

Дмитрий
Львович
Быков

Статьи из журнала «Новый мир»

Литературная критика и кинообозрения из журнала «Новый мир» 1994–2006 годов.

1994-2006

Дмитрий Быков
Статьи из журнала «Новый мир»

Сны Попова

Валерий Попов. Любовь тигра. — СПб.: Советский писатель, 1993. - 368 с.

Каждая новая книга Валерия Попова встречается его давно определившимся читателем с тем нетерпением, с каким после долгой разлуки с собственным отражением подходишь к зеркалу.

Одна из тайн успеха Попова заключается в поразительной точности, с которой выживает он не замечаемые нами приметы, запахи, тайные недодуманные мысли. Советская и постсоветская жизнь загоняла туда, в общем, достаточно сходные вещи. Именно упоминание одной из таких вещей — случайной ассоциации, полузабытого чувства — обеспечивает Попову безошибочное узнавание «своими». При всей редкой пластичности своей прозы он чуждается томительной описательности: где другие старательно вырисовывают куб, Попов задает его диагональю. Наша жизнь в его прозе не столько присутствует, сколько угадывается. Вечный интерес всякого читателя к собственному подсознанию и есть причина неослабевающего интереса к Попову: он первым фиксирует перемены. Кажущаяся — и вполне нарочитая, игровая — недотепистость его авторского героя только оттеняется жесткой точностью письма, четкой, системной организацией материала и метода.

«Философия счастья», с которой Попов пришел в русскую литературу, напитанную апологией страдания, во многом определяется именно системностью, четкостью мышления, попыткой сформулировать законы в хаосе. Хаос и в новой книге Попова — одно из главных слов-сигналов, символ неумения организовать и обуздать окружающий мир. Среди тотальной сверткечности, необязательности, в которую мы волей-неволей погружены, именно это разумное организующее начало само по себе утешительно. «А может — конец — есть: прекращение всех законов, улетание от них?» — в ужасе спрашивает герой Попова в новой повести «Остров рай», и в системе Попова такой вопрос вполне закономерен.

Книга «Любовь тигра», включающая повести и рассказы последних лет, собственно, и есть летопись приложения прежних поповских законов к новой реальности, в которой все прогнозы малоутешительны и, главное, обречены на несбытие. Внешне перед нами прежний Попов: тесто текста густо упиано изюмом точных наблюдений и лихих каламбуров из «записнухи». Проза по-прежнему смонтирована, свинчена из готовых блоков, по ее пространству щедро раскиданы шуточки, словесные игры и припечатывающие определения. Попов по-прежнему формулирует свои законы счастья, благодаря которым герои его ранних книг — «Жизнь удалась», «Южнее, чем прежде», «Новая Шахерезада» — ухитрились сохранить здравый смысл и радость существования. В том же «Острове рае» Попов уговаривает собеседника, изначально запрограммированного на трагизм существования: «Ну зачем нам этот Шекспир? Там гибнут все. Ты слушай сюда. Первое — понимай каждого, меру его желаний, благородства, — и не перегружай. Второе... голос! Я сам иногда удивляюсь своему голову, особенно по телефону: что — „спасибо, все хорошо!“?, что он городит? Чего хорошего-то? А потом невольно заслушаюсь: а может, он прав? И последнее: помни — от ада до рая миллиметр, крохотное движение языка. Малейшее движение надо сделать, чтобы плохое в хорошее повернуть». К этому третьему, любимому правилу Попов возвращается всечасно. В превосходной авторской исповеди «Иногда промелькнет» — летописи собственного детства — он ни на секунду не забывает о спасительной функции речи, о преобразующей силе языка: «Да, жизнь загадочна и страшна, но — слегка подчиняема словам. Мостик из слов, сцепленных над хаосом, — единственное наше спасение. Как хорошо жить в уюте — и как страшно за тех, кто не умеет его словами организовать!»

В русской литературной традиции Попов, повторю, странен, почти неуместен именно отсутствием изначальной установки на страдание. Оно не кажется ему ни поводом для уважения к страдальцу, ни пропуском в рай, ни непременно следствием каких-то особенных достоинств. Страдать необязательно — чтобы это понять, Попову понадобилось прожить собственное детство. Многочисленные маски, напяливаемые борцами, страдальцами, снобами, для героя Попова не столько отвратительны, сколько обременительны. Оказывается, и циником быть необязательно! И всеведение напускать на себя — тоже незачем! И вешать на окружающих собственные проблемы, и самому носить их, как ордена, — дурной тон! Разумеется, столь нестандартная позиция долго не позволяла Попову выскочить из амплуа «питерского юмориста», тогда как разборчивый читатель давно уже научился жить «по Попову» — то есть не наткаться на прутья клетки там, где можно спокойно пройти между ними. Это, разумеется, не отменяет знания обо всех темных, непостижимых, мрачных сторонах жизни — тех областях, в которых не работают четкие и утешительные поповские законы. Некоторые из них — например, «У наших врагов есть свои проблемы» или «Счастье копится где-то, чтобы внезапно обрушиться на тебя» — продолжают работать и в новой книге Попова, даром что в разехавшейся реальности герой все меньше верит себе.

Существенная сторона мировоззрения Попова — его доверие к жизни. В новом рассказе «Божья помощь», появившемся в периодике три года назад, то же почти детское доверие, надежда на охраняющую руку. Попов движется по миру странником, перед которым, как в детском фильмоскопе, разворачиваются все новые и новые картинки, и герой его прозы доверяет тому, кто эти картинки показывает. Один из коренных приемов такой прозы — отстранение, обновление восприятие привычных вещей. Поэтому в прозе Попова всегда так много пустырей, свалок, пустых пакгаузов — пустынных, таинственных пространств, на которых попадаются странные предметы, изменившие свое назначение.

В ранней повести о детстве «Темная комната», блистательно построенной на цепочках отстранений, свалка на окраине города представляла столь же таинственной, как Зона в «Пикнике на обочине» Стругацких: островок предметов, назначение которых неясно. В раннем рассказе «Парадиз», прямо перекликающемся с повестью «Остров рай», впервые возникала стержневая поповская тема острова — отдельной, изолированной реальности. Пейзажи островов не похожи на пейзажи материков — там все другое. Эти незнакомые пространства — песчаные пляжи, маслянистые рощи, пустынные теннисные корты — еще надлежит обживать. Доверчивый странник Попова как раз и намерен их обжить по-своему, раздавая предметам новые имена и новые назначения. Хроникой такого обживания новых неуютных времен становится вся «Любовь тигра».

Разумеется, и в этой новой реальности есть уже знакомые Попову типы, вызывающие отвращение и насмешку. Именно такие хмурые люди, «поющие песни о загубленной жизни», процветают в новых временах, как и в любых: такой Боря-боец, фигура более чем характерная для недавних политических бурь, и Орел безглавый, прямо перекочевавший из города Ю (рассказ Попова «В городе Ю» с поразительной точностью предсказал вымороченную реальность последних лет). Разумеется, все эти типы претерпели изменения, а некоторых Попов выудил своим безошибочным взглядом впервые — таков мафиозно-всемогущий персонаж из «Любви тигра». Социальная — и отнюдь не самоцельная — точность тут становится следствием разоблачений чисто психологических. В новых обстоятельствах, как и в прежних, во многом им соприродных, на гребне успеха оказывается именно тот, кто самые простые вещи проделывает с максимальным напряжением, кряхтением и муками. Но в поздней прозе Попова заявляет о себе и нечто новое, прежде всего — это истончение, изношенность самого вещества жизни.

Ранняя проза Попова насыщена радостными, вещными, плотными приметами. Тут его пластикой было где разгуляться — прикладной акмеизм, упоение деталями: смакование холодного молока, банного пара, мягкой, пристающей к нёбу сосиски. Этого вещества жизни в новых рассказах Попова практически нет. Нет плотского упоения прекрасной реальностью, счастливого сидения в теплой ванне, радостных летаний на катере по воде, бурой от листьев, как заварка. Катер в «Острове рае» скачет по реке без руля и без ветрил, а томительный пейзаж весь прочерчен унылой береговой линией, свободен от прекрасных реалий прежних таких путешествий. Все больше грузовиков, грязных машин, заledenых дорог, все больше ненавистного Попову холода, поездок неизвестно куда, разговоров с утомительными и мрачными собеседниками. Гротеск его, прежде позволявший легко преодолевать ужас жизни, доведивший его до смешного, одомашненного абсурда, становится все печальней, все отчаянней, и реальность прозы уже распадается, как и все вокруг. Разлезается ее волшебная ткань, утрачивается смысл, прежде так легко и волшебно возникавший из точных догадок, сцеплений, из самого воздуха. Примеры такого распада реальности — превосходные рассказы «Сон, похожий на жизнь» и «Сон, похожий на смерть».

Герой в них бессловесен, как и положено спящему. Он уже не может словами организовать жизнь по своему вкусу. Он снова странствует — но странствует уже над вспененной, неуютной, коричневой рекой, среди пустынных и пыльных комнат. И это все, чего он заслуживает? Это — тот рай, который был ему обещан? Тем более что и на «Острове рае» ему не светит ничего, кроме малопривлекательных людей из прежней жизни да потерянных когда-то вещей, прежде нужных, но теперь совершенно бесполезных. Даже деньги, внезапно возвращенные герою на том свете, на этом уже не имеют хождения после реформы девяносто первого года (единственная, кажется, отсылка к политике в прозе позднего Попова). Жизнь, мир вокруг все отчетливей превращаются в бесконечный ряд угрюмых домов с погашенными окнами, пустынных холодных улиц с вечной наледью, грязных поездов... ТО вещество жизни, которое так пленяло

в ранней прозе Попова, исчезает, поглощаемое метафизической дырой всеобщей грязи и нищеты. Эту перемену Попов фиксирует точнее остальных и не прячется от нее. Засасывающую «воздушную яму», метафизическую бездну, разверзшуюся внезапно у самых ног, Попов чувствует не хуже прочих — напротив, он со страшной точностью рассказывает о том, как поглощает эта бездна всех, кто не хочет ей сопротивляться. Жутковатая история в «Острове...» о том, как у героя пропадают часы, попадая то в операционную, «полную крови и криков», то в самый темный угол квартиры, и есть история постепенного растворения в окружающем страдании. Герой находит в себе силы сопротивляться ему — но во сне от него ничего не зависит, да и в жизни-то, по большому счету, зависит немного. Так что сегодняшние сны Попова очень похожи на жизнь как раз своей беспредметностью, пустынностью, бредовой алогичностью, от которой не спасают даже редкие вспышки счастья вроде встреч с любимой или невесту откуда взявшейся роты казаков в белых черкесках на поляне, обсаженной мальвами.

В поздней прозе Попова одним из ключевых слов становится «тьма». Она окружает героя как символ неупорядоченного мира, в котором не за что ухватиться. Это тьма не только метафизическая, но и вполне конкретная — мрак заледневшей реки, ночного неба, в котором без толку мотается воздушный шар, или мрак небытия, который страшит героя в тысячи раз больше, чем любые страдания на земле. «Мы поняли вдруг — страх притеснений, наказаний, террора уступает самому главному страху — страху перед темной бездной — она страшней». Это сказано с безжалостной точностью. Ужас энтропии, столь знакомый сегодня любому из нас, пронизывает и «Сны...», и «Остров рай», и даже «Божью помощь» — самый светлый рассказ книги. Даже «Отпевание» — вещь тоже светлую и нежную, полную любви и печали — не спасет «философия счастья»: герой — альтер эго автора — погибает, и догадка его друга (от имени которого написан рассказ), что смерть настигла его на пике счастья, — не спасает. Законы пасуют перед бездной. Невозможно быть счастливым там, где количество мелких нелепостей и гнусностей давно переросло в новое качество жизни. Эту жизнь организовать уже нельзя.

Можно организовать прозу.

Эта проза, в противовес всем расхлябанностям и необязательностям небрежной «новой литературы», по-прежнему выстроена с заботой о читателе и любовью к нему. Читатель не скучает ни секунды. Все гвозди забиты намертво, и ткань текста, натянутая на них, не провисает нигде. В новой для себя, почти реалистической манере повести «Иногда промелькнет» Попов оказывается столь же крепким литератором, что и в своих проверенных гротесках. «Иногда промелькнет» — пример небывалого прежде подпускания к себе. Попов уже не прячется за героя: он исповедален, откровенен, и его опыт преодоления кошмаров, избегания их по-прежнему бесценен для читателя.

«Любовь тигра» — страшноватая книга. Но она по-прежнему пронизана любовью — зачастую беспомощной, но неизменной. Попов не оставляет попыток сделать мир уютнее, расчисленнее, яснее. И вне зависимости от результата его опыт полного, светлого существования во тьме и хаосе необходим всем, кто узнает в его герое себя. Главная авторская установка на любовь, на счастье, на самореализацию остается прежней, с какой бы пугающей точностью ни обозначал Попов той новой реальности, в которой живет и работает.

Ничего, ничего... Иногда промелькнет.

Это последняя книга Нонны Слепаковой. Она успела составить свое избранное из стихов, написанных за сорок лет непрерывной и редкой по интенсивности работы, и умерла за три дня до выхода книги, в Петербурге, на Петроградской стороне, на которой прожила всю жизнь и последним поэтом которой была.

Книга вышла в Смоленске, где Слепакова никогда не бывала и где нашлись деньги, бумага, типография, а главное — люди, сделавшие ей этот запоздавший подарок.

Я — литературный ученик Нонны Слепаковой и знал ее достаточно близко. В этом главная трудность разговора о ней: как ни хороша ее книга, вместившая действительно лучшие стихи, — за ее пределами осталось бесконечно многое, в том числе и лежащее в архиве, и раздаренное друзьям, и написанное на случай... Слепакова была поэтом феноменально богатым — как верно сказал о ней ее друг, московский поэт Александр Зорин: «Нонна может сесть к столу и шутя, за десять минут, написать шедевр». Полный классический сонет на заданную тему Слепакова писала за полторы минуты — часто предлагала это шуточное соревнование своим студийцам, и никто не мог за нею угнаться. В ней вообще было очень много жизни, и в этом смысле молодежь тоже не могла угнаться за ней — а молодежью Слепакова была окружена до последних дней. Ей никогда нельзя было дать тех шестидесяти (и каких шестидесяти!), которые она прожила: невзирая на весь ужас и отчаяние ее поздней лирики, даже в ней звучит такая витальная сила, такая заразительная энергия, особенно заметная на фоне тотальной энтропии, поразившей нашу поэзию, что в конечной способности русской души и русского стиха выдержать все наши мерзости перестаешь сомневаться.

Вскоре после ее смерти я перечел сборник — и обнаружил, что автор его выглядит куда классичней, сдержанней, комифотней, если угодно, чем живая и реальная Нонна Менделевна Слепакова, которую в кругу учеников было принято называть «Величество» — или, на французский манер, «Са Мажесте». Но ограничимся только книгой, откажемся от соблазна подменить разбор воспоминаниями — и будем ждать, когда за последней прижизненной книгой выйдет первая посмертная, которую будет собирать уже не автор. Туда и войдет все, что осталось за бортом.

«Последний» — вообще одно из ключевых слов в поэтике Слепаковой, и последней она себя ощущала всегда, причем в обоих значениях слова. Автобиографический роман, ныне выходящий в Петербурге (при жизни она опубликовала только первую часть), назывался вначале «Последняя в девятом-первом». Девятый-первый был ее класс, в котором она вечно числилась последней — не по успеваемости, но по дисциплине: она оканчивала школу в 1953 году и в реальность тогдашней школы решительно не вписывалась. Последней была она и в семье, где из-за своеволия и самолюбия вечно оказывалась одна против всех. «Последней петербургской поэмой» назвала она свой «Монумент» — горько-иронический парафраз «Медного всадника», в котором вместо чиновника Евгения — диссидент, а вместо Петра на коне — Ленин на броневике (вещь эта, абсолютно чуждая фельетонности, написана в 1970 году, но напечатана впервые лишь семнадцать лет спустя, в «Часе пик»; в книге главная поэма Слепаковой выходит наконец без купюр и досадных ошибок). И наконец, едва ли не главное стихотворение поздней Слепаковой — «Очередь», которое в книге (единственная опечатка) наехало на предыдущий «Салют», не вошло в оглавление и оказалось без первых строф, так что есть двойная надобность процитировать его:

Чем медленней хожу, тем более бегу,

Ушедших торопливо нагоняя,

Хоть лезу на рожон и ждать от них могу

За долгую задержку — нагоняя.

Их опыт площадной и лестничный язык

Разрух, очередей и коммуналок

Передо мной опять воочию возник

И не обиден более, но жалок.

За чем они стоят в раю или в аду?

Чем хвастаются после, отоварясь?

С ехидным торжеством, когда я подойду,

Мне скажут: «Вы последняя, товарищ».

«Товарищ», не товар, отнюдь не «госпожа» —

Мне «госпожа» звучит не лучше «суки», —

Меж мертвых и живых не жажду рубежа,

Тящегося в пышном этом звуке.

Не то чтобы хочу, о младости стена,

Совково называться по-простому,

Но, видимо, ничем не выбить из меня

Старинной тяги к равенству Христову.

Я просто к ним иду, их выкормыш-птенец,

И после промедлений многолетних

Степенно стану в хвост, гордясь, что наконец

Сумела сделать первыми последних.

Выполнить эту старинную заповедь и была призвана Слепакова (так, во всяком случае, она понимала свой путь). И книга ее показывает, насколько она преуспела. Прежде всего Слепакова — в некотором смысле последний летописец Петроградской стороны, последний питерский поэт, столь высоко ценящий фабульность, детальность, пристальность — все то, что мы охотнее признаем достоинствами прозы, нежели поэзии. Она не любила, когда ее называли поэтом Некрасовской школы, поскольку назвать ее так — значило бы именно к этой зоркости и пристальности (свойству скорее внешнему, вторичному) свести своеобразие ее поэзии. Но некрасовская выучка тут чувствуется: Слепакова дотошна, подробна, ее стихи так насыщены реалиями «быта моих времен» (как называется ее программный монолог семидесятых), что впечатление плотности, чисто физической упорядоченной тесноты — ножа не всунешь! — возникает, как и при взгляде на знаменитую невскую перспективу. «Так изящно сжат простором, так изысканно-стеснен», — писала молодая Слепакова о Петергофе в бунтарском по тем временам стихотворении, и все понимали, какая стесненность имеется в виду (речь шла о Фонвизине и Екатерине); но именно эта классическая стесненность, верность канону и придает ее поэзии необходимое напряжение, заставляет почти физически ощущать, как современный материал сопротивляется стиху — и все-таки покоряется мастеру. Дома в Петербурге стоят плотно, геометрически-тесно, и именно отсюда проистекает парадоксальное ощущение простора и воздушности, столь знакомое каждому, кто бывал когда-то поражен видом на Неву со стрелки Васильевского острова. Правда, Петербург Слепаковой — вызывающе непарадный, именно что характерный для Петербургской стороны, мокрый, полуразрушенный, нарочито сниженный, данный через быт, — но как этот быт узнаваем, как точно запечатлен:

Между рамами окна

В синей мисочке котлеты

Основательно подъеты —

Замелькала синька дна.

Керосин в железной фляге

С жирной пробкой из бумаги

Гулко-гулко бултыхнул:

Стало мало, вот и гул.

В коробке остатки спичек

Загрели пустотой.

Полинял практичный ситчик...

Что творится? Жизнь, стой!

Жизнь! Ведь не было износу!

Жизнь! Ведь не было изводу!

...Мама курит папиросу,

Нескончаемую сроду,

И на юбку пепел сеет,

И чуть слышно отвечает:

— А у нас вот не скудеет!

А у нас вот не мельчает! —

Фляга в целости застыла,

Керосина не убудет, —

Все здесь будет так, как было,

Все здесь было так, как будет.

Но от спички нашей вечной,

От немеркнувшего ситца —

В край скудеющий, беспечный

Невозможно отпроситься.

В этом вся Слепакова: от зоркости, пристальности, изобразительной точности — внезапный переход, метафизическая дерзость; и последние — крошечные, еле уловимые — детали быта стали-таки первыми, переведены в иной план. Мир Слепаковой настолько узнаваем, что, кажется, исчезни завтра Петроградская — или по крайней мере ее родная Большая Зеленая, — и по слепаковской книге можно будет ее восстановить: по «Праздничному пути» и «Утреннему пути», по «Семейной небыли» и «Окну на Гатчинской улице». Эта пристальность на протяжении всей слепаковской жизни в литературе ей не изменяла — она точна и пластична в стихах, прозе, драматургии. В остальном ее поэтика существенно менялась. Слепакова с ранних лет почти демонстративно противопоставлена тому, что стало (не знаю уж, с чьей легкой руки) называться петербургской школой: «культурность», понимаемая как нагромождение греко-римских реалий, отсылок, цитат — главным образом из Боратынского и Мандельштама... длинная строка... так называемый дольник, а чаще — александрийский стих... Эти приторно-сладкие, тяжеловесные, антологические стихи, временами напоминающие путеводитель по историческому центру Петербурга, писались во множестве; на смену антологичности пришло «кушнерианство», неприкрытое эпигонское паразитирование на одном из лучших русских поэтов современности (друге, ровеснике, иногда оппоненте, а во многом единомышленнике Слепаковой). Слепакова любит короткую строку, предпочитает ямбу — хорей, и от петербургской школы в ее лирике, нарочито будничной и немногословной, главным образом четкое следование русскому поэтическому канону. Соблазны авангардизма Слепакова с молодости отмела, и даже шестидесятнические скромные новации коснулись ее в минимальной степени: пара стихов с ассонансными рифмами, с утренне бодрими настроениями и романтикой простора, странствия, — но это было легко преодолено. Слепакова первых своих книг, «Первого дня» и «Освобождения снегиря», — вся сдержанность, вся жар под золой. Однако в последних книгах, начиная с «Лампы», она все больше раскрепощается, все чаще

обращается к прямому, гневному, страстному монологу — и сила темперамента тут такова, что в потоке речи плаваются, растворяются абсолютно непозитические реалии и понятия. В последние годы Слепакова не чуждается гражданской лирики, к которой, впрочем, и всегда относилась без дешевого «кружкового» снобизма. Поэзия должна делать и эту грязную, черную работу — говорить о современности на ее языке. Конечно, это не политическая лирика и не стихотворная публицистика, которую с таким упоением километрами гонят иные шестидесятники и их последователи; это именно гражданская лирика в высшем смысле слова, потому что бежать от своего времени Слепакова не могла и не хотела. Вдруг оказалось слишком много «последних», вытесненных из жизни, не находящихся в ней места; и это был, что называется, ее контингент. Ей было не привыкать к этой нише. Последняя в девятом-первом, обойденная славой в начале пути, известная узкому кругу ценителей в семидесятые, оказавшаяся ни с кем (то есть против всех) в восьмидесятые, вместе с большинством поэтов ставшая маргиналом в девяностые, она, ежели можно так выразиться, уже умела все это, поскольку всю жизнь хлебала большую ложку. Тут и вечные бытовые унижения, с такой испепеляющей, лавинно-нарастающей ненавистью перечисленные в стихотворении «Памяти Тани»; и явное несоответствие таланта и славы; и годы замалчивания; и панибратское хамство литначальства; и выживание поденщиной — что до перестройки, что после; и все это — помноженное на ее уникальный женский, человеческий и поэтический темперамент, то есть переживаемое стократ острее. Поэтому в девяностые годы Слепакова закономерно стала голосом всех отверженных. И тут-то к ней пришла поздняя слава: ее последних книг было не достать, журналы охотно брали подборки. Жить на поэзию было нельзя, но жить поэзией — можно; и Слепакова с болью и ненавистью говорила за всех и обо всех. Некоторые ее поздние стихи шокирующе-страшны, в них она договаривается до той правды, которую и наедине с собой обычно не проговариваешь (вспомним хотя бы «У одра», «Бред», «Стихи о трех повешенных»). Это по-прежнему в высшем смысле «культурные», стройные и строгие стихи, чуждые лобового, публицистического пафоса, но в них слышится такое омерзение, такая боль и тоска, что главным свидетельством нашего времени вполне может остаться именно эта книга:

В ночь, когда Отчизна пышет

Смесью гноя и ликера, —

На войну! Война все спит:

Ни урока, ни укора,

Только рок! Под звуки вальса

Не пойдут юнцы к убою!

Рок победы, раздавайся —

Над врагом ли, над собою...

Росс незрелый, неуклюжий

И не храбрый — веселися,

«Сникерс» хавая над лужей,

Где мозги в мазут влилися.

.....

Пейте, матери, пииты,

Желторотые солдаты, —

Так и этак без защиты,

Так и этак виноваты.

Что у другого было бы невыносимой газетчиной, или пошлостью, или диссонансом — в стихах Слепаковой органично, ибо все сплавляет воедино жар ее неутолимого желания высказаться, выговориться до конца, назвать и заклясть, утешить и оправдать. Это яростная поэзия. Последними были все — чеченцы, русские, пииты, солдаты, старики, дети: все унижены. Лирическая героиня Слепаковой — и в этом особость, уникальность ее места в русской женской поэзии — вообще постоянно унижена и не боится об этом говорить. Ее знаменитое стихотворение «Последние минуты» — своего рода манифест этой униженности, «последности», вытесненности из высшего круга: героиня, прощающаяся с любимым у подъезда, мучительно стыдится своей улицы, описанной — редкость у Слепаковой! — тем шестистопным ямбом, который только подчеркивает, по контрасту, все прелести окраины:

Тянулись ко мне изнывшие в разлуке

Суставы сточных труб, брандмауэры, люки.

.....

Мы вышли из такси, и тотчас, у ворот,

Весенний льдистый вихрь освобожденной пыли

Ударил нам в лицо, пролез и в нос, и в рот...

Окурки трепетно нам ноги облепили,

И запах корюшки нас мигом пропитал,

Чтобы никто уже надежды не питал.

И это — то болезненное внимание к унижению, гордость, мгновенно готовая обернуться доверием, мучительное, надрывное сострадание (и готовность к тому, что оно будет отвергнуто и поправлено, чтобы мы не забывали, где живем!) — все это делает поэзию Слепаковой истинно христианской. Слепакова всегда сострадает одиночке, меньшинству, последнему. А то, что она была последним, кто в нашей поэзии это умел, — увы, подтверждается слишком многими примерами в современной словесности. Здесь нет места и времени рассказывать об исторических стихах и поэмах Слепаковой; негде процитировать ее «Сказ о Саблукове» — еще один простой, но эпически-мощный манифест неучастия, самостояния, отдельности. Скажу лишь, что Слепакова всем своим творчеством доказывает: потрясение возможно там, где есть острый глаз, сильная эмоция и христианское (пусть внецерковное, пусть подчас антицерковное) стремление сделать последних — первыми. Дать голос безгласным, дать надежду отчаявшимся, дать оправдание бессильным постоять за себя (именно такое понимание поэзии Слепакова прокламирует в превосходной «Легенде о льве святого Иеронима»). И книга Нонны Слепаковой, и вся ее жизнь — не только самое убедительное свидетельство о нашем времени, на взгляд автора этих строк, но и существенное оправдание его в глазах будущего.

Город, где хнычет гармошка,

Город, где рычет резня,

Темечком чувствовать можно,

Но оглянуться нельзя.

Там огнедышащи купы

Вспухших церквей и домов,

Там освежаваны трупы

Нерасторопных умов.

.....

Боже! Дозволь уроженке

С Пулковских глянуть высот

Хоть на бетонные стенки

С черными зенками сот.

Как убежишь без оглядки,

Без оборота назад —

В том же ли стройном порядке

Мой покидаемый ад?

Так же ли кругло на грядке

Головы ближних лежат?

Так же ли в школьной тетрадке

Хвостик у буквы поджат?

Слушаться я не умею

И каменю на том —

Ломит кристаллами шею,

Сводит чело с животом,

Дальнего запаха гари

Больше не чует мой нос,

Губы, что вопль исторгали,

Оцепенели на «Гос...»

Не в назидание бабам

Солью становится плоть:

В непослушании слабом

Пользу усмотрит Господь, —

Чтоб на холме я блистала,

Дивно бела и тверда,

Солью земли этой стала

И не ушла никуда.

№ 2, февраль 1999 года

Трогательная книга, или О вреде твердой обложки

Игорь Меламед. В черном раю: стихотворения, переводы, статьи о русской поэзии. — М.: Книжный сад, 1998. - 240 с.

Книга Игоря Меламеда представляет собою не только мини-избранное за 1982–1998 годы, но и своего рода поэтический манифест, в котором стихотворения, переводы и следующие за ними критические статьи (числом две) должны друг друга поощрять, оправдывать и иллюстрировать. Книга, кажется, призвана являть «традиционалистское» (если такое есть) направление в отечественной поэзии, как О.Павлов, В.Отрошенко и А.Варламов демонстрируют преодоление постмодернизма и продолжение реалистических традиций в прозе. Реализм и верность традиции в сознании этих авторов, а также их главного апологета Павла Басинского означают также и теплоту, и доброту, и сострадательность (о гуманизме говорить остережемся — термин, что называется, о двух концах, многие понимают гуманизм как атеизм). В противовес «холодному» постмодернизму и «бесчеловечному», «деструктивному», «механистичному» авангардизму творчество новых традиционалистов насыщено теплом и любовью, в чем позволительно подчас усомниться, особенно как взглянешь, с какою яростью традиционалисты любых мастей отстаивают свои позиции. Павел Басинский снабдил своим послесловием и книгу Меламеда; в этом послесловии он в своей манере мазнул дегтем Вознесенского и Евтушенко (как «поэтов исключительной глухоты»), а также поддержал и договорил до полной определенности (за что ему отдельное спасибо) наиболее сомнительные теоретические положения автора книги. Будемте, однако, книжку читать.

Стихи Игоря Меламеда — хорошие традиционные стихи, чувства, которые автора волнуют, суть «чувства добрые» и достойные всяческого поощрения. С моралью и человеческой порядочностью тут все до такой степени как надо, что ни одна мать не запретит дочери держать эту книгу под подушкой. Стихи не блещут точностью и изобразительностью, а также оригинальностью и отвагой мысли; в них нет густоты деталей и меткости взгляда; нет особенного разнообразия; даже на уровне лексики они весьма монотонны на всем протяжении книги (и, следовательно, творческого пути): душа, теплый, влажный, слабый, бедный, милый, бабочка (мотылек), снег, музыка, черный, звезда, ангел, окно, чай (любимый напиток лирического героя), зеркало, мякоть, тьма, сердце, отчизна. Беру наиболее частотные меламедовские слова, из перечня которых вполне ясно, что перед нами — поэт теплый и трогательный, в самом хорошем смысле слова, и сентиментальный временами; он несколько тяготеет к абстракциям, зато, когда в его стихи попадает вдруг точная деталь, реальная быта (что, увы, случается редко), они, стихи, тут же становятся полновзвучнее и прорываются от общих мест к некоему новому смыслу.

Вышло так, что и переводы и статьи придают оригинальным стихам Меламеда не вполне выгодное освещение. Когда он берется за тихие, камерные, сентиментальные и очень рациональные стихи Вордсворта, получается именно то, что требуется. Но, переводя «Улялюм» или «Аннабел Ли» Эдгара По, он наглядно демонстрирует то, что считает, видимо, своей силой — и что на поверку оказывается главной слабостью. Мятежные и готически-страшные стихи Эдгара По, чей ритм призван никак не убаюкивать, а скорее уж зачаровывать и напоминать о тайне, выглядят у него трогательно-уютными, напевно-однотонными и бестревожно-водянистыми, как и его собственные. Каким-то удивительным образом здесь изменяет ему даже простой слух:

Было сердце подобно вулкану,

Извергающемуся рекой, —

простите меня, но я решительно отказываюсь вообразить себе это геологическое чудо. А чего стоит «в могиле, где волны на берег легли» (в «Аннабел Ли»), — весьма неловкая конструкция... Не говорю уж о том, что Меламед произвольно сгладил, «разровнял» столь важные для По ритмические сбои, и оттого стихи из мучительных и отчаянных превратились в приторно-ностальгические.

Лучшие из оригинальных стихов Меламеда — те, что посвящены памяти отца. Но здесь мы вступаем в ту область, где требуется особая деликатность и чуткость. Разбирать стихи, посвященные памяти отца, на мой взгляд, вообще не следовало бы, поскольку речь идет о личной трагедии, а как она себя выражает — не важно. Но коль скоро образ отца — один из главных, если не главный в книге, коль скоро стихи эти, да еще в таком количестве, вынесены на читательский и критический суд, автор сам вынуждает читателя подвергать анализу интимнейшие переживания. Стихи эти прекрасны не за счет своей «теплоты», а исключительно за счет того, что в них прорывается наконец живая жизнь, не прокламированное, а пережитое чувство. И жаль, что лишь такой ценой стихи обретают наконец настоящее дыхание. Здесь чувство не названо, а дано, и главным образом благодаря все той же детали:

Я сегодня в слезах проснулся.

Был глухой предраассветный час.

Мне приснилось, что ты вернулся

и поставил чайник на газ.

.....

Все с тобою, как прежде, было:

взял ты бритву и помазок,

и, как прежде, капало мыло

на пижаму твою со щек.

Не бросай нас! Остайся с нами!

Вот очки твои, вот кровать.

Каково будет мне и маме

во второй раз тебя терять?

Тут запечатлена пронзительная — как во сне только бывает — тоска, тут любовь не книжная, не абстрактная, но живая и кровная, и эти-то стихи и делают Меламеда одним из привлекательнейших современных московских поэтов. Такими же деталями оживлены и другие стихи об отце — например, еще об одном сне, в котором он является герою и пытается отогреть своим дыханием неподдающийся замок сарая — но дыхание уже утратило тепло. Правда, на многих стихах книги отпечаток слишком сильного впечатления, которое произвели на автора (видимо, в юности) стихи об отце Давида Самойлова: появляется тут и «я маленький», и ангина, которую как будто уже не очень и прилично упоминать в стихах о себе маленьком и об отце — после знаменитого стихотворения, известного даже школьникам.

Но в большинстве своем стихи Меламеда об отце — настоящие, и именно в них заявлена наиболее важная для него коллизия: невозможность выбрать (и в конечном итоге отказ выбирать) между «тем светом», в самом буквальном смысле, то есть между совершенством и просветлением, — и земным теплым, по-своему уютным мраком, бытом, «теплом несвежим», как очень удачно сформулировал сам Меламед. Это коллизия характерная, не новая, особенно актуальная для еврейской поэзии и прозы (Меламед не стесняется своих корней). Либо мир загробной, нечеловеческой гармонии — либо человеческая теплота, беспомощность, нежность и все проистекающие отсюда несовершенства. Не случайно ангел у Меламеда — почти всегда темный, чуждый человеческому страданию и состраданию «безучастный отрок с беспощадным своим мечом», и когда этот ангел к нему наконец слетает — лирический герой его деликатно выпроваживает, потому что ему и так хорошо.

Во всяком случае, свой подчеркнуто скромный выбор поэт делает с большим достоинством, отсюда же и его отказ от вызывающе громких фраз и каких-либо новаций. Правда, у Кушнера или у Чухонцева был явлен и трагизм такой негероической, нарочито обыденной позиции; Меламед трагичен лишь в очень немногих своих стихах — или, хоть я и не люблю все умножающихся ссылок на этот источник, слишком часто тепл, никогда не холоден и очень редко горяч. Басинский в послесловии вообще очень облегчил задачу разбираемого автора: «Стихи Игоря изначально не рассчитаны на читателя недоверчивого». Простите-с, но это уж задача автора — пробудить или обмануть доверие. Меламед далеко не всегда заставляет читателя почувствовать, что и в буднях, и в быте его героев — Алфимова, Доры, соседа в мятой соломенной шляпе — есть подлинное величие и подлинный трагизм. Когда это удается, стихи становятся поэзией. Слава Богу, у позднего Меламеда так происходит все чаще: ранний литературен, вторичен и источники его вдохновения проследить нетрудно. В самой интонации (которая зависит и от любимых размеров) вдруг засквозит то Заболоцкий (чей «Ангел, дней моих хранитель...» перепет тут многожды), то Арсений Тарковский, то не любимый поздним Меламедом поэт, чье влияние до того торчит из длинного стихотворения «Бессонница», что в пору назвать его «Большая элегия Иосифу Бродскому».

Но из статей — и в особенности из «Совершенства и самовыражения» — в пору выписывать огромные куски без комментария, настолько Меламед здесь, силясь самооправдаться, саморазоблачается. Поэт, не отмеченный (кроме немногочисленных удач) «лица необщим выраженьем», взялся всерьез, со списком литературы, доказывать, что таковое необщее выражение только вредит! Доказывается, что слабые стороны поэта (как-то: отсутствие у него своего почерка, гладкопись, многословие) есть как раз сильнейшие его стороны и — более того — знак почившей на нем благодати! Главным аргументом становится благодать, а с благодатью не поспоришь. Создается ощущение, что Меламед изобрел некий прибор для измерения

благодатности текста (он может, конечно, возразить, что в качестве такого прибора ему служит собственная душа, адресат почти всей его лирики, — но, базируясь на таком субъективном критерии, надо и дальше стихи писать, а всякие претензии на научность оставить). Научности Меламед, впрочем, не признает:

«...акмеистические теории подспудно готовили почву для той чудовищной науки о поэзии, которую начали разрабатывать оппозывцы и в частности Тынянов. (Откуда к Опоязу прилетело второе „п“? — видимо, от оппортунистов? — Д.Б.). Тынянов с энтузиазмом крота рыл филологические норы, валя в одну кучу золото и шлак, в своей слепоте не догадываясь о существовании солнца. Его наука была вульгаризацией акмеизма... Он был убежден, что поэзия возникает путем селекции жанров и тем, стилей и приемов»...

Оставим в стороне эту беспримерную вульгаризацию формального метода. Казалось бы, не нравится тебе «Проблема стихотворного языка» — не читай, я сам больше люблю «Восковую персону». Но если любые попытки строгой науки разобраться в самом феномене стиха вызывают у автора такую злобу — это неспроста. Тут чувствуется явное желание выбить почву из-под ног у четкого филологического анализа и перевести дискуссию в те эмпирии, где ни одно слово ничего не весит, а единственным критерием объявляется недоказуемая «благодатность». Естественно, в неблагоприятные попадают у Меламеда ранний Пастернак, значительная часть цветаевского наследия, Маяковский, Бродский, ранний Гумилев, почти весь «воронежский» Мандельштам. Благодатными объявляются Державин (за оду «Бог», с которой «началась благодатная русская поэзия»), Пушкин, Лермонтов, поздний Пастернак, поздний Георгий Иванов, чьи традиции тшится продолжать наш автор. Благодатность (если вчитаться в текст и отбросить отвлекающие многословные формулировки) понимается Меламедом как простота, ясность, музыкальность и отсутствие индивидуальности, поскольку индивидуальность мешает поэту транслировать звуки небес. Он это утверждает с радующей откровенностью:

«Ходасевич распознается не столь безошибочно, как Цветаева, — для него требуется более тонкий слух... (И что, он поэтом лучше? — Д.Б.) Самовыражение, создающее собственный стиль, легче всего узнаваемо... Навязчивый стиль соблазняет дурных филологов».

Манера, лексика, интонация как будто говорят вам: «Я — Хлебников», «Я — Цветаева», «Я — Бродский». Ну знаете, господа! — такой апологии безликости я еще не встречал. Правда, Меламед тут же оговаривается: «Индивидуальный стиль поэта не обезличивается благодатью, а преобразается». Но благодать и преобразование — столь тонкие и, главное, трудноопределимые материи, что мы от их толкования воздержимся. Изложим концепцию Меламеда без этих духовных терминов: поэт, заботящийся о собственном почерке, делает это в ущерб мировой гармонии, которая должна проникать в его стихи как бы без посредника. Поэт, работающий над стихами, обвиняется Меламедом в сальеризме, поскольку стихи должны либо осенять (диктоваться), либо не приходиться вовсе. Хорошо только продиктованное, а все остальное — от себя, лукавого. Я не шучу. Прочитайте эту статью — и вы увидите, как третируются Меламедом литераторы, обладавшие индивидуальной интонацией (Хлебников, Цветаева, Мандельштам, Бродский, даже Левитанский), и как приветствуются осененные благодатью (поздний Пастернак, поздний Заболоцкий, Фет, Ходасевич, Ахматова). Стихи должны осенять поэта, как гармония осеняет Моцарта: бамс! — и побежал писать. Типа Пушкин в фильме «Поэт и царь». Нелепо возражать Меламеду. Нелепо демонстрировать ему пушкинские черновики, доказывая, что мучительные поиски точного слова знавало и солнце нашей поэзии. Еще нелепее внушать человеку, так упоенному собственным открытием, что петь, когда не подсказывают, писать, когда не диктуют, есть подвиг поэта, а не преступление его. Вспомним хоть цветаевское: «Петь не могу. — Это воспой!» И уж совсем смешно в конце двадцатого века доказывать, что гармония стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» — не единственная возможная гармония, кого-то благодать осеняет и по прочтении стихов Одена или Элиота, напоминать, что Пушкин совсем не прост и не ясен, что Блок не только и не всегда музыкален, а главное — что

каждый сколько-нибудь значительный талант приносит с собой свою неповторимую интонацию, авторскую метку.

У Меламеда получается, что где-то в горних высях есть одна универсальная гармония, к сосцам которой, как к некоему общему вымени, присасываются достигшие благодати. И транслирует себя это совершенство через разных счастливых, которые сами из собственных текстов благополучно устранились. О прелестях такого самоустранения предоставляем судить П.Басинскому, тем более что он в своем послесловии припечатал вовсе уж откровенно: «Поэт не имеет права на „свой“ голос и является „проводником“ иных голосов». Это автор пересказывает свою давнюю, литинститутских времен, статью. Студенту простительно. Но Басинский радуется, увидев совпадение своих и Меламедовых мыслей! Позволим себе возразить: поэт не имеет права ни на что, кроме своего голоса. Очень симптоматично, что и Меламед, и Басинский обошли вниманием традиционнейшего Некрасова, который и народные жалобы, и газетные склоки транслировал абсолютно своим голосом. Вряд ли кто-то станет спорить с тем, что собственная интонация не есть еще новаторство. Более того: Меламед глубоко прав, говоря, что поэт, озабоченный прежде всего поиском этой интонации, — плохой поэт. Интонация действительно дается. Когда ее выдумывают искусственно, ничего хорошего не получается. Но когда ее вовсе нет — не получается совсем ничего.

Можно понять и простить поэта, который не обладает собственным ярко выраженным голосом. Можно понять даже его запальчивость в отстаивании традиционных ценностей: сколько можно терпеть и слушать несостоявшихся и безапелляционных литераторов, которые подходят к литературе по принципу «сам не ам и другим не дам», то есть славят все мертвое и ненавидят все живое! Но как понять поэта, который по причинам невыраженности у него индивидуального начала обрушивается на более талантливых предшественников, упрекая их ни много ни мало в безблагодатности! А уж в отношении Бродского наблюдается просто эдипов комплекс: так ругать поэта имеет право кто угодно, но не тот, кто столь явно ему подражает в собственной «Сонате для бессилия» или начинает стихотворение строчкой «Всю ночь, всю ночь ты снилась мне с другим». Это как-то уже и неблагодарно.

В общем, права старая истина: виноватым кажется тот, кто начинает оправдываться. Стихи Меламеда без статей их автора выглядели бы куда выигрышнее. Самое же страшное, что ценности «традиционализма» (безликость, ровность, гладкость, консервативно-охранительный пафос) в наших нынешних условиях имеют шанс утвердиться. Это будет, конечно, в первую очередь реакцией на самовлюбленность и бездарность тех, кто выдавал себя за представителей новой литературы, всех этих котельных гениев и наркотически зависимых существ общего пола. Но ударит в первую очередь по тем, кто ни в чем не виноват. Когда критики начинают апеллировать к благодати (а телеведущие — к добру, а политики — к соборности, спорту и здоровью нации), кончается это общим счастьем образца тридцатых годов. Когда большинство поэтов друг от друга отличались только фамилиями.

И потому обидно, что книга Игоря Меламеда хорошо издана. Так нескромно, так триумфально, в такой твердой обложке. За что ее уже похвалил в «Литературной газете» другой образцово-гладкий версификатор — Е.Блажеевский. Правда, от него ускользнул тот факт, что у Меламеда в статьях встречаются досадные пунктуационные ошибки, — но человека, занятого непосредственно трансляцией благодати, подобные мелочи смущать не должны.

№ 4, апрель 1999 года

Хорошее место в поисках времени

На невском сквозняке: современный петербургский рассказ / составители: А.Образцов, В.Попов. — СПб.: Петербургский писатель: Домик драматургов, 1998. - 320 с.

В семидесятые — восьмидесятые годы Ленинград входил в число культовых, как сказали бы нынче, городов для молодежной субкультуры. Модно было ездить в Тарту и Пярну, Владимир и Псков, Новосибирск, Свердловск и Ленинград. В Тарту был Лотман и семиотика, в Пярну — Самойлов, и вообще Прибалтика была заграница; во Владимире были храмы, и редкий длинноволосый гений не писал там этюдов, питаясь молоком, купленным на базаре. В Новосибирске был Академгородок, в Свердловске — рок (Курицын был еще маленький)... А в Питере была хипповская мекка, называемая «Сайгоном», БГ, рок-лаборатория на улице Рубинштейна, храбрый журнал «Аврора» и ленинградская проза.

Любить ее — причем даже больше, нежели рок-лабораторию, — было хорошим тоном в узком кругу умеренных снобов, к которому принадлежал и я. Это был снобизм тихий и безобидный — считать, что в Питере пишут лучше, чем в Москве. Привлекательна же питерская проза была своей славной гротескно-фантастической традицией — доброй памятью о Гоголе и обзриутах. Сочинения Валерия Попова, Виктора Голявкина, Михаила Веллера (он и в Таллине, и в Африке питерец), Александра Житинского, Нины Катерли, Игоря Ефимова, Сергея Вольфа и других, либо с трудом пробивавшихся в печать, либо для конспирации пишущих детскую прозу, как раз и объединялись в некое подобие школы по этим двум признакам: гротеск и самоирония. Круг поклонников этой прозы был довольно узок, но верен. Нечего и говорить, что фантастические повести отличного поэта Вадима Шефнера, стихи и пьесы Володина, повести Меттера — питерцев старшего поколения — также пользовались безукоризненной репутацией.

Ненавязчивая фронда, презрение к московским пошлостям, неизменная культура, уважение к читателю (то есть в первую очередь умение выстроить увлекательную фабулу и отсутствие прямолинейной, «лобовой» социальности советского или антисоветского толка) — всем этим «товарищи питерцы» выгодно отличались от остальных товарищей. И даже тихое, но достойное существование их — как бы всегда в тени — добавляло шарма их умной и нелинейной прозе. Именами их обменивались как паролями. И сейчас поручусь, что человек, любящий прозу Житинского и Попова, — вне зависимости от профессии и года рождения, — имеет со мной больше общего, чем любой коллега-ровесник.

Рассказ был излюбленным ленинградским жанром (не случайно и самый известный, хотя отнюдь не самый сильный новеллист последнего времени — Сергей Довлатов — был с берегов Невы). Толстые эпопеи кропались людьми партийными, вроде Вильяма Козлова, а сочинение неспритязательных рассказов было тоже своего рода фрондой, — да и распространять в самиздате удобнее малую форму, а именно в машинописи распространялись вещи раннего Житинского, Ефимова, Вольфа и Марамзина. Вот почему от антологии современного петербургского рассказа давние поклонники этого специфического жанра — «петербургский рассказ» — вправе ждать многого. И даже разочарование, нет-нет да и посещающее читателя этой чудом вышедшей книжки, дорогого стоит: перед нами сборник в высшей степени показательный.

Удивление в нем вызывает многое. Питер всегда был славен отличным семинаром фантастов под руководством Бориса Стругацкого, именно здесь из года в год проходят главные фестивали российской фантастики — «Интерпрескон» и «Странник». Первоклассные фантасты Борис Стругацкий, Вячеслав Рыбаков, неровный, но несомненно одаренный Андрей Столяров, — уж как-нибудь рыбаковские «Люди встретились», «Свое оружие» или «Ветер и пустота» не проиграли бы остальным авторам сборника, а то и выиграли бы на их фоне. Может быть, именно этим и объясняется тот факт, что невским сквозняком из сборника выдуло всех до единого фантастов, которым, кстати, тоже негде рассказы печатать (спрос есть только на пухлые фэнтезийные романы). Это тем более странно, что большинство рассказов сборника тоже как-то не вписывается в рамки традиционного реализма, — но клановость есть клановость, не зря Валерий Попов озаглавил свое предисловие словами Ю.Олеши «Таланты водятся стайками». Странно выглядит и отсутствие наиболее репрезентативных для нынешнего Питера прозаиков: если о ком из петербуржан сегодня и спорят, так об Александре Мелихове, чьи рассказы начала восьмидесятых — язвительно-сентиментальные «Инцидент», «Трактат о бане» или «В родном углу» — ничем не уступают его нынешней желчной прозе. Есть Панин, но нет Долиняка; есть Вольф, но нет Ефимова; есть Бартов, но нет Шинкарева. Правда, один из составителей — Александр Образцов — представлен целыми семью рассказами (тогда как большинство авторов — одним и редко двумя); относительная краткость их уравнивается

почти полной неотличимостью — как друг от друга, так и от ранних рассказов Садур или Петрушевской. Впрочем, если сборник составлялся так, как рассказывал мне один из его участников, — желающие несли свои рассказы сами, составители ничего не отбирали, — половина претензий отпадает.

Составители не виноваты в том, что Житинский, например, принес симпатичную, но пустоватую «Элегию Массне», — хотя если уж выбирать из его немногочисленных поздних рассказов, куда предпочтительнее было бы жестокое, мрачное и смешное повествование «Прах». У Валерия Роньшина есть рассказы веселее и оригинальнее, чем «Как зовут собаку Павлова». У Рида Грачева взяли тридцатилетней давности «Ничьего брата», хотя в одноименной книге есть сравнительно недавние, уже во время болезни написанные рассказы, в которых главные черты грачевской прозы явлены куда нагляднее. Если Сергей Вольф захотел принести в сборник самый, кажется, слабый из всех его рассказов, мною читанных, — совершенно бессодержательное и катастрофически несмешное произведение «Рокешники и бугешники в электричке...», — это опять-таки его личный выбор (чувство такое, что многие понесли в сборник именно то, что лежало в столе, — а в столе, как научил нас горький опыт последнего десятилетия, часто лежит худшее).

Как и во всяком коллективном сборнике, в «Невском сквозняке» рассказы разных авторов поставлены в заведомо невыигрышное положение: хороший новеллист виден в цикле или книге. Даже самый лучший из коротких рассказов Андерсона, Хемингуэя или Сэлинджера вне контекста выглядит беззащитнее, чем в книге; Мопассан и тот не всегда выдерживает испытание хрестоматией. В этом изначальная невыигрышность жанра. Но поскольку у большинства собранных под лиловой обложкой авторов нет возможности издать сборник своей малой прозы, выпуск такой антологии — дело по определению благое. Другой вопрос, что на своем уровне в сборнике выступили всего-то человек пять, — их сочинения и обращают на себя внимание (от разбора таких хорошо известных вещей, как битовский «Инфантьев» или гранинское «Ты взвешен на весах», мы воздержимся). Перечесать полновесные, крепко написанные новеллы в сборнике можно по пальцам одной руки: это «Всегда что-то напоминает» Виктора Голявкина, «Пирамида Цукермана» Нины Катерли, «Кто бросит в нее камень» Ильи Штемлера, «Главное убить» Сергея Коровина и лучшее, на мой взгляд, сочинение в книге — «Бедный Кнок» Бориса Иванова.

Голявкин перенес тяжелую болезнь, в славной компании питерских семидесятников он из старших, но рассказ его, написанный всего год назад, ничем не уступает тем грустно-веселым, ни на что не похожим, коротким и точным текстам, которые составили когда-то его избранное «Большие скорости». Голявкин произнес еще одно отходное слово поколению (слово «шестидесятники», как и многие черты этого поколения, уже набило изрядную оскомину). Но в рассказе о «типичном представителе» есть тот самый скрещенный процесс, который так ценил Мандельштам и без которого не бывает искусства. Умиление тут приправлено безразличностью, раздражение — состраданием; и вывод Голявкина, как всегда, неожидан. Плевать, в сущности, хороши или дурны были эти люди, обладали безукоризненным вкусом или не имели вовсе никакого. Важно, что с ними было интересно и что само присутствие их будоражило, заставляло — сближаясь или отталкиваясь — самоопределяться. Яркость оказалась сильнее, значимее пошлости. Думается, в долгой и некрасивой дискуссии о шестидесятниках, с их конформизмом, саморекламой и дурновкусием, этот рассказ ставит точку. Голявкин ностальгирует не по общеизвестным и затертым реалиям шестидесятых, но по самому типу — по трепачу, тусовщику, верхогляду, бабнику, на которого временами кулаки чешутся, а все-таки интереснее и обаятельнее, чем он, никого в советской истории не было.

Катерли начинала с прелестных фантастических историй — «Коллекция доктора Эмиля», «Зелье», «Чудовище»; потом она стала писать вещи вполне реалистические, сделавшись то ли петербургской Викторией Токаревой, то ли Галиной Щербаковой, — но от них ее отличает именно неоднозначность, мерцание за текстом какой-то иной реальности, то есть все, что было так привлекательно в ее ранних фантазиях. «Пирамида Цукермана» — рассказ без всякой мистики (и без всякой еврейской темы). Цукерман — это Леня Цуканов, вполне русский человек, прозванный так за очки и безответность. На старости лет ему досталась турпутевка в Африку. Там он вследствие смешной и трагической нелепости погиб, в пустыне труп его мумифицировался, и после того, как мумию одного из фараонов выкрали из пирамиды, за пропавшую мумию приняли Цукермана. Теперь он лежит в пирамиде, и на него смотрят тысячи

туристов со всего мира. По фабуле — чистый анекдот, вроде уже упомянутого «Праха»: там Житинский оттолкнулся от истории о том, как одна ленинградская семья получила из-за границы запаянный в пакет из фольги прах дальнего родственника, не сумела перевести сопроводительное письмо и год употребляла этот прах в пищу как заграничную приправу. Катерли сделала из своего анекдота (изложенного живым, хорошо стилизованным городским сказом) историю почти мистического свойства, тоже на пересечении смеха и страха. Традиция восходит к «Шинели» — питерской прозе не впервой демонстрировать посмертное преображение Акакия Акакиевича. Цукерман — отнюдь не страдалец и тем более не герой; но в нем, в его семье и приятелях с такой силой воплощено бессмертное, всевыносящее роевое начало, что жизнь персонажей Катерли — с их спасительной тупостью и маленькими радостями — в самом деле начинает выглядеть как-то величественно.

Старый рассказ Ильи Штемлера — о девочке, отца которой не взяли на фронт по здоровью, задразнили дезертиром, а потом все-таки вынудили добиться отправки на фронт, чтобы там погибнуть, — самое традиционное произведение на весь сборник: это добротный, гуманный русский реализм, не чуждый лобовых решений, но подкупающий правдой характера. В рассказе нет ничего особенного — ни виртуозной пластики, которой отличаются тексты Валерия Попова, ни сюжетной динамики Чулаки, ни самоиронии Житинского; выделяет его из числа прочих нешуточность коллизии, масштаб происходящего. Речь все-таки идет о жизни и смерти, о травле и стадности, и у Штемлера хватило петербургского такта не выжимать у читателя слезу кулаками. На фоне рассказов, в которых не происходит решительно ничего, кроме мелочного выяснения мелочных отношений мелких людей, Штемлер сильно выигрывает. Рассказ сравнительно молодого Сергея Коровина, помещенный в раздел авангардной прозы, тоже ничем особенно не примечателен (и сюжета его толком не вспомнишь через час), кроме все той же довольно грамотной имитации городского сказа и того же питерского стыка трагедии и фарса. Ежели бы не внезапная лирическая концовка, не посмертный монолог юного наркомана, которого на протяжении всего коровинского рассказика так старательно сплавляют друг другу, игнорируют и промаргивают, — рассказ бы ничем не отличался от сотен подобных экзерсисов, но эта смена фокуса и интонации в финале сразу переводит повествование в другой регистр. Именно такого «отъезда камеры» недостает большинству рассказов сборника. Между тем лучший рассказ книги — «Бедный Кнок» Бориса Иванова — построен на этом приеме целиком. Имя Бориса Иванова известно каждому, кто помнит журнал «Часы» — едва ли не лучший во всем питерском самиздате. «Бедный Кнок» — взгляд на Великую Отечественную войну со столетней дистанции. Перед нами бесстрастная, дотошная хроника одного боя: со случайными смертями, бессмысленными жертвами, амбициями командиров и неотличимостью солдат, — боюсь, именно так будет выглядеть история сто лет спустя, если ей случится оторваться от идеологии. Абсурдность войны Иванов подчеркивает старыми толстовскими приемами, на людей глядит со смесью брезгливости и сострадания, так что бесстрастия не выходит все равно. Иное дело, что между русскими и немцами почти нет разницы, а смерть из подвига превращается в дело случая. Несмотря на явное сходство с прозой Сорокина, рассказ Иванова куда тоньше этой прозы. У Сорокина солдаты давно бы повыпустили друг другу кишки и съели их с кровожадными заклинаниями. У Иванова они просто воюют, — абсурд выходит все равно, но демонстрируется чисто стилистическими средствами.

Прочие рассказы оставляют впечатление вот именно что черновиков или отходов, так что своей высокой задаче, заявленной в аннотации, — «вывести из вынужденного забвения как можно большее число талантливых прозаиков» — сборник соответствует очень мало. Это либо увлекательно изложенные и совершенно пустые анекдоты («Пьяная вишня» М.Панина, «Коэффициент честности» М.Чулаки), либо унылые упражнения на тему бессмысленности обывательского существования («Недолгое знакомство Ивана Васильевича Мерзлякова и Антонины Ивановны Тупоухиной» А.Бартова), либо страницы из писательского архива («Огурец навыврез» В.Конечного), либо перепевы собственных мотивов («Пропадать, так с Музой» В.Попова). Рассказ Попова все же радует какой-то новизной в сравнении с его давней прозой — азартом «пропадания», радостью полного краха, — но этот мотив различим и в его рассказах восьмидесятых годов, а самый противный герой — проводник Леха — вообще уже лет двадцать не меняется, только приобретает все новые профессии. В обаятельном рассказе Житинского все тот же роковой недотяг: лирика заболтана, снижена, словно и герой, и автор боятся себя. Сдержанность и самоирония — великое дело, но тут они оборачиваются против

повествователя. Большинство «авангардных» рассказов удручает именно тем, что они совершенно не смешны, а друг от друга неотличимы, как их герои (почти всегда — кроткие алкаши, которым авторы — «котельные писатели» — язвительно сострадают). Эта галерея кротких дурачков, «контуженных», как называется рассказ Н.Шадрюнова, отчасти напоминает митьковские холсты с изображением таких же коммунальных типажей; к сожалению, авторы высокомерно полагают, что герои их вполне исчерпываются набором самых примитивных характеристик. Заглянуть за этот штамп, выдумать живого героя петербургский авангардист не способен в принципе, как, боюсь, не способен был к этому и Хармс, чье влияние на питерский авангард при всем желании не назовешь благотворным. Хорошо хоть в сборнике нет той претенциозной и занудной бессмыслицы, которая в свое время прогремела в сборнике 1984 года «Круг», где впервые выступили в печати почти все петербургские модернисты-подпольщики, впоследствии выведенные в главном романе Житинского в качестве завсегдатаев «Котельной имени Хлебникова».

Напрашиваются два вывода, один другого печальней. Первый: Довлатов сильно и отнюдь не в лучшую сторону повлиял на своих земляков, внушив им самооценку болтовни, предложив анекдот как идеальную основу сюжета. Так, может быть, и делается читабельная проза, но проза значительная так не делается: ей требуется какое-никакое напряжение, страсть, масштаб чувств. Второй вывод: с рассказом что-то случилось. Если уж в Питере, где его всегда так умели делать, затрудняются написать хороший современный рассказ — остальным регионам лучше и не соваться.

Смушает меня полное отсутствие современности в этой прозе. Впрочем, будь в этой прозе что-либо лучшее, более значимое, чем современность, — я бы и слова не сказал. «В хорошем месте в нехорошее время», — надписал когда-то Бродский Кушнеру свою подборку; дело было на Литейном в начале 1972 года. Место осталось хорошим, но время, судя по прозе, обходит его стороной либо вообще стоит. Пресловутое «мелкотемье» остается пороком вне зависимости от эпохи. Можно подумать, что мы пережили не самое насыщенное десятилетие в русской истории XX века, что мы так и влачим вялое застойное существование. Новый материал, новые настроения, новые реалии литературой не освоены, а кому же и осваивать все это, как не мобильнейшему из жанров? Можно понять ленинградцев, и всегда-то не ангажированных, а нынче и подавно не желающих выполнять социальный заказ; но уж так-то абстрагироваться от реальности, пасуя перед ней, пытаюсь семидесятическим еще набором штампов, — вовсе скучно. Никто не требует от новеллиста ни «кроиться миру в черепе», ни с поспешностью газетчика фиксировать рост цен и финансовый кризис; речь идет о новых настроениях и состояниях, о страшно расширившемся эмоциональном спектре, о том пограничном, а то и запредельном опыте, который приобрела страна после стольких катаклизмов. Где иррациональные страхи и иррациональные радости новых времен, где усталость от бесчисленных перемен и чувство почти посмертной примиренности с миром после очередной, на этот раз проигранной войны?

Допускаю, что рассказ в его российском понимании — с подтекстом, с чеховскими умолчаниями, со смакованием детали — имел смысл только в те годы, когда начинались сумерки империи. Мы, тридцатилетние, застали это время. Все было окутано тайной, все на все намекало, как в символистские времена. Бродили легенды и мифы. Рассказ в этих условиях попадал в идеальный контекст — в нем отыскивались двадцать третьи смыслы, подтексты, интертекстуальность, автор подмигивал читателю... Теперь же, в беспощадном свете нового дня, обаяние тайны исчезает, и рассказывать сказки (главным условием которых является именно тайна) стало бессмысленно. Но основной причиной слабости современных новелл (как и большинства рыхлых, аморфных современных романов — только там это менее заметно) мне представляется отсутствие структуры. Структура, четкая организация — то, без чего рассказ немислим (и вот почему основным жанром сегодняшней литературы стала повесть — затянутый, перегруженный ненужными деталями, никак не структурированный монолог). Чтобы написать рассказ, надо ясно представлять себе, где верх и низ, право и лево, — в аморфном, амбивалентном мире, где все равно всему, хорошие рассказы не пишутся. По этой же причине, кстати, так одинаковы и чаще всего так цветисто стилизованы рассказы символистов, предпочитавших писать не о современности, а о средневековье, — зато начало двадцатых, когда мир четко поделился на своих и чужих, дало блестящую генерацию новеллистов, в первую очередь Бабеля в Москве и «серапионов» в Петербурге. Нынешнее

время не располагает к созданию четких структур, будь то структуры фабульные или предвыборные. Критерий отсутствует, все размыто и подменено: вместо прозы — анекдот, вместо дерзкого и вызывающего авангарда — ироническая чернуха, похожая на кислое пиво. ...А может быть, просто все происшедшее за эти годы так потрясло людей — и прежде всего пишущих, болезненно чутких, — что они до сих пор не оправились от шока и выжидают, пока он пройдет? Тогда у нас впереди действительно великая литература. Но пока на ее месте — невольский сквозняк. Тот самый, о котором пел другой ленинградец:

На нашем месте в небе должна быть звезда.

Мы чувствуем сквозняк оттого, что это место свободно.

№ 6, июнь 1999 года

Преображенный хаос

Новелла Матвеева. Пастушеский дневник. — М.: Вагант, 1999. - 272 с.

Н.Матвеева, И.Киуру. Мелодия для гитары: песни и стихи: с приложением нот. — М.: Аргус, 1998. - 399 с. — (Серия «Авторская песня»)

Новелла Матвеева. Кассета снов. — М.: Апарт, 1998. - 231 с.

Новелла Матвеева. Сонеты. — СПб.: Искусство, 1998. - 323 с.

После десятилетнего перерыва (если не считать единственного крошечного сборника 1995 года) у Новеллы Матвеевой вышли сразу четыре больших книги.

За это время успело вырасти поколение читателей, о Матвеевой слышавших очень мало. Но стоило появиться «Пастушескому дневнику» — книге, в которой Матвеева, не побоявшись пресловутых разговоров о возрастной деградации шестидесятников, свела свою раннюю и позднюю лирику, — чтобы у читателя, развращенного и утомленного обилием вторичной и безрадостной поэзии, возникло ощущение чуда. Мы успели отвыкнуть от подобных пиршеств. Мы научились, по-шкловски говоря, отлично разбираться во вкусе обувных шнурков и подметок. Мы не верим, что такие россыпи веселья, наблюдательности и изобретательности возможны просто так, задарма, без напряжения.

Без сомнения, это Матвеева, — в чем-то иная (о том особый разговор), но в главном неизменная. Это ее твердая, сильная, временами мужская рука, ее виртуозная игра, ее щедрость

и красочность, ее ассонансная, но не режущая слуха рифма, рифма-отзвук. Цитировать ее можно с любого места:

Пумперникель с Никербокером

Ели каперсы с картофелем.

В это время хлопя выткали

Крышу с дымовыми трубами,

Облицованными плитками,

Точно пряниками грубыми.

Господи помилуй, вздохнет читатель, знающий более-менее и биографию, и библиографию Матвеевой! За что подвергался этот поэт цензуре и грубому окрику, за что его третировали снисходительным презрением, числя по разряду инфантильной, пионерской романтики? Кому мешали все эти чудеса? Ведь к нашей же радости, для нашего же — временами почти физического — наслаждения живой и яркой тканью стиха старался этот не самый счастливый автор! Есть ошибочное мнение, будто читателю становится намного легче, если поэт ему жалуется. Возникает ощущение, что читатель не один такой бедный. Да нет же: утешить, развлечь, внушить веру в возможность дальнейшей жизни способен только яркий и энергичный, захватывающий и виртуозный текст. Вот почему наш несчастный народ так охотно пересматривает старые комедии и так воротит нос от современной претенциозной чернухи. Матвеева лишний раз напоминает, что блеск, точность, изящество — не последнее дело, что стихи обязаны радовать гортань и язык! Свой механизм преображения реальности автор предъявляет в одном из самых ранних стихотворений сборника (правда, позднее Матвеева его несколько отредактировала):

В эти часы предзакатные, ясные

Я стихи сочинила о том, как тепла Океания,

Как потемнело — и розы ударили в красные

Барабаны благоухания.

...Два мужика пили пиво под воблу,

Девочка рыжую кошку пасла.

Сумерки сделались мягкими, словно

Ухо осла.

Это отнюдь не о том сказано, что для фантазии поэта, поглощенного созерцанием своей внутренней Океании, оскорбителен вид мужиков, пива и воблы. О нет! Матвеева сроду не предала своего старомодного демократизма, на который тоже находятся хулители, — речь о другом: ведь Океания с ее розами и мужики с их пивом взаимосвязаны, если не взаимообусловлены! И рыжая кошка, и мягкие сумерки — все это персонажи матвеевского мира, и никаких стихов без них не было бы: герои не виноваты, что до сих пор не преображены. Но Матвеева к ним уже спешит — и всему дарит другую оболочку: желудь у нее обращается в старинный брегет, показывающий «навсегда ушедшее время», а идолы острова Пасхи — в «шахматы двух исполинов», и преображений таких — по несколько на страницу. Это все та же Матвеева, искавшая «душу вещей».

...На богатство фантазии так обижаются,

Что «богатством» уже называть не решаются.

Не согласны признать за ней даже зажиточность,

А придумали хитрое слово «избыточность».

По строгому счету — да, избыточность, особенно на фоне тотальной и хронической недостачи. Матвеева опубликовала наконец свою огромную и сложную драматическую сказку «Четвереньки», в столе лежит неизданный трехтомный роман, вышли двенадцать книг — полторы тысячи лирических стихотворений, — и все-таки для большинства своих поклонников

она прежде всего автор песен, которые по мелодическому богатству, по райской своей гармонии мало с чем могут сравниться даже в классике жанра. Еще бы не избыточность! И уж просто как издевательство над публикой должен расценить любой закоснелый современник те иллюстрации, которыми Матвеева снабдила сборник пьес и прозы «Кассета снов». Это, товарищи, уже беспредел, это вызов здравому смыслу и оскорбление самой идеи равенства (равенства таланта с бездарностью).

...Проходившая по разряду формалистов, эстетов, гурманов, любителей экзотики и роскоши, она повторяет здесь любимого ею Уайльда, который при всей своей репутации эстета и сноба остался, как справедливо замечал Набоков, прежде всего моралистом. Матвеева не устает напоминать простейшую истину: плохим или хорошим человека делает единственная, определяющая черта — способность или неспособность присоединиться к толпе. И не важно, ликует толпа в данный момент или топчет несогласного (она и топчет ликуя, и ликует топча — это, в сущности, один процесс). Матвеева пошла на известный риск, опубликовав и прокомментировав в книге свой «Пастушеский дневник» — отроческую прозу. Не было в нашей словесности последних лет более душераздирающего зрелища! Восемнадцатилетняя девушка, ребенок, в сущности, пасет мосластых коров при подсобном хозяйстве детского дома, подвергается регулярным матерным разносам, ходит в единственных потрескавшихся башмаках, повторяет вечный путь советской Золушки — и описывает все это легким, ироническим, изысканным слогом книжной девочки, больше всего боящейся впасть в гордыню! Нынешняя Матвеева всячески предостерегает читателя от сентиментальности, слюнявого сочувствия, которое так близко к обычному высокомерию, — ради этого предостережения, собственно, и написан довольно язвительный комментарий. Но стихов не прокомментируешь — а именно в них главный контрапункт блеска и нищеты:

Жизнь коварная не стелет

Мне своих ковров.

Голый лес. Холодный берег.

Я гоню коров.

.....

Я под ветром, я во власти

Снега и дождя...

Я из тех, кому о счастье

Помышлять — нельзя.

.....

Или счастье — дождик тощий?

Зимний листопад?

Каково оно на ощупь?

С чем его едят?

Этого поэта чаще других ругали за книжность. Но на сегодняшний взгляд проследить истоки, корни ее дара — задача не из простых: книжная, экзотическая, оторванная от жизни Матвеева явилась в литературу со своим голосом и собственной интонацией, и даже самые ранние ее стихи отмечены «неподражательной странностью» — дотошной внимательностью, фабульностью, намеренным сталкиванием высокого и низкого (благо в жизни этого самого сталкивания наблюдалось в избытке — шутка ли, пасти коров на Чкаловской и писать «Рембрандта»!). В этом и был, и есть фирменный знак матвеевской поэзии — каждую метафору она разворачивает в историю, в сюжет, самому будничному действию отыскивает парадоксальный, экзотический эквивалент (классический пример с апельсином, который от грубой кожиры освобождают так же осторожно, как револьвер от грубой кобуры). Можно бы вспомнить, как далеко и весело уводили Матвееву слова (не вырываясь, однако же, из-под ее власти) в «Заклинательнице змей» или «Караване» с их пристальной, микроскопной пластикой. Но вся эта роскошь служила никак не для демонстрации собственных — действительно редкостных — возможностей; для самооправдания или скорее для самовоспитания был написан хрестоматийный «Фокусник», который Матвеева включила и в «Пастушеский дневник». А теперь прислушайтесь, — кому бы могли принадлежать эти слова:

Вы им не «спонсоры» и в смысле

Жилья! Какого же рожна

Классифицировать взялись вы

Людей, чья жизнь вам не нужна?

Тот «жулик». У того (в Тарусе)

Есть бочка (чем тебе не дом?!).

Вы их скорей расквартируйте!

Рассортируете — потом!

Да и к чему сортировать,

Раз на пропавших от сивухи

И на погибших с голодухи

Вам одинаково плевать?!

Что в плутах вам? Что — в нищих детях?!

Вы бросили и тех, и этих.

Какой бы из наших трибунов, горланов-главарей, какой бы из наших интеллектуалов, жонглирующих именами, с такой дерзостью и таким отчаянием швырнул бы в лицо нынешним властям (в том числе и неприкасаемым московским) такие стихи? Почему свой голос за самых

униженных и самых низших, неприкасаемых уже в индуистском смысле возвысила одна Новелла Матвеева — поэт теплых морей и хороших книжек, как принято ее определять? Почему не нашлось никого, кроме этого автора, чтобы написать такие газетные (в газете и появившиеся впервые), но такие точные и мгновенно запоминающиеся стихи:

«Сто москвичей замерзло... Сто один...»

Совсем поразобрал вралей задор, зная:

Как будто можно выйти в магазин

И, как ямщик в глухой степи, замерзнуть!

Как будто можно — это как постичь? —

Замерзнуть в баре или в дискотеке!

Бездомный — кто б он ни был — не москвич.

Он — никакого города на свете.

Старомодно? — бесспорно. Матвеева никогда не боялась этого слова и не стремилась к новомодности. Может быть, весь и феномен ее — поэтический и человеческий — состоит в том, что старомодные, а по большому счету неотменимые истины высказываются чрезвычайно современным, сложным и богатым слогом. Если, конечно, понимать под современным языком не сленг, но расширение возможностей поэтического слова. Здесь Матвеева сделала больше многих — ее прозрачная, зыбкая просодия в сочетании с острыми фабулами и сильными сравнениями заставляет вспомнить о гумилевских поисках. Но при всем при этом, подозреваю я, подлинный исток ее лирики — все-таки психологическая проза прошлого века, и не зря Матвеева так старается насытить сюжетом, движением самую статичную картину. Ее мир ни на секунду не застывает — предметы, растения, пейзажи стремительно меняют маски, прикидываются то тем, то другим, слово дается всем.

В принципе же конек Матвеевой — не декларативная, не гражданственная и даже не пейзажная лирика. Не ее вина, что так много приходилось заниматься всем этим. Матвеева, при всей афористичности своих дефиниций и при всей бескомпромиссности оценок, рождена быть поэтом переходных, сумеречных состояний, неуловимых ощущений, поэтом подсознания, ассоциации, догадки, и лучший ее час — действительно «между сумерками и тьмой». Отсюда ее пристрастие к таинственному (но не мистическому), зыбкому и трудноопределимому, —

хотя как раз этических двусмысленностей, расплывчатости в вопросах морали она не терпит, прекрасно зная, что от релятивизма до фашизма один шаг — или того меньше. Острее всего Матвеева ненавидит снобов, ибо в их стремлении подменить твердый и ясный критерий собственным произволом, в их жажде размыть опоры мира отчетливо прочитывается откровенное наполеонство. Но когда уже написана «Шекспириада», опубликовано «Золото проектов» и закончена «Москва-сортировочная», можно наконец предаться тому, к чему, собственно, этот поэт и предназначен:

За свалкой, где дети играли,

Песок бело-розов, как днем,

Но лужицы серой эмали

Горят демонически в нем.

А бриг удержался едва —

Сейчас его снова подбросит...

А ветер все шумы относит,

Лишь странной команды слова

В отдельной звучат тишине...

Мрак ночи порывист и душен.

Уж буря валит из отдушин

И люков, невидимых мне...

Я помню, как в детстве был зачарован матвеевской строкой из «Шпал», опубликованных тогда «Новым миром», — из маленькой аллегорической поэмы о все той же защите критериев, о надежности прямолинейных рельсов и шпал, этой «лестницы в детском наброске». Аллегория, само собой, не понимал, и зыбкое время начала семидесятых мне ничем не угрожало. Но строка «на пустынном прилавке заката» отчего-то веяла такой тоской огромных пространств и невыразимых красок, что говорила мне куда больше, чем в ней, собственно, сказано. Что же изменилось? Появилась небывшая прежде кротость — просится сюда именно это полузабытое слово. Разумеется, Матвеева-полюмист по-прежнему непримирима. Но в пейзажных, любовных, ностальгических или морских ее стихах возникло какое-то особое смиренное умиление, более высокая и хрупкая, чем прежде, нота. Это голос не сорванный, но истончившийся, чище и мягче прежнего. Словно песня «на последнем обрыве ада», в которой есть и ад, и мучительное, ценой последних сил преодоление его. Это цитатами не подкрепляется — это вырастает из композиции стихов, слишком длинных для цитирования, из состава сборников, из матвеевских детских картинок, на которых маленькие человечки бредут с фонарями среди небывало огромных деревьев.

№ 2, февраль 2000 года

Огонь блед

Чарльз Маклин. Страж / перевод с английского В.Топорова. — М.: Независимая газета, 1999. - 416 с.

Большинство прислов и фабул, которыми располагает масскульт, были в свое время разработаны искусством серьезным, для восприятия трудным. Собственно, задача массового искусства с точки зрения вечности (помимо зарабатывания прибыли, что никакого значения для вечности не имеет) в том и состоит, чтобы осваивать, делать общедоступными новооткрытые гениями территории. Для любого, кто внимательно смотрел бюджетнообильный «Титаник» Кэмерона, очевидны заимствования идей и целых сцен отнюдь не из предыдущих «Титаников», но из чрезвычайно скромного по бюджету фильма Феллини «И корабль плывет», который первым своим зрителям казался вял и темен (Феллини, как всякий гений, мыслит со значительным опережением). Только что изданный в России роман Чарльза Маклина «Страж» (не путать автора с поставщиком бестселлеров Алистером Маклином) выполняет аналогичную задачу — адаптирует применительно к канону психотриллера блестящие и сложные приемы, впервые нащупанные Набоковым в его романе 1961 года «Бледный огонь».

«Страж» издан в той же серии интеллектуальных бестселлеров, что и «Волхв» Фаулза. Я не принадлежу к числу поклонников самого толстого фаулзовского романа, но в случае с Маклином, конечно, труба значительно ниже и дым пожиже. Фаулз куда менее падок на дешевые эффекты, его книга не столь схематична, он замечательный портретист и пейзажист, и кокетливый до кривлянья перевод Б.Кузьминского все-таки далеко не то, что перевод В.Топорова. Тавтологии вроде «хаотического беспорядка»; ляпы типа «эти образы нахлынули на меня навсегда»; комические и позорно часто повторяющиеся фразы: «У меня наступила эрекция»; ничем не обусловленные, хотя бы и в научном тексте, кальки вроде «эвентуальный»; совершенно анекдотический «частично выбритый лобок» и неуклюжая «очередная паутина своих измышлений»... Гипнотизер почему-то обращается к герою «низким», а не тихим, приглушенным голосом, хотя «low» в этом контексте любой первокурсник перевел бы именно так. Происходят анатомические чудеса вроде следующих: «В моем горле что-то затиало», «Из

глубины моего живота пахло смертельным холодом» (впрочем, последнее — скорее корректорская ошибка). Наконец, стиль дневников героя — вместо того чтобы эволюционировать вместе с его больным сознанием — остается таким же тяжеловесно-описательным, мало чем отличаясь от стилистики медицинских наблюдений его психоаналитика. Подозреваю, что и «Страж» — не самый точный перевод для «Watcher», куда удачнее был бы буквальный «Смотритель», ибо в задачи героя входит не столько охранять некий кристалл, сколько высматривать в небесах знамения. Переводческих перлов не перечесать, но наша рецензия посвящена самому роману, удовольствие от чтения которого было-таки нам изрядно подпорчено. Не станем останавливаться и на предисловии Андрея Бычкова, имеющем целью, вероятно, максимально запугать и запутать посетителя книжного магазина, чтобы он тут же и купил «Стража». За эффект не ручаюсь, ибо выдержано оно в стилистике оккультных журналов с названиями вроде «Эпическая сила».

Тем не менее все эти досадные частности не могут отменить главного достоинства маклиновского романа: он читается с захватывающим интересом, это книга из числа тех, свидание с которыми радостно предвкушаешь после вынужденного перерыва на работу или сон. Маклин мастерски играет лейтмотивами, нагнетает атмосферу истинно готического ужаса, а что временами впадает в дурновкусие и банальщину, так у него есть замечательное оправдание: большинство кошмаров возникает в подсознании специалиста по компьютерам, и потому во всех его видениях ощущается изрядный привкус игры-квеста или сказки в духе фэнтези (любимый жанр программистов, равно презирающих реальность и реализм). Текст уснащен приманками и обманками, как сайка изюмом. Но, восхищаясь техникой английского романиста, не устаешь с приятным чувством национальной гордости узнавать за всем этим придумки романиста российского, хоть и написавшего самый свой остроумный роман на неродном языке.

Поклонников у «Бледного огня» не много. В России это связано с тем, что наиболее широко здесь издан не скромный перевод Веры Набоковой, а чрезвычайно тяжеловесная версия С.Ильина, который вдобавок, без всяких на то оснований, почел себя в силах перевести стихами сложнейшую поэму, составляющую стержень набоковского романа. И это при том, что поэма была уже виртуозно и точно переведена в Петербурге А.Шарымовым и обнародована «Авророй». Но и в оригинале «Бледный огонь» — не самое легкое чтение, никогда еще Набоков не разрабатывал формы столь редкой и фабулы столь прихотливой. «Pale Fire» задумывался как компенсация главной набоковской литературной травмы — незавершенного русского романа, две главы из которого — «Ultima Thule» и «Solus Rex» — обещали одну из лучших книг двадцатого века. И как тот роман 1940 года должен был изумить и восхитить поклонников Сирина, показав им его истинные возможности, так и новая американская книга Набокова должна была потрясти его читателей, хотя бы из среды университетской Америки. Никогда еще набоковская Зоорландия, намеченная в «Подвиге», гротескно и яростно обрисованная в «Bend Sinister», бегло очерченная в незаконченном романе, не была так поэтична и одновременно так убедительна, как в «Бледном огне», где ее зовут Земблей. Но главное — Набоков первым научился так балансировать на грани реальности и галлюцинации, как это удалось ему еще в «Приглашении на казнь». И как у читателей «Приглашения» никогда не будет одинакового ответа, казнен Цинциннат или нет (с равным строго дозированным количеством аргументов в пользу каждой версии), так и у поклонников «Бледного огня» никогда не будет лишнего аргумента в пользу любого из возможных прочтений: либо Джон Шейд скромный американский профессор, жертва случайного убийства, а его сосед Кинбот, русский эмигрант, — обычный параноик. Либо же Кинбот действительно отпрыск царственного рода и Шейд, подобно отцу Набокова, погиб, заслоняя его от пули наемного убийцы. Роман Набокова строится как бесконечный, в десятки раз превышающий по объему саму поэму Шейда комментарий его соседа Кинбота к ней. Шейд в поэме грустно и сдержанно подводит итоги своей жизни, Кинбот видит в ней зашифрованную летопись своей. Он не один месяц изводил несчастного американца своими бредовыми рассказами о Зембле, своей выдуманной Родине. Мы-то знаем, что он никакой не земблянский принц Кинбот, а бедный русский беженец Боткин, но Шейд делает вид, что слушает. Теперь Кинбот ищет (и находит) в чужом тексте отголоски тех бесед — и главным доказательством его фантастической версии становится то, что Шейда все-таки убили! Набоков умудряется сказать в своем романе не только о неизбывной тоске по Родине и о бесплодной, литературной мифологизации ее. Он высмеивает и американских

коллег-профессоров, способных что угодно интерпретировать как угодно. И то, что комментарии постепенно вытесняют литературу, зачастую становясь интереснее. И то, наконец, что всем-то нам, грешным, собственная жизнь и собственный мир заслоняют чужую правду, что всех-то мы понимаем единственно через себя — и потому всякий текст в нашем сознании светится лишь отраженным светом, лунным «бледным огнем»: собственного его излучения мы не улавливаем, почитая всех нулями, а единицами себя. В известном смысле «Бледный огонь» — не только самый изобретательный и остроумный, но и самый сентиментальный роман Набокова, и единственная его беда — в том, что он получился скучным. Ничего не сделаешь. Форма наукообразного кинботовского комментария диктовала свои законы. Беспреданно заглядывать в текст поэмы в поисках комментируемой строки или реалии скоро надоедает. Количество отсылок, реалий и многоязычных, тяжеловесных набоковских каламбуров явно рассчитано на то, чтобы удивить снобов из числа коллег.

Нужен был Маклин, чтобы блистательно найденный прием перенести на иную почву и заставить наконец играть всеми красками. Фокус, пуант «Бледного огня» — именно в том, что версия безумца по-своему логичнее реальности. Набоков, полагавший, что никакой реальности нет, а есть лишь разные степени приближения к ней, наверняка одобрил бы замысел Маклина, в чьем романе герой (тоже параноик) излагает куда более несбыточную, но и куда более связную историю, чем та, которую выстроил его психотерапевт Сомервиль. И Мартин Грегори, уверенный в своей богоизбранности, и врач, не верящий в переселение душ, могли бы привести одинаково убедительные доказательства. Против Грегори свидетельствует тот факт, что его записки становятся все бессвязнее, а идея общего заговора против него — все более навязчивой. Но и Сомервиля опровергает целый ряд деталей: откуда Мартин Грегори мог в таких подробностях узнать все о жизни своих шестерых предшественников, в которых перевоплощается под гипнозом? Правда, детали эти подозрительно напоминают упомянутые квесты, да и сам Мартин время от времени проговаривается: все, мол, было, как в компьютерной игре... Короче, усвоен главный урок Набокова: никому не давать явного преимущества. Вспомним тончайший, почти шахматный этюд — фабулу «Ultima Thule»: там из Фальтера тоже под гипнозом вытаскивали его тайну, способную убить любого. И если бы не умер на месте итальянец-гипнотизер, которому Фальтер проговорился, то и художник Синеусов, и читатель имели бы все основания заподозрить героя в шарлатанстве. Психиатр и параноик никогда не поймут друг друга, как автор и интерпретатор в «Бледном огне», но если версия параноика опять оказывается куда увлекательнее, то и вреда от нее куда больше: сколько душ невинных загубил!

Главное же (не хочу пересказывать сюжет, чтобы не лишать читателей удовольствия), версия Мартина Грегори привлекательнее уже тем, что предполагает некий вектор, осмысленность истории, предлагает новый, хотя и истинно масскультовый миф о вечной борьбе добра и зла, света и тьмы, знания и неразумия. Правда, миф этот весьма прямолинейный и плоский, истинно компьютерный, наглядно иллюстрирующий весь вред квестов... но поскольку квесты уже неостановимы, а фэнтези триумфально шествует по планете, не значит ли это, что культура деградирует в преддверии конца времен, который все-таки близок, и тогда Грегори все-таки прав?! Эта-то прелестная обоюдность и составляет главное достоинство романа, и борьба скучного, но гуманного позитивизма с увлекательным, но кровавым мистицизмом проиллюстрирована в нем очень убедительно.

К числу достоинств этой хитрой книги следует отнести и ее замечательную, истинно готическую атмосферу, что большая редкость по нынешним временам. Стивен Кинг, чьи ранние романы были очень хороши, по сравнению с Маклином все-таки приготовишка: далеко ему до этой мрачности, даром что в любви к Набокову он признавался неоднократно. В неоконченном романе и в «Бледном огне» преобладают мрачные, болотистые, вересковые пейзажи Севера, еще и лошадь какая-то белая мчится через луг... Мир этот существует только в воображении Синеусова и Кинбота, то-то в нем и туман все время. Мир Грегори очень похож на набоковский: пещеры, роса, водопады, заросли, развалины... Лейтмотив книги — как и лейтмотив истории — неизменен и пугающ: это людской поток, текущий среди развалин, тщетно ищущий спасения от надвигающейся катастрофы. Как называется катастрофа — наводнение, бомбежка, — не важно: следом неизменно наступит чума, гниль, разложение, безумие... и девочку-подростка обязательно убьют... Эта-то система лейтмотивов — полумесяц, кристалл, толпа, тьма, роса, пещера, чума, браслет или лента на запястье, мансарда,

лестница, колокол — заставляет предполагать в Маклине серьезного писателя, а не только крепкого профессионала. Чтобы увлекательно изложить историю, достаточно профессионализма, но чтобы насытить ее сложными и поэтичными символами, надо обладать истинным даром Божиим. Это отнюдь не исключает, впрочем, склонности к голливудским, чрезвычайно аляповатым эффектам вроде финального эпизода в церкви, да еще и на колокольне, да еще и внутри гигантского колокола — сцена так и просится в экранизацию; но спасает полная невозможность перенести на экран ту двойственность повествования, которая и составляет смысл романа. Выше всяких похвал способность автора припрятывать важные детали вроде прикосновения к люстре в третьей части или струйки крови на лице соседа в первой главе. Пропускать при чтении даже строку не рекомендуется.

В общем, Маклин делает благое дело — имею в виду, разумеется, не его версию мироздания и даже не исключительную способность напугать читателя, а задачу чисто литературную. Он осваивает и популяризует открытия, которые без этого остались бы достоянием немногочисленных и самодовольных интеллектуалов. Так упомянутый Стивен Кинг эксплуатирует джойсовскую технику, когда расписывает на несколько абзацев курсивный поток сознания какого-нибудь любимого героя, а то в лучших европейских традициях сочиняет вдруг роман в романе («Мизери»). Так бесчисленные вариации на темы «Мельмота-скитальца», «Эликсиров Сатаны» и «Портрета Дориана Грея» составили костяк современных литературных ужасников. Так, наконец, Лев Толстой преломился в сочинениях Маргарет Митчелл. Масскульт всегда стоит на плечах гигантов, и в этом нет решительно ничего дурного. Куда бесплоднее и скучнее обратная тенденция — насыщать «серьезную прозу» приемами и фабулами дешевого детектива. Тогда на свет появляются уродливые кентавры вроде книг Умберто Эко, где банальные и легко просчитываемые сюжеты нагружены непропорциональной тяжестью аллюзий, вставных новелл и необязательных сведений.

Увы, в постсоветской литературе прижилась именно эта, вторая, тенденция. Популяризовать и адаптировать достижения наших гениев у нас отчего-то считается занятием неприличным. Любого русский автор, задумай он что-нибудь вроде «Стража», написал бы эту книгу так претенциозно, навьючил бы таким количеством не идущих к делу намеков и цитат, завязал бы такое количество узлов (половину которых впоследствии забыл бы развязать), что куда там Маклину! Александра же Маринина, честный автор масскульта, — увы, недостаточно поэт, чтобы написать такую книгу. Русский интеллектуальный бестселлер — это в лучшем случае Борис Акунин (Г.Чхатишвили), который переносит во вторую половину прошлого века все те же фабулы о мировом заговоре — или чисто «стругацкие» истории о школе-коммуне, в которой растут «продвинутых» детей, в будущем призванных овладеть миром... Задача Маклина — быть увлекательным, коммерчески успешным и при этом остроумно сравнить атеистов и фанатиков по принципу их большей или меньшей опасности для человечества. Задача почти любого русского автора, включая Арбитмана-Гурского или Чхатишвили-Акунина, — прежде всего показаться умным и ироничным. Такой автор больше всего стесняется написать бестселлер, поэтому он столько цитирует, вводит в роман персонажей тусовки и вообще играет. Маклин серьезен, иногда чересчур, но в его романе есть пафос истового вопрошания, тревога о мировой загадке. Без этого «Страж», конечно, никогда не стал бы бестселлером. Ибо как серьезной прозе, по замечанию Музиля, необходима примесь беллетристики, так и беллетристика ничего не стоит без примеси серьезности и искренности, без «страха и трепета», без драгоценного сознания непостижимости бытия.

№ 5, май 2000 года

Камера переезжает

Дина Рубина. Последний кабан из лесов Понтеведра. — СПб.: Симпозиум, 2000. - 317 с.

Последние повести Дины Рубиной успели собрать букет пренебрежительных отзывов. Отнести «Кабана» и «Венецианцев» к рубинским удачам действительно трудно, однако проза эта — как всегда у нашего автора — настолько самоиронична и лишена претензий, что упражняться в стрельбе по беззащитным мишеням не тянет. Рубину всегда приятно читать, что само по себе заслуживает благодарности в наши времена. Она ненавязчиво остроумна, ненавязчиво умна. Ей мало везет в оценке современников и соотечественников — рано начав, она так и числилась в молодых, а живя в Ташкенте, волей-неволей оказывалась на периферии литературного процесса. Но свой круг читателей и почитателей у нее есть, и ответ тогдашней, еще семидесятилетней, симпатии к ней неизбежно будет ложиться на все, что Рубина пишет после эмиграции (которую язык не поворачивается назвать репатриацией, когда речь идет о русском прозаике). Новые ее сочинения читаешь не только желая узнать, каким стал наш автор, но и догадываясь о том, кем он мог стать. А задатки для того, чтобы писать не только «милую, талантливую», но и просто классную прозу, у Рубиной были с самого начала, и достаточно, казалось, разорвать круг, подняться над собственным опытом, чтобы превратиться в писателя первого ряда. Думаю, что в самом начале девяностых, в расцвете силы и зрелости, Рубина была к этому очень близка. Ярче всего об истинной природе ее дарования свидетельствовала повесть «Глаза героя крупным планом», включенная под названием «Камера наезжает!..» в питерский сборник этого года. Несмотря на некоторую этнографичность, претенциозность и многословие, роман «Гряди, Мессия!» эти ожидания вполне оправдывал. Новые публикации Рубиной — «Последний кабан из лесов Понтеведра» (с чудовищным подзаголовком «Испанская сюита») и «Высокая вода венецианцев» — подтверждают, увы, совсем другое. В разное время Александр Кушнер и Мария Розанова замечали, что география страны проживания оказывает непреодолимое влияние на синтаксис, нрав, да и на масштаб личности ее уроженцев. Выразимся осторожно: переезд из большой, разнообразной, универсальной страны в куда меньшую и, при всех своих противоречиях, более монолитную роковым образом влияет на писательский талант.

Подтверждений у этой теории немало: стоит вспомнить то, что писали Куприн, Ремизов и относительно молодой Замiatин во Франции. Подозреваю, что и Довлатов, выбери он Израиль, превратился бы в банального фельетониста местечкового толка.

Российская женская проза... Она либо пришиблена Набоковым (О.Славникова), либо истерична и мстительна (Л.Петрушевская), либо вульгарна и агрессивно-самодовольна (М.Арбатова), либо поверхностно-иронична и мелочна (В. Токарева). Молодых и уже не сомневающих в своем величии авторов вроде Екатерины Садур или Анастасии Гостевой, чьи тексты одинаковы, как колбаса на всем своем протяжении, но значительно менее питательны, я и в расчет не беру.

Большинство пишущих женщин начинают превосходно, но подозрительно быстро сдаются соблазнам конъюнктуры и самоповтора, принимают эксплуатировать прием и отделяться прозой вот именно что «милрой и талантливой», не сулящей открытий. Это распространяется и на таких зорких писателей, как Людмила Улицкая, чей последний роман «Веселые похороны», по-моему, не выдерживает сравнения с «Медеей» — опять-таки сказывается бедность и скудость российской эмигрантской колонии: масштаб страстей явно не тот, во всем слышится удручающий брайтонский акцент... В нашей женской прозе Дина Рубина выделяется (по крайней мере выделялась до последнего времени) редкой, но чрезвычайно плодотворной особенностью: не то что самоиронией, а зачастую прямо-таки неприязнью к себе.

«Я за любую работу принимаюсь обычно с ученическим рвением, ибо знаю заранее, что весьма скоро это рвение иссякнет. Нет, я не ленива. Я глубоко и безнадежно бездеятельна. Это единственно естественное для моей психики, любимое и, к сожалению, недоступное времяпрепровождение».

«Своего ангела-хранителя я представляю в образе лагерного охранника — плешивого, с мутными испитыми глазками, в толстых ватных штанах, пропахших табаком и дезинфекцией вокзальных туалетов... При попытке к бегству из зоны, именуемой „жизнью“, мой ангел-хранитель хватается за шиворот и тащит по жизненному этапу, выкручивая руки и давая пинков. И это лучшее, что он может сделать».

«В моменты отчаяния я всегда раздваиваюсь и затеваю с собой внутренние диалоги или затягиваю тягучий назидательный монолог, обращенный к никчемному существу во мне, которое в такие минуты даже не оправдывается, а просто плетется в ногу со мной, понуро выслушивая все справедливые обвинения, которые приходят мне в голову. В психиатрии для обозначения этого состояния существует специальный термин — я его забыла».

«И вдруг сверху на меня что-то полилось... Это было настолько неожиданно и неправдоподобно, что несколько секунд, оцепенев, я стояла под теплыми струями, бегущими сквозь щель между стеной и подоконником мне за шиворот, абсолютно не понимая, что происходит.

Потом поняла...

— Детка, ты что ж такая мокрая! — воскликнула Маша. — Ссали на тебя, что ли?!
До сих пор не перестаю изумляться сообразительности этой простой женщины».

«Я взяла нож, конечно же тупой, как и все ножи в этом никчемном доме без мужчины, отыскала точильный брусок и так же вяло принялась точить о него нож. Я сидела в халате главного администратора гостиницы „Кадыргач“, точила на себя, как на кусок говядины, кухонный нож и думала о том, что пошлее этой картины ничего на свете быть не может».

Как вам нравится, государи мои, эта лирическая героиня — перед самоубийством отмечающая пошлость и намерения, и обстановки? Обоссанная? С ангелом-хранителем в виде лагерного вертухая? И сама — в халате администратора гостиницы «Кадыргач»? Это далеко не самые горькие признания Рубиной. Она часто сравнивает себя с канатоходцем — и действительно, такой человек попросту обязан идти по жизни, шатаясь и еле удерживая равновесие между надеждой и скепсисом, отчаянием и насмешкой. Она вечно сетует на собственное неумение считать деньги, на бездеятельность, на не востребованность (и поделом)... Ей все поделом, она всякую мерзость, всякий облом принимает как должное, без жалоб и экзальтации. Вспомните: сколько бы ужасов о себе ни наговорила героиня, скажем, той же повести Петрушевской «Время ночь» (сочинения куда более сильного и рассчитанного, чем легкие и непритязательные повести Рубиной), какой все-таки убежденностью в собственной правоте проникнуто каждое ее слово! Ни у одного нынешнего прозаика я не встречал такого упрямого снижения, такого демонстративного отказа от позиции судьи, как у Рубиной. В ее повестях автор тем и обаятелен, что он если не хуже, то явно беспомощней всех — и еще дерзает кого-то описывать, кого-то ненавидеть, кем-то манипулировать, поминутно казня себя за это!

В ранних книгах Рубиной это было особенно заметно, в новых она как будто позволяет себе расслабиться и обрести более высокую самооценку. И многое теряет, хоть и не в одной самооценке тут дело. Маргинал перестал быть маргиналом, обзавелся щебечущими подругами, вписался в какой-никакой коллектив... Изгой перестал быть изгоем, еврей уехал на историческую родину. Беда в том, что вместе с маргинальностью, с позицией безнадежного чужака куда-то делась и убедительность, и чуткость, и зоркость — хотя проклятый дар быть всюду чужим среди людей никуда не делся. Он только припрятан, изо всех сил заглушен — теперь уж автору приходится быть одним из многих... Все мы были на чужбине, но вот воссоединились — ура! Рубина по-прежнему нигде не дома. Слава Богу, ни в Ташкенте, ни в Иерусалиме соблазн единения с градом и миром ее не настиг. Но былой уязвленности нет, и какая-то существеннейшая составляющая прежней интонации утрачена, а новая удручает шаблонностью. Бог дал Дине Рубиной счастливую способность рассказывать о своей жизни так, чтобы читатель с блаженным чувством стыда и облегчения узнавал в ней собственную. Такая

проза куда менее условна, чем традиционный вымысел, и куда более достоверна. Гениальные фрагменты позднего Олеши были лучше всех тогдашних унылых эпосов — а он-то себя корил за неспособность писать связно, словно птица, тщетно заставляющая себя ходить! Боюсь, что и у Рубиной, вообще склонной к заниженным самооценкам, запоздалый комплекс. Она решила, что пора уже написать что-нибудь настоящее — с жесткой фабулой, с вымышленным героем, списанным не с себя, нелюбимой... Впрочем, возможен и другой вариант: Дина Рубина решила написать традиционную женскую прозу, пользующуюся читательским спросом. Не иронический лирический дневник почти без сюжета, а кр-ровавую драму со страстью и смертью. Получился промежуточный продукт, слишком многословный, ироничный и глубокий для масскульта, слишком натянутый, высокопарный и опять-таки многословный для серьезной прозы. Многословие — вообще беда поздней Рубиной: в «Последнем кабане» делов-то на небольшую повесть, но она добросовестно растянута в роман. В том и дело, что Рубина замечательно умеет разговаривать с читателем, поддерживая вроде бы необязательный, но умный и честный разговор, и совершенно не способна с ним болтать-трепаться. От тяжеловесных отступлений на темы книжно, тривиально увиденного средневековья, от ветвистых синонимов и пышных сравнений начинает рябить в глазах, как на восточном базаре, где все, если взглядеться, одинаково и не очень качественно (опять влияние местности?). Удивительна вообще эта рубинская зависимость от среды. В маленькой и тесной стране, где все друг другу как бы родня (что, в общем, и прокламируется чуть ли не на уровне государственной идеологии), безотказным мотором сюжета становится инцест. Странно читать о нем — да еще в двух больших вещах подряд — у Дины Рубиной, писателя, чьих героев (при всем их невежестве, пошлости, мелочности) неизменно отличало душевное здоровье, почти вызывающая нормальность! Впрочем, на этой новой рубинской теме (как и на столь же навязчивом мотиве начального музыкального образования) уже успел злорадно потоптаться в «Независимой газете» А.Вяльцев. В отличие от него я вижу в этом инцестуальном, так сказать, уклоне не интерес к модной и полузапретной до сих пор теме (чего уж там стесняться после «Ады»), но именно что отражение тесноты Израиля, почти физическое ощущение всеобщей породненности. Если в ранних рассказах Рубиной действие было медленным, вязковатым, бессобытийным, как советская жизнь в семидесятых, и говорили все больше ни о чем (при стенографической точности языковых характеристик), теперь в ее прозе бушуют испанские страсти, любовь и смерть тесно переплетаются, герои громко и пафосно ругаются, и все это до боли напоминает «Отелло» в драматическом театре на юге России. Возможно, жена местного театрального барышника и скажет после такого спектакля: «Босьяк, теперь ты знаешь, что такое настоящая любовь!» — но сильно подозреваю, что прежде у Рубиной была другая публика. И если вместе со страной проживания у нее почти целиком поменялась и аудитория (у которой, предположим, оказался столь невзыскательный вкус), то не смеяться над этим впору, а пожалеть хорошего писателя, вынужденного подлаживаться под такого читателя. Рубина врать не умеет: почти всегда, где в ткань естественного, легко текущего повествования вторгается у нее вымысел, даже язык, вернейший ее инструмент, становится невыносимо фальшив. Наступает, допустим, кульминация «испанской сюиты»: торжественное, старательно подготовленное празднество в лучших традициях романтической драматургии, с балом-маскарадом, — все это так не вяжется с бытописательской, приземленной, живой манерой Рубиной! И среди всего этого фейерверка автор бросается убеждать читателя: «Да-да, я понимаю, что это выглядит шитым белыми нитками фокусом». («Шитый белыми нитками фокус» — тавтология, которых теперь у Рубиной полно.) Да так и выглядит, и даже если Рубина в своей новой манере поклянется мне всеми песками и пальмами Израиля, что ровно так оно и было, мои претензии от этого, увы, никуда не денутся: не верю. И не Главного Режиссера в этом вина (он себе позволяет и театральные эффекты, и невероятные совпадения), а рассказчика, пишущего теперь так развесисто и густо: не верю я ни в демонического карлика Люсио с его макабрической бутафорией, ни в точеную красавицу Брурию с ее алкоголизмом и нимфоманией, ни в полусумасшедшего красавца Альфонсо, с восемнадцати лет сожительствующего с младшей сестрой. Все это так же пряно, избыточно и грубо, как спор в одесской коммуналке: вот стороны истребить друг друга готовы, а час спустя воркуют, и не поймешь, что тошнее — вопли: «Я тебе размножжу!», или это воркование, или же назойливое чередование того и другого, так живо описанное в первой главе «Кабана». Вот когда речь заходит о Таисье — я ей верю, хотя и тут мне уже недостает прежней рубинской сдержанности,

отовсюду торчат спрямления, штампы, где прежде была графическая точность — нынче пирует жирная живопись, и хоть убей, не получается у меня любить эту женщину-монстра с ее буйным темпераментом, «лицом молодого орла» и скандальной, утомительной страстью улаживать чужую жизнь.

Что касается «Высокой воды венецианцев», сочинения, беспомощность и беззащитность которого еще откровеннее, — я не разделяю главной претензии нескольких рецензентов: им кажется психологически недостоверным, что героиня, узнав о своей болезни (возможно, смертельной), едет в Венецию и предается там осмотру картинных галерей. Критики полагают, что героиня обязана перепугаться до полной неспособности думать о чем-то, кроме собственного ужасного будущего. Позволю себе, однако, напомнить, что не всем же быть такими трусами и хиляками — некоторые способны перед лицом смерти искать утешения в чем-нибудь вечном, хоть вот в искусстве, если угодно. (До чего вообще трогательна эта неискоренимая советская манера навязывать автору, что должен чувствовать его персонаж! Прежде требовали бы, чтоб он перед смертью думал о Родине. Теперь заставляют трястись над своей бедой до полного неприличия.) Поразительно, что эта рубинская повесть — при всех красотах и натяжках, о которых ниже, — выявляет главную, как нам кажется, интенцию нашего автора: не просто сострадание к человеку, но подспудную, затаенную гордость за него, сознание «величия участи». В слабых вещах автор проговаривается откровеннее, чем в сильных, где он во всеоружии. Вот что всегда привлекало к Рубиной сердца ее читателей: не только отсутствие иллюзий на собственный счет, но и уравновешивающая это вера в человека как такового, в его мужество, в феноменальную способность среди кошмаров быта и попыток памяти заниматься любовью, творчеством, дружескими посиделками! Все рубинские поэты-алкоголики, полунищие художники, пописывающие менты были дороги ей именно своей способностью подниматься над животным ужасом существования (который так внятен ей самой и таким подземным гулом сопровождает ее лучшие сочинения). Начиная с первой рубинской публикации — знаменитой повести «Когда же пойдет снег?» — все ее тексты были посвящены единственной теме: преодолению собственного ничтожества. Достойное, гордое без гордыни противостояние — вот суть всех любимых героев этого удивительно трезвого и все-таки неискоренимо романтического писателя, — и не случайно именно способность героини хохотать над грустным абсурдом собственной судьбы спасает ее от самоубийства в повести «Камера наезжает!...». Пожалуй, и Лусио с его комическими уродствами и бесчисленными талантами вписывался бы в эту галерею рубинских любимцев, не поддайся автор соблазнам дурновкусной театральности. Так что «Высокая вода венецианцев» — своего рода манифест: «Надо было дожить отпущенное ей время, как доживал этот город: щедро, на людях. В трудах и веселье». В сущности, все мы доживаем отпущенное нам время, и эта всеобщая обреченность не позволяет Рубиной бесповоротно осудить даже самых противных своих героев. Любимцы же ее — те, кто чувствуют эту всеобщую обреченность острее других (вовсе не надо было ее педалировать в случае с Лусио, навешивая на героя еще и родовое проклятье). Чувствуют — и тем не менее противостоят ей, живя «на людях, в трудах и веселье». Обреченная, умирающая и праздничная Венеция в повести Рубиной не претендует на конкуренцию с Венецией Манна или даже Дафны Дюморье (хотя, мнится мне, автор «Высокой воды венецианцев» не только хорошо изучил город, но и внимательно перечел «Не оглядывайся»). Однако и намерения писать путевой очерк с клубничкой у Дины Рубиной, уверен, не было. Гордая и прекрасная обреченность, стоическое и безнадежное противостояние, обретающее величие в самом себе, — вот главная тема ее непритязательной, чуждающейся котурнов прозы. Это своеобразная вера без Бога — или, если угодно, независимо от Бога. И автор не изменяет этой теме даже после того, как стал писать явно примитивнее и моветоннее, — ничем иным, кроме как моветоном, инцестуозную линию в «Венецианцах» не назовешь, да и описывая живопись или соитие (на таких вещах отлично проверяется художественный такт), Рубина то и дело вляпывается в такой сироп, в такие густые заросли банальщины, что возникает смутная неловкость за блестящего профессионала.

Впрочем, нам ли судить человека, перед которым впервые после долгих лет ташкентской каторги, переводов, поденщины — распахнулся мир? Сколько можно сознавать упомянутое величие замысла, борясь с бытом и полупризнанием, безденежьем и отсутствием среды? Зато теперь Рубина увидела библейские холмы, и леса Понтеведра, и Венецию — и, понятное дело, захлебнулась всем этим. Ее позиция вечно униженного человека сменилась благодарным

восторгом перед бесконечным богатством и разнообразием мира — и винить ли ее в том, что обо всей этой роскоши она пишет с захлебывающимися интонациями школьницы, то и дело впадая в трюизмы? Важно, что теме своей она верна, не дала себя задобрить, а потому веселый и трагический ее стоицизм многих еще утешит и ободрит.

Об одном я жалею, хотя едва ли имею право о чем-либо жалеть применительно к чужой биографии. В повести «Камера наезжает!...» Рубина продемонстрировала удивительную способность очертить типаж двумя-тремя сильными и резкими деталями, пригвоздить единственным определением, воспроизвести интонацию с истинно консерваторским слухом. Излагая самую непритязательную историю, с минимумом страстей, без единого убийства и с единственной трагифарсовой попыткой изнасилования, она умудрялась явить читателю весь кошмар позднесоветской жизни с ее тотальной имитацией — подменой творчества, общения, любви, смысла... Эта жизнь состояла из гипнозов и отвлечений — и, показанная глазами человека, ни к каким гипнозам и отвлечениям не способного (даже собственное творчество не кажется Рубиной сколько-нибудь серьезным выходом), эта действительность начала восьмидесятых представала триумфом бессмыслицы вроде бесконечно затянувшегося визита скучного гостя, выгнать которого не позволяет природная деликатность, а самому уйти некуда. Думаю, что нынешняя реальность в этом смысле ненамного предпочтительнее, да и всякая эпоха, кроме редких и кратких эпох переходных, дает не меньше материала для рубинской иронии. Только страсти сделались помасштабнее да события пострашней. Вот потому-то мне так обидно, что один из любимых моих писателей пять лет назад уехал в Израиль, а не в Москву.

№ 7, июль 2000 года

Москва товарная

кинообозрение

Литературная судьба Владимира Сорокина, при всей его модности и славе, складывается на редкость неудачно. Его тексты становятся достоянием аудитории не вовремя, вне того контекста, в котором создавались и работали. Владимир Новиков не зря пошутил когда-то, что вместе с творениями отечественных постмодернистов придется переиздавать весь корпус литературы соцреализма — или по крайней мере наиболее яркие образцы. Дело забывчиво, тело заплывчиво, и сегодняшний читатель вспоминает о той литературе скорее ностальгически. На три года опоздал и фильм А.Зельдовича «Москва» (киностудия «Мосфильм»). Скажем сразу, что традиционный рецензентский подход к этой картине невозможен — как, впрочем, и к большинству нынешних русских фильмов. Планка успела снизиться до такой степени, что самое предъявление фильму (или тексту) традиционных претензий — требования внятности, разнообразия, новизны, социальной точности, эмоционального и смыслового богатства — смотрится невыносимым моветоном. Юрий Гладильщиков — один из немногих кинокритиков, вопреки духу времени приверженных гамбургскому счету, — вообще предложил ввести специальный термин «плохое кино» и разбирать его с точки зрения особой системы ценностей. За это время мы успели ввести отдельные системы ценностей для специфически германовского, специфически кассового, специфически малобюджетного кино; никто не спорит: судить «Титаник» по тем же законам, что и Антониони, по меньшей мере некорректно. Однако есть и чисто профессиональные критерии, которых никто не отменял и без которых произведение искусства не может состояться. «Судить художника по законам, им самим над собою признанным», возможно только в том случае, если художник вообще признает над собою какие-либо законы, кроме конъюнктурных. Сразу скажем, что фильм Зельдовича для такого разбора непригоден, поскольку чисто эстетических задач, сколько можно судить, режиссер себе не ставил. Фильм «Москва» являет собою трагикомический пример запоздавшей конъюнктуры — жалкое, забавное и поучительное зрелище. Время сделало со стилем жизни поздних

девяностых то, чего не сумел сделать с этим стилем Сорокин — превосходный деконструктор и практически никакой конструктор.

Приход Сорокина в кино вполне закономерен — не столько потому, что проза его оперирует главным образом штампами и в силу этого легко переносима на экран, сколько потому, что Сорокин воспринимает писателя как литературного стратега, селф-промоутера, а сделать сегодня нормальный промоушен даже самой сенсационной литературе не представляется возможным. Между тем Зельдович умудрился промурыжить картину больше трех лет: она выходит на экраны, когда сценарий давно опубликован, интерпретирован, ажиотаж вокруг него схлынул, настроения в обществе поменялись довольно радикально и персонажи, словно сошедшие со страниц «Птюча», перестали кому-либо казаться хозяевами жизни и провозвестниками новой эстетики.

Так вот: с точки зрения кинокритика «Москва» не представляет почти никакого интереса. Расхождения со сценарием минимальны, литературное качество сценария — при всех его мелодраматизмах и банальностях — не в пример выше, чем кинематографическое качество фильма, и из каждого кадра торчит невыносимое (особенно на сегодняшний взгляд) старание сделать что-то ужасно модное, ужасно актуальное, что-то, о чем Борис Кузьминский напишет одними зигзагами и восклицательными знаками — до такой степени бедны и жалки покажутся ему обычные слова. Фильм возник, как рассказывали авторы, по идее Беляевой-Конеген: ей захотелось познакомить модного писателя с молодым и тоже модным режиссером. Из соавторства Сорокина и Зельдовича родилась картина о той прослойке людей, которая — пользуясь определением самого Сорокина — не только выживает в нынешней реальности, но умудряется жить стильно.

Нелепо, впрочем, было бы думать, что перед нами некий новый стиль жизни: перед нами нечто весьма эклектичное, мертворожденное и рассыпающееся при первом катаклизме. За стилем, как ни крути, должно стоять мировоззрение, а потребление максимально дорогих вещей в сочетании с максимальной праздностью никакого стиля еще не образует. Стиль начала девяностых складывался из некритично усвоенного раннего Скотта Фитцджеральда, то есть из «эпохи джаза» с ее шальными деньгами и дамско-журнальными страстями и из клиповой стилистики рекламы. Все это несколько разбавлялось тарантизмом, то есть чрезвычайно легким, халявным и опосредованным отношением как к жизни, так и к смерти. Обо всей этой виртуальной культуре, как и о виртуальном поколении, сейчас можно уверенно говорить в прошедшем времени — и дело, разумеется, не только в кризисе 1998 года. И без кризиса все, кому надо, понимали, что никакого нового культурного качества и никакого нового, простите за выражение, «дискурса» эпоха девяностых в России не породила. Просто появилась прослойка стремительно разбогатевших людей, которым захотелось как-то обставить свой практически безразмерный досуг. Такая категория, как труд, вообще выпала из сознания большинства граждан репродуктивного возраста. Профессия перестала быть социальной характеристикой персонажа. Местом работы стала «фирма», местом встречи — «клуб». Из речи исчезли существительные: люди отгружали, проплачивали и перетирали, никогда не уточняя — что именно (то ли в силу секретности, то ли — что более вероятно — в силу отсутствия объекта: в виртуальной экономике и виртуальной жизни вся суэта происходит вокруг условных, отсутствующих вещей). При этом огромная страна (девяносто процентов ее населения и территории) жила совершенно отдельной жизнью, о которой искусство молчало, словно воды в рот набравши; отдельные тексты о всеобщей нищете выдавали на-гора лишь красно-коричневые да «деревенщички», утратившие изобразительную силу: весь пар ушел в гудок, в праведный гнев. Подавляющее большинство романов, фильмов и эссе писалось о жизни новых хозяев, — а поскольку жизни никакой не было, то и искусство выходило крайне анемичным. Не избежал этой участи и фильм Зельдовича.

Сорокина, впрочем, можно понять: единственное, что он умеет (и умеет очень хорошо, а многих умений от писателя и не требуется), — это деконструировать, ломать, разнимать на составляющие некую стилистически цельную, законченную систему. Сорокин так устроен, что муза его может питаться исключительно мертвечиной, то есть чем-то стилистически цельным, законченным, остановившимся в своем развитии. Тут приходит Сорокин и эту застывшую форму взрывает. Собственно, взрывать ведь можно по-разному: Толстой тоже последовательно взорвал форму исторического, семейного и криминального романа. Иногда асфальт прорывают ростки, иногда его долбит лом. Сорокин приходит с ломом. Строго говоря, это не столько

деконструкция, сколько банальное снижение — но результат забавен. Вволю надругавшись над омертвевшими штампами соцреалистической («Норма»), русской классической («Роман») и новой детективной («Сердца четырех») литературы, Сорокин принялся искать новую пищу — и ему показалось, что начало девяностых эту пищу ему предоставило. Увы: пища сгнила в процессе потребления. И Сорокин угадал ее недоброкачественность еще в процессе работы над сценарием: «Если специально все вокруг поковырять — оно все внутри мягкое, и иногда мне страшно, что все это некрепко и упадет. То есть дом упадет, и ничего, а может, не упадет, просто у него внутри, например, картошка с тефтелями. Кавычка. Внутри всего». Эта кавычка, это вечное «как бы», приставляемое ко всему, как раз и есть очень точный сорокинский диагноз эпохе. Сталинские здания и сталинское кино, которое Сорокин так любит (и правильно делает), этой кавычки лишены. Из этой же оперы — рассказ главного героя фильма, Льва, о поисках бриллианта в трупе. Собственно, весь сорокинско-зельдовический фильм — о поисках бриллианта в трупе, с той только разницей, что в этом трупе бриллианта не было и нет. В трупах предыдущих эпох — находился, наличествовал. В этом — только картошка с тефтелями. Вялое, медленное, невнятное повествование.

Вообще говоря, понять авторов, соблазненных новым московским стилем, можно: некое подобие цельности у эпохи все же было. Всякий тоталитарный руководитель, если у него хватает сил и есть собственный взгляд на вещи, такую новую эстетику порождает с неизбежностью. Есть лужковская Москва, как есть сталинская. Но разница в масштабах между культом Сталина и тщеславием Лужкова, планами Сталина и амбициями Лужкова слишком очевидна — почему лужковская Москва и не выглядит неким стилистическим единством, а выглядит хаосом, торжеством бесстилья и безвкусицы. Очень богатый, но обреченный город, чье благополучие зыбко, а любовь граждан к власти иллюзорна, — вот Москва последних лет. Зельдовича мог бы насторожить опыт более зрелых и талантливых режиссеров его поколения: даже такой умный и тонкий человек, как Тодоровский-младший, не сумел построить новой Москвы в «Стране глухих»: действие происходит в вакууме. У Зельдовича этот вакуум еще подчеркнут: Сорокин намеренно сталкивает в сценарии символы величия его любимой, безвозвратно умершей эпохи Сталина (метро, военные песни, фабрику «Большевик», Воробьевы горы с университетом, высотки, речные трамваи вдоль зеленых праздничных берегов) — и символы Москвы лужковской: бетонный храм Христа Спасителя, идеально-стерильные, полутемные клубные интерьеры, дорогие машины. Там — гранит, тут — картошка с тефтелями. Там — жизнь и смерть, тут — виртуал, игрушки. Сорокин, как и его протагонист Марк, застал сумерки империи, он навеки ранен напряженной, таинственной, эротически-страстной жизнью советской богемы и золотой молодежи: выразительнее об этом написал только Анатолий Королев в «Эроне». Зельдович либо не жил той жизнью, либо не чувствует ее, вот почему самые бледные персонажи его фильма — именно Марк и Ирина. Это тем печальнее, что Ирину играет приглашенная для «стильности» Наталья Коляканова, превосходная драматическая актриса, которую, однако, снова использовали как микроскоп для забивания гвоздей. Не знаю только, согласилась бы другая изображать совокупление у холодильника, на грани падения в него, — или отказалась бы, как отказались от участия в картине Зельдовича серьезные актеры Максим Суханов и Сергей Колтаков. Первому предлагали Льва, второму соответственно — Майка.

Интерьеры в фильме Зельдовича, как и в большинстве современных картин на «новорусском» материале (об этом отлично написала Ольга Шумяцкая), — необжиты, нефункциональны и чисто декоративны: мертвы, проще говоря. Здесь не живут, а присутствуют. Клубы опять-таки начисто лишены своего лица: бильярд, дартс, стойка — но ничего неординарного или живого в их оформлении. Так же мертво веселье, разговоры, выпивка. Люди пьют, играют на бильярде и пританцовывают, потому что так надо. Так — стильно. Этот стиль им придумали другие люди, уверившие всех, что они стилисты. Стилист тех времен — это человек, который долго, бесконечно долго выбирает в комнате место, куда бы бросить грязный носовой платок, наконец, выбрав, с неопишуемой важностью бросает его и говорит: «Вот теперь стильно». Все это — с судорогами, истериками и подергиваниями: художник творит. Почему сцена совокупления Маши и Льва снята в как бы инфракрасной палитре? Непонятно. Стильно.

Фабула же, строго говоря, и в сценарии, и в картине отсутствует. Есть неперенный постмодернистский кивок в сторону Чехова — сестер зовут Маша и Ольга; правда, их две — Ирина приходится им матерью, но выглядит как старшая сестра, так что триада соблюдена.

Есть «новые русские», чьи сделки так же загадочны и внешне бессмысленны, как и в реальности: жрут они гораздо более убедительно. Мы так и не поймем, почему застрелили бизнесмена и балетмана Майка, — вот с балетом как раз штрих неплохой: фанатичная любовь порядочно-таки неотесанного и недалекого Майка (во всяком случае, таким он получился у А.Балуева) — как раз и есть тоска по чему-то стильному и завершенному. Да Сорокин и не скрывал, что главная тема его сценария — тоска по стилю, по оформленности, то есть по той единственной пище, которой он как деконструктор способен питаться. Зельдович этой интенции не понял, потому что и не преследовал задачи ее понимать. Он снимал модное кино про модные предметы, камера упивается ими. Перед нами не столько лужковская или сталинская Москва, сколько Москва товарная: исключительную роль играют предметы мебели, украшения, штаны. Максимум лоска. Но все это никак не способно образовать ни сюжета (он вязнет в необязательных и необъяснимых происшествиях), ни стиля, ни даже героя. Растерянность исполнителя роли Льва (С.Павлов) видна невооруженным глазом. Сомневаюсь, что и Суханов сделал бы из Льва нечто цельное: здесь бы как раз нужен герой. Он обводит вокруг пальца Майка, он женится на обеих сестрах сразу (и странно еще, что не покрывает их мать), он обаятельный циник, которому «везде одинаково хорошо и одинаково плохо», иными словами, типичный «лишний человек» — какая же эпоха без своего лишнего человека? Но именно этот лишний человек не только не прописан (нам предлагают верить на слово, что он значителен и целен), но и отягощен мелкими грешками вроде воровства или перевоза черного нала. И никакие демонические жесты вроде траханья Маши через Москву (Лев накрывает Машу картой, в которой на месте Москвы прорезана дырка) не сделают героя из мелкого жулика. Тут-то и кроется «кавычка» фильма, тайная гнильца, которая все испортила. Жулик не тянет на героя, как не тянет на него и Марк — психиатр, обслуживающий «новых русских» и кончающий с собой от скуки и одиночества. Сага о соитиях и разборках в интерьерах криминальных гаражей и ночных клубов не тянет на эпос, увековечивающий эпоху. Стильность не тянет на стиль. Стиль есть нечто, за что платят жизнью — как платили жизнью за свой декаданс люди серебряного века.

Отсюда и невыносимые вкусовые провалы вроде самоубийства Марка (В.Гвоздецкий). Обратите внимание, как все красиво: он съезжает с трамплина Воробьевки на чемодане, в который уложено все самое дорогое в его жизни — несколько американских детективов, бутылка виски — с таким багажом и впрямь впору бросаться с трамплина... Отсюда же и диалоги: скудная лексика, бесчисленные повторы, моветон... Сорокин привык оперировать моделями, типами — но кино снимается про живых людей: у Сорокина действуют не Оля или Майк, но «идея» аутизма или «идея» «нового русского». У архетипов нет лиц, нет прошлого и будущего; Дапкунайте и Друбич (Маша и Ольга) приходится лепить живых героинь, но лепить их не из чего. В результате Дапкунайте играет полную энигму (можно было бы пожалеть об отказе Ирины Апексимовой поучаствовать в картине, ее пробами была проиллюстрирована первая публикация сценария, — но боюсь, актерские способности этой модной героини модной тусовки вообще сильно преувеличены тусовочной критикой, как и таланты Дапкунайте). Друбич как раз очень старается — но Бог знает почему героиня у нее выходит клинической дурой, а это совсем не то, что чистая и полубезумная девочка, взыскующая подлинности. Может, дело в непоправимой искусственности, выдуманности этого персонажа? Своего «нового русского» Сорокин и Зельдович вычитали в журналах и детективах, а Олю им было вычитать нигде. Они ее выдумали. Но вот беда: выдумывать оба не умеют совсем. Сорокин по крайней мере умеет изобретательно и смешно разлагать то, что выдумано другими (хотя сам прием проверки всего на свете дерьмом становится несколько однообразен, да и не такова это ценность — дерьмо, чтобы все им верить). Зельдович умеет только снимать интерьеры и костюмы: очень возможно, что реклама в его исполнении брала бы призы, хотя для рекламы, пожалуй, его монтажу недостает динамизма.

В известном смысле, конечно, памятник эпохе получился на славу — с поправкой на «как бы» применительно и к памятнику, и к эпохе. Снять плохой фильм о плохих временах — еще не значит проявить адекватность, но для историка «Москва» несомненно представит со временем немалую ценность. Среда, о которой Зельдович и Сорокин сделали картину, благополучно перестала существовать, будучи сметена ветрами перемен, как только в России стало нечего воровать. Берясь за конструирование сюжета, любой деконструктор способен изобрести только

банальный и даже трогательный в своей мелодраматичности велосипед. Для напоминания обо всех этих простых истинах стоило, пожалуй, поработать три года. Истинную же цену своему творению и своей эпохе авторы фильма знают прекрасно. Тому свидетельство — финальная реплика Льва: «Те, кого не было, тоже имеют право на памятник. Может быть, большее, чем те, кто были». Лучше не скажешь.

№ 1, январь 2001 года

Заложник и предстоятель

Леонид Зорин. Зеленые тетради. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. - 491 с.

Леонид Зорин. Маньяк: современная комедия // «Современная драматургия». - 2000. - № 2.

В некотором смысле Леонид Зорин накликал неровное и пристрастное отношение критики к своим «Зеленым тетрадям». В этой книге он приводит шуточный диалог:

— Как вы относитесь к критике?

— Спокойно. А она ко мне — совсем спокойно.

До последнего времени, невзирая на несколько проработанных кампаний и череду запретов, все, что писал Зорин, пользовалось стойким критическим успехом. Он остается драматургом и прозаиком с безупречной репутацией независимого и доброжелательного интеллигента.

«Тетради» — сборник коротких эссе и набросков из записных книжек за сорок лет — вызвали не только искреннее одобрение, но и столь же искреннее неприятие. В их авторе поспешили увидеть брюзгу, который из уютного советского мира, где можно было без особого риска фрондировать и без особенных усилий казаться интеллектуалом, попал в неудобный и несоветский мир, где возникают проблемы с самоидентификацией.

Честно говоря, я могу понять, чем так раздражает эта книга — в особенности неприятная для ангажированных авторов, принадлежащих к конкретным кланам и тусовкам. Примерно такие же чувства вызывает у многих поздняя проза Лидии Гинзбург с ее упорным и последовательным переносом принципов «формальной школы» на человеческие отношения. С юности привыкнув рассматривать текст как сумму приемов, Гинзбург рассматривала человека как сумму его вранья — себе, окружающим, читателю. Эта система последовательных разоблачений и саморазоблачений (причем довольно жесткому анализу подвергаются даже такие срыватели масок, как Толстой или Ахматова) поневоле вызвала неприязнь к автору — наряду с восхищением, разумеется. У Зорина нет той ледяной невозмутимости, да и вообще, будучи южанином до мозга костей, он куда эгегичнее и снисходительнее. Но все-таки никогда прежде он не позволял себе такого упрямого разоблачения любых самоутешений, опровержения множества конвенций, которые делают жизнь выносимой. Попытка подвергнуть предельно трезвому разбору, без каких бы то ни было обольщений, все социальные иллюзии, которыми мы жили в последнее время; издевательство над «трудом со всеми сообща и заодно с правопорядком»; вполне доброжелательный с виду и вполне беспощадный по существу разговор о таких великих самогипнозах, как любовь и сочинительство, — вот внутренняя тема «Тетрадей», и чтение их, наряду с удовольствием от точности и краткости иных авторских замечаний, далеко не всегда радует читателя — в особенности когда дело касается его собственных проблем и утешений. Зорин не позволяет себе традиционных *senillia* — публикаций из архива, тщеславных воспоминаний... Он вообще чрезвычайно скрытен, даже когда автобиографичен: то ли это хороший тон, то ли борьба с почти неизбежным возрастным

эгоцентризмом, то ли, напротив, какой-то застарелый и тщательно маскируемый комплекс. Даже в автобиографической «Авансцене» он рассказывает о чем угодно, кроме себя, и книгу о своем пути превращает в хронику заблуждений и надежд российской интеллигенции. Но если «Авансцена» по определению касается каких-то вех его жизни и работы, в «Тетрадах» Зорин вообще не саморазоблачается. Не меняется и тон его заметок — тон иронического и предельно жесткого разговора с собой. Хоть здесь ничего не смягчать — вот принцип этих очень законченных, точных, кратких эссе, менее всего похожих на наброски к будущим пьесам. Это даже и не дневник, а скорее попытка сохранить планку и критерий. Есть у Зорина в ранних записях прекрасное (и многим, вероятно, приходившее в голову) сравнение собственного внутреннего мира с заброшенной, давно запертой комнатой. Входишь туда с тоской и ужасом: видишь, как пыльно. Контакты с собственной душой, с независимо живущей творческой сущностью (главной загадкой бытия, по Зорину, любящему цитировать на этот счет Ходасевича), становятся все реже и все мучительнее — ибо приходится признаваться во всем, а это и горько, и зачастую бессмысленно. «Зеленые тетради» — хроника таких визитов, встреча с тем загадочным и бесстрастным регистратором, который «все видит, все слышит, все понимает», пока прозаик и драматург Зорин живет свою жизнь.

Эта жизнь и без «Зеленых тетрадей» была бы честной — ведь все, что Зорин хотел и должен был сказать, он сказал в пьесах. Но драматургия — дело условное, по определению держащееся на обмане. «Исповедальная пьеса» — в известном смысле оксюморон. Хороший вкус и самоирония не позволили бы Зорину самоидентифицироваться с Дионом, Фонвизинным, Пушкиным, Бараташвили — теми, о ком он писал заветные пьесы. Высказаться полностью он мог только в эссе. Наконец, ум и талант Зорина разноприродны: талант его — счастливый дар бытописателя, лирика, жизнелюба, спортсмена, бакинца, наконец. Он зачастую не в ладу с суровым и придирчивым умом социального мыслителя, историка, коллекционера заблуждений. Именно поэтому пьесы Зорина с их неизменной теплотой и снисходительностью к героям (даже когда речь идет о самых интеллектуальных и ядовитых сочинениях вроде «Римской комедии») так разнятся от его прохладной, несколько умозрительной, но напряженной и увлекательной прозы. Любитель отыскивать во всем национальные причины задумался бы тут о сложном соотношении еврейского, бакинского и русского в зоринском характере и темпераменте, но я не из таких любителей — хотя бы потому, что Зорин, при всей верности своим корням, остается подчеркнутым европейцем во всем, от пристрастия к камерным фабулам до неизменной внешней элегантности. Может быть, именно эта разноприродность таланта и ума предопределила позицию Зорина в главном вопросе человеческого существования. Именно южное упорение жизнью, счастливый дар чувствовать ее прелесть и ее музыкальный смысл не позволили ему превратиться в плоского советского атеиста. И тем не менее современность в изображении Зорина — мир без Бога: «Господи, ты от нас отвернулся, и чем мы стали?» (примечательно, что эта мысль возникает в эссе о всевластии безобразия, о торжестве антиэстетизма — именно эстетика лежит в основе религиозного чувства таких разных, но одинаково трезвых и ироничных эссеистов, как Зорин и, например, Синявский, не говоря уж об их общем друге Белинкове). «Зеленые тетради» — книга о богооставленности, понимаемой как общая драма человечества в конце века. Именно предстоятелем, ходатаем за это измельчавшее и ополчившееся человечество чувствует себя автор, не перестающий, однако, ощущать себя мельчайшей и ничтожнейшей его частью. Ничего пророческого: малый среди малых. И это не сознательное самоумаление, не отказ от героики борьбы, риска — но своего рода экзистенциальный вызов, защита позиции частного человека, сочинителя и наблюдателя.

Зорин справедливо замечает, что у всякого значительного писателя есть своя навязчивая идея, мания, без которой — как бы назойлива она ни была временами — дар как-то ущербен. Есть такая идея и у него — это сквозной сюжет, впервые очень приблизительно намеченный в «Царской охоте», развернутый в отличной повести «Алексей» и окончательно оформленный в лучшей, на мой вкус, зоринской драме — «Пропавший сюжет» (в недавних «Сюжетах» эта же история с постоянством мании напоминает о себе снова). Формально это история о роковой влюбленности: героиня обречена, герой пытается ее вытащить из этой засасывающей воронки и не преуспевает. Обреченность бывает разного рода: иногда, как в «Сюжетах», героиня руководит воровской шайкой, но чаще оказывается авантюристкой или диссиденткой. Как бы ни был влюблен в нее главный герой, сквозной зоринский персонаж — одинокий и печальный интеллеktуал, не склонный обольщаться, — он бессилен перед чужой волей и чужой страстью,

которая сильнее любой привязанности. Можно сказать, что он завидует этой способности втягиваться во всякого рода роковые воронки — в политический террор, в диссидентство, в авантюры — и смотрит на своих избранниц, как береговой житель на лодку беглеца или контрабандиста в бурном море. Всю жизнь Зорин доказывает, что эта позиция наблюдателя — никоим образом не трусость и не слабость, но прежде всего трагедия хорошего вкуса. Средний вкус Пастернак называл бедствием, хороший в пору назвать трагедией: он мешает и драматургу (как замечает сам Зорин), и человеку.

Для Зорина одинаково иллюзорны любые попытки компромисса с Системой и любые попытки оппонировать ей на ее языке. Заложник хорошего вкуса, таланта, просто знания истории, наконец, он, выигрывая в независимости и интеллектуальности, проигрывает в темпераменте и знает это. Но никакая любовь к авантюристам и борцам не заставит его отречься от собственной позиции честного и упрямого «двух станов не бойца» — то есть одни гипнозы сменить на другие и еще уважать себя за это. Он раньше многих понял, что «где надежда, там и крах». Может быть, именно это понимание помешало Зорину реализоваться как лирическому поэту — а ведь некоторые его стихотворные фрагменты, приводимые в «Тетрадах», превосходны. Это же, возможно, предопределило успех его пьес с их нотой неутолимой и неразрешимой печали — печали, не находящей утешения.

Кстати, новые пьесы Зорина циничнее, жестче и как-то безвыходнее прежних: остроумие прежнее, легкость и грация диалогов налицо — но воздуха нет и сопереживать некому. В этом ряду — его отличная пьеса «Маньяк»: можно себе представить, что сделал бы из нее молодой Зорин с его тогдашней верой во всеобщее подспудное родство! Зорин сегодняшний вообще не верит, что двое могут о чем-то договориться. Страх самостоятельности, тоска по силе и усталость от любых надежд — вот атмосфера этой пьесы: Зорин так жить может, но каково его героям?

В любом случае Зорин остается едва ли не единственным советским и постсоветским литератором, которого на всем протяжении его биографии не интересовали ни социальные утопии, ни мрачные антиутопии, ни отвлеченная метафизика. Его интересовал только человек со всеми его слабостями и с главным противоречием, которое автор «Зеленых тетрадей» сформулировал с такой почти циничной точностью: «Человек — или строительный материал, или мера всех вещей. Страшнее всего, когда и то, и другое».

Тот, кто научится жить с таким пониманием, сможет разглядеть в бесстрастных на первый взгляд эссе Зорина и самую горячую ненависть к «простоте», и самую искреннюю радость от сознания сложности всего настоящего.

№ 2, февраль 2001 года

Геморрой нашего времени

кинообозрение

Мне приходилось уже писать в этой рубрике, что с прежними критериями оценки фильмов определенно пора завязывать. Исходить надо из минимума профессиональных умений, буде они у авторов обнаруживаются; довольно двух-трех полуудачных актерских работ и не совсем провальных эпизодов — и можно считать картину состоявшейся. Планка упала запредельно низко: если такая пошлость, как «Дневник его жены» утонченных Дуни Смирновой и Алексея Учителя, была по многим позициям номинирована на «Золотого овна» (правда, не получила ни одного), то «Нежный возраст» Сергея Соловьева и впрямь следует считать удачей, большой удачей. Ибо там, где у Соловьева пошлость, — он это отлично понимает и ни на что другое не претендует. И неоднократно повторял, что ему так надо: решил человек «на весь мир излить всю желчь и всю досаду» — ну и сделал квинтэссенцию эпохи. Мне-то, положим, ясно, что Соловьев лукавит, — но он по крайней мере не делает серьезной и трагической мины.

«Нежный возраст» — случай довольно сложный, даром что картина вышла на редкость плоской даже по меркам позднего, кичеватого Соловьева. Принципиальное отсутствие какой бы то ни было глубины. После «Ассы» Шевчук, помнится, сказал: такое чувство, что с двумя московскими стёбками ночь на кухне просидел... И верно. Так вот: «Нежный возраст» — это еще эклектичнее, публицистичнее и примитивнее «Ассы». Правда, уже без того энтузиазма, без того стремления, задрав штаны, бежать из комсомола. Без «Перемен требуют наши сердца». Без упоения портвейном. Без формотворчества. О каком-то едином настроении, о сколько-нибудь цельном эпизоде, о характерах и прочей архаике говорить вообще не приходится: все развалилось на кадры, картинки, реплики, очень коротенькие кусочки, которые и так постоянно приходится вытягивать внекинематографическими, чисто литературными средствами: титрами, закадровым голосом, цитатами из стихов, музыкой... Даже такой оператор, как Павел Лебешев, не может придумать реальность за Соловьева — реальности в результате и нет. Нет кинематографической ткани, даже намек на визуальный образ времени: ей-Богу, никогда еще самый литературный из наших режиссеров не заставлял зрителя так жалеть о том, что он выбрал все-таки кино, а не прозу... В прозе все проще, там иногда верят на слово — в кино, хочешь не хочешь, надо выстраивать мир.

Смысл, достоверность, жизнеподобие (Соловьев любит повторять, что картина основана на подлинных историях) — все улетело в бездну. Жизнеподобия, допустим, и не требуется, реалистом Соловьев не был никогда, грех предъявлять к нему такие претензии, — но в прежних картинах хоть настроение было, что ли... Вот тут-то и начинается сложность: настроения нет, однако есть какое-то странное, не отпускающее ощущение. Почти физическое — да, в общем, и впрямь физическое. Как будто соблазнили провести ночь с чахлой, болезненной, испорченной и несчастной девочкой лет шестнадцати.

Один критик язвительно заметил, что в последней картине соловьевская любовь к молодежи плавно перетекает в педофилию — и грань здесь, в самом деле, почти неразличима. Лейтмотивом картины, символом ее остается в итоге бледное, длинное, голое и почти бесполое полудетское тело — такого тела в «Нежном возрасте» очень много, больше, чем надо. Или не больше? Может, если б его было не так много, от фильма бы вообще ничего не осталось? Голая десятилетняя возлюбленная Вани Громова («Только не трогай меня руками»); голая одноклассница, лишаящая его невинности в бассейне; все та же возлюбленная героя, но уже в качестве фотомодели; сам герой, мало чем отличающийся от возлюбленной в смысле комплекции, только росточком не вышел. Трудно понять, где тут кончается нежность и жалость и начинается похоть — похоть, впрочем, отнюдь не юношеская, а угасающая, скорее ностальгическая. Ни тебе полноценного Эроса, ни стопроцентного Танатоса, а так — что-то червеобразное.

Но именно это-то червеобразное и не отпускает, вспоминается, чуть ли не снится. У Лимонова в одном рассказе было чудное выражение — «сумрачная мокрая ласковость», вот она-то и является стилевой доминантой соловьевского фильма. С этой же интонацией, монотонной, неизменной, разговаривают и герои — ровно, грустно, растягивая слова. Однако и это работает на мокрую ласковость (воды, кстати, тоже много: тут и совокупление в бассейне, и несостоявшееся самоубийство в ванной, и несостоявшаяся гибель в чеченской луже — чрезвычайно жидкое кино, все время хлюпающее на грани всхлипа).

Про всхлип я ведь не для красного словца — в финале, честное слово, подступает смех сквозь слезы, но уже не при виде БГ, фейерверка и парада персонажей, а при мысли о том, как Соловьеву хочется устроить себе, герою и зрителю хоть подобие прежнего праздника. Ощущение такое, как будто обнищавший помещик закатывает последний бал: наскребает по сусекам остатки былой роскоши, зовет гостей, пытается веселиться... Жалко, жалко до слез — особенно потому, что все действительно очень стараются. В общем, итог последнего десятилетия российской истории примерно таков же, в этом смысле фильм Соловьева куда как точен: все очень старались, много было голых баб, музыки и пиротехники, результат поражает отсутствием смысла и полной бездарностью потраченного времени... и смеяться, и плакать хочется. Не так плохо, в конце концов: ведь это слезы сострадания, а не гнева или отчаяния... Почти катарсис. Катарсис на пепелище — вообще соловьевский фирменный знак. И было бы совсем хорошо, когда б после всей этой катавасии оставался хоть вот такусенький шанс начать завтра новую, прекрасную и осмысленную жизнь. К сожалению, то, как были прожиты предыдущие десять лет и два часа, потраченные на просмотр, не дают ни малейших оснований

для таких надежд. Да еще при таком герое — с которым заведомо не может случиться ничего, кроме смешной и унижительной ерунды. Какое было десятилетие, Боже мой, какие делались карьеры, какие рушились запреты, какие производились контрольные выстрелы! Этот же несчастный чмошник, Печорин нашего времени, только и умудряется то и дело получать по балде, ведя себя при этом на удивление алогично и неразумно, не демонстрируя ни единого порока, кроме медлительности, и ни одной добродетели, кроме верности своему длиннотелому и медлительному идеалу, — да и эту верность тянет объяснить какой-то леностью, сужением сознания. Навыка сопротивления у героя вообще нет: он с равной легкостью соглашается на участие в краже и на роль в загадочной торговой (?) операции, в которой от него требуется перегнать трейлер с чем-то загадочным (а вдруг с оружием?!). Не понимаю, как может такой вьюнош претендовать на какую-либо моральную правоту и тем более на мое сопереживание. Но если Соловьеву показалось, что герой нашего времени выглядит именно так, — что ж, у него были основания для такого вывода. Если бы этот туповатый тормоз не был так послушен, конформен, бледен и безволен — может, и жизнь бы его была другая. И он, и страна, и Соловьев, и кинематограф наш могли бы прийти к принципиально иному финалу. Но они пришли к тому, к чему пришли: к «Нежному возрасту». Ни одна из грандиозных возможностей которого не была толком использована.

Молодой человек Соловьева (в исполнении его сына) не имеет ничего общего с героями прежних картин нашего мэтра. Чистая функция, во всем послушная волнам, колеблемая ветром, вьющаяся по течению... Водоросль такая, анемичная и начисто лишенная подбородка. Правда, не мной замечено, что мужчина в соловьевском кино всегда страдает параличом воли — тут что «Избранные», что «Наследница по прямой», что «Асса» с придурковатым бунтарем Банананом... Но про тех можно было хоть что-то сказать, да и героиня наличествовала — идеальная, чистая девочка в исполнении идеальной, чистой Тани Друбич. С ее блуждающим взглядом, праведной ненавистью к лживому взрослому миру и пылким хотением того, чего не бывает. Очень хорошо, что Соловьев, кажется, наконец выполз из-под обаяния этого неотразимого типажа — сразу, впрочем, подпав под обаяние бледной неразличимой травинки (в каковой роли выступает Е.Камаева). Так и к лучшему: по крайней мере без притязаний на чистоту и светлость...

Список претензий к этому фильму, по идее, можно бы длить бесконечно: прежде всего — уж больно шаблонны, словно из дурного анекдота взяты его персонажи. Толстый предприимчивый мальчик по кличке Милая Жопа (смешно, жуть) — впоследствии «новый русский»; бандит, цветисто рассуждающий о том, что он не бандит, а альтернативный государственный; школьница-давалка, которая если гибнет — так уж непременно оттого, что ее чечен на лестнице порвал. Тут же и военрук-патриот, с болью кричащий о том, как мы просрали третью мировую войну (удручающе плоская, почти булдаковская роль великолепного С.Гармаша). И дедушка-летчик. И родители-шестидесятники, которые опять же все «просрали». Тема просранности, просранства, в картине доминирует — как, впрочем, и тема Жопы, возникающая с пугающей регулярностью. Французский парфюмер контрабандой вывозит фекалии из России, чтобы использовать для изготовления элитного парфюма. Тут, кстати, у Соловьева (или его сына — сценарий писали вдвоем) некоторая непрописанность, провис: почему именно из России? То ли русские фекалии обладают какими-то особыми свойствами (потому что все всё просрали), то ли использование французских фекалий во французском же парфюме запрещено («Гринписом»), то ли французские очень дорогие, а русские — вози не хочу: в общем, гэг работает только тогда, когда он тщательно замотивирован и натянутость его неочевидна. Некоторой неоднозначностью отличается единственный персонаж, словно пришедший из ранних фильмов Соловьева, — одноклассник героя, Вани Громова, подавший работать в зоопарк. Этот мальчик наглядно иллюстрирует, в чем разница между просто чудаком (про которого Соловьев снимал раньше) и чудаком с большой буквы «М», на котором взгляд его сосредоточился теперь. Но появляется этот юннат редко и ненадолго.

Есть и еще один штамп, в плену которого нестареющий романтик Соловьев продолжает пребывать: только раньше это выглядело смешно, а теперь опять-таки трогательно до слез. Создатель «Нежного возраста» и поныне убежден, что молодым быть очень нелегко. Что молодой человек по определению чист, хрупок, бескомпромиссен, честен. Что мир перед ним — тоже по определению — виноват. Был такой штамп раннеперестроечного кино: родители нам лгали, поэтому теперь мы будем резать сиденья в метро. Картина даже была у «митька»

В.Голубева: «Я не говно, а генетическое последствие». Жизнь доказала обратное: ввали родители или не ввали, преподавали в школе обществоведение или нет — а количество подонков в обществе неизменно, меняются только самооправдания. Родители героя не вызывают ровно никаких эмоций. Главное же — ну не понимаю я, с чего ему так нелегко быть молодым. Все к его услугам. Возможностей — веер. Здоров, не считая детской черепно-мозговой травмы. В армию не берут. Общественная жизнь не задевает его ни в какой степени — нам не явлено ни одной ее приметы, словно не было ни путча, ни дефолта: так, занесло героя (по его же инициативе, вопреки сопротивлению врачей!) на чеченскую войну, где артиллерия бьет по своим. Опять-таки обалдеть, какая свежая метафора. Ну и что ж он такой кислый-то? Может, опять общество виновато или все-таки сказывается роковое падение в барабан в младенческие годы?

Мне вообще с подросткового возраста, с подвалов в «Комсомолке» на эту тему тошно говорить и слушать о проблемах «поколения». Нет никакого поколения, если мы имеем дело с личностью.

Нет ничего отвратительнее «типичного представителя», который обречен вляпываться только в те ситуации, которые обусловлены хронологически: работает по найму у «новых русских», летает в гости в Париж, участвует в бандитской разборке, попадает в Чечню... Онегин у Пушкина не попадал ни на Кавказ, ни в декабристы, ни в арзамасцы — и все-таки выражал время; Громы у Соловьева словно сполз с газетной страницы — и все равно временем в картине не пахнет. Или это тоже особенность персонажа, героя нашего времени — его полная обособленность от любых общественных страстей?

Кто ему виноват, этому молодому? Один друг-кинокритик высокопарно кричал в телефон: «Старик, это фильм о ранней усталости мужчин НАШЕГО ПОКОЛЕНИЯ!» Мужчины нашего поколения, возможно, действительно устали — от непрерывного выживания, от социальных катаклизмов, от политической неопределенности, от клановости, царящей в искусстве, от снижения планки, столь заметного везде... И все-таки, смею думать, мужчины нашего поколения в массе своей ничего еще толком не сделали — хотя жить им выпало в условиях куда более комфортных, чем отцам и дедам. И никакого сочувствия к этой ранней усталости у меня нет — потому что и в этой ранней усталости они виноваты. Лишние люди бывают всегда, это не худшие люди, и добро бы Соловьев повел разговор о том, что нашим временам не востребованы порядочность и интеллект! Вопрос спорный, но по крайней мере есть что обсуждать. Так ведь в «Нежном возрасте» не об этом речь.

В сердце немного света —

Лампочка в тридцать ватт.

Перегорит и эта —

За новой спускаться в ад, —

поет в финале БГ, и с диагнозом, выставленным в первых двух строчках, я совершенно согласен. Но вот об аде у Гребенщикова какое-то очень странное представление. То у него «пахнет ладаном из ада», то источник вдохновения и энергии размещается опять-таки в аду... Похоже, что и Соловьев, заставляющий своего Громова постоянно задаваться вопросом: «Что такое элизиум?», представляет себе рай, сиречь элизиум, именно так — как обитель бледной

немочи; да и с чего бы попал в обитель блаженных этот его конформист и растяпа в чистом виде, циник притом?

Что делать этому человеку в наше время, спросите вы? А что ему делать в любое время? И чего ради давать такому герою имя бунтаря и правдолюбца из «Палаты № 6»? Положим, ощущение дурдома налицо, да ведь чеховский Громов был самым нормальным в этом дурдоме — тогда как соловьевский персонаж, хоть убейте, куда больше напоминает мне того тихопомешанного с кроткой улыбкой, который так гордился редким орденом...

То-то и обидно, что и соловьевский растяпа, и большинство блистательных авантюристов, и интеллектуалы, и манипуляторы, и даже «новые русские» — все к началу нового века пришли примерно к одному результату. Иллюзии лопнули у всех, все разочарованы, всем смешно и плакать хочется. Катастрофически не попав в героя, в эмоцию Соловьев попал. И на том спасибо.

Правда, смысл жизни, который открылся герою в финале, как-то подозрительно не нов. Он обретается... сказать где? Правильно. Да и какая любовь еще возможна в элизиуме? Только такая, без слов, без страсти, без надрыва — «сумрачная мокрая ласковость». Только не трогай меня руками. Не трожь, увяну.

И вот я думаю: весь этот смысловой ряд к чему-то ведет, к чему-то привязан... Смесь постыдного и смешного, анально-фекальная тема, благодарные слезы облегчения в конце... Бог мой! Вот он, диагноз эпохи, в которой кровь и фекалии слились в один поток: геморрой нашего времени. Помнится, у одного питерского прозаика герой, страдающий этим недугом, с такими же просветленными слезами вставал с очка...

Может быть, это и впрямь примета времени — полное отсутствие героя и вся симптоматика геморроя?

Ну, тогда спасибо Сергею Александровичу за диагноз. Мы-то думали, это конец... Но от геморроя, слава Богу, еще никто не умирал.

№ 5, май 2001 года

Путешествие с мертвецом

кинообозрение

«Никогда не путешествуйте с мертвецом.»

эпиграф к «Мертвецу» Дж. Джармуша

Для начала — несколько слов о том, чего можно было ожидать от сокуровского «Тельца», второй части задуманной тетралогии о людях во власти, — и о том, почему вторая картина приветствовалась с таким энтузиазмом. Дело в том, что «Молох» (1999) многим казался самой удачной картиной Сокурова, наиболее внятным и лаконичным его творением — без фирменных длиннот, с отличными арабовскими диалогами (приз за лучший сценарий в Каннах, хотя Гитлер в не меньшей степени заслуживал поощрения — Арабов обильно и точно цитировал записи его «Застольных бесед»). Главное же — «Молох» был в конечном итоге фильмом о всевластии патологии, о том, как она неотразима и соблазнительна — и как беспомощна перед ней норма. Только этой соблазнительностью бреда, его привлекательностью для обыденного сознания можно объяснить любое массовое оболванивание в мировой истории: чушь, которую нес Гитлер в арабовском сценарии (а надо сказать, что из довольно нудных «Разговоров» Юрий Арабов точно выбирал самые бредовые, самые экзотические куски), в сочетании с

маниакальной уверенностью в гениальности каждого собственного слова, — оказывалась вдруг непобедима. Ева Браун со своими бедными и традиционными чувствами — тоской, любовью, страхом — совершенно бледнела на фоне этого грандиозного идиота, из которого все время текло. Даже физическая его патология — насквозь мокрое белье, беспричинная потливость — наряду с брезгливостью возбуждала любопытство. Триумф абсолютного зла и уродства, триумф, над которым даже посмеяться было нельзя (тем более что с юмором у Сокурова вообще трудно), был чрезвычайно убедителен. Не знаю, в какой степени этот эффект соответствовал сокуровскому замыслу: замысел всей тетралогии, неоднократно обнародованный автором в процессе работы, сводился к показу того, как уродует и расчеловечивает власть и самого властителя, и его окружение. Мысль не новая, но Сокуров — весьма бедный философ, сколько можно судить по его интервью и публичным выступлениям, — выиграл в «Молохе» как художник. Его камера, всегда зачарованная патологией, смертью, уродством, безумием, словно пытается на их примере рассмотреть феномен человека в наиболее чистом, что ли, виде. Как всякий поклонник восточных философий, Сокуров с большим подозрением относится к рассудку, к любому теоретизированию — одним словом, к раце. Его интересует жизнь тела или жизнь духа, но никак не жизнь ума.

Интересно было, как подойдет Сокуров к Ленину — тем более, что при поразительном количестве сочинений и фильмов, посвященных этой простой и вместе таинственной фигуре, не сказать пошлость о Ленине действительно трудно. Сказано все, а непонятно ничего. Ленин оказался куда более сложным случаем, чем Гитлер. Гитлеризм — болезненный вывих мировой истории, вывих, который, слава Богу, вправили. Патологию, что ни говорите, исследовать проще. То ли дело норма, а Ленин и есть абсолютный триумф нормы. Путь, на который он в конечном итоге вывел империю, был вовсе не тупиковой ветвью, какой для Европы оказался фашизм, а долговременным переустройством этой империи. Идеи, в которые он верил, ничего бредового в себе отнюдь не содержат — наоборот, чистый прагматизм. Если б записать «Застольные разговоры Ленина» — хотя он и за столом-то не сидел, перехватывал какую-то еду на бегу и спешил лихорадочно писать или заседать, — это была бы куда более нудная книга, нежели фиксация гитлеровских экзотических теорий насчет судоходства или крапивы. Читать Ленина не скучно только потому, что в каждом слове дышит бурный темперамент, автор увлекательно ругается, иногда весьма остроумно размазывает оппонента, — но ленинская картина мира так фантастически скучна и плоска, до такой степени состоит из каких-то ужасных производительных сил и производственных отношений, так отдает какими-то краснокирпичными трубами и пыльными обложками того же цвета, что поневоле зевнешь, невзирая на все клочкотание Ильичева стиля. Мы поразительно мало знаем о его жизни не только потому, что большевики старательно засекретили всю информацию о своем главном святом, но и потому, что жизни-то, собственно, никакой не было: была одна кипучая и лихорадочная деятельность, опоеоз воли, которая вдруг оказалась парализована, как и ее несчастный обладатель. Разумеется, Ленина не мог не смущать тот факт, что, всю жизнь ненавидя Достоевского, он так точно исполнил его архискверное предсказание — из предельной свободы вывел предельное закрепощение; тут-то, пожалуй, и есть материал для подлинной трагедии, которую со временем напишут или снимут. Истории надо было реставрировать и подморозить растекающуюся, обваливающуюся империю, — и для быстрой и радикальной ее модернизации, для притока свежей крови во власть, для создания новой культуры понадобилась русская революция, плод утопического вымысла. Разумеется, наибольшим шоком для Ленина, человека четкого и быстрого ума, было именно иррациональное противоречие между замыслом этой революции, ее грандиозными и несбыточными целями — и результатом, как раз и сводившимся к возрождению и укреплению той самой великой державы, которая была Ленину и, скажем, Блоку одинаково отвратительна. Обратите внимание: оба тут же заболели труднообъяснимой мозговой болезнью (у обоих безосновательно предполагали сифилис) и умерли: поэт, страстно ожидавший гибели всей этой имперской пошлости, и политик, ничего о поэте не знавший, но столь же страстно ненавидевший русскую государственность, — в равной степени воплотили дух грядущих перемен и почти одновременно лишились рассудка, когда этот дух от них отлетел и завоняло прежней скукой.

Вот где, мне кажется, исток ленинской трагедии: попробовал — убедился. Чуждый любой морали, готовый использовать кого угодно (и ценивший людей лишь в той мере, в какой онигодились в дело), Ильич сам был использован беспардоннейшим образом: история его подхватила и выбросила. Он-то все удивлялся, как это у него так легко получилось взять власть, — но в силу проклятой своей рациональности никак не мог взять в толк, что у инструмента, находящегося в Божьей руке, вообще все очень легко получается. Трудно потом, когда дело сделано и ты уже никому не нужен.

Собственно, этот момент ленинской биографии Сокуров и анализирует: один день в Горках в 1922 году. Было уже несколько припадков, частичный паралич, провалы в памяти — но сохранена речь, сохранились остатки воли: временами он все еще человек. Мне-то как раз было интересно, как справится Сокуров — режиссер, отрицающий возможности разума, принципиально не верящий в него, — с абсолютным воплощением плоского разума, каким был Ленин. То, что для анализа взят Ленин немощный, Ленин, которому уже отказывает его гигантский и притом чрезвычайно циничный ум, меня уже смутило: есть здесь некое облегчение задачи. Когда снимаешь о вождях, имеет смысл рассматривать их в силе и славе, во всей полноте явления. Нет: взят больной, немощный Ленин. Ну, посмотрим...

Посмотрели. Я пишу эти заметки в апреле, когда до Канн еще месяц, — а вы их читаете через два месяца после окончания фестиваля: таков журнальный цикл, ничего не поделаешь. Я очень хочу ошибиться. Но мне кажется, что «Телец» не получит ничего.

Перед нами — классический пример сокуровского минимализма, но теперь он доведен до абсурда. Минимизированы не только изобразительные средства, не только затраты, не только диалоги — минимизированы запросы, замах: никогда еще Сокуров, по-моему, не снимал такой примитивной картины. Никогда еще нищета его философии (если это вообще философия) не была явлена так наглядно. То, что в «Скорбном бесчувствии» или «Днях затмения» отчасти маскировалось экзотичностью материала, изобретательностью монтажа, длиннотами, тайнами, — все стало по-ленински плоско: Сокуров снял фильм о том, как ничтожен перед лицом смерти человек, всего себя отдавший политике. Очень интересно.

Но позвольте спросить: а человек, всего себя отдавший кинематографу, менее ничтожен перед лицом смерти? Да будь он и негром преклонных годов, и Вольтером, и носителем гуманнейшего из гуманных мировоззрений, и святым, если хотите, — неужели в параличе он будет выглядеть лучше, чем этот несчастный в исполнении все того же Леонида Мозгового?! Право, какая сомнительная поверка, какой убогий критерий! А вот тот же Ленин на фоне природы, усадебной, идиллической, — и как бессилён и жалок этот вершитель мировых судеб, как путается он в длинной густой траве, которая в итоге и победит, и поглотит его... О да, кто бы спорил. Но кто сказал, что природа более нравственна, нежели ее отважные покорители? Она поступает с делами рук людских ничуть не гуманнее, чем люди с нею. И оттого роскошь усадебной жизни с ее буйством всякого рода растительности как-то не выглядит убедительной альтернативой для той бешеной, жестокой и, в сущности, тоже глубоко природной философии, рабом которой всю жизнь был социальный дарвинист и биологист Ильич.

А уже знаменитая и в самом деле отличная сцена, в которой Крупская стирает белье вождя! Бытовая беспомощность Крупской вошла в поговорку, отмечалась во всех мемуарах — и готовить-то она не умела, и прибраться забывала, и вообще в отличие от пресловутой Арманд была абсолютно не-природным, неорганичным существом: во всякой беседе вечно говорила что-то резкое, плохо ладила с людьми, вызывала брезгливое недоумение своей неопрятностью, а в поздние годы — чуть ли не уродством... Но кто сказал, что как раз природность, умелость, ловкость и органика имеют тут, при беспристрастном взгляде, какие-либо этические преимущества? Люди книжные и абстрактные вообще очень далеки от быта, Ленин и Крупская как раз были такими людьми, — от души сомневаюсь, что Ильич был хорошим охотником, и не думаю, что у него достало бы сноровки как следует разжечь костер или растопить печь. Все бытовые, простейшие, человеческие движения души — типа дать гонорар врачу или сказать жене что-нибудь приятное — давались ему с трудом, это вам не Брестский мир. Но как раз это меня в его случае как-то трогает, как-то дополнительно к нему располагает. Я всегда побаивался укорененных в жизни, органичных людей из той породы, о которой Мандельштам с таким восхищением сказал: «Есть женщины, сырой земле родные». По-моему, человек только тем и ценен, чем он отличается от этой самой сырой земли, — и потому видеть в Крупской апофеоз беспомощности я, извините, отказываюсь. Она (отличная роль Елены Морозовой) как

раз и вызывает у меня наибольшее сострадание — хотя от реальной Крупской, плоской, грубой и недалекой женщины, стремившейся в советские годы вытравить из педагогики все живое и неформальное, она сильно отличается.

К этой картине у меня вообще много чисто фактических претензий, хотя не в них дело. Ну прежде всего: не были на «вы» Ленин и Крупская, «выканье» — вообще в революционной среде вещь редкая. Не стали бы санитары и тем более врач так открыто грубить вождю. Как бы он ни кричал и ни капризничал, относиться к нему с раздраженной снисходительностью, как к обычному сумасшедшему, не смог бы и самый быдловатый санитар. Хорош Сталин (С.Рыжков) — по крайней мере целостен и убедителен, — но никогда в жизни не взял бы он с Крупской такого тона, какой берет в фильме: случай, когда он ей сгрубил, слишком дорого ему стоил. Не в этих мелочах дело, повторяю, но они по-своему показательны: допускаю, что для Юрия Арабова (отлично знающего материал) это своеобразные лазейки, нарочитые отступления от буквальности. Чтобы вождь был не только Лениным, но вождем вообще, чтобы доктор был доктором, жена — женой... Но портретные сходства слишком разительны. Он — он, и Она — она.

Гитлеру Сокуров дал возможность высказаться достаточно полно; Ленин бормочет обрывки фраз, невинные догадки, полубессмысленные вопросы. Некоторые из них — о необходимости насилия и о вечной его недостаточности — вполне в его устах уместны и узнаваемы. Не совсем понятно, правда, где в таком случае пролегает граница между Лениным и Сталиным: Сокуров в своих высказываниях часто подчеркивал разницу между ними — Ленин еще отчасти человек, Сталин уже совсем зверь, — но, ей-Богу, в смысле необремененности интеллигентскими комплексами они практически равны. Иное дело, что цели были несколько разные: Ленин ненавидел имперскость и державность, Сталин обожал, — а служили они единой цели, не всегда это сознавая. Но как раз идеологические различия Сокурова занимают меньше всего, как и вообще любая идеология: Ленин у него выходит нравственное — человечнее, что ли, — по единственной причине: он ближе к смерти. Признаком человечности становится паралич. То есть, по мысли Сокурова, человек ровно настолько хорош, насколько он... ну да, мертв. Насколько он уже сделался частью природы. Отсюда и зачарованность смертью: мертвый никого не убивает, мертвый знает что-то очень таинственное и важное, чего еще не знаем мы все, мертвый никого не беспокоит — в общем, он лучше живого во множестве отношений. «Мертвая старуха совершеннее живой», — как говорилось в абсурдистской пьесе Хвостенко и Волохонского.

Не следует ничего делать, ибо все поглотят трава, вода, почва. Не следует превращать одно в другое, потому что в конечном итоге все превратится в одно — в неживую природу. Не надо суетиться, думать, любить, ненавидеть: все вечности жерлом пожрется и общей не уйдет судьбы. Все там будем. Все будем, как Ленин, — перефразируя стихок времен моего детства.

Эта программа жизни (а точнее — отказа от жизни) как раз заявлена в картине Сокурова, как раз очень торчит оттуда. Авторы восторженных рецензий старательно недоговаривают, один Швыдкой на премьере в Доме кино начал было говорить о том, что подобного взгляда на природу социальной активности как таковой еще не было... и тут же осекся, перешел на славословия. Только слово «социальная» тут, по-моему, лишнее. Речь идет именно об активности

. Активности Сокуров не любит, хотя и снимает — даже в нынешних условиях — практически непрерывно: но вот именно впечатления активности его работа не производит. Какой-то драматизм наметился в «Молохе», хотя и там камера пользуется любым предлогом, чтобы застыть, заснуть, зачароваться, — и идеалом женщины (ведь все сочувствие авторов на стороне Евы Браун) выглядит именно существо, застывшее в вынужденной неподвижности, в вечном ожидании. Если даже такого деятельного вождя, как Ленин, парализовало, — что ж нам-то с вами шевелиться? Такая программа-минимум. Она же максимум. Ведь и самый минимализм его картин всегда доказывал, что лучшее кино — это кино, в котором почти ничего не происходит, кино, которого почти нет. И поразительно, что ахают по поводу фильма Сокурова именно те, кто не понял основную интенцию «Тельца»: им доставляет радость повторение банальностей о том, как не прав был Ленин.

Разумеется, с точки зрения человека, которому противна любая деятельность, которого пугает любое величие, кроме величия безмолвных пространств, Ленин был не прав, а Сокуров велик. Но если бы все мы жили по законам Сокурова и кино снимали бы по законам Сокурова — жизнь сделалась бы невыносима очень скоро. Сокурова вполне обоснованно, хотя и очень часто, называют учеником Тарковского: сравнить нельзя плотность каждого кадра и каждой минуты экранного времени в фильмах Тарковского и зияющие пустоты Сокурова. Тарковский был максималистом во всем, тогда как Сокуров — только в своем минимализме. Полагаю, что Активная Жизненная Позиция, главная советская добродетель, была ненавистна и Тарковскому, оттого он так любил отдохнуть взглядом на пейзаже, — но человек в его фильмах (особенно в прощальном «Жертвоприношении») всегда томится неутомонностью, неудовлетворенностью, виной, — чего в его философии нет, так это покоя. Думаю, что Восток вообще был Тарковскому не особенно близок. И последняя новелла «Андрея Рублева», кажется, в этом смысле более чем откровенна: пафос молчания, недеяния, неучастия в итоге побеждается именно пафосом служения идее или людям, искусству или собственной мании. Николка пробуждает Рублева от каменного молчания, в которое погружен художник. А то, что все умрут... ну да, все умрут. Что ж теперь — не жить?

Я в принципе хотел бы посвятить фильму Киры Муратовой «Второстепенные люди» отдельную статью, но через полгода, когда картину увидят и обсудят все, это уж вовсе не будет иметь смысла. С точки зрения Сокурова любая деятельность бессмысленна, так что какая разница — написать о фильме полугодом позже или раньше, — но я не сокуровец и пытаюсь реагировать на жизнь более оперативно. Но писать о фильме Муратовой не имеет смысла еще и потому, что — в отличие от минималистского произведения Сокурова, принципиально открытого для любой интерпретации, как пустой экран, — «Второстепенные люди» как раз очень прямая картина, вместе с тем точно и полно объясняющая сама себя.

Муратова сняла, кажется, лучший свой фильм — по крайней мере лучший со времен «Астенического синдрома». Самый легкий, самый смешной, самый утешительный — поскольку утешительна всякая демонстрация наших постыдных тайн и мучительных комплексов. Снова чувство радостного освобождения, вскрытого нарыва. И чувство это не покинуло бы зрителя, даже если бы не было совершенно искусственного и малодостоверного хеппи-энда. Все — чушь, никто никого не любит, искусство похоже на механический кукольный танец или альбом душевнобольного, куда подклеены открытки, фантики, билетки или титры. Но человеку дано свойство претворять эту чушь, иронизировать над ней, отрицать ее, ненавидеть ее, утешаться ею, — человеку дано нечто сверхприродное: это сверхприродное и есть радостная суть гротеска. Муратова сгущает краски, концентрирует их — причем очень незначительно. И это крошечное вмешательство в реальность вдруг заставляет почувствовать всю ее иллюзорность, всю глупость, всю прелесть. Смех — то мстительный, то ликующий, то идиотский — в любом случае оказывается плодотворнее монотонного уныния.

Я не сравниваю Муратову и Сокурова, Боже упаси. Оба художники, оба доказали свое право снимать, как им угодно. Проблема в другом: фильм Муратовой — тоже ведь о смерти, в большей даже степени, чем предыдущие «Три истории». Коллизия традиционная, еще со времен блистательной и очень глупой черной комедии Лотнера «Никаких проблем», просочившейся в наш прокат в начале семидесятых. Любопытно, что ровно на эту же тему поставил свой новый спектакль («№ 13») Владимир Машков. Все прячут труп. У Муратовой труп оказывается живым, но не в том суть: у нее, как у всякого большого мастера, идиотская ситуация обретает некое метафизическое измерение и вся наша жизнь (в которой такое огромное место занимают страх за близких, собственные болезни и страх смерти) предстает огромным и бессмысленным путешествием с трупом. Жизнь — то самое путешествие с мертвецом (внутренним, по выражению Пелевина), от которого нас предостерегал эпиграф к одному хорошему американскому фильму. Так оно и есть, как в хармсовской старухе: бродим по вокзалам, электричкам и гостям, таская с собой труп (разница в том, что труп собственный). Сокуров предложил бы в этой ситуации застыть и превратиться в того самого покойника, которого вечно надо куда-то пристраивать. Муратова предлагает спасительную надежду на то, что смерти нет, что «трупой жив»... В фильме такой воинствующей атеистки, как она (в кадре почти постоянно присутствует икона, иногда окруженная лампочками, в то время как люди Бог знает что творят), это дорогого стоит. Как неумелая молитва мальчика в финале слишком материалистического, насквозь материального, плотно-плотского «Хрусталева». Не то чтобы я

был оголтелым миссионером, не то чтобы ценил в искусстве только его христианскую составляющую — но надежда на то, что есть нечто кроме и помимо смерти, всегда как-то очеловечивает и украшает искусство вне зависимости от того, есть Бог или это только так кажется.

А больше я ничего об этой картине писать не хочу, потому что кино такого класса самодостаточно, а все приемы у Муратовой не просто обнажены, но подчеркнуты. Этот фильм снят не ради интерпретаций. Он снят, чтобы жить было веселей.

№ 7, июль 2001 года

Вокруг отсутствия

Лев Лосев. Собранное: [стихи, проза]. — Екатеринбург: У-Фактория, 2000. - 623 с.

Лев Лосев. Sisyphus redux: пятая книга стихотворений. — СПб.: Пушкинский фонд, 2000. - 61 с.

Ни у одного русского лирического поэта проблема отсутствия собственного «я» не ставилась так остро, как у Лосева; впрочем, возможно, у других русских поэтов просто не было этой проблемы — либо они ее не осознавали.

У Блока — две сотни стихотворений, начинающихся с «Я», и примерно столько же — с «Ты»; у Лосева не только почти нет стихов на «Я» и «Ты», но главные коллизии разворачиваются именно вокруг отсутствия лирического героя («И бьются язычки огня вокруг отсутствия меня»). Прежде чем сказать «Я», трижды спросишь себя — кто я-то? Своего рода исчезновение материи, которое постигло физиков в конце девятнадцатого века, а лириков — на сто лет позже. Заглядываешь в атом, глубже, глубже, глубже, — а там ничего. Впрочем, скорее всего — это случай лично Лосева, Алексея Лифшица. Эта тема звучит у Лосева настойчивее всех прочих: «Я обезврежен, я пуст, я слышу оболочки хруст»; «Или еще такой сюжет: я есть, но в то же время нет...»; «Я пена по Волге, я рябь на волне, ивритогибрид-рыбоптица, А.Пушкин прекрасный кривится во мне, его отражение дробится. Я русский-другой-никакой-человек. Но едет и едет могучий Олег». Можно бы процитировать и всю довольно истерическую позднюю поэму «Игра слов с пятном света» — лихорадочную попытку нащупать в себе ту самую светящуюся точку. Сравнительно ранний автопортрет — попытка ответить на вопрос, кто же такой Лев Лосев, — опять-таки не предлагает ничего определенного:

«Левлосевлосевлосевлосевон — онононононониуда, он предал Русь, он предает Сион, он пьет лосьон, не отличает он добра от худа, он никогда не знает, что откуда, хоть слышал звон». И то сказать: «После стольких лет утруски как ответишь тут на простой вопрос по-русски: как тебя зовут?»

Один из поздних автопортретов Лосева — пожалуй, самый откровенный — так и называется: «Нет». «Вы русский? Нет. Я вирус СПИДа, как чашка, жизнь моя разбита, я пьян на выходных ролях, я просто вырос в тех краях. Вы Лосев? Нет, скорее Лифшиц, мудака, влюблявшийся в отличниц, в очаровательных зануд с чернильным пятнышком вот тут. Вы человек? Нет, я осколок, голландской печки черепок — запруда, мельница, проселок... а что там дальше, знает Бог». Тут-то, правда, есть хоть утешение — ощущение себя частью чего-то эдакого, однако описанного крайне общо и невнятно. Лосевская муза вообще подслеповата, как и сам поэт, регулярно напоминающий читателю о своей близорукости. Не оттого ли пресловутой кушнеровской пристальности (Кушнеру очки как раз не мешают) или прицельной бродской

точности, обеспечиваемой ненавистью, у Лосева тоже нет? Пейзаж размыт, и даже обещанье: «Я лягу, взгляд расфокусирую, звезду в окошке раздвою и вдруг увижу местность сирую, сырую родину мою», — остается в значительной степени обещанием: взгляд именно слишком расфокусирован, и расфокус этот какой-то хронический. Приметы отечества у Лосева сплошь самые общие: «Вот город. Вот портреты в пиджаках. Вот улица. Вот нищие жилища. Желудком не удержанная пища. Лучинки в леденцовых петушках». Или: «Железного каната ржавые ростки. Ведущие куда-то скользкие мостки. Мясокомбината голодные свистки». «Помнишь ли землю за русским бугром? Помню, ловили в канале гандоны багром, блохи цокали сталью по худым тротуарам, торговали в Гостином нехитрым товаром: монтировкой, ломом и топором». Все это предельно безрадостно, а главное — опять-таки — общо: «Родной мой город безмян...» «Дались вам эти имена!» Пейзаж приобретает все более литературные черты, словно аппликация из страницы Достоевского: «Идет на парад оборонка. Грохочут братья камазовы, и по-за ними стелется выхлопной смердяков». Оно и понятно: «А Муза Памяти? Тютю, ее давно и след простыл». Память осталась одна — о словесности: «Забутые деревни», передающие привет не столько Некрасову, сколько Лескову или стилизаторам серебряного века, — это деревни, конечно, не потемкинские, но уж точно ремизовские или афанасьевские, фольклорные (хотя не менее трогательные оттого). Для Лосева существует только та отчизна, которую преобразило слово, — реалии как таковые вызывают понятную брезгливость, которая вообще является одной из главных составляющих его мировоззрения: если бы существовала муза брезгливости, Лосев был бы ее любимцем.

Замечание в скобках. Сегодня анализ текстов Лосева вообще сделался редкостью, поскольку в современной литературной иерархии (выстраиваемой, правда, в изданиях весьма крайних и людьми весьма молодыми) Лев Лосев стал — возможно, сам того не желая — каким-то заместителем Иосифа Бродского, не то чтобы наследником (диспропорция слишком наглядна), но каким-то, так сказать, ВРИО. Статусно Лосев действительно лучше всех годится на эту роль — эмигрировал в семидесятых, поныне не вернулся, в России бывает редко, наездами и, кажется, без особенной охоты; литературная репутация безупречна; пишет очень хорошие стихи. При всей любви автора этих строк, например, к Кенжееву (тоже проживающему по большей части за границей) видно, что Лосев попросту интересней, не говоря уж о чисто звуковой его силе, и поиск его проходит гораздо ближе к передовым рубежам отечественной поэзии, к ее форпостам. Так что в своем новом статусе классика (а некоторые глянцевики обозреватели производят Лосева даже в ранг «лучшего русского поэта современности», от чего его самого, должно быть, воротит) Лосев буквально захлестывается потоком лести. Перед ним стараются выслужиться, памятуя о том, скольких малоодаренных авторов Бродский, по добродушию или равнодушию — скорей всего по чувству вины таланта перед бездарью — выручал то предисловием, то приглашением, то теплым университетским местечком. Поэтому-то Лосев, тоже университетский преподаватель, главный поэт русского зарубежья, выслушивает такое число заискивающих, монотонных похвал. Рискнем несколько порушить эту благодать и заметить, что политические, например, стихи Лосева выдают какую-то даже не эстетическую, а и нравственную глухоту — и при всем при том полны самоочевидностей, газетных банальностей в худших традициях постперестроечной прессы: «Как всякий старый сталинист, был Чаушеску зол и туп. Хлестнул его свинцовый хлыст и превратил в холодный труп». Ай как славно. Иронично. Порадуемся за свободный народ. «В избе неприятно, на улице грязно, подошли в пруду караси, все бабы сбесились — желают оргазма, а где его взять на Руси!» В иных газетах писали лучше. К сожалению, именно эти фельетонные обертоны, прокрадываясь в ностальгические стихи Лосева, портят всю картину — то упоминанием аэродромной колбасы, единственной на всю область, то очередными инвективами против антисемитов, хотя сколько-нибудь серьезного анализа пресловутого русско-еврейского вопроса мы у Лосева не найдем — и, может быть, слава Богу.

Надо ли удивляться, что у поэта, который так мало уверен в собственном существовании и тем более в существовании внешнего мира, главная лирическая тема — любовь — тоже присутствует в каком-то очень редуцированном, особо стыдливом и целомудренном виде. Ее, собственно, почти и нету — то ли настолько сильна, то ли, напротив, настолько незначительна; хочется верить в первое. На всем шестисотстраничном пространстве «Собранного» лирическая героиня отсутствует полностью — или присутствует как участница диалога «Норковый ручей.

Подражание Фросту»; но там любовная тема загнана в подтекст еще более глубокий, нежели у Фроста. У Лосева совершенно нету стихов о любви.

Остается метафизика, Бог — и тут Лосев на редкость откровенен, даже напорист, случаются у него прямые повторы. Лосев все время требует от себя (и очень хорошо, что не от Бога) веры. Ведет сам с собою предельно жесткий диалог на эту тему. И снова не договаривается ни до чего определенного: «Угоден ли Богу агностик, который не знает никак — пальто ли повесить на гвоздик или толстого тела тюфяк?» (Сказано, по-моему, хорошо — прямо и безжалостно.)

«„Возможно ли не верить в бессмертие души, но все же слушать ангелов, посланников Господних?“ Ждет отправления пароход, а я стою на сходнях, и подо мной мелка вода и шумны камыши, и незнакомый бережок передо мной в тиши. „Ведь я могу сказать „реву“, могу сказать „еврю“ — так почему же я одно никак не говорю?“ Туман, и все-таки тропа свое не прекращает гнуть. Пора куда-нибудь шагнуть — уже трубит труба». Почему уж так непременно пора, почему собственный честный агностицизм не устраивает Лосева? То ли лета клонят к компромиссу, то ли со временем поэт обрел утешение в самой возможности вопрошания: «„Ты веришь, что дочь Иaira воскресла, и дали ей есть, и, вставши, поела девица? В благую ты веруешь весть?“ — „Не знаю, все как-то двоится...“ В ответах тоскливый сквозняк, но розовый воздух в вопросах. Цветет вопросительный знак, изогнут, как странничий посох». Ну, пусть цветет. Не обязательно, в конце концов, верить в загробные воздаяния или иные приключения — для лирики достаточно ощущать Присутствие (без которого, как показывает опыт, всякое стихотворчество делается безнадежно плоским). Присутствие — вот оно, хотя радости не добавляет: «Он в халате белоснежном, в белом розовом венце, с выраженьем безнадежным на невидимом лице». Невидимое, да; но безнадежность — различима.

Вот такой парадокс: лирического «я» нет, родины — кроме литературы — нет, любви нет, Бог полуприсутствует, угадывается («Незримый хранитель над ними незрим»), но надежды нет уж точно. А поэт — есть, наличествует, несомненен. В этом и состоит главное лирическое противоречие Лосева, и только им, подозреваю, он ценен для русской словесности, хотя огромны и чисто формальные его заслуги: множество оригинальных рифм, неизменно изящная композиция, живая и естественная речь с элегантными вкраплениями жаргонизмов, канцеляризмов и неприличностей.

Подчеркиваю: лосевское «отсутствие автора» ничего общего не имеет со «смертью автора», любимым тезисом постмодернистов. Автор жив, вот он. Но — как и Бог — не показывается: «Он слышит звон, как будто кто казнен там, где солома якобы едома, но то не колокол, то телефон, он не подходит, его нет дома». Чуть ли не десять лет спустя тот же «левлосев» (начавший писать серьезные стихи довольно поздно, а потому и меняющийся довольно мало) повторит почти дословно: «И когда кулаком стучат ко мне в двери, когда орут: у ворот сарматы! оджибуэ! лезгины! гои! — говорю: оставьте меня в покое. Удаляюсь во внутренние покои, прохладные сумрачные палаты». Покои, прямо скажем, неприятные, равно как и часы: «И граница его на замке» («Сонатина безумия»).

Очень может быть, что где-то во внутренних покоях, граница которых — на замке, пребывает, по Лосеву, и Бог. Не видящий уже никакого смысла откликаться на непрерывные мольбы и призывы, исходящие главным образом от трусов и пошляков. Не открою Америки, если скажу, что все поэты делятся на две категории: одни в неведомую точку, обозначающую Божьим именем, помещают возлюбленную (возлюбленного, партнера), другие — экстраполируют несколько усовершенствованного себя. Первые предъявляют претензии, умоляют, избалуют. Вторым присуще кроткое, но несколько брезгливое жизнепрятие. Лосев — из вторых.

Любопытно, что словесность играет в мировоззрении Лосева роль настолько ключевую, что и тоска по родной Империи вытесняется тоской по Бродскому, грусть по стране — с грустью по ее лучшему поэту (тоже довольно тоталитарному по сути своей, что заметил — без всякого осуждения — тот же Кушнер: «Счастье, что он пишет стихи, а не правит Римом»). Но даже обожествляемая словесность никоим образом не способна изменить мир, она, строго говоря, и не участвует в нем, — есть у Лосева замечательное стихотворение о Булгарине — о том, как даже самые жальные инвективы проходят мимо живого, полнокровного и вполне довольного адресата, который своему Ювеналу еще и некролог напишет. Одним словом, поражение и бегство на всех фронтах.

Пожалуй, во всей его скрытной и целомудренной лирике (в которой даже самые грязные детали и двусмысленные шуточки ежели и случаются, только подчеркивают авторское к ним

омерзение) наиболее откровенны восемь строк, которые я не побоюсь назвать одним из лучших лирических стихотворений, написанных по-русски в двадцатом веке:

Полемика

Нет, лишь случайные черты

прекрасны в этом страшном мире,

где конвоиры скалят рты

и ставят нас на все четыре.

Внезапный в тучах перерыв,

неправильная строчка Блока,

советской песенки мотив

среди кварталов шлакоблока.

Заметим здесь характернейшее для Лосева нежелание прямо отсылать к предмету полемики, к оспариваемой цитате (и впрямь каким моветоном гляделась бы «неправильная строчка Блока» в эпиграфе): автор обращается к собеседнику, не просто знающему контекст, но погруженному в него. Отсюда и чрезвычайно скупые отсылки к истинной теме того или иного стихотворения: предполагается, что читатель верлибра «31 октября 1958 года» и так в курсе, как повели себя Мартынов и Слуцкий в день исключения Пастернака из СП; отсюда же феерическое количество скрытых цитат, причем оговариваются и атрибутируются — как нарочно — лишь самые заезженные, и без того очевидные. Может быть, здесь же — одна из причин лосевской пластической скупости, мизерности и немногочисленности описаний: имеется в виду, что читатель все способен достроить по ничтожному штриху. Любопытную проговорку находим в лосевской прозе, которая, конечно, ни в какое сравнение не идет с его поэзией:

«В законной мгле смутно проносились мимо свет, темень. Сколько раз я ездил по этой дороге? Не сосчитать. Эти намеки на очертания, пятна — чужому они неразличимы, а я и ночью вижу за ними дома, каналы, пакагуз, песчаный карьер, лесок. Вот этот продленный

участок тьмы — кладбище. Все здесь я узнаю с полунамека. Так больше не будет нигде, никогда. Родина, про-».

Трудно точнее проиллюстрировать особенности манеры Лосева: тут и целомудренная недоговоренность человека, стесняющегося всякого пафоса, и узнавание с полунамека (на которое он рассчитывает и в читателе), и своеобразное остранение, почти метафизическое, когда пакгауз, кладбище, канал превращаются просто в участки света и тьмы: зачем пластика при таком взгляде?

Но вернемся к «Полемике», которая исчерпывающе объясняет своего создателя. Сходный тезис — о том, что только случайности в мире и переносимы, а закономерности его чудовищны и бесчеловечны (точней, вне-человечны), — высказал в начале девяностых, во времена более-менее объективного осмысления русской истории, один тонкий культуролог. «Логика истории страшнее ее эксцессов», — писал он, и Лосев, думается, охотно подписался бы под этими словами.

Случайность — тектоническая складка, щель, в которой можно пересидеть имперские времена (а то и просто пропрятаться там всю жизнь, мысля это жалкое убежище как «прохладные внутренние покои»), — но в мире закономерностей, в мире-как-он-есть, человеку делать нечего. Более того: хоть Лосев и старше Бродского на каких-то три года, но отечественная история успела повязать его с империей куда крепче. Недаром и на день собственного рождения Лосев пишет вполне торжественную оду, сквозь которую — от первой до последней строфы — торжественно маршируют солдаты, и серебряная нота духового оркестра, которую автор слышал при рождении, таинственным образом переключалась и в его стихи. Не этой ли трубности имперской обязаны лучшие лосевские стихи своим благозвучием — вне зависимости от того, о каких мелочах в них идет речь:

«Сергей, я запомнил татарский Ваш двор, извилистый путь с Якиманки, и как облегчался
Ваш белый боксер под звуки „Прощанья славянки“».

Но именно эта империя внушила Лосеву тот генетический страх, от которого был свободен молодой Бродский (правду сказать — не настолько уж и свободен: «двадцать семь лет непрерывной тряски»). Сквозной образ в лосевской поэзии — уже упоминавшийся конвой; самый страшный страх — лагерь:

«Портянку в рот, коленкой в пах, сапог на харю. Но, чтобы сразу не подох, не додушили.
На дыбе из вонючих тел бьюсь, задыхаюсь. Содрали брюки и белье, запетушили. Бог смял
меня и вновь слепил в иную особь. Огнеопасное перо из пор поперло. Железным клювом я
склевал людскую россыпь. Единый мелос торжества раздул мне горло. Се аз реку:
кукареку. Мой красный гребень распространяет холод льда, жар солнцепека. Я певень
Страшного Суда. Я юн и древен. Один мой глаз глядит на вас, другой — на Бога».

Здесь весьма редкий у Лосева прием — буквализация, осуществление метафоры: запетушили — и тем превратили в огнекрылого петуха, возвещающего утро Страшного Суда. Такого рода превращения — лучше сказать, преображения — случались, но сам-то Лосев (или лирический герой, чтоб уж не задевать конкретного человека) такого преображения не хочет, боится, бежит. Генетически уязвленный имперской реальностью (а для Лосева тоталитарен и чужд любой мир, и Америка — точно такая же Империя), он реализует цветаевскую стратегию отказа, возвращения билета, самоустранения. У Лосева не то чтобы нет героя: его нет — здесь. Его нет дома. Это невидимое «я» исчезло именно потому, что всякое соприкосновение с действительностью его ранит: отсюда же редкость и краткость проговорок о ключевых эпизодах биографии, и подчеркнутое равнодушие к судьбам мира (хотя на самом деле тут не равнодушие, а лишь превышение болевого порога, заниженного с рождения), и маска ирониста. Однако иронию свою Лосев ненавидит горячо и искренне — как ненавидит вообще любую несвободу и вынужденность; еще одно из числа превосходных русских стихотворений, написанных совсем недавно, грешно не процитировать целиком:

Гуттаперча

Как осточертела ирония, блядь;

ах, снова бы детские книжки читать!

Сжимается сердце, как мячик,

прощай, гуттаперчевый мальчик.

«Каштанка», «Слепой музыкант», «Филиппок» —

кто их сочинитель — Толстой или Бог?

Податель Добра или Чехов?

Дадим обезьянке орехов!

Пусть крошечной ручкой она их берет,

кладет осторожно в свой крошечный рот.

Вдруг станет заглазье горячим,

не выдержим мы и заплачем.

Пусть нас попрекают сладчайшей слезой,

но зайчика жалко и волка с лисой.

Промчались враждебные смерчи,

и нету нигде гуттаперчи.

Ни один ревнитель теплоты-доброты-пронзительности, ни один патриот, защитник чистоты и нравственности (не важно, из какого стана — они теперь все менее различимы во времена торжествующей горизонтали) не произнес таких щемящих, мучительных и нежных слов, как холодный и замкнутый иронист Лев Лосев. Вот тут-то и таится главное его отличие от Бродского (о масштабе дарования речь не идет, ибо по достижении некоторого уровня ростом уже не меряются). Лосев — поэт по преимуществу теплый, но настолько ущемленный и травмированный, настолько подавленный миром, в котором ему приходилось жить-выживать (он и писать-то смог, только покинув этот мир и переселившись в более комфортную среду), что эмоция прорывается в его тексты чрезвычайно редко. Но там, где у Бродского в ледяной пустоте витийствует лирический герой, как раз очень даже полнокровный, живой и осязаемый, — там у Лосева в ледяной твердыне мира образуется спасительная лакуна пустоты; эта-то пустота и есть авторское «я», со всех сторон стиснутое чужой плотью. Где герой Бродского упраздняет мир — герой Лосева упраздняет себя. Боль у Лосева слишком сильная, чтобы можно было даже помыслить о словесном ее оформлении, боль хроническая, прорывающаяся не в смысле слов, а в звуке. Всякая вещь режет глаза, порождая желание немедленно их закрыть, чтобы увидеть, как «голубые песцы, золотые лисицы перебирают в небе алмазы». И то сказать: «А свет — для чего мне включать этот свет, чего я при нем не видел?»

Рискнем сказать, что эту коллизию превышенного болевого порога, эту трагедию сентиментального, насквозь цитатного интеллигентского сознания Лосев артикулирует сегодня едва ли не в одиночестве. Он пишет ее ярко, увлекательно и предельно честно, решая при этом еще одну задачу, отвечая на важнейший вопрос русской истории (а история наша и литература — давно одно): как быть сегодня традиционному стиху? Есть ли у русской поэзии, утомленной анжамбеманами, длиннотами и макаронизмами, шанс снова вернуться в стансовую культуру, в силлаботонику, в музыку? Лосев отвечает: есть, только рифмуйте чуть поточнее да к себе будьте чуть беспощаднее.

№ 8, август 2001 года

Жили-были девочки

кинообозрение

Фильм Сергея Бодрова «Сестры» понравился мне куда больше обоих «Братьев»: в нем нет прохладного эстетизма «Брата-1» и эпатажного «нового патриотизма», который на корню погубил «Брата-2». Главное преимущество этой картины в том, что ее положительным героям трудно убить человека. Хорошая девочка плачет от счастья, поняв, что стрелять по движущейся мишени на поражение ей на этот раз не придется. И это очень хорошо и правильно, как любил заканчивать свои рассказы Михаил Михайлович Зощенко.

В принципе же «Сестры» — грамотный, совершенный в своем роде римейк замечательного фильма Эйсымонта «Жила-была девочка» 1944 года. Вместо прелестной героини маленькой Наташи Зацепиной (помните, как эта девочка пела из «Сильвы»?) — не менее прелестная десятилетняя Дина, поющая «Батяню-комбата». Старшая спасает младшую, в конце концов выручают добрые взрослые, — в общем, схема блокадного кино с поразительной легкостью проецируется на сегодняшнюю реальность.

Детство — вообще почти всегда блокада, будь оно и самым сытым: ребенок окружен, он в осаде глухих и равнодушных взрослых, а если это ребенок сколько-нибудь одаренный — то и в кольце враждебных сверстников, которые по безжалостности вполне сопоставимы с какими-нибудь истинными арийцами. Отсюда и беспрерывные детские игры в гестапо. Сериал «Семнадцать мгновений весны», по точному замечанию Пелевина, стал культовым фильмом прежде всего потому, что каждый советский человек — и в семье, и на службе — чувствовал себя разведчиком в тотально враждебной среде (ср. у Галича: «И живем мы в этом мире послами не имеющей названия державы» — но с послем себя может ассоциировать посланник Божий, поэт или режиссер, а для рядового гражданина больше подходит роль разведчика). У призывников, только попавших в часть (помню по себе, у нас часто случались разговоры на эту тему), был универсальный прием: представлять себя инопланетянином, заброшенным в эту среду для сбора информации; знаю, что многим это помогало. На современную реальность, в которой герой воюет один против всех, не в силах ощутить за своей спиной никакой силы, никакой спасительной идеи и даже планеты, которая его сюда забросила, лучше всего проецируются старые картины, где герой либо партизанит (пробираясь к полумифическим своим, которые могут его и не принять), либо борется с обстоятельствами, которые явно сильнее его: блокада, холод, голод. Получается, как теперь говорят, вполне себе экзистенциальная драма.

Ежели судить строго, то ведь и почти все молодое кино шестидесятых годов было в некотором смысле римейком, более человечной и формально усовершенствованной версией кинематографа тридцатых. Только идеология, торчавшая отовсюду, была слегка смещена на второй план да торжественная брутальность уступила место «проникновенному лиризму» (зачастую столь пошлomu, что приходилось иногда жалеть о брутальности). Недавно НТВ показало картину 1939 года «Доктор Каложный», славную разве что сценарием Юрия Германа да одной из немногих киноролей Аркадия Райкина; герой, естественно, уезжает из Ленинграда, где его ждет перспективная работа и старорежимная возлюбленная, в родную глубинку. В глубинке этой он немедленно реконструирует полуразвалившуюся больницу, стремительно располагает к себе селян, выращивает медбрата из крестьянского мальчика, возвращает зрение старику учителю — словом, проделывает все то, что с несколько меньшей резкостью и большей интеллигентностью проделывали двадцать лет спустя герои аксеновско-сахаровских «Коллег». Только в «Коллегах» присутствовал еле обозначенный конфликт народа и интеллигенции, который, впрочем, тут же гасился положительностью практически всех персонажей, — а у Германа доктор и сам сделан бывшим крестьянином, уроженцем тех мест, чрезвычайно жестким и грубым малым; ну да это разница не принципиальная. И тут и там порыв героя в глубинку заменяет ему прорыв в глубину, к себе, географическое перемещение выступает заменой движения душевного. Советский герой потому так часто и срывался с места, что больше ему делать было нечего, вот он и ездил куда попало — то в Сибирь, то на целину; бродяжничество — вечная черта потерявших себя людей, словно отчаявшихся найти себя в себе и ищущих теперь на бескрайних просторах Отечества.

Думается, проблемы детей 1944 года тоже вполне совпадают с проблемами детей нашего времени. Идет война — не знаю, насколько народная; делать вид, что этой войны нет, теперь уже бессмысленно. Это война каждого против всех, битва человека с миром за собственное выживание. Трагедия оставленности, заброшенности, которую переживает у Бодрова старшая сестра, накладывается на трагедию нашей общей богооставленности, о которой так или иначе задумывается любой житель России, видя всю тщетность своих усилий. Страна, потерявшая сюжет, судьбу, представления о верхе и низе, очень точно проецируется на мир героинь «Сестер», без отдыха и пристанища кочующих по питерским окрестностям. И это ощущение заброшенности, бездомности, переданное столь точно, само по себе способно было бы спасти бодровский фильм.

Тут надо сказать пару слов о том, что само пространство «Сестер» радикально отличается от пространства «Братьев». Это не стерильный, стилизованный Петербург «Брата-1» и не аляповатая, состоящая из штампов Москва или Америка «Брата-2». Перед нами не гравюра и не лубок, а фотография, практически не преображенный мир петербургских пригородов или окраин, — и узнаваемость оказывается дороже эстетической завершенности. Бодров чрезвычайно тактично и точно показывает разрушающийся город, его деловитые и равнодушные к пришельцу пригороды, его жующие и торгующие электрички. Поезд вообще давно стал в России неким универсальным символом Родины: герой либо уезжает от себя, либо устремляется к себе, но едет все время не туда и вообще не пойми куда; символом страны в ее нынешнем состоянии стала у Бодрова переполненная и загаженная электричка, в которой попрошайничают цыгане, поют инвалиды и все время что-то едят дачники. В этой электричке господствуют грязь, вонь и теснота, но вне ее, на пустынных полустанках, еще страшнее — потому что в ней по крайней мере есть люди, живые люди. У Бодрова по крайней мере они живые.

Так что пришло время римейка, фильмов несложной, но точной сборки, экстраполяции военных условий на нынешние, внешне мирные, внутренне куда более безнадежные. Проблема ведь еще и в том, что в той войне нам была нужна одна победа, она была в принципе возможна, — здесь же победы выглядит всякий прожитый день, всякий отвоеванный рубль, и никакими фанфарами, никаким всенародным ликованием такая победа не сопровождается. То-то в «Сестрах» и хорошо, что главная победа героини здесь — спасение без убийства, без необходимости лично участвовать в кровавом побоище. Роль бога из машины сыграл бандит-отчим, который сам перемочил всех плохих. И хоть это победа настоящая, серьезная, фанфары по этому поводу преждевременны: один отморозок, похитивший вдобавок воровскую кассу, убил других отморозков... торжеством добра это отнюдь не пахнет. И Бодров — молодец, он и не хочет делать из этого торжество добра. Торжество не в том, что плохих убили, а в том, что хорошие не замарались.

Есть и еще одна привлекательная фигура в этом сценарии, который отец и сын Бодровы сочиняли совместными усилиями. Я говорю, конечно, о просветлившемся милиционере, который передумал сдавать девочек плохим бандитам (к слову сказать, особую прелесть картины составляет то, что хороших бандитов в ней нет — враги девочек сделаны даже пообаятельней, нежели их защитник-папа, пустоглазый и совершенно отмороженный). Милиционер этот, правда, почувал в себе человечность только при виде отличной стрельбы, которую устроила положительная девушка Ксения по врагам, — но это вполне нормально, милиционеру как раз нужен сильный шок, чтобы в нем пробудилось человеческое. И хорошо, что Бодрову достало ума и такта сделать его именно таким — туповатым и коррумпированным. Потому что и добро в современном человеке пробуждается внезапно, вследствие сильного стресса, — он ведь тоже живет в мире без верха и низа, и его «чувства добрые» могут быть только спонтанными. Они уже не результат воспитания или давления среды — они возникают сами собой, как чертополох на пустыре. Вот так в современном Петербурге вдруг вырастает живая, здоровая, упрямая девочка с врожденным чувством долга. Ничто вокруг к этому не располагает, но она растет. Фильм Бодрова в этом смысле получился вызывающе, концептуально несоветским: хорошие люди получают не благодаря, а вопреки среде. Тут есть благородный протест против этой самой среды — советский-то герой формировался в семье, в школе, в детсаду... Новый герой возникает сам. И это, наверное, ближе к истине, чем исконная советская убежденность в спасительном влиянии коллектива.

...Есть в «Сестрах» и ряд других влияний и отсылок: первая и наиболее явная — к нугмановской «Игле». Там страдающую и слабую героиню тоже зовут Диной, а спасает ее немногословный «человек ниоткуда», Виктор Цой. Ксения — точно такой же «человек ниоткуда», генезис ее неясен, он явно не советский, — скорее перед нами именно пример человека, возникшего на пустом месте; Цой присутствует в бодровской картине очень наглядно — мелькают кадры его концертов и фильмов, звучит его музыка, героиня перенимает его немногословие и суровость... Другая отсылка, думаю, вполне сознательная, — к удивительному фильму Алана Паркера «Багси Мелоун», где роли гангстеров и полицейских исполняли дети, и весь Чикаго тридцатых годов с его утомительной крутизной представал огромным детским садом, где вместо навороченных автомобилей раскатывают навороченные четырехколесные велосипеды, а вместо коктейлей алкогольных накачиваются коктейлями

молочными. Рэкетеры-цыганята смотрятся в фильме Бодрова совершенно по-паркеровски. Дутая серьезность всех отечественных бандитов в детском исполнении замечательно «опускает» всех этих романтических героев, на которых без тошноты давно уже смотреть невозможно.

Что касается самого Данилы Богрова, возникающего в бодровском исполнении буквально на две минуты, — так ведь и он здесь фигура знаковая, и он со всей наглядностью демонстрирует бодровское отношение к прославленному Даниле. Данила появляется, чтобы пострелять с героиней в тире, бросить ей: «Обидит кто — скажешь» — и уехать. Да как же она скажет, милые мои? Да чем же он ей поможет, коли его жизнь давно происходит совершенно в других сферах? Вся дутость этого героя, вся беспомощность героини явлены в этом эпизоде более чем наглядно, — так что едва ли стоит усматривать в «Сестрах» концептуальное продолжение «Братьев». Это фильм о том, что происходило на самом деле в то время, пока все наше кино более или менее успешно творило убогую новорусскую реальность последних лет. Главное же, что утешает, — Бодров не так уж и ошибся, как не ошибся Эйсымонт в своей «Девочке». Такие девочки есть, я их знаю. Есть и такие мальчики — вроде симпатичного еврейчика, который по первому зову прибегает на помощь к своей Ксении (так что все упреки в ксенофобии на этот раз мимо, Бодров — не Балабанов, да и того демонизируют напрасно). В общем, жизненное кино, как принято было в подростковой среде с уважением говорить о хорошем фильме двадцать лет тому назад. «Сестры» — тоже жизненное кино. Про войну, про блокаду. Доживем — посмотрим и что-нибудь про победу.

№ 9, сентябрь 2001 года

Момент истины

кинообозрение

То, что скоро начнут снимать кино о войне, было вполне предсказуемо еще года три назад. Вообще трудно понять, почему российская история последних ста лет оставалась так мало и бедно осмыслена отечественным кинематографом: вот ведь где коллизии, страсти, драматизм — и все это на родном материале, и куда динамичнее, чем в современных бандитских разборках, наводняющих сценарии и покетбуки.

Объяснения могут быть вот какие. Самое прозаическое — нехватка денег. Серьезную историческую драму надо снимать с настоящим бюджетом — за полтора миллиона такое кино не делается. Но это как раз самое простое. Никита Михалков нашел-таки денег на «Утомленных солнцем», а вот поди ж ты, кино не сладились при всех своих бесспорных достоинствах. И тут уже вылезают на свет Божий два тесно связанных комплекса: первый — то, что Аксенов назвал ожогом. Вот ведь и сам Аксенов в «Московской саге» не сумел сочинить запоминающуюся и убедительную сталинскую Россию: застолья грузинских поэтов и любовныехождения комсомольцев у него убедительны, а Сталин — нет. («Московскую сагу» теперь превращают в сериал «Серебряный бор»: исторические картины становятся наконец модой сезона.) Слишком силен ожог, слишком мучительна память, слишком всевластны детские страхи, смешанные с ненавистью. Не будем забывать (многие обратили внимание на это совпадение), что и Герман, и Михалков сняли картины об избитом, униженном отце: хирург-усач в «Хрустале...» даже внешне похож на комдива Котова! И второй комплекс, отсюда же проистекающий: невозможно снять хорошее историческое кино без фундаментальной и оригинальной концепции российской истории. По тем или иным причинам наши лучшие кинематографисты такой концепции не выработали. Возможно, им было больно: исследование приходится проводить на себе, *in vivo*. Возможно, их интеллектуальные возможности были для этого недостаточны. Заметим кстати, что сколько-нибудь цельной концепции российской истории у нас до сих пор так и нету: говорю, понятно, не о доминирующей и единственно верной (это уже было, спасибо, накушались), но о личной, предложенной как вариант. Ведь и германовский «Хрустале...»

ничего подобного не предлагает, хотя убедительно и полно воссоздает мании, фобии и мифы позднего сталинизма. Михалков в «Утомленных солнцем» и подавно не делает никакого вывода, поскольку решал он в своей картине куда более современные задачи, нежели осмысление тридцатых. Он с интеллигентами-предателями разбирался, с их бесовщиной, с вечным противостоянием Полкана и Шавки.

Сложность в том, что советская концепция истории, навязываемая в обязательном порядке всем художникам до судьбоносного Пятого съезда кинематографистов, была по-своему внятной и цельной, доказательной и продуманной, хотя и насквозь лживой. Заместить ее можно только чем-то столь же фундаментальным, но при этом еще и идеологически неангажированным.

Приведем простой пример: до Льва Толстого в литературе и истории господствовала однобокая ура-патриотическая концепция, которой и Пушкин платит дань. Пришел Толстой и создал собственного Кутузова (и куда менее убедительного собственного Наполеона). Что говорить, историософская основа «Войны и мира» более чем спорна и по-своему однобока — но она фундаментальна, продуманна и свободна от конъюнктуры. Некоторую попытку создать собственную концепцию Великой Отечественной войны предпринял Гроссман, но у него вышло нечто отталкивающее эклектичное, философия «Жизни и судьбы» постоянно отдает публицистикой. В целом же приходится признать, что ни своей исторической прозы, ни своего исторического кинематографа у нас нет. Особняком стоит «Красное Колесо», которое, по остроумному замечанию Никиты Елисеева, представляет собою готовый десятилетний киносценарий, созданный под сильным влиянием Эйзенштейна. Но историческая концепция Солженицына является, по сути, двойником-антиподом большевистской концепции истории: она столь же идеологична, столь же социальна — и... недостаточно метафизична. В отличие от Толстого, Солженицын рассматривает историю не как мистическую хронику внезапных перемещений громадных людских масс, но как борьбу правых и неправых, своих и чужих — в этом, боюсь, беда «Красного Колеса». Была своя историософия у Алданова — довольно плоская, материалистическая, так что даже лучшие его книги остаются прекрасной беллетристикой и выше этого уровня не поднимаются. Какие после этого претензии к Пташуку и Сукачеву?

После этого длинного предисловия, собственно, можно ничего больше не писать. Потому что и «Праздник», и «В августе сорок четвертого» — сразу две военные картины, вышедшие летом 2001 года, — терпят неудачу именно по этой причине: старая концепция истории не работает, новой нет — а без нее, как без скелета, ни стоять, ни двинуться — только лежать бесформенной кучей. Вот почему при всем предполагавшемся напряжении «Праздника» и всем саспенсе «Сорок четвертого» в этих картинах нет главного — движения.

То, что переосмысление новейшей российской истории начнется именно с войны, — штука довольно предсказуемая: война всегда была самым бесспорным эпизодом этой истории, событием, вокруг которого объединялись все. Когда фронтовики пытались что-нибудь сказать вразрез с этим главным национальным мифом — им порывались заткнуть рот даже люди невоевавшие (примеры Окуджавы и Астафьева у всех на памяти). Войны, снятой на уровне «Спасти рядового Райана» или даже «Пёрл-Харбора» (вышедшего, кстати, этим же летом), у нас нет — и не только по причине безденежья или отсутствия спецэффектов, а потому, что показывать ужас войны как таковой, в голой и кровавой его сути, у нас сегодня попросту невозможно. Непонятно будет, как победили, что ему противопоставили. В кинопопсах Юрия Озерова (где ужаса было не в пример меньше, словно все самое страшное во Второй мировой и впрямь происходило в Нормандии или Пёрл-Харборе) наши побеждали за счет личного мужества, идейной мощи и общей правоты нашего дела. Сегодня демонстрация такой правоты неизбежно связана с оправданием сталинизма, с необходимостью отвечать на самый страшный вопрос: можно ли было победить в такой войне, не будучи фанатично сплоченными вокруг фигуры вождя? Могла ли свободная страна выстоять против машины Третьего рейха? Этот вопрос невероятно сложен, у каждого на него собственный ответ, но если берешься за военное кино — надо по крайней мере им задаваться. Ни Сукачев, ни Пташук ничего подобного не сделали, а потому и ждать художественных удач было бы наивно: ожидалось перепевание и легкое подновление советских штампов. И ожидания оправдались полностью: Сукачев перепевает штампы семидесятилетних партизанских и колхозных лент, фильм Пташука и вовсе напоминает «Случай в квадрате 36–80» и другие brave ленты об учениях и задержаниях диверсантов в советской армии времен «холодной войны». При всем при том его фильм снят

куда более мастеровито, только вот роман Богомолова в этом фильме куда-то делся, причем с концами. Никакой Алехин не вычислит.

О Богомолове разговор особый, поскольку я вовсе не выступаю таким уж апологетом этого сложного, неудобного писателя и человека. Его перфекционизм, дотошность во всем, что касается военно-технической стороны дела, меня волнует в наименьшей степени, и не фактическими своими подробностями для меня ценен его «Момент истины». Этот лучший из советских военных детективов, а может, и военных романов в целом не зря написан об августе сорок четвертого: к этому времени в СССР сформировалась профессиональная армия, которую Богомолов так любит, которой он упивается, о которой написаны все его тексты. Это отважные, опытные, никому не верящие на слово люди, в которых, почитай, ничего советского уже не осталось. Все вытеснено профессионализмом, точностью, сознанием своей силы, мужским братством и феноменальным чутьем на опасность. Эти-то люди впоследствии и создали могучую культуру оттепели. Скажем больше: роман Богомолова — один из самых имперских во всей советской прозе. Дыхание могучей страны ощущается тут в каждой строчке, в наиничтожнейшем из документов, которыми прослоено повествование: тут тебе и директива о замене запятой на точку в одном из второстепенных офицерских удостоверений (чтобы вернее отличать подделку), и поправка к приказу — выдавать, мол, не пять граммов изюма за грамм сахара, а только три... Хорошо понимаю богомоловскую дотошность, тоже очень имперскую по сути; эта-то могучая, величественная и отлично организованная страна — главный персонаж романа, и Алехин с Таманцевым и Малышом — вернейшие ее сыны. Понимаю, почему коммунистический миллионер Семаго и коммунистический президент Лукашенко так горячо взялись финансировать картину. Но имперскости — нет, нет того масштаба. Выясняется, что имитировать советский стиль невозможно. Огромную смысловую нагрузку — честь и хвала Пташуку за это — несет в картине пейзаж, единственное, что приближает ее к Большому Стилю. Актеры — талантливые, слов нет, — играют довольно суетливо и мелко, и даже знаменитый Евгений Миронов не спасает положения. Герой нашего времени, никак не того

. А где нет ощущения огромной и могучей воюющей империи (к которой надо еще решить, как относиться, — но без которой картина немислима) — там нет и изматывающего напряжения последней трети богомоловского романа. Последние главы — двадцатистраничный внутренний монолог Алехина, роковая ошибка капитана Аникушина, ориентировка на Мищенко — потрясают только такого читателя, который представляет себе масштаб намечаемой «гребенки», количество людей, занятых в операции, все то «чудовищное напряжение последних двух суток», которое составляет нерв богомоловского романа. Пташук сбивается на боевик, и тут уж ничего не поделаешь — не пускать же за кадром этот внутренний монолог с незабываемыми рефренами: «В баньку бы с ним сейчас... Точит суставы и лижет сердце... Трепанг с жареным луком»... Непереводадим не только язык «Момента истины» — непередаваем и его воздух. Без феерической гордости за свою страну и ее солдат, прошедших неслабую выучку, такой картины не снимешь. Да и типажей таких в современном кино не отыщешь.

С «Праздником» вышла история еще более кислая: если ленту «В августе сорок четвертого» по крайней мере интересно смотреть местами, то черно-белую тонированную фальшивку Сукачева и Охлобыстина воспринимать всерьез совершенно невозможно. Есть люди, сделавшие все для того, чтобы и самые серьезные их шаги производили впечатление неуместного глумления в лучших постмодернистских традициях. Таков Иван Охлобыстин, чье внезапное священство не повлияло на качество его сочинений — по крайней мере опубликованных. «Праздник» сделан по несложным чертежам: сначала мы наблюдаем за идиллической жизнью поселян, затем — за разрушением этой идиллии. Прослеживается отчетливое сходство с «Пёрл-Харбором» и бесчисленными подобными картинами, неизменно начинающимися с хроники мирной жизни, чуточку смешной, неизменно трогательной... и столь хрупкой на фоне приближающихся событий. «Праздник», однако, отсылает никак не к этой американской традиции (для которой

вообще характерен упор на пацифизм, на апологию вот этой самой мирной идиллии) — но к советским фильмам о вражеском нашествии: вот гнусный фриц предлагает мальчику шоколадку... вот еще более гнусные фрицы идут по нашей ржи... вот гнуснейший фриц брезгливо отворачивается от нашего же предателя... Но тут уж возникает вопрос: зачем? Чего ради? Не прибавлено — ничего; произошла очередная игра в войну. Игра в кино. Игра в историческую память. И намерения, увы, играют тут роль десятистепенную. Сукачев уже пообещал как-то набить морду критику, позволяющему себе иронизировать над тем, что для него, Сукачева, свято. Допустим, что действительно свято. Не верю сукачевскому надрыву — ни песенному, прибалтено-дворовому, ни кинематографическому; дворцовая Москва шестидесятых — семидесятых, в которой возрастали Сукачев, Охлобыстин и их эстетика, слезам верила меньше, чем когда-либо, и пафоса не терпела. Но допустим, что все честно. Тут встает роковой вопрос о взаимосвязи профессионализма и нравственности: делать непрофессиональное кино о том, как мать, отца и дочь расстреливают в их родном селе в первый день войны, — уже не особенно нравственный поступок. И я прекрасно понимаю, что Сукачев не имел в виду ничего плохого, но вот ведь в чем проблема: советскую военную летопись нельзя продолжать с того же места. «С четвертой цифры, пожалуйста!» Не звучит с четвертой цифры. Были десять лет, за время которых представления о народе, революции, войне перематывались как минимум дважды: сначала маятник радикально качнулся вправо, затем пошел влево (будем надеяться, что до крайнего положения не дойдет). Но даже если идеология путинских времен двигалась бы к полному оправданию большевизма или сталинизма, эстетически это уже требовало бы других красок. Ведь и гимн России — формально старый — записан в весьма современной, чуть ли не попсовой аранжировке. Очень может быть, что мыслить в сегодняшней России вполне можно как десять лет назад (отдельным ортодоксам, наверное, это удастся). Но снимать как десять лет назад — невозможно хотя бы потому, что эстетика, в отличие от идеологии, на месте не стоит. Любая попытка снять сегодня нечто советское — особенно попытка грубая, топорная, поверхностная — будет выглядеть пародией. Чтобы снимать о войне, надо быть либо пацифистом, закоренелым врагом насилия (пример Адамовича и Климова — последний состоявшийся российский военный фильм «Иди и смотри», при всех возможных претензиях к нему), либо фанатичным имперцем (фанатичным, подчеркиваю, — вот почему у Михалкова так мало шансов снять удачное военное продолжение «Утомленных солнцем»; сценарий, кстати, готов). Можно и еще кем-то быть... но быть совершенно никем — нельзя. К войне надо подходить с личной меркой.

«Список Шиндлера», очень возможно, входит в число слабейших фильмов о Холокосте — по крайней мере с точки зрения эстетика. Но картина-то ведь не столько о Холокосте, сколько о возможности и мере компромисса с абсолютным злом: Спилберг снимал именно концептуальное, строго продуманное кино. И даже «Враг у ворот» Анно, вышедший одновременно с картинами Пташука и Сукачева, при всем своем схематизме и фактических вольностях все-таки может претендовать на место в первой десятке военных фильмов последних лет, поскольку у Анно (как-никак постановщика «Борьбы за огонь» и «Имени розы») имеется собственный взгляд на войну как на дуэль двух личностей, наиболее полно воплощающих национальный характер. Иностранцам есть что про нас сказать (может, со стороны просто виднее?). Нам, в России, пока нечего, но состояние это не затянется — и если диктат общественного мнения не будет слишком суров, скоро у нас появятся картины о том, «как это было», а точнее, как это представляет себе автор. Рано или поздно гипноз, в котором сейчас живет страна, — кончится. И надо будет думать, решать, отвечать на вопросы — то есть заново, в который уже раз, писать советскую историю.

Я пока не очень себе представляю, какое военное кино у нас появится. Наверняка будут предприняты попытки вернуться к трижды проклятому и изруганному «абстрактному гуманизму» и пацифизму — которого в свое время не простили Мотылю. Будет и эпический реализм, только без озеровской идеологической фальши. Будет и реализм окопный, в раннегермановском духе. Отличное военное кино могла бы снять Кира Муратова — что-нибудь продиктованное естественной реакцией на кровь, смерть, бессмысленное убийство и его воспевание. Наверное, получит сильное воплощение и проза Василя Быкова, которая, если не считать «Восхождения» Ларисы Шепитько, не дождалась еще ни одной адекватной экранизации (да и о «Восхождении» можно спорить): будет, стало быть, и своя

экзистенциальная драма на военном материале. Не будет только одного: прямого продолжения. «Домой возврата нет»; идеология обратима, эстетика — никогда. Вот для констатации этого «момента истины» и стоило снимать оба российских военных фильма 2001 года.

№ 11, ноябрь 2001 года

Взрослая жизнь молодого человека

Евгений Гришковец встретил такой дружный и восторженный прием, так удачно нашел маску и так умело ее эксплуатирует, что поневоле хочешь нарушить эту идиллию каким-нибудь диссонансом, охладить пыл, вклиниться в хор похвал скептическим отзывом. Однако любой, кто читал или видел Гришкова, прекрасно понимает, что и славу, и хвалы, и «Золотые маски» этот тридцатипятилетний драматург и режиссер (в прошлом кемеровский, ныне калининградский) вполне заслужил. Заслужил не только удачно найденной маской, но и тем, что маска эта у него не одна, приемы весьма разнообразны, а в основе успеха лежит не прицельное чувство конъюнктуры, а врожденное чувство театра.

Успех Гришкова обеспечен тем, что он вернул наше театральное искусство к его естественной задаче — к самовыражению. Гришковец ничего не угадывал, не подгадывал и не выгадывал: он честно рассказал о себе и потому попал в нерв. Это самовыражение без оглядки на аудиторию (однако с превосходным пониманием ее предпочтений и законов сценического действия) само по себе трогательно и притягательно. Гришковец может играть свои спектакли перед большим и маленьким залом, перед знатоками и неучами, перед первым встречным. Он, кажется, ценит в себе не художника, не артиста, а прежде всего типичного представителя — того самого, о котором наш театр в последнее время забыл. Голый человек на голой земле, на пустой сцене (в «ОдноврЕмЕнно» эта метафора наготы буквализуется), растерянный, не знающий, что делать со своим новым опытом, и делящийся этим опытом с беззащитностью случайного собеседника, — вот сценический образ, с которым автор монолога «Как я съел собаку» вошел в сознание зрителя и читателя. И этот образ идеально совпал с самоощущением большей части аудитории. Прикидываться, как выяснилось, не надо. Можно вот так выйти и начать говорить, и если говорить честно — будут слушать.

Гришковец разрушил театральную условность, точнее, перевел ее в иной регистр. Не сказать, чтобы его вещи были враждебны традиционному театру: напротив, они и есть театр в высшем смысле, минималистский, без всяких эффектов, возникающий из ничего. Эти пьесы рассчитаны на игру, на вживание в образ, на вполне традиционное актерское перевоплощение, — они хороши отнюдь не только в авторском исполнении. И образ автора в «Собаке» сильно отличается от авторского образа в «ОдноврЕмЕнно». И в их речи множество тонких различий: герой «Собаки» куда интеллектуальнее, рефлексивнее, попросту взрослее человека из «ОдноврЕмЕнно». И опыт у них разный — собственно, эти два жизненных опыта объединены только одним: непонятно, что с ними делать. Герою немного за тридцать, он кое-что повидал и понял, но все это никому не нужно. Между ним и миром образовался некоторый роковой зазор, в эту щель сквозит, и эта драматическая коллизия становится для Гришкова главной. Человек не сводится больше к своей социальной роли, ему в ней тесно. А между тем скудеющая наша действительность с ее стремительными переменами, не затрагивающими ни души, ни разума, в личностях не нуждается абсолютно. Мир фантомен, все заняты какими-то страшно важными, но на поверку совершенно бессмысленными вещами вроде оформления дембельского альбома. Успел появиться новый тип людей, новый класс, если угодно, — эти люди прошли через все соблазны своей эпохи и не прижились в ней. Вот от имени этих новых лишних и говорит Гришковец. Все они начинают с нуля, и не зря его главный герой — «молодой человек тридцати — сорока лет». Молодые люди в знаменитой пьесе Славкина могли так называться в силу своего бессмертного и прекрасного инфантилизма, способности поддаваться гипнозам

собственной юности; молодые люди Гришковца никаким гипнозам уже не поддаются. Но ощущение начинающейся с нуля жизни точно так же обеспечивает им непрекращающуюся молодость.

Стремление такого героя остаться на сцене голым или рассказать о себе самое постыдное — как раз естественная, необходимая вещь. Главная задача этой маски — сбросить маску, потому что ни одна из серьезных ролевых игр, протекающих вокруг, Гришковца не устраивает. Его тема — человек, выломившийся из контекста, усталый от роли (почему и играющий себя, то есть только о себе и говорящий). Диверсанты из пьесы «Зима» ужасно устали быть диверсантами. Хороший книжный мальчик, попавший на флот, устал играть в солдата могучей сверхдержавы, в мужское товарищество, в крутизну. Герой «ОдновреЕмЕнно» вообще открывает для себя тьму простых вещей, — например, тот факт (в свое время меня тоже потрясший), что машинист, оказывается, не едет с поездом из Москвы, допустим, в Крым, а уступает место другому машинисту, который ведет поезд следующие 200 километров... и так далее. Происходит некое новое открытие мира. Слишком долго все мы смотрели на него сквозь призмы тех или иных идеологем, тех или иных социальных ролей — короче, жили опосредованно. Гришковец предпочитает соприкасаться с голой реальностью: иногда для такого соприкосновения нужен шок вроде призыва во флот, иногда довольно накопившейся усталости. Герой пьесы «Город» — хронологически последней и, боюсь, не самой удачной у Гришковца — устал от бесчисленных и унылых социальных обязательств, от друзей, просящих участия или денег взаимны, от жены, предъявляющей претензии и права... Между человеком и миром воздвигнуто слишком много препятствий. Гришковцу хочется отказаться от всякого вранья и договориться до себя — любой ценой. В некотором смысле его саморазоблачения на сцене — и буквальные, и вербальные — это такой сеанс психотерапии, который он сам же себе и устраивает. Просто чтобы после всех пертурбаций восьмидесятых-девяностых годов выстроить себе картину мира и разобраться, во что, собственно, превратилось загадочное Я.

Эта проблема, очевидно, насущна, о ней сейчас так или иначе пишут все сколько-нибудь серьезные авторы. Случился капитальный кризис самоидентификации: человеку элементарно некогда себя спросить, кто он такой. Вопрос даже не в цели жизни или в смысле ее — это все придет потом, сначала надо разобраться с простейшим: кто я и где я. Советские корни, любовь к советским праздникам, советский культ семьи и дома, советский страх перед любой нестабильностью: это в бэкграунде. В бэкграунде — и доброта, и порядочность, воспитанные все тем же оранжевым миром детства. Но есть и еще одно очень советское качество — адаптивность, приспособляемость, и герой Гришковца наделен им не в меньшей степени: он всюду умудрялся быть внутренне чужим, но внешне вполне своим. Теперь идет мучительный процесс сбрасывания всей шелухи, мимикрийных обликов, масок, кожи — процесс, который затронул и общество. Некоторые боятся, что оно вернется к «совку». Очень может быть: не случайно все детские воспоминания, все лирические реминисценции в «Зиме» кажутся фрагментами старого доброго советского кино. Но и «совок» не поощрял тех качеств, которые столь дороги герою Гришковца: честность, чувствительность... Так что есть шанс, что процесс пойдет и дальше, глубже. Что вернемся мы к человеку, а не к гомо советикусу. Хотя, повторю, все советское — от детских книжек до новогодних салатиков — Гришковца очень умиляет, и здесь он тоже честен.

На протяжении всего XX века Россия уродовала своих жителей: сначала — насильственной советизацией, потом — столь же насильственной десоветизацией, рынком, социальным дарвинизмом, декадансом и снобизмом нового образца, модами, халявой, наркотиками, чем попало — словом, всем тем угаром, который заменяет нам общественную жизнь вот уже лет пятьдесят. И в нашем патриотизме, и в нашем западничестве было очень мало здорового — преобладала ложь и дешевые понты. Стремление наконец выговориться, спустить «черную кровь», как в сказке о Робин Гуде, и добраться до алой, содрать маску и доискаться до лица — вот пафос Гришковца, и в этом смысле его «Город» — очень своевременная книга.

А самой удачной пьесой мне представляется все же «Зима» — обаятельное и в высшей степени сценичное произведение. Идея проста: разыграть все возможные модели отношений, которые складываются в треугольнике «Двое плюс одна». Исходная ситуация довольно экзотична (и, сдается мне, идеальна для новогоднего представления): в лесу скрываются два подрывника, им надо взорвать какой-то секретный объект. Появляется Снегурочка, вместе с которой они начинают разыгрывать разные ситуации из своего прошлого: вот они школьники, и оба в нее

влюблены, и родеют признаться; вот они соперники и коллеги, вот она любит обоих, вот обоих не любит... Этот мгновенный переход из одной ситуации в другую, с одними и теми же действующими лицами, мгновенно меняющими маски, завершается великолепной и истинно праздничной сценой, когда оба боевика решаются наконец воспользоваться проклятым рубильником и в результате устраивают грандиозный фейерверк. Это очень хорошо у Гришковца — какая-то чистая детская вера в то, что мир прекрасен и щедр в своей основе, что задуман он не враждебным человеку, а доброжелательным, полным изумительных сюрпризов. Только эта априорная вера и позволяет с такой тоской и злостью обрушиваться на скучные условности и идиотские обязанности, которыми обставлена наша жизнь... или, вернее, какими мы сами ее обставляем.

Что касается «Города» — из всех пьес Гришковца эта выглядит наименее оригинальной, наиболее вампиловской и, конечно, не выдерживает сравнения с «Утиной охотой». Вампилов куда богаче, разнообразнее, тоньше, типажи у него замечательные, каждый узнаваем и интересен — не только Зилов важен, но и его окружение, едва ли не более колоритное; у Гришковца все герои, кроме протагониста, достаточно служебны. Написать каждому живую и яркую речь то ли не может, то ли не хочется — все они говорят более или менее по-гришковецки и почти одинаково. Кризис среднего возраста, столь объяснимый (и даже не требующий объяснений) в пьесах-монологгах, здесь заявлен, но не прописан и не доказан; похоже, Гришковцу... страшно сказать, а все-таки это скорее комплимент: Гришковцу совершенно не даются традиционные формы сценического действия! Он не может написать Просто Пьесу, пьесу в классическом понимании, с сюжетом, с развитием характеров, эффектными мизансценами, возрастающим напряжением и проч. Ну так ведь и от птицы не требуется высокий класс ходьбы. Скажем, не требуем мы от Петрушевской, чтобы она писала интеллектуальные диалоги, а от Ионеско никто не ждал античной трагедии... В драматургии — не знаю уж почему — специализация еще более отчетлива, нежели, скажем, в прозе. Хороший прозаик запросто сочинит и детектив, и амурную историю, но хороший драматург крайне редко способен писать что-нибудь кроме того, на чем он съел собаку.

№ 1, январь 2002 года

Андрей Геласимов похож на писателя

Стая я, значит, перечитывать Геласимова. Потому что я его один раз уже читал, но забыл. Геласимов — приятный писатель, в голове не задерживается. Узнал вот, что и Маша Ремизова его любит. Перечитал — и даже, кажется, понял, за что. Она же, Ремизова, вообще со вкусом человек. Сенчин Роман ей нравится. Ну а Геласимов ей не как писатель должен нравиться, а как симптом. Типа вот появился в России наконец нормальный мейнстрим. Не криминальная проза, не иронический детектив, не пост-какой-нибудь, прости Господи, модернизм. А такой себе с понтом нарратив. И все про жизнь. Как она есть. Светло, человечно. Показатель нормализации. Из Интернета пришел. И она, Ремизова, выходит, теперь типа продвинутая, с понтом доброжелательная и вовремя успевшая к будущему триумфу.

И причем все верно. Повесть Геласимова «Фокс Малдер похож на свинью» вышел в финал «Премии Белкина». Повесть «Жажда» напечатана в «Октябре». Кто-то даже уже написал, что Геласимов стремительно входит в моду. И в Сети на него рецензии сплошь доброжелательные. Потому что на общем уровне «Прозы. Ру» он действительно прекрасен, как свежий ананас на фоне, допустим, несвежего помидора. И манера его простая, разговорная, с короткими фразами, легко так перенимается. Что я и хотел здесь продемонстрировать, да редакция Большую часть повычеркивала. Сказали, так каждый может.

Но надо же когда-нибудь заговорить и своим голосом. Трудность задачи заключается в том, что ругать Андрея Геласимова в самом деле как будто не за что, особенно если подходить к его сочинениям с традиционными сетевыми критериями. Среди тамошних экзерсисов его проза

действительно выглядит примерно так же свежо, мило и непритязательно, как простая и честная мелодрама на фоне чернухи, порнухи и авторских нудных заморочек кинематографа девяностых. И если бы Геласимова не тянули в серьезные литераторы (а тянут его, по причине безрыбья, довольно активно), никому бы и в голову не пришло сочинять рецензию, тем более отрицательную, на его прозу, идеально подходящую для заполнения досуга.

Ведь как, например, получилось с Олегом Постновым? Это тоже типичнейший сетевой литератор (или, как еще говорят, сетератор), причем не из худших: грамотный, начитанный, не лишенный слуха и стилизаторского дара. Однако, когда его насквозь цитатные сочинения переместились из сетевого контекста в бумажный (то есть в один ряд с прозой доинтернетной эпохи), картина получилась смешная и жалкая: лепит человек какие-то коллажи, при этом страшно себя уважает и понятия не имеет, до какой степени третьесортный товар у него получается. Это в Сети такие сочинения выглядят перлами, поскольку все остальное — либо летописи бесконечных пьянок и соитий, либо натушливые, многословные хохмы про то, как старшина в очко провалился. В Интернете и поныне кипят дискуссии о том, отличается ли сетевая литература от бумажной, и если да, то в какую сторону: немногочисленные сетевые мастодонты убеждены, что сетевой писатель демократичнее и бескорыстнее, он свободен от клановых игр, а профессионалы, заходящие в Сеть, твердят о непрофессионализме... Пожалуй, единственное серьезное отличие современной графомании, размещаемой в Сети, от графомании же, размещаемой на бумаге, состоит в том, что сетература принципиально и сознательно вторична. На бумаге такие тексты обнаруживают свою удручающую двумерность.

Это не значит, что в Сети нет талантливых авторов. Есть, хотя это по преимуществу поэты: Виктория Измайлова, Игорь Караулов, Линор Горалик. Есть прозаик Дмитрий Горчев с очень смешными и трогательными страшилками. В Сети начала публиковаться, хотя почти сразу выпустила книжку, талантливейшая и совсем молодая Ксения Букша — писатель, не похожий решительно ни на кого из современников. Потом, в бумажной литературе хватает собственной вторичности и понарошности: Сергей Шаргунов тащит из Лимонова вот такими вот кусками, даром что юноша неглупый, мог бы и сам чего-нибудь придумать. Но главное в сетевой прозе — это именно ее лихорадочные попытки доказать, что она совсем как настоящая. Вот, мол, как мы можем. И в сочинениях Геласимова меня отпугивает (опять же если рассматривать их по гамбургскому счету) именно установка на мейнстрим. Дело в том, что в литературе планку надо всегда устанавливать несколько выше желаемого результата. Скажем, качественный мейнстрим — это Татьяна Толстая, у которой есть претензия писать русскую классику. Или Людмила Улицкая, у которой, в силу хорошего вкуса, эта претензия чуть лучше замаскирована. Хорошая интеллектуальная проза — это Александр Мелихов, замахивающийся на авторитеты с решимостью Льва Толстого. Александра Маринина хочет писать детективы чуть лучше обычных, и потому у нее получаются обычные. Дарья Донцова хочет писать обычные, а получается полная хрень. Так что Геласимов, замысливший писать совсем-как-настоящую прозу в духе Виктории Токаревой (у них чрезвычайно много общего как на уровне сюжетов, так и в смысле формы), производит в результате сладкую вату, которая по объему, как мы знаем, очень внушительна, по вкусу довольно приторна, а по сути совершенно пуста. Это как телефон Хоттабыча, который снаружи выглядел как надо, но не работал, будучи выточен из цельного куска мрамора.

Вот у Токаревой он работает. На фоне ее милой и ровной, как женская болтовня, прозы встречается вдруг убийственно точное наблюдение, жестокая деталь, горькая какая-нибудь сентенция, тут же переводящая текст в иной регистр. И герои у нее не все одинаковые, и на каждую книгу (согласен, всегда неровную) — множество уколов точности, мгновенного узнавания. Узнавание в прозе Геласимова тоже происходит, но на уровне общеизвестных реалий, а не лично подсмотренных деталей. Если речь идет о Чечне, наличествует горящий БТР. Если о школе — присутствует любовь в спортзале. Если о бизнесе — старые друзья обязательно ссорятся из-за бабок. Дети всегда трогательно сопят во сне. Геласимов вообще любит детей, и дети у него все хорошие, чувствительные — только сопят многовато; аденоиды, что ли, у них? Речь их тщательно стилизована под рубрику «Юмор в коротких штанишках». Чрезвычайно качественные муляжи всего и вся. И детство у всех героев было неласковое, геласковое, совковое: их в детсаду вырвет от внезапного страха смерти, а воспитательница заставляет убирать. Воспитательницы, учителя и завучи у Геласимова словно сошли с экрана — в школьных фильмах они ровно такие же. И у каждого из нас в детстве был идиот военрук.

«Умиротворяющая ласка банальности», — писал о такой литературе Георгий Иванов; подобными же вещами ласкал интеллигентское подсознание Сергей Довлатов, тоже очень старавшийся ориентироваться сначала на петербургский, а потом на брайтонский мейнстрим. А в литературе хуже середины нет ничего.

Оттого-то почти ничего из прозы Геласимова и не застревает в сознании: прочел я, допустим, «Жажду» — и ничего не помню уже два дня спустя. О чем там речь? Герой вернулся из Чечни с обожженным лицом. Лицо это так уродливо, что он старается никому не показываться на глаза, надевает черные очки, избегает женщин. Он рисует очень хорошо и быстро (умудряясь за минуту набросать целую батальную сцену). В него, можно догадаться, тайно влюблена соседка, мать-одиночка. У него два друга-однополчанина, забыл уже, как зовут. Оба занимаются бизнесом. Есть и третий друг, который спивается, и двое других, прихватив героя, начинают его искать. Никого не находят, но ездят к однополчанам и очень много пьют, больше, чем у Хемингуэя. Что вы хотите, потерянное поколение. В детстве герой не знал родительской ласки, отец у него бабник, в конце концов ушедший из семьи, а отчим — идиот, из-за которого они теперь с матерью не могут увидеться. Единственным человеком, кому до героя было дело, оказывается очень толстый директор строительного училища, который таскал юного художника к себе, заставлял рисовать свои ботинки и постоянно пил. Пил он стаканами, бутылками, ящиками, ибо его сжигала жажда. Героя теперь она тоже сжигает. Да, совсем забыл: героя зовут Константин, что значит «Постоянный». В конце концов спивающегося друга находят, а соседка вроде как дает герою понять, что любит его. Сын соседки, во всяком случае, точно любит. В финале он оглушительно сопит.

Есть вещи, о которых лучше не писать мейнстримную прозу, поскольку сами по себе они находятся за гранью мейнстримной жизни. Инна Булкина справедливо заметила, что в «Жажде» совсем нет чернухи, — но написать вещь на таком материале без чернухи практически невозможно. Та же Булкина замечает, что в «Жажде» имеется ритм, — но нельзя не заметить, что ритм этот чисто внешний, формальный, иногда навязчивый (сны и воспоминания героя через правильные интервалы прерываются картинками из его настоящего, кое-какие эпизоды рифмуются), тогда как внутренней структуры в повести попросту нет, как нет и сюжета, и развития характеров, и речевых характеристик... «Новые русские» говорят как в анекдотах. Омоновцы говорят как омоновцы. Чечня не изображается никак, иначе будет неполиткорректно: намекнуто на армейское воровство и оправданную жестокость федералов, есть сцена в госпитале, все вместе должно производить впечатление кровавой и бессмысленной бойни, но производит впечатление неумелой и бессмысленной спекуляции. В гениальность, уродливость и запой героя предлагается верить на слово, поскольку ни одного пластически убедительного описания у Геласимова опять же нет; нет пейзажа, портрета, точного словца. Зато есть тщательно замаскированное заимствование из одного такого военного писателя, Киплинг звали; был у него не самый сильный роман «Свет погас», так вот желательно было бы хоть талант герою придумать другой. Сделать его не художником, что ли, а музыкантом. В прозе Геласимова это легко, там почти все детали взаимозаменяемы.

Ну ладно, скажете вы, это Чечня, такая тема, что трудно избежать штампа. (Как будто обязательно писать о Чечне с интонациями Анны Политковской или уж сразу Эриха Марии Ремарка.) Но ведь в остальном-то Геласимов очень обаятелен, факт! Не факт, отвечу я вам: наиболее удачное пока его произведение — «Год обмана», на бумаге пока, кажется, не изданное. Но и там фабула до того вторична, что источник опознается с первого взгляда: богатый «новый русский» покупает своему сыну, мальчику трудному, проблемному, умному и нервному, игрушку — неудачливого сотрудника собственного офиса. Там начинается потом, конечно, всякая любовная линия, появляется обаятельная Марина с глазами Одри Хэпберн, едет вся компания за границу... Даже на уровне названий прослеживается установка на Токареву — вспомним «День без вранья», а уж про судьбу Франсуа Перрена из фильма «Игрушка» я и напоминать не хочу. И все это читается легко и с интересом и забывается на другой день — чего еще нужно от литературы?

И тут уже позвольте вам этого не позволить. Кое-что еще от литературы требуется, хотите вы этого или нет. Нам, положим, в наше время деградации пороков (добродетели деградировали уже давно) любой текст, набранный буквами, кажется литературой. Вот и Ирина Роднянская в статье «Гамбургский ежик в тумане» обнаружила зияющую пустоту на месте самого понятия «гамбургский счет». Появилось очень много литературы, как говорится, в формате «Прозы.

Ру», которую невозможно оценивать по традиционным критериям, потому что она по определению вне этих критериев, как детективы Платовой или рассказы Вик. Ерофеева, составившие сборник «Пупок». Однако либеральный подход к реальности диктует нам, что все действительно разумно, и на фоне текущей отечественной словесности Геласимов действительно скоро станет героем критических баталий. Стал же им Сенчин, пишущий на порядок лучше, но так же одинаково и так же, в общем, вторично. Время такое, что Бушков косит под Дюма, Акунин глядится Толстым, а Вадим Месяц попадает в «шорт-лист» «Букера». В такую эпоху трудно требовать от литературы каких-то сверхдостижений. Однако не мешает помнить, что серьезная проза (о Чечне стыдно писать несерьезную) требует оригинальности, авторского почерка, ярких деталей, живых диалогов, лаконичных и точных описаний. По идее, читателя надо потрясать, удивлять, встряхивать, а не только баюкать. Желательна своя концепция истории или современности, а красоту героинь или героев хорошо бы подкреплять яркими портретами. С портретами вообще напряг ужасный: вот повесть «Фокс Малдер похож на свинью». Речь в ней идет о том, как совсем молодая учительница влюбилась в старшеклассника. Не ясно, чем он умудрился разбудить такую страсть (старшеклассника не видно совсем, как и повествователя). Однако поверим. Военрук, описанный в лучших токаревских традициях, — и тот живей и ярче, чем обе молодые учительницы; впрочем, оно и понятно — характерные роли играть легче, ты мне положительного героя сыграй, чтоб был живой... В чем смысл описанной истории и при чем тут Фокс Малдер — решительно непонятно, однако каждый вправе придумать собственную версию; если имеется в виду, что в роли Фокса Малдера — тайного агента-наблюдателя — выступил герой, случайно подглядевший любовную сцену между учительницей и учеником... тогда да, тогда они точно оба свиньи. Но он же вроде как ни в чем не виноват. Лежал в чуланчике при спортзале, покрыв себя матом, и ни гугу. Главное же — в чем итог трагедии этих картонных персонажей, в чем насущная ее важность для читателя? Не думайте, все это изложено очень хорошим слогом, весело так и остроумно, хотя и несколько фельстонно. С узнаваемыми (по-газетному) реалиями. То есть Геласимов действительно лучше почти всего, что вывешивается в Интернете, — почему и вызывает оголтелую ненависть у части сетевого сообщества, которая вообще писать не умеет. Вот только коммерческая сверхзадача из Геласимова слишком торчит — в противном случае автор умудрился бы хоть раз написать что-нибудь больное и честное. Задатки-то налицо. Я не исключаю, что со временем Андрей Геласимов напишет замечательную прозу. Но верится в это слабо — во-первых, в Сети размещены двадцать его сочинений, и все — от стихотворений в прозе до романов — выдержаны в абсолютно одинаковой манере, которой автор владеет вполне уверенно. Во-вторых, чего ему беспокоиться? И так ведь канает. А у сетевого сообщества появился Свой Человек в большой литературе. Типа прорыв.

№ 1, январь 2003 года

Книжная полка Дмитрия Быкова

Уникальный случай! На этой книжной полке нет ни единой книги, которую хочется снести в «минус», ни единой издательской неудачи, — а объясняется все довольно просто: жизнь моя в июле — августе складывалась так, что приходилось покупать книги специально для работы. Поверьте, это наилучший способ пополнять свою библиотеку. Так что «полке» вполне подошло бы название «Похвала профессии».

Давид Бурлюк, Николай Бурлюк. Малая серия «Библиотеки поэта». — СПб., 2002. - 590 с.

Стихи Давида Бурлюка, занимающие три четверти этого небольшого томика, не представляют никакого интереса, кроме историко-литературного: это отмечает и С.Красицкий — составитель и комментатор. Бурлюк и сам не питал на свой счет особенных иллюзий — он был не художник и не поэт, а организатор литературного процесса. Просто тогда таких менеджеров было — раз и обчелся, а сегодня их значительно больше, нежели поэтов. Разница та, что промоутируют они главным образом сами себя, — а Бурлюк получал одинаковое удовольствие от раскрутки собственных и чужих дарований. По-настоящему интересна последняя четверть книжки — стихи Николая Бурлюка, поэта, не побоюсь этого слова, с задатками гения. Поневоде оценишь вкус Брюсова, сразу выделившего его из среды ровесников, и Чуковского, который высоко ставил «кротчайшего поэта, напьялившего маску футуриста». Стихи этого странного, рослого, чрезвычайно застенчивого юноши в сознании современного читателя бытуют главным образом благодаря катаевской «Траве забвения», где автор цитирует два бесспорных шедевра из второго «Садка судей»: «С легким вздохом тихим шагом...» и «Наездницу». Да, в миг смертельной опасности только такие безумные стихи и вспоминать. Интонации, образы, лексика младшего Бурлюка (их с братом разделяли восемь лет) — не футуристические вовсе, а скорее преждевременно обэриутские. Тот же печальный абсурд, та же детская чистота и внимание к маленьким предметам. Николай Бурлюк погиб предположительно в 1920 году, воюя на стороне белых; о его последних годах ничего достоверного не известно, последние публикации относятся к 1915 году. «Вагоновожатый, откройте вестингауз! Шахтерами сжатый, я нашел путь в Эммаус!» Вдруг и впрямь нашел?

Дороти Л. Сэйерс. Создатель здания / перевод с английского Н.Трауберг. — М.: Хиллтоп, 2003. - 490 с.

Дороти Сэйерс писала женские детективы (см. ниже — о Татьяне Устиновой), и весьма популярные, но значительно интересней ее христианская апологетика. Впрочем, книга, впервые представляющая русскому читателю единомышленницу Честертона и Льюиса, интересна не только как пример отважного пафоса в наши маловерные времена, но и как вдохновляющий опыт живого, непосредственного, адекватного перевода. Все, что выходит из-под пера Натальи Трауберг, никоим образом не поступается своей индивидуальностью, но как бы несет на себе отсвет ее кроткого обаяния и милосердной иронии. Сэйерс — очень убедительная проповедница, хороший драматург (ее пьеса «Ревность по дому твоему» некоторыми мотивами напоминает голдинговский «Шпиль» — хотя, конечно, она куда проще) и остроумный эссеист. Трауберг делает с английскими текстами какое-то чудо — она насыщает их истинно русской неоднозначностью, поверяет отечественным скепсисом — и тем они победоносней, когда проходят через это горнило. Переводчица, разумеется, скажет, что она лишь проявляет то, что в этом тексте было с самого начала. Пусть так, — но не сможет же она так же отвести комплименты, касающиеся ее предисловия, комментариев и всей миссионерской деятельности, благодаря которым мы и читаем сегодня Честертона и Сэйерс? Обаяние этого текста таково, что противиться ему сложно: прелестна обыденная, без тени высокомерия, живая и пламенная речь. Все-таки публицистика — незаменимая школа для христианского писателя, ибо журналист должен уметь убеждать любую аудиторию. Так что лучшие проповедники получаются из журналистов... молчу, молчу!

Лев Мочалов. Спираль. — СПб.: Геликон: Амфора, 2003. - 470 с.

А в этой книге никакого успокоения нет, как нет и благостности, и эйфории, хотя возраст автора и благообразная седобородость как будто располагают именно к такой интонации. «Геликон» и «Амфора» продолжают свою поэтическую серию, где публикуют не только молодых, но, как видим, и питерских мэтров. Поэт, искусствовед, руководитель легендарного ЛИТО Лев Мочалов, друг Глеба Семенова, ученик Луговского и Пастернака, — встретил свое семидесятипятилетие книгой, которую итоговой никак не назовешь. Под обложкой этой книги бушуют страсти нешуточные — автор никак не выяснит своих отношений с Богом, и слава Богу! Сколько уж лет Мочалов доказывает, что стихи не должны быть гладкими — в строке

необходима синкопа, заноза, шероховатость; он многому научился, конечно, и у Маяковского, и у конструктивистов, и у художников блистательного русского авангарда, который он всю жизнь изучал. Эта же заноза сидит не только в отдельных ломаных, сбивающих дыхание мочаловских строчках, но и в каждом отдельном его цикле: тут яростное вопрошание, мучительная попытка вообразить невообразимое — рай, ад, загробную встречу с друзьями и кумирами, воздаяние, прощение... Мочалов — лирик по преимуществу религиозный и при этом интеллектуальный, с презрением отмечающий всякую суггестию, настаивающий на значимом, весомом слове и четкой поэтической формуле. «Но что же рай тогда? Не знать? Не думать?» Увольте, такого рая он не мыслит. Рай мыслится ему то как гигантский музей или концерт — праздник культуры, в которой только и видит Мочалов оправдание истории, — то как весенний лес, в котором «детство мое собирает жуков и зеленеет моя могила». И непонятно еще, в каком раю было бы лучше, — ведь для Мочалова, как и для Пастернака, и стихи, и живопись, и весенний лес — все свидетельствует о едином творческом духе, источнике всего. Как бы еще с этим примирить память о блокаде, о нищете, о рабстве? Как бы добиться ответа? Дорогой ценой куплено мочаловское пронзительное восклицание: «Господи, ты один у меня!» Думается, эта еретическая лирика куда богоугоднее, чем елейность иных стихотворцев, давно отказавшихся от диалога, да и не очень верящих в его возможность. И, конечно, убийственны гневные мочаловские стихи о нынешней тотальной деградации, о том, как опять прекращаются все звуки, — кто бы ждал от этого патриарха такого горячего гнева, острой тоски и живой страсти? Хотя самое сильное, на мой вкус, — это все-таки «Цветущая липа». Счастлив, кто умеет так радоваться.

Виктор Строгальщиков. Край. — М.: Пальмира, 2003. - 187 с.

Антиутопий о будущей гражданской войне сейчас предостаточно (скоро и автор этих строк бросит свои две копейки), но если можно писать сотни томов о войне прошлой — почему нельзя о войне будущей? Не надо бы, по-моему, с недорогим оптимизмом восклицать: «Россия удержалась на грани гражданской войны!» Война эта, в сущности, давно тлеет под золой, и Чечня — далеко не самое масштабное противостояние из вызревающих ныне. Когда страна ни в чем не хочет определяться, она обречена на такое жжение, тление, истлевание; тетралогия Строгальщикова (три «Слоя» и «Край») — как раз об этом. По жанру и материалу «Край» — нечто среднее между «Невозвращенцем» Кабакова и последними триллерами Латыниной: Сибирь, сначала промышленные войны, потом окончательный распад России на более мелкие территории, ооновские войска в Тюмени, партизанщина, банды... Еще одно имя, приходящее на ум, — Миндадзе (особенно после «Парада планет»): такая же скупая, сухая, сценарная проза с минимумом деталей, зато все — резкие, как вырубленные. Главный герой — журналист Лузгин, главная коллизия — оборачиваемость, оборотничество всех и вся; где свои, где чужие — хрен разберешь. Война, где все куплены, — это уже вроде как и не война, а игра в мужественность и крутизну. В фамилиях и обстоятельствах очень скоро запутываешься, и это неплохо. На войне ведь тоже ничего не понятно. Такой и предполагаешь войну нового типа — войну в мире, где свои и чужие давно стоят друг друга. А написано славно, динамично, много точной, умелой, репортажно нарочитой будничности. «Пальмира» открыла нам замечательное имя, в Тюмени уже давно известное, — все-таки из журналистов всегда получаются хорошие писатели... молчу, молчу.

Дмитрий Нестеров. Скин. Русь пробуждается. — М.: Ультра. Культура, 2003. - 140 с.

Сразу три книги молодого и уже скандального издательства «Ультра. Культура» вышли нынешним летом, и вокруг каждой образовался вполне объяснимый шум. Как реагировать на книгу Нестерова — непонятно. Это очень сильный роман — хочется сказать, физически сильный: люди крепкие, придающие большое значение своей физиологии (мускулам, сексу, реакции), обычно пишут хорошую, столь же физиологичную прозу... ну, хоть Лев Толстой...

Это я не к тому, что из Нестерова получится новый Толстой, а к тому, что из скина, столь внимательного к политике и к жизни плоти, может получиться настоящий писатель. Поразительно мощная сцена избияния беременной женщины в поезде (вообще все драки написаны хорошо, со знанием дела). Великолепная история с умирающей кошкой, которую герой, отчаянный борец за чистоту расы, самоотверженно выхаживает: натуралистично, страстно написано — не хуже, чем у Лимонова в «Укрощении тигра» история с котенком. Бойцы всегда сентиментальны, кто же сомневается.

Каков главный пафос этого сочинения — сказать не берусь. Автор пишет, как дерется (он сам из скинов), — оттого, что силу некуда девать. В этом смысле форма вполне адекватна содержанию. Тема, в общем, та же, что у Строгальщикова, — русские против «хачей» (хотя «Край» совсем, совсем не таков). Но это уже не антиутопия. Это — здесь и сейчас. Добровольно данные показания, которых от скинов так и не могли добиться ни на одном суде (да и судов нормальных не было). Вероятно, прав издатель этой книги, главный редактор «Ультра. Культуры» Илья Кормильцев: книга эта — роман воспитания, хроника преодоления пустыни отрочества, по-толстовски же говоря. Но ценна она прежде всего как свидетельство — человеку кажется, что он занят саморекламой, а занят он самооправданием. Талант — он всегда об руку с нравственным чутьем, с этого меня никто не сдвинет. «Майн кампф» — книга скучная, а «Скины» — интересная. Герой думает, что он гордо басит, а он повизгивает. Плачет. Чувствует, что это его размазывают бомберами по полу электрочки. От палача до жертвы — один шаг. Так что не знаю, как там читателю, а Нестерovu эта книга была, вероятно, очень нужна.

Аллах не любит Америку / составитель Адам Парфрей. — М.: Ультра. Культура, 2003. - 430 с.

То же издательство, и тут уже скандал был настоящий, громкий — что в Штатах, когда антология Парфрея увидела там свет в прошлом году, что у нас, когда ее издали в отличных переводах Энсани, Богдановой, Борисова и других. Книжечка чрезвычайно амбивалентная — с одной стороны, замечательный свод абсурдных, жестоких, трагифарсовых документов, свидетельство пещерной ненависти и тупой непримиримости, а с другой — страшное предупреждение о том дивном новом мире, в который мы вдруг шагнули. Цивилизация, где жизнь стала значить больше всего, породила симметричного и в чем-то равного врага — цивилизацию, в которой жизнь не стоит ровно ничего. Многие (иногда и я) утешают себя мыслью, что исламский терроризм существует до тех пор, пока существуют высокие цены на нефть — главный ресурс арабского мира; пока можно оплачивать подвиги звонкой монетой — осыпая ею, правда, уже родственников покойного. Оказывается, главный ресурс все же — далеко не монета и не обеспечившая ее нефть. Есть, еще есть самоотверженные фанатики, идейные борцы. И не в нефти дело, а в нашем повальном попустительстве и разложении: вот их главный ресурс, если кто пока не понял.

Каким будет главное противостояние нового века, уже понятно. Чем все кончится, тоже понятно. Всегда так кончается. Вопрос только — какова будет цена победы на этот раз. И на сколько десятилетий хватит Западу заряда пассионарности, прежде чем он снова расслабится и тем породит очередную убийственную силу — марширующую толпу фанатиков, одержимую идеей нравственной и религиозной чистоты.

Дмитрий Старостин. Американский ГУЛАГ. — М.: Ультра. Культура, 2003. - 320 с.

Старостин пять лет провел в американской тюрьме и со знанием дела развенчивает миф о самой гуманной, самой безошибочной, самой комфортной пенитенциарной системе. Америка предстает у Старостина кафкианским лабиринтом, в котором живой души не встретишь (зато мертвых душ — сколько угодно). Абсурд, путаница, вязкость, клейкость, тупость, обман, деградация — вот картины, раскрывающиеся ошеломленному читателю; такой мир не только омерзителен — он еще и очень уязвим. Горе тебе, Вавилон, город крепкий! Не сказать, чтобы

автор вовсе не любил Америку. Просто он ненавидит то царство тотальной несвободы и лжи, в которое она превратилась. Суровая проза, настоящий физиологический очерк. Впервые главы из книги Старостина начали появляться в «Фасе» и были встречены с любопытством и недоверием. Книга потрясает того больше. В особенности потому, что, когда все главы собраны в один том, становится ясен главный авторский посыл. Самое страшное — оказаться не перед лицом жестокости, а перед лицом забвения. В России тюрьма и воля соприкасаются гораздо ближе — чуть ли не каждый четвертый арестовывался, чуть не каждый второй зек сидел безвинно. В Америке заключенный — действительно гражданин отдельного мира, выключенный из мира живых. Его виновность не подвергается сомнению, его оценивают по другому стандарту — не то что в России, где и судьи почти всегда уверены в несправедливости собственных приговоров... Они же знают, как и под чьим давлением их выносят. «Большинству американских граждан вообще безразлично: исправится преступник или нет. Они мыслят не в ветхозаветных даже, а в машинных категориях воздаяния»... Нет, все-таки Россия лучше. Очень патриотичная книга.

Александр О'Шеннон. Ирландский блюз. — М.: Алгоритм, 2002. - 160 с.

Первая книга (на подходе вторая — на этот раз роман, «Антибард») замечательного московского автора-исполнителя. Когда-то (он еще печатался под фамилией «Заяц» и был художником) мы вместе работали в мальгинской «Столице», и никто понятия не имел, как поэт этот раздражительный очкарик. Это потом, в конце девяностых, по московским клубам начались его концерты, а диски «Ангел на белом козле» и «Истамбул» с трудом доставали у автора — они нигде не продавались. О'Шеннон — странный бард, фантастически артистичный, пародийный в каждом слове и отчаянно искренний в своей шутовской скорби. Больше всего он похож — по характеру отношений с лирическим героем — на раннего манерного Вертинского. Гомоэротические, педофильские, садомазохистские и прочие фантазии «ирландского барда», написанные вдобавок чаще всего на политические темы, идеально соответствуют времени: тут тебе и баллада об ирландском террористе, и песня о взорванном самолете, и латиноамериканские повстанческие мотивы — короче, Эрос и Танатос братья навек. «Здравствуй, дедушка Фрейд!» — называется один из альбомов О'Шеннона, и все тут по делу. Лирический герой этой книжки (в которой, увы, нет нот) — маленький человек начала двадцать первого века, маленький злой террорист, страдающий от всех возможных неудовлетворенностей, страстно преданный идее и пылко мечтающий о мировом господстве над всеми женщинами и некоторыми даже мужчинами. Очень разоблачительно, в меру надрывно, почти всегда смешно — а главное, временами дыхание перехватывает от подлинности некоторых строчек этого вечного лицедея: «Прости нас, Господи, а если не сумеешь, тогда прости хотя бы одного». От души присоединяюсь к этой просьбе. Все-таки лучшие барды получаются из журнальных работников... молчу!

Татьяна Устинова. Мой личный враг. — М.: Эксмо, 2003. - 317 с.

Мне приходилось уже писать о том, что Татьяна Устинова — единственная из всех наших новых детективщиц, кто владеет русским языком. После Марининой, конечно (хотя ее стиль и нейтральней, скучней устиновского: дистиллированная вода из милицейского графина). Когда-то мне случилось раскрыть роман Александры Марининой в приморском кафе — и три часа не отрываясь я читал «Иллюзию греха». Так же прочел я «Моего личного врага» — в лесу, на поляне, не замечая того, что лежу на муравьиной тропе. Когда читаешь современный мягкообложечный детектив (особенно женский, который, как морская свинка, — и не морская, и не свинка, то есть и не детектив, и не женский), больше всего внимания обращаешь на скучное строкогонство, натянутые остроты, пошлости и элементарные стилистические корявости. В случае с Устиновой ни на что подобное не смотришь. Диалоги живые, описания яркие, состояния узнаваемые, — короче, живи мы в другие времена, она писала бы хорошую

городскую прозу. С сюжетами, как всегда, — беда, но интерес устиновских книг не в этом. Она работала на телевидении, знает среду и не жалеет жирных, сочных красок для описания взаимовыручки и взаимной ненависти, подковерных интриг и чудес самопожертвования, имеющих место в «Останкине». Прототипы хитро замазаны, рассредоточены по нескольким героям и проч., — но нас так просто не проведешь. Думается, журналистская среда ни у кого еще не изображалась с такой любовью-ненавистью, как в прозе Устиновой. В остальном — вполне терапевтическая, успокаивающая, хорошо кончающаяся проза с принцем из сказки, роковой сексуально озабоченной злодейкой, верными подругами (неприменно напиваются втроем на кухне) и глянцевого заграничного. Но описания ночной аппаратной! и новостной бригады! и коридорных останкинских сплетен, и легучек, и прочей мировой закулисы! Нет, положительно прозу должны писать только журналисты... молчу, молчу!

Борис Кагарлицкий. Реставрация в России. — М.: УРСС, 2003. - 375 с.

Вот эту книгу я с наслаждением отнес бы к отрицательным читательским впечатлениям, но что поделать — лучшими политологами тоже оказываются журналисты. По крайней мере самыми убедительными. Кагарлицкий ведь не политолог в собственном смысле — он яркий левый публицист, в совершенстве владеющий разоблачительной риторикой. Эта книга — такая же примерно энциклопедия полемических приемов, как и, скажем, труды Сергея Кара-Мурзы. Разоблачая хитрости либеральной пропаганды, эти господа в своей контрпропаганде пользуются ничуть не более тонкими орудиями — а вы бы чего хотели? Иначе не бывает, мы сами куем себе врага и перенимаем его черты (см. отзыв о книге «Аллах не любит Америку»). Стил Кагарлицкого, ведущего публициста «Новой газеты», — классический пример «риторики безответственности». Это наиболее распространенный «левый» дискурс, используемый — или симулируемый — радикальной интеллигенцией, критиками режима, наделенными фанатической верой в свою правоту и чистоту. Носителем такого сектантского сознания является, например, Явлинский — один из немногих положительных героев книги Кагарлицкого. Разоблачая любые режимы, такой автор одинаково убедителен. Ему и в голову не приходит, что он и его единомышленники могли бы кое за что разделить ответственность с властью. Что вы! Никогда в жизни... Кагарлицкий пышет праведным гневом и тогда, когда осуждает эпоху Ельцина, и тогда, когда громит Путина. Сейчас ему кажется, что политика властей недостаточно «социально ориентирована», а масса инертна и не готова защищать свои интересы. Я убежден, что на социально ориентированную политику и революционизированную массу он бы обрушился не менее неотразимо. Такой дискурс, такой пафос. Вы все в реставрации, а я весь в белом. Мы всегда будем против. Власть уже тем плоха, что она власть... Мы не врачи, мы боль. Романтики, блин. КСП от политологии. Я допускаю даже, что Кагарлицкий бескорыстен — ну невозможно за деньги пускать такие рулады! Это от любви к искусству, к собственной белоснежности... И все бы ничего, когда бы не откровенное манипулирование и прямая ложь в паре-тройке мест. Когда бы не кликушество в духе худших образцов газеты «Завтра»... Однако — заново в плюс. За клиническую показательность. За образцовую демонстрацию нехитрой стратегии «Как, будучи левым, выглядеть всегда правым».

№ 11, ноябрь 2003 года

Белый Ящер с белого берега

Михаил Щербаков. «Если»: песни 2001–2002 / запись Игоря Грызлова.

Когда «Огонек» — после перемены менеджмента, собственника и редактора — съехал из Газетного на Красноказарменную, в чем так соблазнительно было усмотреть символ эпохи, сотрудники, понятное дело, роптали. Ликовал я один, поскольку путь на работу пролег теперь от метро «Авиамоторная» мимо ДК МЭИ, по местам, навсегда для меня счастливым. Этот кусок улицы с чудовищным красноказарменным названием выпадает из Москвы и связан с каким-то иным, сказочным пространством — потому что с восьмьдесят девятого по девяносто, кажется, третий здесь давал концерты Щербаков, иногда по три вечера кряду, по абонементу; здесь я его впервые услышал живьем. Циклы из двух-трех концертов случались, как правило, весной — или это сейчас так помнится? — и оттого ощущение огромного пустого простора городской окраины было особенно острым. Толстой писал о пустыне отрочества, имея в виду одиночество и безотрадность, — но в пустыне есть свое очарование: безлюдье, бесконечность, живое присутствие Бога; такой пустыней романтического отрочества мне всегда представлялся пейзаж песен Щербакова, о чем бы они ни были написаны. Да они, собственно, и всегда были только об этом.

И потому, шествуя по московской слякоти на не больно-то любимую работу мимо школы с визжащей малышкой (идиллия врет, все судьбы уже предрешены, роли поделены, изгои назначены), мимо самого МЭИ с такой же визжащей малышкой чуть постарше, мимо киосков, которых тогда не было, с газетами, которых лучше бы не было вовсе, — я хоть на десять минут, да перескакиваю в то время, тоже не особенно радостное, но еще не столь затвердевшее, сулившее всер вероятностей. Неисчерпаемое богатство будущего как-то связывалось с щедростью песенного щербаковского дара, ничем не ограниченной свободой его возможностей. Не важно, что сам автор никаких иллюзий не питал, что первый концерт восьмьдесят девятого, на который я и попал сразу после армии, уже открывался песней куда как мрачной — «С какого конца ни начни, к началу уж точно не выйдем, бессмертен лишь всадник в ночи, и то потому, что невидим... Мария, кораблик, душа, ничто ничему не подвластно, сто лет, оступаясь, греша, я помнил тебя — и напрасно. Покуда в дальнейшую мглу душа улетает жар-птицей, на диком раешном балу останешься ты танцовщицей». Щербаков никогда не страдал избыточным оптимизмом и, на что-то понадеявшись, сам себя тут же и осуждал («Вот поднимается ветер», 1988). Тут не в содержании дело, — содержания очень часто нету вообще никакого, это высокое искусство — произносить столько слов, не говоря ничего... или, точней, обнажая то, что за словами. Не сказать даже, чтобы щербаковские песни внушали надежду и желание жить, — они просто безмерно раздвигали горизонт и учили радоваться пустыне, песчаной ли, морской ли; конечно, с политикой все это никак не связано, но с ощущением свободы в ее наиболее привлекательном обличье — пожалуй. Все эти красноказарменные наблюдения я недавно попытался изложить Щербакову лично — он, по обыкновению, усмехнулся и буркнул: «Люблю в тебе я прошлое страданье и молодость погибшую мою». Ну не сказать чтобы вовсе погибшую, — однако спутником и символом моей молодости навсегда останется он, и думаю, что лучшего спутника подыскать трудно.

Вообще с Щербаковым или о Щербакове говорить бессмысленно — этим и объясняется, вероятно, сравнительно малый объем написанного о нем при огромном объеме написанного им за двадцать пять лет сочинительства. Какой смысл беседовать с пейзажем или анализировать облака? Новый альбом «Если», выпущенный в преддверии сорокалетия автора, в этом смысле мало отличается от прежних — и вообще периоды у Щербакова найти и разграничить трудно; все черты, наметившиеся уже в первых песнях, попросту проступают ярче. Другой эволюции нет. Лев Лосев заметил как-то, что Щербаков считался бы одним из самых больших русских поэтов современности, если бы не писал музыки; возможно, это и так — при его-то виртуозности и изобретательности, но без музыки не было бы его зыбкой, колеблющейся просодии, да и сами стихи Щербакова скорее музыка, чем поэзия — именно в том смысле, о котором постоянно напоминал Толстой: музыка тревожит и будоражит, поскольку ничего не говорит. То, что иногда кажется в Щербакове холодностью или амбивалентностью, на самом деле полное и строго продуманное отсутствие прямого лирического высказывания, без которого русская поэзия себя никогда не мыслила. Даже Бродский, сколько бы он ни повторял любимого тезиса о том, что голос поэта должен быть ровным, а не форсированным, в свои ровные пейзажные перечни умудрялся вносить столько ярости и отчаяния, бьющегося об эту плоскость,

как волна о скалу, что ни о каком авторском самоустранении в его случае говорить не приходится: описывая «мир без себя», он каждую секунду пламенно негодует. Щербаков — совсем иной случай: он всячески пытается не то чтобы вычесть себя из мира, но избавиться от всего «человеческого, слишком человеческого», и эта тема из относительно ранних его песен перетекла в новые почти без изменений: «Боже, слыша мои заклинанья, видя воздетые руки — знай: это все, что угодно, но не я!» «Я» — совсем иное, нелюдское, скорее из мира дочеловеческих чудовищ, гигантских рептилий, динозавров, каракатиц, подводных монстров, мутантов — «сердце справа, зеленая кровь, голова на винтах...». «Уж лучше сам, развернувши кольца, прощусь и в логово уползу...» Таких чудовищ в песнях Щербакова множество — «десять крокодилов, двадцать гарпий, тридцать змей», и если он с кем-то себя идентифицирует, то уж никак не с людьми, а именно с этими древними безымянными сущностями, как вежиновский «Белый ящер»:

Пока я был никто, не обитал нигде,

примерно лет от двух до трех,

я наслаждался тем, что никакой вражде

не захватить меня врасплох.

Именовался я не вожаком вояк,

не завсегда ем таверн.

Я тезкой был тому, кого в подводный мрак

отправил странствовать Жюль Верн.

Была надежна ночь (пока я слыл ничем),

как дверь, закрытая на ключ.

И только лунный шар, как водолазный шлем,

незряче пиялился из туч.

Это из «Nemo» — лучшей, вероятно, песни нового альбома, не особенно мелодичной и не самой благозвучной, озвученной гулом и плеском, — и как мучительно из этого дородового, дочеловеческого и неуязвимого мира выпрастываться в земной, бессмысленный, где вечно приходится, по слову Эмили Дикинсон, «кем-то быть»:

А предстояло мне не по лазури плыть

на зов луны, волны, струны,

но рыть болотный торф и чужеземцем слыть

на языке любой страны.

Понятное дело — нелюдь везде чужеземец; отсюда и повторяющееся «Прощай, чужестранец!» в «Тирренском море» и «Не объявляй помолвки с иноверцем» из сравнительно раннего сочинения; «неземной» в стихах Щербакова — почти всегда буквальная констатация, а вовсе не расхожий троп.

Вдали от райских рощ, где дышат лавр и мирт,

считать отечество тюрьмой

и бормотать в сердцах, «какой невкусный спирт»,

лечась от холода зимой.

И повергаться ниц, теряя нюх и слух,

когда случится вдруг узреть,

как стая синих птиц клюет зеленых мух

(лечась от холода, заметь).

Лучшей и более отталкивающей метафоры, чем эти синие птицы, клюющие зеленых мух, для земного бытования романтиков не придумаешь. Щербаков — самый крайний и последовательный романтик, поскольку его отвращение к миру тотально, свободолюбцы в его мире давно неотличимы от рабов, единственным средством для исправления реальности остаются «Мои ракеты» из песни девяносто пятого года — то есть радикальное уничтожение этой реальности «как класса». «Если» — еще один шаг на пути избавления от всего человеческого, вот уж и любовь только в тягость, никаких тебе иллюзий:

Чуть бы пораньше, лет так на шесть

или хотя бы на пять лет, —

мне б нипочем восторг и тяжесть

этой любви. А нынче нет.

Ночь не молчит, урчит, бормочет,

много сулит того-сего,

но ничего душа не хочет

там, где не может ничего.

Демоны страсти вероломной,

цельтесь, пожалуй, поточней.

Пусто в душе моей огромной,

пасмурно в ней, просторно в ней.

Север зовет ее в скитанья

к снежной зиме, к сырой весне...

Спи без меня, страна Испания!

Будем считать, что я здесь не

был.

Или, как еще лаконичней сформулировано в следующей песне альбома: «Пойду в монахи постригуся. Не то влюблюся в этот ад».

Возвращение к дословесному раю, в котором нет грубых и простых человеческих смыслов, а лишь невербализуемые восторг и тоска при виде Божьих чудес и тайн, — сквозная щербаковская тема, главная его нота; побег от любых симпатий и привязанностей — странное, но весьма характерное для нынешнего рубежа веков развитие блоковского мотива. Достаточно сопоставить сравнительно новый «Белый берег» из альбома «Если» с «Соловьиным садом», где «заглушить рокотание моря соловьиная песнь не вольна». В мире Блока это рокотание моря — тот самый «жизни гул упорный» итальянских стихов, напоминание о том, что в романтических снах не укроешься; в мире Щербакова, поэта, успевшего навидаться и наслушаться этой самой реальности в куда более грубом виде по самое не могу, гул моря — как раз напоминание о мире реальности подлинной, куда только и стоит бежать от простой, скучной лжи любых человеческих отношений и политических иллюзий. Блоковского героя отрывает от возлюбленной тайная тревога, зов пресловутой «действительности», — герой Щербакова уже знает, насколько эта действительность недействительна, и бежит любых цепей, любых обязательств:

Пришлось очнуться мне и прочь отплыть в челне.

Я плыл и жизнь другую обдумывал вчерне.

Свежо дышал зенит. И дочиста отмыт

Был берег тот, где ныне я начисто забыт.

Гораздо убедительней для щербаковского героя реальность собственного детства и отрочества, к которым он в песнях обращается все чаще; и не только потому, что в это время еще свежа пренатальная память о счастливом мире без слов, мире туманных образов, безымянности и связанной с нею неуязвимости, — но и потому, что в детстве ярче были, по блоковскому же определению, «молнии искусства». Вся «Травиата» с нового диска — об этом; и здесь мы находим лучшее из щербаковских определений музыки: «Нечто важно и непреложно грядет из тьмы, еле звуча пока, когти пробуя осторожно, как сонный зверь, спущенный с поводка». Вся «содержательная» часть искусства, все, что вырази́мо словом, — автору не нужно: «Чей был выигрыш? Кто противник? Вспять оглянешься — пепел сплошь. Страхам школьным цена полтинник, а уж сегодняшним — вовсе грош». Есть только «зверь летучий в дымах и саже, небыль-музыка, мир иной»; и чем меньше в ней смысла, тем лучше. В щербаковских песнях,

скажу еще раз, смысла — в традиционном значении — и вовсе немного, и человеческих эмоций почти нет; впрочем, тут есть и еще одно объяснение — ожог; нервозность и впечатлительность на грани человеческих возможностей. Как и Блок — да, собственно, как и все радикальные романтики, ненавидящие быт и живущие в предчувствии возмездия, — Щербаков живет в предчувствии «Последней Гибели», но избегает говорить о ней напрямую, всегда — в обход, предельно зашифровано и, уж конечно, не по эзопско-конспирологическим соображениям. С предыдущего диска «Deja» наименее понятой и, пожалуй, незаслуженно малоизвестной осталась превосходная песня «Не бывает»; более адекватную картинку двухтысячного года мало кто нарисовал:

Не вполне поворотлив собой утеравший стрелецкую прыть

Зверобой с рассеченной губой, обещавший меня пережить.

Девяносто навряд ли ему, но не меньше восьмидесяти,

И грозитя, по-видимому, он скорее для видимости.

А сам не сумеет. Сумеет не сам.

Мне он не опасен. Опасен не он.

Содержался там и прогноз на ближайшее будущее — пожалуй, слишком беспощадный в отношении лирического героя: «И как только всеобщее „за“ превратится в зловещее „чу“, я отважно закрою глаза и со всей прямою смолчу». Если этот герой и молчит — то не из трусости, естественно:

Лишь бы не нынче о дыбе с кнутом,

Лишь бы о главном ни звука.

Музыка кончится, настанет разлука,

Хватимся — пусто кругом.

Это уже из «Застольной» 2001 года, с последней пластинки. В подсознании щербаковского протагониста, сколь бы он ни стремился помнить только свое дочеловеческое прошлое, живет и вся пыточная история человечества, да и собственно щербаковская биография в этом смысле не слишком радостна: он успел застать гниенье и распад империи, и иллюзии переломных времен, и крах всех иллюзий, и радикальную примитивизацию мира вокруг. «Пусто кругом» — но это совсем не та райская, божественная пустыня, в которой пребывал герой «Менуэта» или «Восточных песен». Это седая пыль, туман, обломки, руины, пепелища — мир будущего. Неумолимость этого будущего — тема еще одной чрезвычайно удачной песни из нового щербаковского альбома, концертного хита «Москва — Сухуми». Рефрен «Я еду к морю, мне девятнадцать лет» тут принципиально важен, поскольку девятнадцать лет нашему герою было в восемьдесят втором, — все, чье тинейджерство пришлось на эти времена, помнят счастливое и трагическое — но скорее все же счастливое — ощущение великих перемен, скорого краха и обновления (с крахом получилось, с обновлением не очень), — и в этом щербаковском сочинении, в жестком его ритме, во взрывах ударных, как раз и проступает то, что обычно остается за словами: сосущее чувство неотвратимости, странное сочетание свободы и роковой предопределенности. «А нынче ждут меня лимоны с абрикосами, прибор неслышанный и новый горизонт вдалеке. Локомотив гремит железными колесами, как будто говорит со мной на новом языке. Вагон потрепанный, лежанки с перекосами, днем кое-как еще, а ночью — ни воды, ни огня. Локомотив гремит железными колесами, и море надвигается из мрака на меня». Из мрака надвигается свобода, счастье, пушкинская романтическая ночь, пахнущая лимоном и лавром, — но поверх всех радостных ожиданий гремят железные колеса, закон неизбежности, неумолимый новый язык; и когда море надвинулось — стало ясно, что того моря нет и не было.

Многим — в том числе и автору этих строк — случилось не то чтобы упрекать Щербакова в многословии, но констатировать некую словесную избыточность, пристрастие к длинным, громоздким конструкциям, десятки строк в буквальном смысле ни о чем; все это связано с тем, что слово у Щербакова превратилось в строительный материал, оно ничего не хочет сообщить — из него строят «пески, деревья, горы, города, леса, водопады». Изгибчатый, плавный ритм щербаковского стиха похож на рельеф холмистой местности; слово утрачивает смысл, чтобы вернуть себе полноценный звук. Щербаков — большой поэт эпохи большой бессловесности, компрометации всех смыслов, когда права и убедительна оказывается только эстетика, когда важнее человеческого страха и человеческих же надежд (и даже человеческого сентиментального сострадания) оказываются именно ужас и восторг перед лицом великого и безжалостного неодушевленного мира. Только это величие привлекает Щербакова, только тут его герой содрогается, плачет, трепещет — не важно, «Океан» ли перед ним или «Тирренское море». И когда жалкие человеческие усилия, ничтожные победы увенчиваются закономерным и равнодушным забвением или эффектным крахом, — этот герой откровенно злорадствует:

Прекрасна жизнь! Затеялив хруст ее шестерен.

Прищур востер. Полки внушительны.

Во фронт равняйся! Поблажек никаких никому.

Чем гуще шквал, тем слаще штурм.

Но гаснет вечер. И на штурмующих,

Как снег судеб, нисходит белая-белая-белая-белая ночь.

Отбой.

Гудбай.

Веселенький марш «Советский цирк умеет делать чудеса» и современная цитата из финальной темы «Восьми с половиной» (к Нино Рота у Щербакова вообще слабость) издевательски завершает эту чрезвычайно оптимистическую балладу. Разумеется, у такой радикально-романтической позиции, уничтожающей все, что не есть Бог, — а Бог дышит только в музыке да в небесных красках, — есть свои издержки: ни на концерте Щербакова, ни при многократном (сразу привыкаешь и подсаживаешься) прослушивании его последних дисков слушатель не испытает того умиления, той щекочущей теплоты, которая гарантирована ему на обычном бардовском вечере. Барды часто отзываются о нем в духе «зато мы неумелые, но добрые». Но в эпоху кризиса смыслов большое искусство редко апеллирует к человеческому. Это досадно, нет слов, но неизбежно, поскольку слов в буквальном смысле нет, как о том и пелось в давнем «Подростке»: «Ты прав. Слов нет. Ты прав». Зато есть ужас и восторг — при виде бесстрашного эквилибриста, разгуливающего над бездной, как по асфальту, сколько бы он ни жаловался, что «налетели черные, выбили балансир». Если говорить об издержках более серьезных, придется заговорить о щербаковской аудитории, за которую, впрочем, автор отвечает лишь в очень малой степени (никогда не соглашусь, что не отвечает вовсе). Но ведь и Бродский, серьезно говоря, не виноват в том, что у него такие противные эпигоны. У Щербакова настоящих эпигонов нет — слишком сложно то, что он делает, и чтобы ему подражать, надо как следует владеть стихом и гитарой. Иное дело, что щербаковскую неуязвимость, бегство от «человеческого» легко принять за высокомерие, за непробиваемую броню, за которой так любят скрывать свою настоящую, безрадостную пустоту неоквазипостструктуралисты, имя им легион. Всякие умные слова им тоже очень нравятся (на сайте, посвященном творчеству Щербакова — www.blackalpinist.com/sherbakov, — есть целый раздел «Словарь заморских слов»); Щербаков всегда употребляет их иронически, а те, кто о нем пишут, любят произносить всерьез. Людям высокомерным и уязвленным нравится в песнях Щербакова именно кажущаяся защищенность, они охотно разделяют его презрение к быту — но не способны разделить его отчаяние; с наслаждением подражают его иронии — но превращают ее в дешевый снобизм, потому что не понимают щербаковского восторга и благодарности — или, иными словами, его религиозности: не новозаветной и не ветхозаветной, а какой-то дозаветной, грозно-младенческой, из самых первых дней творения, когда еще свет только отделялся от тьмы и плавали в тумане расплывчатые сущности. Такая память дана не всем, и тем, кому она не дана, остается учиться у Щербакова самому легкому — презрению. Увы, без таланта оно мало чего стоит.

Я не специалист, к сожалению, в музыке; терминология музыкальных критиков мне недоступна. Для меня «Если» — явление все-таки литературное, хотя оно и остается замечательным примером того, как слово перестает описывать мир и становится его частью. Вместе с тем я не могу не оценить изобретательности и блеска щербаковских аранжировок, которые вот уже многие годы осуществляются автором вместе с Михаилом Стародубцевым, профессиональным музыкантом-мультиинструменталистом. Начиная с сюрреалистического, веселого и кошмарного альбома «Ложный шаг» (1998), Щербаков все чаще предпочитает звучание мажорное, сладкое, почти попсовое временами, — и в сочетании с достаточно драматической интонацией его песен это создает эффект забавный и полезный, вроде улыбки Чеширского кота над царством сплошной бессмыслицы; отсюда же и жизнерадостная

улыбочка, застывающая на лице исполнителя во время пения. Все это вместе делает слушание Щербакова занятием чрезвычайно веселым — и, пожалуй, целительным.

№ 2, февраль 2004 года

Зори над распутием

Валентин Распутин. Дочь Ивана, мать Ивана: повесть // «Наш современник». - 2003. - № 11.

Леонид Зорин. Забвение: маленький роман // «Знамя». - 2004. - № 1.

После первого беглого отзыва в «Огоньке» я все собирался подробней и основательней написать о новой повести Распутина, но что-то мешало. Что именно — стало ясно после публикации зоринского «Забвения», вещи, казалось бы, не имеющей к Распутину, его стилистике и проблематике, уж вовсе никакого отношения. Но коль скоро мы пока еще живем в мире бинарных оппозиций — разговор об этапной и в каком-то смысле итоговой повести «почвенника» немислим без тоже, можно сказать, итоговой повести либерала. Эти вещи высвечивают друг в друге главное, не осознаваемое, быть может, и самими авторами: окончание двадцатого века, полное и бесповоротное. Скомпрометированность и неполноту прежних идеологических обозначений, отпадение ярлыков, выход русской истории на новый... не скажу пока еще «виток», ибо спираль не просматривается, но уж точно на очередной круг. Оппозиция тут действительно бинарная: что общего между шестидесятишестилетним прозаиком Распутиным и семидесятидевятилетним драматургом (и уж только потом прозаиком) Зориным? Распутин по умолчанию считался талантливейшим из «деревенщиков» — это признавали даже «горожане», для которых в силу его городского происхождения и высшего филологического образования он был почти своим. Зорин ни к какому клану сроду не принадлежал — положение его очень обособленное. Это хорошо для независимости, но плохо для славы. Сквозной персонаж Распутина — сельский страдалец. Сквозной персонаж Зорина (говорю о прозе, а не о драматургии) — скептически настроенный представитель городской элиты, остряк, завсегдатай московских салонов, коллекционер антиквариата и амурных приключений, «трезвенник», неучастник, писатель или адвокат. «Дочь Ивана, мать Ивана» — калька «Ворошиловского стрелка», история простой и русской (такой олеографически простой и прокламированно русской, что неудобно за хорошего писателя) женщины Тамары Ивановны, своими руками пристрелившей растлителя дочери (кавказца, разумеется) в условиях тотальной коррумпированности и импотенции иркутской милиции. «Забвение» — продолжение давней и самой удачной покамест повести Зорина «Алексей», вечная зоринская история встречи преуспевающего скептика и пассионарной революционерки. Тут и намечается первое сходство: оба автора снова и снова разрабатывают свой сквозной сюжет.

У Зорина это — встреча, краткая — на одну ночь — влюбленность и неизбежная разлука пассионарной девушки, наделенной темпераментом народоволки, с принципиальным скептиком, для которого государство и диссиденты одинаково тоталитарны и, что называется, narrow-minded (Шишков, прости! — «узкоумны», что ли). Наиболее строго этот конфликт разрабатывался в самой яркой — и потому почти нигде донныне не поставленной — пьесе «Пропавший сюжет», которую мне случалось разбирать подробно. Любопытно, что Зорин оба раза возвращается к этой истории — сочиняя десять лет спустя второй акт «Пропавшего сюжета» и вторую часть «Алексея», стремясь доказать отечественному сознанию, что и его скептик-софист, и пылкая разоблачительница обречены на одинаковый крах — что им делить-

то? Не лучше ли было «лежать в объятиях друг друга», поглощая яблоки, арбузы и спелые дыни? В «Пропавшем сюжете», как ни крути, моральная правота оставалась у постаревшей, раздавленной, изломанной эсерки. В «Забвении» Зорин понял, что читатель традиционно сочувствует угнетенным, и проиграл новый вариант сюжета, сделав бывшую диссидентку начальницей, пусть и небольшого масштаба. Она теперь редактор в издательстве.

Сквозной сюжет Распутина — утеснение честных и кротких тружеников злобной и нерассуждающей волей, носителем которой выступает в том числе и государство: пожалуй, Валентин Григорьевич — единственный наш деревенщик, стоящий на четкой, последовательной антигосударственной позиции; когда это государство сильно — как в «Живи и помни» или в «Прощании с Матерой» — или когда слабо — как в последней повести, относящейся к эпохе демократического всевластия, — оно по определению враждебно человечности, а стало быть, и распутинским страдальцам. Оно у Распутина всегда бесчеловечно — что в сталинские, что в ельцинские времена. Так что роднит эти два сочинения еще и отчетливый антигосударственный пафос, который в наших обстоятельствах уже и сам по себе есть вещь симптоматичная: добро бы речь шла о своем государстве. Но и для почвенников Распутина, и для либералов Зорина оно всегда чужое — народ у обоих бесповоротно отчужден от власти, между ними идет война на уничтожение. Герои последних сочинений Распутина и Зорина непоправимо одиноки — нет у них ни среды, ни спасительного сознания принадлежности к некой социальной группе. Мир распался. И это само по себе было бы симптоматичнее всякого фабульного сходства.

Но фабульное сходство как раз есть. Распутинские мужчины, муж и сын героини, обсуждают на кухне единственный вопрос: почему Тамара Ивановна, «мать», пошла на заведомо бессмысленное, чисто от отчаяния, преступление, стреляя, конечно, не в рядового кавказца, а в саму преступную власть, в новый миропорядок, — а они, мужики, отсиделись на кухне, отделались разговорами? Зоринский мужчина — не вовсе же он скептик, остались какие-то спонтанные реакции — тоже не может без чувства вины смотреть на свою народоволку, будь она родом из 1905 или 1975 года: Вера из «Сюжета» — настоящая убийца, идет убивать председателя Судебной палаты и — тринадцать лет спустя — стрелять в партийного пошляка; Лидия из «Забвения» ни в кого не стреляет, но тоже занимается чем-то умеренно подрывным. Почему же я-то, мужчина, ничего не делаю? И пусть распутинские герои считают это недеяние трусостью, а зоринский герой (отнюдь не тождественный автору) — доблестью. Важна постановка вопроса и одинаковое, несмотря на диаметрально различие авторских позиций, распределение ролей. Женщина — бунт, несогласие и, как ни странно, сила (именно силу, тяжесть героини — даже и чисто физическую — все время подчеркивает Распутин; сила исходит и от молодой Лидии, решительной и страстной). Мужчина — рассудительность и либо слабость, либо сознательный отказ от борьбы.

Конечно, мотивы у Зорина и Распутина разные. Для Зорина женщина (вспомним «Транзит», «Царскую охоту» или хоть «Варшавскую мелодию» со сходным распределением ролей) — всегда начало стихийное, ломающее жизненный уклад, бунтарское. В случае Распутина все сложнее: Распутин, как уже было сказано, силу не любит. Мы привыкли к оппозиции, сформулированной А.Эткингом: сильный почвенник — слабый человек культуры. Своеобразие Распутина в том, что его любимый персонаж — слабый почвенник, одержимый не желанием отомстить всем чужим (городским, нерусским и проч.), а желанием просто и тихо трудиться, чтобы никто не мешал. Этот слабый герой, герой-жертва, берет не напором или нахрапом, но именно кротостью и последовательностью; не случайно отец Тамары — Иван-старший — больше всех своих детей любит не ее, а младшенького, полуюродивого Николая. Сила для Распутина приемлема только в женском обличье, только в облике матери, мстящей за дочь. Про скинхедов у него все сказано очень откровенно: душа к ним не лежит, потому что и они — сила и наглость. Кстати, и дочь Тамары Ивановны — Светка — вовсе не чистенькая красавица из говорухинского «Стрелка». Светка — существо слабое и глупое, и ничто у нее не ладится. И оттого жалеешь ее больше, чем любую статную красавицу. Так что в обоих случаях женщина сделана активным, действующим началом по совершенно разным соображениям, — но реальность в обоих случаях отражена одна и та же. И реальность эта заключается в следующем:

у некоторой части русских женщин остались еще вещи, люди и понятия, за которые они готовы, не рассуждая, идти на смерть, убийство и вообще подвиг. У мужчин по этой части серьезный кризис: в повести Распутина мужчины слабы, в диалогиях Зорина — слишком умны. А проще говоря — у женщин еще осталось нечто безоговорочно СВОЕ, за что и можно умирать: идея, Родина, дети. Женщина сохранила способность осознавать чужое как родное, кровно близкое. Мужчина этой способности лишен — у него нет ничего своего; в распутинской повести он лишается работы и места в социуме, в зоринской — даже памяти (у него прогрессирующая болезнь Альцгеймера).

Однако помимо всех отмеченных параллелей не в этом главное сходство — и главная симптоматичность — двух важных книг хороших русских писателей. И Зорин, и Распутин — один более откровенно, другой завуалированно и не вполне осознанно — хоронят двадцатый век, предвещая приход совсем нового, не вполне еще понятного времени. Ясно одно: ни жить по прежним правилам, ни мыслить в прежних терминах уже невозможно. Распутин сам на обсуждении своей повести в Союзе российских писателей (оно вышло неожиданно бурным, и далеко не всех порадовала провокативная апология «пути русского камикадзе», как выразился В.Бондаренко) сказал: «Моя героиня просто доказывает, что не все готовы так жить...» Да полно, Валентин Григорьевич, — никто уже не готов! Все мы уже живем не так. И думать надо уже не о том, почему чуждые кавказцы или китайцы нас притесняют (им, между прочим, кажется, что это мы их притесняем, — и не сказать, чтобы такая позиция была уж вовсе бесосновательна). Думать надо о том, почему все мы друг другу чуждые, почему, как писал Солженицын в «Двухстах годах», русский русскому «хуже собак». Почему собственное государство предает нас на каждом шагу. Почему все в нашей стране нам — чужое, а главный принцип руководства этой страны на протяжении многих лет — отрицательная селекция (вот почему хороший и патриотический писатель Распутин первые сорок лет проходил чуть ли не в диссидентах, да и теперь не в фаворе). Самые-то страшные враги народа в новой повести Распутина — не кавказцы, а следователи, прокурорские работники, продажные шкуры все с того же иркутского рынка: этнически свои, этически — безнадежно чужие! И потому не в борьбе с инородцами спасение, а в поисках новой культурной идентичности, которыми и занят в повести настоящий главный герой — Иван, сын Тамары Ивановны.

Это первый настоящий интеллигент в прозе Распутина. Умный, ироничный, щедрый, ненавидящий насилие, ясно мыслящий и ясно формулирующий. И красавец. И не ксенофоб. Поэтому и к скинам, и к иным погромщикам душа его не лежит, а уходит он все чаще в библиотеку — словари читать. А потом и вовсе уезжает на все лето строить церковь. Это наивный путь, конечно, — и не самый новый, — но в любом случае более перспективный, чем стрельба по кавказцам. Для Распутина важна цепь поколений — отсюда и название; в этой цепи у Тамары Ивановны положение промежуточное, пограничное, — пограничной эпохой был для России и весь закат двадцатого века. Отец — созидатель, трудяга. Сын — художник, книгоеч, мыслитель, искатель новых смыслов, пытающийся заново понять, кто такие русские и на каких ценностях — позитивных, а не отрицающих, — они могли бы объединиться. Стрельба по «чужим» (их еще любят называть нерусью) — не ответ. Сначала надо понять, кто свои, и не считать своим самого агрессивного и тупого (прежде, кажется, у патриотов был именно этот критерий; впрочем, демократы недалеко от них ушли, считая своим самого циничного и извращенного).

В повести Зорина призыв забыть XX век звучит еще откровеннее. В этом веке за попытку ответить на главные вопросы либо ставили к стенке, либо вытесняли из профессии, либо клеили политический ярлык. При встрече со своей диссиденткой, постаревшей и, увы, не поумневшей, обреченный на беспамятство Алексей так ей и говорит: мы все швыряемся друг в друга давно обесмысленными словами. Фашизм, конформизм, советская власть, приспособленчество, радикализм, диссидентство... Все это давно ничего не значит. В повести Зорина впервые внятно артикулируется тот факт, что все идеологии в России относительно: безотносительна только этика, и потому борцами за свободу сплошь и рядом становятся те, кого считают ее врагами. Что-то значат только мужество, талант и последовательность (случай Лимонова). XX век — век идеологий и технологий — кончился. Новая идентичность будет нащупываться по совершенно другим критериям — тут уж будет совсем не важно, каковы твои политические взгляды и даже имущественное положение. Речь пойдет о том, на что и во имя чего ты готов; о том, какие книги ты читал; о том, наконец, существует ли для тебя понятие долга.

Тут момент принципиальный: если Распутин ищет спасения в религии и культуре, то у Зорина — релятивиста, казалось бы, — на первый план выходит именно долг. Служение — не важно чему: истине, своему делу, призванию, любви, иногда ничему вообще. Самоцельный, бессмысленный героизм, ненужный подвиг. Не зря последнее, о чем помнит герой, — бамбук, символ прямоты и стройности. Надо держаться. Надо соблюдать осанку, идти прямо. Долг — это до всего, до идеологии, до профессии, даже до памяти. Просто — чувствовать себя бамбуком, а не тростником; просто — служить. Об этом — весь поздний Зорин, об этом — «Забвение»; и этот предельно жесткий кодекс чести уже представляется мне неплохой основой для будущего национального консенсуса.

Мы сможем жить в своей стране, только если она действительно будет своей. Нашей. А чтобы это произошло, нам надо идти к своей новой идентичности не через отрицание всего чужого и «нерусского», а через выработку нового понятия «русского», после всех либеральных и консервативных гипнозов. И тот путь, которым интуитивно движутся протагонисты в новых повестях Зорина и Распутина, внушает мне куда больший оптимизм, чем все, что написали эти авторы прежде в своих более сильных и более ярких книгах.

Я почти ничего — и это намеренно — не говорю тут о собственно прозе Распутина и Зорина. Пожалуй, время эстетической критики в каком-то смысле действительно прошло — сколько можно, в конце концов?! Повесть Распутина написана неровно — в деталях и частностях очень сильна, в теоретических и идеологических авторских монологах дидактична и слаба. Интуиция у Распутина сильнее рассудка — изобразитель он и до сих пор сильный, безошибочный, отлично описывает городскую толпу, тайгу, рынок... Зорин ему противоположен во всем: думает он ярче и парадоксальнее, чем изображает. И как раз по части изобразительной силы «Забвение» проигрывает распутинской повести очень заметно. Зато все, о чем Распутин робко догадывается, Зорин называет по имени с беспощадной ясностью. О любви ли речь, о закончившемся ли столетии, о старости — везде он и острее, и точнее в формулировках, но сильной распутинской живописи у него нет. Это не порок, а иной склад художественного мышления, — и не качество этих произведений для меня сейчас важно, а их симптоматичность. Хорошая проза появится сама, как только мы выйдем из болота спекуляций и подмен. Новые повести Зорина и Распутина — серьезный шаг на твердую почву нового национального консенсуса, шаг в эпоху, когда вместо принадлежности к той или иной нации (или классу) мы будем ценить чувство долга, одаренность, жертвенность и способность думать о главном.

№ 4, апрель 2004 года

Люди моего мира

Татьяна Москвина. Смерть — это все мужчины. — СПб.: Амфора, 2004. - 300 с.

Книга известного петербургского критика и драматурга Татьяны Москвиной свободна от жанрового подзаголовка (разве что в издательской сноске — за которую автор не отвечает — написано «Роман»). На самом деле это коктейль. Интересная задача для исследователя — восстановление цельного пратекста; некоторые мечтают проделать это с «Тихим Доном» — докопаться до подлинного романа, который где-то в подвале шолоховского дома писал безвестный автор, а хитрый невежда Шолохов ему туда спускал пустые щи да знай поторапливал. На самом деле, конечно, никакой гениальный подпольщик на Шолохова не работал, что ясно всякому, кто читал роман внимательно. Книга Москвиной — хороший пример из того же ряда: иногда автор сознательно портит свою книгу, чтобы она прошла в печать, или задела массового читателя, или не вызвала слишком опасных последствий. В нашем случае для проходимости и усвояемости в отличный, точный социальный роман — чуть ли не первую

хорошую книгу этого жанра о нашем времени — добавлена толика так называемой гендерной прозы, изначально обреченной на пошлость, как и любая литература об имманентностях (нацпринадлежность, происхождение, комплекция). Видимо, Татьяна Москвина до такой степени разочарована в этом мире, что категорически не верит в его способность воспринять качественный продукт: во всякой хорошей вещи обязана наличествовать примесь второсортности. В тот же роман-коктейль — сравнительно небольшой по объему — вбуханы: порция мистического триллера с вовсе уж неприятным конспирологическим привкусом, страниц двадцать газетной публицистики (по-москвински умной и тонкой) и доза политического памфлета, который вроде бы и работает на основную авторскую идею — ощущение всеобщей тошнотворности, — но торчит на тексте совсем уж крикливой заплаткой (разумею четвертую главу — «Четверг», встречу с губернатором).

Очень может быть, что автор не гнался за дешевой популярностью, а искренне убежден в том, что современный роман обязан быть пестр и многослоен — каждый будет из него выедать доступный слой. Кому эсхатология, кому конспирология, кому гендер, а кому искренний и жалобный плач истерзанной души. Проблема, однако, в том, что даже при условии стилистического единства (которого умудряются же добиваться некоторые сторонники слоеной прозы) пироги из столь различных ингредиентов редко оказываются вкусны. Герой старого детского рассказа искренне удивлялся, почему смесь из таких прекрасных вещей, как ванильный пломбир, малиновое варенье и соленые огурцы, предстает на поверку категорически несъедобной. Автор этих строк вообще считает, что слоеные пироги — низкий жанр, выпекать их призваны грамотные кулинары вроде Б.Акунина; Татьяна Москвина, при ее интеллектуальном и, как не признать, художественном ресурсе, даже по первому роману легко может быть помещена рангом выше. Замах был на серьезную прозу — ее и стоило написать. О том, что Москвина знает, любит или ненавидит, она пишет так, что цитировать хочется страницами. О том, что ей не нравится или по-настоящему неинтересно, она отписывается дежурно — как профессиональный журналист, которому заказали в номер подвал на чуждую тему. Профессионалы, сделаем — но без души, с холодным носом. Практически все претензии москвинской героини Александры Зиминой в адрес мужчин легко могут быть предъявлены женщинам, а проще — человечеству в целом. Ровно так же люди, которые во всем предпочитают винить эпоху, с равным правом могли бы все это рассказать о любой другой эпохе, в какую пальцем ни ткни. «Нам в колыбельке одинаковые погремушки давали, правда, девочкам розовые, а мальчикам синие... однако мальчики по своим погремушкам, видимо, всю жизнь скучают». Это о любви мальчиков ко всяким цацкам вроде машин. Точно так же могу обрушиться на любовь девочек к своим цацкам — брильянтам, тряпкам, — но смысл-то какой? Все москвинские наезды на мужскую хитрость, лень, зависть, тупость, нелюбопытство, эгоизм и даже запахи могут быть переадресованы женщинам с полным на то основанием, тем более что самый омерзительный персонаж в романе — все-таки не мужчина, а вполне конкретная крошка Эми. Да и написано про все это... обычно написано. Хорошо, но неискренне. Явно для проходимости. Понятно же, что автора заботят совершенно другие вещи, и настоящий адресат ненависти — тоже другой. Все, что про мужчин и женщин, про гебню и политику, и даже все, что про хозяйственного мужичка-губернатора, — оно местами и хорошо, и изобретательно, и с использованием лучших достижений повествовательной техники (особенно мне понравилось, как губернатор в каждом абзаце меняет имя-отчество, ненавязчиво подчеркивая свою типичность, — прием почерпнут у Синявского, см. «Спокойной ночи», фрагмент о мышах — «Жена моя Марья... жена моя Катерина... жена моя Василиса...»). Но, повторю, это не выходит за обычные рамки честной и профессиональной публицистики. Все, что касается собственно фабульной составляющей, — убийство на расстоянии путем протыкания фотографии, оккультный чекист, версия о двух женских типах, управляющих миром, и особенно финал — с красным платьем и кровавой ванной, — находится за гранью вкуса; и слава Богу, что Москвина по крайней мере не иронизирует над всем этим, пытаясь дистанцироваться от героини или собственного текста. Для того, чтобы в наше время быть услышанной действительно многими, исповедь понадобилось облечь в такую упаковку, причем на полном серьезе, без постмодернистского пересмеивания; повышенная восприимчивость ко всему инфернальному и безвкусному — беда читателя, а не вина автора.

«Точность и краткость есть главные достоинства прозы», — сказал самый точный и краткий из наших прозаиков, и где у Москвиной точно — там вздыхаешь от благодарного облегчения: ну

слава тебе, Господи, нашелся человек, который не побоялся это высказать, нашел слова, чтобы заклясть томившую меня гнусь! Конечно, книга не о том, как в питерскую журналистку Александру Зимину в раннем детстве вселился Демон, имевший единственной целью уничтожить мир. И даже не о том, как Александра Зиминая сошла с ума (на случай, если никакой Демон никуда не вселялся). Сама идея насчет управляемости мира условной Богородицей, исполненной милосердия, и некой Красной Дамой, средоточием злобы и бесовской эротической прелести, заставляет вспоминать дамские романы серебряного века. Но весь этот общеупотребительный антураж понадобился Москвиной-прозаику единственно для того, чтобы высказать несколько очень принципиальных и точных диагнозов, — как Москвиной-критику бывают нужны какие-нибудь Михалковы или Владимир Жириновский для артикулирования собственных воззрений на эстетические отношения искусства к действительности.

По-моему, книга Москвиной на самом деле вот о чем. «Вообще на моих глазах в рекордный срок произошла удивительная мегадрама: полный исторический реванш отрицательных героев советского искусства. Все эти предатели, стяжатели, подлецы и жулики, которые плевали на общее дело и обуштраивали свои животишки, все, кто запирал сало в тумбочку, спекулировал импортной техникой, воровал у дворянских старушек антиквариат, записывал дачу на жену и машину на тестя, кто в поте лица доставал дубленки и варил джинсы на продажу, — все, до последнего эпизодического лица, восторжествовали в реальности. Социализм был сожран взбунтовавшимися отрицательными героями до основания, под слабые замогильные стоны пыльных комиссаров».

Я подписываюсь почти под каждой строчкой восьмой главы, так и названной «Объяснение»: речь-то идет ровно о моем поколении, ибо Зиминой в 2004 году 36 лет, как и мне, грешному. Весь наш эсхатологизм, все фантазии о конце мира — они оттого, что мы принадлежим к последнему поколению советской интеллигенции: на наших глазах рухнул искусственный, умышленный мир. И начался другой, с его реальными, весьма низменными проблемами. Никогда ни в одной стране мира — если не считать Франции 1789 года — не происходило за последние триста лет столь масштабного краха: даже в Германии после краха рейха не было такого (и то сказать, обе Германии через двадцать лет после рейха весьма прочно стояли на ногах — а как выглядим мы через двадцать лет после апрельского Пленума 1985 года?). Нельзя жить в мире, не управляемом ни одной закономерностью, кроме рейтинга. Нельзя жить среди людей, озабоченных, по слову Москвиной, только тем, чтобы растащить по своим норкам гниющие остатки былого величия. Особенно нельзя тем, кто сформировался при советской власти с искренней верой в некоторые незыблемые законы. Тут ужасна, конечно (хотя и прекрасна по-своему), роль шестидесятников — тех, кто некоторое время умудрялся примирять социализм и человеческое лицо. Мы росли на этой культуре. Героиня Москвиной в детстве поет Окуджаву и мечтает улыбнуться перед расстрелом. Официальная советская культура была невыносимо фальшива — но была ведь и неофициальная, тоже советская. Как жить в новом мире, в котором ничего нет, кроме цинизма, бездарности и эсхатологического мышления, людям, которые выросли в расчете на совершенно другие критерии? Я не идеализирую застоя, в нем хватало мерзостей, — но мы ведь застали последних представителей настоящей России, застали преемственность! Как ни кинь, советская Россия по отношению к досоветской была все-таки преемственна: это было крайнее, но последовательное развитие ее мечтаний, страхов и надежд. Ленин — органически русская фигура, да и Сталин, если вспомнить Грозного, не вовсе нам чужой... Но вот то, что началось после них, — оно не лучше и не хуже; оно — другое. Не случайно едва ли не главное событие в романе Москвиной — смерть бабушки, которая учила героиню собирать грибы, играть в дурачки, вышивать, всех любить, все прощать... Мы — последние из «совка», а бабушки наши были — последние из той России; отсюда и наша преемственность. Отсюда — и двойственность отношения к Богу, столь явная у Александры Зиминой: она умеет его любить, ей это дано. Но вот взаимности его — уже не чувствует. «О Господи, если бы я это знала, видела и чувствовала наверное, как знаешь, видишь и чувствуешь землю, воздух, солнце, воду... Не могу я постоянно и неистово любить то, что невидимо и запредельно. ...Я должна любить Бога, описанного в Главной книге, — Бога, который меня не любит. Это возможно, но это надрыв, мучение, унижительный труд, сложный самообман, чьи ресурсы не бесконечны. Оказывается, мне надо заслужить любовь, стать какой-то тихой, чистенькой дурочкой без поступков, но притом все время каяться и просить прощения, каяться и просить прощения. Как хотите, я в это не помешаюсь».

Совершенно необязательно становиться дурочкой, каяться и просить прощения, — но что поделывать, у героини Москвиной (и почти у всего поколения, воспитанного в атеизме) не очень хорошо обстоит дело с такими вещами, как благодарность, умиление, нежность, ощущение покоя, уюта и безопасности... И ведь сама признается, что лес никогда не отказывал в ее просьбах, что ангел-хранитель подбрасывал на дорогу рубли, — но это все происходит случайно, не нарушает основной трагической интенции. Отчасти виноваты советские времена, отчасти — позднесоветские, а отчасти и собственные наши душевные качества, поскольку именно они — включая гипертрофию всего ужасного и недооценку прекрасного — требовались для выживания на этом конкретном сломе. Между тем потребность в любви, умилении и уюте в наших душах чрезвычайно сильна — и лучшие страницы Москвиной как раз те, где говорится о душе, Псише:

«Она придумала делать деткам погремушки, брать немного меда у пчел, рассыпала по полянам речей ягодки уменьшительно-ласкательных суффиксов, сообразила, как приспособить в хозяйстве кислое молоко, и безуданно изобретала узоры для рубашек и полотенец. О, никто не умеет так заполнять время, как она! И вы всегда отличите дом, где живет Псиша, от дома, где ее нет. Псишу всегда любят и непременно обижают... И вот где-то на обочине судьбы заводится домик-крошечка в три окошечка, а там уж все как следует. И кот ходит, толстый, обалдевший от сливок, и скатерть белая не вином залита, а стоят на ней расписные чашки, и подушки взбиты, и пироги поднялись — да что у ней может не заладиться, когда она счастлива! — и уж она слушала его, слушала и только ахала, когда про всякие ужасти, и вот мужчина прилег вздремнуть и слышит, как часы тикают, как на фикусе лист вытягивается, как пытается дойти до кухни опухший от сытости таракан... „Вот я и в раю...“ — думает мужчина. — Век бы так!“ Но он уйдет, Псиша. Они всегда уходят. Им куда-то надо...

И ты, Псиша, тогда другие песни запоешь голосом осипшим и надтреснутым. Про долю свою горькую заголосишь... Как соблазнили да обманули, как завели да кинули, как обещали да бросили. Темно в лесу, холодно. Помирать пора тебе, Псиша. Мы твои косточки под березой закопаем, потом вырежем дудочку, и по весне наша дудочка так жалобно запоеет! И мы наконец заплачем по тебе, завоем всей деревней, и напьемся, и подеремся — и так хорошо, так сладко и спокойно станет у нас на душе!»

Я не могу остановиться, хочу дальше и дальше цитировать этот слезный текст: «Моя собственная Псиша, росток той, главной Псиши, была резвой, бестолковой и неприхотливой девочкой. Она тянулась к людям, доверчиво хотела поиграть с ними и крепко надеялась на любовь. (Ну а вы чего хотите — от детей, воспитанных на позднесоветских мультфильмах, выросших во времена, когда Советская Империя была уже не страшной и не кровавой, а старой, беззубой и почти трогательной! —

Д.Б

.) Объясняешь ей: не болтай лишнего, а она незнакомым гражданам норовит про всю свою жизнь рассказать. Предупреждаешь: всюду враги, а она прыгает, как коза, и чирикает, как воробей. Простушка, босоножка, никаких манер. Обидят — ревет в три ручья. Оттолкнут — лежит и помирает. ...Сто тысяч раз объяснив и показав ей, что — не любит, и сто тысяч раз прослушав, что — нет, любит, силы внутреннего порядка решили упечь дурочку в дом для душевнобольных. У нас есть внутри такой».

Собственно, и весь роман — стон запертой Псиши. И не в том, разумеется, дело, что фотограф Андрей Фирсов оказался недостоин Саши Зиминой. Она ведь все про него понимала с самого начала, но сама ее готовность откликнуться на любое человеческое слово — красноречивейшее свидетельство жуткой многолетней усталости от насилия над собой, от мук в чужом, не в мужском, а попросту расчеловеченном мире. «Куда-то исчезли люди моего мира» — это и есть главная проговорка, и «своему» читателю она объяснит роман уже в первой его главе. Вот тут-то и возникает ассоциация с раннесоветской литературой о том же самом — советская-то власть поначалу была «главной Псишей» так же внове, как и антисоветская, и так же давила. Тогда вышло сразу несколько ярких интеллигентских исповедей о том, как исчезли «люди моего мира», — и больше всего роман Москвиной похож на «Зависть» Олеши, с тою только разницей, что Олеша, подобно большинству современников, склонился перед железной правотой эпохи. Тогда железность часто принимали за правоту. То, как описывает Саша Зиминая своего

содержателя Егора (он, кроме нее, содержит еще и маркет, и боулинги, и семью), в высшей степени родственно тому, как Николай Кавалеров расправлялся с ненавистным своим благодетелем Бабичевым; поправка лишь на то, что Кавалеров с Бабичевым жил все-таки не так, как Саша с Егором. Вот новые люди, они благополучны, они даже добры, а уж про полезность и говорить нечего. От бабичевского «Четвертака» и егоровских боулингов-маркетов очень много пользы человечеству. Только души у них нет начисто, но это разве порок? Вот у Саши Зиминой была душа, но после нескольких предательств со стороны любимых (отца, мужа, подруги) от нее осталось с гулькин нос — так, воет что-то за стенами... Может, без нее бы и лучше, с самого начала. Особенно если учесть, что переродившаяся Псиша оказывается способна на страшные дела — убивает на расстоянии, а в обычное время говорит всем гадости, убедительные, потому что безжалостные.

Что же делать — нет, не утонченной женщине в грубом мужском мире, а сложному существу в мире двухмерных сущностей? Что делать человеку восьмидесятих в мире двухтысячных? Москвина предлагает две версии; одна наглядна и составляет главный сюжет романа — героиня разрушает себя и окружающих, потому что ужиться они не способны, а без угрызений совести уничтожать мир Зиминой все-таки не умеет, не киллер, чай. Тут уж если погибнуть, то вместе. Второй выход едва намечен:

«Я замечала не раз любопытную вещь. Когда о жизни, о мире, о человеке, о России говорят подлинные работники, скажем, опытные врачи, настоящие ученые, авторитетные преподаватели, они весьма осторожны в речах. Они не отзываются с пренебрежением о природе человека, не перечеркивают ни русского, ни мирового пути. Но вот нарисуеться на сцене какой-нибудь пузырь земли, командированный в Россию на должность черта лысого, обыкновенного, или свинья в ермолке, отхватившая впотьмах кус имущества... и как из рога изобилия: Россия закончила свой исторический путь! Потеряла значение! России не нужна свобода! Россия — страна идиотов и рабов!

Оно и понятно, коли Россия закончила путь, так чего стесняться, на кого оглядываться? Хватай, не зевай... Надо бы себе какое-то тяжелое и полезное занятие придумать. Надо выбираться из одиночной камеры к людям. Как ни соблазнительно высокомерие, как ни привлекательна гордость — это, я знаю, далеко не высший этап развития существа».

Конечно, отсюда недалеко и до другой крайности, тоже имевшей место в конце двадцатых — начале тридцатых: «Но, как в колхоз идет единоличник, я в мир вхожу — и люди хороши». Незачем так-то уж повторять путь русского интеллигента, который пошел к этим людям, напридумывал себе кучу тяжелых и полезных занятий — и в результате потерял себя. Но о том, что эсхатологизм — дурной тон, что большинству ораторов этого толка хоронить Россию нравится именно потому, что в эпоху бардака и распада личная ответственность испаряется, все у Москвиной сказано совершенно точно. И героиня, кстати, с самого начала понимает, что одним высокомерием царство Божие не стяжается — хотя малая толика высокомерия необходима. Главное — все-таки отчаянная попытка спасти все, что осталось живого. Вот хотя бы талантливую девочку Лизочку, которая тоже ведь периодически ненавидит весь мир — но в свободное время придумывает восхитительные истории про красные фантики и ананасы. Не цитирую, дабы не выковырять для читателя весь изюм из этой сайки. Но таких Лизочек чрезвычайно много, свидетельствую лично, и талантливых мальчиков в диапазоне от восемнадцати до двадцати тоже полно, и деваться им точно так же некуда, как и Зиминой. Вопрос: помогать им печататься, приспособливать к газете, поощрять в литературных (сценарных, театральных) занятиях — или, чтобы не чувствовать себя крысоловом, ориентировать на прагматизм-конформизм? Тут каждый выбирает сам, и лично я одобряю выбор Зиминой: искусство не гарантирует Лизочке денег и статуса, зато, как видим, спасает ее личность. А ничего другого, кажется, оно не должно делать в принципе.

Преодоление «эсхатологизма» и есть тот единственный путь, который нам остается. У книжного ребенка, воспитанного «на идеалах» (не социальных, а общекультурных), в мире победившей благодати не так много вариантов. Первый продемонстрировала Александра Зиминая, проткнувшая глобус и истекшая кровью в ванне. Второй осуществила Татьяна Москвина,

написавшая один из лучших русских романов последнего времени. Меньше всего хочется повторять самозаклятия вроде «в этой жизни помереть не трудно». Но то, что «сделать жизнь значительно трудней», остается фактом.

Повторю напоследок. Известно, что талантливые люди прекрасно делают то, что умеют и любят, но очень посредственно — много ниже среднего уровня, доступного любому поденщику, — справляются с заказухой и прочими подневольностями. Некоторые способны приноровиться, некоторым заказуха вообще заменяет смысл жизни (как Маяковскому), но результат нагляден. В романе Москвиной местами просто видно, как проза мстит за себя. Может, нам всем пора уже понять, что нелюбимые и навязанные нам вещи не приносят ни денег, ни славы, — а любимые и приятные способны в конце концов спасти и нас, и окружающих? Если бы роман «Смерть — это все мужчины» был только иллюстрацией этой простой мысли и никаких других смыслов не содержал, он бы за одно это заслуживал звания книги года.

№ 7, июль 2005 года

Как ездит эросипед Жолковского

А.Жолковский. Эросипед и другие виньетки. — М.: Водолей Publishers, 2003. - 624 с.

А.Жолковский. Новые виньетки // «Звезда». - 2005. - № 3.

Александр Жолковский в одном из интервью усомнился в своем писательском профессионализме, заметив, что в филологии чувствует себя увереннее — и по крайней мере понимает, как у него получаются научные тексты, тогда как писательские по-прежнему образуются сами собой, неотрефлексированно. Большинство литераторов, однако, полагает, что как раз прозу Жолковский пишет лучше, и пусть бы он только этим и занимался. Один из лучших российских поэтов категорически заявил, что все структуралисты — и даже Жолковский, претендующий быть «хорошим структуралистом», — в поэзии ничего не понимают, а вот «виньетки» — чудесный жанр, в котором А.Ж. наконец нашел себя. Понятно нежелание авторов подвергаться исследованию в жолковской манере — обнаруживать свои инварианты, или, говоря обыденно, лейтмотивы; все мы, включая Пастернака, Ахматову и Лермонтова, гораздо комфортнее почувствуем себя, когда автор «Эросипеда» окончательно переключится на виньетизм. Так что личное пристрастие автора этих строк к «виньеткам» — если уж докапываться до истинных причин — мотивируется, вероятно, именно подспудным желанием расстроить ряды структуралистов, чтобы еще один из них перестал отслеживать чужие инварианты и начал выкладывать свои.

Если говорить серьезно, «Виньетки» в самом деле хочется иногда анализировать в манере Жолковского — он и сам весьма склонен к пародии, и такие его мини-рассказы, как «Посвящается С.», являют собою язвительную пародию на Борхеса, а «Семнадцать мгновений весны» изящно пересмеивают диссидентские мемуары о подпольном героизме семидесятых (хочу подчеркнуть, что нимало не преуменьшаю этого героизма — скорее уж его снижает Жолковский, и то в своем личном случае). На «Эросипед» уже написана вполне виньеточная, точно копирующая авторские интонации и учитывающая любимые словечки рецензия Андрея Зорина. Ему — при большом опыте личного и профессионального общения с автором — сам Бог велел написать нечто подобное, домашне-семантическое. Мне же кажется более продуктивным отойти от методов структурного анализа, которыми я вдобавок и не владею, и

поговорить о чисто человеческом обаянии этой прозы; о том, почему ее приятно читать, возить с собой в метро, откладывать на вечер; о том, наконец, почему ее автор умудрился стать — как пишут о нем решительно во всех рецензиях — *enfant terrible* среди антиинтеллектуалов, диссидентом в диссидентах, пятой колонной в структуралистах. Проще всего начать с последнего вопроса: тут, мне кажется, минус на минус дал плюс. Жолковский остается более-менее чужим среди представителей господствующего ныне дискурса главным образом потому, что он человек душевно здоровый и вообще, так сказать, хороший — то есть менее всего озабоченный доминированием, непрерывной демонстрацией превосходства, унижением и расчленением литературы. У него вообще нет перед ней комплекса неполноценности, заставляющего деконструкторов непременно обнаруживать в тексте либо инцестуальную, либо анальную подоплеку. Нет у него и патологического интереса к «срамному низу», — вероятно, потому, что этот интерес вполне удовлетворяется в бытовой сфере и профессиональную уже не затрагивает.

Говоря по-русски, «Эросипед» — книга восхитительно нормального человека. Эта нормальность почти оскорбительна на фоне тотального «подполья» современной отечественной словесности, да и критики. Автор сам не перестает удивляться ей, и то, что иным его собеседникам (да и ему самому) кажется подчас нарциссизмом, — есть не что иное, как удивление перед собственным здоровьем, способностью к новым перемещениям, жадностью к впечатлениям и стойкой доброжелательностью. Ничто в биографии Жолковского к такому результату не располагало; иной читатель вправе подумать, что автору всю жизнь везло, — Игорь П. Смирнов однажды высказал именно такую версию, — но любой, кто ознакомится с виньеткой «А повернись-ка, сынку!», усомнится в безоблачности его пути. Большой желудок, язва, глотание гастроскопа, вторжение ректоскопа с другой стороны — вообще важный инвариант у Жолковского, причем только в советском периоде его записок; на Западе, кажется, у него сразу все прошло, и буквальный толкователь несомненно сделает отсюда вывод, что именно советская власть вторгалась то в пищевод, то в анус повествователя. Нам же важно его умение лучше всего (и уж точно смешнее всего) описать наиболее униженное и непрезентабельное свое состояние. С той же мерой легкости и веселья описывает автор свои халтуры, а также сотни бытовых унижений, выпадавших на его долю; расставание с женами, переезды, перипетии американского трудоустройства — все в том же легком, танцующем стиле, так что радость, испытываемая читателем, никак не predetermined биографией пишущего. Это все врожденная способность Жолковского превращать собственную жизнь в непрерывный праздник — в чем филология служит замечательным подспорьем, поскольку рассмотрение жизни как текста есть уже сильное отстранение от буквальных, ежесекундно карапающих ужасов повседневности.

Вообще говоря, «научная» проза в конце двадцатого века заявила свои права на существование очень решительно: оказалось, что некоторые вещи обычной прозой не опишешь. Скажем, Толстой — к которому любит Жолковский возводить виньеточный жанр и «поэтику недоверия» в целом — обходился без своей голой, аналитической поздней манеры, когда речь шла о вещах, в общем, приемлемых, хотя и жестоких временами: война, какова она была при Наполеоне, да и Крымская кампания, не говоря уж о таких вещах, как любовь, разлука, деторождение, реформы, скачки, — вполне могла быть описана традиционным слогом, в рамках новаторского, но романа. Когда же дело дошло до вещей, которых человек выдержать не в состоянии, с которыми он не может мириться по определению, до вещей, существование которых на свете препятствует и аппетиту, и писательству, — Толстому понадобилось перейти на новый стиль: «Воскресение» перестает быть романом на глазах, превращаясь то в документальную хронику, то в проповедь, то в публицистический анализ. Чехов не мог написать о Сахалине ни одного художественного текста, не считая разовых и беглых упоминаний каторги в нескольких рассказах, — так появился научный роман, иначе не назовешь, «Остров Сахалин». Выяснилось, что опыт первых лет революции — иррациональный и нечеловечески жестокий — передан в сугубо филологическом «Сентиментальном путешествии» Шкловского достоверней и точнее, чем во всей непричесанной прозе Пильняка и взвихренном эпосе Артема Веселого. Но тут по крайней мере возможна альтернатива — допустимо писать научную прозу, однако справляется кое-как и художественная. Когда же дело дошло до ленинградской блокады, выяснилось, что художественное пасует. Так возникли блокадные свидетельства Лидии Гинзбург и Ольги Фрейденберг — «Записки блокадного человека» и просто «Записки», где ужас происходящего

остранен научным анализом, где создана спасительная дистанция между реальностью и читателем — и дистанцию эту создает сам автор. Художественный прием обнаружил бы на таком материале невыносимую фальшь — годится только хроника и почти медицинское препарирование авторских ощущений, размышления о смысле еды и связанных с нею ритуалов (у Гинзбург), о снаряде как явлении античного рока (у Фрейденберг)... То, что ученые стали обращаться к прозе, — наиболее ярким явлением стала тут сухая, объективная, невыносимо грустная проза Елены Вентцель под псевдонимом И. Грекова, — было не только следствием взаимного тяготения физиков и лириков, не только признаком появления нового поколения «универсалов», которых всегда вызывает к жизни оттепель (вспомним, ведь и Ковалевская оставила очень приличный роман «Нигилистка»). Реальность сама потребовала нового подхода — она захотела, чтобы о ней писали ученые, потому что литература перед нею пасовала. Внимательный читатель легко обнаружит, что главным предметом размышлений Жолковского являются довольно страшные вещи: сталинские репрессии, садизм надзирающих за отечественной культурой («Надзирать и наказывать»), пытки быта, конформизм художника (виньетки о Шостаковиче, об отце, о собственных попытках удержаться на работе), не говоря уж о такой серьезной вещи, как смерть: она от политики не зависит, но присутствует чуть не в каждой второй виньетке, хотя речь о ней напрямую вроде бы и не заходит. Так, проговорится иногда автор, исследуя очередной свой инвариант — смену квартир, желание жить в отдельном доме: «Пожить удалось, за умереть дело не станет». То же — в виньетке о том, как боролся со страхом смерти отец и как вполне по-жолковски обтанцовывал эту тему («Вам хватит»). Может, реальность семидесятых — восьмидесятых сама по себе и не так ужасна, как блокадная (да какое «может» — она точно гораздо лучше). Однако есть другой, внутренний ад — ад агностицизма, кризиса всех религий, компрометации всех мыслимых мировоззрений, и в этом позднесоветском мире смерть очень быстро становится единственной реальностью. На ней маниакально сосредоточены герои Трифонова, Тендрякова, Маканина. Мудрено ли, что об этом весьма мрачном и непростом времени хочется писать именно «научную прозу» — по возможности остракая действительность?

Проблема еще и в том, что некоторые эмоции по чрезвычайной своей тонкости и трудноуловимости вообще не даются традиционной прозе: есть особый род душевного целомудрия, той стыдливости, которая не разрешает напрямую признаваться в любви или публично скорбеть. У Жолковского много виньеток о людях, которых он любил, — об отце, о Пастернаке, о Синявском, о Розенцвейге и Якобсоне; много «признаний в дружбе» — к Щеглову и Мельчуку; просто так рассказать о чувствах добрых — язык не поворачивается. У Жолковского хватает такта облечь все это в ироническую форму, стилизовать под биографический очерк или сугубо научную статью с перечислением лингвистических заслуг юбиляра, — но его тоска по утраченному и нежность к спутникам вполне очевидны. Иное дело, что научная проза позволяет опять-таки дистанцироваться от объекта и не впасть в дурновкусную комплиментарность или дружескую слащавость.

Так пишется современный роман воспитания — а виньетки, собранные в довольно толстый том и продолжающие появляться в «Звезде» и Интернете, как раз и складываются в такой роман. Генеральное отличие Жолковского от подпольных людей, которые так охотно идут в структуралисты именно потому, что пытаются таким образом компенсировать свою постоянную униженность, заключается в его априорном подходе к миру: он не пытается непременно поймать всех окружающих (и даже саму природу) на лжи, не деконструирует ради деконструкции, а радостно и искренне благодарит за повседневные чудеса, пытается понять, «почему так хорошо». Даже Лидия Гинзбург, критик весьма доброжелательный и попросту не писавший о том, что ее не волновало, подходит к литературе как к некоему великому обману, раскрыть который немедленно — дело ее филологической чести. Жолковский приступает к разбору текста, как ребенок — к разворачиванию подарков, заботливо приготовленных для него под елкой; он, кажется, даже облизывается. Этот восторг сквозит во всех его статьях о Пастернаке — и немудрено, что именно Пастернак сделался его любимым автором, объектом наиболее пристального внимания. Та же радость — во всех виньетках об американской университетской среде, к которой Жолковский относится, конечно, со своей всегдашней долей иронии — но не может и не хочет скрывать, как восхищают его доброжелательность и радушие этой среды, как милы ему тысячи мелких условностей и как высоко он ставит академическую учтивость, взаимное цитирование, ненавязчивые похвалы, дающие собеседнику понять, что ты

знаком с его текстом. Напротив, ненависть у него вызывают любые попытки доминирования — иногда он эту ненависть высказывает открытым текстом, чаще прячет; легко понять, почему ему так неприятны самые демонстративные и во многих отношениях «подпольные» персонажи русского серебряного века — Маяковский и Ахматова, которых он объединяет своей неприязнью вслед за Чуковским, почувствовавшим здесь тайное родство, но недоформулировавшим его причины. Даже вполне невинная попытка одного из коллег подчеркнуть свое пустяковое превосходство — другим нельзя иметь чайник, а ему можно, — немедленно различается автором и ущучивается («Чайная церемония»). Аналогичные потуги А. Наймана — и других героев, названных и не названных, пресекаются на корню. Да и коллеги-структуралисты Жолковский не жалует — достается от него даже Лотману, тогда как тишайший Синявский получает от автора нежную виньетку, «Bist Du Ein Zwerg?», именно за свою кротость и сходство с доброжелательными хтоническими сущностями. Жолковскому удалось то, к чему всю жизнь стремился другой американский профессор, преподававший одно время в тех же местах: он умудрился представить свою жизнь в виде куска свежего хлеба с альпийским маслом и альпийским же медом. Оказалось, что лучший способ — сделать ее предметом анализа, но не тартуского, а «жолковского», сугубо тематического. Будущему исследователю здесь существенно облегчили задачу — Жолковский сам обозначил все свои инварианты: пресловутый велосипед, самолет, автомобиль (а также страх его утраты), гастро- и ректоскоп, сватовство, развод... — а если уж пародировать автора и дальше, вспомнив, например, его статью об экстатических мотивах у Пастернака со всякими «привставаниями», «проползаниями», «растеканиями по» — то «ужинание с друзьями», «перемещение по вертикали», «отказывание от встречи с назойливым и самодовольным собеседником»... Главным же инвариантом этой на редкость удачной жизни будет все-таки изумленное восхищение перед очередным проявлением таланта Верховного Автора: «Его взгляд упал на газетные заголовки — новости были на удивление утешительные». Правда, есть еще один важный лейтмотив: ускользание. Жолковский ненавидит принадлежать к некой уже определившейся общности; он вообще за Пастернаком и Фрейденбергом мог бы повторить их любимый каламбур «Определить — значит определЕить». Именно поэтому он ускользает из любых групп — будь то даже его любимая группа машинного перевода; резко меняет занятия, жен, места проживания — чтобы никоим образом не закоснеть, не уместиться «в формовщика повязку». «Эросипед» и его многочисленные продолжения, пока не систематизированные автором и не собранные в новую книгу, — как раз и есть хроника лавирования между сциллами и харибдами, красными и белыми, одинаково тоталитарными дискурсами государственников и либералов (и эту парную тоталитарность Жолковский не устает высмеивать): быть паршивой овцой в любом стаде — единственный способ прожить непаршивую жизнь. Остается добавить, что чтение этого обаятельного и душеполезного цикла, подобное дуновению кондиционера в знойный день, будет еще и чрезвычайно плодотворно для любого, кому захочется изучить истинного шестидесятника. Жолковский не любит этого слова, но любит явление; и шестидесятники, в общем, действительно были бы куда как милы, не сопутствуя им еще и идеология шестидесятичества, выдуманная уже постфактум. Апология дружества, полуподпольной фронды, полусоветского романтизма — все это не особенно привлекательно. А вот здравый смысл, оптимизм, верность своему клану — все это симпатично, и не зря Жолковский так упорно называет себя Аликом. На вечный вопрос автора этих строк, что стало с Шуриком, «Эросипед» отвечает: ничего, не пропал. Шурик-Алик, программист, или лингвист, или машинный переводчик, чей облик исчерпывающе описывается двустушием «Очки, скелет и студбилет» (как дразнили Жолковского в юности), пленил некоторое количество кавказских пленниц, написал дикое количество работ, объездил весь свет, сделался американским профессором и очень мало переменился. Разве что желудок себе испортил. Но жизнерадостность не означает всеядности.