛИСЬ ВНУТРЕННИМ ВИШНЕВЫМ – ДО ЧЕРНОГО. И это было все для них, – И ТАКОГО ЦВЕТА БЫЛ МАНОН: ШЕЯ, УШИ, ЩЕКИ, ВОЛОСЫ – ОДНО В ОДНО, БЕЗ ОТЛИЧИЙ”. (Выделено, естественно, мною). И это я цитирую который уж год.

И из второго рассказа того же небольшого сборника***** (126 страниц):

“В то лето повезли тебя на Советский Кавказ в какое-то Поти, а ты удрала оттуда ко мне. Тебя подвезли на “Волге” с поддельным обкомовским номером. Водителям и пассажирам понравилась твой толстый траки. Ты сказала им, что невинна, – и твою невинность пощадили. Любили тебя в траки и в ротик. ОДИН В ТРАКИ, ДРУГОЙ В РОТИК, ДВА ВЕСЕЛЫХ ГУСЯ. Потом другой в ротик, первый в траки. А невинность ты привезла дорогому учителю. Преданная ученица.” (Выделено, обратно же, мною – ТАК переделать дитячую песенку... Полный отвал!) Название у рассказа было другое, вроде, “ПИСЬМО”, но, публикуя, Милославский его переделал.

ПОСЫЛ ТРЕТИЙ:

О ПРОЗЕ МИЛОСЛАВСКОГО – я мог написать бы роман, да боюсь, что М.В. меня – пошлет. Перечитывать мне ее – милославскую прозу – в кайф, как и “Очерки бурсы” и “Нравы Растеряевой улицы”, анализировать по-детально – страниц “Синтаксиса” не хватит, да даже и “Континента” – а В.М.-то это на фуя? (Выражаясь Солженищным). Даже в приведенных двух абзацах из Ю.М. – и в трех стихотворениях – какое поле поговорить о лексике, метафоре, детали... Посмаковать эпитеты “СОВЕТСКИЙ Кавказ” и “КАКОЕ-ТО Поти”, привести авторское определение слова “ТРАКИ”, проанализировать оборот “понравилАСЬ твоЙ толстый траки” грамматически, да в следующих же строчках его “Черные кольца обстали твои

мурманские глаза”, где ударение выделено капитальной лерой (а не мною) и перевернуть страницу к следующему, душному и страшному рассказу ”Стебанутые”, да так и не закрывать щуплого сборничка, а взять и перечитать ”Укрепленные города”, роман, первую книжку его, разрезать леску — с выставки еще моей харьковчан, 3 не то более года назад (перевязанную и привязанную, чтоб не сперли!) — на единственной копии ”Городов” и открыть на странице ли сна Анечки, на дне рождения Абрама Ошеровича или на описании Шоши, дающей сефардки (”с зажимом” или без онаго) — и подышать воздушными старыми вечными городами, евреями, русскими и палестинцами — а книжка разваливается, на дешевом клею — и лет ей уже (всего!) ровно семь — и снова читать-перечитывать.

ПОСЫЛ ПОСЛЕДНИЙ:

А МОЖНО И НЕ — это кто как посмотрит.

*17–18 июня 87
в подвале у Кони-Айленда
КККУЗЬМИНСКИЙ*

ПРИМЕЧАНИЯ К ЗВЕЗДОЧКАМ

* Анонимное:

Ты не гляди, что я так мал,
И коротки на мне штанишки —
Я Арцыбашева читал
Две прехорошенькие книжки!

(Сообщ. Н.В. Казимировой в 1965 г.)

** Тщетно с 1975 года пытаюсь выяснить: сидел ли Л. Соловьев, автор ”Ходжи Насреддина” — во второй его книге, ”Очарованный принц”, — типичная философия и мироощущение ГУЛАГа, почему?

*** Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны, ОРП, 1986, т. 3А (Харьков — стр. 17-280)

**** Ю. Милославский, Стихотворения, Малер, Иерусалим, 1983

***** Ю. Милославский, От шума всадников и стрелков, Ардис, 1984

POTS SCRIPNUL:

МАСКА, а я ТЕБЯ знаю!

И только написав вышеспрочитанное, я растворил статью "А. Кустарева" в номере 17-м "СИНТАКСИСА". Не "А.", а "О. КУСТАРЕВ" приводится у меня в том же, где Милославский, "харьковско-новосибирско-петрозаводско-рижско-и-так-далее" томе Антологии на стр. 451-466, стихами, статьями и крайне недюжинной биографией. И, действительно, фото – В МАСКЕ (моей работы), и псевдоним я его сохранил, поскольку симпатизирую.

Точка зрения автора статьи о конфронтации "Милославский – Хазанов" меня ничуть не удивила, но и не поколебала – МОЮ. "О. Кустарев", человек необычных профессий и уникальнейшей эрудиции – 3/4 поминаемых им философов мне и по именам попросту неизвестны, зато признание: "... из русских поэтов для меня наибольшее значение имели Тютчев, Анненский, Блок и поздний Заболоцкий" – т.е., те кто (вычетом Блока в юности) для меня – значения НЕ ИМЕЛИ и НЕ ИМЕЮТ (на мои 47 – а вряд ли я, при такой жизни, доживу до их поимения) – позволяет мне понять, что ему и "сучий потрох" Милославского – никак не в жилу. Впрочем, "Кустарев" и не обсуждает (а паче – и не ОСУЖДАЕТ) Милославского, просто признается, что проза его ему не в кайф. Равно и лексика. Равно и попросту поэт – прозаик Милославский. Так ведь и я ж о том же! Стал бы я писать о Тютчеве – Анненском или "позднем Заболоцком", когда я и раннего – куда меньше прочих обзриутов люблю! А стал бы я писать О ТЕХ, о ком я начал первый вариант статьи о Милославском – не привести ли попросту его? Ну, это уже на суд М.В. Розановой, на всякий случай, приложу. Сама же суть полемики "А.-О. Кустарева" – с Горбаневской ли о Бродском (в том же номере журнала), или с Хазановым о Милославском – мне глубоко безразлична. Единственное, что я выяснил полезное в ней – это то, что я не "критик" (по определению О.К.), а "читатель" (по нему же). И Слава Тебе, Господи! Ведь и Ю. Милославский – писал не для критиков. А для себя и для ЧИТАТЕЛЯ. И во мне он его – нашел. А в Кустареве и Хазанове – Нет. Так ведь и фиг с ними, пусть читают – Тютчева, я ведь и сам его – местами – люблю...

Как говорилось в веке, отнюдь не нашем:

У каждого – свой вкус,

Своя манера:

Кто любит апельсин,

Кто – офицера.

КАЖДОМУ – СВОЕ. Я, впрочем, ни апельсинов, ни, хуже того – офицеров – не люблю. И не уговаривайте.



Многоуважаемый Господин Редактор,

Недавно друзья обратили мое внимание на опубликованное в Вашем журнале № 15 произведение г-на Зиника "Воображаемое интервью с Набоковым".

Должна выразить Вам свое удивление и негодование.

Произведения Набокова (в данном случае, изданные в Париже Жюллиаром интервью под заглавием «Intransigences») защищены Конвенцией по Авторским правам и французским законом от 11 марта 1957 года. Перепечатка без разрешения владельцев авторских прав — да еще с присвоением себе авторства — обширных выдержек, выхваченных г-ном Зиником из этих интервью явно нарушает Закон.

Еще более возмутителен для меня лично тот факт, что "перевод" Зиника представляет собой жалкую карикатуру на блестящий, высоко художественный стиль Набокова.

Я требую от Вас напечатания в ближайшем номере "Синтаксис" видным шрифтом настоящего письма. В противном случае мне придется искать надлежащие санкции судебным порядком.

С совершенным уважением — Вера Набокова

Многоуважаемая госпожа Набокова!

Нас очень смутило Ваше письмо. Мы ни в коем случае не покушались на чей бы то ни было копирайт. Статья Зиновия Зиника "Воображаемое интервью с Набоковым" — это всего-навсего форма рецензии на сборник набоковских интервью, в которой автор статьи пересказывает для читателей журнала содержание ответов Вл. Вл. Набокова на вопросы, связанные с русскими проблемами. Ни в коей мере редакция не рассматривала эту работу как адекватный перевод, и вольность пересказа была оговорена в самом заголовке словом "ВООБРАЖАЕМОЕ".

Мы очень сожалеем о происшедшем недоразумении и, если это Вас огорчило, приносим Вам свои глубочайшие извинения.



Éditions

ATHENEUM

10 bis, rue Duquesne 75018 Paris
Tél. : 42.62.14.21

предлагает новую книгу:

МИНУВШЕЕ. Исторический альманах. Вып. 4. 420 стр.

В мягкой обложке — 150 фр.фр.

В твердом переплете — 195 фр.фр.

Публикации неизвестных материалов по русской истории XIX-XX вв.: Воспоминания Т.А. Аксаковой, дочери известного генеалога и нумизмата А.А. Сиверса, о пореволюционной жизни в обеих столицах и провинциальных городах России, о попытках русской аристократии, оставшейся после Октября на родине, приспособиться к новым социальным условиям. Исследования Р.Пайпса о попытках русского общества противостоять укреплению однопартийной диктатуры в 1917-18 гг. и М.Агурского — об истоках национал-большевизма, основные черты которого автор обнаруживает в политике либеральных движений предвоенных лет. К истории коллективизации: секретные документы партийных органов и органов ОГПУ о раскулачивании и высылке кулаков, извлеченные из Смоленского архива. Материалы по истории крестьянских движений: Обращение тамбовских крестьян к делегации английских рабочих (1920); история разложения большевиками крестьянской повстанческой армии Нестора Махно и ее дальнейшего уничтожения; воспоминания «партийного ветерана» о крестьянском восстании в Рязанской области в 30-х годах; воспоминания крестьянина-толстовца о разгрома коммуны «Жизнь и труд». Материалы к истории общественной борьбы: неизданные письма Зинаиды Гиппиус, Леонида Андреева и др. материалы. Все публикации подробно откомментированы и снабжены научным аппаратом.

Вниманию заказчиков:

На складе издательства имеются 1, 2 и 3-й выпуски альманаха. С 1 октября на все тома устанавливаются единые новые цены:

Каждый выпуск в мягкой обложке — 150 фр.фр.

в твердом переплете — 195 фр.фр.

Книги продаются в издательстве Atheneum
и во всех русских книжных магазинах.

«СИНТАКСИС» - репринт
ПИСЬМОВНИК 1822 года.
Цена 270 фр. фр.

Н О В Ъ Й Ш И Й,
СА М Ы Й П О Л Н Ы Й
И П О Д Р О В Н Ы Й
П И С Ъ М О В Н И К Ъ,
ИЛИ ВСЕОБЩІЙ СЕКРЕТАРЬ.

211.

Объявленіе любви.

Государыня моя!

Откуда то происходитъ, что, когда васъ
вижу, предприемаю говорить съ вами много;
иногда, по уже ничего не помню,
иногда въ замѣшатель-

209.

Благодарность за избавленіе отъ несчастія.

Государь мой!

Я не могу лучше употребить первую ми-
нуту свободы моей, какъ на возблагодареніе
вамъ за доставленіе оной. Благо-
дарию васъ, каковымъ вы учи-
ли меня къ благоденствію.

Отъ Принца де Линя къ Маркизу К. . . .

Любезная Маркиза!

Я въ Москвѣ. Этотъ городъ, дающій по-
нятіе по нѣкоторымъ отношеніямъ о Испа-
нціи, похожъ на четыре или пять сотъ замѣ-
тныхъ знатныхъ господъ, связжающихся въ
нихъ изъ деревень для общежитія. Загляните
въ географическія карты, словари и путеше-
ствія обо всемъ, касающемся до Москвы, и
скажите правду ли я вамъ сказалъ; однакожъ
нигдѣ не найдете того, что знатнѣйшія
Государствъ, наскучивъ Дворомъ,
иногда, чтобы свободно
иногда почти не
она



АБРАМ ТЕРЦ

СПОКОЙНОЙ НОЧИ

●
Роман
про сыщиков
и
разбойников,
про КГБ,
франуженку,
Синявского
и
Даниэля

●
"СИНТАКСИС"
1984

цена 144 фр. фр.
в твердом переплете – 175 фр.
При покупке в издательстве
скидка 20%

Эд. ЛИМОНОВ

Мужской нездая

РОМАН

Цена – 114 фр. фр.
При покупке в издательстве "Синтаксис" – скидка 20 %

