

Валерия Олюнина

«КОГДА МЫ УТОЧНИМ ЯЗЫК...»

ЭССЕ О МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
В УСЛОВИЯХ ГЕОПОЛИТИЧЕСКОЙ ТУРБУЛЕНТНОСТИ

Москва
Издательство «Перо»
2026

УДК 821.161.1-1
ББК 84(2Рос=Рус)6
О-56

*Автор благодарит за поддержку в издательстве книги:
Благотворительный Фонд «Наше Дело» (г. Санкт-Петербург)
и Председателя Попечительского Совета, врача, кандидата медицин-
цинских наук Арама Адверовича Даниеляна;*

*Стеллу Ашотовну Газарян (Калининградская область);
Викторию Александровну Аракелову (профессора Института
востоковедения Российско-Армянского университета, г. Ереван);
Георгия Суреновича Захаряна (г. Москва).*

Олюнина В.А.
О-56 «Когда мы уточним язык...» Эссе о мировой литературе
в условиях геополитической турбулентности. – М.: Изда-
тельство «Перо», 2026. – 162 с.

ISBN 978-5-00270-743-0

Новая книга русского публициста, писателя, сотрудника Инсти-
тута политических и социальных исследований Черноморско-Ка-
спийского региона им. В.Б. Арцруни Валерии Олюниной – это сбор-
ник эссе и рецензий, посвящённых мировому литературному про-
цессу в эпоху геополитической турбулентности.

Они написаны в период 2000-2025 годов, и часть из них была
опубликована в российской прессе. Автор даёт новые оценки некото-
рым литературным течениям, которые после развала СССР повлекли
за собой деструктивные итоги для отечественной словесности.

Редактура – Арутюнян Р.В., Олюнина В.С.
Обложка – Джангиров П.С.
Фотография автора – Аракелова Э. А.

ISBN 978-5-00270-743-0

© Олюнина В.А., 2026

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вступительное слово</i>	4
Белила для холста. Александр Орлов	7
Реконструкция подвига. Сергей Арутюнов	10
Обречённые на речь. Константин Комаров.....	14
Однажды в России. Анатолий Салуцкий	20
От войны до войны. Анатолий Салуцкий	24
Ледяной рай. Олег Дивов	31
Синдром непрекращающейся войны. Платон Беседин	38
Лев Рыжков. «Зомби-апокалипсис русской литературы» ...	46
Современная русская литература провалила осмысление катастрофы разрушения СССР	50
Григорий Бакланов. Роман «Друзья».....	55
О романе Андрея Волоса «Хуррамабад»	62
Из музея в архив. Перч Зейтунцян.....	69
Змея Орфея. Калле Каспер	79
Закат эстонского диссидента. Калле Каспер	83
Немецкие контексты. Герта Мюллер	87
Поль Валери как акын.....	92
Фауст против магии. Альбер Камю.....	95
Библиотека Состояний Дюриса против Вавилонской Библиотеки Борхеса.....	108
Дьявол не ездит на танке. Марио Варгас Льюса.....	126
Кортасар и Деконструкция	131
О разрушении классической мифологии.....	145
Театр абсурда Минору Бэцуяку против «Цимбелина» Уильяма Шекспира	149
Последние отражения. «Прощай, Гвидо!»	154
Corpus Цивилизации. Великая Инвентаризация	158

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

*Когда мы уточним язык
И камень назовём, как надо,
Он сам расскажет, как возник,
В чем цель его и где награда.*

*Когда звезде подыщем мы
Её единственное имя –
Она, с планетами своими,
Шагнёт из немоты и тьмы.*

*Тогда не удивитесь вы,
Что детский лепет у травы,
Застенчив город, тих завод,
А птицы хрипнут от забот.*

*Приблизится, что вдалеке.
Слабейшее – восторжествует.
Молчания не существует
На настоящем языке.*

Александр Аронов, «Легенда»

Однажды я решила собрать вместе эссе о писателях, поэтах и драматургах из разных стран, которые написала в полные драматизма годы после развала СССР. Конечно, главным желанием было сохранить мысли и чувства по отношению к тем мастерам слова, чьи произведения и «послания миру и градам» сыграли особую роль в моём профессиональном становлении и формировании гражданской позиции. Потом я внезапно осознала, что тексты эти, написанные мной без всякого умысла выглядеть перед читателем литературоведом, кем я и не являюсь, на деле отображают разорванное по геополитическим лагерям, но всё ещё живое, пульсирующее кровью пространство мировой

литературы. Отсюда и сформировалась идея о том, что будучи собраны в единый большой и пока не связный текст, они требуют цементирующей концептуальной идеи, синтеза, единого контекста. Следом пришёл и объединяющий образ кровотокащего «гемофильного времени». Я вспомнила эту фразу из песни французского актёра, певца, композитора, представителя «новой волны» Алена Сушона. Она – о молодом суданце, который вместе с другими беженцами в разгар войны оказался в Париже. На эту песню снят пронзительный клип, где мы видим, как африканец в своей вязаной шапочке оказывается в нарастающей зоне отчуждения враждебной ему цивилизации. Вместо того, чтобы жить в своей деревне, обмазывать тёплым пеплом от сожжённых кизяков шкуры и великолепные рога коров, держать в руках новорождённого белого козлёнка, лепить круглодонную лохань из хартумской глины, он в поисках пропитания роется по ящикам из-под зелени и фруктов...

Сегодня наш мир предстает такими «большим Суданом», «гигантским Сомали», о приближении которого зловеще предупреждал глобалист Жак Аттали. Однако, именно он и ему подобные «хозяева дискурса» делали всё возможное, чтобы глобализация породила новую кочевую «безродную» элиту, оторванную от национальных корней и своих культур, отчуждённую от диалога с представителями других стран, даже расположенных по соседству.

Кстати сказать, некоторые персоналии, о которых я тоже пишу, стали если не беженцами, как тот сомалиец, но перемещёнными лицами, прошедшими драматический путь обретения новой родины или вернувшимися на свою собственную. Русский писатель Андрей Волос, родившийся в Сталинабаде (Душанбе) в семье учёного, волею не зависящих от него обстоятельств был вынужден покинуть его. Известный армянский писатель, драматург Перч Зейтунцян родился в семье беженцев, обосновавшихся в египетской Александрии во время геноцида армян в Османской империи. Он репатриировался в Армению только после Великой Отечественной войны.

Родившийся в Буэнос-Айресе за год до начала XX века Хорхе Луис Борхес в 1914 году поехал с родителями на каникулы в Европу, но грянула Первая мировая война, и путь домой был отрезан. Семья осела в Женеве, где Хорхе с сестрой

пошли в школу. Первые стихи были им написаны на французском языке.

Альбер Камю рождён во французском Алжире в семье ветерана Первой мировой войны. По политическим причинам незадолго до начала Второй мировой войны был вынужден переехать во Францию. В годы оккупации Франции Гитлером Камю пишет культовую повесть «Посторонний», о которой и пойдёт речь.

В эти годы было особенно востребовано общение с собратьями по перу поверх территориальных границ. И нам часто казалось, что это получалось. Ведь Москва и другие российские города притягивали к себе не только вчерашних соотечественников, но и европейцев, американцев, африканцев, китайцев, японцев... Работали арт-биеннале, музыкальные, литературные и театральные фестивали. Гостями Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова становились легендарные драматурги, актёры, труппы со всего мира. Одним из них и был герой моего эссе, основоположник японского театра абсурда Минору Бэцуяку. Он оставил мне автограф на сборнике своих пьес, созданных благодаря любви к Антону Павловичу Чехову. Было это после показа пьесы «Места и воспоминания» в Центре имени В.Э. Мейерхольда.

Но после начала СВО в феврале 2022 года иллюзии начали исчезать. Многие из нас столкнулись с тем, что друзья или коллеги по цеху стали стремительно отторгаться от нашего пространства, транслируя враждебные нам меседжи под диктовку либеральной или откровенно фашистской диктатуры. Принять новую реальность было сложно, но со временем пришлось. Только сейчас, на пятом году войны на Донбассе, ко многим людям с трудом приходит понимание, что не всех можно будет вернуть к искреннему разговору. Но всё же пытаться это делать нужно.

В этих эссе, герои которых подчас выступают идеологическими антагонистами, я и пишу о «единой и неделимой» литературе разных стран мира – России, Эстонии, Армении, Франции, Японии, Великобритании, Германии, Аргентины, Перу.

БЕЛИЛА ДЛЯ ХОЛСТА. АЛЕКСАНДР ОРЛОВ

«Белоснежная пряжа» – это продолжение античного спора о первопричинах, только на русской почве. А русский мир рождался не «платом узорным», а графичным, чёрно-белым. Оттого мы так любим берёзу: она нам даёт и тепло, и лекарство, и соки. Не зря чёрный хлеб беспричинно ненавидят иностранцы, те же турки, которых в тюрьмах в плену кормили чернушкой.

Либеральный социолог Юрий Левада говорил, что Россия – «пластилиновая страна»: это с жёсткими конструкциями могут происходить глобальные катастрофы, но с нами – нет.

Как ошибался Левада! После начала СВО стало отчётливо видно: сущность у русского народа не пластилиновая. Он имеет жёсткие стержни, которые больше тысячи лет крепко держат восточнохристианскую цивилизацию.

Поэт Александр Орлов – прозаик Александр Орлов. Они во многом «вопреки», но движутся навстречу друг другу. Его проза «от земли»: жёсткая, грубая, физиологичная. В рассказе, основанном на воспоминаниях дяди и озаглавленном «Первые осенины», описывается, как в стране, где яблоки освящаются, фашисты распоролы сержанту живот и набили его плодами.

Вспоминается одно телевизионное интервью Юрия Васильевича Бондарева, где он говорил о кишках, висевших на деревьях после взрыва, о человеческом черепе, наполненном водой, но он никогда подобное в повествование не вводил.

Александр Орлов работает стилосом, как скальпелем. Это во время и после Великой Отечественной войны к теме смерти относились бережнее, чем в мирное время. Орлов же издал свой сборник в 2013 году.

Для прозаика Орлова важно через судорогу, муку развернуть душу читателя к теме неистребимой жизни. В его рассказах и стихах идея одна: любовь к природе, женщине и Родине.

*Кто справа был, а кто был слева –
Сейчас уже не вспомнить мне –
Когда в окопной тишине
В лесах, израненных у Ржева,
Мы тосковали о войне.*

(«Ржев»)

Поэт Сергей Арутюнов в послесловии к «Белоснежной пряже» пишет: «Орлов ещё не раз наиграется в стихи...» Действительно, если в прозе Орлов часто использует «кулисы», чтобы перебросить читателя в прошлое, то в стихах он игрок, продавливающий реальность: из империи моголов через несколько строк может влететь в Нескучный сад, потом вновь уйти на другой круг – в сахарные пески. Непросто понять того, кто смотрит как в зверя в сугробы:

*Я для них обмороженный нищий,
Из них каждый в стократ меня чище...*

В этом противостоянии он, словно постаревший ребёнок, сродни симоновскому («седой мальчишка на лафете спал»).

Для историка Александра Орлова историческая амальгама – «задник», на фоне которого проступает природа. Олицетворена она предельно трагично и часто без пресловутого катарсиса: всё обмякает, вырастает в гиблый снеговал. В орловском снегу уже будто запеклась кровь, жмётся к белому листу чёрная пурга. Кажется, что крещение Руси ещё только предчувствуется, хотя бесчинствуют в русских городах немцы, мадьяры.

*Помню, учили меня быть надёжным и смелым.
Всё поменялось с тех пор, но иду я к тебе,
Роща, где дед закопал навсегда парабеллум,
Центр села, где висел его брат на столбе.*

(«Помню, учили меня...»)

Снег для поэта – возможность и выстроить, и разрушить свой не снежный городок, как в старинной забаве, а лабиринт. С грохотом он сам разбивает льдины, сокрушает глыбы, может ускользнуть с белоснежной пряжей, влившись в млечную тропу или самовольно прожечь руками-лучами снег, превратить его в комки черноокой грязи у реки – приманить свою весну.

*И чёрный кот с прищуром ведуна
Узнают, что осталось полминуты,
И в обречённость завезённой смуты
Ворвётся православная весна.
(«Из гиблых туч на величавость вышек...»)*

В этих стихах тороплив бег времени: зима, лето, осень, весна возвращаются, как стрелки скрученных часов. «Эта книга возвращает нас к самим себе, – отмечает сибирский поэт Дмитрий Иващенко. – Момент напечатания и выхода стихотворного сборника «Белоснежная пряжа» я расцениваю как вызов нынешней оккультной паранойе и расслабленности духа. В поэтическом языке Александра Орлова много дождя, много следов, много седины, – тайну и тяжесть экспрессии несёт «жатвенный нож» эпитетов автора».

РЕКОНСТРУКЦИЯ ПОДВИГА. СЕРГЕЙ АРУТЮНОВ

В стихах известного поэта, руководителя творческого семинара по поэзии Литературного института им. М. Горького Сергея Сергеевича Арутюнова не зарастают раны, оставленные трагедией армянского народа. Вот и сейчас, спустя сто лет, армяне вновь заглядывают в бездну небытия, надеясь на спасение Россией. Название седьмой книги стихов «Хор Вирап», в которой нет ни одного армянского образа, кажется условностью, пусть и глубинной. Его дешифрует лишь фотография, сделанная Сергеем, когда он возвращался из больницы от матери. Хор Вирапом – ямой, где около пятнадцати лет держали в заточении Григория Просветителя, оборачивается московский ад поэта. В расплывающемся чернильном пятне надвигающейся ночи осталась врезка света, но израненная заводскими трубами. Глубина подземной тюрьмы, кишачей ядовитыми змеями, была от трёх до шести метров. Конечно, небо Григория Просветителя, первого Католикоса всех армян, крестившего царя Армении Трдата III и царицу Ашхен, только представлял. Свое небо Арутюнов, как и свет, тоже делает сам. Есть у него и образ сжимающегося небесного грота как угла, и образ прирученного неба, заласканного влажными ладонями, или безотказного, как морг, куда по Красной площади под торжественный марш идут советские люди («Сквозь город поганый, жилище иуд...»).

Для его поэтики характерен мотив бытовой одиночной камеры: «За полночь стелили на диване. /Оставляли с богом и окном»; «До упора бродить в этом смутном аду, /Поклоняться дивану, кувшину, окну». Он выходит во двор: там дерево, железобетон, камень, проросшая трава – его субстанции, но снова нарастает ощущение раздавливающего низкочастотного гула, сжимающегося пространства. Его путь – в упор, в распор, в тупик.

Из одной глухой комнаты – в другую, без отдушки, где воздух, проникающий через форточку в зал суда, ещё больше душит невозможностью свободы. Путь этот – через взрывающиеся окопы, автоматные очереди, где затёрты голоса внешнего мира, кроме отца и матери, какого-нибудь Карела Готта из телевизора...

Книга «Хор Вирав» писалась в память о матери. Только в диалоговых стихах про родителей есть призрачное успокоение. Но оно – как ломка, когда легче просить, выть, возвращать, узнавать новый адрес. И это уже христианское смирение: не звать душу ушедшего человека, не мучить её. Доминант-септаккордовое, но без разрешения, стихотворение сборника «Девять дней». Жизнь перематывается в тот кадр, где ещё даже не ходил, а ползал на четвереньках. Образ сына подчас зооморфен: он пьёт воду из реки, лает на бирюзу. Интересен и другой смысловой пласт: допускается существование не только традиционно обустроенной жизни после смерти, где умершие видят нас и оберегают, но и другой край, за который можно соскользнуть уже навсегда, без возврата.

Вспоминается герой рассказа Хорхе Луиса Борхеса «Смерть богослова» (о самом писателе речь пойдет ниже). Богослову в мире ином предоставили дом такой же, как на земле. Так бывает почти со всеми, пожаловавшими в вечность, и поэтому они не считают себя мёртвыми. Обстановка такая же: столы обеденный и письменный с выдвижными ящиками, книги. Когда он очнулся в этом месте, то взялся за свои литературные труды так, словно и не покойник.

Мать поэта – проводник по кругам рая. Самый больной вопрос: там ли отец? «жив» ли? Под словом «жив» подразумевается уже мёртвая жизнь, но она и там должна быть осмыслена и протекать отчасти в тех формах, что на земле. Там нужна ограниченность и предсказуемость пространства, чтобы не потеряться, не разойтись.

В 2016 году издаётся «Апостасис» – девятая поэтическая книга Сергея Арутюнова, вышедшая из-под его пера, дворового перочинного ножа и самозарядного пистолета. А его автор мог бы вполне заменить на необычайной силы «фильд № 1», который изобрёл герой рассказа Александра Беляева «Охота на Большую Медведицу». Как и у Фильда, у него есть завистники и враги. Только Фильд стреляет в безлюдной местности, на берегу океана, и тут же, обливаясь кровью, падает сражённый

своей же пулей-спутником, которая за минуту облетает весь мир. Арутюнов также ежедневно стреляет по врагам в виртуальности, точнее, в своей первой реальности, и эффект тот же. Падает, встаёт и так до бесконечности.

«Апостасис» – книга, где Арутюнов, живущий в смутном аду бытовухи и рутины офиса, вновь и вновь стремится к поступку, к деянию. В название книги легло понятие отступничества после принятия таинства. Для Арутюнова здесь важен дохристианский термин, означающий исступление, выход из круга. На обложке разъярённый Минотавр – рисунок критский, подлинный, V–VI в. до н.э., обработанный дизайнером, выходит из огненного круга. Это символ невыносимого страдания и попытки прорыва из ограниченности бытия.

Когда-то трусом считался тот, кто оставался сидеть на своей земле, у кого не было тяги к приключениям, к добыче, к дороге. Освальд Шпенглер в «Закате Европы» так и пишет о героях прошлого: *«Это было яркое стремление к поступкам, которые мы себе сегодня попросту не можем представить, к радостной битве, к героической смерти».*

Читая эти стихи, кажется, что автор до сих пор не прошёл свою инициацию. Как говорят сегодня, гештальт не закрыт. Пожалуй, ему героическая смерть не так нужна, как героически прожитый каждый день. О себе говорит: *«Силой воображения загерметизированный в капсуле грезит о мире. Ему кажется, что он воюет с бандитами, носится за ними по горам, покупает и продает людей по выгодному курсу, расстреливает на месте за мародёрство, в промежутках пытается писать стихи, женится, хоронит родителей, но всё это время над его недвижным изголовьем мерцает лампочка жизнедеятельности».*

В болезненном сознании он реконструирует битвы, сражаясь с оппонентами, недругами. Если бы все конфликты между Арутюновым и теми, кто не принимает его, происходили на фронте, возможно, они стали бы его лучшими друзьями после пары перестрелок. Но только настоящих, до крови. Маленькие реванши в словесных перебранках поэтому и злят его. Враг жив, и он сам ползёт, увы, не из лазарета, а с дивана на работу, где по-настоящему боль идёт только от «лучей рассветных, что колются щетиной».

О книге девятой он сам говорит, что в центре её – Мировая, предчувствие Апокалипсиса, центральная тема – схватка

языческого и христианского, которая не завершается ничьей победой, но всеобщим поражением и исчезновением Цивилизации. Это тема последних двух тысяч лет, за которыми всё будет намного скучнее и обыденнее.

Он проводит второе лето с семьей на море на Крите, чтобы узнать, почувствовать ту героическую мифологическую основу, на которой выросла вся западная цивилизация и восточнохристианская тоже. Он вглядывается в землю, море, сверкающее как архейский хризолит, и в людей, которые должны были стать наследниками персеев и ахиллесов.

И что же он видит? Что миф здесь давно истреблен. И если поэт Одиссеас Элитис жил на этих берегах «с любимым именем в тени старушки оливы в рокоте вечного моря» в блаженстве, то Арутюнов, не найдя и тени от героизма в мире, накладывает на эти тени свою русскую тоску, смятение. Скалы потрескались, как чёрный чёрствый хлеб, а солнце, единое для грека из любого топоса, у русского поэта атомизируется в бесчисленные маленькие глазуньи.

Мечется герой, почти как Мцыри, по рафинаду городишек, горным анфиладам, по этой земле, которая выглядит миражом. Только лермонтовский герой борется с барсом, а герой Арутюнова на пляже спотыкается о чью-то вьетнамку. Кажется, даже это спотыканье происходит, потому что он ослабел в ожидании, пока его ружьё убьёт настоящего врага или его самого. Оно не выстрелит и в конце пьесы, которая не стала трагедией.

Тема смерти становится беспасфосной, навязчивой, зудящей, как зубная боль. Происходит метафизический синтез образов античного мира с задавленным утробным древним кликом о доблестях и войне со среднерусской равнины, где полки шли на полки, а теперь оттуда, где пиновала дружина, тянет дымом. Героизм смят как в античности, так и в русской правде. Все измельчилось, искрошилось. Отсюда и запах цветения, который не отличим от гниения. В самое радостное время года, когда земля готовится стать плодородной, Арутюнов чувствует, как сугробы истаивают гноем.

Тот, *«кто в мечтах не усёкся, соскользнет в чернозём»*. У него в стихах многое гноится и превращается в тлен: опавшие листья, цветы, даже память. Ubi pus, ibi incisio. Где гной, там и разрез. Но режет, царапает стилосом он уже не по живому.

ОБРЕЧЁННЫЕ НА РЕЧЬ. КОНСТАНТИН КОМАРОВ

В октябре 2015 года вслед за Александром Башлачёвым пришёл Константин Комаров. За пару недель до его приезда в Звенигород я решила послушать песни, к которым подступалась лет двадцать, зная о трагической судьбе русского поэта, барда, покончившего жизнь самоубийством за три года до развала СССР.

Спустя тридцать лет после потери великой Родины меня продолжало мучить то, чего я не могла понять своим подростковым умом в «перестройку». Ведь я принадлежала к последнему советскому поколению, мой школьный выпуск состоялся в июне 1991 года.

Я приехала поступать в Новосибирск в социально-политический институт, получив направление из Красноярского крайкома (он раньше был высшей партшколой и всё ещё считался ведомством КПСС) через месяц после того, как утонула в реке Иня яркая представительница сибирского панк-рока Янка Дягилева. В воздухе носились чёрные тени надвигающейся на нас катастрофы. В те дни Новосибирск ждал Бориса Ельцина, который меньше, чем через месяц станет Президентом РФ. В магазинах появилось дефицитное постельное бельё...

В общежитии социально-политического института по вечерам собиралась с гитарами абитура. Звучали песни лидера «Гражданской обороны» Егора Летова, которого здесь иначе, как Егорушка, никто не называл. Так я стремительно окуналась в какую-то новую, энергетически сильную, но пугающую своей неопределённостью стихию. Летов и Янка пришли на смену всему, на чём нас воспитывали и что мы любили. Летов пел:

*А наш дедушка Ленин
совсем усох.
Он разложился на плесень
и на липовый мёд,
а перестройка всё идёт,
идёт по плану...*

Мозг взрывался, душа изнывала. Не скрою: я тогда ещё думала, что предаю Павку Корчагина, Владимира Ильича Ленина, в музее которого меня в числе первых учеников московской школы № 657 принимали в пионеры. Мой отец, партсекретарь курса Военно-политической академии имени В.И. Ленина, произнёс перед нами пламенную речь. А вожатая Эльвира ему тоже повязала красный галстук.

Вновь про поэта я услышала в летовских «Вершках и Корешках»: *«Поэт Башлачёв упал, убили из окна»*. Только в феврале 2015 года, когда дети были в школе, я начала слушать «Пляши в огне», «Ванюшу», «Чёрные дыры» и «Влажный блеск наших глаз». Время наконец-то закольцевалось: постсоветика, начавшись с башлачёвского предчувствования начала конца (*«Смотри, от нас остались чёрные дыры»*), заканчивалась так же трагически.

Моё погружение в башлачёвскую чёрную метафизику было таким сильным, что это почувствовали и дети. Дело дошло до того, что однажды я вела младшую дочь домой, и она сказала, что, если зимой прыгать с крыши, никакой снег не спасёт. Ты не только заболеешь, но и умрёшь.

Каждое утро и по ночам слушала Башлачёва, страшно, больно было на него смотреть. Но и оторваться невозможно. Наверное, ещё и потому, что рядом с датой его ухода 17 февраля 1988 года (19 февраля 2005 года) умер мой отец. Незадолго до смерти он попросил меня написать книгу «Русская боль». Я улыбнулась, думала, вот отец опять чудит. А вот теперь по-настоящему стала чувствоваться эта неизбежная русская боль и видеться тип русского юродивого: Башлачёв всё время играет в поговорки, вскрывает наши архетипы. Андрей Тарковский мог бы снять его в роли Бориса в «Рублёве». И даже не потому, что башлачёвские колокольчики и «рублёвские» колокола — экзальтация их одноприродна.

Как только я написала эту мысль в соцсети, ко мне в чат пришёл поэт Виктор Качалин и сказал, что он знал юродивых и, кажется, Башлачёв классический. И ещё он добавил, что Александр играл за неделю до смерти у его близкой подруги в Ленинграде на Владимирской, там выброситься хотел, но она не дала. Через два дня после гибели Башлачёва не стало и его любимого французского поэта Рене Шара, участника Сопротивления. 19 февраля 2008 года умер Летов. И ещё в этот день спустя шесть лет работали киевские снайперы, расстреляв ГАИ в Святошинском районе...

Напомню, что в октябрьские дни 2015-го мы с поэтом Григорием Горновым догоняли автобус, который вёз участников литературного семинара в Липки, и первым делом увидели Комарова, хотя он и сидел в самом конце. После шумных объятий расселись, и уже через несколько минут Костя стал напевать «Ванюшу». Потом он сказал, как бы в шутку, что родился через несколько месяцев после его гибели и, наверное, он и есть его реинкарнация. Говорил, что недавно был на документальном спектакле «Башлачёв. Свердловск-Ленинград и назад», где поэта самого нет почти. Он собран из писем, воспоминаний очевидцев и музыки. Но его нет в спектакле. Пусто.

Я долго буду вспоминать это стояние под Звенигородом, где свалены вещи на лавочки, курятся общие сигареты, переходят из рук в руки по кругу пластиковые стаканчики с водкой, звучат стихи Бродского. Стоял тогда с нами и поэт, писатель из Санкт-Петербурга Дмитрий Филиппов, уже воевавший в Чечне и через семь лет ушедший на СВО сапёром. В 2024 году он получил первую национальную литературную премию «Слово» за роман «Собиратели тишины».

На память об этой встрече у меня осталась книга Константина Комарова «Безветрие», вышедшая в 2014 году в Санкт-Петербурге в издательстве «Первый класс». Константин Маркович несколько моложе многих нас, но ему нравилось, когда его называли по имени-отчеству. Ведь большинство людей, окружавших его в Екатеринбурге, из старшего поколения.

Припоминая «реинкарнацию», писать о поэзии Комарова как о лишь продолжателе традиций русского рока было бы не совсем верно и нечестно. Башлачёв не только прыгнул из окна дома по проспекту Кузнецова, он также прикрыл за собой это окно. В сети я нашла комментарии на выдержки из книги Юрия

Доманского «Тексты смерти русского рока». Автор исследования считает, что уже через пару лет и Дягилева, и Летов иронизировали над башлачёвским «текстом смерти»: так редукция привела к демифологизации. В частности, цитируются строки Янки из написанного в 1989 году стихотворения «Продано»:

*Коммерчески успешно принародно подыхать,
О камни разбивать фотогеничное лицо.*

Дальше автор пишет о ряде стихов, где Летов и Арбенин ёрничают над полётом, мессианством Башлачёва. В конце рассуждения приводится отрезвляющая цитата Летова из 1990 года: «*Башлачёв лучшее, что у нас есть*». Аргументы Доманского подверглись жёсткой критике: цитаты эти крайне неуместны, вырваны из контекста, ведь строки Летова и Янки были написаны в период массовых пафосных концертов в память Башлачёва. А стихи эти обличают не миф, а мир, равнодушно принимающий смерть поэта. К чему было Янке «коммерчески» прыгать с обрыва? Тем более позже потянуло сквозняками сообщений о том, что Дягилева была убита. И убийство это было таким же сатанинским, как, например, и Андрея Ющинского в Киеве в марте 1911 года накануне развала Российской империи.

Ожидание маленькой, ничтожной смерти – это боль и вина Константина Комарова, тут чувствуется близость к пограничным состояниям Арутюнова. Уральский поэт говорит, что его стихи – «обезвреженная мина», «глухое мелкотемье». В его саморазоблачениях смерть идёт по нисходящей, в постель. Сравним, например, с образом Янки: иззябшая, израненная, она шагает на заклание в свой рассвет: «*В простыне на ветру по росе поутру*». У Комарова простыня, считай, дягилевский саван, оборачивается то длинным, сбивчивым письмом, то «прямоугольным куском ткани, употребляемым для застилания постели». Мягкие шелковые скрижали, которые впитывают любовные соки, можно предъявить на Страшном Суде. Жил. Любил.

Поскольку «*среди шумного бала шуты умирают от скуки*» («Похороны шута» А. Башлачёва), Комаров выходит на поклон к толпе «*клоуна клоном, эрзацем несмешного паяца*». «Платина платья» («Влажный блеск наших глаз» – А. Б.), «бесплодные идеи, бесплотные гости» (Я. Д) у Комарова отзываются «*врагнем ворон, равнин рваньем*» («Щека к щеке, к слезе – слеза...»).

Поэтика Башлачёва глубинно связана с русским фольклором тематически, и структурно он в ней. Комаров создаёт в традиции авангарда, близок к раннему Николаю Заболоцкому, Владимиру Маяковскому. Тема амальгамы, ртути и двойничества сближает его также и с Хорхе Луисом Борхесом, Адольфо Бией Касаресом, Германом Гессе. Аргентинцы договорились до того, что в зеркалах есть что-то жуткое и отвратительное, ибо умножают количество людей. Пришёл Комаров и сказал: *«Так, оставьте эту ересь, ибо никаких людей уже не существует кроме меня, моих возлюбленных и нескольких друзей, а зеркала мне крайне необходимы, чтобы проверить себя, жив ли я вообще, мёртв»*. Такая практика встречается не только у Комарова, но иной раз в моргах. Поэт подносит к своему рту зеркала, дышит. Впрочем, какую правду может прояснить их кривизна?

У Башлачёва тоже есть ртуть, но она поэтически замещает мужское молоко («И мне никак не удаётся успокоить ртуть»). У Комарова жидкий металл – кровь, он по всему телу, подкожен. Это не то сумасшествие, которое движет к прыжку из окна. Оно не кроваво, а похмельно, заливается двумя стаканами воды. Этот путь близок герою романа Гессе «Степной волк» Гарри Галлеру – ежедневный суицид. («Двинусь куда-то нах/на ледяную дрожь / в сломанных зеркалах»). «Чутливая шкура» пользователя крема для бритья («Къ Дулепову»), впрочем, ждет безопаски. Комаров – это не о последней крови и даже не о терапии кровопускания. Он практикует асфиксию: в сухом, похмельем обезвоженном стерильном пространстве задыхается, при этом ещё «пойду курну – убью себя немного» («Безветрие. Подайте бури мне...»). «Безветрие» можно было бы и вправду назвать сквозным мотивом, но в стихах ни бури, которую призывает поэт, ни малейшего сквозняка. Он готов пусть даже утопиться в проруби, но только бы сдвинуться с устойчивой позиции, в которую упёрта его жизнь.

...А ещё памяти Лермонтова, Манделъштама, Пастернака, Бориса Рыжего, Владимира Мишина, неугасимого его Маяка написаны эти стихи...

*Слова... А что слова? Бессилен рок,
Когда они кого-нибудь согрели,
Но вот тогда-то ухмыльнётся бог
Змеистою ухмылкой Сальери.*

*И вот тогда мы кой-чего поймём
И кой о чём серьёзно пожалеем,
Потом запьём, оставшись при своём,
Нам не летать – раз воздух тяжелее.*

Нам по пути с осенними опавшими листьями, не с птицами, об этом пел Башпачёв. В песнях он жил по вертикали, что было видно по его удивительной манере петь, словно молиться, обращая взгляд наверх. Его лирический герой был привязан к солнцу и Богу уздечкой, точнее пуповиной, поводом. Ванюша гибнет именно потому, что повод, за который он водит солнце, на самом деле повод, за который солнце водит его, и похоже, провело как дурака: когда он ослабевает, у него моментально обвисает хребет. Лирический герой Комарова – более устойчивая конструкция. Солнце его не губит, не опалает, а раздражает или причиняет физическую боль, особенно по утрам («Солнца немой укор прямо в сплетенье бьёт»). Деление на сов и жаворонков, людей солнца и луны, звёзд и прочей романтической шелухи тут ни о чём – лозунг «светить всегда, светить везде» заметно мутировал в «чадить». В стихотворении «Простыни» солнце полыхает, словно урна, и от этого огня идет лишь гарь.

Ризница (место в христианском храме для хранения одежд священников и утвари) легко рифмуется с супницей, розницей, задницей. Солнце – это уже не звезда по имени и с большой буквы, оно призвано приползти на последний суд, как в стихотворении «Ф.Н»:

*Спина раба всегда отыщёт плеть,
Но, пустоглазь презревшие баранью,
Сумевшие себя преодолеть,
Увидят солнце за последней гранью.
И солнце упадёт пред ними ниц,
Шеренги нарушая вековые,
И сотни тьмою выдубленных лиц
Узнают радость стать собой впервые.*

Шеренги людские – это и есть вчерашние слишком разговорчивые братья во Христе, а теперь в томате, что штабелями идут на закуску под бессменную горькую. А эту, ещё живую, ещё плывущую, тёпленькую, уже покрывает кляр.

ОДНАЖДЫ В РОССИИ. АНАТОЛИЙ САЛУЦКИЙ

Роман Анатолия Салуцкого «Однажды в России. Унесённые шквалом 90-х» – это даже не событие, а явление. Несмотря на то, что в названии есть две реминисценции, относящиеся к американскому кинематографу, это настоящий русский роман. Несмотря и на то, что вышел под соответствующей обложкой, под какими выходит бульварное чтиво, – он встанет в ряд исторических русских романов (как «Истоки» Марка Алданова, например) и останется навсегда как многослойное, многоплановое повествование, где историзм поддержан журналистской фактурой, публицистическими интонациями. «Однажды в России. Унесённые шквалом 90-х» – роман для читателей широкого круга. Эта книга нужна людям самых разных поколений, изголодавшимся по нашим русским смыслам. Особенно сегодня, когда есть опасение, что пассионарность в России вывернут не туда.

Однако универсального послания миру, как в произведениях Толстого, Достоевского, эта книга, конечно, не содержит. Хотя, безусловно, она должна быть переведена на сербский, польский, китайский, немецкий языки для тех читателей, кто хочет проломиться через пропагандистские прикрытия и понять, что же на самом деле происходило в России, начиная с конца 1990-х годов. Поскольку слово «глубинная» давно скомпрометировано, лично меня устроит просто «настоящая Россия».

Книга выросла из первоклассной публицистики, поэтому Анатолий Салуцкий здесь реабилитирует и саму отечественную журналистику, которая исторически развивалась всегда вместе с литературной критикой, прозой, эссеистикой, памфлетами. В основе книги лежат исторические события, даётся

объективная оценка процессам, которые происходили в России накануне Великой Октябрьской революции, а также десятилетия спустя. Второй идейно-смысловой пласт — «перестройка» и развал СССР. Третий пласт—00-ые, времена Ельцина и дикой «семибанкирщины», катастрофических последствий приватизации. Сюда же входит и ключевой 2004 год, когда на пост Президента РФ баллотируется Владимир Путин.

Писатель даже не пытается воссоздать здесь вечные русские архетипы, действующие в новейшей истории. Тут нет никаких русских мальчиков Достоевского или inferнальных женщин. Для него важнее современные живые люди, их лица, интонации. Нет здесь и «тщеславной жажды стиля, перерастающей в ещё более патетическое тщеславие». Этой болезни литературы XX века, начавшейся уже на стыке модернизма и постмодернизма (о ней предупреждал Хорхе Луис Борхес в «Суеверной этике читателя»), писатель избежал.

Одним из главных героев становится созданный Салуцким язык: ещё один литературный новояз, *надсат*. Здесь действуют вихри словесной стихии. Читая роман, невольно удивисься, почему многие герои говорят одним и тем же площадным с добавлением сленга и фольклоризмов языком. Скажем, братки, ставшие хозяевами новой жизни в испанской Марбелье, говорят, как и бывшая зеленоградская перестроечная активистка. Она из самых светлых чувств любила «шумнуть» в колоннах, раскачивая страну до тех пор, пока собственный сын не ушёл на войну в Чечню. Если бы писатель хотел наделить каждого героя своей личной интонацией, он бы это сделал. Но ему нужно было показать обесценивающуюся, разваливающуюся русскую речь, какой владел ещё недавно весь советский народ — от сотрудников НИИ, инженеров заводов, интеллигенции, сталеваров до простонародья. Теперь постсоветский надсат (слово это вошло в мировую литературу благодаря автору романа «Заводной апельсин» Энтони Бёрджесу) становится маркером деградации целого многомиллионного советского народа. Нет ничего парадоксального в том, что именно этот язык толпы, площадей, разрастающегося хаоса будет рождать в вас чувство неприятия и даже физиологической брезгливости.

Как человек, окончивший школу в год развала СССР, чьё позднее детство пришлось на все эти шумы «прорабов пере-

стройки», яковлевщину, я всё же была воспитана на великой русской и западной литературе. В 1990-е годы программа русской литературы в старших классах стала дополняться «возвращенцами», диссидентами, эмигрантами. В пятнадцать-шестнадцать лет нам пришлось читать не только Чернышевского и Чехова, но и Пильняка, Распутина, Астафьева, Гроссмана, Замятина, Дудинцева, Солженицына, Гумилёва, Ахматову. В средствах массовой информации вновь, как в «хрущёвскую слякоть» (так определяет это время красный историк Евгений Спицын), началась оголтелая антисталинская кампания. Вся эта крикливая полифония уже не по Михаилу Бахтину (описавшему этот культурологический феномен в работе «Проблемы поэтики Достоевского») ломала чистое, ясное сознание не только молодого поколения, но и наших родителей. В эпоху безвременья многие из них уходили из жизни по причине потери смыслов и ориентиров, когда советские наука, промышленность, казалось, навсегда могли прекратить своё существование.

Истинную цену многим государственным деятелям, творческим интеллигентам мы узнали позже. Это потом уже станет ясно, что, например, Эдуард Шеварднадзе, который организовал выход антисоветского фильма «Покаяние», продавал СССР ещё во время Афганской войны.

Роман Анатолия Салуцкого пришёл в тот момент, когда мы, родители нового поколения, попавшего в ещё одно и более тяжёлое рабство информационных войн, гаджетизации, блоггерства, майданных методичек, сами должны были рассказать своим детям о том, как потеряли свою великую страну. Давайте не будем лукавить: многие из нас до конца не способны понять эти «подводные течения», механизмы, которые ведут к расшатыванию государств и национальных идентичностей. Исключительная память Салуцкого и его интеллект блестящего гуманитария и инженера-ядерщика (никакого деления на «физиков» и «лириков») чистят сознание, как торф, разным поколениям читателей. И да, чтение это объединит отцов и детей. Именно поэтому одним из главных героев становится дед героини, Сергей Никанорович Крыльцов, семьдесят лет спустя переживающий новое лихолетье вместе с сыном и его семьей.

Исторические персоналии и персонажи тоже включены в повествование: Бурбулис, Горбачёв, Путин, Ельцин, Кириенко, Попов... Да кто теперь помнит Гавриила Харитоновича, первого мэра «демократической» Москвы, жестоко подавившего в центре столицы митинг офицеров и ветеранов Великой Отечественной войны? Салуцкий помнит многое и безжалостно обнуляет их «великие заслуги» и репутацию как «видных лидеров демократического движения».

Тут надо понять ещё вот что. В те годы был нанесён удар не только по советским республикам, которых сразу же прибрали к рукам наши экзистенциальные враги. Удар был нанесён по единству России, её регионов и центра. Салуцкий описывает, как боролись за выживание сами москвичи, переселяясь в провинцию и проходя через те же драматические испытания, что и остальные народы СССР.

ОТ ВОЙНЫ ДО ВОЙНЫ. АНАТОЛИЙ САЛУЦКИЙ

Новый роман Анатолия Салуцкого «От войны до войны. Элита: измена в тылу», только вышедший в издательстве «Наше Завтра», прозвучал как контрольный выстрел. Ещё один. В бесовскую рать. Вслед за романом «Однажды в России. Унесённые вихрем 90-х», изданным несколькими месяцами ранее.

Поразительно то, что Салуцкий будто назвал Гюставу Флоберу, однажды предположившему, что литературная идея должна иметь только одну отливку, издаёт один роман за другим, основывая действие на одной же исторической фактуре со схожими сюжетными конструкциями. Ведь до книги «Однажды в России», посвящённой трагическим перипетиям времён «перестройки» и развалу СССР, выходил ещё роман «Немой набат» – целая энциклопедия русской жизни.

Но «мясо» на этих литературно-исторических «скелетах» разное. Новый роман – это, скорее, повторение для тех, кто не понял первый, но у него свои художественные и идейные задачи.

Поскольку «Однажды в России» и «От войны до войны» хронологически стоят рядом, действительно уместно сравнивать их сюжетные линии, подчёркивать духовное родство героев и артикуляцию высоких общих смыслов. Но «Однажды в России» всё-таки в большей мере событийный, хроникёрский роман. Первой его кульминацией становится сцена жестокого подавления митинга ветеранов и советских офицеров «демократическими силами» Гавриила Попова в центре Москвы. Второй – разрушенная жизнь и преждевременная кончина «марбельских изгнанников», выбравших в годы лихолетья жизнь на чужбине.

Он берёт временной интервал от Великой Отечественной войны (с небольшим заходом в события Первой мировой) и до развала СССР и 00-ых. В романе «Однажды в России» повествование держится не столько на узнаваемых русских характерах (среди которых есть и прихватизаторы, «новые русские» — переодетые в малиновые пиджаки парфёны рогожины, исторические персоналии всё больше со знаком минус, предатели своего народа — как же без них?), сколько на стержневых сильных героях, оттеснённых на обочину своей поверженной родины, засевавших в глубоких окопах. Не просто выживающих, а сражающихся за своё будущее. Совсем другую задачу писатель поставил себе, приступая весной 2023 года к эпохальному, мощному произведению в двух частях, стремясь быть не только хроникёром, но и аналитиком, показывающим глубинные механизмы воспроизводства элит и одновременно погрузить их представителей в достоверную болезнетворную среду. А она неминуемо и приводит к деградации и уничтожению не только их самих, но и государства.

Салуцкий перемешивает своих разнородных героев уже не из разных классов (так как классы уничтожены «благодаря» квазинаучным обоснованиям шаталиных-заславских), а из разных слоёв общества. Встряхивая их в своей писательской риторике и нагревая, он и сам будет вместе с нами наблюдать (тут писатель по одну сторону с читателем), как болезнь эта проникнет в разные сферы — от экономики до культуры — и поставит Россию под новую угрозу уничтожения. Агония России кажется почти неизбежной, но тут вдруг происходит непредвиденное. Агонизирующая, умирающая реальность будто отслаивается, и в чистой воде, как будто её из мути проявили куски торфа, вдруг появляются ждущие своего времени настоящие русские тихие герои. Они незаметно покинули свои окопы, вышли на боевую линию, встали в полный рост и начали побеждать!

Салуцкий пытается быть и визионером, нащупать грядущее — ведь именно в этом состоит сверхзадача настоящей русской литературы: предвосхищать, формировать и сосредоточить общественное сознание на новой жизнеутверждающей цели. Писатель, которого по праву сегодня называют «последним советским классиком», пытается увидеть то, что ждёт нас

после окончания этой войны, начавшейся в феврале 2022 года, имевшей довольно долгую, кровавую раскачку с 2014-го.

Перед нами пока только первая часть романа — «От войны до войны. Измена в тылу». Но уже сейчас можно судить о величии его полного замысла. Впрочем, это вполне автономное повествование, которое можно расценивать как самостоятельный роман. Сюжет держат на своих плечах ветераны Великой Отечественной: Кондрат Кедров и его товарищ Мартын, люди старшего поколения, носящие старые русские имена. У Кедрова фамилия говорящая. Как тут не вспомнить дуб Льва Николаевича Толстого из романа «Война и мир»? Только там дерево символизирует стойкость русского земли, соединенной кроной с духовным миром, а тут Кедров одновременно и человек, и дерево, и вообще всё повествование будто развивается у его подножия, настолько он эпичен.

У образа Кондрата Кедрова несколько измерений. Он вполне реальный, живущий по соседству с нами человек, хоть и герой Висло-Одерской операции. В этом проявляется его какая-то свойскость, простецкость, будничность. Но, с другой стороны, именно он, соединив земное и духовное, выступает здесь и главным мозгом, анализирующим события, и главным духом. И мы невольно начинаем осмысливать и чувствовать русскую историю, русскую судьбу его, Кондрата Егоровича, глазами и доверять ему.

Есть у него ещё одна «ипостась» — она могла бы объяснить его высшую ценность как для читателя, так и для русских людей: он имеет черты Русского Демиурга и врача-человека. Хотя, как мы понимаем, он в христианского Бога не слишком-то верит. Но берёт же откуда-то эту нечеловеческую способность заполнять лакуны смыслами, а душевным и физическим ранам давать исцеление и успокоение. В этом контексте роман «От войны до войны» может считаться и терапевтическим, так как от страницы к странице сознание и душа начинают яснеть и видеть как далёкое, так и близкое наше прошлое в истинном свете.

Мы живём в эпоху не только своей, русской войны, но спасения мира через русскую кровь. Подлинное, глубоко осмысленное прошлое с 1940-х и по сей день приходит только к тем долготерпеливым, кто сосредоточен, и твёрд, и способен

увидеть события на длинной исторической волне. Тут имя Кондрат невольно соотносится с автором теории «длинных волн», российским и советским экономистом Николаем Дмитриевичем Кондратьевым.

Писатель, литературный критик Лев Рыжков в рецензии «Эпос наших дней, или Сага о возрождении семьи и страны», вышедшей в «Вечерней Москве», подмечает: «Если многие современные авторы черпают время чайной ложечкой, то Салуцкий – ковшом экскаватора. И захватывает, как мы видим, огромный пласт времени... Подробная, искренняя и умная книга «От войны до войны» – претендент на звание эпоса наших дней». Действительно, Салуцкий настойчиво проводит мысль, что отцы и дети в тёмные времена утрачивают связь, и их зона отчуждения неизбежно будет разрастаться. Но восстановить её можно с помощью не только «своей крови» – внуков, но и «чужих», неизвестных людей, далёких до поры до времени.

Как и в романе о «перестройке», здесь тоже есть скачок через поколение. От Кондрата отходит его сын Дмитрий, попав в службу первого съезда народных депутатов через писателя-антисталиниста Юрия Карягина. Дмитрий идёт на приём со своими свежими идеями к самому архитектору «перестройки» Александру Яковлеву. А тот вместе с подельниками после доклада указывают ему его место: «Принеси-унеси, пошёл вон!»

Да, действие того романа о «перестройке» спасает «родная кровь», идейно связывающая ветерана Первой мировой, деда Колокольцева, и его внучку Анюту. Девушка наследует его ум, нерв и обаяние, поневоле является антагонистом по отношению к своим родителям. А они полностью теряют волю к борьбе, как бы попадая в «царство теней». Серым, сломленным предстает отец Анюты, бывший научный сотрудник, которого она содержит, выйдя замуж за нелюбимого мужчину, отправляясь в «золотую клетку».

А в новом романе Салуцкого мы видим, что родная кровь уже не работает. И Кондрату Кедрову, крупному партийному функционеру, когда-то со своими соратниками составляющему золотой запас сталинской элиты, идейно и духовно ближе ... нет, не прекрасная, простая Варя, жена его сына Дмитрия, пошатнувшегося на перестроечной волне и поверившего в бур-

ление съездов, а его любовница, журналист Ульяна, с сильным характером, броской красотой. Она не только умом, но и женской интуицией понимает, кто приходит на смену деградировавшей партийной верхушке.

Ульяна, представлявшаяся поначалу Кондрату Кедрову ещё одной перестроечной девицей, расчётливо влезшей в гущу событий, чтобы хапнуть мужика (уведя его из семьи, где уже родился ребёнок, оттяпав свой жирный кусок от новой жизни), совсем не та, кем она показалась старому партийному руководителю. Не сразу он понял, сколь разная публика хлынула им на смену. Но очень скоро он признает Ульяну, особенно после того, когда увидит её в кабинете своего друга, в прошлом легендарного начальника 5-го управления КГБ СССР Филиппа Денисовича Бобкова. Кстати, в дни празднования его 100-летия в декабре 2025 года Анатолий Самуилович написал о том, что даже на службе у олигарха Гусинского после развала СССР Филипп Денисович по мере возможностей гнул линию в пользу России. Писатель дополняет: «Это очень интересная и глубокая тема. Мимоходом о ней не скажешь, и я касаюсь её в романе «От войны до войны», где Бобкову отвёл роль интересного персонажа».

В романе «Однажды в России» Салуцкий также подсвечивает смыслы для непосвящённых, и жёсткой рукой публициста срывает последние одежды на таких, как ближайший соратник Бориса Ельцина Геннадий Бурбулис или мэр Москвы Гавриил Попов. Он обнуляет их «великие заслуги» демократов и либералов перед русской историей.

В романе «От войны до войны» писатель использует другой режиссёрский ход, который, впрочем, подсказан самой жизнью. Все эти прорабы «перестройки», не слезающие с экранов и страниц газет во времена Горбачёва (Юрий Карякин, Отто Лацис, Татьяна Заславская, Станислав Шаталин), вдруг сами уходят со сцены, словно растворяясь в сумерках. В этом контексте иные эпизоды романа выглядят просто инфернально, как будто вся эта «рать бесовская» выгорает изнутри, сама себя уничтожает до полной аннигиляции и нашего забвения. Конечно, бесовщина, как крупнокалиберная, так и мелкая, в русской литературе имеет глубокие корни: опираясь на фольклор, её описывали и Пушкин, и Гоголь, и Достоевский, и Сологуб.

Но в их произведениях они вступали в бой с героями, олицетворяющими свет. А тут – никакой экзистенциальной битвы. Уходят – и всё. Правда, на смену им приходят ельцинские, с другим генезисом.

И первый перестроечный роман, и новый о предательстве постсталинской элиты написаны в остросюжетном ключе с непредсказуемыми развязками. Закручиваются судьбоносные вихри, которые в конце концов улягутся, и герои постепенно обретут свое счастье, даже те, кто на него уже не рассчитывал. Но Салуцкому и этого мало: он в обоих романах мастерски использует ещё один приём. Он доводит повествование как будто до кульминации. И тут из глубины другого, бокового пространства, вдруг появляется такой герой или такая событийная фактура, которые если не срезают линейный и предсказуемый финал, то уж точно его выносят на другую глубину, и повествовательный конфликт начинает разрешаться как в детективе.

Так, в романе «Однажды в России» в одночасье и безжалостно уничтожается наша уверенность в том, что Анята, выйдя замуж за бизнесмена и уехав в Марбелью, продолжает любить своего Вальдемара, от которого втайне от него рождается дочь. Оказывается, что это лишь на поверхности, ведь сильной, цельной героине предназначено с юности счастье совсем с другим мужчиной, который был заявлен лишь в побочном сюжете и которого она любила не только втайне от читателя, но и от самой себя.

В романе «От войны до войны» вдруг ни с того ни с сего появляется «странный человек» Алексей Журба. Он по протекции самого коминтерновца Отто Куусинена («угрюмый финн» после смерти Сталина становится «серым кардиналом» «оттепели») работает в Праге в журнале «Проблемы мира и социализма». Журба теперь среди всех этих выкормышей Алексея Румянцева, Александра Яковлева и Анатолия Черняева – Мамардашвили, Карякина, Лациса и тех, кто готовится стать не только ударной силой горбачёвщины, но и обрушить весь социалистический лагерь. Это они готовят удар по Праге в 1968 году с целью дать возможность реванша ультра-националистам, а откровенным фашистам Венгрии, Германии, Украины и т.д.

Однако «странный человек» карьерному росту предпочитает жизнь... в подмосковной Малаховке. Вот тут и открывается ещё одна русская, на этот раз православная глубина. Ведь сам Алексей, сын репрессированного, с волнением узнаёт, что корни его – от крестьянина Тверской губернии Ферапонта Кирьяновича, с 1886 году поселившегося в Москве и основавшего производство и торговлю древесной шерстью. Из родной деревни он брал в Москву учеников, чтобы готовить их к той жизни, которая вот-вот придёт на смену старой России.

Именно этот «странный человек» находит не только свою маленькую русскую историю, но и устанавливает глубинную связь между событиями 1960 и 1990-х годов. Он обнаруживает, что человек, который приезжал к нему в подмосковную Малаховку, знавший его отца по лагерю, познакомивший его с Куусиненом, и есть тот врач, что оперировал самого американского экономиста, лауреата Нобелевской премии Василия Леонтьева. А он-то и предупреждал о том, какой трагедией обернётся уничтожение Госплана СССР и приватизация государственной экономики. И уже ельцинская клика сорвёт его конференцию в Москве в 1997 году!

Заканчивается первая книга тем, что Ульяна сообщает Кедрову-младшему новость о том, что ждёт ребёнка. Она уверена: это сын. По её мнению, «сейчас у всех, кого я знаю, рождаются мальчики. А по народному поверью это означает, что через двадцать лет...». И Ульяна верит, что русские мальчики оправдают опасения Буша, выставят Америке исторический счёт.

ЛЕДЯНОЙ РАЙ. ОЛЕГ ДИВОВ

Будем считать, что чистота эксперимента удалась. С творчеством писателя Олега Дивова, входящего в десятку фронтменов российских фантастов, я до «Родины слонов» была не знакома. Да и фантастику я не читала – ни российскую, ни зарубежную, исключая Александра Беляева, Жюль Верна, Ивана Ефремова, Станислава Лема, Рэя Брэдбери, в основном, освоенных ещё в детстве. Брэдбери я стала читать благодаря моему другу, переводчику Араму Оганяну. Долгое время в духе времени предпочитала магический реализм в произведениях авторов латиноамериканского бума: Хорхе Луиса Борхеса, Адольфо Бийо Касареса, Хулио Кортасара. А автор романа «Игра в классики» ещё в свой аргентинский период стал работать на стыке реальности и фантастики, «реальной (обыденной) фантастики». Позже направление это будет заново переоткрыто в отечественной литературе под видом «турбореализма». Впрочем, на многих авторов «бума» со временем пришлось посмотреть, сняв «розовые» очки постмодернизма. Об этом разговор ещё впереди.

Олег Дивов – член Союза писателей России, Совета по фантастике и приключенческой литературе Союза писателей России, Союза литераторов России. Лауреат более 50 профессиональных литературных премий, среди которых Почётная грамота Союза писателей России, национальная премия «Империальная культура», мемориальная премия им. Кира Булычёва (дважды), премия имени И.А. Ефремова, премии «Аэлита», «Странник», «Роскон», «Филигрань».

Писатель родился в Москве в 1968 году в семье художников-реставраторов Государственной Третьяковской галереи Игоря Скляренко и Нины Дивовой. Фамилию матери использует как рабочий псевдоним с середины 1980-х годов.

В 1985 году поступил на факультет журналистики МГУ (международное отделение; специализация – ТВ; в 1991 отчислен с третьего курса без права восстановления). С 1986 по 1991 г. внештатный сотрудник отдела науки и вузов газеты «Комсомольская правда». Дивов также публиковался в газете «Московский комсомолец», журнале «Огонёк», участвовал в ТВ-программе «Пресс-клуб». В 1987–1989 годах будущий писатель служил в армии в самоходной артиллерии. Потом работал копирайтером, менеджером по размещению, секретарем пресс-службы в рекламных агентствах и коммерческих фирмах.

Осенью 1996 года дебютный роман писателя был приобретён издательством «Эксмо». С тех пор издаётся преимущественно там, малая форма чаще выходит в сборниках «АСТ», есть несколько переизданий в «Т8 Rugram». Среди крупных произведений Дивова – «Мастер собак» (1997), «Братья по разуму» (1997), «Лучший экипаж Солнечной» (1998), «Молодые и сильные выживут» (1998), «Выбраковка» (1999), «Толкование сновидений» (2000), «Объекты в зеркале заднего вида» (2013), цикл «Профессия: инквизитор» в соавторстве со Светланой Прокопчик, «Родина слонов» (2017), «Чужая Земля» (2018), «Техподдержка» (2019), «Техподдержка. Мёртвая зона» (2020).

Общий бумажный тираж писателя к началу 2020-х составлял около двух миллионов экземпляров. А для меня Дивов был «*tabula rasa*», которую я сейчас немного заполню.

Небольшое дополнение: спустя год после чтения «Родины слонов» я во Владивостоке в магазине «Невельской» купила книгу Татьяны Муравьёвой «Мифы Дальнего Востока от хозяйки тайги дуэнте и шаманки кытны до духов вулканов и мухоморных девушек». В разделе «Мифы чукотско-камчатских народов» я нашла информацию о мифологии чукчей, сейчас занимающих обширную территорию на Дальнем Востоке, значительная часть которой лежит за полярным кругом. Этнограф пишет о том, что даже наиболее южные её области отличаются крайне суровым климатом из-за влияния Чукотского моря, круглый год покрытого льдами». Здесь были упоминания и о понятии Наргынэн – всеобъемлющей силе, духе Вселенной, который не имеет определенного облика и не вступает в контакт с людьми, но воспринимается как воплощение всего

сущего, и о Великом вороне Куркыле, о людях-животных, людях-птицах, трехъярусном мире чукчей. И стало окончательно ясно, что Дивов сотворил о Чукотке свой собственный миф. Важно и то, что пусть работая в фантастическом ключе, автор встаёт в один ряд с русскими писателями, создававшими произведения о Дальнем Востоке и Крайнем Севере: с Владимиром Арсеньевым («Дерсу Узала», «Страна Удэге»), Юрием Казаковым («Мальчик из снежной ямы») и другими.

Читала я «Родину слонов» в октябре 2023 года, отчасти разделяя пространство Чукотки, поселившись во Владивостоке в десяти минутах от бухты Золотой Рог. Ведь Чукотка вместе с другими десятью субъектами Российской Федерации представляет собой самый крупный округ России – Дальневосточный. За неделю до того, как взялась читать повесть Дивова (или это небольшой роман? Ведь сюжетных переплетений и смысловых пластов здесь много, и они по мере чтения будто «оттаивают», уводя на историко-тектоническую глубину) я купила книгу Василия Авченко «Дальний Восток. Иероглиф пространства». Автор – житель Приморья в четвёртом поколении. О своей книге пишет, что это не краеведение, у неё другие задачи: «Это попытка расшифровать иероглиф пространства. Объяснить человека в его движении». Говорит и о единственном народе, не побеждённом русскими в боях, – о чукчах, когда *«ратники, уже покорившие Сибирь, да и Европе себя показавшие, не смогли одолеть их, несмотря на технологическое превосходство. Есть даже версия, что анекдоты про чукчей – компенсаторная реакция на этот факт».*

Дивов тоже пишет о большом, всё время расширяющемся пространстве. И, может быть, не столько о Чукотке, сколько о самой России. Ведь для пресловутого «коллективного Запада» Россия – это тоже непонятное пространство, населённое дикими, отмороженными людьми. К тому же, часто русских там и изображают с «раскосыми и жадными глазами», которые могут не только разорвать медведя руками, но и захватить весь мир. Однажды я увидела обложку книги «Одинокая страна», выпущенной Фондом Карнеги, признанным в РФ иноагентом. Её украсило лицо дебиловатого пионера с эпикантусом, который он прятал под кондовыми роговыми очками, а их носили почти все члены Политбюро.

Поэтому антитеза русские – чукчи, как ни крути, у Дивова не получается. Тем более, что одна четвёртая русской крови у главного героя, руководителя питомника «Звезда Чукотки», всё-таки есть.

Кстати, все, кто пишет о Чукотке, всегда уточняют, что самоназвание этого народа «луораветлан» означает «настоящие люди». Эта характеристика отчасти перепадает и русским, которых чукчи за людей считают. Чукчи – они ведь не жадные, они готовы даже своим мамонтом заменить символического медведя. К тому же, позирующий на фоне русского оружия мамонт – это правильный брэнд.

Я не знаю, был ли Олег Дивов на Чукотке. Для тех художественных задач, которые он поставил и блестяще решил, это было неважно. Многое он постиг интуитивно, это можно утверждать с большой долей вероятности.

Говоря о книге «Родина слонов», так и тянет произнести азовским говорком Фёдора Конюхова: лемминги у Дивова *не скачут*, дельфины *не прыгают*. Словом, за микрокосмосом Чукотки – это не к Дивову. У него короткая, но хлёткая строка, без всякой вязкости, мути, мерцания и автоматического письма, ересей, в которые впадали сюрреалисты и создатели «нового романа». Но пишет он крупным широким мазком, чистым цветом. Здесь даже больше литературной графики, чем живописи.

Дивов пишет: *«А чтобы жизнь не казалась слишком красочной, главный цвет в промежутках между одолением и обалдением будет серый. Всеми оттенками серого нарисован типичный чукотский пейзаж, имя ему «тоска», отчество «безнадега», фамилия «а не повеситься ли мне?», и завывания ветра заглушают хруст, с которым судьба пробует на излом самые крепкие романтические характеры...»*

А чем это таким особенным отличается эта чукотская серая повседневность от среднерусской тоски? Действительно, «Родина слонов» – книга больших чистых смыслов, вырастающих от русских окраин до столиц. Серый цвет, затажные зимы, нудные дожди или бураны этому не помеха.

«Ледяным адом» назвал свой роман о Клондайкской лихорадке Луи Буссенар, где человеческое убивается одним взглядом на «золотые картофелины». Чукотка Дивова вся насквозь прошита пантеистическим пафосом любви к людям, природе,

животным, миру. Причем, пафос этот, да и вся романтика, всё время редуцируются, едва начавшись. Дивов, дойдя до вершины своей сюжетной конструкции, может обрушить её разом своим юмором.

«Ледяной рай», а Чукотка Дивова действительно считается именно так, – это ещё одна колыбель человечества. Несмотря на то, что жизнь здесь невероятно трудна, драматична, и, наверное, склонна больше к «сжатию» и даже к самоистреблению.

Есть и зарифмованность с золотым веком человечества, с солнцем античного мира, когда люди умели ориентироваться в пространстве, в ойкумене, не говоря уже о своем топосе. Солнце носят в себе мамонтоводы, наездники-какюры и отдают его вовне. Это они обогревают Чукотку.

Сюжет Дивова очень кинематографичен, камера даёт крупные планы, наезжая на главных героев повествования – членов семьи Умкэ, потомственных заводчиков, удержавших главную ценность своей жизни – любовь к Чукотке и мамонтам. Идеологический разброс поколений коснулся и их – от шаманизма до коммунизма и дикого капитализма, который как сеткой, накрывает традиционный уклад, не сломавшийся даже в советские времена.

Камера Дивова идёт и вширь по этому бескрайнему пространству, достигая то соседней Якутии, то берегов Америки по ту сторону Берингова пролива, то поднимаясь на квадрокоптере на высоту Создателя, и Чукотка уже приобретает устойчивые, извечные метафизические черты двух взаимодополняющих пространств, которые по закону диалектики составляют одно целое. Герой говорит об этой земле: *«Ни один автор, даже в доску местный, не сможет передать словами полноценную картину Чукотки – она слишком разная для этого. Тут всего понатухано: и тебе скалы, и каменные россыпи, и ледяная пустыня, и тундра, и суровые морские берега, и реки с перекатами... Наш полуостров даже не Вселенная в миниатюре; зимой и летом он являет взору две непохожих Вселенных, и обе достойны собственного героического эпоса. Зимний – про романтику преодоления людьми холода, снежных бурь и скудного рациона; летний – о романтике обалдения от неземной красоты и бескрайнего простора».*

Где-то на заднем плане тенями, как в заставке передачи «В мире животных», проносятся олени, собаки, медведи, ещё какая-то живность. Но Дивов не разменивается, описывает только Человека и Мамонта как действительно равноправных, равновеликих товарищей по Бытию. Они – атланты этого Неба и Земли, держат несущие конструкции не только Чукотки, но и русского материка, да и всего Мира, как бы отсылая нас к доисторическим временам, когда слоны держались на огромной черепахе.

Так создаётся очень устойчивая, твёрдая (как промерзшая чукотская земля, в которую даже в танце чукчи вколачивают своё тело), гулкая чукотская метафизика. Более того, она даёт силу и самой Большой России, правда, не все это чувствуют. Но это их проблема.

Кстати, Авченко в упомянутой книге «Дальний Восток. Иероглиф пространства» пишет о том, что «когда русские пришли осваивать Дальний Восток, сама эта земля освоила пришельцев. Мы её русифицировали, она нас одальневосточничала, тихоокеанизировала». Дивов, как и Авченко, опровергает мнение о том, что русская территориальная бесконечность бесполезна. У Дивова ещё и человеческое инкорпорируется в мамонта, а мамонтовое инкорпорируется в человека.

И вот тут мы подступаем к взаимоотношениям русских и жителей Чукотки, Якутии, Бурятии, Тывы, других «туземных» народов. В дальневосточных архивах можно найти материалы о том, как трудно шло покорение Сибири и Дальнего Востока, но всё же не с таким ожесточением, как Кавказа. И на то была царская воля. «Чтобы на Амуре порохом не пахло», – требовал Николай I.

В Российском государственном архиве Дальнего Востока во Владивостоке на улице Алеутской хранятся документы о волнениях жителей Курильских островов в 1753 году, вызванных непосильными сборами ясака, прошения якутов о переводе их из малоземельного Тауского форпоста в Ямскую крепость. Об Анадырской секретной операции, которая в 1729 году была послана из Санкт-Петербурга под предводительством Д. Павлуцкого, А. Шестакова для усмирения коренных жителей Чукотки и сбора ясака. Есть и примечательные эпизоды взаимодействия: царская Россия покупала оленей для тунгу-

сов – содержателей почтовой гоньбы по Якутскому тракту, формировался особый отряд из якутов и казаков для поимки беглых крестьян. Как видим, «перегибов» хватало и в адрес представителей самого русского народа – крестьянства и казачества, закончившихся на излёте Российской империи печально известными Ленскими расстрелами в 1912 году.

Дивов эту тему делает одной из кульминаций – бьёт читателя под дых, без подготовки. Резко, без предупреждения меняет регистр и переходит от благостной, хоть и ледяной картины северного бытия к апокрифу: кровавым событиям истории чукотского народа, описывая, как мамонтами уже интересуется и пронизательный Ленин, а товарищ Сталин даже подготовил «Декрет о мамонтах». Попадают под винты русской революции и террора не только мамонтоводы, уже эмиссарами с края земли шагающие просителями в кремлёвские кабинеты, но и сами мамонты – символы величия, красоты и жертвенности (ведь даже свою шерсть они отдают человеку). Эпизод расстрела мамонтов сотрудниками НКВД артикулирует важный исторический акцент. Если в этой бойне уцелели животные, чтобы дать потомство и жизнь народу луораветлан, значит, даже среди карателей были те, кто хотел сохранить их. Будут и те, кто даже в самые голодные годы не станет делать из мамонта тушёнку.

«А Россия – она большая, – вскользь замечает Дивов. – Тут разные люди живут...»

СИНДРОМ НЕПРЕКРАЩАЮЩЕЙСЯ ВОЙНЫ. ПЛАТОН БЕСЕДИН

Роман «Дети декабря» Платона Беседина (издательство «Э») был представлен на книжной международной выставке на ВВЦ в сентябре 2017 года. Автор – известный писатель, публицист, руководитель фестиваля «Точка сборки» в Севастополе. Его книга следует за изданным в 2015 году сборником статей «Дневник русского украинца: Евромайдан».

Роман «Дети декабря» основан на реальных событиях, происходивших во время Евромайдана, Крымской весны, первых военных конфликтов на Донбассе. Как говорит автор: «Главные герои романа – те, кто оказался посередине, то есть, по большей части, все мы. Дети декабря. В каждом – от ангела и беса...»

Так виделась ситуация Платону Беседину за несколько лет до СВО, когда многие ещё не могли признаться в себе, что Украина – это переформатированная Малороссия, конструкт, который веками создавался как Анти-Россия, а сегодня является «актуальной геополитической игрой» по меткому выражению публициста, общественного деятеля Сергея Кургиняна. Именно поэтому в те годы Беседин метался из лагеря в лагерь, был между либералами и патриотами. Одним из первых писателей России он 29 мая 2018 года принёс соболезнование семье русофобствующего оппозиционного журналиста Аркадия Бабченко (признан в РФ иноагентом), когда тот симитировал своё убийство.

Выбор стороны и своей цивилизационной принадлежности многие не могли сделать и в феврале 2022 года, когда началась СВО. Так что не будем сейчас упрекать Беседина за позицию «между струек», тем более что уносящимся на самокате от войны в Верхнем Ларсе он замечен не был.

Я прочитала его книгу с интересом. Отчасти путь Платона мне был близок, потому что наши родословные в чём-то похожи. Моя бабушка Александра Дмитриевна Подкопаева, дочь героя Брусиловского прорыва, служившего в 16-ом Новоархангельском уланском полку, видевшего государя Николая II, вышла замуж за парня из Житомирской области Савву Ильича Бойко. А он хоть и знал русский, украинский, польский, немецкий языки, чувствовал себя всегда частью единого Русского Мира. Дед прошёл всю войну и дослуживал в СМЕРШе, воюя уже с «лесными братьями» в Литве. Получал пулю в ногу, в дом – гранату, но самым страшным было то, что немецкий врач вколол смертельную инъекцию прямо в роддоме их первенцу.

Впрочем, бабушка вывезла из Клайпеды не только трагические воспоминания. Всю жизнь она с теплотой вспоминала своих литовских соседей, которые научили её готовить клёцки из сырого тёртого картофеля – цеппелины.

Мои троюродные братья жили в Херсонской области. Мы тепло пообщались за полгода до Майдана, и один из них стал уже жертвой неонацистской пропаганды. Он высказал мне, что русский язык не должен претендовать в Украине на второй государственный, и тот, кто это лоббирует, на самом деле стремится к разделу Украины. Действительно, многие из нас тогда ощущали себя если не родными, то живой контактной зоной. Но геополитика быстро вносила свои коррективы.

Платон Беседин на встрече с читателями подчеркнул, что чувство надвигающейся трагедии живёт в нём много лет. Мы давно привыкли к агрессии в соцсетях, к трансляции жестокости в онлайн. Мировую историю двигают конфликты и войны. Александр Попов придумал радиоприёмник в Минном офицерском классе, а первую анестезию основатель русской военной полевой хирургии Николай Пирогов применил в Крымской войне.

Для Беседина война, разрастающаяся зона хаоса, работает как аденоидная ткань: быстро разворачивается, медленно сворачивается. Война – это то, что не зарождается и не заканчивается. Он говорил о «синдроме непрекращающейся войны». Так в романе-притче «Чума» Альбер Камю писал о том, что *«микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или*

в стопке белья...» По мнению Беседина, трансформация на Украине была невозможна без той крови, что пролилась в эти годы и продолжает проливаться.

А ещё книга Беседина во многом заставила меня задуматься о том, что происходит сегодня не только с классическим русским романом, но и с рассказом, очерком. Ведь все эти жанры не избежали своего кризиса. Виктор Астафьев называл рассказ самым сложным, «коварным» жанром: на незначительном числе страниц нужно создать микромир, зацепить читателя. В тяжелейшем положении оказался и русский военный очерк, ведь его границы и содержание были стремительно размыты блогосферой и телеграм-каналами. Во время Великой Отечественной войны вся страна знала имена поэтов и писателей, публицистов и очеркистов. Публициста, писателя, поэта Илью Григорьевича Эренбурга Гитлер считал своим личным врагом. О героической гибели Зои Анатольевны Космодемьянской, посмертно удостоенной звания Героя Советского Союза, советские люди узнали из очерка Петра Лидова «Таня», опубликованного в газете «Правда» 27 января 1942 года. На всю страну гремели очерки Константина Симонова, Алексея Толстого, Василия Гроссмана, Андрея Платонова, Александра Твардовского. В мирное время в газете «Красная звезда» регулярно публиковались очерки и репортажи не только из гарнизонов, но и «горячих точек», воспитывая и поднимая боевой дух молодых военнослужащих.

Действительно, попав под тенденции западных новороманистов, деконструкторов, пришедших в 1960-ые годы ломать, к примеру, великую французскую литературу, наш русский роман тоже поддался значительной деформации. Книга Беседина не стала исключением. И так называемые романы в рассказах или новеллах, где описывается слом СССР («Андрей Волос «Хуррамабад»), СВО (Дмитрий Филиппов «Собиратели тишины»), хоть и основаны на отечественной реальной фактуре, но, будучи втиснуты в чужие формы, значительно теряют планку «величия замысла». Свой роман Дмитрий Филиппов написал быстро, между поездками на СВО, где он служит сапёром.

«Роман» Беседина – это пять новелл, между собой сюжетно не объединенных: «Стучаться в двери травы», «Дети декабря»,

«Мебель», «Воскрешение мумий», «Красный уголь». Автор дрейфует от публицистики к литературе. Возможно, издать книгу Платон Беседин тоже поторопился: качество мало чем отличается от дневника.

Книга получила полярные оценки. Критик Роман Сенчин, сам автор либерального издательства «Редакция Елены Шубиной», назвал роман «Дети декабря» лучшей книгой о событиях в Киеве, в Крыму, на Донбассе. Признаем, что произведений о тех событиях создавалось так мало, что сравнивать особо не с чем. Вспомним книги Олеся Бузины, Екатерины Катиной (Екатерины Анатольевны Василенко), издавшей ещё до начала СВО книгу «Рыжая с камерой. Дневники военкора». К сожалению, молодая женщина умерла от инсульта в тридцать пять лет в Донецке в июле 2021 года.

Охлаждающий пассаж в адрес Беседина вышел из-под пера одного из известных литературных критиков Санкт-Петербурга Натальи Курчатовой. Она посчитала, что «если упомянутый автор по слову Сенчина действительно за какие-то несколько лет «фантастически вырос как писатель», то это будет чудо почище мироточения царского бюста – кстати, тоже дело было в Крыму».

Востребованность литературы о событиях на Украине, Донбассе, в Крыму очень высока. Да, геополитический развод России и Украины, превращение второй страны в полигон состоялись из-за отсутствия российской государственной идеологии. Этот вакуум сейчас пытаются быстро восполнить писатели. Многие из них, вчерашние либералы, стали чуть ли не первыми патриотами. Об этом явлении чётко и артикулированно написала на своей странице в соцсетях поэт Лаура Цаголова: *«Спаситель уже не готов, голосов покаянных ради, спасать и миловать массово за усердие немногих. Что прямо сейчас Он принимает решение: быть или не быть нам таким. Со всей этой трясучкой зарабатывания в обстоятельствах, требующих максимальной жертвенности, со всеми этими самосвятными «лидерами общественных мнений», решившими, что война – повод и шанс для взлётов по карьерным лестницам, со всем этим соцсоревнованием потешных патриотов, которые вчера ещё протестно голосили, но смекнули,*

что доля релокантов не столь денежна, поэтому лучше не отходить от кассы, а просто сменить риторiku».

В то время правду об украинских событиях мы узнавали во многом, увы, даже не из блогосферы, а из поэзии в соцсетях, просачивающейся несмотря на вражеские угрозы блокировки. Одно из сильнейших впечатлений тех первых лет – цикл Юрия Смирнова «Песни мёртвых славян».

Идеологической основой романа Беседина могла бы стать известная статья одного из участников Белого движения, историка, видного публициста Русского зарубежья Василия Витальевича Шульгина «Украинский вопрос». Шульгин прямо указывал на то, что украинская идея – это идея распри, раздора, которая задерживала сваривание южно- и севернорусских особенностей.

Историк считал, что украинская идея, а именно утверждение о том, что южнорусский народ – не русский и долго ему не выдержать, лжива и рассчитана на невежество. Шульгин, сын профессора всеобщей истории Киевского университета, писал, что эти две половины всегда будут стремиться к воссоединению и, в конце концов, соединятся. Но, к сожалению, после развала СССР победили иные тенденции.

Неожиданно чистые, пронзительные интонации, которыми дышала проза Юрия Бондарева и ещё не политизированных представителей «лейтенантской прозы» Виктора Астафьева и Василя Быкова, обнаружались в первой новелле «Стучаться в двери травы».

«Стучаться в двери травы» – это диалог между героем и его бабушкой, которую он никогда бы не узнал, если бы не был разрушен его дом в Донецке. Беседин создаёт здесь нарратив, объединяющий и древнюю космогонию, и народную поэтику Александра Твардовского, и бытовой пласт, который он описывает как репортёр.

Вот один, на мой взгляд, удачный фрагмент повествования: *«Всех нас, перегнанных через переправу на огромном, похожем на древнюю черепаху пароме, поселили в лагере на Северной стороне Севастополя. Мы добрались туда поздно ночью, через один работали фонари, и я успел рассмотреть лишь гигантские шатры-палатки, где нас и разместили. Выжатый духотой, измочаленный зноем, я рухнул на застеленную кровать*

и тут же заснул, напоследок успев поймать обжигающий запах свежих простыней, по которому так соскучился».

Беседин транслирует бытие в самых предельно реалистичных, жёстких, безыскусных образах, их энергии достаточно. Сильное качество автора – в смене регистров, в постоянных перепадах при описании «добра» и «зла», в освобождении читателя от застаревших, хронических страданий, их несёт в себе историческая память, в монологах героя, который находит сочувствие там, где его уже не ждёт. Только после того, как отчаявшийся внук швыряет в стену деревянную ложку, он постигает душу своей бабушки Фени, которую он якобы ненавидит за издевательство над собой: оно происходит до тех пор, пока два героя, «старый» и «малый», не находят в мучительном поединке общий язык.

Название новеллы «Стучаться в двери травы» на первый читательский взгляд неоправданно. Но именно этот образ помогает герою спуститься к земле, к землянке, где выживала его бабушка вместе с односельчанами при оккупации. Смерть детей, фашистские овчарки, побои полицаев – в этом описании есть всё, что нам говорили о войне, когда мы были ещё пионерами. И Беседин вновь возвращает нас в те годы, чтобы дать камертон, определить, что же такое подвиг в военное время, когда ты не на фронте, а в тылу. Разбитую ложку, который выстругал старик, спасший своих односельчан, внук склеил и положил на стол как оберег, вторую ложку – в могилу бабушки. Эта история лично ему была очень нужна, чтобы измениться. Он был просто вчерашним ребёнком, потерявшим дом и прежнюю жизнь, за считанные месяцы ставший личностью, способной слышать горе, перерабатывать его в себе.

Новелла «Дети декабря», давшая название книге, по силе воздействия уже слабее. От заявленной выше поэзии, метафизики здесь нет ничего. Это хроники Майдана и Антимайдана, в котором участвует серый, малопримечательный персонаж Межуев. В рецензии на эту книгу писатель Алексей Варламов вспоминает слова Андрея Платонова: *«Страна темна, а человек здесь светится».* У Беседина свет остался в герое, который склеил разбитую ложку, в основном здесь действуют уже иные силы, соприродные бесовщине Достоевского, но носящие будничность характер.

Лица всех действующих героев в кадрах словно выстланы смятой газетной бумагой. Их замёрзшие туловища облачены в милицейские салатные куртки, в ватники и кирзачи. Они едят гречневую кашу, шагают по Цитадельной, бывшей Майской, когда-то утопавшей в каштанах. Люди видят другой Киев: с грязными кляксами на разопревшей земле, с влажным мусором, где хлопцы в камуфляже кормят дровами огненное чрево буржук.

Люди здесь тоже мусор. Киев в гражданскую войну, описанный Михаилом Булгаковым в романе «Белая гвардия», ещё сохранял поэзию. Персонаж пьесы «Бег» Григорий Чарнота вспоминает: *«Эх, Киев-город, красота, Марья Константиновна! Вот так Лавра пылает на горах, а Днепро, Днепро! Неопикуемый воздух, неопикуемый свет! Травы, сеном пахнет, склоны, доли, на Днепре черторой! И помню, какой славный бой был под Киевом, прелестный бой!»*

В Киеве Беседина уже нет вертикали, тут не видны купола Успенского собора и Лавры, всё в нём делается огрубленным и животным. Герои делятся лишь на тех, кого кормят лучше от щедрот Евросоюза, и тех, кто им противостоит. Но настоящего противостояния ещё не было. Между скучающими, бритоголовыми мужиками, готовыми как на случайную любовь с экзальтированной поэтессой в антураже Дома Союза писателей, так и на ярость и кровь, мелькают трафареты политической хтони – Яныка (Виктора Януковича) и Тягнибока. Как ни странно, развязка происходит не между теми, кто, по мнению упомянутого выше Василия Шульгина, должен рано или поздно воссоединиться друг с другом, ибо «самолюбие южнорусского народа не позволит, чтобы ему морочили голову польско-немецкими сказками, принимая его за дурачка непомнящего». Кульминация Евромайдана и Антимайдана прорывается в сцене избиения Вадика Межуева чехами, которые приехали поддержать «самостийность». Разумеется, с Межуевым Беседин себя и отождествляет. Здесь пан избивает – не полукровку (межа в фамилии – символ), а носителя двух кровей, впрочем, не осознающего себя представителем единого, разделённого великорусского этноса. Двусмысленная для русского уха фраза, сказанная Радо, что «руске все ненавидят», уточняется Межуевым: русские ненавидят или

русских ненавидят? Но, кажется, пояснений чеха уже не нужно: речь о пражских танках 1968 года. И о том, что сегодня ненавидят нас.

Герой новеллы «Мебель» Смятин сходит с ума после прочтения книги Фёдора Сологуба «Мелкий бес». Снова в русской литературе появляются темы двойничества, призрачности, снова слышно тиканье «сардинницы ужасного содержания, способного превратить всё вокруг в сплошную, кровавую слякоть» из романа-брёда Андрея Белого «Петербург». Чёрная тень учителя-садиста Ардальона Борисовича Передонова на фоне тусклой провинциальной жизни участвует в воссоздании ещё одной плоскости Майдана. Она появилась и испоганила жизнь. А была ли она, жизнь эта? Бессонница и барбовал, жирная, тошнотворная каша по утрам на козьем молоке, такой желанный побег из трёх комнат, где спят дочери. Мечта перебраться из Севастополя, теряющего душу, где на месте пустырей, тех, что «в лунном свете серебрились польнью у моря, росли дьявольские грибы – коттеджи, где не хватало старых магазинов «стекляшек», в новое убежище – в «Киев! в Киев! в Киев!»

Вывернутая чеховиана. Чёрный монах – только уже не другом, не чутким собеседником, а мытарем. Призрачный и желанный Киев видится двухуровневым: с одной стороны – там большая жизнь, где можно ездить на красивой новой машине; с другой стороны – уже не обещание красивого самостийного будущего, а то ли выкрики из дегенеративных ток-шоу, то ли лозунги Майдана.

ЛЕВ РЫЖКОВ. «ЗОМБИ-АПОКАЛИПСИС РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Я всё-таки купила книгу писателя, журналиста, литературного критика Льва Рыжкова «Зомби-апокалипсис русской литературы». Я давно знаю Льва Валерьевича как коллегу по цеху. Однажды обнаружила, что у старого панка Рыжкова был новосибирский период и у нас есть даже общие знакомые. Я в городе N-ск жила в 1990-е, и в наших разговорах со Львом, когда мы иногда пересекаемся под кофе, часто проносятся флеш-бэки из тех времён, Дягилева и Летов уж точно.

Предисловие к книге написал один из патриархов отечественной литературы Юрий Поляков, тоже человек для меня не посторонний: я была внештатным корреспондентом на полосе «Искусство» в «Литературной газете» на протяжении семи лет, когда её возглавлял Юрий Михайлович Поляков. Поэтому я рада, что эти два очень талантливых литератора из разных поколений совпали под одной обложкой при выпуске крайне актуальной книги, которая вышла в этом году в московском издательстве «Блок-Принт». Она выросла из многочисленных рецензий автора о писателях преимущественно молодого поколения. Поскольку в эти годы меня несколько вынесло за пределы литературного процесса, я с интересом читала живые тексты Рыжкова, написанные как будто не всерьёз, в манере эдакого русского Вийона. Критик заходил не то, чтобы в совсем нижние пласты многострадальной отечественной словесности, но порой явно действовал на грани с обесцененной лексикой. Впрочем, при чтении этих страниц, вспоминая французского школяра, было бы нечестно не написать о большом пушкинском влиянии на мировоззрение и письмо автора, в большей мере, даже не Пушкина, а его литературной

маски Феофилакты Косичкина. Я не побоюсь сказать, что эти рецензии пост-панка Рыжкова (и, между прочим, сотрудника крупного государственного ИА) во многом и продолжают пушкинскую борьбу с мракобесами того времени: с Николаем Гречем, Фаддеем Булгариным и Осипом Сенковским – бароном Брамбеусом. Большинство персонажей критика, хрестоматийных выходцев из кудлашкиной конуры, влетевших в одночасье в лауреаты «Большой книги» или «Ясной Поляны», являются детищами гнезда Елены Шубиной. Если честно, я сначала с большим скепсисом воспринимала рефлексии критика на все эти «буквопродукты», на которые он тратил лучшие годы своей жизни. Это все равно, что пытаться на лету описать отрубленную голову лернейской гидры, когда в тебя летят ещё три подобных гадины, чтобы зависнуть в динамическом равновесии на полке книжного российского магазина, не продаться (потому что не все являются яхиными и елизаровыми) и теперь уже окончательно улететь в чёрные объятья Эреба.

Но со временем я стала понимать, что работа критика сопряжена с усилиями журналиста-расследователя серых либеральных схем, по которым в «литературной индустрии» банально распиливаются государственные средства. Лев Рыжков, освоив эту массу либерального шубинского мусора, делает свой контент-анализ. На паре-тройке «буквопродуктов» сделать такое исследование невозможно, но когда к тебе на стол под микроскоп, как в лабораторию, год за годом в пробирках приносится подобная субстанция, то невольно прочертится, выстроится сценарий и его примитивные шаблоны.

Надо сказать, что я училась в 2000-е на журфаке МГУ имени М.В. Ломоносова в самый разгул либеральной вакханалии. Хорошо помню, как пришёл к нам преподавать диссидент Рудольф Андреевич Борецкий, вернувшийся из силезского изгнания, ненавидевший Председателя Гостелерадио СССР Сергея Георгиевича Лапина и всю советскую журналистику. Прислужники иноагента, лютого русофоба Ходорковского (иноагент в РФ) учили нас по страницам единственно настольной – «Новой газеты» (иноагент в РФ), как ненавидеть своё государство, армию, культуру. Наши души и мировоззрение тогда спасала кафедра истории русской журналистики и газетного дела Бориса Ивановича Есина. Впоследствии я долго

размышляла о том, как можно зомбировать студентов такими примитивными понятиями, как «толерантность».

Поняла я и ещё одно: несмотря на то, что либеральная лапа пачкает в России всё, к чему прикасается, сделав из имени Достоевского постмодернистскую кофейню Dostoevsky, в прямую конфронтацию с великим русским литературным наследием по большому счёту не вступает. Кусает, пачкает, шельмует, но я ни разу не видела открытой общественной дискуссии между либералом и патриотом в идеологическом ключе. Мне кажется, Рыжков отчасти тоже доказывает, что цикл сегодняшнего книгоиздательства замкнут. Очевидно, что в этот деструктивный процесс включено гигантское количество людей – от поставщиков пишущих личинок до сервильных квази-критиков, призванных обслужить процесс, уже выступив один раз в роли громкого имени и лауреата, чтобы через пару лет остаться в обойме и писать блёрбы.

Поскольку я сама с конца 1980-х годов жила под ядовитыми парами постмодернизма, сюрреализма, сибирского шаманизма, «автоматического письма» и других технологий, ломавших мозг и душу советскому пионеру и комсомольцу, могу сказать, что литературка, про которую пишет Рыжков, сохраняет уровень женских романов, бульварщины самого низкого пошиба. Когда Запад пошёл наступать на СССР, нам подвозили литературу несоизмеримо высшего порядка. Да, это были писатели с той стороны, как правило, представители кочевой элиты, открытые или латентные антисоветчики, но это были действительно писатели – Хулио Кортасар, Габриэль Гарсия Маркес, Патрик Зюскинд. Нам было чем очаровываться, если уж речь не шла об откровенном мошеннике Кастанеде. Там был высокий интеллект, знание джаза, путешествия, магический реализм.

Но с чем же имеет дело Рыжков? Если вспомнить героиню романа Кортасара «Игра в классики» пианистку Берт Трепа, творящую в стиле «вещего синкретизма», её дегенеративные «прелюдии к оранжевым ромбам» в России оборачиваются... писаниной в сто страниц в ворде, создатели которых уже назначены великими и достойными присосаться к премиальной кормушке. Рыжков даже начал подозревать, что многие авторы, разогнав повествование (чаще бессюжетное, выстроенное

на конвульсиях, воспоминаниях, бессознательном, которым они нащупывают грядущее), как тут же перед ним появляется голограмма редактора, который приказывает им побыстрее завершать свои буквы, ибо кейтеринг уже режется, шампанское остывает. Главное, чтобы красноармеец в идеологическом запале расстрелял любимого кота хозяев, которых холодной калмыцкой степью ведут на раскулачивание, или горы трупов депортированных штабелями вмерзали в сибирский эпический ландшафт.

Лев Рыжков с упорством детектива тщательно проводит и своё расследование. Он внимателен не только к отсутствующему содержанию романа Даниэля Бергера из Киргизии, но и к специфике вдруг узнанного акунинского стиля. Приходит к выводу, что перед нами не удивительный самородок со сложным генезисом от Чуйской долины до стола РЕШ (а на него он большой выпью прилетел, ранее не написав ни одной книги), а сам Казимир Алмазов русской литературы Акунин-Чхартишвили (иноагент в РФ). Оставшись без кассы, он подготовил вместо себя уютного молодого хипстернутого толстячка, подозревая, что о мистификации никто не догадается. Ведь в умах России после его отъезда настолько всё плохо, что никто уже не знает, что такое Кыргызстан. Такое «знание» политической географии демонстрировал до Акунина, пожалуй, лишь госсекретарь США Джон Керри, так причудливо назвав Киргизию.

Впрочем, как говаривает Рыжков, рецензия, зайцы мои, не резиновая. Я, как и Юрий Михайлович, могу вам только позавидовать, ведь мы прочли уже этот очень талантливый сборник — кто в рукописи, кто в книге.

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПРОВАЛИЛА ОСМЫСЛЕНИЕ КАТАСТРОФЫ РАЗРУШЕНИЯ СССР

Современная русская литература провалила осмысление катастрофы разрушения СССР. Таков мой неутешительный вывод, который появился благодаря чтению в эти годы новейшей прозы, в том числе постов, рецензий в социальной сети «в контакте» тех, кто служит для нашего народа ориентирами.

Прошло с небольшим тридцать лет, а в отечественной словесности не появились образы, которые жили бы в душах и умах нашего народа, сроднились бы с ним и объяснили бы наконец-то постсоветскому человеку, что же с ним произошло. Любой пласт русской словесности возьмём, классический, соцреализма или военный «лейтенантский» – везде есть такие персонажи, которые являются архетипами. И если мы говорим Печорин, Корчагин или Тёркин – мы понимаем, какие смыслы и нарративы за этим стоят.

Возможно, я не слишком хорошо начитана, и многие из вас лучше меня ориентируются в современном литературном процессе, но тут у меня возникает скепсис. Ситуация показывает, что в России нет никакого литературного процесса, потому что он может течь, если сформулирована идея государства, есть вектор его развития, культурная парадигма, Проект.

Поэтому нет никакого литературного процесса, а есть разрастающаяся зона деструкции, происходит зачистка лучших творческих сил нашего народа во всяких «потемкинских деревнях», литературных хуторах «Русский лес» теми кураторами, кто обслуживает эти имитации. Так называемые фронтмены новой патриотической поэзии, «валькирии» Донбасса, среди них Анна Долгарева (Лемерт) и Анна Ревякина, в эти годы сделавшие гешефты на страданиях Донецка, Луганска

и Мариуполя, неплохо втаскивают украинскую фашизоидную хтонь в русскую литературу. Публицист, писатель Ингвар Коротков как-то подметил, что Ревякина вовремя сообщила миру о том, что она является дочерью донецкого шахтёра. Вместо того, чтобы признать себя частью великого народа и её великой культуры, они продолжают транслировать эстетику бандеровского хуторака, писать стихи на языковом конструкте, созданном врагами России, или используя обесцененную лексику. И, конечно, не стесняются нести свою пачкающую тысячелетнюю православную русскую культуру графоманию в сердце страны – на книжный фестиваль «Красная площадь».

Разразившийся на днях конфликт между литературными критиками Львом Рыжковым и профессором Кубанского государственного университета Алексеем Татариновым лично меня заставил о многом подумать. Пересказывать сущность этого батла я не буду, лишь только скажу, что Лев подметил то, что Татаринов в последнее время стал очень уж отмечать сомнительного достоинства литературу. Например, в комплиментарных тонах он написал о номинированном на премию «Слово» новом романе Павла Крусанова «Совиная тропа», отыскивая там мудрость. К дискуссии подключился Вадим Чекунов, вспомнив, что он год назад в «Литературной России» выпустил критический разбор под названием «Промеж болотной неудоби» откровенной графомании Андрея Пиценко. Там критик разве что «супони» не обнаружил и вместо предполагаемого «колготиться» в тексте нового кубанского деревенщика «шатоломиться» оказалось. На статью Чекунова поступил ответ Алексея Татаринова, который заявил, что Чекунов – большевик и поэтому не любит кубанского православного графомана. Вадим на этом не успокоился, а выпустил в «Литературной России» новый разбор полётов «Сгустки главных», где написал о «золотом списке» новейших литераторов: и от либерального крыла, и от псевдопатриотического. «Ноздря в ноздю идут», – также подтвердил Ингвар Коротков.

Чем больше я разбиралась в аргументах Льва Рыжкова и Алексея Татаринова, тем больше напрашивался у меня плохой вывод: руководители, отвечающие за литературу, превращенную в индустрию (в лучшем случае об СВО), сейчас очень нуждаются в новых опорах: старые или окончательно

прогнали, или дискредитировали себя, им нужны новые, желательно под видом патриотов. И хуже всего, что этими новыми опорами, сервильными критиками становятся уже те, кто в эти постсоветские годы ни в чем подозрительном замешан не был. Но в феврале 2022 года тенденция изменилась. С началом СВО многие творческие интеллигенты стали находить в себе силы стать обоснователями сомнительных для России политических решений в сфере культуры и идеологии, теша своё самолюбие, мол, наконец настал их час, и он не какой-нибудь либерал, иноагент или русофоб, а человек, бьющийся за русские смыслы.

Поэтому благодаря такой мотивации «новых патриотов» вместо великой новой лейтенантской прозы нам подсунили плохо, торопливо написанную литературу Z. Через несколько лет от этого чтива ничего не останется. Мы вряд ли вспомним, как звали героев этих фронтовых романов, ещё и написанных в форме разрозненных новелл, как будто писатели напрочь забыли, что такое русский роман. Почти нет даже достойных военных очерков. И это в военное время, когда всё пожрало мельтешение блогосферы.

При этом пятая колонна, глубоко окопавшаяся в эти тридцать лет и отнявшая ресурсы у разграбленной, униженной России, кажется мне гораздо лучше той генерации литераторов или интеллигентов, которая нарождается и оформляется сейчас на наших глазах под видом смотрящих за литпроцессом. Это они, «патриотические гали юзефовичи», будут обосновывать, почему литература должна быть оторвана от государства, как это уже пропагандировали слуги глобализма Бретон и Троцкий. В почти программном интервью «Критик интересен субъективностью» в «Литературной газете» Антон Осанов заявил: *«В ближайшее десятилетие наша словесность станет более частной, насыщенной, своей. Она упростится, но лишь затем, чтобы нащупать под собой новое личное основание»*. Отсутствие величия замысла, оформления культурной парадигмы, упрощение Осанова вполне устраивает. При этом он, войдя в образ властителя умов, решительно забывает, что последний русский культурный Проект был оформлен Сталиным к 1927 году, то есть сто лет назад. Да, советский ресурс давно превращен в ошметки.

Мы плотно зажаты между иноагентурой и имитаторами от патриотизма, которые борются с западным тлетворным влиянием, с деконструкцией, но при этом накачивают силы графоманам, обосновывают, почему они достойны получать премии. На вопрос: почему литературная критика причастна к обоснованию этих деструктивных процессов, вы ответа не получите. Ответ можно получить только у иноагентуры или русофоба: «Потому что мы ненавидим Россию и хотим её уничтожить». Честно.

Лжепатриот, который нахваливает дурно написанные книжки, выходящие в любом издательстве, либеральном или как бы патриотическом, вам ничего не ответит по существу.

Идёт формирование гомогенной массы псевдорусского интеллигента: теперь задача стоит на полное стирание границы между лагерями. Дана отмашка на паразитирование на всем подлинно русском, искажение его, деформацию, создание симулякров или псевдоморфоз. Тот, кто скажет, что это не русское, а глубоко враждебное нашей культуре, языку, тот рискует прослыть либералом или завистником.

Я вчера была в книжном магазине «Москва», русофобия фашиствующей Дины Рубиной (до сих пор не признана иноагентом, хотя считает, что Израиль имеет право растворить всех в соляной кислоте!) и ей подобных лежит на прилавках. Эти авторы – каста неприкасаемых. Духовное управление мусульман России (ДУМ) давно требует реакции Совета Федерации, Государственной Думы, Следственного Комитета на это положение дел.

Но, тем не менее, не эта грязная, либеральная постмодернистская литературка рубиных сейчас наш главный враг. Это война вчерашнего дня, нужно сражаться с новым злом. Оно гораздо коварнее и опаснее.

Поскольку Лев Рыжков упомянул в своем месседже новый роман Павла Крусанова «Совиная тропа», я решила купить две книги писателя, который метит в лауреаты премии «Слово». Роман, написанный на хорошем русском языке, настолько инфантилен, как будто бы задача шла написать не о трагедии 1990-х (когда с целого советского народа была живьем спущена шкура), а девчочковое гламурное чтиво. Нет здесь чувств, как и в крусановском сборнике рассказов «Голуби, или Игры на

свежем воздухе». Нет попытки создать дух трагической эпохи, судьбы людей, есть желание представить катастрофу 1991 года как возможность открыть в своей постсоветской жизни магию и горизонты нового мирочувствования.

В постсоветских республиках (в Армении ли, в России, Таджикистане) шли самые настоящие локальные апокалипсисы, боины, но заказ идёт на то, чтобы по аналогии с дефашизацией представить крушение СССР как милое, постмодернистское недоразумение.

В интервью советскому журналисту Сергею Маркову Хулио Кортасар говорил о задачах магического реализма: *«Я считаю, что литературное повествование – это гипнотический инструмент, как и музыка, и что любое нарушение его ритма может прервать волшебство».*

Я вас уверяю, трагедию нашего народа также будут представлять. Они и не скрывают этого. На блёрбе книги Крусанова «Голуби, или Игры на свежем воздухе» читаем: *«И конечно, в книге есть магия, потому что, как сказал автор в одном из своих интервью: «Литература – не просто игра в слова и смыслы, она наследница вербальной магии, магии заклания».* Вот под кого создана премия «Слово» и под какие художественные задачи. Россия обливается кровью, мучительно ищет свой вектор развития, если не выйдем на новый цивилизационный этап, нас ждёт окончательная катастрофа. Но у них – игры и магия.

ГРИГОРИЙ БАКЛАНОВ. РОМАН «ДРУЗЬЯ»

Ожидающим «новой лейтенантской прозы», вообще новейшей военной литературы, можно только посочувствовать. «Родня» фронтмена отечественного литпроцесса Захара Прилепина до сих пор не написала ни одного значительного произведения или стихотворения, которое народ знал бы наизусть (подобно шедевру «Жди меня» Константина Симонова или поэме «Василий Тёркин» Александра Твардовского). Зато социальные сети полнятся скандалами, грязью, дрызгами. Того глядишь и раздастся пьяный рык «не трожь, я за Родину кровь проливал». Процессы эти, конечно же, управляемы, а отборная матерщина на заборах в авторстве Акима Апачева, как и другие прискорбные явления, дискредитирующие русскую культуру, щедро монетизируются. Подвижная лестница Ламарка как будто движется вниз.

На общем фоне особняком держится поэт Дмитрий Мельников. Он сам от себя, поэтому его талант так поддерживают в народе. Военная литература и журналистика – это часть литературы, а литература – это часть культуры. Войну выиграли советские люди, вышедшие из культурной парадигмы, которую Сталин стал создавать к 1927 году и потом на этом подъёме приступил к Великому Перелому. В этом контексте руководитель советского государства в полной мере проиллюстрировал закон, выведенный Освальдом Шпенглером в «Закате Европы»: именно культура создаёт народы.

Поскольку в России культурой и идеологией на пятом году войны продолжают заведовать либералы, а патриоты пробивать туннель к свету начали лишь сейчас, то закономерным итогом станет засилье «апачевщины».

Не надо думать, что «лейтенантской прозе» после войны кто-то создавал тепличные условия. Напротив, делалось всё,

чтобы ветераны не писали о войне, а обращались к мирным темам. Скажете, парадокс? Читайте роман Анатолия Салуцкого «От войны до войны». Там известный публицист, писатель объясняет, почему в 1947 году Сталин отменил Парад Победы. Ведь вернувшихся с фронтов нужно было встраивать в мирное строительство, не позволять им задира́ть голову. Когда схлынули слёзы радости, отгремели парады, в чистом небе пролетели журавли, тут и проявились огромные социальные потрясения. Ветераны возвращались домой с душевными травмами, подчас вооружённые. Не все имели дома и семьи, в стране был разгул преступности, но Сталин и советский народ снова победили. И через два-три года было ликвидировано катастрофическое положение в народном хозяйстве, а культура была представлена великими лентами, такими как «Молодая гвардия» Сергея Герасимова, «Весна» Григория Александрова, «Сказание о земле Сибирской» Ивана Пырьева, «Подвиг разведчика» Бориса Барнета.

В книге «Юрий Бондарев» из серии ЖЗЛ (издательство «Молодая гвардия») Вячеслав Огрызко подробно раскрывает, что происходило тогда в литературном цехе. В 1946 году в Литературном институте пост ректора занимал Фёдор Васильевич Гладков. При нём порядки граничили с самодурством. Например, автор легендарного романа «Цемент» велел убрать со стен Литинститута портреты Владимира Маяковского и Михаила Шолохова. Зачастую препятствовал зачислению вернувшихся с фронта, таких, например, как Бондарев. Мотивировал тем, что, мол, надо ещё выяснить, достойны ли они учиться в *его* институте. Литературовед подробно описывает, как наши «лейтенанты» Юрий Бондарев, Григорий Бакланов, Владимир Солоухин, Владимир Тендряков, Владимир Бушин, Эдуард Асадов, Семён Шуртаков и другие преодолевали преграды, чтобы довести до читателя свои первые сборники рассказов, какие заслоны им чинили бюрократические и пропагандистские инстанции, свирепая цензура. При этом нужно было ещё содержать свои семьи.

Большую роль в формировании послевоенного поколения писателей сыграли состоявшиеся мастера. Тут, конечно, следует упомянуть Константина Паустовского, участника Первой мировой, гражданской и Великой Отечественной войн. Бонда-

рев вспоминал, как о многих вещах, сокровенных, тревожащих душу, они беседовали у Константина Георгиевича дома, в знаменитом «писательском доме» в Лаврушинском переулке. Примечательно и то, что сама система, несмотря на высокую планку и жёсткость отбора, одарённым и подающим надежды, но ещё незрелым авторам помогала находить чутких редакторов, менторов и стилистов.

Щепетильным всегда оставался момент: а не слишком ли рано? Может, год подождать? Пусть ещё поработает!

Конечно, в «лейтенантской прозе» в отличие от соцреализма, профессиональная сторона дела была несильна. Акценты делались на войне, партийной работе и гуманизме. В ЖЗЛ «Юрий Бондарев» Вячеслав Огрызко пишет и о том, что молодой писатель полностью подчинить себе «угольный» материал не смог. Он действительно создал интересную вещь «Свежий ветер»: секретарь райкома партии поставил цель вывести отстающую шахту в передовики. Уже после того, как «Свежий ветер» появился в «Октябре», в редакцию «Литературной газеты» обратился лауреат Сталинской премии, кандидат технических наук И. Файбисович. Он утверждал, что автор так и не понял специфику работы машиниста врубовой машины и многое исказил. И это несмотря на то, что Бондарев, как и Бакланов, очень любил технику.

Издание повести Бондарева «Батальоны просят огня» стало для «лейтенантов» подвигом, сродни сталинградскому. За каждый рассказ в толстом журнале писатели бились, как за огневую точку, и это не могло не отразиться на их здоровье, уже подорванном на войне. Но «лейтенанты» победили дважды: как на военном, так и на литературном поприще.

Вот что такое великая «лейтенантская литература»! Это вам не ковровые дорожки в кабинет Минкультуры за грантами для «литературной индустрии об СВО», «литературные хутора» Прилепина и Олега Демидова, продажа зонтов «валькириями» СВО со строчками из своих стихотворений, которых никогда никто не процитирует по памяти.

Книгу одного из авторов «лейтенантской прозы» я обнаружила на полках буккроссинга, честнее сказать, списанной вместе с Павкой Корчагиным, сценариями советских кинорежиссёров братьев Васильевых из фондов Лобненской Цен-

тральной библиотеки. Конечно, многие современники Григория Яковлевича Бакланова (Фридмана), читая роман «Друзья», полностью разделяли его размышления и опасения. Писатель в этом произведении не уточняет, в каком городе или селе происходят события, в каком году. Только уже где-то в середине повествования раскрывает: фронтовики сидят в ресторане и на эстраде исполняют только что созданную песню «Журавли». Значит, речь идёт о песне композитора Яна Френкеля на слова поэта Расула Гамзатова. Она впервые зазвучала в 1969 году на Всесоюзном радио в исполнении народного любимца Марка Бернеса. Уже пять лет как генеральным секретарем ЦК КПСС был Леонид Ильич Брежнев, тоже фронтовик.

Историческим фоном для повествования становятся последствия Второго Всесоюзного съезда советских архитекторов, который состоялся в конце ноября-начале декабря 1955 года, через восемнадцать лет после первого (Первый Всесоюзный съезд прошёл с 16 по 26 июня 1937 года в в Колонном зале Дома союзов). В то время произошло очень важное событие, которое кардинально изменило архитектурную политику в стране. 4 ноября 1955 года вышло Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР № 1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Искусствовед, советский дагестанский исследователь архитектуры Селим Омарович Хан-Магомедов пишет: *«...И вот в одночасье всё рухнуло. Были письма в ЦК КПСС (1954 г.) группы мало известных в то время архитекторов (Г. Градов, Н. Щетинин, Прозоровский, Пожарский), которые критиковали творческую направленность советской архитектуры, оценивая её как эклектическую стилизацию... Все рассматривали эти письма как незначительный инцидент. И для подавляющего большинства советских архитекторов было полной неожиданностью, что руководство страны выступило на стороне авторов этих писем. Как гром среди ясного неба прозвучала тогда речь Хрущёва на совещании строителей 7 декабря 1954 года».*

В романе «Друзья», где героями являются два архитектора, а также их товарищ, скульптор, Григорий Бакланов тоже не показывает специфику архитектурного мышления. У него проектная часть и её согласование с вышестоящими органами, внутриличностные проблемы перевесили образы современных

архитекторов, представителей военного поколения, двадцать лет назад вернувшихся с войны.

Опять же Бакланов как фронтовик очень точно создаёт эпизод, когда военные со своими жёнами приходят в ресторан, и тут играет каждая деталь. Он пишет о полковнике с рюмкой в мясистой руке: *«Он молод годами, моложе многих за столом, плотный, свежий, с двумя рядами наградных колодок: все послевоенные медали. А из той поры голубенькая «За отвагу». Видно, самый краешек войны застал».*

Профессиональную архитектурную сторону дела в позднем СССР можно оценивать по фильму «Нам не дано предугадать», снятом в 1981 году режиссёром Виталием Кольцовым. Главную роль играет замечательный, как обычно, на нерве, Георгий Тараторкин. Его герой Нестеров олицетворяет тип архитектора, который сам сдаёт свою карьеру и любимую женщину врачам в кожаных пальто с импортными дипломатами. Тут уже хорошо раскрыта архитектурная специфика. Выверен фильм и с идеологической точки зрения: проект и судьбу неудачника, которого словно пожирают надвигающиеся сумерки, спасает партийный работник высокого ранга.

В романе Бакланова, посвящённом любимой жене Эльге, главными героями являются два героя-фронтовика, которые все эти двадцать лет после войны держались вместе, работали, дружили семьями. В номере № 1/2011 «Знамени» Эльга Бакланова опубликовала свои воспоминания «Мой муж Григорий Бакланов». В них она пишет, как он вместе с Александром Трифоновичем Твардовским, гостившим у них на даче, любил уходить вместе на речку, тогда ещё чистую со стороны деревни. Для героев Бакланова, родившегося в Воронеже в двенадцати километрах от великой русской реки Дон, действительно разговоры на реке имеют какое-то глубокое, сокровенное значение, будто связывают воды с детством и готовят персонажей к испытаниям и даже к смерти. Одинаково на реке, начинаются роман «Друзья» и повесть «Карпухин». В «Карпухине» речь идёт о бывшем фронтовике, попавшем под следствие в результате трагического случая, произошедшего на трассе не по его вине. После умиротворённых картин простой правильной жизни героев «Друзей» писатель резко вбрасывает их в водоворот испытаний. И дружба старых фронтовиков не выдерживает.

Слишком разными оказались тонкий, интеллигентный Андрей и почувствовавший «ветер перемен» Виктор.

Бакланову, конечно, пеняли на то, что он создал сугубо положительного и отрицательного героев. Но сделал он это очень талантливо, описав не только внешние события, но и внутренний мир каждого. Бакланову, пусть и не метафизику от литературы, как и не магическому реалисту, оказались подвластны невидные глазу вибрации душевного, спёртого воздуха. А они вползают и в уютные домашние мирки героев, и в высокие кабинеты, где, казалось бы, ещё витает величие замысла, но с каждым эпизодом теряется его первоначальный масштаб.

Поляризация героев и раньше развивалась в мировой литературе. Вспомним хотя бы роман Германа Гессе «Нарцисс и Златоуст», где один герой олицетворяет разум, а другой – чувственное начало человека. Но для Бакланова было важно не создавать аллегории, а показать, как дрейфует мышление советского человека-победителя. Он пишет: *«След войны длинен и кровав, из бесконечности в бесконечность. И всё летит, летит та пуля, что у матери убила сына, у жены – мужа, у не родившегося на свет сына отняла отца»*. И вот тут возникает образ вчерашнего врага: а теперь то ли идеологического антагониста, человека из чужой, капиталистической парадигмы, то ли объекта для зависти – иностранца с голубыми глазами в светло-сером костюме, в голубую клетку-продержку. Продолжает: *«Выяснилось, что воевал в России, находился в плену. Тут он достал из внутреннего кармана лоснящийся кожаный бумажник, двумя пальцами вынул из него твёрдую визитную карточку. На матовой, имитирующей переплетённую ткань стороне сочное чёрное тиснение. Коммерц-директор...Снова не без удовольствия вынут был кожаный бумажник и оттуда – теперь уже с улыбкой – белыми мягкими пальцами достал глянцевую и тоже твёрдую фотографию... Химически красные маки, химически зелёная трава, а перед двухэтажным островерхим, под черепицей домом – четверо...И ещё машина сфотографирована на переднем плане рядом с домом: голубая на зелёной траве, свежесмытая, блестит чистыми фарами. Моя семья, мой дом, моя машина. Тоже визитная карточка»*.

Он показывает два сценария будущего. Он ставит вопрос: носитель каких ценностей победит?

В центре повествования лежит, кажется, производственный конфликт. Проект двух друзей-архитекторов под угрозой срыва. Но на самом деле мы читаем произведение о деградации советской идеологии, а производственные дела – лишь верхушка айсберга. Символически выведен самый сильный образ романа – крупного партийного работника, слабеющего «льва» Александра Леонидовича Немировского. Он умирает сразу после исключения из президиума. С высот своей государственной ответственности и престижа Немировский в одночасье как будто совершает обратную эволюцию и превращается в слабого маленького мальчика. На свежих крахмальных простынях, на мягкой подушке он лежит, «загнанный, униженный и слабый», «как дитя малое засыпает в слезах» и тут же умирает.

О РОМАНЕ АНДРЕЯ ВОЛОСА «ХУРРАМАБАД»

Большинству советских людей Душанбе был известен по многочисленным фильмам, снимавшимся на «Таджикфильме». Один из них – «Кто поедет в Трускавец» режиссёра Валерия Ахадова, в котором блестяще сыграли Маргарита Терехова, Александр Кайдановский, Николай Гринько. Удивительна сама атмосфера советского Душанбе: с новой урбанистической с элементами национального архитектурой, современной обстановкой в квартире инженера, с мечтами героев о счастье, преодолении со своими близкими зоны отчуждения. Через пятнадцать лет всё трагически оборвалось.

Был среди выехавших из Душанбе и Андрей Германович Волос, которому на период распада СССР исполнилось тридцать шесть лет. В 1977 году он окончил Московский институт нефтехимической и газовой промышленности им. Губкина по специальности «Промысловая геофизика», вернулся в Душанбе, где занимался переводами таджикской поэзии. В 1979 году Волос дебютировал стихами в журнале «Памир». Первая книга, поэтический сборник «Старое шоссе», вышла в 1988 году.

До 1994 года Андрей Германович работал в Москве как геофизик и программист, занимался риэлтерской деятельностью, дважды поступал в Литературный институт им. Горького. В 1986 году он дебютировал и как прозаик, напечатав первый рассказ. В 1989 году вышел его сборник рассказов и повестей «Команда 22/19». В 1991 году Волос вступил в Союз писателей СССР.

Гражданская межклановая война при участии мирового радикального исламизма в Таджикистане с 1992 по 1997 год принесла самые большие человеческие жертвы во время сло-

ма СССР. Она дала больше половины всех смертей во время агонии великой державы. О том, что происходило при распаде СССР в Таджикистане, написал документальное расследование Олег Панфилов «Таджикистан: журналисты на гражданской войне (1992–1997)». Оно вышло в Москве в 2005 году в Центре экстремальной журналистики в издательстве «Права человека». Книга, содержащая материалы о работе журналистов во время гражданской войны, была посвящена памяти Отахона Латифи, учителя, соратника, друга. Латифи в советское время работал корреспондентом «Известий» и «Правды», возглавлял Союз журналистов Таджикистана. В 1998 году он был застрелен в упор возле своей квартиры в Душанбе.

Сам Олег Панфилов в предисловии говорит о том, что идея написать книгу у него появилась ещё в 1994 году. К тому времени список погибших в Таджикистане журналистов становился всё более устрашающим: он вырастал ежемесячно на несколько фамилий. За шесть лет войны в Таджикистане погибло около 150 тысяч человек. Но это данные неточны, сегодня называют цифру около 200 тысяч. В Таджикистане развернулась настоящая бойня и гуманитарная катастрофа.

Через два года после окончания кровопролития в 1999 году Андрей Волос стал главным конкурентом самому Виктору Петровичу Астафьеву. Премия «Антибукер» досталась Волосу.

Роман «Хуррамабад» был издан в 2000 году в Москве издательством «Независимой газеты» и почти одновременно — на немецком языке. В том же году за «Хуррамабад» журнал «Новый мир» выдвинул автора на соискание Государственной премии Российской Федерации, которая была ему присуждена.

Автор определил жанр как «роман-пунктир», поскольку книга представляет собой цикл связанных между собой рассказов. Форма романа взята из постмодернизма, но написана она в реалистичной манере. Мария Ремизова в «Независимой газете» писала, что роман Волоса классичен, построен на устойчивой концепции мира. Персонажи «Хуррамабада», как правило, обыкновенные люди, и жизнь их могла бы протекать совершенно обыкновенно, не случись распада Советского Союза.

Первые фрагменты в виде рассказов были опубликованы в первой книге Андрея Волоса, вышедшей в 1989 году. Часть текстов удостоена наград: премии журнала «Знамя»; премии

«Пенна» за рассказы, опубликованные в «Знамени» и «Новом мире»; «Антибукер» – за рукопись книги. Автор продолжал расширять книгу также после получения Государственной премии (рассказ «Путёвка на целину»).

Как указывает автор в примечаниях к роману, «Хуррамабад» – это город счастья из персидских и тюркских сказок. Под Хуррамабадом в романе подразумевается Душанбе. Поскольку текст книги имеет поэтическую, а не публицистическую основу, то автор посчитал, что название конкретного города внесло бы диссонанс.

В интервью 2001 года той же «Независимой газете» Андрей Волос сказал: «Хуррамабад» – лучшая моя книжка, по крайней мере, на сегодняшний день, и есть у меня основания полагать, что и – навсегда. Она впитала в себя совершенно уникальный материал, который окрашен специфическим отношением к нему самого автора. Поэтому, думаю, другого «Хуррамабада» я не напишу».

После «Хуррамабада» Волос написал ещё много романов, выделивших его в ряд состоявшихся, незаурядных писателей. Среди них – «Недвижимость», фантастический, гротескный «Маскавская Мекка», «Возвращение в Панджруд», сборник рассказов «Таджикские игры». В романе «Победитель» (2008) писатель воссоздал обстоятельства штурма президентского дворца в Кабуле. Героем романа «Возвращение в Панджруд» (2013) стал великий таджикский и персидский поэт Рудаки.

Писатель родился в 1955 году в Сталинабаде, позже он станет называться Душанбе, городе, преимущественно построенном в советское время на месте кишлака, славившегося своим большим базаром по понедельникам. В переводе с таджикского языка «душанбе» и означает «понедельник». Первая железная дорога в Душанбе была проложена армянином Карамовым. Эта улица его имени до сих пор есть. В Таджикистане как дружественной стране иранского мира армяне селились после геноцида 1915 года. Ведь армяне и иранцы, в прошлом персы, произошли из одного корня.

Его роман «Хуррамабад» о том, как чужая земля, принимающая в себя мёртвых, становится родной, о том, как мирная страна превращается в арену кровавой трагедии для тысяч

людей, получил Государственную премию России, российско-итальянскую награду «Москва-Пенне», а также премии толстых журналов «Знамя» и «Новый мир».

По мнению писателя Амаяка Тер-Абрамянца, Волос – один из немногих писателей, кто в эти годы в литературе говорил о геноциде русского народа. Безусловно, его «Хуррамабад», где Душанбе 1990-х только в названии превращается в мифический город персидских и тюркских сказок, город веселья и счастья, интересен прежде всего тем, что автор прослеживает исторические и культурологические взаимосвязи. Как писал о романе-пунктире Глеб Шульпяков в «Ех libris», «Хуррамабад» существует на стыке игрового и исторического; полувековая история русских в Средней Азии отражена глазами частных лиц в форме новелл. Да, «Хуррамабад» – это, прежде всего, книга о русских в Таджикистане, о потерянных домах и надеждах, дружбах. И в то же время Волос проводит здесь взаимосвязь с трагедией армян, погромами в Баку и Сумгаите в феврале 1988 года, которые послужили замедленным катализатором для погромов в столице Таджикистана в феврале 1990 года. До сих пор в России нет ясного и адекватного отображения этого конфликта на межнациональной почве, вошедшего в историю под названием «массовые беспорядки в Душанбе».

О том, как поменялась жизнь в Таджикистане в эти десятилетия, рассказывает иранист, профессор Института востоковедения Российско-Армянского (Славянского) университета Виктория Александровна Аракелова. Её родителям во время дестабилизации мирной жизни пришлось уезжать из Душанбе, так как в семье воспитывались три дочери.

Она особенно артикулирует, что практически все, кто уехал оттуда – русские, армяне, немцы, татары, евреи, поляки и другие – все говорят о таджиках исключительно в положительных тонах. То есть, несмотря на произошедшее, на стремительность, многие помнят только хорошее – доброту, открытость, тепло. Это очень показательно. Выходцы из Азербайджана могут сколько угодно ностальгировать по молодым годам, но это никогда не ностальгия по отношению с азербайджанцами. Армянские деревни с их добротным бытом,

Кировоград с очень существенным и самобытным армянским сегментом – эти прекрасные сады, дворы под виноградниками и Баку – немного отдельная история. Но молодость, жизнь, радость – одно, а азербайджанцы – другое. Это не исключало личных человеческих отношений между людьми, само собой. Но в целом, рядом – стихия. В Средней Азии такого ощущения не было.

Но и в Азербайджане в 2006–007 годах был написан роман-реквием Акрама Айлисли «Каменные сны». Роман имеет посвящение – «памяти земляков моих, оставивших после себя неоплаканную боль». Он вызвал оголтелую травлю писателя со стороны националистических кругов, и она вызвала широкий общественный резонанс, так как писателю уже угрожали физической расправой.

В главе «Сангпуштак» Андрей Волос описывает историю бегства и возвращения черепахи. На фоне невинной житейской истории, созданной как будто на основе апории Зенона, разворачиваются человеческие трагедии. Сама фабула рассказа, где черепаха «благополучно достигла исторической родины», очень напоминает нам забег фаворита тараканьих бегов Янычара в пьесе Михаила Булгакова «Бег». С его микрокосмической жизнью сравнивается крушение жизни генерала Чарноты, Люськи, Серафимы Корзухиной. Волос разрабатывает этот извечный сюжет в разговоре приятелей: таджиков поэта Нуриддина, шофёра Бахрома и русского Ивачёва.

– Вообще не понимаю, что они там хотят, в этом Баку! – сказал Бахром и огорчённо махнул рукой.

– Зачем это надо? Кто учил так делать? Разве можно выгонять людей из их дома?

Он снова посмотрел на Ивачёва.

– Да нет, конечно, нельзя... это понятно, – сказал Ивачёв. Это возмущение простого шофёра горячит компанию, и они делятся друг с другом житейскими историями, связанными с армянами. Вспоминают Убайдуллу Ганиева, он служил в Баку и женился там на армянке. А отец его был очень расстроен и проклясть хотел. А через три года Убайдулла приехал в родной дом к отцу на поклон с женой и двумя детьми. Помирились. И вот три месяца назад, из-за погромов,

таджик бросил в Баку всё и с двумя узлами в руках – не считая жены и детей, – вернулся к отцу!

– Драки! Хулиганство! Что вы, Никита-ака! Там просто убивают! – сказал Бахром. – Он мне рассказывал! Сами посудите, Никита-ака, что нужно с вами сделать, чтобы вы распродали имущество и бежали на родину? Словами этого не добьёшься. Что газеты! Армян убивают целыми семьями... понимаете?

Нуриддин поджал губы и озабоченно покачал головой. Бахром рассказывает, будто детей кидали из окон. Ивачёв дополняет его рассказ: детей, натурально, из окон, мужчин – ножами, заточками... женщин насильовали, отрезали груди, имущество грабили. Если есть возможность – поджечь к чёртовой матери!

– Потому что в каждом человеке живет аждар! – мрачно сказал вдруг Нуриддин.

Так, таджикский поэт выводит разговор на метафизический, мифический и универсальный уровень, поэтому что в дракона может превратиться любой человек. Он жрёт человека изнутри. Как только человек хочет быть добрым, «аждар» снова впивается в него своими зубами. Пока человек не убьёт в себе это чудовище! Нуриддин ссылается на мудреца Насири Хусрава, который жил в XI веке в Кабодиёне. И тут же друзья приходят в своих размышлениях к пессимистическому выводу: пока ты будешь убивать в себе дракона, придут люди и зарежут тебя ржавым ножом!

Дальше поворот разговора вполне предсказуем: высказывается предположение, что, если бы армянин был нормальным человеком, его бы в Баку не убивали. Это мнение тут же пресекается как недостойное. И при этом незаметно вводится «двойной стандарт». Получается он, потому что турки-месхетинцы, якобы захватившие власть в Фергане, ближе к таджикам, а погромы в Баку – дальше и их можно рассматривать более или менее объективно. Получается, что турки-месхетинцы – это одно, а армяне – это другое. Бахром говорит: «Я же тебе говорю – я работал с армянином! И с турком-месхетинцем работал! Ничего похожего!».

Этот спор не мог не вывести их на конфронтацию между суннитами и шиитами. Нуриддин говорит о том, что мусульмане могут преследовать не только живых, но и мёртвых: могилу

великого суфийского мудреца Абд ар-Рахмана Джами шииты, когда добрались до Герата, сожгли.

Итак, спустя два года в феврале 1990 года от рук погромщиков, разогреваемых исламистами, пострадало большое количество русских, армянских семей не только в Таджикистане, но и во всей Средней Азии. Показательно, что лозунг, о котором пишет душанбинец Волос «Русские, не уезжайте, нам нужны рабы и проститутки!», видели беженцы и в Казахстане.

Причиной трагедии стали провокации. Лживые слухи о том, что армянские семьи (назывались цифры 2500–5000 человек) прилетают к своим родственникам в Душанбе и им выделяют квартиры в новостройках массива «Зеравшан», в то время как в столице был острый дефицит жилья. Сами армяне, беженцы из Баку, говорят о том, что информация эта о массовом исходе армян в Таджикистан очень преувеличена. Средняя Азия с её межнациональными и межрелигиозными конфликтами не могла рассматриваться армянами для места переселения.

События в Душанбе Волос описывает не прямо, а опосредованно: нагруженный заточками грузовик уезжает в Хурамабад. Это уже не сказочный город, где нет бедных, где всегда есть вдоволь свежей воды и тени, а место для обильного кровопролития.

ИЗ МУЗЕЯ В АРХИВ. ПЕРЧ ЗЕЙТУНЦЯН

Стояла самая лучшая в Армении пора – конец октября 2010 года, золотая осень, когда тёплое солнце ещё согревало город из розового туфа, старше Рима на двадцать девять лет. В делегации российских журналистов в рамках международного проекта «У подножия Арарата» с руководителем Медиаконгресса журналистов Европы и Азии, секретарем Союза журналистов России Ашотом Джазояном мы приехали на Международный форум переводчиков и издателей стран СНГ и Балтии. Когда я вошла в зал филармонии имени Арно Бабаджаняна на улице «армянского Пушкина» Хачатура Абовяна, то в первом ряду увидела Перча Арменаковича Зейтунцяна. Месяц назад мы с гостями армянского фестиваля «Карот» посетили в Ереванском драматическом театре им. К.С. Станиславского спектакль-акцию по его пьесе «Встать, суд идёт!», когда на сцене ожила история, произошедшая в 1921 году в Берлине после убийства народным мстителем Согомоном Тейлиряном одного из организаторов геноцида армян Талаата-паши. Тогда по приглашению руководителя Московского армянского театра под руководством Славы Степаняна в Ереван приехали Александр Семчев, Алексей Петренко, Игорь Костолевский, Эммануил Виторган.

Уже позже я в РГАЛИ читала сценарии писателя к фильму Фрунзе Довлатяна «Хроники ереванских дней». Ещё через несколько лет я в «Литературной Армении» (№3/2018) прочитала ранее неизвестную абсурдистскую пьесу Зейтунцяна «И т.д. и т.п.», которая долгие десятилетия пылилась в архивах. И оказалось, что ряд художественных приёмов, которые использовал в ней писатель (а пьесу он писал в 1964 году), он позже в полную мощь развернёт в киносценарии ленты Фрунзе

Довлатяна «Хроники ереванских дней» (1972), переместив действие из музея в архив.

Спустя годы я пришла к выводу, что с этой абсурдистской пьесой и сценарием фильма не всё так просто. И видится неоднозначность только в сопоставлении с европейскими тенденциями в искусстве. Интересно то, что предтечи экспериментов во французском искусстве находятся в Англии. Мы знаем, что абсурдистское направление в западноевропейской драматургии и театре стало набирать силу в начале 1950-х годов именно во французском театральном искусстве. Однако очень яркая сцена в абсурдистском ключе уже была заявлена в пьесе Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта» (1594–1595 гг.). Меркуцио истекает кровью, умирает, а вокруг – хохочущая, глумящаяся толпа. Мотив будет подхвачен Перчем Зейтунцяном в фильме «Хроники ереванских дней»: архивариус умирает на улице шумного города от сердечного приступа, но зрителю кажется, что от выстрела мальчика из игрушечного пистолета. Писатель, отойдя от принципов соцреализма, под впечатлением от постмодернизма и французской «новой волны» увлёкся скользкой разработкой «негероического героя», «героя-труса», «героя-предателя». К сожалению, именно такая тенденция возобладала в искусстве ряда стран, например, во Франции, которая стала защищать тех, кто пошёл на сотрудничество с вишистами. Речь шла о дефашизации в искусстве. Затронула французская деконструкция и искусство Чехословакии, Польши, Японии. В Югославии была внедрена деструктивная так называемая «Югославская чёрная волна». Один из её основателей Александр Петрович родился в Париже и как режиссёр был выучеником «нововолнистов». Довольно страшно осознавать, какую цену заплатили наши народы, чтобы всего двадцать лет прожить в ясной, созидательной парадигме. Иосип Броз Тито против Иосифа Сталина, чёрная волна одновременно против титоизма и соцреализма. «Хозяева дискурса» через своих «экспериментаторов» поменяли героя на антигероя, стройки коммунизма – на пустыри и помойки. В итоге весь соцлагерь взлетает на воздух. И серба начали бить за то, что он, как и русский, православный, как и армянин или ассириец, принадлежит к восточнохристианской цивилизации.

В 1970 году на экраны вышел фильм Бернардо Бертолуччи «Стратегия паука» по мотивам рассказа Хорхе Луиса Борхеса «Тема предателя и героя». Позже эта тема будет подхвачена не только Зейтунцяном, но и нашими «перестроечниками»: если не для откровенного шельмования итогов Великой Победы, так для уравнивания советских героев с теми, кто сражался на стороне Гитлера. Для этого был выдуман ложный нарратив «все жертвы войны».

А сны архивариуса из фильма «Хроники ереванских дней» действительно сопоставляются со всей атмосферой музея из пьесы «И т.д. и т.п». Улица Осенняя в «И т.д. и т.п» в «Хрониках» обернётся улицей Весенней. А детские игрушечные винтовки, стреляющие по музею (как в магическом театре, изображённом Германом Гессе в романе «Степной волк»), выстрелят потом и в «Хрониках». В эти же 1970-е годы Зейтунцян включается в создание драм, которые развиваются уже вне традиции советского реализма. А если смотреть на них из дня сегодняшнего, то можно смело включить их в один ряд, где стоят пьесы Эжена Ионеско, Сэмюэла Беккета, японского абсурдиста Минору Бэцуюку, впрочем, воспитанного на драматургии Антона Павловича Чехова.

Итак, обратимся к пьесе, предоставленной для публикации в журнале «Литературная Армения» вдовой писателя Лилианой Зейтунцян. Имя переводчика установить не удалось. Экспериментальным духом уже отмечено самопредставление некоторых героев («Человек с тростью» представляется «человеком с тростью», «Пухленький человек» – «пухленьким человеком»). Здесь, скорее всего, драматургом было использовано знание практики Георгия Гурджиева о возможностях самому формировать собственную душу, не играть свои бесконечные роли механически, а также принципа «третьего пространства», сформулированного ещё Евгением Вахтанговым

В «И т.д. и т.п» трёхслойность не пошла, но нам хватает и двухслойности театрального пространства. Читая пьесу, мы задаем себе вопрос: кто же перед нами, актёр – «пухленький человек» или его «герой», также пухленький человек? Здесь есть Первый парень (представляется Арсеном) и Второй парень (представляется Арамом), но сущности их так схожи (к тому же оба в белых костюмах), что они могут поменяться и «номера-

ми». Поэтому и Девушка (Лилит) в действительности не знает, кого из них она любит, хотя на словах она точно знает кого.

Кстати, в европейском искусстве эта крайне недвусмысленная тема симулякров – ключевого термина постмодернистской философии, который означает изображение, копию того, чего на самом деле не существует, прокачивалась уже в «новую волну» и стыковалась с «ценностями» либерального фашизма и даже порнографией. Так, в 1975 году французский режиссёр Луи Маль, чья принадлежность к «новой волне» оспаривается, снял ленту «Чёрная луна» по мотивам сказки «Алиса в стране чудес» Льюиса Кэрролла. Здесь уже женщины в военной форме избивают мужчин, голые дети пасут свинью, а в странном доме героиня встречает сестру и брата. Они оба молчат, но телепатически сообщают о том, что каждого из них тоже зовут Лили. Главную роль играет американский киноактёр, считавшийся секс-символом кинофабрики Энди Уорхола Джо Даллесандро. Отступив от принципов соцреализма, увлекшись «приблудами» постмодернизма и «новой волны», Перч Зейтунцян, сам того не желая, вписался в чужие контексты, враждебные армянской и русской культуре.

Примечательно, что признанный мастер японского театрального абсурда Минуру Бэцуяку (о нём мы поговорим позже) в пьесе «Места и воспоминания» так же, как и Зейтунцян, вводил женщин 1,2. Конечно, истоки этих пар-номеров относятся к античному театру, а точнее, к самой жизни. В некоторых племенах рождение близнецов считается греховным, их надлежало убивать. Рождение сиамских близнецов вообще ознаменовало конец света. С симулякрами-копиями в своём творчестве боролся Хорхе Луис Борхес. В рассказе «Тлён, Укбар, Orbis Tertium» он с подачи соавтора Биои Касареса цитирует ересиарха Укбара: «Совокупления и зеркала отвратительны, они умножают количества людей». Для комических целей использовал этот ход римский комедиограф Тит Макций Плавт в комедии «Два Менехма». У Николая Гоголя пара Бобчинский-Добчинский в «Ревизоре» – уже образ болезненного, расщеплённого сознания, что хорошо передал в своей инсценировке режиссёр Валерий Фокин. Для Борхеса копирование людей – это уже примета Хаоса. Но мы сейчас говорим об армянском мировоззрении, а ему

не свойственно двойничество, призрачность. Армянская ментальность вызрела на слишком ярком солнце. А игры разума опасны, ведь они могут привести автора к тем результатам, которых он сам не желал.

Но для чего же использует двойников Зейтунцян в своём театре и кино абсурда?

Двойничество им используется для того же, для чего их вводили «нововолнисты» — для ускользания главных героев. Их фигуры становятся условными, обобщёнными, стёртыми, годящимися для копирования, вот именно что для «т.д» и «т.п». Совсем для другой цели (и тоже не для благой) он использует амбивалентность своего героя в «Хронике ереванских дней», отца Анаит Ваграма Рштуни, который в начале заявлен чуть ли не предателем (дочь его помнит в форме фашиста), но затем постепенно усложняется в фигуру разведчика, трагическую и героическую. Герой этот уже далёк от ясных настоящих героев-антифашистов, воспетых в эстетике соцреализма и творчества «лейтенантов». Таким был юный разведчик Иван, герой повести Владимира Богомолова и фильма Андрея Тарковского. Вовсе не случайно его образ пытался дискредитировать создатель экзистенциальной жвачки Жан-Поль Сартр.

Перенесёмся во времена, когда Перч Зейтунцян работал над этими произведениями. Если посмотреть на фотографии ереванцев, сделанные в 1960–70 годы, поражаешься, сколько свободы, радости созидания было на лицах. Идеологические шлюзы подняты. Обручи упали с сердца Железного Армянина — в 1965 году публично была озвучена идея строительства мемориала памяти жертв Геноцида на Холме ласточек — в Цицернакаберде! В эти годы работают над темой Геноцида художники Саркис Мурадян и Григор Ханджян. А в драматургию пришли новые направления, впрочем, известные европейскому театру ещё во времена Августа Стриндберга и Генрика Ибсена. Это произошло по причине отставания от европейских течений армянского театра, под спудом запретов развивающегося в Османской империи. Так, только в XIX веке догоняет Мольера Акоп Паронян. А Перч Зейтунцян при расшатывании принципов соцреализма пытается встроиться в европейский театральный и кинематографический контекст, где уже побеждают деструктивные тенденции.

В СССР абсурдистский язык долго был табуирован, в 1970-х годах профессор ГИТИСа Игорь Борисович Дюшен — единственный специалист по театру абсурда. Как писал в своих воспоминаниях актёр Станислав Садалский, именно Дюшен, *«которого обожали студенты, давал молодым актёрам запрещённые в то время копии сочинений Ионеско, Беккета, Михаила Чехова, выпуски «Самиздата», их они передавали из рук в руки и зачитывались ими по ночам»*. Именно поэтому пьеса Зейтунцяна не была опубликована и инсценирована.

С большой долей вероятности можно утверждать, что герой Хорена Абрамяна, лежащий в ванне, является образом крестящегося христианина, а ванна тут выступает купелью. Это художественное отражение крещения Армении. Врачи, врывающиеся в ванную и тащащие героя на хирургический стол, обещают герою страдания. Они уподоблены тем, что влечёт за собой переход в христианство. В крестных муках Спасителя угадываются страдания армянского народа. Кадры, где герой лежит в свитере, перевязанный грубыми верёвками, отчётливо напоминают о распятии — таким образом, сначала привязывая к кресту и только после того поднимая крест, это и проводилось. Бумага, которая горит обращённым пламенем и становится целой, — символ невозможности скрыть что-либо от Провидения. Тут Довлатян ввёл метод обратной съёмки с эффектом возвращения прежнего вида сгорающей бумаге. Беременная героиня — аллюзия к богине-матери Анахит, и пейзаж Гегарда без самого монастыря, — напоминание, что прежде там был языческий храм. Бег по ущелью — как иллюзорная попытка возвращения к язычеству, возвратиться к которому невозможно.

Когда Фрунзе Довлатяна спрашивали, какой фильм он любит больше всего, он отвечал: *««Хроники ереванских дней», который больше всего бит»*. Все эти сложные, амбивалентные образы показались надзирающим органам подозрительными. Довлатян с горечью констатировал: *«Вся оставшаяся плёнка, та, что была посчитана «несоответствующей правде жизни», сожжена»*. Мало того, Фрунзе проработали в партийном журнале. В те дни его супруга и звукооператор Ирэн Ордуханян впервые увидела, как Фрунзе Вагинакович плачет. Его сын Микаэл, предоставивший нам огромное количество семейных

фотографий, вспоминал, что тогда у отца произошёл первый инфаркт.

Объективности ради отмечу, что одной из целей создания «Хроник» является исцеление от боли армянского геноцида. Именно через эту призму Зейтунцян и Довлатян говорят о таких ценностях, как грех, память, будущее подобно польскому писателю Станиславу Лему, написавшему «Солярис» для всего человечества. Зейтунцян как бы сжимает, укладывает остаточное мироздание в тесный, камерный мир «музея» — эдакого подземного лабиринта. Его залы узковаты, коридор низок, холодно блестят мраморные колонны, в правилах передвижения учтена и «социальная стратификация» — гид с воодушевлением говорит, что здесь есть таблица (считай, «табель о рангах») с указанием сколько нужно нагнуться посетителю в зависимости от пола, возраста, роста и общественного положения. В середине прогулки по «музею» героям предлагается «новая таблица», по которой разрешается ходить, не нагибаясь, но кто-то из посетителей всё равно по привычке это делает. Временами действие напоминает атмосферу замятинского романа «Мы» — всё та же регламентация, нормы установлены даже для каждого коридора, везде написано «не трогать».

Главную роль сыграл Хорен Абрамян, которому на момент съёмки исполнилось сорок два года, но в кадре он выглядит гораздо старше, как и требовала сама история о военном и послевоенном поколениях. Образ архивариуса Армена Абрамяна сочетает в себе невероятное количество пластов, смыслов. Он молод, подвижен, текуч, с его зрелой мужской экспрессивностью и подавленной чувственностью одинокого мужчины, и порой наивен, как ребёнок, он мудр, как старейшина древнего армянского рода. Его глаза, особенно в сцене на Цицернакаберде завораживают, как взгляд колдуна, которому подвластны время, человеческие тайны, грехи, их искупление и исцеление болей.

В литературном сценарии этого ещё не видно, а вот на экране заявлено в полную мощь. Образ архивариуса встаёт в один ряд с фольклорными героями армянской историографии и литературы: такими, как дед Хонк, который происходит из рода хлебобоба Ована, герой романа Хачика Даштенца «Зов пахарей», следящий за тем, чтобы древний очаг никогда не гас.

Но в отличие от Хонка Армен Абраамян, житель современной Армении, резко противопоставлен многим горожанам и даже большинству людей своего мира. Несмотря на то что он кажется своим, близким, так как знает их жизни, судьбы, но при этом он в этом своём сквозном движении через времена и пространства остаётся почти всегда один.

Действие начинается стремительно, Довлатян берёт высокий темп повествования. Армен Абраамян в исполнении Хорена Абрамяна (сходство фамилий заставляет думать, что сценарий писался под актёра и опять же высказывает тема человеческих копий) – это развёрнутый опыт сгорания, аутодафе. Сгорает он на своём поприще и вместе со своим поприщем. Физика и метафизика здесь идут рука об руку. Возвращение из полусмертельного сна в явь, где носильщики вносят в квартиру Армена пианино, предназначенное для хозяина сверху, заставляет кинополотно пульсировать, оно становится похожей на живую человеческую плоть.

Вернёмся к первому сну Армена. Он был написан сценаристами так: архивариус засыпает в ванной и вдруг видит, как к нему входит хирург Карен. Он моет руки, словно перед операцией. Карен предупреждает друга, что он напрасно лежит в ванной, можно уснуть, вода станет давить на грудь, незаметно наступит смерть. Потом Карен стоит у его изголовья, Армен окружен ассистентами и медсестрами. Они пытаются вытащить его из ванны, тот сопротивляется. И вдруг его ванна перенесена в Гарни. Цепочка людей на склоне горы. Взвалив на плечи архивные коробки, они двигаются в направлении какого-то крупного, напоминающего стеллаж, строения. Армена вытаскивают ассистенты, заворачивают в простыню, укладывают на дощатый стол, напоминающий стеллаж. Происходит полная имитация операции. Потом Карен и его помощники оперируют и коробку с документами, где написано «Армен Абраамян». Люди с разными фамилиями и одним и тем же лицом. Все они подбрасывают Армена в воздух, и он парит и падает в пенящуюся воду горной реки. В фильме эта сцена существенно сокращена, что несколько не уменьшает силу её воздействия на зрителя под музыку гениального композитора Авета Тертеряна.

В фабулу ленты легла история начинающейся любви Армена и молодой женщины Анаит, которая бросает своего прагма-

тичного жениха, собирающегося в длительную заграничную командировку. Вместе с Арменом они распутывает историю жизни и судьбы её отца, расстрелянного в партизанском отряде разведчика в нацистской форме. Он внедрён туда ради спасения других воинов. Один из командиров отряда тоже жив, и это Смбалян, который с большим усилием для себя вспоминает эти дни войны. Так реабилитирован отец Анаит Ваграм Рштуни. Имя его было украдено другим армянином, который живёт сейчас в Париже.

«Как всё меняется перед лицом смерти...»

«Разрушаются все связи...»

«Не остаётся никаких связей с будущим...»

Так начинает звучать интерпретация Нелепой поэмки из романа Фёдора Михайловича Достоевского «Братья Кармазовы». Только там люди отдают свою свободу, чтобы уходить от ответственности, а здесь акцент делается на том, что все мы рады отдать свой личный грех на хранение другому.

Перч Зейтунцян в сценарии заявляет цивилизационный конфликт между европейским архивным делом и армянским. Причём, армянское выносится из советской парадигмы и приобретает черты национального. В Армении всё бурлит, движется, люди ищут друг друга, оплакивают жертвы. Европейцы заняты формальным и светским подходом к науке. Англичанин говорит о том, что надо изучать свидетельства дворцовых парикмахеров, секретарей, водителей. Его поддерживает Француз: не надо стесняться пользоваться интимными дневниками. Испанец переживает, что клей и солнечные лучи разъедают бумагу. Немец и Русский говорят о качестве чернил. А вот тут действительно принципиальный вопрос. Армяне почему-то оказываются обособленными от русского народа, с которым вместе боролись с фашизмом. Почему Русский вместе с Немцем говорят о качестве чернил? Разве трагедий в это столетие у русского народа было меньше, чем у армян? Он так же, как и армянский, в XX веке потерял много миллионов человеческих жизней.

Армяне у Зейтунцяна говорят своим коллегам о мыслителе, богослове и священнике, авторе «Судебника» Мхитаре

Гоше, о том, как властители могли убивать своих рабов. Этот контекст был Довлатяном убран.

В одном сне Армен видит некий вселенский архив из прочного железа, который помещается на океанское дно. Этот эпизод тоже не был снят как избыточный. В последнем и самом страшном сне героя горит весь архив, он мечется от документа к документу, не зная, что спасать, всё кажется ему ценным. Так сгорает весь архив – в этом выражена идея обнуления истории, человеческих трагедий, которые хочется забыть. А причина пожара в том, что «существование архива многих не устраивало».

Последнее, что успевает сделать он перед смертью, – быть рядом с Анаит и написать запоздалый некролог в память о её погибшем молодом отце. Две траурные рамки в одном газетном материале. Весь пафос фильма проясняется в ложном послании зрителю: зачем нужны архивы, если архивариусы становятся его рабами? Пусть каждый человек хранит свой архив. Такая позиция диссидентствующих мастеров культуры и привела к страшным последствиям размежевания наших обществ, живших вместе в СССР, к атомизации, почти полному распаду личных связей между людьми.

ЗМЕЯ ОРФЕЯ. КАЛЛЕ КАСПЕР

Античный и новейший мир расползаются друг от друга, как тектонические плиты. Античность многими веками давала закваску миру, он брал «дрожжи» для того, чтобы в новых формах возродить её образы и мифы. Современные войны доламывают хребет, что лёг в основу европейского, американского искусства. Уже немецкий поэт, драматург, философ, теоретик искусства и историк Фридрих Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» констатировал разрыв, образовавшийся между античной и новой поэзией. Первая казалась ему цельной, а рождающаяся «сентиментальная» была уже антиподом архаичной. В манифесте «Дегуманизация искусства» испанский философ, социолог и эссеист Ортега и-Гассет описывает принципы новейшего искусства. Главный из них – разрыв с человеком, гуманитарным посылом. *«Человек умер – родился поэт»*, – заключает Ортега.

«Песни Орфея» эстонского поэта, прозаика, драматурга, автора эпопеи «Буриданы» в восьми томах, – это больше, чем попытка по камню, по цветку, по мифу перенести в будущее, через сегодняшний разлом, спасённый античный мир. Эти стихи посвящены памяти любимой жены Гоар Маркосян-Каспер, известной эстонской писательницы и поэтессы армянского происхождения, ушедшей из жизни в сентябре 2015 года в барселонской больнице. Каспер уже представлял «Песни Орфея» и эстонскому, и русскому читателю. В апреле 2019 года в Санкт-Петербурге в редакции литературного журнала «Звезда» прошла презентация сборника в переводах поэта, эссеиста Алексея Пурина.

Автор начал писать эти строки уже в сентябре 2015 года в Ферраре. В феврале 2016 года сборник был завершён. По-

жалуй, только трагедии могут с такой достоверностью объединить первую и настоящую поэтическую реальность творца с той, где он пребывает физически. Смерть Гоар, невозможность смириться с утратой легли и в основу романа Калле Каспера «Чудо». Он также хорошо известен российскому читателю: вышел в издательстве «Эксмо» в 2018 году в одной книге с повестью Гоар «Memento mori» как гимн их неумиряющей любви. В 2018 году также выходят их совместные книги «Краткие либретто опер Россини» и «Краткие либретто опер Верди».

Форма «Песен Орфея» – почти всегда двустишье, песен у эстонского орфика семьдесят шесть. Примечательно, что поэтика приближена к древней, выражена чистым цветом, но на это письмо наложен весь литературный и кинематографический опыт автора. Внешняя простота поэтического высказывания рождает ощущение, что наш мир продолжает пребывать в античном состоянии – его ясность, солнечность, неразрывность с природой, как кокон, до сих пор защищает мироустройство Каспера.

Гоар Маркосян-Каспер в своём творчестве разделяла это его существование в лучах античного «духовного солнца» (Одиссеас Элитис). Именно эта любовь друг к другу гармонизировала существование этих двух поэтов и писателей новейшего времени, чья физическая и метафизическая связь проросла из-под обломков СССР. Сборник имеет линейное начало – поэт вслед за Данте и Петраркой пытается справиться с обрушившимся на него горем. Петрарка ежегодно отмечал годовщину знакомства с Лаурой написанием сонета – каждый год Калле едет в Венецию, где всюду видит тень любимой, бросает с моста маленькие серёжки...Только шесть строк посвящены обращению в прах любимой женщины, полукриминальному перевозу пепла из Барселоны в Венецию, которая Калле мыслится Элизиумом. Прах сброшен в воды Гранд-канала, смешавшиеся с летейскими потоками. Вид, который открывался с этого моста, Гоар считала совершенством цивилизации.

Глубина и объём создаваемого пространства, космогония у Каспера подобна той, что родилась у Артюра Рембо в «Пьяном корабле»: она достигается с помощью быстрого чередования планов. Как и французский поэт, автор постоян-

но разворачивает сюжет то по вертикали, то по горизонтали, то объединяя тех, кто населяет Элизиум – Ахилла, Ореста, Микеланджело – теперь общежитников, то снова выделяя себя и Гоар в отдельных персонажей действия.

И в «Песнях Орфея», и в «Чуде» Каспер настойчиво, лейтмотивом выписывает чувство собственной вины за то, что не уберёт. Теперь их абсолютное счастье имеет привкус горечи и змеиного яда – ведь Гоар, полюбив его, должна была покинуть солнечную Армению и идти за ним в его тёмное, сырое таллинское бытие. Наверное, тогда болезнь и стала вползать в грудь Гоар, как змея, предполагает он. Всего четыре года разделило Орфея и Эвридику – после второй утраты любимой его несчастья не закончились: об этом пишет чешский исследователь Войцех Замаровский. Орфей погибает от рук разъярённых фракийских вакханок. Они же под Родопскими скалами стали забрасывать его камнями, которые останавливались на лету, очарованные пением Орфея. И вот он, земной конец, когда *«вакханки набросились на него подобно стае хищных птиц, разорвали на куски, а голову и лиру бросили в воду Гебра»*. Большое число творений посвятили Орфею композиторы, художники, скульпторы. Ожил сюжет его убийства и в модернистском рассказе Хулио Кортасара «Менады». Но, пожалуй, наиболее отчётливо придал судьбе античного героя пафос библейских страданий Манук Жажоян в эссе «Случай Орфея», где он объединяет образы Эвридики и жены Лотта, используя интерференцию: накладывая друг на друга структурно однотипные сюжеты (запрет оглядываться – оглядка – наказание). Каспер выводит из античного содержания свою мораль: виноват всегда тот, кто остается жить. Пожалуй, эстонский Орфей, несмотря на то что в ряде стихов подан легко, комично, по-лукиановски, он расширяет галерею героев Эллады, трагизм и зарождающаяся святость которых уже встроена в христианский контекст. Таков Орест с его невыносимыми муками совести, верность Пенелопы. Орфей Каспера не просто оплакивает разлуку, он спускается в свой собственный ад для того, чтобы каяться в том грехе, которого не совершал.

Алексей Пурин не боится на пике самого сильного приступа боли вносить интонации на понижение. Вот, например, такой оборот:

*Верните плоть и душу Эвридики!
Не вещь, но всё же собственность моя:
Ее слепил я из небытия, —
Не думайте, что это просто бзики.*

Попутно автор укрепляет античное тело своего стиха мифом Платона об андрогинах. Влюблённые срослись, как «жила с костью, мышцы с жилой». Но «нож мясника сверкнул — и разрубил их пополам». В окулярах Каспера ад постоянно двоится, его пространство даже расширяется до бесконечности. Адом была больница, потом им становится всё пространство-время без Нее: и ночь, и гостиница, где он вспоминает их близость, а нынче сходит с ума в одиночку. Приметы Айдеса и в пустой электронной почте.

Ад разрастается как опухоль в груди, погубившая жену и музу «садом расходящихся невозможностей». Именно поэтому так много способов спасения Гоар-Эвридики изобретает муж Орфей. То он собирается в царство теней, как в командировку, беря с собой носки, зубную пасту и верёвку; то предлагает любимой бежать, как в приключенческом фильме из тюрьмы на мусоровозе, страдая от зловоний, к вожденной венецианской воде; то намекает, что нужно убить Цербера ударом острого каблука; то просит её посидеть у него под веком, в слезе, и так, незамеченными, перейти таможеню. Самое страшное для всех нас послекусие — это чувство неразделённости боли поэта. Здесь не работает армянское цавт танем («я возьму твою боль»), не сдвигаются к горю камни и звери, здесь не плачут Эринии и Персефона...

С новой силой, с новым ядом змея, укусившая Эвридику, приползает к нему.

ЗАКАТ ЭСТОНСКОГО ДИССИДЕНТА. КАЛЛЕ КАСПЕР

«Путин, начав войну, подложил свинью и мне лично», – прочитала я первую строчку интервью Калле Каспера, которое он дал эстонскому portalу в мае 2022 года. Мысленно протерев очки, я стала вчитываться в реакцию писателя, которого в Эстонии считали чуть ли не диссидентом. Когда-то он выражал крайне непопулярное в республике мнение о том, что Эстонию в альянсе с Западом ничего хорошего не ждёт. Выпускник Тартуского университета, он блестяще знал европейское искусство, был автором исторического многотомного романа «Буриданы» (его ответ «Будденброкам» Томаса Манна). В конце концов, он называл себя русофилом, переводился и печатался в российских толстых журналах, издавал книги и представлял их на культурных площадках в Москве и Санкт-Петербурге!

А ещё Каспер был против отмены русской культуры. *«Конечно, Достоевский – великорусский шовинист и религиозный фанатик, – говорил он, – поляков презирал, евреев презирал, Европу презирал. Ну и что? Разве он предлагал идти войной на Европу? Он всего лишь писатель. И у него есть прекрасные мысли, например, что красота спасёт мир. Правда, сам он не оценил красоту, тем не менее, это его слова».*

«Или Солженицын, – продолжал разглагольствовать эстонский орфик, – важнейшая фигура, крупнейший общественный деятель XX века – это его идея, что три славянских народа должны жить вместе. Но даже Солженицын в своих статьях не говорит, что их надо объединять силой».

Цитировать как антипода Фёдора Михайловича Достоевского известного лагерного осведомителя Солженицына, для либералов так называемую «совесть русского народа», на который он требовал от США сбросить бомбу. Ну, это было уже слишком! Далее шли пассажи про Президента РФ Владимира Путина, которого

писатель сравнивает с Наполеоном: «У Наполеона были все карты в руках — что хотел, то и делал, а вот что делать правителю с милитаристскими наклонностями в современном мире?»

«Почему мы так удивились вторжению на Украину? — продолжал Калле. — Если бы он был какой-то полусумасшедший — в голове пусто, пошёл войной, понятно. Но он прагматик, расчётливый прагматик. Оказалось, рассчитал неправильно: цветами его не встретили, вдобавок получил жесточайшие санкции. Вбил себе в голову, что должен спасти Россию, несётся вперёд, как лошадь. По сути, устроил в Мариуполе Сталинград, ведёт себя как нацистская Германия.»

«Кто это мы?!» — парировала я. Значительная часть эстонского народа под предводительством президентши с невыясненным гендером, чьи фотографии с кривоногим в розовых босоножках и в женской одежде коллегой Каспера по цеху писателем Микком Пярнитсем облетели весь мир, удивилась?

Далее шла унылая, набившая за эти семьдесят лет оскомину риторика о том, что немцев унизили, отобрали землю. Знаток европейской истории Каспер ничего не говорил о том, что немцы сами поставили на колени Францию во франко-пруссской войне, а поляки, не любимые Достоевским, сами приложили руку к созданию русофобского конструкта «Украина», который обрушился на их же головы резней на Волыни.

Стало очень грустно, ведь с Каспером мы общались несколько лет. С ним и его ереванским другом, писателем-фантастом Русланом Сагабаляном, который и познакомил его с Гоар, несколько раз встречались в Москве, под итальянское вино говорили о судьбах мировой литературы...

Мою рецензию «Змея Орфея» на его сборник орфических стихов, посвященных Гоар, он считал чуть ли не лучшей за всю его жизнь. Я не могла не отрефлексировать на эти пассажи и написала в своем телеграм-канале, что так называемую эстонскую пророссийскую интеллигенцию сносит не туда. На следующий день в мою почту легло злое письмо. Впрочем, вполне ожидаемо. Я слишком хорошо понимала причины, которые привели к травле «кремлёвского соловья» Яка Йоалу, который после развала СССР перестал быть великим эстрадником, а попытался поиграть в рокера, кем он на самом деле не был. Вспоминала сломанную судьбу латвийской актрисы Вии Артмане. Кромешное одиночество доживавшего в литовском

Паневежисе Донатаса Баниониса. Про его последние годы мне рассказывал писатель Сергей Исаев. Очень быстро с моего приятеля слетел холёный европейский лоск.

«Какая же ты идиотка! – написал он мне. – Ты что, до сих пор не поняла, что Путин совершил колоссальную ошибку? Теперь что делать будете, без самолётов и автомобилей, пересядете на кони и пони? Научитесь щуриться, начнёте учить иероглифы? (Я уж не говорю о том, что если цитировать, то желательно точно и по существу).

Кстати, теперь ты поняла, почему Путин предал Армению? Что ему нужен был нейтралитет с Турцией в войне с Украиной? Ладно, понимаю, ты отработываешь, но меня зачем втянуть в это? Я, что, неясно сказал, что переживаю за россиян? Все от вас отвернулись, от России вообще, я чуть ли не один говорю, что надо сохранять культурные связи, а ты... Дура, ну, больше ничего не могу сказать».

От образа тонкого лиричного Орфея не осталось ни следа. Не помню, что там капало из пасти Цербера... Ничего кроме пожимания плечами это письмо у меня не вызвало. Объяснять ему, что турецкого нейтралитета в войне на Донбассе и быть не могло, я точно не собиралась. Турция имеет второй контингент в НАТО и является нашим экзистенциальным врагом.

Я сидела и вспоминала своё детство в семье «оккупанта», ведь мой отец служил в дальней авиации, и теперь его штаб, перед которым стоит памятник Михаилу Богдановичу Барклаю-де-Толли, превращен в отель «Barclay». Я слишком всерьёз относилась к Эстонии, которую почему-то считала все эти десятилетия родной, хотя нас там ненавидели. Детский сад, аисты на столбах, ратушная площадь, самое последнее воспоминание – вокзал, где снимался «Свет безымянной звезды». Мы в 1981 году навсегда уезжали из «советской заграницы».

Казалось, что-то можно было преодолеть за эти годы разрыва. Давно умер от болезни сердца певец Яак Йоала, вернулся из Швеции, пройдя унизительный изолятор, его коллега по эстраде Тынис Мяги. Они, обожаемые миллионами советских людей, там были не нужны.

Миллениум мы с мужем встречали в Таллине, сняв номер в домашнем отеле «Strumi» на Финском заливе. Вспомнила, как эстонский мальчик в новогоднюю ночь звонил своей русской подруге в Москву. И сказал громко на весь автобус:

«Я тебя люблю...» А потом подростки на площади Вабадузе стали бросать петарды в толпу, мы с мужем сели в такси и попали в небольшую аварию.

Ещё до встречи с Каспером я в 2017 году ходила в столичную библиотеку им. Н.А. Некрасова на фестиваль эстонской литературы. Там проходила выставка «От Игоря Северянина до наших дней». Я прочитала свой рассказ «Лижущая камень и кровь», написанный в зооморфном кафкианском ключе от лица женщины-миноги. Это ещё раз подтверждает, что редкой русской литературной птице удалось не долететь на чужие берега... После ко мне подошла Эльвира Михайлова. Это она, представленная в образе Эльвиры Кураевой в повести Сергея Довлатова «Ремесло», была редактором, по её мнению, самых невинных рассказов, вошедших в «Пять углов». Но в чемодане у него хранилась рукопись лагерных рассказов «Зона», которую он охотно давал почитать и которая попала в руки КГБ. Набор сборника «Пять углов», прошедшего весь издательский цикл, был рассыпан.

Михайловой, кажется, мой рассказ показался интересным. Я Довлатова откровенно не люблю, после «Чемодана», в котором я прочитала не больше десяти страниц, я поняла, что это не мой писатель. Хотя по роду деятельности пару раз поддерживала его тему, которого в эти годы канонизировали либералы. И всё же я понимала, кто передо мной – выпускник Тартуского университета, представитель советской школы переводчиков, многолетний редактор в издательстве «Ээсти раамат».

Многие годы русские читатели с помощью Эльвиры Петровны открывали эстонскую литературу. На выставке она говорила о роли русских поэтов и писателей, проживавших в Эстонии, в становлении новой прозы в республике. Конечно, это имена не только русских авторов, но и тех, кто писал на русском языке: знаменитый писатель-поэт-фронтовик Давид Самойлов; поэт, драматург Борис Штейн; поэт, эссеист Светлан Семененко; вышеупомянутая Гоар Маркосян-Каспер. Вслед за Михайловой ко мне подошла «японская фарфоровая статуэтка» – оказалось, студентка-русист. Она скромно попросила у меня листы моего рассказа. Через месяц мы увиделись в музее В.Я. Брюсова, и она показала мне эти листки, уже густо испещрённые её пометками-иероглифами. Девочка силилась понять, что же было такого запутанного и непонятного в моем эстонском детстве и жизни моей семьи в Тарту, и почему это так мучило меня все эти сорок лет.

НЕМЕЦКИЕ КОНТЕКСТЫ. ГЕРТА МЮЛЛЕР

Мюнхенская речь Президента РФ В. Путина была в 2007 году. Ровно через год в 2008-ом Запад нанёс удар по Закавказью, попытавшись сначала в марте сломать Армению, которую не отдал на растерзание уходивший Президент Роберт Седракович Кочарян. Обломав зубы об первое христианское государство, враги пошли дёргать Грузию, стравив её с Россией на осетинском плацдарме. В историю эта война вошла под кодом 080808.

Именно в этом же знаковом году нынешний фронтмен патриотизма Захар Прилепин проходил обучение в США по программе «культурные лидеры мира» и восхищался американскими «демократическими ценностями».

Действительно, в 2000-е Запад активно начал готовиться к удару, в том числе и через «мягкую силу». Пример тому — щедрые гранты от Института Гёте, финансируемого Министерством иностранных дел ФРГ. Так, в 2009 году Нобелевскую премию по литературе получила писатель Герта Мюллер с формулировкой «за сосредоточенность в поэзии и честность в прозе, с которыми она описывает жизнь обездоленных». Её родители, немецкие румыны, были депортированы, притеснялись просоветскими спецслужбами, были вынуждены бежать из Румынии в ФРГ. Через два года при поддержке Института Гёте на русский язык переводятся её романы «Сердце-зверь», «Качели дыхания». Так в мир явилась женская ипостась Солженицына.

Герой романа Мюллер, этнический немец, проживающий в Бухаресте, в 1945 году попадает на Донбасс на восстановление предприятия, ставшего впоследствии крупнейшим производителем кокса в Европе. Кстати, предприятие это было

уничтожено в новейшее время в ходе ожесточенных боев за Авдеевку. В апреле 2024 года мне посчастливилось познакомиться в московском госпитале ветеранов войн № 3 с Арамом Газаряном, который был одним из первых, бравших Авдеевский коксохим. Во время штурма он подорвался возле заводского забора, потерял пятку, а осколки изуродовали обе ноги. Истекая кровью, он сумел на коленях, по щёбенке поползти до ближайшего безопасного места – железной дороги. Там он и пролежал, осознавая, что если за ним и придут, то, в лучшем случае, назавтра утром. Время шло, темнело, в небе вспыхивали огни арты. А вскоре полил холодный ноябрьский дождь... Сутки пролежал Арам на холодной земле под дождём, пока свои не вынесли его в блиндаж. Вокруг умирали ребята, в бреду он слышал их стоны, а в минуты просветления молил Бога забрать его...

Надо было видеть, во что превратились его искалеченные колени! К счастью, ногу удалось спасти. После реабилитации Арам вернулся на Донбасс и ещё послужил в штабе. За проявленный героизм Указом Президента Российской Федерации от 15 ноября 2023 года Арам Газарян был награжден медалью Жукова. Но это – наша русская героическая история. С той, о которой пишет Герта Мюллер, чья родина сегодня вновь накачана фашизмом, она не имеет никакой связи.

Роман «Качели дыхания», вышедший в «Лениздат классике», содержит подзаголовок «РОССИЯ–ЛАГЕРЬ». Главная цель писателя – «розового гуманиста» – исследовать генезис «жестокости СССР», выявление причин депортации немцев из Румынии в СССР с целью проведения восстановительных работ.

В послесловии писатель говорит о том, что летом 1944 года, когда Красная армия продвинулась уже вглубь Румынии, был арестован и казнён румынский диктатор Антонеску. Румыния капитулировала и совершенно неожиданно объявила войну своему недавнему союзнику – нацистской Германии. В январе 1945 года советский генерал Виноградов передал румынскому правительству требование Сталина: живущие в Румынии немцы должны в СССР «восстанавливать разрушенное хозяйство». Все мужчины и женщины в возрасте от семнадцати до сорока пяти лет были депортированы в советские трудовые лагеря.

Мать Герты провела в таком лагере пять лет. Она пишет о том, что любые упоминания о депортации в Румынии были под запретом, потому что это вызывали в памяти фашистское прошлое. Впрочем, времена менялись, и в 2001 она стала записывать беседы с бывшими лагерниками, в том числе с поэтом Оскаром Пастиором. Он умер в 2006 году, оставив ей четыре полностью исписанные тетради. Со слов Пастиора Мюллер пишет:

«В войне никто из нас не участвовал, но, по мнению русских, мы как немцы были виноваты в гитлеровских преступлениях. Цитра тоже. Он провёл в лагере три с половиной года».

Начинается роман «Качели дыхания» с того, что семнадцатилетний Оскар участвует во встречах членов гомосексуалистского общества Бухареста. Все они зашифрованы, так крадутся «на randevu» в Ольховой парк. С приходом осени все эти «ласточки», «дрозды», «шапки», «кошки» и «зайцы» перемещаются в Бани Нептуна, пребывая при этом под страхом того, что их накроют нацисты и из городских бань после издевательских допросов отправят в исправительный лагерь на канале, откуда не возвращаются. Тут уже есть интонации на ужесточение — «ну а если б меня накрыли в русском лагере, я был бы уже мёртв».

Так ни шатко ни валко они проводят время в зарослях жасмина и бузины до тех пор, пока вдруг внезапно (!) в январе 1945 года в отупевший разнеженный мозг Оскара не попадают неожиданные слова: **РОССИЯ, ЛАГЕРЬ, РАБОТА.**

В лагерь на Донбасс он берёт с собой четыре книжки: «Фауста» в твёрдом переплете, «Заратустру», тоненького Йозефа Вайнхебера и «Лирику восьми столетий». Так, попав в руки к русским, Оскар обретает другую жизнь: тяжёлую работу на «Коксохимзаводе», «Углеперегрузочной станции Ясиноватая». Над ним летает Ангел голода, в пище много лебеды (действительно, это же не штоллен, куда в лучшие времена кладутся сухофрукты и цукаты), весь мир от неба до собак на зоне становится серого цементного цвета. Взмах лопаты равняется грамму хлеба. Живёт он в бараке на шестьдесят восемь топчанов, особое мучение доставляет фуфайка, которая не сохнет неделями, впитавшая снег или дождь. Нет смысла пересказывать содержание жизни бывшего бухарестского гомосексуалиста, обращаю внимание на список премий и литературных наград,

которыми отметили книгу Мюллер. Он весьма обширен, и среди прочих встречаю имя Генриха Гейне, Хуго Балля, Франца Кафки. Все они в этом контексте выглядят врагами русских, лагерей, «гэбни», страшного тяжёлого советского прошлого.

А ведь памятник Генриху Гейне (именем которого награждают сегодня профашистские книги) работы Георга Кольбе во Франкфурте-на-Майне был сброшен с цоколя членами гитлерюгенда в 1933 году, несмотря на то что вместе с главным скульптором Рейха Арно Брекером, Фрицем Климшем, Йозефом Тораком он был занесён в список «наделённых божественным даром», означавший освобождение от призыва на фронт. Скульптурная работа Георга Кольбе пережила времена Второй мировой войны под названием «Весенняя песня» в Штеделевском художественном институте, он был восстановлен в 1947 году.

Здесь, пожалуй, сделаем важное отступление. Нужно точнее осмыслить контекст, который создавался для писателей «пражской школы», раз уж сегодня премией имени Кафки награждают интеллектуалов, работающих на Анти-Россию. Увы, практика доказывает, что все мрачные и фантазмагорические рассуждения про уникальность человеческой жизни, про то, как негуманно мучить людей в следственных камерах, развивая мотив «сгорбленности» обвиняемого перед судебной машиной, отлично вписываются в методички либерального фашизма.

К тому же творческие силы Кафки из-за ухудшающегося состояния здоровья начали затухать. Писатель умер в 1924 году. Возможно, при другом положении дел он нашёл бы силы осудить нацизм, как и Хуго Балль, как и Герман Гессе, как братья Чапеки, Юлиус Фучик... Правда, с полной уверенностью про Франца Кафку мы этого не можем сказать. Ведь не зря накануне битвы с фашизмом чья-то рука отделила пражскую литературную школу, представители которой писали на немецком языке, от того направления, что дало потом чехословацких антифашистов. Вспомним, что представителем пражской школы австрийский писатель-экспрессионист, драматург и банкир Густав Майринк пишет роман «Голем». При накачке Европы фашизмом в 1920-е годы транснационалы

неспроста достали каббалистический сюжет про мифическое существо в еврейской мифологии, полностью созданное из неживой материи, обычно глины или грязи.

Но зачем немецким кинематографистам понадобился этот сюжет из Праги XVI века? Один из основоположников кино-экспрессионизма Пауль Вегенер снял про Голема целых три фильма! Это было проявление транснационального давления. Поверженным в Первую мировую войну немцам нужен был Зигфрид и только Зигфрид. Это понял Фриц Ланг, снявший по мотивам средневековой германской эпической поэмы «Нибелунгов». Ланг часто рассказывал, что после запрета фильма «Завещание доктора Мабузе» рейхсминистр пропаганды Геббельс вызвал его к себе, но не для того, чтобы призвать к ответу, а предложить пост «руководителя германской кино-индустрии»: «Фюрер видел ваши фильмы «Нибелунги» и «Метрополис» и сказал: вот человек, способный создать национал-социалистическое кино!..» Якобы в тот же вечер Ланг уехал в Париж, потом в США и в Германию уже не возвращался.

Другая судьба была у автора кинематографического Голема. Несмотря на то, что в период национал-социализма Пауль Вегенер снимался в ряде пропагандистских фильмов, советские власти дали ему разрешение на работу, и он одно время даже был советником военного коменданта Берлина по вопросам культуры.

Големизация немецкого сознания «накануне» – самое настоящее запугивание перед большевизмом.

А Хуго Балль в конце жизни ушёл в католицизм мистического толка, другого там уже не было с 1830-х. При этом он так обосновал свой переход в католицизм из основанного же самим собой дадаизма: *«То, что мы называем дада, есть дурашливое заигрывание с Ничто, которое включает в себя все высшие вопросы; жест гладиатора, игру с жалкими ошметками старого; казнь вставших в позу морали и изобилия».*

Что общего между Гейне, Кафкой, Баллем, страданиями юного Оскара и европейским фашизмом? Вопрос остается открытым. Однозначно ответить на него можно только так: все они принадлежат к вырождающейся западной цивилизации.

ПОЛЬ ВАЛЕРИ КАК АЖЫН

Россия после смерти Сталина, как бешеная собака, заложилась крюк в целые семьдесят лет. А теперь все мы силимся понять, зачем обманывали себя и все эти годы жили в свете погасшей западной звезды, в мёртвом свете, и считали этот путь единственно верным.

Чтобы это окончательно осознать, достаточно почитать статьи и эссе французского искусствоведа Поля Валери. Это ведь зачастую откровенная графомания, здесь редка чистая мысль уровня Аристотеля или Платона. Зато это чтиво издательство «Азбука-классика» предлагает нам в качестве чуть ли не квинтэссенции западного искусствоведения. Книга «Эстетическая бесконечность» сдобрена обширным предисловием американского литературоведа, культуролога Михаила Эпштейна, который, похоже, сам не определился: восхищаться ему наследием Валери или начать его отрицать, потому что истина дороже. Тут вам и «танец мысли», «безрассудное упорство разума», и оценка Поля как «рупора европейской интеллигенции, чтящей свои ценности и наследие и бросающей вызов варварству фашизма и коммунизма». Перед нами – очередное традиционное уравнивание фашизма и коммунизма, на сей раз в умозрении профессора американского университета Эмори, стипендиата Института углубленных исследований в британском университете Дарема. Эпштейн пишет о том, что Валери может считаться одним из «духовных отцов той объединённой Европы, которая стала обретать политическое и экономическое очертание уже после его смерти».

А ведь Валери лучше назвать бездуховным отцом (ибо духовных опор Европа лишилась уже несколько веков назад), точнее, Хароном, отплывающим в неведомую даль со всем этим европейским багажом, который он не знает, куда пристроить.

Очень хочет отдать в хорошие руки и в случае, если будут уничтожены музеи, памятники и университеты, *«то в Новом Свете найдутся умы, в которых обретут вторую жизнь некоторые замечательные создания несчастной Европы»*.

Лично я в этом не сомневаюсь, именно поэтому в США сейчас и перевозят немецкие заводы. Эссеистика Валери хорошо доказывает мысль философа, актёра из Санкт-Петербурга Александра Дюриса, который мне однажды написал о том, что слишком сгущенное рациональное начинает действовать как мутное стекло, сквозь которое ничего не разглядеть. Образ взят из Первого Послания апостола Павла коринфянам (13:12). *«Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан»*.

Все это относится и к мутным, стёртым стёклам в очках Поля. При этом он, отрицатель иррационализма, экспрессионизма, футуризма, дадаизма, со своим перегретым рацио приходит ровно к таким же результатам, как и те, кого он так яростно отрицает! Пытается делать разворот к Декарту, становясь нео-Декартом или гипер-Декартом (М. Э)! Эпштейн пишет: «Все, чего касается Валери, превращается в акт мысли». При этом Польша недолюбливает Паскаля за то, что, по мнению основателя континентального рационализма, разум должен уметь себя ограничивать, принять какие-то интуиции, постулаты веры как данность.

Эта псевдоискусствоведческая логорея Поля – самая настоящая истерика. Польша в своей бабочке в горошек, сохраняя образ блестящего интеллектуального буржуа и при этом расчленив лобстера в тарелке, из жалости к нам не называет к какому классу или отряду он принадлежит, и не сообщает нам анатомических подробностей его клешни.

Зато его рационализация искусства в избытке вываливается на читателя: это каждый жест, каждый поворот головы балерины Дега, которые становятся актом его напряжённой мысли, «предельной рационализацией всего живого, текучего, «распльвчатого». Как говорится, словечка в простоте не скажет. Зачем? Почему? Течёт оно мимо тебя, ну и пусть его, но Польша на своей сетчатке глаза зафиксировывает всё, как акын, авось пригодится.

Впрочем, после всех этих пассажей в адрес великого европейского мыслителя Эпштейн наконец-то ломается и признает, что весь это пресловутый рационализм начинает сближаться с магией. Короче говоря, кризис перепроизводства Валери приводит его именно туда, откуда бежало Просвещение – в магию и иррациональное.

В 1930-е годы Европа окончательно скатывается в фашизм, а Поля Валери посещают причудливые видения об искусстве будущего. Эссе «Завоевание вездесущего» должен разбирать разве что сотрудник ЖКХ, потому что искусство у него становится чем-то вроде воды, газа, электрического тока и включается там, где находится человек. Точнее, потребитель искусства. Искусствовед пишет: *«Произведения станут вездесущими. Станет возможным либо направлять куда угодно, либо воссоздавать систему ощущений, а точнее, систему возбуждения»*. Свести искусство к инстинктам или сделать его частью потребления? Валери это вполне устраивает. Ещё одна цитата: *«Музыкальное произведение, исполняемое в любой точке земного шара, в то же мгновение должно быть услышано во всех его уголках. Эти проблемы решены. И с каждым днём результаты всё совершенствуются»*. Оно и видно. Убить сам дух искусства ради того, чтобы заход солнца на Тихом океане, как и полотно Тициана в Мадриде, могло быть воссоздано на стене вашей комнаты с той же достоверностью иллюзии.

И этот эрзац искусствоведения и ему подобное выдают нам в качестве образца для подражания и духовной пищи.

ФАУСТ ПРОТИВ МАГИИ. АЛЬБЕР КАМЮ

В методичках либерального фашизма есть такой пунктик: если герой совершает беспрецедентный подвиг за Родину, его надо оболгать и создать миф о его психическом заболевании. Так шельмовали Героя Советского Союза Зою Космодемьянскую, якобы совершавшую свой подвиг в приступе шизофрении. Продвижением такой тенденции занимался и экзистенциалист Жан-Поль Сартр, который в письме редактору газеты «Унита» Марио Аликате обвинил героя фильма Андрея Тарковского — юного разведчика Ивана в том, что его подвиг тоже сродни безумию и дикости, сравнивал его с детьми алжирцев, которые «были убиты, хотели убивать и быть убиты».

Сартр так «проникся» трагедией русских детей-героев, разведчиков, смерть которых, по его мнению, не оправдывает строительство коммунизма, что говорил об их подвиге как о тяге к самоубийству!

Не случайно экзистенциализм, эту жвачку для отупевшего европейского мозга, стали жевать и наши эмигранты во Франции, часть из которых поддержала Гитлера: и Нина Берберова, и Георгий Иванов. Установками, подобными сартровским, бороться с фашизмом невозможно. Экзистенциализм ищет ему оправдание.

Яркую отповедь сартровщине дал венгерский коммунист, философ Ласло Фаркаш в книге «Экзистенциализм, структурализм и фальсификация марксизма». Он критикует Сартра за «марксизированный» экзистенциализм, попытку слияния так называемого аутентичного марксизма и понимающего экзистенциализма. Сартр стал использовать риторику, что экзистенциалисты не против кого бы то ни было — ни против СССР, ни против США, и стал мостить третий путь марксистскими кате-

гориями. Однако в ноябре-декабре 1956 года после контрреволюционных (точнее, профашистских) событий в Венгрии Сартр удивил общественное мнение антисоветскими памфлетами.

Международные реакционные силы восторженно приветствовали «храбрость» Сартра. Его подруга Симона Бовуар тоже даром времени не теряла: проводила повестку либерального фашизма, ударившись в обоснование феминизма. Так что всем последующим французским социалистам типа Франсуа Олланда, легализовавшему однополые браки в 2013 году, было на что опереться. Напомним, что продвижение политики ЛГБТ в России считается экстремистским и запрещено законом.

Разумеется, хотя Альбер Камю и принадлежал к этому же литературному течению, обвинять его в том, что декларировал Сартр, нельзя. И всё-таки он тоже в полной мере берёт на вооружение категорию постмодернизма «другой». В ней таится большая опасность: человек не равен самому себе. Это очень удобная позиция: жить, ни за что не отвечая. Не стоит преувеличивать и искать опасность в каждом опыте выхода из собственных границ. Всё дело в том, в каком контексте будет идти разработка таких сюжетов. Ведь некоторые пограничные состояния человеческой психики давно взяли на вооружение либеральные фашисты. В свете этого обстоятельства многое из того, что мы уклончиво называли «экспериментами», может выглядеть иначе. Не только «большое видится на расстоянии» (как писал поэт Сергей Есенин), но и деструктивное. Расшатывание национальной идентичности, культуры и начинается с заигрывания с Хаосом или дьяволом, с этих экспериментов, которые вдруг становятся генеральными магистралями, вытесняя на обочину или вовсе уничтожая те направления, которые формируют чётко описанную и артикулированную картину мира.

Когда-то я тоже считала невинным следующее выражение Артюра Рембо, произнесённое в «Сезоне в аду»: *«А я никогда не повторяюсь, я вечно изменяюсь, я другой»*. В этом сказался его побег от европейской реальности. Артюрь в дни Парижской коммуны стал жертвой насилия, и это переломило его жизнь пополам. Правда, у великого сына французского народа был мощный опыт по переносу родной культуры в Абиссинию. Такого количества книг, словарей, учебников, карт, сколько он выписывал из Парижа, наверное, не делал ни один француз.

Но категория «другой» именно в постмодернизме, повторюсь, стала опасным оружием. Она направлена на полное размывание границ человеческой личности, утрату ответственности, эмпатии, любви. Поэтому борец с французским «полицейским государством» Мишель Фуко отрёкся от ненавистного имени Поль. Потом, уже обновлённый, вступил в поединок с самим Рене Декартом, отделившим рацию от безумия, основав антипсихологию и вбросив тезис про то, что «душа безумца не безумна».

Французский оттепельный опыт показал, что «другой» — очень удобная фигура и для дефашизации. Итальянский историк, профессор Эмилио Джентиле, специализирующийся на истории, идеологии и культуре итальянского фашизма, в книге «Фашизм: история и истолкование» пишет о том, что *«тренд на «дефашизацию» приводит к тому, что к фашизму начинают относиться снисходительно, как к некоему абсурдному шутовству»*.

Франция, на сорок третий день капитулировавшая перед Гитлером, не могла не рефлексировать по поводу своего быстрого позорного падения. Выразим здесь восхищение борьбой французских коммунистов и той части интеллигенции, что нашла в себе мужество взойти с рабочими на эшафот. Они не были «другими», а были самими собой, сделавшими свой выбор. Мы говорим сейчас о тех, кто был коллаборационистом, а потом стал искать себе оправдание. Всем этим занялся кинематограф «новой волны». Дефашизация — одна из его главных целей.

Тут из-под сукна достается ещё и либертарианец маркиз де Сад. Первая роль в кино Катрин Денёв — это Жюстина в фильме «Порок и добродетель» 1963 года режиссёра Роже Вадима. Привет комедийному фильму Кристиана-Жака «Бабетта идет на войну».

До майдана в Париже с базой в студенческом Нантере и до погрома театра «Одеон», о котором оставил тяжёлые воспоминания выдающийся актёр, режиссёр Жан-Луи Барро, оставалось всего пять лет. Многие французские кинорежиссёры «новой волны», среди них и был Роже Вадим, продолжают наносить удары по имиджу армии и полиции, продвигая смешанные жанры. Дьявол кроется везде, где нет ясности и жанровой определённости. Тут тебе и «women in prison» и «nazi-exploitation».

Дальше – больше. В новой волне, как в выгребной яме, стали плескаться мистика, чёрная комедия, мелодрама с элементами эротики, бондажа, парадокса и розыгрыша. И вот вам 1968 год, Трентиньян снимается у деконструктора и эротомана Алена Роб-Грийе в ленте «Человек, который лжёт». А чего ему не лгать-то, он же Другой? По сюжету герой Трентиньяна в таверне рассказывает историю, как спасал раненого Рабена, но ему, похоже, никто не верит. Затем он идёт в полуразрушенный фамильный замок Рабена, где знакомится с тремя красавицами – женой Рабена, его сестрой и служанкой. Его новый рассказ о спасении Рабена также не убеждает женщин. Тем не менее, Борису удаётся закрепиться в замке и даже завести романы с женщинами, хотя между теми уже существуют сложные сексуальные отношения. По ходу действия можно предположить, что Борис был не участником Сопrotивления, а скорее предателем, авантюристом или сумасшедшим. На фоне французской деконструкции Орхан Памук, тоже работающий на поводке либерального фашизма, выглядит экспонатом из музея невинности. Первая глава книги «Стамбул. Город воспоминаний», за которую турецкому писателю черкесского происхождения дали Нобелевскую премию (он потом награждался из рук отечественных либералов и премией «Ясная поляна», в один год с представительницей либеральной тусовки Наринэ Абгарян, как и Рубина, лишь по недоразумению не получившая статус иноагента), называется «Другой Орхан».

В 1968 году в стилистике этих бункерных психоделических вертепов выходит фильм «Безумие» эстонского режиссёра Калье Кийска. Создать фильм, который сегодня идёт в категории эстонского архауса, только по лекалам французской деконструкции ему показалось мало, и он внёс в повествование ещё и цитату из шедевра Микеланджело Антониони «Ночь»: безумная нимфоманка бросается на шею немецкому офицеру. Душный, вторичный фильм благополучно ушёл на полку, пока не пришла «перестройка».

Поэтому совершенно случайно мы находим в либеральной Википедии в статье об аутизме главку «Аутический спектр» и далее – примеры больных аутизмом и аутическим спектром в искусстве, литературе. Там мы обнаруживаем героя повести Альбера Камю «Посторонний». Камю завершил её в 1940 году,

а была опубликована она в 1942 году и принесла двадцатисемилетнему писателю широкое признание.

Но всё дело в том, что Камю писал о здоровом человеке. О слишком здоровом, но расчеловечивающемся. Это его роднит с некоторыми героями Антона Павловича Чехова, один из них сказал: *«Хочешь быть здоров – иди в стадо»*. Но здесь – иной случай, этот герой не хочет быть исключительным. Таковым он является с точки зрения общества, которое находится на другом полюсе бытия. Обычно такие истории пишут о гении и толпе, но тут – другое. Издательство «Азбука-классика», выпустившее «Постороннего» в 2006 году в переводе Наталии Немчиновой под обложкой Рене Магритта «Репродуцирование запрещено» (1937), кратко описывает на блёрбе фабулу: герой – заурядный человек, влачащий бесцветное существование, совершает убийство. Таким образом, в повести Альбера Камю «Посторонний» речь идёт о биопсихосоциальном существе – человеке. Камю пишет повесть в разгар Второй мировой войны, в то время, когда герой фильма «Ангел ночи», скульптор Жак Мартен, воплощенный Жаном-Луи Барро, возвращается с фронта слепым и внутренне надломленным. После сдачи немцам Парижа героического французского прошлого как будто больше нет. Камю отказывается вписывать сюжет в исторический контекст. Как и в романе «Чума» (1947), здесь много шифров. Того требовали обстоятельства – угроза цензуры нацистов. Он действует осторожно, как и режиссёр культового фильма «Дети райка» Марсель Карне. Предположительно, «Посторонний» был написан, когда писатель готовился к переезду из Франции обратно в Алжир. Позже, в апреле 1941 года, он отправил отредактированный текст во Францию. Издатель Гастон Галлимар вскоре попадет в аварию, но успеет успешно провести «Постороннего» через цензуру. В июне 1942 года книга появилась в продаже тиражом в 4400 экземпляров.

Если бы речь шла о написании очерка или репортажа, первый абзац «Постороннего» рассматривался как лид-встряска.

«Сегодня умерла мама. А, может быть, вчера – не знаю. Я получил из богадельни телеграмму: «Мать скончалась. Похороны завтра. Искренне соболезнуем». Это ничего не говорит – может быть, вчера умерла».

И дальше сюжет тонет в чеховиане: скуке, жаре, повседневности, обыденности, как в «Степи» или «Обычной истории». Но внутренне эти картинки наполнены концентрированной пустотой, которая пробивается, толкается по тёмным туннелям, потёмкам души Мерсо, идёт параллельно сюжету самой жизни, пытаясь с ней совпасть. И каждая попытка обречена на провал и на ещё большую отчуждённость.

Когда Камю писал эту повесть, он не закладывал в неё проблему деформации культурных кодов и угрозы их полного исчезновения. Некоторые литературные критики считают, что Посторонний здесь – это сосед, который от одиночества просит Мерсо называть его приятелем. Тут важный маркер: чтобы иметь право рассказать о себе, своей жизни, нужно кем-то быть, пусть и условно. Этот Раймон – то ли кладовщик, то ли сутенёр (опять туман неопределённости и двойничества!) – приводит Мерсо к убийству одного из своих преследователей.

Но это то, что лежит на поверхности. На самом деле Посторонний (Отчуждённый) – сквозной лейтмотив произведения, определение почти всех героев по отношению друг к другу. Посторонен по отношению к Мерсо его начальник, который бездушно и агрессивно относится к его утрате и законному праву поехать на похороны матери. Посторонен по отношению к жильцам богадельни и сторож. По типуажу он похож на сторожа Никиту в «Палате № 6». Но этот француз вполне себе сносный служащий, стариков не избивает, но, тем не менее, не упускает случая жильцов богадельни, зачастую людей нестарых, брезгливо обозвать «эти», «старичье».

Не посторонни, но враждебны по отношению друг к другу, словно иллюстраторы закона диалектики «единство и борьба противоположностей» старик Саламано и его собака. У читателя вырывается вздох облегчения, когда он узнает, что она сбежала от побоев, но Камю тут же нас накрывает ещё большим отчаянием – старик не может найти себе места, он потерял сон, ведь несчастный пудель может попасть к живодёрам. Нет такой плохой ситуации в «Постороннем», которая не стала бы ещё хуже.

В 2020 году, когда мир захлестнула эпидемия коронавируса, учёные всерьёз стали поднимать вопрос о том, что в результате самоизоляции человек перестанет остро нуждаться

в социуме, из связки «биопсихосоциальный» исчезнет его третий элемент. Но останется ли он при этом человеком или мы в полной мере можем называть себя «постлюдьми»? То, что при Камю распознали лишь единицы, ощутившие болезненность отчуждения и горечь одиночества, сегодня об этом знают почти все и многие готовы с этим мириться. Как тут не использовать тюремный оптимизм Мерсо: *«Человек, проживший на свете хотя бы один день, мог бы без труда провести в тюрьме сто лет»?*

Тут нужно понять, что Посторонним человек может быть только при наличии Другого или других субъектов. Сегодня Посторонних как будто и нет, потому что дойдя до полной дегуманизации не только искусства (см. Хосе Ортега-и-Гассета), но и самой жизни, постчеловек стал просто голограммой по отношению к самому себе, учитывая, что он населяет постхристианскую цивилизацию. Араб или африканец уже давно стали частью идентичности француза. Не зря в недавнем интервью русскоязычному израильскому каналу «Итон ТВ» военный аналитик Яков Кедми заявил: *«Сейчас трудно понять, где заканчивается сама Франция. То ли речь идет о Северной Африке, то ли о Южной Франции»*. Был бы так трагичен финал «Постороннего», если бы Камю написал повесть о парижской или другой французской мелкобуржуазной среде? Не исключено. Но он поселяет героев в столице Алжира, и оттого зона отчуждения как бы расширяется от колониальной до трансцендентальной: *«Мы с арабами смотрели друг на друга в упор»*. Напомним, что свой роман «Чума» он написал в 1947 году в Оране, в котором в 1962 году случится ожесточённая резня французского мирного населения. Жестокость будет проявлена такая, что из алжирской среды выделятся *харки*, которые станут воевать на французской стороне, поймут, что французские колонизаторы — это благо по сравнению с тем, что идёт им на смену под управлением англосаксов и их партнёров по геноцидам под видом «арабской независимости».

Мы ещё раз вспомним и об Освальде Шпенглере, потому что здесь люди фаустовской изношенной души смотрят на людей магической души, и у вторых она ещё жива, хоть и замутнена. На несколько минут камера нашего восприятия как будто залипает и видит только контактную зону, а не две

противоборствующие цивилизации. Как будто нет здесь ни Христа, ни Аллаха. Вдруг наше оцепенение спадает, и мы снова видим авансцену, где агонизирующие французы, ослепшие от африканского палящего солнца, потерявшиеся на чужой земле (захваченной когда-то их предками при колонизации) и даже не желающие возвращаться во Францию, ненавидят тех, кто рождён на ней. Ненавидят за то, что научили своим порокам, развратили, а сами утратили европейскую сущность.

Возвращаться теперь некуда. Великой Франции уже нет. Они ещё не знают, что через двадцать лет последним французам, оставшимся в Оране, судьба предложит либо нож, либо чемодан.

Памятуя о том, что нет никакого арабского мира, а есть арабоязычный мир, сегодня я думаю, что резня в Оране была лишь внешне похожа на битву за арабскую цивилизацию. Она бы была таковой в веке VIII-ом, как при Пуатье, если бы история прокрутилась в обратную сторону. Все эти зверства в адрес мирного населения, зарезанных женщин и детей, можно было бы интерпретировать как цивилизационную битву. Но с XVIII века эти головорезы управляются англосаксами и их партнёрами. Оран и стал арабской репетицией событий в Сумгаите и Баку.

Поэтому и визит президента Азербайджана Ильхама Алиева в Алжир в 2022 году с посещением мемориала мучеников был маркером. Алжир к тому же – известная многовековая, «серая зона», арабский аналог Украины и Азербайджана. Это вам не Египет, не Марокко.

А ведь тогда французам ещё казалось, что нет разницы, как заканчивать свои дни: в Париже, с его грязью и засиженными голубями задними дворами, или на окраине французской ойкумены. Здесь, по крайней мере, больше солнца, неба, и бывшие парижаночки ещё не утратили рецепт приготовления вкусного хлеба к воскресному обеду. Камю вводит ещё один пласт повествования – псевдоантический, но древний, глубинный, хтонический. Как будто они – герои античной трагедии и кто-то свыше предопределил их противоборство и исход. Плещется море, звучит флейта (Пана?), океан кипящего солнца (Гелиоса и Посейдона?) разливается и заливают всех первобытной энергией.

Герои то удовлетворены поножовщиной и сатисфакцией за поруганную честь сестры, то расходятся, то снова ищут друг

друга и доводят начатое до конца. Читатель вынужден всё время для себя искать ответ. Кто же хуже: ничего не чувствующий и не пытающийся этого скрывать Мерсо или общество, которое тоже ничего не чувствует, кроме злости и раздражения по отношению к его декларации бесчувствия? Казнив его, оно само себя делает убийцей, забыв о предупреждении великого Блеза Паскаля, высказанном в «Мыслях». Именно эти строки стали основой для жизненной философии князя Мышкина. Убивать за убийство несоразмерно большее зло, чем само преступление. Убийство по приговору несоразмерно ужаснее, чем убийство разбойниче.

Вторая часть «Постороннего» принципиально отличается от первой. Сцена допроса героя следователем, экспрессивным и экзальтированным «правильным» французом, трясушим распятием над его головой, отбрасывает нас из повседневности 1940-ых годов в эпоху позднего Средневековья. Речитатив следователя словно отголосок инквизиции: *« Я – христианин! Я молю Его простить тебе грехи твои! Как можешь ты не верить, что он умер на кресте ради тебя? »* В «Осени Средневековья» нидерландский философ и культуролог Йохан Хёйзинга описывает именно такие типы священников. Например, он пишет о Винценте Феррере, проповеди которого редко когда не исторгали у прихожан слёз. Нередко Винценту приходилось надолго умолкать, потому что *« содеявшие зло, на глазах у всех бросаются наземь и с горькими слезами каются в тяжчайших грехах »*. Именно к такому поведению паствы стремится чиновник, которому французское государство доверило проводить допросы христоотступника. Пишет философ и о том, что в те, казалось бы, далёкие времена отсутствовало представление об общественной вине в преступлении отдельного человека. Не задавалась тогда общественность вопросом: можно ли воспитать преступника. Французский колониальный суд поступает так же. Ему нужно лишь формальное признание своей вины в неверие. И эта месть со стороны Мерсо – тоже чистой воды формальность. *« В самой жажде мести есть что-то формальное, – пишет Хёйзинга. – Нередко ни жгучий гнев, ни слепая ненависть не является тем, что побуждает к действию: пролитие крови восстанавливает честь оскорблённого рода. Иной раз тщательно обдумывают, как избежать смерти*

жертвы отмщения, и намеренно метят в бедро, плечо или лицо». И всё это — о нравах, царивших за четыреста-пятьсот лет до написания повести. Мерсо так же, как и какой-нибудь обедневший дворянин, хочет лишь символа мести.

Сдвигая времена и создавая экстракт агонизирующей европейской цивилизации, Альбер Камю подводит её итог. Мерсо не хочет убивать, но идёт на преступление, как бы вживаясь в чужую роль и проходя мужскую инициацию — отголосок рыцарства. Но он всаживает ещё четыре пули в уже мёртвое тело араба, тут кроется вопрос не только для следователя, ревностного католика, но и для самого Мерсо. Действительно, зачем? Может, звуки этих выстрелов — ответная реакция на раздражающий до состояния *амок* солнечный блик с ножа, навязчивые, повторяющиеся звуки флейты? Нет, со стороны Мерсо — это уже действие не «сна разума», это вполне осознанный мотивированный акт. Мерсо четырьмя пулями отрицает мотив мести и, кажется, наслаждается убийством. Убийство ради убийства — здесь настоящий фашизм, пришедший на смену уютному французскому буржуазному миру с его круассанами, вином и синематекой.

На обложке издания «Азбуки-классики» — картина Магритта, как уже было сказано. При чём здесь «Посторонний» и «Репродуцирование запрещено»? Нет ли тут какой-нибудь рациональной уловки? Ну, например, если воспроизведение запрещено, то можно ли было судить Мерсо, так не похожего на других? Можно ли судить Мерсо, не ищущего Бога? Не честнее ли он всех других в этом трагифарсе? Как судей, так и других преступников, рыдавших в кабинете следователя перед серебряным распятым? Не клонирует ли само буржуазное, разлагающееся общество вот таких «мерсо», которых потом делает «козлами отпущения», чтобы ханжески отряхнуть его грех со своей судейской мантии, умыть руки и отправиться на обед? А если по случаю и проявляется участие, то оно доводится до предела. Директор богадельни сочувственно жмёт руку Мерсо так долго, что снова возникает эффект залипания. Люди, чувствующие и открыто выражающие свои чувства, кажутся Мерсо и нам тоже смешными и назойливыми. Так хочется, чтобы перестала плакать подруга его матери. Перес падает в обморок, как сломанный паяц. Похороны матери — это репетиция

убийства араба. Ведь в начале повести герой как будто убивает свою мать, которую никогда не любил, возможно, как и она его. Тут можно было вспомнить и героя Сирила Коллара Жана в полуавтобиографических «Диких ночах» в сцене труднейшего разговора с матерью, которая якобы боялась его, когда он был маленьким, отсюда и холодность в их отношениях.

«Боялась? Ребёнка?» «Мама, а знаешь ли ты, что такое любовь?» – спрашивает герой Коллара.

В случае с Мерсо дело не в сигаретах и вкусном кофе с молоком. Камю намекает на неизбывный французский гедонизм, пресловутый французский плезир. И в то же время проявляет читательскую жалость к герою, во время бдения парадоксально замерзшему в алжирскую жару. Согласитесь, читатель позволяет ему эту чашку кофе у гроба? Действительно, Мерсо, как аутист, не имеет модуса отношений. Это люди как-то к нему относятся. Любят, увещевают, кормят, пытаются спасти его душу. Этот вектор односторонний. Поэтому часто нам кажется, что Мерсо – это объект, а не субъект.

Смерть матери – почти сухая констатация в реальном времени, «убийство» матери её сыном начинается с момента получения им известия. Дорогу всего в два часа до Маренго он считает потерянным временем. Он ничей сын. Он не блудный и не сын Божий.

Почему у гроба его матери сидит молодая арабка с шанкром, с бинтом на месте носа? Красивая цветная повязка на голове – и сифилис. Перед нами магическая арабская душа, осквернённая рациональным миром Фауста. У арабки нет носа, у Мерсо – души. Нам жалко арабку? Нет. Жалко Мерсо? Мы и сами этого ещё не понимаем. Сам герой легко подменяет понятия «стыд», «совесть» виной. Ему кажется, если он будет чаще извиняться за то, в чём не виноват, то этими уловками он загонит общество в тупик и в ответную вину, и оно, наконец-то, прекратит создавать ему эти минуты дискомфорта. Вина – это пинг-понговый мячик. Её никто не чувствует, и мячик всегда вне чьих-то рук, абстрактная вина вне чьей-то души. В конце концов, его жизнь – ничего сверх меры, наш аскет даже ужинает стоя, посещает кинотеатр не в центре, а на периферии Алжира и не ходит в притон. И, в конце концов, кто мы такие, чтобы осуждать его?

Мы что, никогда не орали на своего ребёнка или собаку?

Совокупность маленьких грехов никогда не станет большим Грехом. Эти мелочи жизни не суммируются. Кажется, нам действительно нечего ему предъявить. Тогда откуда же появляется это желание вывести Мерсо из его ложного равновесия? Заодно вывести и себя из этой медленной, почти медитативной, хоть и криминальной истории?

Тогда о чём же пишет Камю? О том, что, если преследователь наводит на тебя оружие, нельзя по-христиански убивать в ответ? Нет, ведь общество зачастую оправдывает даже убийство, если оно совершено в честном, открытом, мужском поединке. Нельзя ничего не чувствовать. Это самый страшный Грех. Мерсо – ни холодный, ни горячий, он тёплый, точнее, теплящийся. Вспоминаются нам сейчас слова из Откровения Иоанна Богослова (3.16) Тогда почему вместо жалости к нему мы испытываем негодование и раздражение? Но если человек не может чувствовать, то как его заставишь? И ярости, бешенства, которое было у Раймона, у него нет и быть не могло.

Врагами героя (точнее, его умозрения, его воспалённого мозга) и случайного приятеля Раймона, провоцирующего убийство, арабы поначалу и не являлись, пока их не сделали врагами. Истоки этого конфликта начинаются за пределами этой книги (один из эпизодов – восстание чернокожих рабов во французской колонии Сан-Доминго во время Французской буржуазной революции). И наше искреннее отношение к Мерсо и наше осуждение начинаются именно тогда, когда мы измерим его преступление на себя.

Экранизацию «Постороннего» сделал в 1967 году Лукино Висконти, гениальный режиссёр, чьи шедевры не размывают нашу любовь к литературному источнику – ни к «Смерти в Венеции» Томаса Манна, ни к «Постороннему». Его кинематограф всегда опирается на крепкий литературный источник: на повесть «Белые ночи» Фёдора Михайловича Достоевского, роман Джованни Верги «Семья Малаволья» («Земля дрожит») или хотя бы значимую для всего повествования цитату. В название фильма «Туманные звёзды Большой Медведицы» вынесена строчка из стихотворения Джакомо Леопарди, перекликающегося с сюжетом фильма.

В кино Висконти пришёл из театра, где инсценировал Еврипида, Жана Кокто, Эрнеста Хемингуэя, Тенниси Уильямса,

Карло Гольдони и других великих драматургов. Его картины литературоцентричны, они сняты по законам прежде всего литературного произведения, а потом уже запечатлённого света. Лукино всю жизнь размышлял над проблемами вырождения. Нет, не только аристократии, к которой относился и его древний род, не только над причинами гомосексуализма, фашизма. Им запечатлено дробление человеческого естества, будто все поступки одного совершают много разных людей.

Главную роль в «Постороннем» сыграл великолепный Марчелло Мاستроянни, актёрской игре которого вообще была свойственна русская неприкаянность. В роли Мари выступила первая жена Жана-Люка Годара Анна Карина. Сначала показалось, что в имени Мари зашифровано имя возлюбленной Камю Марии Касарес – актрисы галисийского происхождения, во Франции переживающей фашистскую оккупацию. Впервые она появилась на киноэкране в 1945 году в картине Марселя Карне «Дети райка».

Касарес называли музой экзистенциализма. Но Мария и Камю познакомились чуть позже. После учёбы в Парижской консерватории драматического искусства она в 1942 году поступила в театр «Матюрен», и здесь ей после успешного дебюта последовало приглашение сыграть главную роль в пьесе Камю «Недоразумение». Их близость длилась три года, но Мария сохранила дружбу с писателем вплоть до его гибели в 1960 году. И узнала об этом, уже проживая на родине. Погиб он в возрасте сорока семи лет. Как будто прожил те самые двадцать лет – с 1940-го по 1960-ый, которые отмерил себе Мерсо, если его помилуют.

О резне в Оране Камю не узнает.

Изобретение доктора Жозефа Гильотена, противника смертной казни, действовало до 1977 года. Последний государственный палач Франции Марсель Шевалье скончался в 2008 году.

БИБЛИОТЕКА СОСТОЯНИЙ ДЮРИСА ПРОТИВ ВАВИЛОНСКОЙ БИБЛИОТЕКИ БОРХЕСА

В апреле 2025 года накануне празднования 80-летия Великой Победы правительство Аргентины опубликовало на своем сайте рассекреченные архивные документы о сбежавших в страну после Второй мировой войны нацистах. Новость эта меня поразила: ведь уже около ста лет Аргентину, одно из богатейших государств мира в XX веке, «хозяева дискурса» безжалостно ломают об колено, используя инструментарий то традиционного фашизма, то либерального. За много лет до начала Второй мировой войны и здесь было свито фашистское логово.

В связи со стремительным разрушением Аргентины, обострившемся в декабре 2023 года, когда к власти привели либерального эксцентрика Хавьера Херардо Милея, я снова задумалась о художественном методе Хорхе Луиса Борхеса.

Он был парадоксален в своей попытке синтезировать рациональный и магический способы мышления. Наверное, лучше сказать, что это была попытка создать свой язык путём взаимоисключающих методов. Мировоззрение Борхеса не было цельным. Там был явный шов, и он не мог рассосаться. Было бы несправедливо обвинять Борхеса, ставшего для Аргентины отчасти тем же, кем для России Лев Толстой с его романом «Воскресение», отражающим противоречия не только своего времени, но и самой аргентинской реальности.

С одной стороны, Хорхе Луис Борхес развивал в своих рассказах поэтику магического реализма для того, чтобы оживить миф, дух предков, сражавшихся за независимость страны. А с другой стороны, брал рациональный инструментарий и создавал умозрительные миры, работая в жанре эссе-фикция или используя средневековый опыт интерполяции, а это

и есть один из главных методов разрушения знания (оригинала) и черта постмодернизма.

Как сказал поэт Сергей Арутюнов: *«Достаточно поменять одну черту, чтобы пейзаж перестал быть узнаваем»*. Это и произошло в новом искусстве. Этим пользовалась и фабрика эксцентричных актёров – ФЭКС, когда брали те же элементы, что и в реалистическом искусстве, но при этом собирали их в новой логике абсурда.

Поначалу я не понимала, о чём же Борхес пишет в рассказе «Книга Песка». Я даже написала своё продолжение – «Книга Песка. Эпизод II», но оно было ошибочным. Хотя весьма занимательно: мужчина, приобретя у книгоноши Книгу Песка, меняет её на молчание. На весах были либо избыточное рацио, либо абсолютная тишина. Чтобы спастись, он выбрал второе. Я сделала упор только на теме бесконечности, невозможности забвения, которая изводит человека, ведёт его к гибели. Почему он гибнет, я так до конца и не поняла, хотя мысль лежала на поверхности. Ведь Борхес пишет о том, что всякая копия уже уничтожает оригинал, что хаос может вторгаться в упорядоченную жизнь как будто внезапно. То есть герой Борхеса гибнет, потому что лишается опоры и ориентиров.

Любая интерполяция, маргиналия на полях или перевод уже разрушает оригинал. Так Бомбейское Писание, о котором идёт речь, стремится уничтожить саму Библию. А1 уничтожает А. Копия всегда будет стремиться разрушить Оригинал: это её сущность. И она не успокоится, пока не разрушит его окончательно. Оригинал должен быть сильнее, чтобы окончательно уничтожить копию, любую ересь, любое альбигойство или манихейство. Но это почти всегда невозможно, потому что оригиналы стареют и дряхлеют, теряют силу. И было бы хорошо, если бы на смену им приходили другие оригиналы. Но, увы, мир наполняется симулякрами и взрывается. Это и есть идея Борхеса, которую подхватил потом великий провидец Рэй Брэдбери в «Марсианских хрониках» и рассказе «Дом Эшера II».

Именно о хаосе и рассказ Борхеса «Синие тигры», а ещё о том, что в мироздании есть некие боковые пространства, где перестают работать наши физические законы и включается сингулярность. В самой метафоре «синих тигров» (камней) уже прописан хаос. Камни не могут быть тиграми, но являют-

ся их метафорой или каменным воплощением, чтобы путать и пугать нас. Речь не о чёрных (синих) дырах, не о сингулярности, а вот именно о том, что хаос незаметно начинает своё дело с появлением лишнего камня или песчинки. А человек может вообще принять его за космический или божественный промысел. Правда, в наши дни, читая об этом, всё больше сомневаешься в действенности вечных законов. В текущих условиях начала Третьей мировой войны, кажется, лучше всего молчать, потому что слова, прогнозы обнуляются со скоростью звука. Обесцениваются вечные и, казалось бы, универсальные сюжеты. Все эти «синие тигры», «книги песка» уже давно являются не приметам хаоса, а враждебного нам их Нового Мирового Порядка.

Сам Борхес нарисовал, как легко можно сбить даже вечную трансцендентальность в миниатюре о египетской пустыне, когда он зачерпывает горсть песка и переносит её в другое место. И это уже другая пустыня. Она изменилась навсегда. Борхес не может быть полностью отнесён к авторам магического реализма, потому что он бьёт по нему своей же рациональностью, схоластикой и комбинаторикой. И не случайно и то, что из Аргентины он перемещается в рациональную, безбожную, банкирскую Швейцарию и там умирает.

Его младший соотечественник Кортасар большую часть жизни провёл в Париже, включился в эксперименты, создавая «новый роман» «Игра в классики» и его послед «62. Модель для сборки», хотя книга «Выигрыши» («Счастливишки»), написанная на аргентинском материале, уже в полной мере являет нам состоявшегося писателя. Да, Кортасар не стал Аленом Роб-Грийе с его полным нравственным нулем, его частично вытянули из деконструкции латиноамериканские «метафизические реки». Оба аргентинца, вышедшие из знойного Буэнос-Айреса и принадлежащие к разным политическим лагерям (Борхес был правым, Кортасар леваком, но разочаровавшимся в Кубинской революции и в СССР, поддержавшим Солженицына и прочих «бунтарей», о чём он рассказывал советскому журналисту Сергею Маркову), предпочитают жить на излёте рациональной Европы, в Пост-Просвещении. Да, они принимают решение покинуть Аргентину, скатывающуюся в фашизм, чтобы выжить. Но оба писателя могли бы найти для

проживания те страны, в которых продолжился их магический реализм: среди бедуинов, на островах. Да мало ли! Однако оба сделали прагматичный рациональный выбор. Или этот выбор кто-то сделал за них? Они поехали туда, где фашизм и зарождался. Любая латиноамериканская хунта вторична по отношению к европейскому фашизму. Вот почему латиноамериканские диктаторы с их буффонными театрализованными мундирами так смешны, потому что они вторичны. Этой же участи не избежал и Муаммар Каддафи: с высот лидера арабского социально ориентированного государства стилистически скатившийся в постмодерн.

С приходом к власти в 1946-м году Хуана Перона Борхес как оппозиционный писатель был уволен из муниципальной библиотеки. По словам писателя, вместо этого ему предложили должность инспектора по надзору за качеством кур и кроликов на столичных рынках. Возможно, это мистификация. Вообще-то Борхеса всю жизнь мучила проблема его собственной инициации. У него была жёсткая мать, которая сломала в нём мужчину, постоянно вмешиваясь в его отношения с женщинами.

В 1955-м после военного переворота, который сверг правительство Перона, Борхес был назначен директором Национальной библиотеки Аргентины (хотя к тому времени он почти ослеп) и занимал этот пост до 1973 года. В 1955 году ему уже пятьдесят шесть лет. А его все продолжает мучить тема героизма и инициации! Рассказ «Юг» он написал в 1953 году. Вы можете представить себе мужчину, который в пятьдесят четыре года осознаёт, что он не герой и мучается этим? Борхес предпочёл создавать свой миф об аргентинском Юге, Буэнос-Айресе, а в мифе мужчине пройти инициацию уже невозможно, для этого нужно совершать поступки в реальности. Именно поэтому он одобрил фашизм. Он его «не просмотрел» сослепу, он его действительно одобрил.

Пиночет в отличие от Перона у Борхеса почему-то уложился в его представление о мачизме. Тут нельзя ни в коем случае путать мифотворчество и магический реализм, который в утверждении фашизма вряд ли может быть повинен, а вот убаюкивающее мифотворчество – да. Зачем бежать от Перона, если ты, в конце концов, жмешь руку Пиночету?

Скорее всего, на этот выбор Борхеса повлияло разрушение классической мифологии, а об этом мы поговорим чуть позже.

Тут дело даже не в мировоззрении Борхеса, Кортасара, Касареса, а в том, что сам аргентинский конструкт, впрочем, возможно, самый органичный из всех возможных, стал разваливаться. В какой-то момент европейские элементы в нём перевесили. Произошла разбалансировка тонко созданной аргентинской лоскутной ментальности, и писатели Аргентины стали частью «кочевой элиты». В современном мире никакие танго, гаучо или традиционное семейное поедание бычка в ресторане ничего не могут гарантировать. А в Аргентине всегда было сильным противопоставление Севера и Юга. И я нахожу некий исторический оптимизм в том, что русский Юг и Север – это одна духовная и ментальная парадигма, несмотря на специфику, скажем, Кубани и Архангельской или Мурманской областей.

Так, пока аргентинцы жили на духовных опорах индейских культур, было живым и христианство. Оно и в Аргентине деградировало: Папа Римский Франциск, родом из Аргентины (в миру Хорхе Марио Бергольо), встал на путь либерального фашизма. Аргентинцы, которые и в своём самоназвании хранили миф о серебре, которого у них никогда не было, стали возвращаться в страны Европы (Италию, Францию, Германию) как на свою историческую родину. Вторая «колыбель» у них, конечно, в доколумбовой Америке, но вернуться туда уже невозможно. Так называемый «индейский Ренессанс» в США имеет все черты капиталистического мира. Индейцы скупают свои сакральные земли на деньги, которые крутятся в банках, и порой их дети одеты лучше, чем американцев. Тут ещё работает архаика рода и вождя, Маркеры, почти полностью утраченные белым человеком. Так в аргентинцах победил континентальный рационализм, и они стали разрушаться вместе с Европой, выбрав «и страну, и погост», но с некоторым отрывом, потому что всё ещё продолжали работать затухающие индейские дрожжи.

Мысль о том, что все состояния мира (как людей, так и животных, рыб, насекомых) никуда не исчезают, а архивируются, принадлежит моему другу, философу, актёру из

Санкт-Петербурга Александру Дюрису. По его представлению, Вселенная – это и есть Библиотека Состояний. И вся эта накопленная тысячелетиями масса состояний имеет способность перемещаться, перезаливаться в новые общественные парадигмы, питать их, наполнять, давать им смысл.

Александр Дюрис уничтожает подход Борхеса, для которого многообразие мира зачастую сводилось к комбинаторным операциям и даже абсурду. Аргентинский писатель – автор теоремы про обезьян, которые, сидя за пишущими машинками, рано или поздно случайно напечатают «Войну и Мир» (рассказ «Пьер Менар, автор «Дон-Кихота»»). Кстати говоря, подобная идея посещает советского школьника Лёвку Гайзера в фильме «Весенние перевёртыши», снятого в 1974 году Григорием Ароновым по повести Владимира Тендрякова. Тогда Борхеса в СССР в это время ещё не переводили (видимо, завозили), зато с занимательной комбинаторикой могли, как видим, ознакомиться даже школьники и сделать выводы о том, что однажды атомы сложатся и повторят его точь-в-точь.

С точки зрения того же Освальда Шпенглера, все культуры замкнуты и не наследуются. Дюрис отчасти опровергает и его. Замкнуты парадигмы, но элементы культур могут потом попадать и прорасти в других. В конце концов, есть универсальные законы Бытия и бродячие сюжеты. Они вспыхивают то здесь, то там в разных интерпретациях. Наверное, не только отдельные старые элементы, как зёрна, могут прорасти в других частях мира. Предположим, что могут переноситься даже пучки родовых черт, воспроизводя старую несущую конструкцию, которая обростёт новым живым «мясом».

Правда, нельзя влить жизнь в уже умирающую культуру, цивилизацию (тот же Шпенглер писал о том, что цивилизация это и есть смерть культуры, расцвет которой уже прошёл), используя элементы чужих. Доминик Веннер в книге «Самурай Запада», написанную накануне самоубийства, совершённого на алтаре Собора Парижской Богоматери в 2013 году, считал, что опыт самураев мог бы возродить дух Европы. Это не работает, но может сработать в зарождающихся культурах.

Для Дюриса любая общественная парадигма и есть некая гигантская ёмкость-хранилище. Поэтому Библиотека по Дю-

рису – не только книги. Для него Вселенная – это Схема. Для Дюриса – Живой Организм.

Библиотеку Борхеса художнику легко изобразить, она описана, как в учебнике алгебры. Вавилонская Библиотека имеет жёсткую структуру, представляя собой комбинаторный перебор всех возможных вариантов двадцати пяти знаков. Все книги уже посчитаны. Именно в это число и войдут те, которые ещё будут написаны, или же туда (я домысливаю) войдут не сами книги, а только их названия. В такой интерпретации эйдосы Платона тоже могут сработать неожиданно как названия книг. По сути её даже можно не иллюстрировать художественными образами (лучше всего Вавилонскую Библиотеку иллюстрирует нидерландский художник-график Мауриц Эшер, сам того не подозревая). Там речь идет о структурах, уровнях и переходах. Но там, повторяю, нет органики, живого.

Зачатки идеи Вселенной как Библиотеки Состояний можно найти и в Книге Стефана Малларме. В ней собирается всё, что когда-то было написано, создано, но не происходило как факт Бытия или не было прочувствовано. Дюрис видит Библиотеку шире. Но тут очень непросто будет ответить на вопрос: если Библиотека Состояний включает Всё, как в ней сосуществуют Порядок и Хаос? Очевидно, что это разные «ёмкости», которые рано или поздно будут сливаться, бороться, отделяться, снова перезаливаться в свои «лакуны».

Не исключено, что однажды аргентинский миф может вспыхнуть и на руинах Европы, слиться с арабо-африканским франкофонным субстратом и дать какую-то новую культуру.

В отличие от миниатюристов Герата, стремившихся к слепоте, чтобы видеть только зрением истинным – умозрением (а у Кемаледдина Бехзада по преданию даже была игла, которой он себя ослепил), Борхес с юности боялся слепоты. Может быть, и с детства, но, думаю, это не так. Тогда у него были фобии иного рода. Создатели российского фильма о писателе из цикла «ЖЗЛ» реконструируют его детство, нарушая фактологию: маленький актёр в очках. Но на детских фотографиях Хорхе всегда без них.

В очерке «Борхес и сателлиты» Евгений Сельц воспроизводит фрагмент интервью Борхеса, которое он дал в апреле

1980 года американскому поэту и издателю Даниэлю Борну. *«Я мало знаю о современной жизни, — говорил он. — Я не читаю газет, не люблю политику и политиков, не принадлежу ни к одной из сторон. Я живу частной жизнью, стараюсь избегать фотографий и рекламы. Мой отец, кстати, придерживался той же идеи. «Я хочу быть уэллсовским человеком-невидимкой. Я таковым себя чувствовал, когда приезжал в Рио-де-Жанейро, где никто не знал моего имени. Увы, известность настигла меня, и я ничего не могу с этим поделать...»*

Борхес утверждал, что в нём текла баскская, андалузская, английская, португальская, норманнская и, скорее всего, еврейская кровь. Дома говорили по-испански и по-английски. Отец Борхеса был юристом, широко образованным человеком, мечтал стать писателем. Дома была роскошная библиотека на многих языках мира, на некоторых из них говорили и предки будущего писателя. С детства Хорхе Луис всё время просиживал в чреве Библиотеки, забытый всеми, сам ни в ком не нуждаясь. В «Автобиографических заметках» он скажет: *«Если бы меня попросили назвать главное событие в моей жизни, я бы назвал библиотеку моего отца».*

Ему казалось, что Библиотека, предоставившая ему своё лоно, как вторая мать, если быть ей верным и никогда ей не изменять с миром, станет его вечно охранять, страховать от ошибок. Но однажды его слепота мудреца и визионера должна была дать сбой.

Первый рассказ «Роковое забрало» Борхес написал по-испански в возрасте шести лет, подражая Сервантесу. Это была история про бродячего рыцаря. Так он стал реализовывать свою рано открывшуюся страсть и ожидания семьи, что сын будет писать за ослепшего отца. В возрасте девяти лет он написал ещё несколько сочинений, в десять перевёл сказку Оскара Уайльда «Счастливый принц». Примерно в это же время его начинают посещать страхи и тёмные фантазии. Тогда возможность увидеть Другого себя его очень пугала. Со временем он смирился с тем, что Борхесов будет два, а также с тем, что слепота и слава к нему пришли одновременно. В рассказе «Борхес и я» он пишет:

«Это он, Борхес, причастен к суетной жизни. Я же тихо брожу по Буэнос-Айресу и, быть может уже неосознанно,

замедляю шаги перед аркой портала или вязью чугунной решетки. О Борхесе я получаю известия по почте и вижу его фамилию то в списке на замещение профессорской должности, то в словаре персоналий. Мне нравятся географические карты, шрифт восемнадцатого века, этимологии, песочные часы, вкус кофе и проза Стивенсона. Другой имеет те же пристрастия, но он их слегка афиширует и тем превращает в аксессуары актёра. Неверно думать, будто мы питаем вражду друг к другу. Я живу, я стараюсь жить, чтобы Борхес мог сочинять свои книги, а эти книги меня оправдывают».

Раздвоение Борхеса произойдет и в его восприятии читателями – тут амплитуда раскачана: от поклонения великому мыслителю, желания служить ему, развивать его творческие методы до полного отторжения как от нерукопожатного.

В школу Хорхе пошёл поздно и начал обучение с четвёртого класса. С того времени он стал бояться зеркал, которые «умножают количество людей». Всё должно было быть только оригинальным, уникальным. Почти программным можно считать рассказ «Бессмертный» (1947), где Борхес вновь доказывает, что нельзя пить из реки бессмертия, и если ты выпил этой страшной воды, нужно искать реку смерти.

Летом 1914 года, когда болезнь глаз отца стала прогрессировать, семейство Борхесов едет на каникулы в Женеву. Начинается война, Борхесы отрезаны от родины. Совсем рядом, в бельгийском Икселе, родился младший соотечественник Борхеса Хулио Кортасар, семья которого также спасается от войны.

А пока Хорхе посещает колледж Жана Кальвина и там уже носит очки. Временами он их снимает ради того, чтобы сфотографироваться с товарищами. Здесь он уже похож одновременно на слепого волка, слепых Гомера и Тиресия. В ракурсах, где он разворачивает лицо вверх, видно, что он своей кожей чувствует не только солнце, но и верхние миры. Он высок, широкоплеч, плотного телосложения, но язык тела выдает его неуверенность. Это отчуждение от сверстников сидело в нём со школы, где над ним часто насмехались одноклассники. Совсем иначе он будет смотреться потом с коллегами и друзьями по литературному цеху, хотя образ его всегда будет лишен самодовольства.

В 1918 году он переезжает в Испанию, где присоединяется к ультраистам, исповедовавшим авангардные принципы

поэзии. 31 декабря 1919 года в журнале «Греция» печатается первое стихотворение Борхеса. Молодой человек увлекается кинематографом, но его не привлекают фильмы с эротическим содержанием, он пренебрегает лентами с участием секс-символа Марлен Дитрих. Эротика связывала с телесностью, чувствами, опять же деторождением и очень мешала умозрению. Дети у него, как и у Кортасара, не появились.

Борхес в одном интервью говорил: то, что он с родителями и сестрой Норой задержались в Европе, позволило ему по возвращении в Аргентину лучше разглядеть свою родину. В 1921 году в Аргентине чувствует себя как эмигрант, подзабывший родину, которую покинул в пятнадцать лет. То есть, если верить его словам, он был очень благодарен Швейцарии не столько за французский язык и превосходное образование, а за то, что она помогла ему выйти за аргентинские границы и снова их пересечь. Для носителя аргентинской идентичности это было важным обстоятельством, он по-настоящему почувствовал то, что и миллионы его соотечественников, когда садились на пароходы в Италии, Германии, Франции, Испании, Португалии, чтобы пересечь океан.

Возможно, именно хроническая боязнь слепоты, а потом и надвинувшаяся болезнь и заставляла Борхеса начать создавать свой миф об Аргентине: искать прошлое, иллюзии, призраки, а не фиксировать существующий мир. В этом была и охранительная функция его литературы: в конце концов, стоит ли так тратить на реальность, которая все равно исчезнет, а его миф останется?

Жанр научной статьи он полностью подчиняет своим художественным задачам. Донесение, репортаж он отрывает от делопроизводства и журналистики. Отныне они служат созданию магического реализма. Разумеется, не только слепота этому причина, но и сама доколумбова Америка: с её одухотворенностью, вибрациями, веществами, придавленная, почти уничтоженная.

1938 год для Борхеса стал определяющим. То ли в глубоком раздумье, то ли сослепу он наскочил на закрытую дверь, поднимаясь по лестнице районной библиотеки, где работал, чтобы прокормить семью после смерти отца. Он разбивает голову, начинается сепсис. Так Борхес впервые в возрасте тридцати

девяти лет проходит свою первую инициацию, погрузившись в состояние между жизнью и смертью. Повторимся, настоящей мужской инициации у него так и не произошло. Этот опыт он и переносит в рассказ «Юг», где снова подтверждает своё кредо: он ненавидит телесность, которая унижает его, делает беспомощным. *«Мне сделали операцию, я боялся, что потерял способность думать»*, – говорит писатель в интервью, рассказывая о том, как он чуть не умер. Для него думать – это значит жить. Кажется, его жизнь полностью лишена чувств, она насквозь рациональна. Чтобы проверить свои интеллектуальные способности, он пишет рассказ «Пьер Менар, автор «Дон Кихота»», снова, как и в детстве, призывая на помощь Сервантеса. Тут появляется одна из главных тем его творчества – Текст как Абсолют, как Эйдос, и Писатель – как его Ретранслятор.

В отличие от своих предков-героев, отстоявших независимость Аргентины, Борхес только их «оруженосец», «летописец», регистратор подвигов. Вся его физическая сущность пока уходит в зрение. Этому стремлению активно помогает его мать Леонор Асеведо Суарес, предчувствуя будущую беспомощность сына. И ни одна женщина, конечно же, не сравнится с ней по готовности ему служить. С сыном она не разлучалась вплоть до своей смерти в возрасте девяноста девяти лет в 1975 году.

В августе 1944 года он встречается в гостях у семьи Окампо писательницу, переводчицу Эстелу Канто. Поначалу он не обращает на неё внимания как на женщину, хотя она была очень привлекательной, чувственной. Как утверждали потом свидетели, в планах Эстелы не стояло завязывать романтические отношения с интеллектуалом. У неё был опыт платной танцовщицы, словом, у Эстелы уже было «прошлое». Их любовь к Бернарду Шоу что-то сдвигает в них. Борхес пишет ей любовные письма, которые она опубликовала в 1989 году ещё при его жизни. Леонор категорически против их брака, видимо, репутация Эстелы может повредить её мальчику, но Борхес предлагает молодой женщине пожениться. Первая настоящая влюблённость (подумать только, ему уже сорок пять лет!) заканчивается разрывом. Спустя восемь лет они расстаются, а итогом их встречи становится рассказ «Алеф».

В 1967 году Борхес впервые женится на овдовевшей подруге его юности Эльзе Эстете Миллан, через три года супруги расстались. Леонор снова торжествует. Её слепой мальчик принадлежит только ей.

Первая любовная история с Эстелой Канто, пережившей Борхеса на восемь лет, накладывается на приход в 1946 году к власти Перона. Борхес отказывается присягать на верность, и его, как мы помним, снимают с должности и назначают инспектором, отвечающим за качеством мяса птицы на рынке. В его реконструкцию мира вторгается самая настоящая реальность, которую он не знает. Более того – он её боится. Вокруг не книжные идальго, не гаучо, а члены фашистской организации. «*Мир, к сожалению, реален*», – грустно сказал он годы спустя. Думаю, что это обстоятельство внесло и в без того сложно детерминированное состояние Борхеса ещё одно напряжение. Можно только представить, с какими глазами он приходил на свидание к Эстеле. Он – блестящий интеллектуал, руки которого были уже запачканы не чернилами, а кровью куриц! К этому же времени относится их встреча с Кортасаром. Его первый рассказ «Захваченный дом» был напечатан в том же 1946 году в журнале *Los anales de Buenos Aires*, издаваемом Борхесом, которого молодой писатель считал своим наставником, хотя идеологически был в другом лагере. Мотив вторжения был близок и Борхесу. Но и тут не всё так однозначно: Борхес, человек с «волшебной горы», должен по идее с неё спуститься и выбрать деяние. Повторимся, фашисты оккупировали Аргентину ещё до начала Второй мировой войны. Очень поздно, лишь в 1946 году, в рассказе «Немецкий реквием» Борхес осуждает фашизм и описывает, как большое количество нацистов после войны обосновалось в Аргентине. Он думает, что смотрится в этой новой борьбе убедительно. Но он снова не герой, не мачо.

Трудно сказать, мучила ли Борхеса совесть из-за того, что начал обличать фашизм слишком поздно, когда шёл Нюрнбергский процесс. Чехословацкий антифашист Юлиус Фучик уже три года как повешен, перед смертью написав в нацистской тюрьме «Репортаж с петлёй на шее», а его соотечественник Йозеф Чапек уже год назад умер в концлагере Берген-Бельзен.

В 1969 году аргентинский режиссёр Уго Сантьяго (потом он переедет во Францию) снимает ленту-притчу «Вторжение» по

рассказу Борхеса и Адольфо Бьой Касареса, чей роман «Дневник войны со свиньями» тоже строится на мотиве психологической интервенции (речь шла о внезапном умопомрачении всего города, где объявлена война старикам). Борхес делает одного из своих героев Сопротивления слепым. Убийца перед тем, как застрелить его, спрашивает: «Вы не увидели пистолет...»

И герой отвечает: «Нет. Я был слепой».

Он действует вместе со всеми, и у него нет никаких поблажек. Условность конфликта позволяет надеть на антагонистов светлые и тёмные плащи. Какое сердце билось под ними – перонистов, троцкистов, коммунистов – этого создатели фильма не сказали.

В первых кадрах «Вторжения» в доме супружеской пары, вставшей на борьбу, зритель видит на книжной полке книгу Борхеса «Делатель». Маленький такой значок, намекающий на то, что здесь будет действие, борьба, деяние, которое нужно совершить, даже если ты, скорее всего, проиграешь. Примечательно, что Кортасар в 1963 году уже издал свой легендарный роман, поэтому Сантьяго цитирует и его: один из убийц идёт навстречу слепому герою по чёрно-белой плитке, уложенной классиками. Фильм Сантьяго предваряют титры, рассказывающие о том, что в 1978 году, во время военной диктатуры в Аргентине, восемь рулонов оригинальных негативов пленки «Invasion» были похищены из лаборатории «Alex» в Буэнос-Айресе. После двадцати лет усилий Пьера-Андре Бутана и других друзей из Франции и Аргентины удалось восстановить полную копию негатива фильма. Источником её послужили четыре рулона оригинальных негативов, восемь интернегативов, двух старых 35 миллиметровых копий позитивов. Это первая реставрация, выполненная в 1999 году, то есть спустя тридцать лет после создания фильма.

Во «Вторжении» город Аквилея осаждён захватчиками, которые пытаются провезти и установить на городском стадионе радиопередатчик для координации атак. В Аргентине города с таким названием нет, зато Аквилея была в древности, её звали Вторым Римом. Это был большой и знаменитый город в Северной Италии. Он был основан римлянами в 183–181 гг. до н.э. для удержания венетов, а также против натиска кельтских, иллирийских и истрийских племен. Именно в Аквилее

небольшая группа людей, которым небезразлично будущее своего города, встаёт на его защиту. И снова мы наблюдаем склонность латиноамериканской литературы к притчевости. Руководитель группы сопротивления Дон Порфирио пытается как можно эффективнее организовать оборону города. Молодые люди сомневаются в необходимости сопротивления до тех пор, пока угроза не становится слишком явной. В полном составе погибает вся первая группа пассионариев.

В фильме звучит милонга «Мануэль Флорес», которую исполняет закадровый голос Борхеса.

*Мануэль Флорес умрёт
Это обычное дело
Умирать – обычай
Что известен людям
Завтра меня встретит пуля
И с пулей забвение
Как сказал всезнающий Мерлин
Умереть, чтобы родиться
И всё же я не смогу
Проститься с жизнью
Ведь она так привычна
Так сладка и так знакома
Вижу на заре свою руку
Вижу на руке вены
С удивлением смотрю,
Словно они чужие.
Сколько всего эти глаза
На своём пути видели!
И кто знает, увидят ли они
Как меня потом Христос осудит...*

Персонаж, который её исполняет голосом Борхеса, вообразил свою героическую смерть от четырёх пуль, но гибнет как предатель. А Борхес в образе слепого героя даёт нам понять, что слепота не может быть причиной трусости, слабости и заблуждений.

Евгений Сельц приводит и другую цитату из интервью Борхеса аргентинскому журналисту и прозаику Фернандо

Соррентино, издавшему книгу «Семь бесед с Хорхе Луисом Борхесом» (*Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, 1974). В одной из этих бесед Борхес определяет два ключевых феномена, оказавших самое кардинальное влияние на жизнь человечества в XX веке: русскую революцию и немецкий народ. Вот что он говорит: *«Нам виделось в русской революции начало мира между людьми. Мой отец был анархистом, приверженцем Спенсера, читателем «Индивида против государства», и я помню, как однажды во время долгих летних каникул в Монтевидео отец советовал мне запомнить множество вещей, поскольку они вот-вот исчезнут, а мне нужно будет рассказать своим детям и внукам – а у меня не оказалось ни детей, ни внуков, – что мне удалось застать их. Он обращал моё внимание на казармы, знамёна, пёстрые карты, на которых для каждого государства был свой цвет, на скотобойни, церкви, священников, дома терпимости, поскольку всё это исчезнет, когда мир станет единым и различия сотрутся. До сих пор пророчество не сбылось, но я жду, что скоро сбудется. Но, повторяю, в русской революции я видел начало мира для всех, событие, ничего общего не имеющее с советским империализмом нашего времени»* (перевод В. Кулагинной-Ярцевой).

В этом фрагменте показано, что Борхес отказывает России в том, что её революция была началом нового цивилизационного проекта. Он просто свёл её сущность к империализму, наверное, даже не интересуясь тем, что в отличие от британцев и французов Россия, безусловно, обладая имперскостью и при большевиках, сама вкладывала огромные средства в дотационные советские республики, не грабя их, как Запад свои колонии. Так левая повестка умерла в нём в самом зародыше. Левак Куртасар за неё пытался бороться, правда, недолго и не всерьёз. Пережив тяжёлое разочарование, Хулио стал предателем народа Кубы. Ну, «разочарование в СССР и Кубе» – это общее место для сторонника «розового» французского социализма. Оно «постигло» также первого автора бума, перуанца Марио Варгаса Льюсы, автора эссе «Социализм и танки» (1968) и будущего Нобелевского лауреата. Агент ЦРУ, оказавшись в лагере условных центристов, понимает, ничего не говорил подобного, когда бомбили, например, Белград в 1999 году.

...Врачи запретили Борхесу читать при плохом освещении. Разумеется, он нарушает запрет. Однажды в трамвае, читая книгу, когда вагон выехал из туннеля, Хорхе Луис обнаружил, что его глаза различают лишь жёлтую дымку. В 1945 году он понял, что не может ни читать, ни писать. Как вспоминала его последняя жена, полунемка-полуяпонка Мария Кодама, ушедшая из жизни в 2023 году в том же возрасте, что и Борхес – в восемьдесят шесть лет: *«С тех пор кто-то должен был ему читать. Многие ему помогали. Но самую большую помощь и влияние на его работу оказала его мать. Она и Национальная библиотека. Его сотрудники и ученики тоже ему помогали. Они все ему читали. Он был всегда окружен людьми»*.

Так проходит ещё десять лет, и в 1955 году режим Перона пал. Для Борхеса, как и для всего аргентинского народа, это было концом кошмара. Про адептов диктатора он однажды иронично скажет: *«Перонисты – они не хорошие, и не плохие. Они неисправимые»*.

При содействии писательницы, общественного деятеля, издателя Виктории Окампо (один из крупнейших композиторов XX века Игорь Стравинский посвятил ей балет «Персефона», а Борхес – рассказ «Сад расходящихся тропок»), его назначают директором Национальной библиотеки Аргентины с миллионном единиц хранения. Два его предшественника тоже были слепыми. *«Слава и слепота пришли ко мне одновременно»* – эта легендарная фраза была произнесена словно для эпитафии.

После смерти матери он вновь встречает Марию Кодаму. Вообще-то они пересекались ранее, когда он мог ещё видеть. Как пишет об их отношениях *Newsletters de El Confidencial*, впервые она познакомилась с его творчеством, когда ей было пять лет, и она прочитала его стихи. Их первая встреча произошла, когда ей исполнилось шестнадцать лет, а ему – пятьдесят четыре. Они столкнулись друг с другом возле книжного магазина. Она сказала, что собирается изучать литературу, и он пригласил её вместе осваивать древнеанглийский. С того времени они были неразлучны. Кодама стала его гражданской женой, спутницей в путешествиях, а позже – директором его фонда. В духе космополитизма и кочевья они были женаты по языческому исландскому обряду.

В её речи и интонациях слышался его язык и пунктуация. Как вспоминала Кодама в одном из своих последних интервью в аргентинской газете *La Voz*: «*Я не скучаю по нему, я чувствую, что он со мной. Он — половина моей души. Это другая история. Это что-то другое*». Сохранилась трогательная фотография, где мы видим молодую, гибкую, как кошка, зрячую Кодаму, которую Борхес ведёт по улице Буэнос-Айреса. Он, слепой старец-поводырь! Вместе они были в Стамбуле всего три дня, и Борхес снова доказывает, что пока он пишет миф, упускает историю. Мало того, он выдает две страницы откровенной лживой патоки. Он снимает верхний туристический слой, наслаждается впечатлениями от Босфора, бухты Золотой Рог. Турецкий язык кажется ему приятным, который для него звучит как «смягчённый немецкий». Он говорит: «*Мы (предположительно, люди европейской культуры и европейского исхода — прим. В.О.) представляем себе жестокую страну: это знание восходит к Крестовым походам — наиболее жестокому начинанию, отмеченному в истории, и при этом до сих пор не разоблачённому*».

Если подумать, то христианская ненависть была ничуть не меньше столь же фанатичной ненависти ислама. На Западе великие турки-османы до сих пор остаются безымянными. Единственное дошедшее до нас имя — это Сулейман Великолепный».

Странно, что такой начитанный человек говорит лишь о покорении Константинополя, умалчивая о том, что Вена пережила две турецкие осады — в 1529 и 1683 годах. Кровавый турецкий почерк был известен и в Венеции, и на Родосе, когда в 1522 году изгнали с острова рыцарей-госпитальеров. Весь мир знал о резне на Хиосе 11 апреля 1822 года, как и о трагической судьбе христианских народов в Османской империи. Имя султана Абдула-Гамида II Кровавого не сходило с передовиц европейской прессы. А армяне появились в Аргентине уже в 1890-е во времена гамидовских погромов, а ведь тогда геноцид ещё не вошёл в острую фазу. Кстати, в горах Аргентины есть населённый пункт Армения. Поэтому вовсе не случайно Борхес поддержал Пиночета. Советом Рене Декарта, высказанным в «Рассуждении о методе», «*если слишком интересоваться делами минувших веков, рано или поздно*

непреренно утратишь понимание настоящего», Борхес не воспользовался. Не зря «полуфашистом» называл Борхеса лидер компартии Аргентины Херонимо Арнедо Альварес.

Чилийский поэт, коммунист, певец Виктор Хара был убит на стадионе «Националь де Чили» 15 сентября 1973 года. Стадион, вмещавший пять тысяч зрителей, превратят в концлагерь, на нём содержалось до шести тысяч арестованных.

Когда слепой Борхес приехал в Сантьяго в 1976 году получить степень доктора Католического университета Сантьяго-де-Чили, он без тени сомнения принял Орден Бернандо О'Хиггинса из рук Аугусто Пиночета. Первое, что он вскоре осознал, это то, что никогда не получит Нобелевскую премию.

На Кодаме он женится только 26 апреля 1986 года, перед самой смертью, исключительно потому, что она должна была стать наследницей и правообладателем его великого архива.

4 июня того же года он умирает в возрасте восьмидесяти шести лет от рака печени, эмфиземы лёгких и Слепоты.

ДЬЯВОЛ НЕ ЕЗДИТ НА ТАНКЕ. МАРИО ВАРГАС ЛЬОСА

Конфликт с революционером, Президентом Венесуэлы Уго Чавесом, пощёчина Габриэлю Гарсиа Маркесу, разочарование в социализме и переход в либеральный лагерь, Нобелевская премия – таким был результат эволюции одного из видных авторов латиноамериканского бума, перуанского политика и писателя Марио Варгаса Льосы. Сначала я прочитала его книгу «Скромный герой», и на фоне интеллектуальных текстов Борхеса, Касареса, Кортасара Льоса он действительно выглядел скромнее. Причем, перевод был хорошим и Кирилл Корконосенко получил от литературных либералов премию «Ясная поляна». Поскольку нельзя судить о творчестве писателя, прочитав только одну книгу, в марте 2025 года я решила сходить в довольно интересное место на культурной карте Москвы – Иberoамериканский центр в Государственной библиотеке иностранной литературы имени М.И. Рудомино. Мероприятие, посвящённое 89-летию писателя, в этот раз проходило не на третьем этаже в самом центре, а в выставочном зале сразу при входе. Сегодня он был наполнен испанистами, сотрудниками Посольства Перу в РФ, любителями латиноамериканской литературы. Все были оживлены. Рядом в упор был поставлен монитор, откуда на собравшихся гостей с фотографии смотрел писатель, доживавший свой последний месяц.

Итак, нам было предложено три доклада в рамках дискуссии «Марио Варгас Льоса сквозь призму времени». Спикерами выступили: господин Хуан дель Кампо Родригес, Чрезвычайный и Полномочный Посол Республики Перу в Российской Федерации; Буйнова Кристина Романовна, кандидат исторических наук, преподаватель кафедры испанского языка (МГИМО) и соавтор книги «Пять дней в Москве. Марио Варгас Льоса и совет-

ский социализм» (1968); Ковалёв Борис Вадимович, научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного университета.

Господин Посол Хуан дель Кампо Родригес сделал эмоциональный доклад. Именно с таким пафосом, восторгом и нужно говорить о выдающемся представителе своего народа, собравшего крови со всех континентов, имеющего мощные традиции доколумбовой Америки, Испании и Африки, что и описывал в своих произведениях Льоса. Однажды Хуан дель Кампо Родригес сам был свидетелем, как народ на улице встречал знаменитого писателя. Как рок-звезду! По мнению господина Посла, Льоса был Гражданином мира (иначе говоря, представителем «кочевой элиты»), и это ослабляло, по его собственному признанию, корни. Но с другой стороны, проживая за рубежом, он тосковал о родине, его всегда волновали перуанские события. В 1990-е годы Перу пережило большие социально-политические потрясения: шли нападения экстремистских группировок (в том числе и так называемого революционного движения имени Тупака Амару). Льоса с этих пор активно участвовал в политической жизни страны. Господин Посол упомянул связь Льосы с Жан-Полем Сартром, о том, что он разделял его кредо: «*слова — это деяния*». Правда, о том, что французский любитель человеческих свобод поддержал реванш фашизма в Венгрии, а позже разделял принципы либерального фашизма, он не упомянул. Чтобы не отставать от экзистенциальных собратьев по перу, Льоса основал Либертарианскую партию, ведь нужно было с чем-то пойти на президентские выборы.

Далее речь пошла о книге «Пять дней в Москве. Марио Варгас Льоса и советский социализм» (1968). Её написали профессор истории Орегонского университета (США) Карлос Агирре и доцент кафедры испанского языка МГИМО МИД России Кристина Буйнова. Она сразу в начале своего доклада сказала, что Льоса был из тех, кто разочаровался в социализме. В 1963 году в СССР был выпущен его роман «Город и псы» под псевдонимом, и к 1968-ому, когда писатель приехал в СССР, это издание, как красными водорослями, обросло мифами о страшной советской цензуре. Это не могло не вызывать возражения Льосы. Ещё до того, как пересечь

океан, Марио Варгас слышал, что из книги было безжалостно вырезано около пятидесяти страниц. Когда он приехал в Москву, оказалось, что было вырезано всего двенадцать страниц с упоминанием о гомосексуализме, с описанием эротических сцен, табуировавшихся в СССР, как и сегодня в России многое после начала СВО.

Впрочем, разочарование в социализме особенно не было им выражено в книге о пяти днях, проведённых в Союзе. Но через несколько месяцев грянула Прага, и Льюса тут же написал эссе «Социализм и танки», при этом жёстче осудив Фиделя Кастро, чем СССР. И ведь какое совпадение: «разочарование в социализме», диктатуре и репрессиях на Кубе постигло и другого автора латиноамериканского бума – Хулио Кортасара. И Маркесу показалось советское общество не тем, что он ожидал увидеть. И если аргентинец оказался в лагере социалистов транснационального толка, а Маркес запечатлён «другом советского народа», то Льюса сместился ближе к центристам, не наступая коллегам по цеху на пятки. Как пишет сегодня либеральная Википедия, *«Варгас Льюса выступал последовательным противником не только социалистической диктатуры, но и правого авторитаризма»*. Борхес оставался в ультраправом лагере. Мы видим, как аккуратно расставили представителей латиноамериканского бума в разные ниши, при этом все они, как ни странно, при пристальном внимании, как один, оказались антисоветчиками.

Об очень важном аспекте политической деятельности Льюсы Кристина Буйнова не говорила, а я прочитала в той же Википедии: *«Писатель предложил план радикального преобразования перуанской экономики в духе воззрений Чикагской школы, выступив за переход к свободному рынку, политику жёсткой экономики и скорейшую приватизацию государственных активов. Экономическая часть его программы была написана в тесном сотрудничестве с экономистом-реформатором Эрнандо де Сото и его Институтом свободы и демократии. Политические противники Варгаса Льюсы использовали вырванные из контекста цитаты из «Войны конца света» для дискредитации писателя, зачитывая их по радио под видом выдержек из предвыборной программы»*.

Не говорилось в этот вечер и о том, что второй тур он проиграл и погрузился в депрессию. Либертарианство как доктрина связано с именами таких одиозных любителей свобод, как маркиз де Сад, например, или журналистки Юлии Латыниной, получившей статус иноагента, написавшей квазихристианский бестселлер «Христос с тысячью лиц. Историческое расследование». И снова совпадение повестки: культовый роман «Война конца света» посвящен тому, как британские пушки помогали сектантам под предводительством Антонио Наставника в Канудусе в 1896–1897 годах сражаться с Бразильской республикой. Речь идёт о секте себастьянистов, о португальском мистико-монархическом течении, которое перебралось в Бразилию. Тут следовало бы спикерам поговорить о «факторе Канудуса», видимо, он ещё долго будет актуально чадить, учитывая, что весь Латиноамериканский континент, похоже, превращают в одну горячую точку. В романе заявлено всё, что любят наши враги: квазихристианство, поддерживаемое англосаксонскими пушками, которое Бразильская республика, чтобы выстоять, кроваво зачищает под корень вместе с экзальтированным святошей.

Борис Вадимович Ковалёв в литературоведческом разборе произведений писателя сгруппировал их по категориям и сделал текстологический анализ вплоть до междометий. Потом началась дискуссия. Первый вопрос из зала задали про корни конфликта Льосы с Чавесом. Внятного ответа мы не услышали. Потом кто-то спросил про пощёчину Маркесу, и тоже не было точного ответа. Кажется, Маркес решил поухаживать за женой Льосы и получил оплеуху. Впрочем, позднее писатели помирились. Потом кто-то сказал о том, что Льоса был связан с ЦРУ (!) и это известный факт, и историк Кристина Буйнова технично увела дискуссию в сторону, не стала разжигать.

В качестве заключения можно сказать о том, что в мире срывается живьём кожа с целых народов, и я ни разу не слышала на этот счёт выступления Нобелевского лауреата, который получил эту престижную литературную награду *«за детальное описание структуры власти и за яркое изображение восставшего, борющегося и потерпевшего поражение человека»*.

Зато Марио Варгас Льюса в 2022 году осудил российское вторжение в Украину, назвав Президента Владимира Путина «кровожадным диктатором».

А в сентябре 2025 года в Ибероамериканском центре им. М.И. Рудомино прошла презентация книги бразильского писателя Эуклидеса да Куньи «Сертаны. Война в Канудусе». Роман был издан при финансовой поддержке Посольства Федеративной Республики Бразилия в Москве.

А теперь ещё Литературный институт имени А.М. Горького принимает заявки на участие в конференции «Латиноамериканский роман в современном контексте: к 90-летию со дня рождения Марио Варгаса Льюсы». Антироссийская сектантская книга агента ЦРУ свободно продаётся в книжных магазинах Москвы и обсуждается молодыми литераторами. Работают люди.

КОРТАСАР И ДЕКОНСТРУКЦИЯ

На многих фотографиях, не считая детских, ровно до того периода, когда он встретил в Канаде свою вторую жену, писательницу Кэрол Данлоп, Хулио Кортасар выглядит как попутсторонник. Особенно это чувствуется на фотоснимках, где он изображён на набережной Сены. Именно близость большой воды меняет его: в таких кадрах проявляется протяжённость, кажется, невыразимая тоска по Аргентине, оставшейся по ту сторону Атлантики. Они и стали моими любимыми. Хулио сидит на парапете с несколькими книгами в руках под мостом. И особенно нравится та, где он в модном плаще на каменной покато́й скамье, сложив руки, устремлён взглядом в небо. Эта харизма, проявляющаяся в часы одиночества, не вступала в конфликт с образом публичного человека, привыкшего постоянно путешествовать и ездить в командировки.

Летом 2021 года во время поездки по Абхазии со своей старинной подругой Светланой Акопян я попала в букинистический магазин на улице Юрия Воронова в Сухуме. Расположен он в конюшне царских времён. Здесь, на окраине Российской империи, в завалах академической литературы и советских изданий, продающихся сегодня почти за бесценок, я случайно увидела книгу испанского литературоведа, врача Мигеля Эрраеса «Хулио Кортасар. По ту сторону вещей» и тут же купила её. На обложке была моя любимая фотография Кортасара с сигаретой в зубах, которую сделала Сара Фасио. Для синхронизации состояний Светлана сфотографировала меня тоже с сигаретой в зубах с этой книгой в уличном кафе под тюльпановым деревом (как ни странно, оно растёт и в Аргентине). Куски его расколотой коры стали закладкой.

В своей книге Мигель Эрраес находится по «эту сторону», в той же системе координат, что и Кортасар. Поэтому и по-

пытки разобраться в хитросплетениях непростого творческого пути Кортасара и вписанности в деструктивные контексты тут и быть не может. К тому же Эрраес создавал книгу в 2000-е годы, когда глобализм уже стёр различия между французской, аргентинской и испанской идентичностями.

Литературовед пишет о том, что сам Кортасар обладал неиссякаемым запасом любви к людям и кошкам, искренности, дружелюбия, даже к случайно попавшим к нему в дом посетителям (по довольно агрессивному тону, взятому в интервью советскому журналисту Сергею Маркову, этого не скажешь). Его личная природа многомерна, ведь в нём смешалась с материнской стороны французская и немецкая кровь, а со стороны отца он был испанцем. Получив в 1951 году литературную стипендию, Кортасар уехал в Париж. И, конечно, при своём ярком даровании, мужской красоте и склонности к новаторству не смог избежать соблазнов: стал вести жизнь представителя богемы со всеми её разрушительными последствиями. Правда, от этих искушений его поначалу отводила многолетняя работа переводчиком в ЮНЕСКО, а также заказные литературные переводы произведений Эдгара По. Быстро пришло и осознание того, что он представляет здесь не только своё искусство полиглота, но и литературную Аргентину, хоть его место всё чаще было в будке переводчика. Повторюсь: первый рассказ Кортасара «Захваченный дом» был напечатан в 1946 году в журнале *Los anales de Buenos Aires*, издаваемом Борхесом, которого молодой писатель (а было ему тогда тридцать два года) считал своим наставником. Хорхе Луис Борхес в сборнике «Атлас. Личная библиотека» в небольшой заметке писал об истории их знакомства:

«В сороковых годах я был секретарём редакции в одном достаточно известном литературном журнале. Как-то раз, в обыкновенный день, рослый молодой человек, лицо которого я не могу сейчас восстановить в памяти, принёс рукопись рассказа. Я попросил его зайти через две недели и пообещал высказать своё мнение. Он вернулся через неделю. Я сказал, что рассказ мне понравился и уже поставлен в номер. Вскоре Хулио Кортасар увидел свой «Захваченный дом» напечатанным с двумя карандашными рисунками Норы Борхес. Прошли годы, и однажды вечером, в Париже, он сказал мне,

что это была его первая публикация. Я горжусь, что помог ей появиться на свет. Темой того рассказа был постепенный захват дома чьим-то невидимым присутствием. В последующих вещах Кортасар брался за неё не так прямо и поэтому более результативно».

Не знаю, какие произведения Кортасара имеет в виду Борхес. На мой взгляд, лучше всего тема интервенции у аргентинского писателя показана в «Экзамене» (1986), где события развиваются в угрожающем, сгущающемся тумане, вытесняющем живую субстанцию мирного города. До этого туман был одним из главных образов английской литературы. Для англичан смог – это чаще всего преграда или отягчающее обстоятельство, в физическом явлении – тумане под колёсами омнибуса гибнет архитектор Босини, герой романа Джона Голсуорси «Сага о Форсайтах».

Туманы Альбиона стали основой прежде всего для британского мистицизма. Но романы в стиле хоррор – «Грозовой перевал» Эмили Бронте (кстати, Шарлотта осуждала сестру за этот роман) или роман Мэри Шелли «Франкенштейн» – не стали тенденцией. Всё-таки англичанам долгое время удавалось в большей мере из романтизма не впасть в откровенную деструкцию, а сохранить в литературе приверженность к рациональности и любовь к античности.

Символичен факт гибели выдающегося английского поэта Перси Шелли: из-за густого тумана шхуна «Ариэль», на которой он плыл, вскоре пропала из виду, а после внезапно налетевшего непродолжительного, но сильного шквала от неё не осталось и следа. Через несколько дней море выкинуло бездыханные тела Шелли и его друга, отставного моряка Эдварда Уильямса. В карманах Шелли были найдены томики Софокла и Китса.

Туман у Кортасара имеет другие свойства. Во-первых, он – токсичный прищелец. Он как эпидемия. Это на Туманном Альбионе туман извечен и непреходящ. А в Буэнос-Айрес вторгается в твою жизнь в одно прекрасное солнечное утро. Эта чёрная, наползающая, как газ, враждебная субстанция деформирует саму реальность и отравляет того, кто ею надышался. Как мы видим, в ряде произведений авторов латиноамериканского бума фашизм приходит в мирную жизнь, Хаос захлестывает Кос-

мос как будто внезапно. Писатель, работающий в магическом реализме, не будет ставить перед собой задачи выяснить, что послужило причиной этим деструктивным процессам. Можно ли предположить, что целью такого литературного подхода становится снятие ответственности с общества за происходящее? Предположить можно, условно «левый» Кортасар об этом убаюкивании сознания, гипнозе как цели его творчества и признаётся в интервью советскому журналисту Сергею Маркову, разумеется, всё это при сохранении «золотого запаса» мыслей.

Моё увлечение творчеством Хулио Кортасара началось с романа «Игра в классики», когда мне было чуть больше двадцати лет. Он был опубликован в журнале «Иностранная литература» в 1990-е годы. Взяла я его в библиотеке военного санатория «Адлер», когда в 1994 году отдыхала на побережье. Роман на меня произвёл большое впечатление, но по прочтению в памяти почему-то сохранились не сюжетные перипетии и сам образ неприкаянного Оливейры. Сильнее всего меня тогда поразило нелинейное письмо. Мне казалось, что Оливейра очень похож на ряд страдающих, «эгоистов поневоле» героев русской литературы, таких, как Онегин или Печорин, или сын орла Ларра, который хотел убить себя ножом, но не смог, потому что тело его превратилось в тень. Всё же талант Кортасара был нездешним, другой природы: он пытался схватить и зафиксировать время, которое у него было единым и цельным, как платоновский эйдос, без настоящего, прошлого и будущего, а к тому же могло принимать форму дождя, кошки, мокрого зонтика. В эссе про Борхеса я писала о том, что в 1974 году Владимир Тендряков создал своего героя, школьника Лёвку Гейзера. Мальчишка представляет, как после его смерти через какое то время атомы сложатся снова в его тело. Совершенно очевидно, что начавшая проникать в СССР латиноамериканская литература уже в 1960-е годы стала сильно влиять на творчество советских писателей, даже на «почвенника без подмеса» Тендрякова. О его герое Лёвке, транслирующим идеи Борхеса, мы уже говорили выше, анализируя поэтику абсурда Перча Зейтунцяна. Другой герой его повести «Весенние перевёртыши» Дюшка говорит своему другу о том, что «видит» время.

Нет никакого сомнения, что Тендряков по горячим следам подхватил этот образ у Кортасара. Так, первым полноценным изданием рассказов писателя в Советском Союзе был сборник «Все огни – огонь», опубликованный в 1971 году. И если Кортасар в одном стихотворении видит, как за окном идёт дождь и время, то Дюшка аналогично наблюдает время, когда дерево теряет листву или спиливается.

Спустя четверть века снова взяла в руки роман «Игра в классики» и снова прошла этот мучительный путь в Ничто вместе с Оливейрой, оплакав горькую судьбу Маги, потерявшей детство, родину, сына Рокамадура, возлюбленного. Хотя подлинным трагическим героем является всё же тот, кто уже не умеет плакать, кто уже мёртв, так и не прожив жизнь человека.

«Ты не умеешь плакать, Орасио, это одна из вещей, которых ты не умеешь», – говорит ему печально и просто Мага.

Ярким, самобытным талантом Кортасара остаётся для меня и по сей день, хотя я уже понимаю, где он написан сердцем, а где сконструирован в духе «новороманистики».

После «Игры в классики» прошло значительное время, и вот я приобрела его сборник рассказов «Редкие занятия», вышедший в издательстве «Азбука-классика» в 1996 году. Я впервые встречалась с латиноамериканской литературой очень «короткого метра», русской литературе не свойственного. Многие его рассказы переписывают в модернистском ключе античные сюжеты – одноимённый про Цирцею или Орфея («Менады»), но обидно за те, которые несут характер аттракциона. Например, «Остров в полдень» рассказывает о том, как бывший стюард, летая на самолёте над островом, похожим на черепаху, решает здесь поселиться. И однажды он становится свидетелем того, как гибнет в катастрофе его самолёт.

Итальянский режиссёр Микеланджело Антониони пренебрег поэтикой Кортасара, когда снял по его довольно примитивно сконструированному рассказу «Слюни дьявола» фильм «Фотоувеличение», перенеся сюжет из Парижа в свингующий Лондон 1960-х. Его писатель не принял. Ведь он писал совершенно о другом, тем более под впечатлением от хичкоковской

ленты «Окно во двор». О приёме своего соотечественника лучше сказал Борхес в культовом рассказе «Алеф». Как Гамлет, персонажи этих писателей подчас заключены в «скорлупу ореха». Но в отличие от борхесовских герои Кортасара повелителями бесконечности так и не стали.

Генезис «оттепели», или как её называет красный историк Евгений Спицын, «хрущёвской слякоти», и майских волнений в Париже 1968 года один. У каждого государства, конечно, была своя специфика. Но инструментарий, которым били по СССР во времена Хрущёва и по Франции в период де Голля в его второе пришествие, был очень схож.

Советское кино не могло пойти по пути Жана-Люка Годара и Франсуа Трюффо и снимать глумливые ленты про войну с обилием бункерных полупорнографических историй, хотя тема дегероизации, увы, звучала в ленте «Чистое небо» Григория Чухрая. Его эпичный герой Алёша Скворцов из ленты «Баллада о солдате» уступил место «сбитому лётчику» Алексею Астахову, который не может найти себе места в послевоенной жизни.

Но всё-таки в СССР главным трендом стала развязанная антисталинская пропаганда. Транснационалы нанесли удар и по православию как по основному стержню русской культуры и восточнохристианской цивилизации. Я знаю некоторых советских интеллигентов, всю жизнь работающих на государство и его культуру. Их молодость пришлась на «оттепель». Они очень переживают развал СССР. Но самым парадоксальным образом эти представители творческих профессий не хотят признать, что во время их посиделок с друзьями в кафе «Ромашка», IV Всемирного фестиваля молодёжи и студентов, который проходил в Москве в 1957 году, бурного строительства городов под великую страну была заложена мина не такого уж и замедленного действия. Неслучайно будущий лауреат Нобелевской премии Габриэль Гарсия Маркес, приехавший на фестиваль, как рассказывает легенда, под видом участника колумбийского фольклорного ансамбля, в своей книге «СССР: 22400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы!» отметил скудные витрины московских магазинов,

Сталина в мавзолее, «спящего без угрызения совести». Или, вот, например, описание приезда в Киев:

«В Киеве устроили шумный приём... самое удивительное в этом неопишемом энтузиазме было то, что первые делегаты побывали здесь две недели назад. Когда поезд тронулся, мы обнаружили, что на рубашках не хватает пуговиц, и было непросто войти в купе, заваленное цветами, которые бросали через окно. Казалось, мы попали в гости к сумасшедшему народу – даже в энтузиазме и щедрости он терял чувство меры». При этом Маркес как будто не понимает, что именно этот, как он изволил выразиться, «сумасшедший народ», спас мир от фашизма и всё ещё оставался гарантом стабильности и на его родном континенте.

Спит теперь улыбчивый Маркес уже больше десяти лет без угрызения свести, а американцы жестоко и стремительно колонизируют латиноамериканский континент.

Но сегодня уже нам самим кажется непродуктивным ностальгировать даже по похвальным проявлениям советской действительности, тем более что ресурсы СССР нещадно разграблены, в том числе самими бывшими советскими людьми.

Наше поколение хорошо помнит, как на смену соцреализму в «перестройку» пришли возвращенцы: расстрелянный Николай Гумилёв, умерший на пересылке Мандельштам, белогвардейщина, Евгений Замятин, Андрей Платонов. Как черти из табакерки выпрыгнули экспериментальный мальчик Банана из фильма Сергея Соловьёва «Асса», «Парфюмер» Патрика Зюскинда с финальной сценой свального греха, мистические фильмы «Господин оформитель» и «Прикосновение». В последней ленте Альберта Мкртчяна зловецкие форзи стали доводить до самоубийства вчерашних строителей коммунизма. Просочились даже эзотерические деструктивные практики Чумака и Кашпировского, допущенные на советский экран самим Председателем Гостелерадио СССР Михаилом Ненашевым. Цель была благая – «снижение уровня раздражения в обществе, утешение».

Но вскоре стало ясно, что это не лечение, а «прохиндейство» и даже деструкция, нанёсшая колоссальный удар по психическому и физическому здоровью советских людей. Программы были закрыты. Но СССР был уже в цугцванге. А после развала страны нас подвергли ещё более массивной атаке:

с применением психотропных веществ, миссионеров из США, бульварных книжонок «мыслителя эзотерической ориентации и мистика» Карлоса Кастанеды, с валом иностранной литературы, написанной в магическом реализме и постмодернизме, которые ослабили отечественную словесность до критических отметок.

Надо признать, что всё вышеперечисленное имело большую привлекательность, как и полагается товару. Если советский реализм – это была аскеза в чистом виде (а путь правды всегда узок, вспомним выбор Геракла), а в живописи она в последний раз проявилась во времена «сурового стиля», то тут вместе с шуршащими фантиками из сатанинского варьете на голову обывателя вылились ещё и всю палитру их широких возможностей.

В эти годы к массовому постсоветскому читателю на правах кумира триумфально вернулся один из фронтменов латиноамериканского бума, герой нашего рассказа Хулио Кортасар. В его в судьбе и творчестве было много не только драматизма, скрытого от глаз поклонников магических рассказов и романов, но и конформизма, желания состояться как писателю первой величины даже в условиях активного уничтожения великой французской литературной традиции.

Кортасар говорил по-испански с французским акцентом. Покинув родину, он должен был принять те условия, которые он подписал с европейским дьяволом. Правда, выбора особо не было: на родине зверствовали перонисты, брать в руки винтовку не хотелось. Для начала нужно было предать Аргентину – и он предал свою жену Аврору Бернардес, с которой прожил свой тяжелейший период во Франции. Она же потом его и хоронила, а не его многочисленные подруги.

С супружеской парой был дружен писатель Марио Варгас Льюса. Он писал в своих воспоминаниях: *«В декабре 1958 года мой перуанский друг Альфонсо де Сильва, работавший в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже, пригласил меня к себе домой на ужин. Он усадил меня рядом с высоким, худым мужчиной, без какой-либо растительности на лице. И только когда мы стали прощаться, я узнал, что это Хулио Кортасар. Он выглядел очень молодо, и я подумал, что это мой ровесник. На самом же деле он был на двадцать два года старше меня. У его жены Авроры Бернардес, невысокого*

роста, некрупной, были голубые глаза и слегка ироничная улыбка, державшая людей на расстоянии. Никогда не забуду того впечатления, которое произвела на меня тогда эта столь необычная пара. Казалось, они прочитали все книги, говорили только умные вещи, и в их разговоре чувствовалась такая слаженность – они перебрасывались словами, как опытные эквилибристы мячами, – что казалось, будто они это все заранее отрепетировали».

К сожалению, последняя жена Кэрол Данлоп, младше его на тридцать лет, к тому времени уже умерла предположительно от той же болезни, что и сам Хулио, ненадолго переживший свою любимую.

После разрыва с Авророй нужно было встраиваться в среду французских интеллектуалов. Он с лёгкостью это сделал, так как был блестяще образован. Я думаю, что Кортасар хорошо осознавал те риски, которые несли для его творчества начавшиеся «эксперименты» во французской литературе и искусстве, возглавляемые Аленом Роб-Грийе с примкнувшими товарищами по новороманистскому цеху. Поскольку любому новому течению нужны большие имена, им удалось затащить в свои ряды даже ирландского писателя и поэта Сэмюэла Беккета. Он, конечно, всей этой французской деконструкции чужд, однако в контексты вставился. И тому было основание: роман «Мёрфи», который Беккет написал под впечатлением своего пребывания в Лондоне, начинается со сцены, как герой сомнамбулически покачивается в темноте своей съёмной квартиры. И в целом это повествование о побеге от действительности. Именно так и проживает (прожигает) свою жизнь герой «Игры в классики» Кортасара Орасио Оливейра.

Сам Кортасар в Париже поначалу хорошо держался на более здоровом аргентинском материале. Но тогда и аргентинская жена была рядом, которая и помогла перенести в Париж дух Буэнос-Айреса. В 1951 году Хулио пишет «Бестиарий», в 1956 «Конец игры», в 1959 году «Тайное оружие», а в 1960 году – роман «Счастливики» («Выигрыши») о том, что произошло с группой представителей разных слоёв аргентинского общества в морском круизе. Постепенно реальное путешествие превращается в метафизическое, а рутинные коллизии жизни «маленьких людей» обретают поистине эсха-

тологические черты. Писатель демонстрирует великолепную разработку характеров и умение создавать сгущенное, концентрированное пространство. Такой же метод он применил в рассказе «Южное шоссе» через шесть лет на коротком метре. Но в «Выигрыши» он привнёс то, что позволило ему вступить в цех новороманистов. Тут во вставках монологи героя романа Перси – искрящийся поток сознания. Многие читатели и друзья посчитали их лишними, расшатывающими канву повествования. Но законы книжной индустрии надо выполнять.

Трудно сказать, при каких обстоятельствах Кортасар вошёл в цех новороманистов, но их костяк уже сложился с середины 1960 годов. Их даровитый и пробивной главарь Алэн Роб-Грийе, не обременённый такими устаревшими понятиями как «духовность» и «совесть», в начале своего пути встречает яростное сопротивление сторонников сохранения французского традиционного романа, культуры, нравственности. Издательство «Галлимар» блокирует его роман «Цареубийца». Но уже в 1953 году перевес сил на стороне деконструкторов. Издательство «Минюи» публикует его роман «Ластики», который получает разгромную прессу.

Деконструкторы начинают активно отнимать ресурсы у оппонентов. Совершенно не случайно Алэна Роб-Грийе поддержал Андре Бретон, сюрреалист, работавший на транснационалов. Он уже с 1930-х годов поднатерел на проведении во Франции эпатажных перфомансов. Не случайно и то, что многие любители лаять, зажигать спички или кричать всю презентацию «капает на череп» покинули ряды Французской Коммунистической Партии.

В 1940 годы Бретон вместе с Троцким создавали манифест «За независимое революционное искусство», нанеся теоретический удар по роли государства в сфере культуры. Именно за неё ответственность в СССР, несмотря на свою чрезмерную загруженность, взял на себя Иосиф Сталин. Вспомним, что распространение в СССР сюрреализма и троцкизма накануне войны заблокировал ледоруб Героя Советского Союза Рамона Ивановича Меркадера.

Можно с уверенностью сказать, что новороманисты пришли обслуживать те же деструктивные процессы, что и создатели памфлета «Труп», в котором Бретон и товарищи радовались

смерти «последнего старика французской литературы» Анатоля Франса. А великий писатель и общественный деятель был защитником не только родной культуры, но и подвергавшихся геноциду армян в Османской империи.

Википедия пишет, что Роб-Грийе получает в журнале «Экспресс» колонку, в которой публикует серию из девяти статей под общим заглавием «Литература сегодня». Эти тексты, созданные с октября 1955 по февраль 1956 года, позже легли в основу программного сборника эссе «За новый роман», ставшего манифестом модного направления, после которого французская литература уже не вставала.

Каждый раз выступления новомодного писателя служили поводом для ожесточённых литературных дискуссий, которые не прекращались до конца 1970-х годов. Роб-Грийе становится рецензентом, а позже литературным директором издательства «Минюи». Под его руководством это издательство стало подлинным центром продвижения «нового романа» в угоду транснациональным хозяевам.

Итак, удобный год для нанесения ещё одного удара по французскому государству и культуре – 1953. Смерть Сталина здесь ключ. Ведь именно вождь был гарантом французского суверенитета.

В знаковом романе «Игра в классики» (1963) ожидаемых экспериментальных вставок становится больше, да и ставки сделаны более высокие. Писатель снабжает роман Таблицей для руководства: *«Эта книга в некотором роде – много книг, но прежде всего это две книги. Читателю представляется право выбрать одну из двух возможностей: Первая книга читается обычным образом и заканчивается 56 главой, под последней строкою которой – три звёздочки, равнозначные слову Конец. А посему читатель безо всяких угрызений совести может оставить без внимания всё, что следует дальше. Вторую книгу нужно читать, начиная с 73 главы, в особом порядке: в конце каждой главы в скобках указан номер следующей. Если же случится забыть или перепутать порядок, достаточно справиться по приведенной таблице».*

Дальше следует безумный набор цифр, который ни один читатель, находясь в здравом уме, не будет осваивать. Случайность, стихийность как часть иррационального во французской

культуре уже были давно апробированы, в том числе и сторонниками Бретона, бесцельно циркулирующими по Парижу любителями автоматического письма. Этот Пункт методички для авторов нелинейного письма был не забыт шведским искусствоведом Петером Корнелем, написавшим книгу «Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи» – апофеоз деконструкции, к которой написал предисловие сербский писатель Милорад Павич.

Именно так, как сюрреалисты, ведут себя главные герои «Игры в классики» Оливейра и Мага, не договариваются заранее о встречах, а встречаются «автоматически». Они не из тех, кто пишет друг другу письма только на линованной бумаге, а зубную пасту из тюбика выжимают аккуратно, с самого дна.

Случайность и нумерология придут в хрущёвскую «слякоть» и на советский экран. Вспомните, с чего начинается фильм Самсона Самсонова «Каждый вечер в одиннадцать», снятый в 1969 году. Сомнолог (не физик же ядерщик), научный сотрудник института Станислав Николаевич Николаев как-то вечером в компании своих хорошо подвыпивших друзей ради развлечения позвонил по номеру, цифры которого назвали его друзья (1–3–2–7–1–6), поставив шуточное условие: «Если ответит женщина, ты на ней женишься».

В романе «Игра в классики» есть мотив, характерный для постмодернизма: поиск Другого¹. Оливейра видит Другую Магу в жене своего друга Талите, когда возвращается в Буэнос-Айрес. Другой прописан в рассказе «Мамины письма» (1958). Стыд за предательство умирающего брата не даёт покоя молодой супружеской паре. После смерти он вполне зримо является из Буэнос-Айреса в их парижскую жизнь.

А Хулио Кортасар, принимая правила новороманистов, хорошо осознавал, во что играет. Не нападая на свой литературный интернациональный МАССОЛИТ, он оказался честен при создании образа пианистки Берт Трепа, которая работает

¹ Категория эта утвердилась и в политике. Например, недавно премьер-министра Республики Армении спросили в ЕГУ: «Как человек, не согласный с вашей политикой по Арцаху, Геноциду и по вопросу «реальной Армении», мне интересно – были ли у вас те же взгляды, когда вы были студентом?» На что Пашинян ответил: «Я даже не тот Никол Пашинян, что был неделю назад».

в жанре «вещего синкретизма». Можно предположить, что писатель, не имея возможности издаваться кроме как антироманистом (новороманистом), всё же не может не диагностировать то, что происходит с европейским искусством. В одном из фрагментов Кортасар пишет:

«Ему нравились марионетки и автоматы, и он ожидал любых чудес от вещего синкретизма. Берт Трепа ещё раз взглянула на публику, её круглое, словно запорошенное мукой лицо, казалось, вдруг вобрало в себя все лунные грехи, а ядовитокрасный рот-вишня растянулся египетским челном. И вот она уже снова в профиль, крохотный нос, точно клюв попугая, уставился в клавиши, а руки легли на клавиатуру – от до до си – двумя сумочками из мятой замши. Зазвучали тридцать два аккорда первого из трех прерывистых движений. Между первым и вторым аккордом – пять секунд, между вторым и третьим – пятнадцать. На пятнадцатом аккорде Роз Боб указала паузу в двадцать пять секунд».

Когти индустрии не выпускают Кортасара. И теперь ему надо писать «62. Модель для сборки», взяв в разработку часть от целого (принцип деконструкции), точнее, главу № 62 из «Игры в классики». Сам писатель ненавидел «Модель для сборки», она его измучила, он её еле дописал, назвав своим уродливым ребёнком. Эту книгу он пишет в 1968 году, когда Франция раскачана до предела ситуационистами Ги Дебора, группой «Занзибар», нововолнистами. Как социалист транснационального разлива Кортасар тоже претенциозно видит процессы, происходящие в СССР, где он к тому же и не был. А если бы и был, это ничего бы в нём не уточнило. Это хорошо доказали Маркес и Льюиса, въехавшие в Советский Союз с заданием. Повторю и здесь, Кортасар дал интервью единственному советскому журналисту Сергею Маркову, где говорит о Солженицыне как о бунтаре.

В целом в нём он выглядит как сноб, правда, сообщает очень интересные вещи про «наших». В данном случае «наши» – это не новороманисты, а авторы латиноамериканского бума. Впрочем, мне эти откровения не показались по-настоящему искренними. Более того, когда Марков задал ему вопрос о том, насколько его поддержка Кубинской револю-

ции бескорыстна, сославшись на молву, Кортасар разозлился и швырнул пачку от сигарет «Житан» в реку.

Несмотря на то, что латиноамериканский бум существуют отдельно, а новороманисты – отдельно, кураторы у них одни, поэтому их и объединял следующий принцип: *«Литературное повествование – это гипнотический инструмент, как и музыка, и любое нарушение его ритма может прервать волшебство»*. То есть проза Кортасара – это не поиск смыслов, а удар по радио – что уже происходило с европейским искусством не раз и во время эпохи постромантизма.

Вы можете сказать, что вряд ли смерть Кортасара связана напрямую с тем, что он исповедовал, но я склонна думать иначе. Он, как и Данлоп, стал жертвой преступной антисанитарии, когда во Франции были вскрыты факты пренебрежительного отношения к пациентам, сдававшим кровь. Судя по всему, Кортасар заразился СПИДом. Когда ты качаешь государство под видом литературных экспериментов, тоже можешь быстро постичь плоды своей деятельности, оказаться под ударом, хоть и в другой сфере. А Ален Роб-Грийе & Со тебе ничего гарантировать уже не смогут. Ты будешь медленно и мучительно умирать вместе со своим государством. Смерть Кортасара в одиночной палате с видом на больничную стену во многом, думаю, лишила его последних иллюзий. Он просил перевести его в другую, где в окне будут видны «метафизические деревья», но ему было отказано.

О РАЗРУШЕНИИ КЛАССИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ

Совершенно омерзительное полотно Питера Пауля Рубенса «Вахх» из собрания Государственного Эрмитажа по своей эстетической ценности недалеко ушло от османских порнографических гаремных сюжетов. Я предлагаю увидеть эту работу нидерландского художника в её подлинном контексте, потому что сегодня на фоне агонизирующей Европы, да и вообще Цивилизации, многое носит символический характер.

Тут на днях мне задала вопрос профессор Виктория Александровна Аракелова из Института востоковедения Российско-Армянского (Славянского) университета: «Слушай, а вот уход от классической мифологии на Западе – тоже ведь знак? Это тоже воспитание мелкого человека, с узким горизонтом? Также ведь элемент развала мира через развал литературы? Или тут другое?»

Тут я и поняла, что вот этот самый рубенсовский Вахх и является выводом сакрального в область профанного. Вы можете отрицать это, но удары по классической мифологии начались не вчера. Мы не будем брать в расчёт «Разговоры богов» древнегреческого писателя, сатирика Лукиана из Самосаты, потому что там органичным образом зафиксирована агония античности, свету которой было суждено уцелеть в христианстве после того, как он прошёл очистительный огонь. Надо думать больше не о том, как деградировали искусство и миф античности, хотя, пожалуй, вспомним и рассуждения профессора Российской академии художеств, архитектора-неоклассика и художника Максима Борисовича Атаянца о «пафосе из последних сил» в Лепсис-Магне. Речь шла о том, что император Септимий Север (145–211 гг. н.э) большие средства вкладывал в город, где родился. Очень много ценного цветного мрамора тогда

везли из Малой Азии. По обилию орнаментов и скульптурных рельефов видно, что работали местные мастера. Причем, Ата-янц в разговоре со мной на его выставке «Анастилоз» заметил, что наши странные ощущения вызываются несвойственной для римской архитектуры тонкостью облицовки: видно, что империя уже почти на излёте, предстоят чудовищные времена, когда произойдут дворцовые перевороты и гражданские войны.

Одно дело – упадок Рима, развал римской идентичности или вообще гибель античного мира. Другое дело – когда осквернение мифа становится частью методички, таким же сатанинским делом, каким является фальсификация истории. А миф – это и есть начало исторического мышления, и у многих народов мифология становилась первым камнем в основание истории, например, у армян, когда её создавал Мовсес Хоренаци по заказу князя Саака Багратуни. «Вахк» Рубенса, как я понимаю, это в том числе и итог проникновения иудейского капитала в Европу. В Голландии он закрепился раньше, чем в Британии, и это очень быстро дало свои чудовищные плоды в процессе дехристианизации западной цивилизации.

Мы можем бесконечно удивляться, как варварски интерпретирует Голливуд древнюю мифологию, снимая фэнтезийные боевики про Геракла. Эта же тенденция продолжается в творчестве современного греко-британского дельца от литературы Алекса Михаэлидиса, чернушными книжонками которого заполнили российские книжные магазины. На блёрбе его романа «Девы» от *New York Times* вы прочтаете о том, что *«завораживающий литературный триллер сплетает воедино греческую мифологию, психологию и убийство. Харизматичный красавец-профессор преподает курс греческой трагедии в Кембридже. Его обожают коллеги и студенты – особенно студентки из тайного общества «Девы», готовые на все ради своего наставника. Ведомые мистическими учениями профессора, девушки устраивают оккультные игрища и ритуальные обряды. И вскоре, одну из них находят мёртвой с перерезанным горлом и выколотыми глазами...»* Тут, конечно, есть ещё один побочный результат: искажение нашего представления о православном греке, который приехал в Кембридж и лудит свои сатанинские романы, выворачивая наизнанку греческую мифологию.

Вспомним, как пришёл древний миф к нам в детстве. Через книгу Веры Смирновой «Герои Эллады». Органичен для нас образ Геракла. Его выбор был понятен простому советскому школьнику, в классе которого висели пионеры-герои или Герой Советского Союза Александр Матросов. Две богини подошли к Гераклу. Одна – нарядная, соблазняя, пританцовывая. Вторая, в простом хитоне, и волосы её просто уложены, сказала:

– Стыдись, боги наделили тебя силой для свершения подвигов.

И Геракл воскликнул:

– Богиня, я иду за тобой!

Алекс Михаэлидис пошёл бы за первой или сразу за Гекатой в преисподнюю.

Первой страной, которую я посетила после развала СССР, стала возлюбленная Греция. На площади Омония (Согласия) в августе 1993 мы жили в отеле три дня, потом уехали на море в Каламос. Тогда Толя и Юра, греки, только что выехавшие из Ташкента на историческую родину, водили нас по шубным магазинам и даже в свободное время приходили к нам поговорить. И когда я наблюдала, как глумится над официантами в отеле русское быдло в малиновых пиджаках, было желание убежать, только бы не видеть этого. Греция для меня была святыней, ведь она – наша колыбель, и античная, и христианская.

Пока я писала это, Виктория прислала мне ещё несколько строк: «То, что сегодня делают так называемые христианские сионисты – трамповцы и прочие, на самом деле уничтожают древние культурные слои на Ближнем Востоке (не так давно израильтяне разрушили древний финикийский Тир – прим. автора). Ты права, конечно, процесс не нов, я имела в виду институциональное табу на классическую мифологию. Многие из нас испытывали то же при знакомстве с греческими мифами, что ты описываешь. Это как наша первая культурная инициация, предхристианская. У меня, если помнишь, был комментарий к материалу *The Telegraph* об институциональ-

ном табу: «Спрашиваете, что не так с современной западной антицивилизацией? Да теперь, пожалуй, практически всё. После подмены христианских кодексов идеалами либерального фашизма есть необходимость вытеснения любой традиционной культурной и образовательной парадигмы, веками формировавшей в том числе и глубокий эмоциональный мир человека. В результате вместо подлинного сочувствия человеку реальному – болезненная рефлексия на прилично деградировавшее фэнтези (безусловно, призванное сегодня, помимо прочего, вывести в сферу фэнтезийного и как будто бы вполне правильные кодексы чести своих героев, а значит обозначить подобные кодексы невозможными для мира реальности). На этом фоне архетипичные герои великих эпосов действительно представляют серьёзную опасность. Это ж просто гиганты, не укладывающиеся в выверенное линейное представление о жизни без базовых кодексов. Потому и опасны для либерального фашизма и порождённых им политических и культурных карликов. Чтение «Илиады» и «Одиссеи» может быть опасно, так как их содержание вызывает дискомфорт и беспокойство. Студентам разрешается покинуть аудиторию...» Профессор Аракелова совсем не удивлена, что опасения подобного рода зародились в *Exeter University* и что апологеты этого маразма выдают свою позицию за проявление академической свободы. Благо, пока есть и противники этих тенденций.

ТЕАТР АБСУРДА МИНОРУ БЭЦУЯКУ ПРОТИВ «ЦИМБЕЛИНА» УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

В октябре 2023 года народный артист Российской Федерации Евгений Миронов выступал во Владивостоке в Государственном институте искусств. Ответственный за развитие театрального искусства на Дальнем Востоке, художественный руководитель Тихоокеанского международного театрального фестиваля Евгений Витальевич Миронов предположил, что во Владивостоке должен быть аналог Авиньонского или Эдинбургского. Он может привлечь на свои площадки не только театральные коллективы Сибири и Приморья, но и Китая, Японии, Вьетнама... Правда, Владивосток к такой миссии был не готов, поэтому с программой в эти годы стал помогать Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова. Почти за 30-летнюю его историю в программах мировой серии было представлено более 500 спектаклей разных сценических жанров. Правда, до СВО преобладали западные спектакли. Был гостем Чехов-феста и французский конный театр «Зингаро», чей руководитель Бартабас пришёл в искусство, увидев фильмы Андрея Тарковского. Однажды на сцене театра Моссовета в конце спектакля канадского цирка «Элуаз» пошёл дождь! Москвичам в те годы удалось увидеть одного из крупнейших хореографов авангардного танца Пину Бауш из немецкого Вупперталя. Их покорила номером в юбке-колоколе дочь легендарного Чарли Чаплина Виктория.

Международный фестиваль им. А.П. Чехова не обходил вниманием и искусство Востока. Национальное достояние Японии, прославленный актёр театра кабуки Накамура Гандзирос III, в свои семьдесят два года играл восемнадцатилетнюю девушку О-сан в «Самоубийстве влюблённых в Сонедзаки». Играл как комик, со смешными ужимками, высокими певучими интонациями, с танцевальной пластикой. В европейском театре такое

увидеть невозможно. Действие шло под стук деревянных колодушек и сопровождение трёхструнного инструмента «сямисэна». Возникало ощущение, что на сцене разыгрывался эпос: диалоги героев плавно вплетались в своеобразное пение чтеца «гидаю».

Эту пьесу Тикамацу Мондзаэмона японцы через несколько лет представили в исполнении кукол театра бунраку. Были они большими, вполтину или чуть больше человеческого роста. Приезжал на Чехов-фест и замечательный драматург Минору Бэцуяку.

«Запад – есть Запад, Восток – есть Восток, и вместе им не сойтись», – говорил английский писатель и путешественник Редьярд Киплинг. *«Бамбук и сосна не сочетаются»*, – вторили ему японские традиционалисты.

А ведь после революции Мейдзи 1867 года экономический и культурный обмен между Западом и Востоком заметно активизировался. Благодаря братьям Гонкур, японское искусство было открыто французам, а потом оно стало доступным всей Европе и России. Правда, тут можно вспомнить тезис о замкнутости культур. Тому высочайшему мастерству, с которым японские мастера исполняли шедевры графики и живописи, французы или примкнувшие к постимпрессионизму голландцы уподобиться уже не смогли. Особенно огорчительны попытки Ван Гога копировать гравюры.

Восток и Запад летом 2007 года снова пересеклись на Чеховском фестивале. Почти одновременно нас посетили английские, японские актёры и труппы: «Пикколо театр» префектуры Хёго, возглавляемый директором Японской ассоциации драматургов Минору Бэцуяку, Доннеллан с театром «Чик бай Джаул» представил «Цимбелина» Шекспира, пьесу, не избалованную постановками, во всяком случае, в России; режиссёр Осаму Мацумото вывел на сцену пьесу «Места и воспоминания» Минору Бэцуяку.

Между временем создания «Цимбелина» и «Местами...» почти четыре века. Бэцуяку – автор более 120 пьес и на родине уже при жизни назван великим реформатором японского театра, ушёл из жизни в 2020 году. Сказка Шекспира, которую литературовед А. Смирнов сравнивал с «Белоснежкой», и пьеса «японского Беккета» находятся в двух разных художественных парадигмах. На пресс-конференции Тадаши Судзуки, чьё творчество тесным образом связано с Минору Бэцуяку вот уже более сорока лет, кратко определил: театр Шекспира – это о законах

общества и человеке с избыточной энергией. Театр абсурда – о некоем пространстве между человеком и тем миром, где он живёт. Но эти обстоятельства не мешают режиссёрам и сценографам выбирать подчас одни и те же изобразительные средства.

О «Цимбелине» Доннеллана газета «Фигаро» писала: *«Эту пьесу, полную разнообразных перипетий, он ставит как политический памфлет, жёсткий, мрачный. Ни внушительных декораций, ни спецэффектов. Но зато, какие ясные и точные переходы, и полное отсутствие всякой внешней декоративности»*. Тут цитируется сам Шекспир, который именно в «Цимбелине» писал: «Надменный мир хочу я научить / Не внешний блеск, а силу духа чтить». Режиссёр Осаму Мацумото и сценограф Масако Ито воспроизводят убогих, неприметных «статистов», свидетелей жизни провинциального японского городка: старый телеграфный столб, падающий, как Пизанская башня, скамейку с облупившейся краской, истёртый знак автобусной остановки, в глубине – почтовый ящик, когда-то он был красного цвета.

У Бэцуюку такие ремарки, кажется, от Беккета. В пьесе «В ожидании Годо» он так описывал пространство: «Просёлочная дорога. Дерево на обочине». Ощущение простора очень важно для драматурга. В одном интервью Бэцуюку сказал: *«Пространство расширяется всё дальше и дальше, это меня воодушевляет на творчество»*. Ещё на Бэцуюку сильно повлиял Антон Павлович Чехов, которого он называет самым любимым писателем. Оказавшись впервые в России, японский драматург посетил его могилу и даже прикоснулся к надгробной плите. В пьесах Чехова Бэцуюку находит много абсурда и вслед за ним изображает современность, без видимых конфликтов через описание мелких и мелочных на первый взгляд человеческих отношений. Если честно, сценическое пространство, созданное в «Цимбелине» Ормеродом, вообще не произвело впечатление, зато создаётся крупный план: актёры приближаются к зрителю. Единственный сильный образ здесь – разведённый на сцене костёр, к которому приходит Имогена, встретившись со своими братьями, украденными у короля Цимбелина Беларием. Пламя было разведено ещё во время антракта, и минут через пятнадцать амфитеатр уже задыхался. Дым, застилающий зрительные ряды, как машина времени, втянул нас в атмосферу средневековья, где пылали костры и похуже.

Сценограф спектакля «Места и воспоминания» тоже предложил интересный ход: играть на песке. Люди двигались, поднимая лёгкую пыль, которая, как дымка, погружала их в безвременье. Этот приём напомнил «Трёх сестёр» в «Мастерской Петра Фоменко», где действие начиналось, будучи как бы прикрытым от зрителя лёгкой тканью, что превращало просмотр спектакля в подглядывание за чужой жизнью.

Было забавно видеть, как Клотен в «Цимбелине» (в блистательном исполнении Тома Хиддлстона, он же ещё играл и мужа Имогены – Постума) и его дружки несколько под «битлов» спели для Имогены альбу про традиционный рассвет и птички трели. Но эпизод, когда Гвидерий швырнул на сцену отрезанную голову Клотена, нацепив на неё кепку, был сродни американским чернушным комедиям про оживление мертвецов.

У японцев юмор не столь натуралистичен и прямолинеен. В пьесе «Болезни» Бог в поношенном праздничном костюме и с пакетом в руках. Герои «Мест и воспоминаний» тоже очень комичны, трогательны бесконечно. Главный персонаж Мужчина 1 оказывается проездом в маленьком городке, из которого он не может выбраться. Всё происходит на автобусной остановке. Потом выясняется, что здесь уже давно не ходят автобусы, а знаки сохранены как своего рода памятники. Потому что кроме воспоминаний у жителей города ничего нет. Попавший в прошлое двух случайных женщин приличный коммивояжёр, примерный семьянин, попадает в дурацкое положение, оставшись без носков, галстука и ботинок, взятых ими на память.

Женщины Бэцуяку, тоже «пронумерованные» (Женщина 1, 2), не имея настоящего, всегда гуляют по городу с детскими колясками, нагруженными едой, питьём, одеждой, чтоб можно было попить чайку, если встретишься с кем-то, и даже переодеться в платье понаряднее. Упомянутый выше режиссёр Тадаши Судзуки, руководитель «Театра Судзуки в Тоге», считает, что до Минору Бэцуяку японская драматургия находилась под влиянием европейской традиции и многое из неё просто копировала. Но, продолжает он, *«европейская драма не всегда может вместить японские жизненные проблемы»*. Также знаменитый режиссёр говорит о *«специфически японской стилистике»*, *«чувствах одиночества и тревоги, характерных для современной японской действительности»*. Здесь возникает

много вопросов, потому что в пьесах Бэцуюку специфики не видно, зато чувствуется универсальность контекста.

Минору Бэцуюку оказал заметное влияние на творчество писателя, поэта, драматурга, правого ультрамонархиста Юкио Мисимы. Самого Мисимы, лишившего себя жизни средневековым способом харакири, уже полвека нет в живых. Он тоже, с одной стороны, прорывал изоляцию японской культуры, которая, простите за тавтологию, культивировалась веками, увлечшись идеей «содомской красоты» Достоевского. Также его вдохновил Лонг: после поездки в 1952 году в Грецию он, спустя два года, воссоздаёт историю Дафниса и Хлои в романе «Шум волн». С другой стороны, Юкио был против западного материализма, глобализма и коммунизма, опасаясь, что японский народ утратит свою национальную сущность – «кокутай» и самобытное культурное наследие («синто» и «ямато-данасии»), превратившись в «бескорневой народ». Но тяга Японии к западной литературе началась гораздо раньше, на рубеже XIX–XX веков после революции императора Мэйдзи. Советский литературовед корейского происхождения Ким Рехо писал о том, что крупнейший японский писатель начала XX века Нацумэ Сосэки представил развитие всемирной литературы в виде схемы, на которой классическая литература Японии обозначена линией, проведённой параллельно с европейской литературой, а новая японская литература – ветвью всемирного дерева. Так, резюмирует Рехо: *«Постепенно разрушается автономность японской культуры, представление об обособленности пути её развития»*. С Запада в Страну восходящего солнца пришёл романтизм – «романсюги». Уильяма Вордсворда и Джорджа Гордона Байрона, Льва Толстого и Эмиля Золя японские писатели знают не хуже, чем европейцы. А для нас Япония до сих пор представляется больше в гастрономическом или технологическом аспекте, нежели в культурном. В лучшем случае посмотрим «Кукол» Такеши Китано или почитаем Мисиму с Харуки Мураками, второй в 2000-е годы стал частью потребительской корзины российского обывателя.

На VII Чеховский фестиваль Тадаши Судзуки привёз спектакль «Идущие и уходящие – возрождение традиций», состоящий из двух отделений: буддийской ритуальной музыки Японии «Гятэйгятэй» и культовой трагедии Еврипида «Бог вина Дионис», в очередной раз доказывая, что Западу и Востоку лучше стоять на двух ногах.

ПОСЛЕДНИЕ ОТРАЖЕНИЯ. «ПРОЩАЙ, ГВИДО!»

Когда я в этот раз зашла в книжный магазин «Москва» на Тверской, сразу увидела на стойке «Азбуки-классики» «Белые ночи» Достоевского. К своему стыду, я не читала эту повесть, хотя многие книги Фёдора Михайловича со временем перечитываю, поэтому купила. Да, скажу, что и фильм «Преступление и наказание» с Георгием Тараторкиным я только недавно посмотрела. Но многое нам открывается в то время, когда мы этого заслуживаем и готовы его воспринимать по-настоящему.

Хочу сказать, что на фоне разгула Мирового Зверя чтение этих романов и экранизации меня очень глубоко цепляют. Я вообще в театре или при просмотре кино раньше редко плакала, но тут смотрела шедевр Льва Кулиджанова и прорыдала полфильма. Смотреть на игру молоденькой Татьяны Бедовой (роль Сони Мармеладовой – первая в её фильмографии) иначе невозможно, но Майя Булгакова в роли Катерины Ивановны просто всех переиграла, на мой взгляд.

А тут ещё «Бедных людей» Висконти стала смотреть с Марией Шелл и Марчелло Мastroянни. И что ты будешь делать? Меня так тронула игра Мastroянни, что опять комок в горле: в нём какая-то русская неприкаянность есть, да и в феллиниевских фильмах в нём тоже это очень видно: тонкий резец Господа вытачивал нашего любимого Марчелло, но, по счастью, не дал ему этого европейского снобизма. Подлинность величия актёра, но человеческого в нём всё равно больше, чем артистического.

Словом, то ли нервы ни к чёрту, то ли война так влияет, но меня до слёз стали доводить эти феллиниевские фильмы, «Ночь» Антониони тоже, «Земляничная поляна» Бергмана.

Я не про повышенную чувствительность хотела сказать, а что сейчас многое с благодарностью стала воспринимать,

если знаю точно, что замысел художника не ставил задачу испачкать и девальвировать русскую классику, как сделал это, например, Робер Брессон в «Кроткой» или Анжей Вайда в «Настасье Филипповне». И как же шляхтич пошёл «Идиота» пачкать либеральной повесткой, и ведь стиль кабуки как тонко подобрал! По замыслу режиссёра, один из ведущих актёров-оннагата современного кабуки Бандо Тамасабуру V должен был сыграть две главные роли – князя Мышкина и Настасьи Филипповны.

Да что там мог Вайда сделать с Достоевским, который не жаловал польскую спесь, разве что отомстить ему! Да, Бог им всем судья, от нашего величия никогда ничего не убудет, если мы сами будем его беречь. А Вайда как художник иногда очень хорош, просто про русских и православие ему оказалось не по силам. В «Современнике» он так «Бесов» поставил, что Россия у него – это только грязь и хтонический вой. Войлочное дражное серое небо в сценографии его супруга Кристина Захватович повесила. Там даже работники сцены были страшны, как Ку-клукс-клан.

В эти довоенные годы работа с Европой на культурных площадках не всегда носила уважительный и диалоговый характер. Приезжали нас подучивать кой-чему, а мы и сами, как та унтер-офицерская вдова, были рады европейским эмиссарам давать себя пороть, но случались и исключения. Приезжал на Чехов-фест прекрасный Бартабас (Клеман Марти) с конным театром «Зингаро». Он пришёл в искусство, по его признанию, благодаря фильмам Тарковского. У него спектакли шли в павильоне в Коломенском. Накануне одна лошадь ногу подвернула, он, конечно, её на манеж не выпустил. После представления мы потом с его ребятами, были среди французов и румынские музыканты, пили на фуршете. Да, я принесла Бартабасу диск с записью первых студенческих фильмов Андрея Арсеньевича, он меня очень благодарил.

В Москву часто в те годы приезжал выдающийся итальянский поэт, сценарист, режиссёр, художник Тонино Гуэрра, и мне посчастливилось его дважды увидеть: один раз на премьере спектакля на Таганке (Юрий Любимов ставил с Валерием Золотухиным в главной роли) по его поэме «Мёд», а второй раз была на открытии выставки мозаики в Доме Нащокина.

Тонино даже ответил на мой вопрос и дал мне автограф на журнале «Киносценарии», посвящённом его работам.

С Тонино меня объединяла и любовь к армянскому искусству. Он считал, что Армения – единственная страна, которая изменила его мировоззрение. Она перевернула его, и именно после Армении он начал своё путешествие по вертикали. Режиссёры Рубен и Ваге Геворкянцы в 2010-е годы сняли про Тонино ленту «Осень волшебника»: фильм удивительно тонкий, импрессионистический. Авторы пренебрегли линейным автобиографическим повествованием, оно строится как бы на узелках дружбы с Андреем Тарковским, Сергеем Параджановым, Микеланджело Антониони. Так вот при съёмках «Белых ночей» Висконти наложил образ Петербурга на Ливорно, и эта камерность с тесными улицами мне очень понравилась, хотя мы же понимаем, что пространство Петербурга другое, распахнутое. «Коммерсант» в 2013 году писал о том, что Ливорно Висконти выстроил в виде декораций, ничего подобного ранее он не делал в своей карьере. Так, иллюзию тумана над Ливорно неудачно пытаются создать тюлевые занавески, что является задумкой режиссёра, стремившегося создать в своей картине атмосферу искусственного мира. Ольга Касьянова на страницах издания «Искусство кино» утверждает, что «Белые ночи» Висконти принято относить к одной из лучших экранизаций произведений Достоевского в мировом кино. Она выделяет образ города в фильме, представляющего собой что-то среднее между Петербургом и Венецией, и похожий переход в фильме от русского реализма литературы Достоевского к неореализму кинематографическому.

А сцена, когда пошёл снег, особенно поэтична! Тут вспоминаются и амаркордовский снег из фильма Федерико Феллини, и этот павлин из графского сада на заснеженном, замёрзшем фонтане, как из сна. Мы все, скорее всего, воспринимаем один из самых завораживающих в мировом кинематографе эпизод, как маргиналию (кто-то говорил, что маргиналия – самое важное в искусстве кино). Конечно, с небес сошедший павлин, развернувший свой хвост, несёт в «Амаркорде» мощный образ красоты и непостижимости мира. У многих народов павлины символизировали благополучие, мудрость и любовь. Их разводили во дворцах императоров и знатных особ, а жители Китая

до сих пор считают, что если увидеть павлина с развёрнутым хвостом, то это принесёт большую удачу. Но до этой сцены мы видели представителей графского рода. Особенно огорчительна молодая графиня с лицом, на котором зафиксировано полное отупение и вырождение, при этом она без конца отрешённо курит, не выражая никаких эмоций по поводу внешнего мира. Поскольку режиссёр, как и Микеланджело Антониони в своих шедеврах, говорит о деградации всей западной культуры, то считать перелёт павлина из графского сада стоит как побег из оцепеневшего, мёртвого мира в попытке спастись. Но он садится на замёрзший зимний фонтан, и зритель после первых секунд детского восторга понимает: единственное, что уготовано этой удивительной птице – погибнуть.

...Три года назад я была в Краснодаре и увидела, что в краевом выставочном зале проходит выставка «Солярис». Оказалось, итальянец Паоло Мизерини под влиянием поэтики Андрея Тарковского поехал в маленькие деревни Рязанской области, и на фотографиях была Ока и Цна, окрестности Вышенского монастыря. В прессе потом писали, что это взгляд европейца, для которого Центральная Россия лишена привычной сусальности и декоративности. На этих пейзажах зрителя заставляет остановиться тишина и сосредоточенность фотохудожника, а также его устремлённость в небо. Разве можно не быть благодарным за это отражение России итальянскому фотохудожнику? Я сейчас понимаю, что высшая ценность искусства в том, что оно позволяет всем нам отражаться друг в друге. Да, не всегда понимать, принимать, но такие попытки все эти многие века были. Но теперь с Европой произошёл окончательный и, как я понимаю, глубокий обрыв. Даже если мы туда и будем ездить, в наших связях что-то серьёзно надломилось. И мне остается только порадоваться, что ни Бергман, ни Тонино, ни Марчелло не дожили до этого трагического времени.

CORPUS ЦИВИЛИЗАЦИИ. ВЕЛИКАЯ ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ

Минувшая неделя в государстве определила ещё один идеологический конфликт, поскольку старательно раздуваемый врагами бело/красный дискурс уже тлеет и лично у меня не вызывает желания подвизаться на этом поприще. На этот раз меседж охранительной части общества озвучил отец Андрей Ткачёв, как будто в своей риторике сделав непримиримыми антагонистами рацио и душу православного христианина.

Полыхнуло в левом лагере, отповедь (причем, всё по делу, спрашивая, что же в этом контексте Традиция?) написал политолог Владимир Лепёхин, потом в обществе случилась какая-то возня в духе нанайских мальчиков, потом ответила за отца Ткачёва РПЦ.

Я думаю, что всем мыслящим людям России (да и вообще мира, кто по нашу сторону битвы) давно уже понятно, что удары идут как по православному стержню (по шиитскому, армяно-апостольскому), так и по науке, академизму, и одно без другого не выстоит. Если честно, я не хочу никого цитировать и обвинять, а лишь хочу подчеркнуть, что кому-то выгоден новый искусственный конфликт, где разводятся по разные стороны такие понятия, как «рацио», «разум», «Просвещение» и «духовное», «духовность».

«Красной тряпкой» тут сработало само понятие «Просвещение», которое уже в своё время стало выражать чуть ли не Анти-Россию. Экзистенциальное противоречие Запад-Россия вышло на новый круг с тех пор, как французские просвещенцы уже на почве давно дехристианизированной страны пошли сгущивать свое рацио до состояния тусклого стекла. А через него, как известно, видно плохо или, как об этом говорит в одноимённой ленте Ингмар Бергман, люди воспринимают

окружающую действительность в мрачном, уродливом преломлении. В этом контексте вновь процитируем слова апостола: *«Теперь же мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан...»* (Первое Послание к коринфянам 13:12).

Апофеозом этого и стали искусствоведческие трактаты Поля Валери. Да и Герман Гессе в «Игре в бисер», его близкий друг Томас Манн в «Волшебной горе» достаточно подробно описали всё то, что происходит на закате европейской цивилизации. В разных искусствах XX столетия маркером сработало слово CORPUS: огромные запасы знания, художественной и научной мысли нужно было собрать, систематизировать, провести великую Инвентаризацию и разложить всё по новым полкам Библиотеки.

Американский писатель Джон Барт назвал рассказы Борхеса «постскриптумом ко всему корпусу литературы».

Тут стоит упомянуть и Стефана Малларме с его идеей Книги. В известном автобиографическом письме Полю Верлену от 16 ноября 1885 года Малларме писал о «Книге»: *«Что это? Трудно объяснить: да просто книга, во множестве томов, книга, которая стала бы настоящей книгой по заранее определённом плану, а не сборником случайных, пусть и прекрасных вдохновений... Скажу более: единственная книга, убежденный, что только она одна и существует, и всякий пишущий, сам того не зная, покусается её создать, даже Гении. Орфическое истолкование Земли – в нём состоит единственный долг поэта, и ради этого ведёт всю свою игру литература»*. Тут у меня появилась мысль, что лучшие умы мира, предвосхищая только им видимый Новый Всемирный Взрыв, искали новые формы на случай, если рукописи всё-таки подожгут, как когда-то Александрийскую библиотеку. Они и подыскивали свои аналоги утраченных армянских хазов, бисера, капсул, в которых знание и дух, законсервировавшись, могут спастись.

То, что плоды французского Просвещения для православия так же враждебны, как и гильотины, вольтерьянство и барокко, которое вошло в нашу культуру как псевдоморфоza (см. у Шпенглера), это понятно. Если для европейца одновременно вера в Бога и развитие науки, технологий оказались невозмож-

ными уже с XVII века (с тех пор, как Рене Декарт утвердил континентальный рационализм), то Россия все эти века довольно органично развивала и науку, и православную культуру. При этом наша страна до 1905 года уж точно не порывала с православием, которое было уже хронически больным, зараженным оккультизмом, сектами, как католичество. А оно накануне фашизма идеологически окончательно отреклось от Христа и оставило от религии лишь иерархию и структуры, хотя были среди католических пастырей и монашек, кто боролся с «коричневой чумой». Главными героями фильма Роберто Росселлини «Рим, открытый город» (1945) стали инженер, коммунист, руководитель антифашистского сопротивления Джорджо Манфреди и священник дон Пьетро Пеллегрини. И если первого, никого не выдавшего, они пытаются до смерти, то католического пастыря они расстреливают на глазах у детей, которых он воспитывал. Вспомним, что одним из организаторов геноцида армян в Османской империи был Ватикан, но большое число католических миссионеров спасало армянских беженцев, основав лагеря, приюты, школы.

Плоды западного Просвещения были окончательно изъедены уже к 1970-м годам. Рацио стремительно превращалось в Анти-Декарта (пройдя свою стадию Гипер-Декарта), в иррационализм. Вот тогда и был взят на вооружение так называемыми немецкими ультраконсерваторами второй том Шпенглера.

Означает ли это, что само понятие «просвещение» дискредитировано? Нет. Эпоха Просвещения и её плоды не равны просвещению. И отцу Андрею Ткачёву, да и вообще всем участникам полыхнувшего спора хорошо известно, что христианство не против интеллекта и разума, ибо оно не только о духе, душевности, преображении, но и о мудрости. Вспомним о том, что первым христианином был Аристотель.

Наша восточнохристианская цивилизация прекрасно и органично развивалась, помня и о том, что Иисус учил: *«Будьте мудры как змеи, кротки как голуби»* (Евангелие от Матфея 10:16).

Объективности ради добавлю, что и на Западе многие учёные и творческая интеллигенция, да и такие военные деятели, как де Голль, считали себя католиками. Антифашистом был

писатель Герман Гессе, прошедший тяжёлый духовный путь не без отчаяния, кризисов, крена в оккультизм, что особенно хорошо видно в романе «Демиян», который он начал публиковать в 1917 году под псевдонимом Эмиль Синклер. Поэтому тянуть на себя христианское одеяло, ставить ногу на грудь и без того агонизирующего Запада мы не будем. Напротив, наш портал в Свет и Вечность открыт для любого, кто хочет спастись, и для католика, и иудея.

Я думаю, что правильная риторика отцов Русской Православной Церкви сегодня стала наконец-то прорываться неслучайно. Я её услышала от игумена Евстафия (Жакова). Он назвал создателей фильма «Мумия» «негодяями, подонками, мракобесами, не имеющими ничего общего с подлинной христианской верой».

Наше государство, да и вообще восточнохристианская цивилизация не должны окончательно противопоставлять себя плодам Просвещения, потому что в сценариях «хозяев дискурса» – уничтожение всей Цивилизации с её тысячелетиями накопленными знаниями. Христос и Декарт сегодня оказались по одну сторону битвы.

А спасти всё самое лучшее, независимо от того, где это зародилось: в Египте, Античности (её некоторые искусствоведы трактуют широко, включая как Элладу, Рим, этрусков, так и Египет), в Европе или Африке, нам придётся. Сейчас между Россией и Западом, на стороне которого выступают Турция, Азербайджан, Пакистан, Израиль, многочисленные радикальные исламистские прокси, идёт война. Что-то будем отторгать от себя с кровью и мясом, а что-то наследовать и сохранять, не превращая при этом свою страну в кладбище отходов западной цивилизации.

P.S. Кстати говоря, оплата обучения в православных школах стоит космических денег, поэтому РПЦ должна понимать, что не надо заниматься ни прозелитизмом, ни делать окрики в духе обер-прокурора Константина Петровича Победоносцева. Люди сами выйдут на свет Христа, если он будет оставаться и в жизни русских патриархов, и отцов самых отдалённых деревенских приходо́в.

Валерия Олюнина

«КОГДА МЫ УТОЧНИМ ЯЗЫК...»

ЭССЕ О МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
В УСЛОВИЯХ ГЕОПОЛИТИЧЕСКОЙ ТУРБУЛЕНТНОСТИ

Издательство «Перо»

109052, Москва, Нижегородская ул., д. 29–33, стр. 27, ком. 105

Тел.: (495) 973–72–28, 665–34–36

www.pero-print.ru e-mail: info@pero-print.ru

Подписано в печать 11.030.2026. Формат 60x90/16.

Бумага офсетная. Усл. печ. л. 10,125. Тираж 100 экз. Заказ 226.

Отпечатано в ООО «Издательство «Перо»