



Майя ТУРОВСКАЯ

БИНОКЛЬ

ЗАМЕТКИ О РОССИИ
ДЛЯ НЕМЕЦКОГО
ЧИТАТЕЛЯ

ЗАМЕТКИ О БЕРЛИНЕ
ДЛЯ РОССИЙСКОГО
ЧИТАТЕЛЯ

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА

НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС

Майя Туровская

БИНОКЛЬ

Заметки о России для немецкого читателя
Заметки о Берлине для российского читателя

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА • 2003

ББК 63.3(4Герм-Берлин)6-7
УДК 930.85(430-25)"1960/20"
Т 88

*Федеральная целевая программа «Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)*

Художник
О. Смирнов

*В книге использованы фотографии
И. Мухина, О. Смирнова, В. Стигнеева, В. Щеколдина*

Туровская М.
Т 88 **Бинокль.** Заметки о России для немецкого читателя. Заметки о Берлине для российского читателя. — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 376 с., ил.

Собранные в книге эссе известного киноведа, культуролога Майи Туровской — наброски или зарисовки «текущих мгновений», на глазах уходящих в прошлое, писавшиеся для немецких и русских газет, — своего рода «критический дневник». А так как эти «текущие мгновения» пришлись на эпоху смены миллениума и очевидной смены соцсистемы, то речь в них, скорее всего, о времени — о времени перемен. Судьбы России и Германии связаны в Европе наиболее тесно, и хотя во многом противоположны, но во многом и сходны, с какой стороны ни взгляни. Поэтому книжка называется «Бинокль».

Большую часть книги представляют эссе о Берлине позавчера и нынче, который автору пришлось наблюдать в разные моменты, по разным поводам, в разном социально-политическом и культурном контексте.

ББК 63.3(4Герм-Берлин)6-7
УДК 930.85(430-25)"1960/20"

© М. Туровская, 2003

© Художественное оформление.

ISBN 5-86793-222-2 "Новое литературное обозрение", 2003

От автора

Времена не выбирают,
В них живут и умирают.
А. Кушнер

...Эта небольшая книжка не была задумана, не была в собственном смысле и написана: она случилась. Деля свою жизнь между Германией и Россией, пять лет назад я получила предложение от респектабельной немецкой газеты «Frankfurter Allgemeine Zeitung» подумать о теме для фельетона. При этом немецкое понятие «Feuilleton» ничего общего ни с сатирой и юмором, ни с названием жанра не имеет. Оно обозначает нечто вроде нашего «отдела культуры» самого широкого профиля. Я предложила газете самую узкую из возможных тем: пристрастие театра к спектаклям во «внесценном» пространстве. С этого началось мое спорадическое сотрудничество с немецкоязычными газетами.

Писать о России для чужеземной публики не то же самое, что для своей. Легче, потому что она мало что об этом знает. Труднее, потому что она знает об этом мало что. Обертон ликбеза на всех уровнях неизбежен. Упомянул какое-нибудь чудное мгновение — в скобках (Пушкин), в скобках (великий русский поэт).

Подобное писание «на вынос» поневоле требует некоторого оптического сдвига, «остранения». Слова и словечки текущего лексикона становятся цитатами, самозакавычиваются. Любая «тема» располагается между кратким «этимологическим» экскурсом и «вы-

водом»: «о чем». Текст, таким образом, становится чем-то вроде «наглядного пособия». Многое при этом оказывается непереводаемо не только на язык (например, каламбур: «Храните деньги в банке. Стеклопеной»), но и на быт и нравы.

К примеру, простенькая шутка из букваря «новых русских» «еврокрыльцо» как раз на непереводаемости и основана: во-первых, «евро» для немцев дензнак; во-вторых, «крыльцо» у местных домов нету, есть «наружная лестница».

Теснота газетной площади со временем приучает укладываться в минимум знаков, по принципу, когда-то точнее всего сформулированному в рекламе машины «Фиат 127»: «внутри больше, чем снаружи». Эта убогость, в свою очередь, создает трудности для перевода, и я пользуюсь случаем принести мою благодарность Розмари Титце.

Но у текста не хочется отнимать право на существование «на языке оригинала».

...То, что здесь собрано, — наброски или зарисовки «текущих мгновений», на глазах уходящих в прошлое и порастающих травой забвенья. А так как, волею судеб, данные «текущие мгновения» расположились вокруг перелома тысячелетий (впрочем, условного) и очевидной смены соцсистемы, то речь в них идет скорее всего о времени — о времени перемен.

«Время» в переломное время (в том числе быстрой смены технических средств) получает ускорение. Сегодняшняя злоба дня уже назавтра из грамматического «настоящего» переходит в Perfekt, минуя Praeteritum, и становится гербарием. А за этим «совершенным прошедшим» маячит для автора еще Plusquamperfekt, и все эти времена, аккуратно расфасованные разноязычной грамматикой, сталкиваются в нашем опыте. Что поделаешь: это было при нас, это с нами войдет в поговорку... А так как фельетоны эти обращены

были к немецкоязычной аудитории (газеты «Frankfurter Allgemeine Zeitung», «Financial Times, Deutschland» — Германия, — «Neue Zuericher Zeitung» — Швейцария), то почти невольно в них вклинился встречный «немецкий» мотив, относящийся как к давно прошедшему, так и к настоящему. Мотив Берлина, который автору пришлось наблюдать в разные моменты, по разным поводам, с промежутками разной — иногда большой — продолжительности, в присутствии Стены и после ее падения, возник в связи с 50-летием студии DEFA. Не было уже ни студии, ни страны, которой она принадлежала, но народу собралось великое множество. На этом юбилее post mortem было меньше привычных нам как ностальгии, так и стёба, — скорее немецкая Sachlichkeit (деловитость). После этого я записала некоторые давно прошедшие «текущие мгновения», может быть, как раз потому, что они относились к стране, которой уже не было, к Берлину, который изо дня в день меняется на глазах. Записала кое-что из того, что помню и как помню, то есть дискретно, наподобие азбуки Морзе: тире—точка—точка—тире, поскольку и встречи мои с Берлином были дискретны (не могу не поблагодарить за помощь Сюзанну Рёоль).

В конце концов, судьбы обеих наших стран связаны в Европе наиболее тесно, и хотя во многом противоположны, но во многом и сходны, с какой стороны ни взгляни. Поэтому я назвала эту книжку «Бинокль».

Венок туалетов*

Быть может, цивилизованный капитализм в России начнется с повсеместно укоренившейся привычки спускать за собой воду в клозете.

Туалет многогранен. В великом немецком фильме «Последний человек» героя морально уничтожают, низведя с «высокого» положения ливрейного швейцара до уровня «последнего» человека — служителя в туалете.

Сентиментальные шестидесятники могут вспомнить пикантный «Скандал в Клошмерле» вокруг открытия городского туалета и знаменитые социально-сортирные гротески в фильмах польской школы.

Наше посткино, в свою очередь, не упустило возможности повеселить публику, поместив на толчках эмигранта рядом с милиционером («Бля») или сделав платный туалет штаб-квартирой мафии.

Сортир драматургичен. Это место для всякого рода побегов из-под стражи, ограблений, шпионских встреч, убийств. При случае в нем у писсуара можно поговорить о смысле жизни.

Время от времени вокруг туалета возникают скандалы. Не только в Клошмерле, но и в критике (вспом-

*«Венок туалетов» был написан до всякой перестройки, но получил доступ в печать и был модернизирован в дни перестройки. Он отчасти предвосхитил жанр книжки.

ним знаменитых «Трех девушек в голубом» Л. Петрушевской). Уже пора написать диссертацию «Туалет в искусстве: метафора бытия».

Все же главная, эстетически не преображенная функция туалета осуществляется в наличном бытии, и она мало описана в изящной словесности.

В прелестной детской песенке утро начинается с улыбки. Но утро «делового человека» начинается с посещения сортира; вечер кончается тем же, и каждый из нас в течение дня посещает несколько подобных заведений разного типа и достоинства. Это изрядный кусок человеческого существования, который, в свою очередь, может стать предметом текущей туалетной критики (ведь есть же ресторанная, в самом деле) или социологических исследований. Может быть, когда-нибудь социопсихологи напишут: «Цивилизованный капитализм в России начался с повсеместно укоренившейся привычки спускать за собой воду в клозете и переходить улицу на зеленый свет». Но это — в светлом будущем. Пока неспущенная вода — верный признак российского ватерклозета, начиная от хранилищ культуры, таких как Минкульт или Большой зал консерватории, и кончая местами общего пользования, таких как отели и рестораны.

Но, осознавая широту и глубину темы, я оставляю ее другим, себе же выбираю скромную область практического туалетоведения и предлагаю читателю лишь некоторые плоды ума холодных наблюдений и сердца горестных замечаний.

Итак...

Первое воспоминание — сентиментальное. Где-то в конце 1950-х, когда еще только забрезжило паломничество в старинные русские города, впоследствии ставшее модой, но до сих пор еще не ставшее полноценной отраслью, мы отправились в Ростов Великий. Еще не было Золотого кольца, еще не было ту-

ристов, еще не было ресторанов а ля рюс, еще не было, не было, не было... — но была маленькая гостиничка, как в любом провинциальном городке: опрятная, но без удобств. Санузел был представлен ручноймойником в комнате и клозетом на этаже, состоящим из двух классических «очков». Станным образом естественного запаха не ощущалось. Может быть, он был оборудован каким-нибудь старинным «дымным» или же «сфагновым» устройством и теперь представил бы музейную ценность. А может быть, его просто хорошо мыли. Гостиница пахла дымом березовых дров, стираными половиками и ржаным хлебом.

Увы, когда сколько-то лет спустя я снова оказалась в Ростове, единственная гостиница больше не существовала. Местное предание гласило, что какая-то заблудшая американская туристка сфотографировала это самое очко и опубликовала экзотическое фото. После чего туалет прекратил свое существование вместе с гостиницей. Экзотика, впрочем, существовать не перестала, утрачены были только старые секреты «обезвонивания».

Первая встреча с европейской, а точнее, с немецкой ватерклозетной культурой была заглазной и шокирующей. Просматривая на экране километры хроники для нашего с Михаилом Роммом фильма «Обыкновенный фашизм», мы наткнулись на сюжет о строительстве «линии Зигфрида». Врывшись лопатами в землю, строители воздвигали в основании вала линию санузлов, сверкающих кафелем и фаянсом. В фильм сюжет не вошел, но знаменитый оборонительный вал так и остался в моей памяти стоящим на унитазах.

Когда Ромм отправил нас за материалами в Берлин (восточный), мы увидели немецкий общественный туалет в действии — он был стерилен. За 20 пфеннигов вам отмыкали кабинки, протирали сиденье, а после вручали мыло и полотенце. Ни нацизм, ни со-

циализм не смогли лишить немцев гигиенических привычек и туалетной бумаги...

Я не доверяю рассказам соотечественника, впервые посетившего Европу, когда он уверяет, что больше всего его поразил Британский музей, Нотр-Дам или супермаркет. Больше всего его поразило скромное очарование буржуазного сортира: в гостинице, в супермаркете, да в том же Британском музее.

Когда десятилетия три назад я совершила свой первый скандинавский тур, мы были готовы к тому, что в Стокгольме нас ждет экстравагантный музей новейшего искусства в виде женского тулова со входом в известном причинном месте. Выставка Магритта была подарком судьбы, а «Персона» Ингмара Бергмана подарком киностудии; первые в Европе порновитрины — экзотическим, но ожидаемым сюрпризом. Но каждый туалет был маленьким интимным открытием. Мы с приятельницей стали коллекционировать их, поскольку на более материальные коллекции средств не было. Лучший экземпляр мы отыскивали в Политехническом институте финского экспериментального города-спутника Тапиолы. Унитазы были строго элегантны. Зеркала и пуфики, пуфики и зеркала превращали его в идеальную уборную для студенческого конкурса красоты. «Райское блаженство» — сказала бы реклама. А мы единогласно присудили ему главный приз.

Теоретическое отступление

Как-то в 1970-х Сергей Юткевич, вернувшись из Италии, с возмущением рассказывал, что на биеннале в экспозиции он видел взаправдашний унитаз. Эпатаж достиг тем самым цели, но возмущение доктора искусствоведения с точки зрения теории было не

вполне корректно. Вещь, из которой вычтена утилитарная функция, выводится тем самым из автоматизма восприятия, «остраняется» и становится чистой формой. Как форма унитаза не одиозен, он может напомнить раковину, чашечку цветка или фиал и вполне годится в эстетические образцы современного дизайна.

Случилось, однако, что эта самая форма европейского унитаза была в моих глазах подвергнута сомнению на кинофестивале в Германии в Оберхаузене. В соседнем гостиничном номере помещалась моя коллега по жюри из Канады. Каждый раз, заглядывая ко мне, она игриво подмигивала в сторону туалета и говорила: «Какие забавные, однако, здесь унитазы». — «Чем забавные?» — «Ну вот это донышко — зачем оно?» — и заливалась смехом.

Славянская интермедия

Это было — еще в советские времена — в болгарском городе Петриче, стоящем почти на границе трех стран: Болгарии, Греции и бывшей Югославии. Будучи местом жительства знаменитой ясновидящей Ванги, город богател и мог позволить себе масштабное общественное сооружение.

Психология общественных сооружений — отдельный предмет; например, ВСХВ можно рассматривать как фрейдистское вытеснение комплекса разоренной деревни.

Город Петрич воздвиг на подиуме из мрамора беломраморное здание, которое оказалось универмагом. Пройдясь по прохладным залам этого дворца, я спросила, где здесь туалет. Оказалось, что его забыли построить. Продавщица подсказала, что надо спуститься с подиума и пойти налево. «А дальше по запаху» уличный туалет отыскался без труда...



Американское отступление

Оказавшись в Штатах, я в первый же час, в первом же гостиничном номере поняла фундаментальную разницу между европейской (принятой и в нашем отечестве) и американской идеей унитаза. Вот уж что никак не назовешь раковиной. Он похож на воронку, наполненную водой. И если бачок у него помещается сверху, как у людей, то вода мощным водоворотом высасывается снизу и снова возвращается в свои фаянсовые берега.

Я долго не могла привыкнуть ни к этому водовороту, ни к озеру, пока в один прекрасный день не сообразила: батюшки, да это же наша родимая дыра, то самое пресловутое «очко», которое сфотографировала как экзотику американская туристка, только оправленное в фаянс и снабженное гидравлическим устройством. И действительно, зачем эта эстетизированная форма раковины, зачем то самое донышко, которое требует специального внимания, щетки и прочего дезодоранта, — не запечатлелся ли в нем, чего доброго, аналитический, рационалистический и праздный дух старой европейской культуры, который потому и не подходит нам с нашей бесшабашной стихийностью и нежеланием оглянуться на содеянное? В то время как дыра с водой гораздо нам ближе и сподручнее. Вот только эта американская механизация, черт ее дер!

Впоследствии, в процессе дальнейшей жизни, я убедилась, что даже унитаз *made in USA* может дать осечку, что даже ихний, быстрый, опрятный, трезвый и любезный Афоня может сделать тят-ляп, и, как бывшая советская, я сама научилась чинить этот американский сортирный водоворот.

Следующим было удивительное открытие, что в одноэтажной Америке под ухоженными лужайками и

нарядными коттеджами вовсе не всегда проложена канализация или даже муниципальный водопровод; что вода может быть автономной, артезианской, а этот самый toilet может выходить не в общественную канализационную трубу, а в бак — ну, может быть, не с «дымным», а с химическим «обезвониванием». И тогда фаянсовое американское очко почудилось мне еще более сродни нашим российским просторам. И, может быть, для практического туалетного развития России американский путь даже более эффективен и родствен, вопреки извечно различному общественному устройству. Как-никак, американская туалетная культура рассчитана (как и американское кино) на «простого человека», на каждого и всякого: если у него образовалась привычка спускать воду. Но привычки в США вырабатываются, а не случаются.

Эпилог

С тех пор как евроремонт стал одним из главных божеств нашего меняющегося социума, сделалось очевидно, что прежнее — хотя и строго иерархизированное нормально — политическое единство распалось на два несообщающихся сосуда: обладателей отечественных унитазов и импортных (чтобы не упоминать об «очках», по-прежнему разбросанных по просторам России). Их разделяет не столько стремление к дизайну или качеству (часто проблематичному), сколько марксистская категория «цены» в твердой валюте. Она наконец-то стерла сакраментальную грань между физическим и умственным трудом неоплачиваемых «бюджетников», с одной стороны, и между правящей элитой и братвой — с другой. Сообщающимися сосуды остались лишь на абстрактном уровне общей канализационной трубы. Но если заглянуть глубже, в

устройство унитаза, оно — в любом дизайне — осталось прежним.

Увы, посещая изредка презентации и другие праздники жизни, я убедилась, что базовые социальные привычки изменились мало: как не спускали, так и не спускают. Остается надеяться, что на интимном, домашнем уровне красота унитаза вкупе с рекламной поэзией моющих средств спасет ростки цивилизации.

P.S. Намедни возле нашего дома на Ленинградском проспекте для сельских и прочих хозяев открылась продажа передвижных туалетных кабинок. До XXI века остается всего ... дней.

В щелях постсоветского пространства

Недавно лидер одного из самых успешных театров Москвы — Ленкома — Марк Захаров выступил с предложением: оставить в столице 6—7 больших, проверенных временем сцен, а прочие (их более двухсот) ликвидировать. На первый взгляд, в этом экстремальном предложении есть свой резон. Зачем городу, где старухи в пополнение к пенсии торгуют с рук сигаретами и водкой, где беженцы нищенствуют в поездах метро, где улицы украшаются и хорошеют, а во дворах пешеходы скользят по ледяным торосам, — зачем, в самом деле, этому пышному и бедному городу разливанное море спектаклей?

Впрочем, выпустив громкую премьеру по роману Достоевского «Варвар и еретик», маститый маэстро и сам понял, что погорячился.

Еще года три назад поход в театр был поступком. С одной стороны — цены на билеты; в прежние времена они, как квартира или освещение, не стоили почти ничего, теперь их надо выкраивать из скудного бюджета. С другой стороны, позднее возвращение: увы, транспорт ненадежен, а улицы небезопасны.

Не то чтобы кошельки потяжелели или милиция навела порядок, но у театров снова звучит традиционно московский вопрос: «Нет ли лишнего билетика?» Любой мало-мальски интересный спектакль име-

ет спрос. Но самая заметная черта недавних театральных сезонов — их пристрастие к малому формату.

Классик театрального авангарда Мейерхольд называл такие спектакли «внесценными». Они могут ставиться где угодно: на малой сцене театра; в фойе; в репетиционном зале; в квадрате квартиры; в выморочном нежилом помещении; в коридоре, на лестнице, во дворе, в вагоне электрички (был когда-то и такой спектакль), в любых практически щелях пространства, отвоеванного у жизни, — у стационарного ли театра, у властей предержащих, у добрых «спонсоров» (кажется, это самый популярный термин сегодняшней русской культуры).

Такие спектакли не только «внесценны», но и практически «внезальны» — зрители в количестве от 50 до 200 человек не отделены рампой. Это входит в эстетику спектаклей и, кстати, делает их особо достоверными. Актеру не за что спрятаться — он играет почти на коленях у публики; режиссер обязан быть точным в замысле и в рисунке.

И эти малогабаритные спектакли вовсе не пустяковы: напротив — здесь-то как раз дерзают на то, что не всегда удается на больших сценах.

Представьте, что вы входите в заднюю дверь Манежа (некогда во время памятной выставки здесь топал ногами на «левых» художников Никита Хрущев, а ныне размещается фирма «ЛогоВАЗ» — крупнейший автомобильный дилер), взбираетесь по утлой лесенке и оказываетесь в подобии коробочки, которая вмещает минимум убогой гостиничной мебели, 76 зрителей и ансамбль музыкантов за их спиной. В этом глухом пространстве разыгрывается фрагмент из «Мертвых душ» Н. Гоголя, который режиссер В. Фокин скромно назвал «Нумер в гостинице города N».

Гоголь — один из самых трудных для сцены русских авторов. Из-за выпуклости своего реализма и

сквозящей за ним чертовщины; из-за странного смеха «сквозь невидимые миру слезы»; и главным образом из-за громады великолепнога текста.

Когда-то, 70 лет назад, тот же Мейерхольд пытался вместить «всего Гоголя» в своего монументального «Ревизора» — трагическое прощание с иллюзиями.

Весь спектакль Фокина укладывается между строк «поэмы», так сказать, в щели сюжета. Герой «Мертвых душ» устраивается в номере и предается полуночным мечтаниям: это практически «монолог» Чичикова, но «монолог тела». Замечательным образом из гоголевского текста в спектакль переключались несколько незначащих фраз. И, однако, можно сказать, что при своем минимализме в этот фрагмент режиссер попытался вместить «всего Гоголя» с его разящим юмором, экзистенциальной скукой русской равнины, с физиологической дотошностью и ночным мороком; со смесью невероятной деловой фантазии (Чичиков скупает «мертвые души» крепостных, чтобы прослыть богатым и выгодно жениться) и ее фатальной непроизводительностью. Сколько Чичиковых с проектами, не менее фантомными, гуляет сейчас по свету!

Но главное действующее лицо спектакля даже и не Чичиков с его авантюрой, а — в полном соответствии с заголовком — сам «номер в гостинице города N», само пространство, заполненное скрипами, шорохами, кряхтением, вздохами, которые создает замечательный музыкальный ансамбль Марка Пекарского, один из самых авангардных в России. И весь спектакль — это тоска самого русского пространства, которое томится и мается мелкотравчатостью человеческих дел.

А вот новейший Гоголь — тоже малоформатный, хотя это целая пьеса: малое пространство честно разделено на как бы сцену и как бы зал.

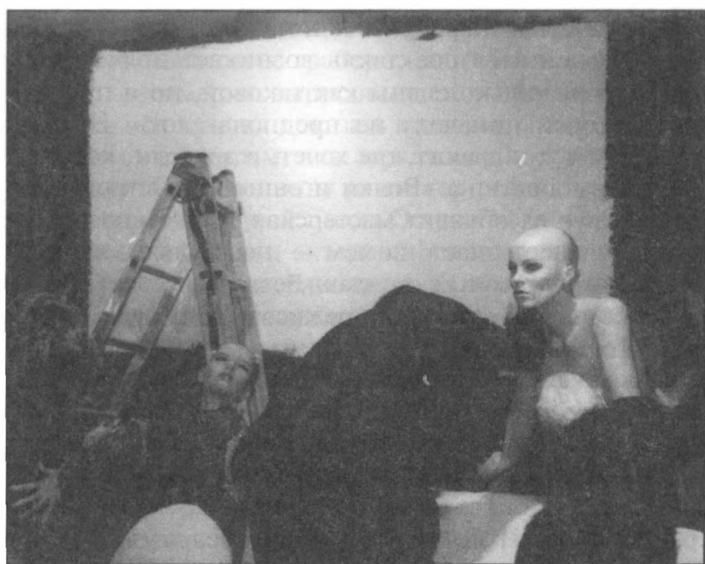
«Театр на Покровке» С. Арцыбашева играет «Женитьбу» — гомерически смешную историю сватовства

нескольких женихов к купчихе Агафье Тихоновне. Невеста глупа, женихи монструозны — каждый на свой лад, а главный претендент Подколесин и вообще выпрыгивает в окно в самый момент свадьбы.

Но смех, который раздается в зале, скорее сочувствен, декорация скорее изящна и действующие лица со своими дурацкими «приколами», как теперь говорят, скорее симпатичны. Понятно, что «сцена» не имеет глубины, и действие разворачивается вплотную к зрителю. Но из этой «карманности» спектакля режиссер извлекает свой и неожиданный смысл. Искатели приданого и конкуренты-женихи в этой постановке оказываются одинокими душами, которые рады случаю побыть в обществе хотя бы и друг друга, людей посмотреть и себя показать. И идиотское сватовство выливается в маленький праздник единения, который, как и мечтания Чичикова, фатально рассеивается в ничто. Новая реальность почти истребила способность людей к общению, к частным, неформальным связям, которыми богата была и в худшие времена убогая советская жизнь, и остроумная, живая постановка режиссера так же симптоматична для дня сегодняшнего, как «старые песни о главном» на российском TV.

На самом деле тенденция к малому формату стала заметна еще на исходе советской эры. Театр более оперативно, более «этически», если воспользоваться словом А. Базена, отвечает потребностям зрителя и актера, чем кино и масс-медиа. Еще недавно театр в России и вообще скорее был «кафедрой», по слову того же Гоголя, нежели entertainment, и такие сцены, как «Современник» или Таганка, были призваны к жизни потребностью в легальной — хотя и запрещаемой — «фронде». Они заменяли и политику, и публицистику, и общественную жизнь.

В позднебрежневские времена, когда основать театр стало проще, «малые сцены» оказались скорее



способом эскапизма. Ведь приватизация образа жизни началась гораздо раньше, нежели собственности, которая немногих баснословно обогатила, а прочее население довела до убожества, так что билет в театр стал проблемой материальной.

Надо ли считать возвращение публики признаком экономической перемены или чем-то иным?

«Внесценный» спектакль возникает подчас даже там, где не только сцены как таковой, но и публики как таковой поначалу не предполагалось. Но, как говорится, дух дышит, где хочет, и зрители, которым повезло попасть на «Волки и овцы» А. Островского, если вдруг их объявит мастерская П. Фоменко, громятся черт знает на чем — на стульях, ящиках, табуретках, учебных стендах. Ведь Мастерская в основе своей — всего лишь режиссерский курс Мастера в Театральном институте.

Но какая увлекательная метаморфоза пространства маленького репетиционного зальчика. То, что в театре привычно изображается задником или кулисами, — провинциальный пейзаж, купола церквей, сад — нарисовано на окнах, окна не задернуты, спектакль играет днем. И потому, что дали прозрачны, а «витражи» примитивны, что театральный свет мешается с естественным, все становится легким, звонким, не совсем всамделишным и театральным. Как раз потому, что театра никакого нет. Есть старая пьеса, молодые исполнители и режиссерская фантазия.

Как ни странно, А. Островского, самого плодovitого из русских классиков, оставившего 47 пьес, некогда кормивших Императорский Малый театр, меньше всего играют. И не оттого, что он «устарел». Напротив, жизнь вплотную придвинула Россию к его сюжетам, рожденным первой эпохой российского капитализма. К его темам «бешеных денег», «бесприданниц», «банкротов», актуализированных нашим

временем. Но традиции Малого театра, но боязнь бытовизма и, не дай Бог, «классового подхода»...

П. Фоменко нашел «золотой ключик» к непопулярному классику, и в его лукавой постановке «волки» и «овцы» обмениваются местами, как в контрдансе.

Но как раз потому, что пьеса сыграна так прозрачно и вроде бы не о том, вся грубость материальных интересов, взаимного грабежа, шантажа и взаимовыгодного лицемерия вырисовывается при этом столь выпукло, что хочется показать спектакль современным властным структурам, как зеркало на дороге.

Найденные принципы режиссер реализовал сполна в постановке другой пьесы Островского — *evergreen* мелодрамы из жизни актеров «Без вины виноватые» на вечный сюжет потерянного и обретенного сына. На этот раз он разыграл представление с суперпрофессиональными исполнителями Академического театра им. Вахтангова в театральном буфете, прислушавшись к реплике пьяненького комика Шмаги: «Мы артисты, наше место в буфете». И снова постановка стала праздником театральности и сущим праздником для театралов.

«Театральность» города есть свойство, имманентное ему, и Москва — город театральный. Первая студия возникла здесь еще в начале века, и ее инициаторами были два самых значительных персонажа театральной русской культуры — Станиславский и Мейерхольд. Октябрьская революция стала катализатором неслыханного взрыва сценической активности, и театры стали первыми полпредами СССР в мире. Советская сцена взяла на себя множество функций подавленной общественной жизни.

Но «коэффициент» театральности не всегда равен себе, и мы были свидетелями того, как в раннюю пору перестройки и гласности главным театром стал театр политический. Заседания парламента, впервые раз-

решенные для трансляции по TV, приковали к себе всю страну, отняв зрителей даже у футбола.

Но усталость от политики вернула зрителей в театр просто. Если прежде театр замещал политическую жизнь; если затем политическая жизнь заместила собою театр, то сегодня зрители охотно покидают свой голубой экран ради спектаклей.

Во-первых, попасть на малые постановки не так легко, но зато престижно. Не среди «новых русских», конечно, но среди тех, кто по сей день составляет остатки рассеянной по невыгодным службам и обнищавшей интеллигенции. Театр — часть ее привычного обихода и ее самосознания. Во-вторых, театр, в отличие от киносеанса, какое-никакое общение. Это место социализации — не только по политическому принципу, как при Советах, но и по естественным склонностям частных лиц. В-третьих, это продолжение начавшейся в позднебрежневские времена приватизации образа жизни. И наконец, привычный русскому зрителю способ осмысления действительности. Ибо вместе с экспериментом, который служит залогом «внесценного» спектакля, в лучших из них слышится нечто, что волнует сегодняшнего посетителя. К таким спектаклям относится «Гроза» того же А. Островского в Театре юного зрителя, ставшая гвоздем последнего сезона.

«Гроза» — с детства навязшая в зубах пьеса, но в этом виноват не классик, а школьная программа, где она занимает почетное место. Но тщетно было бы искать в спектакле деление на «темное царство» и «луч света», чему учит школа по слову «революционных демократов» позапрошлого века. Здесь все вместе — святое и плотское, старинный «порядок» и гибельные страсти, дикость и наивное «просвещение». А гроза не природное явление только, способствующее самоубий-

ству героини, а само состояние русской жизни или, если хотите, «загадочной русской души».

Г. Яновская поставила спектакль на сцене — но на этот раз сцена наглухо отгорожена от зала, она оголена снизу доверху, до колосников, и вмещает весь театр в миниатюре: и действующих лиц, и зрителей, и закулисные эффекты. Театр не прячет, а демонстрирует свои старинные приемы: грозу производят на глазах железными листами и румкорфовыми катушками, Волгу наливают из ведер, а провинциальный Калинов отгорожен от зрителей народной богородской игрушкой. И эта эфемерная ограда охраняет старые предрассудки и новые веяния, злобу и доброту, зависть и анархические порывы к свободе крепче каменных стен. «Я понимаю, что все это наше русское, родное, а все-таки не привыкну никак», — говорит единственный в городе приезжий, и эти слова, никогда прежде не замечаемые, цитируются во всех рецензиях, ибо не только служат камертоном спектакля, но и наглядно выражают настроение общества: его смуту и его растерянность перед собственной непредсказуемостью.

Кстати, тут же, в фойе театра, идет почти что моноспектакль «Преступление. К. И.» по одной из линий романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание», поставленный К. Гинкасом и продолжающий его опыт инсценировки знаменитого романа, начатый когда-то в соседнем — подсобном — флигеле представлением «Играем “Преступление”».

Понятно, речь в статье лишь об «избранном», так сказать, о классике малоформатных постановок, о первых режиссерских именах. А сколько еще играет менее знаменитых спектаклей, вплоть до оригинального кукольного театра, вмещающего семь человек детей в сопровождении взрослых.

В полуразрушенном доме нашей жизни, среди бушевания политических шоу, рекламы, дорогостоящих и недоступных зрелищ, они зажигаются, как окошки квартир — более яркие и более тусклые, большие и маленькие, свидетельствуя, что культура все же не сброшена с «корабля современности», что преемственность не прервана (я не случайно выбрала постановки классики). И обычный московский зритель потихоньку возвращается в театр (иногда даже с букетом ландышей или розой для любимого актера) — не потому, что он разбогател, а потому, что, слегка оправившись, он пытается таким путем восстановить нарушенную экологию своего бытия.

Июнь, 1997

Время «триллера»

...Совпадения случаются не только в бестселлерах, но и в жизни. Как раз когда я кончала один из подопытных криминальных романов «Антикиллер», пришла газета «Известия» со статьей «Майор особого назначения» (19/07/97) об «отделе по борьбе с организованной преступностью», где пытки стали нормой вне зависимости от виновности или невиновности задержанного. Пытки описаны.

На последних страницах «крими» двое ментов — один бывший, другой настоящий — чинят расправу над исключительной жестокости «крутым», не признающим никакой морали, даже воровской, и, среди прочего, «замочившим» их коллегу и друга. Расправа, в свою очередь, так жестока, что даже бывшему менту (он же недавний зэк) она претит. Но он не вмешивается, ибо у его напарника позади «Афган» и его понятия о справедливости исходят из того, что «большинство не видело, а не знал почти никто!» Расправа, как и все прочие криминальные и антикриминальные действия, описана, и это превращает «крими» в кровавый «триллер». Увы, при своей выдуманности, это, быть может, самый реалистический жанр постсоветской эпохи...

К этому отнюдь не литературному *qui-pro-quo* мы еще вернемся.

* * *

Среди разгула потребительского импорта и тотального дефицита собственной продукции есть одна отрасль, где российское товаропроизводство не только достигло паритета, но уже претендует на приоритет. Это — криминальный роман. Пройдите по книжным лоткам на бойких местах, и вам бросятся в глаза пестрые книжки в твердых и мягких обложках — отечественные «крими».

Читатель всегда нуждается в «чтиве», но советская доктрина, как и национальная традиция, была ориентирована на «высокую культуру». Был, разумеется, у советского читателя свой дежурный «майор Пронин» — его приключения зачитывали до дыр, но одновременно служил он вечной мишенью насмешек и пародий. Мечтой обывателя был в ту пору зарубежный бестселлер. Наряду с заграничной косметикой или виски.

Первое вполне «рыночное» предприятие, которое я видела вблизи, принадлежало эффектной даме из очень хорошей семьи. Именно по этой причине она попала в ГУЛАГ и сумела вынести оттуда неувядающую красоту и жесткий практицизм. На фоне политического «самиздата» она создала свой индивидуальный коммерческий «самиздат»: отдавала по дешевке переводить криминальные романы, а потом «сдавала» их за приличную мзду (у нее была пара полок подобного чтива). Переводы были чудовищны, машинописные копии ужасны (компьютера еще не было), но «дело» приносило стабильный доход и давало ей по тем временам возможность обеспеченного, а главное, независимого существования — стояла пора глубокого «застоя». Впоследствии не без этого опыта пиратских публикаций создавали свой оборотный капитал первые частные издательства.

Но, как бы ни желанны были Чейз или Ледлем, душа просила отечественного «чтива». Когда вместе с Системой рухнула иерархия культуры, в пролом хлынули массовые жанры. Если кино с его громоздкой, затратной структурой пока не сумело оперативно «войти в рынок», то кустарная сочинительская деятельность быстро стала набирать обороты и выходить на индустриальный уровень. Едва ли надо удивляться, что у колыбели ее стояло популярное тогда слово «чернуха»...

...В приложении к роману В. Доценко «Срок для Бешеного» вы найдете небольшой словарь лагерного арго с переводом на русский. Кое-что, как «фарца», «шестерка», «шмон», впрочем, давно привилось в языке, просочившись из ГУЛАГа. «Архипелаг ГУЛАГ» стал всемирным символом сталинизма. Но «зона», с прибытия в которую начинается история Бешеного, не политический, а уголовный лагерь, и автор разворачивает полную ее панораму с антагонизмом эзков и ментов, с издевательским испытанием новичка, с иерархией эзков в камере, с ШИЗО, с «наркотой» и «чифирем», с «опусканием», с «ворами в законе» и их коронованными Королями, но и с вполне советским «производственным планом», с ОТК (отдел техконтроля), с традиционными социалистическими лозунгами и даже с зарплатой. Все это войдет в другие романы и наложит свой отпечаток на жизнь их персонажей за пределами «зоны», создавая некоторый общий «криминогенный» фон, на котором авторы в разных конфигурациях располагают своих героев.

«Срок для Бешеного» написан в перспективе эзка, но вовсе не преступника. Фигура Бешеного для российского «крими» достаточно типологична. Он сирота, детдомовец, тем самым изначально — аутсайдер.

Позади у него обучение «боевым искусствам», «спецназ», «Афган». Афганский синдром естественным образом входит в мифологию жанра (как, впрочем, и в российскую реальность. Недавняя кровавая «разборка» двух союзов бывших афганцев, также прошедшая в прессе, дает тому пример). Но в романе афганский синдром взят в романтическом ключе, он формирует не только характер Бешеного, но и сюжет. Афганский «дружан» вовлекает Бешеного в мафиозные структуры, где он к тому же встречает свою первую любовь. Между тем усумнившегося «дружана» жестоко казнят, а заподозрившего о казни Бешеного с подачи любимой подводят под «срок», чтобы «замочить в зоне». Месть за «дружана» становится *idée fixe* героя, и жестокий натурализм быта — зоны ли, мафии — вступает в гремучую смесь с классическим, почти фольклорным каноном «романтического разбойника». Боевые искусства делают Бешеного неуязвимым, а вынесенная из Афгана идея товарищества становится катализатором нравственных перемен. Среди окружающих он так или иначе привлекает к себе всех, в ком не умерла «честь». Воровского короля, который выступает гарантом порядка в «зоне» — «Да-да, не удивляйся, у этих людей существует своеобразный кодекс... Король уважают и побаиваются не только в уголовном мире, но и среди погон... Король справедлив!». Опустившегося бывшего следователя, а ныне охранника, капитана Зелинского, которого «этот своеобразный парень странным образом заставил взглянуть на себя со стороны. Сможет ли он найти в себе силы и встать на защиту справедливости?» Капитан, разумеется, находит в себе силы и добивается пересмотра дела. А тем временем Бешеный, не зная об этом и ударившись в бег, безуспешно пытается спасти тело, а спасает душу раненого зэка Угрюмова: «Ты помог мне ощу-

тить мир по-другому! ...Это как цепочка доброты, которая не должна прерываться». Цепочка и не прерывается, и, совершив, но не завершив подвиг мщения, Бешеный вместо погибшей в мафиозных разборках предательницы получает добрую спасительницу, оправдательный приговор и задачу — быть может, для следующего романа — довести ликвидацию мафии до победного конца.

На обложке романа указано: «Продано 3 500 000 экземпляров! Савелий Говорков — герой № 1!».

Когда-то, в далекую эпоху «оттепели», мне удалось описать в легендарном «Новом мире» Твардовского совершенно неизвестный в СССР феномен Джеймса Бонда. Я назвала тогда свое эссе «И.о. героя Джеймс Бонд». И.о. означало по советской номенклатуре «исполняющий обязанности». Действительно, на фоне кризиса ценностей, экспансии молодежных контркультур, «холодной войны» и атомной угрозы массовое сознание нуждалось в некотором, хотя бы условном, символе веры. Едва ли Бешеного и иже с ним ждет международная слава агента 007. Но попытка найти и.о. героя на перекрестке «чернухи» и лубочного разбойничьего канона сама по себе не лишена существенного интереса. «Чернуха» была попыткой отразить мерзости социализма. Но роман в целом ориентирован на «народные» ценности — смелость, товарищество, доброту, — и финальная смычка ээка со следователем происходит на базе Закона.

Зато смычка провинциального главного прокурора Анциферова с могущественной мафиозной структурой Байрамова в романе В. Пронина «Банда 2. Удар в спину» носит характер преступного сговора и на самом деле гораздо типологичнее. Коррупция правоохранительных органов ни для кого не секрет, и оттого, что самый Главный прокурор России Ильюшенко находится под следствием, эта практика ничуть не

изменилась. Парадокс романа (тоже, впрочем, достаточно расхожий) в том, что основная схватка происходит не между мафией и прокуратурой, а между главным и его «замом» — героем романа Пафнутьевым (ибо какой же «крими» без героя!). Разумеется, криминально-мафиозный фон с традиционным «опусканием», с отрезанной головой информатора, предъявленной Пафнутьеву, с пытками самого героя (мотив, легализованный Джеймсом Бондом) в романе имеет место. Но мафию ликвидируют попутно, между тем как борьба «хорошего» заместителя с «плохим» главным приобретает формы, весьма далекие от путей Закона, зато весьма напоминающие современную «аппаратную» интригу. Сначала Пафнутьев привлекает на свою сторону главного прокурора области, дезинформировав его, что Анциферов метит на его место; затем герой подстраивает начальнику западню — ложную дачу взятки, с чем Анциферов и попадает за решетку. Победа временная — это, разумеется, понимают все, ибо высокий покровитель главного идет на повышение в команду Президента. От этого истинного покровителя мафии наш герой уходит под прикрытием снайперской винтовки (финал, как всегда, оставляет возможность для следующей серии).

От обычных мафиозных разборок прокурорские разборки отличаются не методами, а лишь артикулированием точек зрения. При этом взгляд на общественную ситуацию у обеих сторон мало чем отличается. «Мы скатились в массовое разграбление всего, что еще осталось на этой земле, — аргументирует Анциферов. — Люди дичают и сбиваются в стаи». — «В банды», — поправил Пафнутьев». Разница лишь в том, что один выбирает «банду» наличной власти со всеми выгодными и опасными последствиями, другой же создает собственную — оппозиционную. В отличие от «народного романа» с его апелляцией к фольк-

лорному герою и «вечным» категориям «добра», роман Пронина носит отчетливо публицистический характер, и его персонажей объединяет лишь круговая порука цинизма. Иных отношений, кроме тактического союзничества, у них нет.

При этом герой не может не декларировать верность «каким-то догмам или, скажем иначе, идеалам, от которых отреклись уже как все общество, так и отдельные его представители, включая самых высокопоставленных». Идеалы эти как раз и есть идеалы оппозиции: мафия состоит из «лиц кавказской национальности», врагами героя выступают «убийца, торгаш и власть». Недаром роль антигероя принадлежит «главному», а героя — лишь его заместителю. При этом роману не откажешь ни в ярком критическом пафосе, ни в достоверности механизма борьбы за власть в регионах — борьбы, которой все мы являемся ежедневными свидетелями. Впрочем, прицельность критики во все времена была привилегией консервативной оппозиции...

* * *

Роман Ф. Незнанского «Контрольный выстрел» переносит проблематику борьбы с мафией из провинции в столицу, из местной Главной прокуратуры в самую-самую Главную прокуратуру, а мозговой центр мафии помещает прямоком в один из кабинетов Белого дома, в непосредственную близость к Президенту. Автор предупреждает, что «книга от начала до конца придумана», хотя в ней и использованы «некоторые подлинные материалы», в том числе из его собственной следственной практики. Впрочем, специальной смелости для критики верхних эшелонов власти сегодня не требуется. Команда Президента меня-



ется достаточно радикально, и выпавшие из тележки на очередном вираже тут же становятся добычей СМИ. Весь в целом жанр «крими» работает сегодня в поле, уже освоенном текущей прессой.

Между тем Ф. Незнанский был одним из двух авторов первого русского политического «крими» «Журналист для Брежнева». Поле в ту пору было полностью закрыто для описания, жанр еще не конституировался, и роман, вышедший если не в самиздате, то в тамиздате, читался как демистификация Системы, а не просто как детектив. Ни прежнего статуса «нарушителей спокойствия», ни живости первого романа ни Э. Тополь, ни Ф. Незнанский больше не достигли. Но конструкция «Контрольного выстрела» сбита достаточно прочно, и, в отличие от «Банды 2», это типично «демократический», «интеллигентский» роман, основанный на сумме ценностей шестидесятников, лучше всего сформулированных Б. Окуджавой: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке».

Понятие «дружбы», вынесенное из оппозиционных режиму московских «кухонь», — нечто иное, нежели кровная связь афганских «дружанов»; так же как множество убийств в романе вовсе не создает того жестокого и кровавого фона, которым отмечены, к примеру, приключения Бешеного. «Крими» Незнанского не столько «триллер», сколько «роман тайны», и это определяет не только антураж, но и завязку сюжета.

Следователь прокуратуры по особо важным делам Турецкий, как истый шестидесятник, ездит в замызанном «жигуленке», считает за доблесть пить много водки и спать с женщинами, будучи предан семье. При этом борьба с мафией не требует специальных деклараций — она для него так же естественна, как доверие и взаимопомощь друзей. Однокашники и коллеги, составляющие его профессиональный и дружеский круг: его непосредственный начальник, зам.

главного прокурора; бывший следователь, ныне частный сыщик (фигура достаточно редкая в российском «крими»); начальник уголовного розыска — работают в тесном контакте, соперничая лишь с Госбезопасностью. И все они составляют тесный дружеский круг женщины — генерала Александры Романовой — и ее двух сыновей от двух разных мужей. Криминальная фабула целиком завязана на эту семью: один сын в контрразведке раскрывает огромную международную банковскую аферу; другой — возглавляя в Белом доме борьбу с организованной преступностью — эту аферу осуществляет. Именно домашнее, дружеское доверие мешает как контрразведчику, так и «важняку»-следователю вовремя распознать в родном человеке главу мафии, какую бы антимораль он ни проповедовал. В результате отец убивает сына, брат — брата, и матери остается лишь собственноручно казнить сына-убийцу и погибнуть вместе с ним, ибо правоохранительные органы преступника отпускают, а прокуроров от должности отстраняют.

Если роман Пронина ориентирован на реальную оппозицию, то роман Незнанского — на некоторую совершенно условную «демократию». Именно поэтому матери-генералу приходится взять карательные функции на себя. Но странным образом сквозь лихо закрученную фабулу проступают контуры чего-то до боли знакомого со времен нашего советского детства: тема революционного «разлома» внутри семьи, тень пионера Павлика Морозова, убитого отцом-кулаком, — категорические императивы «революционной этики».

Едва ли автор думал о чем-нибудь подобном, но для освоения революционной действительности не зря, видно, оказались удобны каноны раннего соцреализма, революцией же и порожденные, ибо идеологию сменить гораздо легче, нежели стереотипы сознания.

* * *

Однажды, показывая моим американским аспирантам криминальный фильм сталинской поры, я необдуманно назвала его detective-story, на что один из них — юрист по образованию — возразил, что это spy-film, между тем как detective-story предполагает фигуру one-eye detective. Я должна была согласиться с ним и подумала, что фигура one-eye detective для советской культуры в принципе была невозможна. Это типичное порождение демократической системы, англосаксонской по преимуществу. Ведь даже в великом немецком немо кино если и появлялся «детектив», то носил он английское имя Stuart Webbs.

Даже теперь, в постсоветское время, когда статус частного сыщика перестал быть в России утопией, авторы все же заметно предпочитают милицейский роман. Государственный чиновник — будь он главным прокурором или рядовым оперативником, легитимизацию получает из рук власти. Даже в «интеллигентском» романе Незнанского замечательный частный сыщик подвизается все же на обочине сюжета. Иное дело, что представитель власти, чтобы не походить на незабвенного «майора Пронина» советского разлива, должен быть хоть отчасти аутсайдером, непослушным «винтиком» родной милиции.

Именно в таком качестве полноценного милиционера и одновременно полноценного аутайдера выступает герой романа Д. Корецкого «Антикиллер» по прозвищу Лис.

Большинство персонажей романа фигурируют в нем под кличками, и это возвращает нас из круга столичных «сыскарей»-интеллектуалов в ту криминализованную среду провинции, где между представителями Закона и беззакония граница весьма условна и обратима. Недаром же и сам Лис появляется сна-

чала в качестве зэка (его достаточно обоснованно упрятали в лагерь за превышение власти), а потом, освободившись не вовсе законным путем, железной рукой, дозволенными и недозволенными методами наводит в родном городе законный порядок.

Если сам герой выступает в качестве двуликого Януса постсоветской криминальной эпохи, то роман, описывающий приграничный южный город, где само географическое положение между двумя бывшими республиками неизбежно продуцирует все виды преступлений, может служить портативной энциклопедией всех и всяких криминальных и антикриминальных видов и способов насилия над личностью. Парадокс в том, что в столичных «верхах» «феномен Тиходонска» выступает как пример наиболее «спокойного» места.

На самом деле все просто: в городе имеет сильные традиции старая, еще досоветская группировка «воров в законе», заинтересованных в поддержании порядка (правда, когда из «зоны» возвращается Король, завязывается борьба между двумя воровскими «авторитетами»).

Но у «воров в законе» есть сильные соперники: это новые, уже постсоветские «крутые», хорошо вооруженные и сбившиеся в мафиозную структуру. Главарь мафии отличается от воровских «авторитетов» тем, что кроме нелегального он имеет вполне легальное лицо — заведует богатым местным рынком и в этом качестве даже выставляет свою кандидатуру в Думу.

Наконец, есть еще одна группа, которая на поверку наиболее жестока и непредсказуема: это делинквентные молодчики, которые вообще не знают, что такое закон, мораль или хотя бы правила поведения. Они руководствуются лишь сиюминутными побуждениями, насилуют и «мочат» всех подряд — будь то «авторитеты», менты или случайные прохожие.

Когда-то, тридцать лет назад, мне пришлось писать документальный сценарий о «безмотивном убийстве», и уже тогда на судах и в изоляторах мы столкнулись с этим типом социальной психопатии, развившейся в самые что ни на есть советские времена.

Ко всем этим местным криминальным стратам автор добавляет еще и наемного киллера, который прибывает в город, чтобы убить Президента (в Тиходонске предполагаются переговоры по поводу Карабаха), но убивает дублера и, естественно, лишается жизни сам.

В отличие от двух предыдущих, роман Корецкого не имеет определенной политической ангажированности. Автор, как явствует из аннотации на обложке, не только оперативник, но и ученый-юрист. При всех извилистых перипетиях сюжета, при натурализме описания насилия и секса его пафос принадлежит не политике, но профессии. Лис умело срабатывает между собой группировки и «авторитетов», провоцирует, убивает — вершит правосудие на свой лад. Служа по найму в банке, пока его не восстановили в милиции, он не чувствует себя, однако, one-eye detective — он убежденный профессиональный мент. «Всем своим нутром, до самого костного мозга, он оставался государственным служащим, майором милиции, сотрудником угрозыска. Статус частного охранника воспринимался им как прозрачный пеньюар, надетый вместо стальных рыцарских доспехов». Сцена пыток, с которой я начала эту статью, не вызывает у него ни солидарности, ни отпора. Он жесток в пределах профессии, но комплекс мести за «дружана», входящий в афганский синдром, его не волнует. Провоцируя «разборки», он отдает предпочтение воровскому Королю не только потому, что встречался с ним в «зоне», но и потому, что предпочитает «закон» даже в воровском его варианте вызывающему беззаконию наглых убийц

мента. Его *credo* — «антикиллер». В этом смысле коварный и жестокий Лис — прямой преемник канонов «полицейского» жанра. Ведь традиционная разница между преступником и полицейским не в методах, не в личной морали, а лишь в том, что один нарушает закон, а другой стоит на его страже.

Мент, таким образом, оказывается истинным носителем жанра, если даже родная милиция его не берет в свои ряды.

* * *

В какие-то «перестроечные» годы на симпозиуме, посвященном образу женщины-убийцы, в Австрии меня долго и пристрастно расспрашивали о русских женщинах — поставщиках криминальных романов. Со времен незабвенной Агаты Кристи женская доля в авторстве «крими» повсеместно росла. Но как я ни скребла по всем сусекам, отыскать что-нибудь подходящее мне тогда не удалось. Зато сегодня имя А. Мариной — российской соперницы Агаты Кристи, как ее уверенно рекомендуют в аннотации, — занимает верхние строчки в рейтингах бестселлеров. А. Марины не только женщина-автор, но и автор женщины-следователя, Насти Каменской, которая, как и большинство российских «детективов», служит в милиции, занимая, однако, пост не оперативника, а аналитика. Что, естественно, не мешает ей принимать участие в «делах».

Анастасия Каменская — одна из самых индивидуализированных и тем самым «очеловеченных» фигур в пестром племени российских «сыскарей» из разных «крими». Она может быть то красавицей, то дурнушкой; автор не устает напоминать о ее физической лени, но и феноменальной проницательности ума. Короче,

среди своих разномастных коллег по жанру она, несомненно, «дама, приятная во всех отношениях».

Если «жанр» Корецкого, при всех фантастических поворотах сюжета, аналитичен, то «жанр» Марининой — при достоверности милицейской рутины (автор, в свою очередь, принадлежит к МВД) — тяготеет к «развлекательной» части спектра «крими». Ее роман не только не ангажирован политически — он гораздо менее социален, чем все названные выше. Криминогенный фон разрежен и ненатуралистичен, зато житейский фон достаточно широк и подробен, а уровень случайных, так сказать «несистемных», мотивов преступления гораздо выше, чем обычно. В романе «Убийца поневоле» убийство милиционера-новобранца хоть и совершено преступной группировкой, но вызвано лишь случайным, внешним, ошибочным стечением обстоятельств. В это же стечение обстоятельств — и тоже случайно — попадает возлюбленная Настиного брата, поведение которой он просит сестру расследовать. На далекой периферии этого частного расследования возникает совсем уже «внесистемный» персонаж: штатный генерал, который по требованию безумной жены и дочери вынужден отстреливать убийц своего малолетнего сына-вундеркинда. Один из них, волею случая, как раз и оказывается членом группировки и убийцей милиционера. Разумеется, Насте стоит трудов связать воедино все эти разрозненные и нетипологические обстоятельства. В последний момент к ним присоединяется некая афера общенационального масштаба, которую она раскрывает походя. Но человеческий ее интерес принадлежит не борьбе с мафией, а гибели юного невинного милиционера, так же как без вины виноватого генерала.

Именно поэтому в качестве неофициального союзника в частном расследовании она может выбрать Хозяина некоего провинциального города, где он уста-

новил свой мафиозный, но «порядок», и в благодарность за некоторую Настину услугу мобилизует в Москву ей в помощь своего высокоинтеллектуального помощника и всю мощь своей организации. Местная мафия, таким образом, предстает в романе в абстрагированном и идеализированном виде: «Ваши ребятки — высший класс. Нам бы таких», — «искренне» говорит Настя. — «Не грешите, Анастасия, ваши люди ничуть не хуже. Просто вы бедные», — великодушно отвечает Крестный отец.

Все разрешается, таким образом, на некоторой моральной основе. Те, кому положено, — генерал и интеллектуальный уголовник — погибают; государственная проблема решается, брат и возлюбленная воссоединяются, а убийца остается в бегах до следующей серии.

На господствующем фоне триллера остросюжетный роман Марининой и его обаятельная героиня кажутся «приятными во всех отношениях».

* * *

Я принадлежу к постоянным читателям «крими», но читаю его а) на иностранном языке; б) в городском транспорте; в) заранее заглядывая в конец. Ибо я ценю в нем не столько *suspense*, сколько последнее прибежище «романа жизни». Хлынувший на уличные лотки поток «крими» вместе с капризами его потребления дает некоторый своеобразный срез общественной ситуации, в которой мне бы хотелось отметить несколько аспектов.

Во-первых, конечно, всеобщая криминогенность обстановки, лишь отраженным отблеском которой является триллер (перекресток с текущей прессой легко обнаруживает это). И дело не только в том, что

истинные масштабы криминала никакой роман обнять не в силах, а в общей потере координат, будь то евангельские заповеди, требования закона или хотя бы бытовая мораль. Если российская ситуация в этом и не исключительна, то зато тотальна.

Жанр обнаруживает с неопровержимостью, что никаким структурам — правоохранительным, властным, верховным — никто давно не верит и, перефразируя заглавие старого романа Ганса Фаллады, «каждый выживает в одиночку»; если поток «крими» начинался с «чернухи» как рефлексии советского прошлого, то ныне он влился в море вполне современного «беспредела».

Но какой бы трезвостью суждений мы ни вооружились, стоя у пестрых прилавков, нельзя не заметить и другого: читатель (он же обыватель) ищет в криминальном романе не только ужасов, которыми щедро снабжают его как видеоужастики, так и, увы, новостные программы. Он и она ищет — каждый на свой лад — героя, на которого можно положиться, которому можно подарить сердце, и «благородный разбойник» для них традиционно предпочтительнее просто мента, «мент» лучше малопонятного «one-eye detective». А всего лучше волнующие, но по-своему «утешительные» истории Марининой. Ибо народ — скажем население — хотел бы расслабиться, пожить обычной, обывательской жизнью и просто развлечься.

Февраль, 1998

Сегодня и ежедневно: юбилей!

Все мы живем в преддверии самого большого юбилея: смены тысячелетий. Не оттого ли в России, вечно склонной к символам, излюбленным ритуалом — как повседневности, так и масс-медиа — стал юбилей. Включайте поприлежнее телевизор, и вы непременно очутитесь в разгаре какого-никакого чествования. Позавчера это было относительно скромное празднование дня рождения относительно известного актера. Вчера — помпезное величание Первого телевизионного канала ОРТ (Общественное российское телевидение). Некогда государственный, он перешел в частные руки. Но, унаследовав от старых — советских — времен его общегосударственную аудиторию, празднует тем не менее свой юный трехлетний юбилей.

Можно усомниться в юбилеесообразности такой даты. Ну, обождали бы хоть до пятилетия. Человеческого детеныша в этом возрасте только-только в детский садик берут. С другой стороны, для российского правительства это был бы преклонный возраст: все зависит (по Эйнштейну) от системы координат. А при нашей нервной и непостоянной жизни праздновать надо не тогда, когда дата подошла, а когда средства позволяют.

Впрочем, структурно само чествование, в свою очередь, напоминало не столь давнее советское про-

шное: развлекательные номера, вставленные между приветствиями «вождей» (ныне президентов стран СНГ). Нужды нет, что советское время было больше привержено «высокому и прекрасному» — ариям из опер и па-де-де из балетов, а нынешнее отдает предпочтение «попсе». Череда юбилеев столь безразмерна и пестра, что я ограничусь несколькими профессионально мне близкими (театр и кино), но достаточно семиотичными примерами.

Юбилей как жанр

Вообще-то, в старинном и наиболее уважаемом Толковом словаре Даля сказано недвусмысленно: «юбилей — торжество, празднество по поводу прошедшего пятидесятилетия, столетия, тысячелетия». Но что или кто дождался бы в этом случае своего торжества? А о ежедневных празднествах типа ОРТ и думать было бы нечего. Поэтому смягчим приговор сурового Даля и согласимся, что цифра с нулем на конце дает законное право на юбилей.

Ближе к концу прошедшего 1997 года почти в затылок выстроились три знаменательных театральных юбилея, маркирующих разные измерения зыбкого постсоветского социума. 70-летие Театра им. Ленинского комсомола, в просторечии Ленкома, было достаточно условной датой, свидетельствующей скорее о динамизме его руководителя Марка Захарова, нежели о преемственности самого театра. Сторонник «монтажа аттракционов» (по Эйзенштейну) на сцене и в жизни, М. Захаров в позднебрежневские времена сделал театр действительно молодежным, включив в спектакли приемы эстрады, музыкальных фестивалей, шоу. В раннеельцинские он одарил зрителей одним из самых впечатляющих шоу, устроив на экране TV

аутодафе своему коммунистическому партбилету. Заместив членство в партии принадлежностью к православной церкви, он очертил поведенческую модель ные правящих элит.

Сегодня Ленком, обросший рестораном, казино и прочими коммерческими пристройками, удачно вписался в новый порядок вещей. Звездный статус его актеров, режиссерский имидж худрука, репертуар, от Достоевского до Шолом-Алейхема, делают его престижным зрелищным предприятием для новых элит, позволяя им «подниматься» до искусства, а не «опускать» его до себя.

Для юбилея театр избрал издавна любимую в России форму шуточно-пародийного «капустника», заключающего поток приветствий. Но гвоздем программы оказался не «капустник».

Уже загодя подходы к театру были перекрыты: ждали президента. И действительно, Борис Николаевич Ельцин появился — и не просто в театре, а на сцене, у микрофона.

Это не то же самое, что, допустим, присутствие господина Herzog на культурных мероприятиях. Мне самой пришлось в этом году дважды встретиться с немецким президентом — на Berlinale и на Leipziger Buchmesse, культура входит в орбиту его внимания. Появление президента Ельцина скорее могло бы быть «конгруэнтно» выступлению на сцене канцлера Коля.

Б.Н. был в ударе, «держал площадку» и был куда красноречивее, чем я привыкла слышать его на TV. Пережив немало юбилеев советской поры, подобного уровня «государственности» я, честно говоря, не припомню. Тем более что президент тут же одарил корифеев театра почетными званиями (столь ценимыми со времен социализма) и автомобилями (которые, скорее всего, у них уже есть). «Капустник» на фоне этого суператтракциона показался пресным, но, к



счастью, длился не слишком долго. Это был, так сказать, «новорусский» вариант юбилея.

80-летие Юрия Любимова, создателя легендарной Таганки, вечного нарушителя спокойствия, бывшего политэмигранта, гражданина Израиля (несмотря на русскую этническую принадлежность), а ныне снова руководителя своего театра, носило вполне легитимный, возрастной характер. Много спектаклей он поставил в разных странах и в разных жанрах (в том числе в Германии); много скандалов довелось ему пережить (в том числе уступить половину им же возведенного здания блудным ученикам); много разочарований претерпеть. Сегодня на московской художественной сцене театр Любимова уже не является тем бродилом, какой была классическая Таганка, сегодня это скорее театр-воспоминание, романтическая легенда (если, правда, не считать привезенную из Германии на три спектакля в «Новой опере» некогда запрещенную «Пиковую даму», имевшую прежний шквальный аншлаг).

На фоне всеобщей ярмарки тщеславия вечный фрондер Любимов избрал для своего юбилея подчеркнуто академическую форму: он приурочил к этому дню премьеру своей версии «Братьев Карамазовых» Достоевского. Здесь не место обсуждать pro и contra постановки, где интеллеktуал Иван заметно потеснил многогрешного папашу и драматического брата Митю: речь не о спектакле, а о юбилее. Чествование перед спектаклем носило корректный, отчетливо международный характер. Деятели России, Германии, Греции, Израиля, Венгрии и проч. поздравили юбиляра, который, несмотря на возраст, сохраняет отличную форму. Это был ретроюбилей с признанием заслуг и места режиссера в мировом театральном сообществе — юбилей почти по Далю.

Станным образом, хотя «Современник» — первый стихийно, а не государственно возникший театр вре-

мен хрущевской «оттепели» — на десять лет старше Таганки, его основателю, Олегу Ефремову, признанному лидеру актеров-«шестидесятников», предстояло в те же дни 70-летие.

В свое время О. Ефремов (вполне по Фрейду) предложил «Современнику», этому бастарду Московского Художественного театра, вернуться в лоно порядочно постаревшей альма матер, некогда основанной Станиславским и Немировичем-Данченко «на паях», а в советское время национализированной и объявленной эталоном. «Современник» предпочел самостоятельность, а его шефу пришлось выдержать многолетнюю борьбу за реанимацию одряхлевшей сцены, раскол (как и Любимову) на два театра, эксперимент по обновлению Чехова. Ныне Ефремов основал Международный фонд Станиславского, и сегодня МХАТ не столько Академический театр — статус, присвоенный ему в СССР, — сколько театр-академия, хранитель Системы (или «метода», как называют его в США) — в варианте Станиславского ли или Михаила Чехова, — куратор архивов, издатель трудов.

Разумеется, новые власти, как и старые, воздали бы кесарю кесарево и освятили ефремовский юбилей, тем более что он к тому же принадлежит к числу любимых «положительных героев» советского кино, наподобие Гарри Купера. Но от личного чествования этот театральный Король Лир уклонился. Просто сел в «стрелу» и укатил в Петербург. Все наличные юбилейные потенции он предпочел «делегировать» МХАТу, которому в нынешнем, 1998, году исполняются сакраментальные 100 лет. В свой юбилейный год Ефремов сделал нечто вроде репетиции, пригласив в «Славянский базар» (название ресторана, где впервые встретились оба основателя МХАТа) режиссеров всех направлений.

Отказ от личного «дня рождения» в пользу театрального можно так же отнести к традиции «художе-

ственников», как и к «одиночеству Ефремова», который явно предпочитает роль собирателя российской сцены роли руководителя собственной труппы.

Можно сказать, что жанр «антиюбилея» почти удался ему, если не считать, что «по требованию трудящихся» (и начальства) Ефремову все же пришлось сыграть «юбилейный» спектакль «Три сестры», поставленный подчеркнуто «по Станиславскому», и принять на сцене скромные поздравления от актеров и внуков.

70-летие Эльдара Рязанова — автора и режиссера горячо любимых по сей день кинокомедий и самого популярного телеведущего «из бывших» — артикулировало юбилей как жанр *an und für sich*, сделав празднество сюжетом игрового, комедийного фильма. В фильме Рязанов, саботировавший процедуру чествования, выводится из игры (его заключают в кабине лифта между этажами), меж тем как дублер в рязановской маске благополучно принимает запланированное торжество. В финале освободившийся юбиляр врывается на сцену, и тут уж размеренная река приветствий превращается в бурный поток всенародной любви, в водопад всеобщего — сверху донизу — ликования.

Фильм не только продемонстрировал «развлекательный», игровой потенциал юбилея, но и проявил метафизический смысл этого ретромероприятия, демонстрирующего сложность отношений между прошлым и настоящим во взбудораженном социуме.

Дело в том, что в российском массовом сознании, взорванном «номенклатурной» революцией, без противоречия уживаются две крайности. На идеологическом уровне оно как бы отряхнуло прах старого, «социалистического» мира. На эмоциональном же или житейском — все равно предпочитает «старые песни о главном». Одни встраиваются в процесс тотальной коммерциализации культуры; другие (а часто те же самые) пытаются охранить ее независимый «духов-

ный» статус. Комедия о юбилее Рязанова очерчивает полный круг от жеста отказа до «новой деловитости»; от диссоциации интеллигенции до восторженного слияния всех со всеми.

Зрелища вместо хлеба

На этом наши заметки можно было бы закончить, но жанр перманентного юбилея, реже отмечающего собственно юбилейные даты (по Далю), чаще — подobia трехлетия ОРТ, не случайно стал едва ли не главным, потеснив комедию, мелодраму, детектив и чуть ли не «мыльную оперу». В предложении юбилей маститых и начинающих, певцов и телепрограмм, выживших и приказавших долго жить. Чаще всего это творения спонсоров; кто отмывает деньги, кто делает себе рекламу на популярных именах, а кто просто готов повеселиться на именинах любимого артиста. Юбилей-для-публики — это еще и банкет-для-себя, и если подсчитать, сколько потрачено-заплачено, выпито-съедено сегодня и ежедневно, то, верно, это больше задолженностей по пенсиям.

Но «сверхзадача» (по Станиславскому) этого перманентного праздника жизни — сам праздник жизни. Если новостные программы масс-медиа постоянно демонстрируют потребителю язвы отнюдь не благообразной российской действительности (в том числе «войну компроматов»), то юбилейные торжества призваны создать терапевтический мажорный контрапункт. Жанр юбилея оказался для этого оптимальным, ибо он максимально персонифицирован, а «персона» давно уже потеснила в современной культуре статус «произведения». По сути, популярные звезды — театра ли, эстрады, спорта или даже политики, — привлекая внимание к себе, рекламируют в то же самое

время вполне виртуальный образ жизни нового общества. Если рекламные ролики хлынули в постсоветское пространство, изменив его конфигурацию, то жанр юбилея — их более респектабельный родственник.

Когда-то Рим — этот прообраз урбанистической цивилизации — выработал формулу умиротворения плебса: «хлеба и зрелищ». В ней как-никак просматривается античная тяга к гармонии. Наше время, превзошедшее цинизмом даже римских кесарей, открыло более выгодную мудрость: обделяя население хлебом, ему можно предложить (по Марии Антуанетте) зрелищные пирожные.

Торжество 850-летия Москвы (где, в отличие от глубинки, платят и зарплаты и пенсии) своею пышностью и размахом заново актуализировало в обществе сакраментальный спор: не лучше ли было употребить средства на благосостояние людей? Или же граждане, уставшие от тягот повседневности, нуждаются в этой разрядке, в публичной демонстрации своего нищего величия? Таков вопрос.

Май, 1998

Берлин. Первая встреча

Первое мое живое знакомство с Берлином случилось в середине 1960-х. До этого я каждый день видела его на экране. Мы начали с Михаилом Ильичом Роммом работу над фильмом «Обыкновенный фашизм» и ежедневно, с 9 до 6, глядели немецкую хронику в просмотровом зале № 16 на «Мосфильме».

Станным образом идея фильма зародилась когда-то в прежних некомфортабельных зальчиках Госфильмофонда, где я просматривала старые немые немецкие фильмы, а мой коллега Юра Ханютин — кинодокументы времен Отечественной войны. Нас одинаково занимал вопрос о человеке в условиях тоталитаризма. Мы тогда же написали первый вариант сценария «Обыкновенный фашизм» (где хроника соседствовала еще с дурными предчувствиями экспрессионистского кино) и отправились к Ромму. ...Когда на наш небольшой просмотровый экран двинулась громада геббельсовского архива (он был вывезен в войну и еще хранился тогда в Белых Столбах в своих родных серых коробках с черным орлом), игровое кино отпало, и мы вместе с Роммом написали новый вариант сценария. Полтора года просмотров были впереди.

...И вот на наших глазах Берлин стал упаковываться в нацистскую униформу. Небольшие поначалу колонны штурмовиков стали разрастаться в бесконечные парады, факельные шествия, дни поминовения и кампании «зимней помощи», в митинги и собрания, где

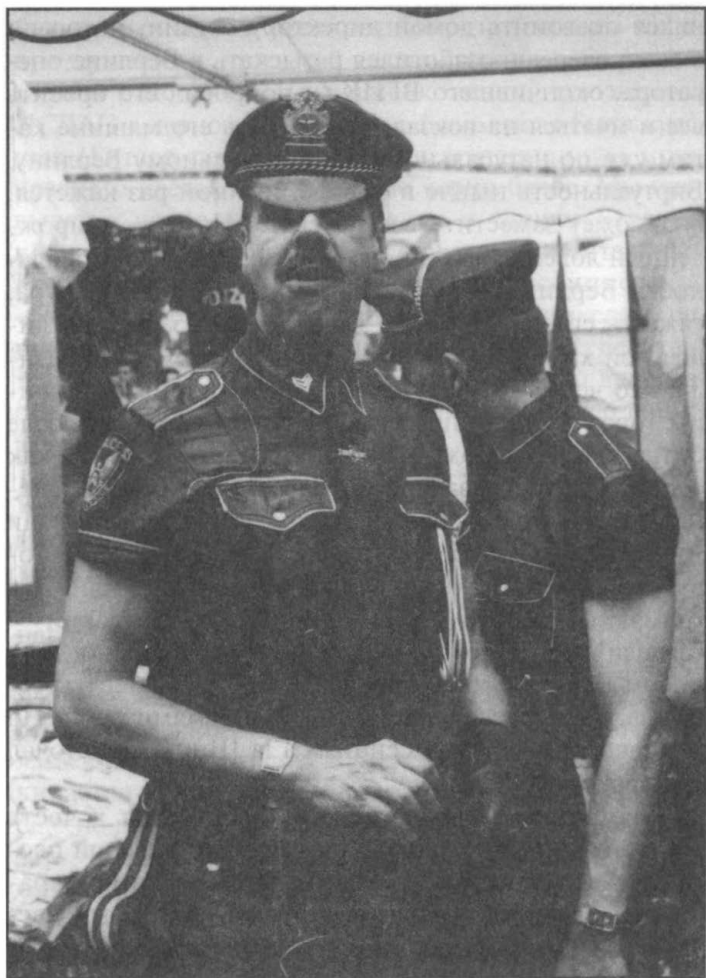
Гитлер произносил бесконечные речи (сколько мы их прослушали — ни одной не пропустили). Экран затопили свастики. Мы знали, конечно, что знамена НСДАП с черной свастикой на белом поле были красные (Гитлер по опыту помнил агитационную мощь красного цвета), но кино было черно-белое. Мы привыкли к черно-белым площадям и улицам Берлина, к широкой Унтер ден Линден, к монументальным Бранденбургским воротам, к неоклассицистской «*Neue Wache*», построенной когда-то Шинкелем, одним из «классиков» немецкой архитектуры, действительно в качестве «вахты», преобразованной впоследствии в памятник павшим в Первую мировую войну, а потом присвоенной нацизмом.

Теперь Ромм отправил нас с Юрой в Варшаву и Берлин (разумеется, Ост) на поиски фото- и прочих материалов. И вот после трех безумных «поисковых» дней в Варшаве, где в шикарном еще «Бристоле» нам вручили общий ключ от апартаментов «люкс», а на наше — вполне наглядное — возражение о разнородности легкомысленно ответили, что из телеграммы это не явствовало, мы садимся в узюсенькое купе «вагон-лит» берлинского поезда. Проводник вежливо предлагает нам разойтись в мужское и женское купе. Начинается знаменитый «пруссский порядок», который еще не до конца выветрился тогда в ГДР и, надо сказать, после вечно необязательной Москвы и безалаберной Варшавы для дела оказался кстати.

На берлинском перроне мы остались в некотором недоумении: день был воскресный, денег в Москве нам не выдали, встречающих в поле зрения не наблюдалось. Но не прошло и нескольких минут, как из репродуктора раздался бодрый голос и появился представитель «принимающей стороны». Оказалось, что вахтер студии DEFA, что в Потсдаме, получив в неуточный выходной день телеграмму из Москвы, осме-

лился позвонить домой директору студии, который, в свою очередь, озаботился разыскать в Берлине оператора, окончившего ВГИК, и попросил его бросить все и мчаться на вокзал. И вот мы в его машине едем уже по натуральному, не виртуальному Берлину. Виртуальность нынче в фаворе, и, иной раз кажется, она может заместить все на свете. Но я — прирожденный ловец ауры, и после теней экрана материальность Берлина — его серая шероховатая фактура, тяжесть его запущенных зданий — оказалась не лишенной хмурого величия. Больше всего нас поразило, что через два десятилетия после окончания войны город все еще представлял собою «пейзаж после битвы». Стены домов были иссечены пулями, как оспой. Где-то развалины были разобраны и заменены пристойными сквериками — эти зияния делали улицы слишком просторными. Но там и здесь остовы несуществующих зданий патетически стояли. Два громадных собора — Немецкий и Французский — глядели друг на друга, черные и страшные. Иногда за окном машины мелькали уцелевшие фрагменты: серые фасады, расчерченные белыми рамами окон. Но и в таком виде неоклассицизм à la Шинкель источал имперскость.

Знаменитая Александрплац, названная в честь русского царя и принявшая на себя роль главной площади Берлина-Ост, со своим метромостом, украшенным газетной рекламой, и стиснутая двумя массивными зданиями универмагов, не казалась большой, только пустынной. Пустынен был и весь воскресный Берлин. Изредка над нашими головами громыхали выдавшие виды желто-красные поезда надземки S-Bahn — у подземки U-Bahn они голубые (в начале миллениума берлинское метро эпохи Эйфеля отметит свой столетний юбилей).



Когда по ходу нашей импровизированной экскурсии мы выкатили на широкую Унтер ден Линден и, в перспективе Бранденбургских ворот, увидели дорический портик шинкелевской «Вахты», то схватились друг за друга: было ощущение, будто мы въехали в собственное «заэкранье» и сейчас нас без пересадки отправят в Освенцим. Меж колонн в той же позе и, на взгляд, в той же форме стоял караул, а в окно кордегардии были видны кители и фуражки, издали неотличимые от тех, к которым мы привыкли в нацистской хронике. Наша «принимающая сторона», он же коллега, он же водитель, он же экскурсовод, сердечно пояснил, что ГДР не стала радикально менять воинскую униформу. Зато мемориал служит теперь памятником жертвам нацизма (в объединенном Берлине он посвящен жертвам всех войн и тираний). Подобные переименования хорошо нам знакомы (слава Богу, если не снос в горячах). Может быть, и Мавзолей когда-нибудь переименуют в памятник всем жертвам российской истории, им же несть числа...

...Впрочем, уже через пару минут на дозволенном от Бранденбургских ворот расстоянии нас с Юрой ждало следующее потрясение: еще совсем новенькая Берлинская стена. Разумеется, мы знали о ней. Но знать одно, а наткнуться на ее бетонную, выбеленную известкой материальность посреди центральной магистрали города было, как если бы увидеть улицу Горького (ныне обратно переименованную в Тверскую) перегородженной посреди Пушкинской площади. Именно на этом кратчайшем отрезке между «пунктом А» и «пунктом Б» мы ощутили не умом, а кожей родство обоих режимов государственного насилия, и никакие слова и политкорректные дефиниции изменить это чувство уже не могли.

Наш интер-отель «Беролина» помещался невдалеке от Алекса (как уменьшительно звали Александр-

плац), в тылах массивного куба кинотеатра «Интернационал», на улочке, параллельной Карл-Маркс-аллее (прежде Сталин-аллее), воздвигнутой по типу послевоенной улицы Горького. Правда, фасады сталинских домов были щедро облицованы мрамором, приготовленным Гитлером для памятника победы (властители всех времен не уставали обмениваться подобными символами), зато хмурая ост-берлинская улица оживлялась заманчивыми витринами, кафешками и прочими атрибутами какой-никакой «заграничной» жизни. И снова, сразу за фасадом парадной магистрали, почти что рядом с новеньким отелем, те же старые призраки войны: уцелевший угол дома, а за ним пусто. На внутренней стороне еще можно угадать остатки лестниц, комнат, жилья...

...Недавно, проходя по одной из улиц в районе Ораниенбургерштрассе, где вполне рентабельная «музеизация» ГДР соседствует с современной «шикерией», я уперлась в солидный дом застройки начала века, одно крыло которого было «реновировано» — оштукатурено и выкрашено в веселый цвет, а другое, того незабываемого серого тона, иссечено оспой военных обстрелов. Это было внезапное *memento*, подстрочная сноска к нашему первому свиданию с Берлином. На такие стены еще можно наткнуться на старых улицах; а отъезжая от Берлина на поезде, я увидела из окна отнюдь не музейные военные развалины с фабричной трубой, не тронутые, должно быть, с сорок пятого года.

Наверное, жители еще не оштукатуренного крыла хотели бы быть не хуже соседей, но этот дом-памятник лучше всяких официальных и экскурсионных памятников вдруг сталкивает с вещной реальностью далекой, как Троя, войны. Зато «Беролины» нынче уже нет. На ее месте высится респектабельное здание районной ратуши.

...А тогда — свеженькая еще «Беролина» раздвинула перед нами свои стеклянные (тоже «заграничные») двери: на завтра нам предстояла уже деловая встреча с бывшей столицей Третьего рейха, недобравшего до обещанного фюрером тысячелетия всего 988 лет...

Кино как зеркало русской смуты

За неимением в России широкого проката отечественного кино эта функция делегирована кинофестивалям. Из фестивалей, декорирующих нашу скудную повседневность, самый представительный сочинский — à la Канн. Пять лет назад он порастил меня почти европейским благообразием. И сегодня в его дебете — синее море, орестораненные пляжи, «лестница славы», ведущая под колоннаду сталинского ампира, возросший список фильмов, составивших аж две конкурсные программы — главную и дебютную; не говоря о любознательных сочинцах. Что касается кредита, его можно суммировать в одном, прежде «ненормативном», а нынче самом употребительном слове текущего лексикона: бардак. Впрочем, фестиваль в этом смысле неоригинален: он лишь отражает далеко продвинувшуюся «хаотизацию» постсоветской реальности. Фильмы, давно уже не связанные в кинопроцесс, встречающиеся на фестивале почти как незнакомцы, тем не менее тоже «отражают»...

1. Кино для кино

...Когда в последний день показа «утомленные солнцем» и посредственным уровнем продукции киношники собрались на дебютный фильм «Окраина»,

они наконец получили искомое: экспонат «кино-языка». Пять лет назад по сценарию выпускников ВГИКа П. Луцка и А. Саморядова был сделан самый-самый фильм Сочи—93 «Дети чугунных богов» — ироническая рефлексия индустриального мифа сталинского кино. Тогда же один из тандема подающих надежды сценаристов — А. Саморядов, перелезая в духе богатырских забав своих героев с балкона на балкон, сорвался и разбился: скорбный случай из жизни богемы. Ныне П. Луцка — по общему их сценарию, уже как режиссер — осуществил вторую, сельскую часть соцреализмоподобной диалогии. *Tout de force*, однако, в том, что из советского прошлого действие перенесено в нынешнее постсоветское возможное будущее.

В какой-то глубинке мужики, остервенившиеся, что землю их продали нефтяным бурильщикам (фирменный мотив прозы «деревенщиков»), сбиваются в кучку, чтобы отыскать злодеев и вернуть землю-матушку. Топорный, без нюансов *black and white* мир изображен тем же «шершавым языком плаката» на черно-белой пленке. В овчине, с берданками отправляются «герои» на поиски «врагов народа»: кунают их в прорубь, пытаются, отрывают голову, одного даже загрызают. Кто-то к ним присоединяется, кто-то «раскалывается», мотоцикл заменяет легендарную тачанку, пока они не добираются до главного супостата — нефтяника в самой Москве. И тут уж никакой ОМОН не в помощь...

Не без соц-артистизма фильм демонстрирует, что могло бы быть, если бы герои историко-революционного мифа (а в фильме все реминисцентно и узнаваемо — от названия до имен, типажей, мизансцен, музыки) стали действующими лицами *fin de siècle*. Горит нефтяная высотка, заволакивается дымом Кремль, и агрессивный черно-белый стиль актуализируется, становится смыслом...

Пародия на соцреализм по сценарию пятилетней давности, снятая для кинофанов и киноманов на реальном фоне элит, забывших, что у них есть население; на фоне населения, вспомнившего, что у него есть элиты — властвующие, но не управляющие; в присутствии экрана TV с шахтерами на рельсах, атомщиками, марширующими на Москву в белых халатах, с академиками и офицерами, врачами и матерями-одиночками, которым не платят, приобретает негаданно черты штормового предупреждения на стене Валтасарова пира...

Еще одна сенсация фестиваля — фильм «Про уродов и людей» А. Балабанова, успешно показанный в Канне, констатирует окончательное торжество стиля над *stogu*, примысленной на сей раз к наивным порнографическим открыткам 1900-х годов. Полупущенные чулочки, голые попки, над которыми нависла секущая розга — все это оживает в упоительной сепии, в меланхолическом видении Петербурга. Два приличных семейства (инженер празднует рождение дочери, врач и его красавица жена — в современном духе — усыновляют сиамских близнецов) и прибывший из-за границы немец Иоганн со странными наклонностями образуют глумливый фабульный узор, в котором папаш устраниают, а подросшая Лиза, сиамские близнецы и докторша становятся униженными и оскорбленными фигурантами в полуподпольном порнобизнесе Иоганна и его подручных. Счастье, впрочем, не улыбается никому, и фильм кончается на той же меланхолической ноте.

В сюжет русского «садомазо» в декоре стиля «югенд», свободно конвертируемый на фестивальных орбитах в пору повальной де-садомании, автор не пожелал вложить никакого *message*, оставив простор для толкований.

Скромное ли очарование порока à la Серебряный век; онтологический ли вуайеризм «аппаратов» или

репрессивный материнский комплекс — по Фрейд, — каждый волен «вчитать» в сюжет свое. Но, коль скоро эстетизированный мир фильма самодостаточен, в нем угадывается метафора России, необязательно заранее обдуманная, зато насквозь семиотичная.

Налицо весь набор традиционной символики. Женская доминанта (Родина), притом в простонародном варианте: мужчины, они же интеллигенты, страшно далекие от народа, сразу «экстерминируются», а Лиза и слепая (sic!) докторша без сопротивления поддаются насилию обнаглевшей женской челяди. Мужское, оно же «деловое», оно же репрессивное, начало представлено «чужаком» Иоганном (порнобизнес). Зато из безразмерности «садомазо» воспаряет наша неизбывная, как теперь говорят, «духовка»: ангельскими голосами сиамских близнецов, чистой любовью одного из них к Лизе. Кстати же, они и впрямь представляют желтую расу, реализуя ныне модную идею «Евразии». В финале они устремятся на Восток, но алкоголизм их погубит. Лиза же отправится в сторону Европы; но, едва добравшись до цивилизации, попросится под хлыст мужчины-проститутки...

В некотором смысле фильм — экзерсис стиля — можно считать «откровением». Постсоветская Россия гордится, что после веков разнообразного рабства вырастила наконец «непоротое» поколение. Но, как только оно «экстериоризировало» свое подсознание, тайна его — такая же неизбывная, как «духовка», — без всякого психоаналитика прочитывается не как Содом, не как секс даже, а как порка. Как Пушкиным еще поименованные «прелести кнута». Такова вытесненная в поколении 40-летних кинематографистов подоплека, таков анамнез историко-революционной агрессии. «Кино для кино», хочет оно того или нет, пишет кардиограмму текущего мгновения.

2. Программа-максимум Н. Михалкова

Посещение фестиваля вновь избранным руководителем Союза кинематографистов было не менее значащим, чем фильмы. Фигура его в панораме отечественного кино стоит особняком. Если иметь в виду не только фестивали, но мировой прокат и box-office, то на Западе котируется лишь одно российское имя: Н. Михалков. Оно одинаково престижно на форумах и в кинотеатрах. «Ургу» мне довелось смотреть в «подмюнхенье», при полном зале; реклама фильма «Очи черные» («touching, charming, romantic») встретила в глухой американской «suburb». Н.М. равно успешен как актер и как режиссер. Если измерять талант количественно, на душу населения, то на него природа, несомненно, отпустила с большим превышением.

Но до недавнего времени — а точнее, в советскую эпоху — в таланте его было нечто ускользающее, протейское. Фильмы были несхожи, разнолики, их трудно было сфокусировать на личности автора. Как у Пушкина: «Кем нынче явится — Мельмотом? / Космополитом? Патриотом?» и т.д.

Михалков изящнее всех перенес на экран Чехова и лишь однажды, казалось, приоткрылся в вольной экранизации классического романа «Обломов», отдав лирический флёр барчуку Обломову в противоположность деятельному немцу Штольцу.

В отличие от собратьев по цеху, потерявших с советской властью не только мощь, но и нравственного оппонента, Н.М. во всех смыслах «определился» именно в постсоветское время. Неутомимый работник и удачливый предприниматель, певец Обломова оказался самым что ни на есть Штольцем, создав собственную фирму и сделавшись независимым от казны. Да



и по шкале Пушкина, отряхнув юношескую ноншалантность, он определенно явился патриотом.

Но двусмысленность фигуры Н.М. среди коллег это лишь усугубило. Ему довлекла не только тень отца — великородного дворянина, ставшего фаворитом Системы и автором одиозного советского гимна, но и несозвучность квазидемократическому порыву легендарного V съезда кинематографистов — «буревестника» перестройки. Н.М., заступившегося было за «государственных» режиссеров, освистали на трибуне в Кремлевском дворце съездов (КДС), и этого не забыл ни он, ни киношники.

Увы, тогдашняя «модель» перестройки кино захлебнулась, как и вся перестройка промышленности: тех, кто оказался у кормушки, она худо-бедно обогатила, прочих оставила у разбитого корыта. Производство упало, кинопроцесс развалился, прокат приказал долго жить. Тогда-то отчаявшиеся кинематографисты обратили взоры к некогда освистанному ими, а ныне доказавшему свою жизнеспособность Н.М. Он — на условиях единоначалия — дал себя уломать и в том же КДС принял из рук 4,5 тысяч членов Союза, собранных им на внеочередной съезд, кинематографическую шапку Мономаха, предложив свою программу-максимум реанимации кино.

Трудно сказать, удастся ли на этот раз построить капитализм с человеческим лицом в отдельной отрасли, утратившей к тому же под натиском американской дешевки, экспансии TV и черного рынка видео статус «естественной монополии». И можно ли реанимировать соцреализм с капиталистическим background, то есть создать мифообразующее массовое кино, нацеленное на оптимистический образ нации, утратившей ориентиры?

3. Кино для зрителя

Зрительский энтузиазм, как в московском Доме кино, так и в Сочи, вызвала картина С. Урсуляка «Сочинение ко Дню Победы» по сценарию Г. Островского и А. Зернова. Авторы использовали остроумный прием: из XXI века правнучка старается вообразить наши дни, рассказывая в школьном сочинении семейное предание о трех ветеранах Отечественной войны, из коих двое станут ее предками.

Трое летчиков-асов, экипаж машины боевой, в постсоветской действительности оказались по разные стороны исторического разлома.

Для начала «крестному отцу» спортивной мафии («новому русскому») приходится выкупать из кутузки бывшего своего командира — вечного оппозиционера, примкнувшего к коммунистам, — чтобы совместно встретить третьего: диссидента, некогда выдворенного в США. Идеологические разборки не мешают вздорным старикам хранить фронтовую дружбу, и когда спортивного босса, попавшего в шестеренки борьбы мафий, в свою очередь упрятывают за решетку, двое других принимают его вызов. Исчерпав лимит легальных средств, они захватывают самолет, получают друга в обмен на пассажиров, и огромный лайнер с тремя ветеранами набирает высоту: девочка дописывает сочинение.

Сценарий, рассчитанный на «остранение», превращен режиссером в клубок стилей с уклоном в соцреализм — фильм давит и на центры смеха, и на слезные железы. Но, может быть, не будь тут как тут «дурного вкуса», он бы и не так нравился публике. Когда, отсмеявшись и отплакав, зрители покидают зал, в «послевкусии» картины проступает некая задняя мысль: как удачно, однако, что эти шумливые старики — хорошие солдаты, плохие отцы, вечные

удальцы — поднялись в воздух и исчезли в сияющем «нигде», оставив неустроенных детей устраивать жизнь, вместо того чтобы обременять их памятью прошлого и заботой о похоронах...

«Лишность» населения, дарвиновская его бесполезность в условиях, когда оно не-сеет-не-пашет, не-производит-не-покупает, которая в «розовом» варианте Урсуляка лишь брезжит, артикулирована в «черном» опусе Д. Астрахана «Контракт со смертью» с прямой телеграфной столба.

Д. Астрахан — один из немногих режиссеров в нашем кино, который не стесняется ни массы, ни кассы и идет им навстречу с открытым забралом. Он снимает много, перемежая бескомпромиссно-«розовые» фильмы с непроглядно-«черными». Он утешает и устрашает с равной деловитостью. «Контракт со смертью» — леденящая история о профессоре, который без промаха пересаживает пациентам еще живые органы, и о кандидате в президенты, который решил превратить эту криминальную тайну в явную предвыборную программу выживания «полезных» за счет «ненужных». Разумеется, в авантюрном сюжете он проигрывает клинику, жену и свободу, но зато идея «селекции» постепенно «овладевает массами».

«Злой» фильм Астрахана, таким образом, швыряет в лицо публике то, что «добрый» фильм Урсуляка вытесняет. И, может быть, поэтому «Контракт со смертью» раздражил всех. На самом деле ни один жанр так не повязан со зрителем моральными обязательствами, как «ужастик», и именно ему меньше всего прощается агрессивный цинизм.

Может быть, именно по «протестному» принципу простенький и узнаваемый фильм-дебют Л. Садилевой «С днем рождения» вызвал энтузиазм жюри и критики: в роддоме, по крайней мере, рождаются, а не умирают.

Примечательные ленты поколения 40-летних, может быть, помимо намерения отразили состояние «социальной аномии» (словцо из лексикона социологов). Удастся ли им возродить мифопорождающий кинопроцесс, или они так и останутся племенем кочевников с фестиваля на фестиваль?

Август, 1998

Мемуары как русский жанр

1. Быть знаменитым некрасиво

Своим американским аспирантам разницу между нами я постаралась суммировать в одной фразе: «В России у каждого есть судьба, но почти ни у кого нет жизни. В Америке у каждого есть жизнь, но мало у кого судьба». Но, странное дело, бум мемуаров в постсоветской России, где они заняли почетное место на лотках рядом с кольпортажным романом, был, как и многое другое, импортирован с Запада. Ключевые слова жанра — «успех», а на деловом языке «карьер» — не являлись в традиции русской культуры позитивными ценностями, а слово «карьерист» — просто бранное. Русские мемуары скорее тяготели к «роману воспитания», чем к истории карьеры. Слава не казалась достойной целью — скорее яркой заплатой на бедном рубище певца. В 1-м акте «Чайки» у Чехова Нина Заречная очарована видением «шумной славы» и «колесницы». В последнем она говорит: «Неси свой крест и веруй». Эта этическая установка культуры с исчерпывающей полнотой была артикулирована в поэзии Б. Пастернака: «Быть знаменитым некрасиво, / Не это подымает ввысь».

2. БЫТЬ знаменитым

Когда еще на самых первых самодельных лотках бестселлером № 1 сделались переводы Дейла Карнеги, стало очевидно, что марево «успеха» стало кружить российские головы. «Быть знаменитым» сделалось модно. Вместе с иномарками и костюмами «от Версаче» слово «карьера» приобрело шарм и скромное очарование наступающей буржуазности. Мемуары «с иностранного», как и переводные «крими», были потеснены отечественными. Самой представительной стала серия издательства «Вагриус» «Мой 20-й век». В этой серии и появился «Роман-воспоминание» А. Рыбакова, автора нашумевших «Детей Арбата».

Бурное время отодвинуло в историю не столь еще давние «страсти» по «Детям Арбата», но это был первый стопроцентно массовый бестселлер о сталинской эпохе, пробившийся в печать на пороге новых времен. Не то что учителя или врачи, я сама видела, как парикмахерши на рабочих местах передавали из рук в руки закатанные в целлофан странички журнальной публикации. Книгу читали все.

Судьбу и душу молодого человека, осужденного в 1930-х по памятной 58-й статье, автор отдал своему герою. Революционные и сексуальные страсти «бурных 20-х», взбудораженный быт, вера, мужество, страх, предательство, партия, «вождь», сюжетный драйв, наконец, — все это стало плотью fiction, не так уж много оставив на долю non fiction. Если роман автобиографичен, то мемуары — это «автобио», литературная борьба за публикацию рукописей.

Судьба рукописи в советское время могла быть не менее драматична, чем судьба человеческая. Рукописи арестовывали, их калечила цензура, они бежали на Запад и становились «эмигрантами». Рыбаков хотел публиковаться дома. Повесть «Тяжелый песок» (фраг-

мент холокоста), которой была обеспечена «зеленая улица» за рубежом, он «пробил» через все препоны, поставленные «еврейской теме» в СССР, и ее перевели на 26 языков. Идея публикации «Детей Арбата» (беллетристических, отнюдь не антисоветских, ведь автор принадлежал к поколению, верившему в возможность социализма «с человеческим лицом») казалась поначалу чем-то вроде сражения Дон Кихота с мельницами.

«Роман-воспоминание» и есть пристальное описание громоздкого, на ходу ржавеющего репрессивного механизма, в схватке с которым рычагом успеха служит сам успех. Сталинская премия, уже обретенное имя, помноженное на силу характера, помогли автору вывести «Детей Арбата» из подполья на стрежень исторического процесса в то время и в том месте, где они были всего нужнее, а дальше — мировой best-selling.

Теперь писать можно о чем угодно, но интегральный успех отошел в область entertainment, а тайны рукописей — к сфере коммерции, ныне не менее секретной, чем прежде партийная.

Казалось бы, с недавней кончиной последнего мушкетера советской литературы А. Рыбакова тему дуэли личности с государственным монстром можно сдать в архив. Отнюдь. Среди крушения старых и новых авторитетов, кризиса власти, произвола масс-медиа признанной «королевской четой» нации остаются Галина Вишневская и Мстислав Ростропович в блеске высокого искусства, мировой славы, заработанного богатства и, не в последнюю очередь, в ореоле героического прошлого. Иных этически достоверных образцов жизнь пока не дает.

Может показаться странным, что схватка за оперу «Катерина Измайлова», даже за концерт Шостаковича, не уступает по накалу борьбы за роман, признан-

ный «антисоветским»: но форма всегда казалась в России крамольнее содержания. Если мемуары Рыбакова — эхо романа, то воспоминания Галины Вишневской — сам роман. Таких в эпоху постмодерна уже не пишут. Примадонна назвала книгу «Галина» (так же, кстати, назовет мемуары прима-балерина: «Я, Майя Плисецкая»). Собственные имена див становятся именами существительными: «die Garbo», «die Kallas», «die Plisetskaja». Или еще проще: «Marlene», «Galina».

Если существует алгоритм мемуаров как жанра, то Вишневская реализует его в полном, неурезанном виде. Сиротское детство при живых родителях — раставаясь, они отдали дочь в Кронштадт, к бабушке, и со временем единственным наследством от коммуниста-отца осталась карательная строчка «дочь врага народа». Ад ленинградской блокады со «счастливым исходом» в ассенизационный Голубой батальон. Первые артистические успехи и калечение природно поставленного голоса. Второстепенная оперетта и эстрада, спасительные, но неромантические брачные узы — заурядное преддверие звездной судьбы. Счастливое, как в сказке о всякой Золушке, появление «доброй феи» — учительницы вокала, вернувшей голос во всем диапазоне, и сразу — стремительный взлет к вершине профессиональной карьеры: сцена Большого, а дальше выступления в Ла Скала, Гранд-опера, Метрополитен-опера. Одного этого хватило бы для книги и судьбы. Но эмоциональный диапазон мемуаров не меньше. Дефицит детских семейных радостей был щедро возмещен в женской жизни. Счастливая встреча с Ростроповичем, который стал влюбленным мужем, отцом двух дочерей и партнером в искусстве. Поздняя страсть тогдашнего главы государства Булганина, от которой приходилось обороняться семейно. Наконец, глубокая человеческая и творческая при-

вязанность мемуаристки к Шостаковичу (с ним дружили домами) одарила певицу не только для нее написанными вокальными циклами, но и главной, может быть, оперной партией и киноролей в «Катерине Измайловой», опальной опере, послужившей когда-то спусковым крючком сталинской «культурной революции». И если встреча с трагическим музыкальным гением Шостаковича способствовала перевороту внутреннему, то появление в их жизни Солженицына привело к «перемене участи».

И все эти вершины и бездны втиснуты в неизбежно советский хронотоп, где артисты щедро взысканы и нагло ограблены, вознесены и ежечасно унижены, где они фавориты, но и крепостные режима. Где исполнение Шостаковича может быть приравнено к «антипатриотическому поступку», а предоставление частного «политического убежища» Солженицыну — вытолкнуть на вершине карьеры в эмиграцию. Автопортрет написан крупно, в «большом стиле» и наполнен «шумом и яростью». Книга была издана на Западе и вернулась в Россию уже вкупе с «шумной славой» и «колесницей».

Советская власть нечаянно изобрела политический скандал, как ракету-носитель, для опальных людей культуры и не уставала наступать на эти грабли. Писатель А. Солженицын, поэты Б. Пастернак и И. Бродский, композитор Д. Шостакович, А. Тарковский в кино, Ю. Любимов в театре, М. Ростропович и Г. Вишневская в музыке самоценны творчески, но, преследуя и выдворяя их, лишая гражданства, государство обеспечивало их славные имена широкой известностью. В постсоветском пространстве культура отошла на периферию, и феерическая судьба звездной пары в изгнании осталась для соотечественников классической и недостижимой мифологемой успеха.

3. Быть или не быть

Карьера мемуаров советского времени в постсоветском безвременье понятна: в них есть predetermined эпохой сюжет и масштаб. Но мода на феномен «успеха» в новом культурном пространстве открывает панораму новых звезд: политики и бизнеса. Подобным мемуарам несть числа: лидеры, ушедшие во второй эшелон, «звездные часы», о которых уже не помнят, кулисы «судьбоносных решений», компромат друг на друга и пр.

«Дни поражений и побед» Е. Гайдара, политического камикадзе, принявшего на себя риск реформы, действительно «судьбоносной» (кому какую судьбу она принесла, вопрос другой), и типологичны и уникальны для этой «новой волны» жанра.

Жанр уже не требует воплощения «судьбы». Он, на американский манер, актуализирован: посвящен событиям — на этот раз действительно общенационального масштаба: путч, введение капитализма, распад империи, чеченская война, противостояние и расстрел Думы, позиция оппозиции и проч. Уникальной делает книгу родовое наследие и личность автора на достаточно беспородном и криминальном новорусском фоне. Его дед был любимым писателем всех юных поколений СССР. Аркадий Гайдар создал просветленный и идеализированный авантюрным жанром портрет советского общества. Даже сына, Тимура, впоследствии международного журналиста, адмирала и отца Егора, он сделал эталоном пионерской доблести. Смешно обличать его за «советскость» романтики, как смешно вменять эпическому жанру «вестерна» романтику колонизации, а Жюлью Верну — технологический романтизм. Тем более Гайдар-дед заплатил за свое революционное прошлое тяжелым нервным расстройством и погиб в 1942 году на войне, которая была его



личным и вечным хронотопом. Дед по матери, Павел Бажов, уже в старости собрал в «Малахитовую шкапу» живописный фольклор уральских рудокопов с их своеобразными сказочными персонажами и сказовым языком. Если еще добавить тестя — короля фантастики Аркадия Стругацкого, и сказать, что все трое, снискав огромную читательскую любовь, никогда не входили в официоз, не льстили и не прислуживались, то глубоко эшелонированное «интеллигентское» происхождение реформатора налицо. У него увлекательное, «международное» детство (Куба, Югославия), отличное образование, респектабельная карьера, счастливая семейная жизнь. Что же побудило этого благополучника и удачника, к тому же «страшно далекого от народа», взять на себя риск реформы, сравнимой разве что с национализацией? Гайдар рассказывает, как, наблюдая и анализируя международный опыт социализма, он теоретическим путем пришел к своему экономическому либерализму. Но, читая книгу внука, я вдруг увидела, как сквозь холеные черты кабинетного ученого, привыкшего к симпозиумам на правительственных дачах, проступают черты Гайдара-деда, ушедшего на Гражданскую войну четырнадцати лет и в 17 командовавшего полком. Если дед поднял тяжелую саблю, ослепленный идеями социализма, то внук с той же впечатляющей бескомпромиссностью в один день ввел в России капитализм, и невидимая сабля тут и там сверкает на страницах партикулярных «Дней», управляющих, однако, вполне военными грамматическими определениями: «поражения» и «победы». Реформатор в Кремле. Пиджачный герой на балконе мэрии, призывающий москвичей выйти на улицу в дни кризиса 1993-го.

За чем не постоит народ российский, так это за острым словом. Гайдар очень скоро получил прозвище «железный Винни-Пух». При своей штатской вне-

шности, он, как и дед, в трудный момент принимает ответственность на себя. И хотя тот же народ «приватизацию» тут же едко окрестил «прихватизацией», он в олигархии не рвется. Как дед был апостолом революционной веры, так он апостол веры либеральной. Оба оказались утопистами не только по причине дурного исполнения чертежа (к примеру, замедление реформы), но и потому, что между чертежом и результатом оказались помехи — огромная протяженность страны с недоразвитой инфраструктурой и коммуникациями, не подготовленное к радикальности реформы население, бюрократия, присваивающая плоды любой революции. Если социализм «в одной стране» пошел по самому дикому пути колонизации собственного крестьянства, то и капитализм свернул на самый жестокий компрадорский путь. Во всяком случае, читая «Дни», я впервые подумала, что Гайдар-дед еще и потому идеализировал, что, по Фрейдю, вытеснял подступавшее понимание. В своих авантюрных историях он писал тех людей, которыми хотел бы населить социализм «с человеческим лицом». Лицо капитализма, заботливо обихоженное имиджмейкерами, пока не ближе к *homo sapiens*.

Но и те, кто к капитализму в России были готовы, тоже неоднозначно отнеслись к реформе. «Гайдаровско-чубайсовский опыт скомпрометировал идею демократии», — писал Рыбаков. Допустим, он человек старой школы. Но вот беглое замечание врожденного предпринимателя: «...Построили бы и это, но гайдаровская реформа взвинтила цены на стройматериалы в десятки раз». Это из мемуаров А. Паникина «Шестое доказательство». Он назовет время реформы «гоном». Если Гайдар пришел к либерализму с высот теории, так сказать, на макроуровне, то Паникин — один из тех, увы, не слишком многих, кто с успехом освоил капитализм на микроуровне, с нуля, с кустар-

ного производства гипсовых масок, с торговли еще в советское время с рук. Его капиталы не имеют «проклятого прошлого». Они не партийные, не советские, не «гэбэшные», не комсомольские, они заработаны в поте лица, хотя и на грани фола. Ибо в советское время всякий бизнес был «спекуляцией». Как некогда любимый всеми герой Ильфа и Петрова Остап Бендер, автор чтит уголовный кодекс, и, может быть, самое поучительное, как он старается удержаться, буквально втиснуться в рамки законности в стране, где по сей день правит бал пословица «закон что дышло, куда повернешь, туда и вышло».

Автор мог бы дать этому удивительному гибриду «плутовского романа» и *Sturm und Drang* эпохи Первой пятилетки подзаголовок «Признания авантюриста». Но он солидно назвал книгу «Признания русского фабриканта», тем самым обозначив, во-первых, принципиально созидательный характер своего успеха; во-вторых, свой исторический путь от кустаря-одиночки к «мануфактуре» и затем в сферу современного промышленного производства одежды. Как не раз бывало на Руси, он хочет восстановить связь времен и стать преемником первых русских промышленников, короткий век которых был пресечен утопией. С точки зрения жанра от вестернизованных мемуаров событий автор возвращается к мемуарам судьбы и, более того, к «роману воспитания». Если воспоминания Гайдара издал тот же респектабельный «Вагриус», то Паникин, начав буквально на панели, сам создал свою судьбу, осмыслил ее, сам издал книгу и сам пустил в продажу, осуществив весь жизненный цикл. Но, может быть, симптоматичнее всего то, что всего достигший собственной инициативой автор менее всего выступает как глашатай «успеха». Он взыскует построить не просто прагматически эффективную промышленность, но и «свой мир», удостоверяющий

своим существованием («шестое доказательство») бытие Бога. Круг, таким образом, замыкается, ибо успех, как бы определяющий моду на жанр, как выясняется, не заменяет общей идеи. «Россия по своему духовному строю не может принять достижение материальных благ как конечную цель», — пишет удачливый коммерсант. И хотя слишком многие принимают, и притом без зазрения совести, где-то здесь брезжит и надежда на таких вот строителей, но и подстерегает опасность очередного националистического мессианства.

Март, 1999

Советская Атлантида

1930-е годы — годы широкого тоталитарного эксперимента, изменившие климат XX века, никогда, наверное, не будут разгаданы до конца и всегда будут привлекать внимание. Но между тем как библиография нацистского режима почти необозрима, эпоха второй сталинской революции и «большого террора» все еще пестрит белыми пятнами. Хотя бы потому, что существенная часть архивов пока находится вне досягаемости и даже оценки исследователей.

По советской традиции 1930-е окрашивались в алые цвета радости: демонстраций, физкультурных парадов, чествования героев. Солженицын показал масштабы «архипелага ГУЛАГ», и они окрасились в черный траурный цвет. ГУЛАГ, как и холокост, никогда не перестанет быть предметом разысканий и памяти, ведь каждый из миллионов погибших — это целый человеческий мир. Но красное и черное — два цвета времени — все же далеко не исчерпывают одно из самых многослойных, многосложных, многосоставных десятилетий отечественной истории, когда закладывалась цивилизация, «родимые пятна» которой проступают сквозь блеск и нищету дикого капитализма.

Новое поколение книг, не претендующих на уличные лотки, зато привлекающих интерес и внимание в книжных магазинах, вызвано к жизни как потребностью в более пристальном взгляде на эти роковые годы, так и возможностью ввести в обиход новую

порцию архивных документов, которые исследователи (знаю по опыту, каких усилий это стоит) сумели вырвать из мрака секретности.

Книга О. Хлевнюка, опытного и въедливого путешественника по 1930-м, называется лаконично «Политбюро» и переходит с уровня атласа в описание этой ключевой структуры власти на уровень карты-двухверстки, как выразился когда-то автор «Окопов Сталинграда» Виктор Некрасов.

Так называемая «командно-административная система» достаточно долго заставляла изучать себя в своих собственных «командных» терминах решений, указов, постановлений. Скрупулезно разглядывая текущие архивные документы Политбюро: протоколы, записи, черновики, — автор вводит читателя, так сказать, на его кухню, в будничную «административную» практику. Как часто встречались его члены и где — официально на заседании или полуофициально у Сталина. Кто и когда был персональным посетителем его кабинета. Как происходило то или иное обсуждение, кто первый сказал «э», кто возразил или, напротив, присоединился. Чьим почерком написан черновик, кто расписался «за» или «против» лично, а кого «опросили» по телефону. Кто сидел «в лавке», когда «хозяин» уезжал отдыхать на юг, и т.д. При решающем голосе вождя первая половина 1930-х была временем относительной, хотя и достаточно узкой, коллегиальности. Автор держит в фокусе сам «механизм политической власти», сталинскую бюрократию в действии. «Вы бюрократ, и я бюрократ», — игриво заметил как-то вождь актеру Ильинскому, исполнителю роли в любимой им «Волге-Волге». Это больше чем шутка — Сталин был не «барабанщиком», а «аппаратчиком» революции по преимуществу.

Увы, в трезвом, неподкупном свете документов, собственноручных, чернильных, краснокарандашных,

похожих своею топорностью на тракторы СТЗ, иные «кремлевские тайны» линяют на глазах, теряя романтику. Даже в сакраментальном вопросе о руководящей роли Сталина в убийстве Кирова автор не позволяет себе занять позиции ни pro, ни contra за неимением надежных доказательств. Он лишь констатирует, что выстрел, оцепенивший страну дурными предчувствиями, был использован вождем для расправы с былыми оппонентами с максимальным КПД. Зато педантично проверив слухи, версии и легенды о возможной борьбе двух фракций в Политбюро — «радикальной» и «умеренной», — автор приходит к прозаическому выводу, что ни фракций, ни «особых мнений» (хотя легенды зародились по свежим следам) не было. Что конфликты и «выясняловки», составлявшие будни Политбюро, носили функциональный, региональный, ведомственный, но никак не идеологический характер, так что один и тот же персонаж мог оказаться в роли «либерала» и «консерватора» — по обстоятельствам. И сама «передышка» в середине десятилетия между громкими процессами, дефицитами, кампаниями по «бдительности» оказывается не победой «умеренных», а тактикой того же усредненного Политбюро, ибо «периодическое разделение права и террора... — по слову автора, — было необходимым условием выживания режима».

Демистифицирующий анализ Хлевнюка натолкнул меня на странное соображение в связи с одиозным очерком Л. Фейхтвангера «Москва 1937», переизданным еще в годы перестройки. Быть может (помимо очевидной интерференции нацизма), европейскому ratio писателя, ставшего одним из наблюдателей процесса Пятакова—Радека, легче было справиться с вероятностью политического «заговора», нежели с алогичностью и невероятностью публичного самооговора, подробности которого он так впечатляюще описал.

Для заговора были очевидные причины, был язык описания и культурные коды («Алкивиад у персов», «Кориолан у вольсков»). Для того, что он видел, кодов не было, и писатель признавал, что он их не находит.

Домыслы не только лучше отвечают на «проклятые вопросы», по замечанию Хлевнюка, но они обаятельнее для нашего воображения своею «сюжетностью». Российские журнальные лотки цветут самыми нелепыми домysлами, вроде того, что Маяковский не застрелился, его застрелили, Есенин не повесился, его убили, — для чего только поэты оставляли прощальные стихи. То, что книги, подобные «Политбюро», пользуются спросом, свидетельствует, что «сон разума» не абсолютен.

Но если политика — во всех ее ипостасях — стала безразмерной мыльной оперой нашего времени, то уникальный быт советских 1930-х до сих пор остается terra incognita. Здесь есть свои легенды — о тотальной ли «безбытности» этих лет или о сталинском изобилии. Книга Е. Осокиной «За фасадом “сталинского изобилия”. Распределение и рынок в снабжении населения в годы индустриализации 1927—1941» для меня представляет еще и личный интерес, поскольку об этом мне самой пришлось писать в связи с кино: «недаром в советском языке неупотребительные термины “продать” и “купить” заменены были синонимическим рядом: “давали”, “выбросили”, “достала”, “выкупила”, “оторвала”, “схватила”, “нашла”, “отстояла” (очередь) и прочая». Именно эту хорошо мне знакомую ситуацию описывает автор на огромном материале архивов, мемуаров, эпистолярий, доносов и т.д. Подобно Хлевнюку, Осокина демистифицирует стереотипы, бытующие не только в ареале советологии, но и в массовом сознании. Например, миф о принципиальной безрыночности советской экономи-



ки. Так же как власть *volens-nolens* должна была «разделять право и террор», так же и более должна была она совмещать монополию и рынок. Рынок, как бы изгонявшийся на всех революционных поворотах (в том числе, например, Хрущевым), неизменно возвращался под разными именами в ту же советскую экономику. Повседневное единоборство торжествующего, но втайне уязвимого и беспомощного госмонополизма с униженным и оскорбленным, но бессмертным предпринимательством (в том числе государственным) и составляет увлекательный сюжет этой книги. И каждый из протагонистов является в своем нетривиальном обличье и развитии. При этом не всегда власть имеет возможность выступить в привычной нам командной функции. Подчас ей приходится административно оформлять стихийную, снизу идущую массовую практику. Это, как показывает автор, относится, например, к знаменитой советской карточной системе. Распределительность вместо «буржуазной» купли-продажи была не только вынужденной экономической мерой. Она заняла прочное место в умах. Ликвидация денег как класса и обещание «от каждого... каждому...» довольно скоро исчерпали себя. Но только после попытки «большого скачка» (коллективизация плюс индустриализация), поставившей страну на грань катастрофы, власть — и то не в одночасье — санкционировала и узаконила карточки, которые при первых же признаках стабилизации постаралась под фанфары отменить. Но, увы, сколь эфемерна была эта отмена. Под разными псевдонимами («закрытый распределитель» — ЗРК, «отдел рабочего снабжения» — ОРС и т.д.) и под давлением все тех же «масс» распределительная система становится вечным спутником госмонополизма с его неизменным «дефицитом». Так складывается то, что Осокина называет «иерархией в бедности». С одной стороны, автор констатирует, что

слухи о «миллионерском» обиходе вождей были сильно преувеличены: быт верных сталинцев был достаточно примитивен. С другой стороны, борьба элит за привилегии (в том числе «самоснабжение» местных властей за счет населения) постепенно увеличивала разрыв в уровне жизни, достигший апогея в относительно «мирные» брежневские времена. Надо ли удивляться, что сегодня, на фоне дикого рынка, распределительность снова обольщает обездоленных?

Разумеется, «карточки», «талоны», «заборные книжки», «ордера» сопровождали всю нашу жизнь. Но тот, кто застал еще 1930-е, помнит, что молоко приносила молочница, платье шила домашняя портниха, туфли чинил «холодный» сапожник, картошку брали на рынке, ездили на извозчике, белье сдавали в китайскую прачечную *et cetera, et cetera*, без чего распределенная жизнь впала бы в энтропию. Е. Осокина делает простой, но такой необходимый шаг, называя кошку кошкой, а советскую экономику смешанной (впрочем, иначе и не бывает, все дело в пропорции). При этом если распределение меняло формы, стремясь к «деноминации» (по Ролану Барту), то что говорить о рынке. Ему выдавали индульгенцию, называя «колхозным», его объявляли вне закона, называя «черным», ему потворствовали, нарезая колхозникам приусадебные участки (в иные годы эти крошечные клочки земли давали до половины продовольственного фонда), его, можно сказать, навязывали, наделяя горожан «сотками», на которых мы выращивали свой личный урожай (что еще и сегодня составляет немаловажный ресурс выживания). Из книги Осокиной видно, сколь и сегодняшняя «свободная» экономика несет на себе стигматы того времени, когда частное производство бдительно искоренялось, зато «спекуляция» была сверхдоходна. Государство и само не брезговало спекуляцией, открыв знаменитый Торгсин,

чтобы вытянуть у населения недоконфискованное золото. Впрочем, и этот романтически описанный Булгаковым миф облетает при свете документов, как многие другие легенды.

Все это входит в ту неповторимую амальгаму советского быта, где «зарплата» (а с нею и производительность труда) почти не имела значения. Выживаемость же складывалась из суммы ведомственных привилегий, «личных отношений», всепроникающего «блата», взятки чиновнику, переплаты спекулянту, повседневного «бартера», вечных очередей, дружеской помощи — того эффекта «полных холодильников при пустых прилавках», с которого автор начинает свою книгу. Впрочем, коррупция, блат и nepотизм все больше перестают быть советской монополией и становятся рыночным продуктом не только в России...

И, однако, реальная повседневность снова ускользает, превращаясь в статистику. Между тем на фоне таких фундаментальных публикаций документов, как «Общество и власть. 1930-е годы» (они требуют отдельного разговора), появляются книги, не обеспеченные никаким грифом научности, не снабженные сносками, не упоминающие об источниках, тем более об архивных. Такая «книга ниоткуда», набранная и изданная самим автором в количестве 1000 экземпляров, «Москва. 20—30-е годы» представляет не менее любопытный продукт нового времени. Когда-то в Ленинграде я знала бывшего путиловского рабочего, который еще в дореволюционном детстве начал собирать фантики, бутылочные этикетки и даже вывески. Со временем его коллекция «пустяков» стала бесценна, и у нее появилось немало пользователей — от киностудии «Ленфильм» до Академии наук. «Коллекция» фактов и сведений, собранная Г. Андреевским в его книге, вероятнее всего из газетных вырезок, не менее занимательна. Из нее вы можете узнать, когда в Мос-

кве появился бесшумный трамвай и сколько женщин было занято в трамвайном деле; как назывались, подразделялись и как выглядели московские пивные; какие аттракционы были в Парке культуры и отдыха; а также бесчисленное количество конкретных «происшествий» (был когда-то такой отдел в газетах) и судебных случаев самого удивительного свойства, имевших место на фоне большой политики, иногда приходя с ней в радикальное противоречие (например, когда по доносу сажали не жертву, а самого доносчика). Весь этот жизни пестрый сор, разделенный на главы, снабженный именами и датами, попутно прокомментированный автором с точки зрения, которую можно назвать «обывательской» (смесь житейской мудрости, предрассудков, осуждения и легкой ностальгии, снисходительности и морали), если и не восстанавливает картину жизни, то дает богатую пищу для картины нравов, может служить в иных случаях справочником и просто представляет интерес для любознательного читателя. Я думаю, тираж будет повторен не раз, и чем больше будет таких, пусть ненаучных, партизанских, пусть «обывательских», свидетельств, тем более станет очевидно, сколь наше сегодня есть продолжение и результат прошлого и 1930-х в особенности.

Июль, 1999

Берлин—Москва

...Для нашей работы Берлин тех лет был в высшей степени подходящим местом. Написав притяжательное местоимение во множественном числе (а тогдашние поездки в Германию были именно «наши»), не могу не сказать пару слов о «соавторе», которого давно уже нет на свете.

Мы с Юрой учились в одной и той же (знаменитой) 110-й школе и в том же Театральном институте, хотя и в разное время. Переезжая по разным московским адресам, почему-то всегда оказывались за углом и были приятелями на общих основаниях, пока случай не свел нас в соседних залах Госфильмофонда и не сделал соавторами. Соавторство наше, в силу разности характеров, было трудным, но легким. Юра мог быть эпически ленив в быту, но чрезвычайно энергичен в работе. Так что вместе мы составляли нечто вроде Тянитолкая. Мы могли до посинения ругаться за письменным столом, но перед лицом мосфильмовской Диктатуры режиссера составляли единый авторский консенсус. По природной толерантности и женскому легкомыслию я легко пускалась на уловки и маленькие хитрости ради «внедрения» наших соображений. Юра с его чувством лидерства и собственной режиссерской потенцией (увы, отсутствие нужного диплома и общая «застойность» не дали нам осуществить придуманное дома «большое» доккино) был наступательнее. Он не дожил до времени, когда

эти качества могли быть востребованы. Зато в наших общих поездках они были незаменимы. Я сразу сказала: «Я — делегация, ты — руководитель», — и больше не имела хлопот. Юра умел брать на себя всю полноту ответственности, от номера в гостинице до отношений с начальством. А его юмор, достаточно едкий, чтобы не сказать циничный, так же способствовал «разрядке международной напряженности», как и стрессов «командировочного» сосуществования. Так что множественное число имело немалые преимущества в наших отношениях с Берлином.

...Итак, остатки прусского «орднунга» сводили к минимуму накладные расходы потерянного времени. Получение «суточных», ознакомление с архивами и выдача материалов — все было по расписанию и в срок. Студия DEFA предоставила в наше распоряжение переводчицу и машину.

Утром, спустившись к завтраку и высматривая аккurateчную немецкую фрау в «маленьком платице» (оператор предупредил нас, что это будет его жена), мы вдруг услышали: «Привет, как здорово, что вы приехали, хоть из дому выберусь!» Юбка на большой и красивой Ларисе сбилась на сторону, голова была повязана газовым бантом, от нее исходило материнство. Дисциплинированный Herr Schmidt сдавал студии синий «опель» вместе с собою. Вода и камень не столь различны меж собой, как были эти два персонажа нашей поисковой группы. Если «он» представлял немецкую пунктуальность и исполнительность, то «она» — московскую широту и «душевность». Когда она хлопала его по плечу своей не самой легкой рукой и говорила: «Хер-Шмит, а хер-Шмит», — нас трясло от хохота. Ларису устроило наше «распределение ролей», и, приходя в очередное учреждение или к частному лицу, она показывала на Юру и торжественно объявляла: «Er sagt».

Дело в том, что в нашей бесперебойной работе оказалось непредсказуемое «слабое звено». Ромм поручил нам найти рисунки детей времен нацизма: как «арийских» детей, так и детей гетто. Им предназначалась важная роль в картине.

В Варшаве мы пришли в Жидовский (еврейский) музей (в Москве тогда непредставимый). Женщина с красивым строгим лицом и черными, почти без зрачков, глазами провела нас по экспозиции, а потом я спросила, нет ли у них детских рисунков. Она подняла на меня свои матовые, глядящие внутрь глаза и сказала: «Неужели вы не знаете, что от Варшавского гетто осталась только пыль?» Было жарко, и из-под закатанного рукава на руке у нее был виден синий шестизначный концлагерный номер. Боже, ну конечно, мы знали. Стыд, который меня пронзил от этого ровного голоса, я не забуду никогда. Не столько даже за идиотский вопрос, сколько за непринужденность собственного тона. Не в последний раз я рухнула в иррациональный провал между информацией и реальностью. Информация от нее не защищает. Рисунки мы потом отыскивали в Терезиенштадте, «образцовом» концлагере, который нацисты показывали иностранцам...

В Берлине, казалось нам, все будет проще: война, в конце концов, была не так далека, и детские рисунки могли просто остаться в ящиках столов. Не тут-то было. Мы опросили всех своих старых и новых знакомых, не завалилось ли чего дома. Не завалилось. Мы посетили самые разные учреждения и разных людей. В Доме учителя близ Алекса нам подарили отличных смешных котов — рисунки гэдээровских малолетних (они войдут в фильм). В Академии искусств, стоявшей почти у Стены, нас ознакомительно повели на крышу, под разбитый стеклянный купол. Сверху была хорошо видна не только Стена, но и распаханная «ничья земля». «Что это?» — спросили мы, оторо-

пев. — «Bissige Hunde», — пояснили нам любезные хозяева. Действительно, по периметру Стены бегали внушительные овчарки. Эти «биссиге хунде» навсегда вошли в наш лексикон. Мы посетили (и не раз) клуб «работников искусств» «Die Möwe» («Чайка») в надежде на удачу — работники искусств не отличались от прочих. Мы ездили домой и на службу к учителям и университетским профессорам, психологам и социологам — увы. Прошлого как будто не было, все всё радикально выкинули. Повозмущавшись и покипятившись, мы вспомнили, как сладострастно выносили на помойку сочинения вождя, пренебрегая «чувством истории», за отсутствие которого поносили немцев, — человек более или менее одинаков. На всех широтах. Один бывший «гитлерюнге» нашел-таки и подарил нам свой школьный учебник со стишатами про фюрера. Не знаю, радовались ли так индейцы скальпу врага, как мы этому малому трофею, — он, разумеется, занял свое место в картине. А недавно, перебирая свои книги, я обнаружила действительно заваливавшиеся неведомо как «Вопросы ленинизма». Теперь я отнеслась к ним по-деловому, как к раритету и исторической ценности — даже унылый переплет и бумага приобрели ранг «свидетельства».

Мы работали «от» и «до» с перерывом на обед в какой-нибудь «кнайпе», «гастштетте» или «локале». Самой практичной была «ведомственная» столовка на студии, в Бабельсберге, но туда надо было тащиться вокруг всего Большого Берлина. Это был географический абсурдизм. Некогда «союзнические» секторы были непроезжими, и приходилось объезжать Берлин по периметру, выехав на территорию ГДР.

Любимой была забегаловка «Zur letzten Instanz» на задах Алекса. Говорят, там деспоривались когда-то дела, не решенные в недалеком здании импозантного Горсуда в стиле «югенд», и, как минимум, подава-



ли лучшую в Берлине «айсбайн» (свиную ножку), одолеть которую, впрочем, было подвигом. Неподалеку — и не без ехидства — показали нам остатки собственной старинной Берлинской стены.

Если вернуться к «гастрономической» теме, то после Москвы Берлин-Ост был тоже достаточно «заграничен». Старая приятельница сразу предупредила, что закупаться надо вовремя; в субботу все закрывалось после полудня и до понедельника. «А если неожиданные гости?» — спросил Юра неосторожно. «Нежданных гостей не бывает. Гости приходят, когда их ждут» (в богемной Москве гости могли тогда завалиться неожиданно-негаданно и в любом количестве, знакомые и не очень, за что иностранцы и любили снаружи неласковую Москву). Рабочий день наш кончался за полчаса до закрытия лавок, и за хлебом насущным в случае чего бежала Лариса. Колбасы и сосиски были в Гэдээрии, возможно, не хуже буржуазных и, может быть, даже свободнее от химии по ее недоразвитости. Не говоря о венгерской саями, качество которой не сломили даже советские танки. Йогурты (тогда у нас неизвестные) кое-как заменяли отечественный кефир, и, думаю, вожеление соцлагерников к западным *Lebensmittel* носило еще и идеологический характер. Не говоря об умопомрачительной элегантности упаковки. Впрочем, свою *Heimweh* Лариса тоже выражала в кулинарных терминах. «Разве “они” знают, что такое сметана? — говорила она горько. — Вот когда совсем невмоготу станет, возьму бидон, поеду в Карлсхорст (в Карлсхорсте стоял советский гарнизон), приеду домой, наемся сметаны — глядишь, и полегчает». О местном населении она говорила в третьем лице, включая даже свекровь. Лариса выросла в Москве, на 3-й Мещанской. Хотя в Соцберлине она была замужем, будущую эмигрантскую проблему «ментальности» она представляла в полный свой рост. Интересно ли было выпуск-

нице ВГИКа, уже успевшей с успехом сняться в кино, сидеть дома с ребенком в качестве немецкой «фрау»? Да и могла ли она стать немецкой? Так что наш приезд стал для нее подарком судьбы, о нас она заботилась в первом лице: «мы».

Хотя два «Варенхауза» помещались в центре, на Алексе, никакой надежды на покупку чего бы то ни было у нас не было. Если хоть одна старушка обнаруживалась в поле зрения в наши несчастные полчаса, мы сдавались. Мы уже знали: она будет так долго выбирать свои пятьдесят-сто граммов колбаски или несчастную пару чулок, что в Москве ее бы порешили (теперь я сама так покупаю). В конце концов Лариса уговорила хер-Шмита в субботу с утра пораньше отвезти нас в пресловутый Карлсхорст.

После «немецкого» Берлина этот красивый, населенный в прошлом людьми среднего достатка район города представлял живописное зрелище. По случаю хорошей погоды народ высыпал на балконы и лоджии элегантных вилл — кто распояской, кто в галифе и майке — и громко перекликался — кто с соседом, кто с ребенком на улице. Увы, продавщицы в магазине усвоили московский стиль нелюбезности к покупателю, так что Карлсхорст с его красотами и российской непринужденностью остался для нас скорее экскурсионным впечатлением.

Недавно я попала в Карлсхорст в гости. Он вернул себе немецкую причесанность. Кое-где доживают надписи кириллицей. А на одной из улиц мне показали пустующую русскую школу (прежде гимназию). Все цело, не только окна, но даже занавески на окнах, но все нежилое. Рядом пустая вилла — наверное, директора, такая же нежилая. Не памятник, а просто память, эхо.

Кстати, о памяти: каждый б/у советский, думаю, помнит, что всякая (даже домашняя) командировка

имела еще и практические задачи, и без Ларисы не видать бы нам ни отличного и дешевого детского белья (на него в ГДР была субсидия), ни гуттаперчевых грудных протезов, в которых, увы, нуждались наши матери и которых в СССР в помине не было.

...Детские рисунки времен нацизма отыскиались в конце концов вовсе не в письменных столах, келлерах или семейных архивах, а в почтенной Deutsche Bücherei, в Лейпциге. Поездки с хер-Шмитом по бывшим «дорогам Адольфа Гитлера» (мы видели в Wochenschau, как их копали вручную стройотряды, а фюреры всех рангов делали вид перед камерой, что они тоже копают) стали привычны, а библиотека принесла нам богатый урожай находок. Детские рисунки с танками и неумелыми свастиками отыскивались в соответствующей книге, на отличной бумаге и в хорошей печати. Среди прочего особенно порадовала нас подхалимская книжка о фюрере с сентиментальными портретами (не только с девочкой, но и с белочкой), со столь знакомыми нам «подарками вождю» и даже с портретом фюрерской фуражки «в фас» и «в профиль».

Риторика Гитлера, без которой не обходился, кажется, ни один наш просмотрный день, всегда казалась мне плебейской — теперь сказали бы грубо популистской (а уж восторги его русских поклонников кажутся прямо холопскими), и эта забавная книжка дала нам впоследствии возможность сделать «дедemonизирующую» главу от лица фюрера. Лейпциг пополнил берлинский улов. Тем более что в витрине одного санитарного магазина мы заметили из машины вожделенный грудной протез. Меж тем как мы отправились на рабочее место, Лариса (которая успела уже озаботиться детским бельем) решила заняться «грудыми». В последний день, когда чемоданы были погружены в «опель» (нам предстояло прямо из Лейпцига

поспеть на знакомый берлинский перрон Остбанхофа), мы примчались в назначенное время на назначенное место, но ни Ларисы, ни пунктуальнейшего хер-Шмита не нашли. Время шло, и мы уже думали, что придется просить «политического убежища» прямо в лейпцигской Bücherei, когда из-за угла вылетел наш синий «опель». По дороге мы слышали историю прямо патетическую. Пока в библиотеке мы оформляли отправку нужных книг на «Мосфильм» через иностранный абонемент Ленинки, оперативная часть группы поехала в заприимеченную аптеку. Увы, грудь в витрине оказалась единственной и нетоварной. Выяснилось, однако, что их производит небольшой заводик резиновых изделий тут же, в Лейпциге, и Лариса в полной боевой раскраске отправилась туда. С воплем «Людам груди нужны, они для вас же работают, а вы грудей не завезли», она пробилась к директору и заставила его отыскать на складе нужную гуттаперчевую номенклатуру. Законопослушный немец, однако, категорически отказался продать их, как «налево», так и «направо», по накладной — это была прерогатива магазина. Лариса не сдалась и уговорила его отправить в «Сантовары» спецкурьера с двумя новенькими грудями и необходимым комплектом накладных — там ей и продали их, как положено, через кассу.

Как уж мы успели на поезд, не помню, но на московском перроне на стереотипный вопрос встречающих: «Ну как?» — мы ответили хором и не сговариваясь: «Лариса!» Тандем «Лариса—хер-Шмит», он же «Москва—Берлин», оказался на редкость продуктивным.

Время Клавдия

— ...А на какой почве?

— Да на нашей же, на датской.

Шекспир, «Гамлет»

Если после обвала 17 августа московские театры полны, а у входа порой спрашивают лишний билет, то на фоне кризиса кино можно смело диагностировать театральный бум. Но если в пространстве одного района Москвы, Марьиной роши, встречаются два «Гамлета», а во времени двух сезонов аж три, то, значит, что-то происходит в королевстве Датском не только на уровне грызни правящих элит, но и в недрах социума.

...Шекспир прошел через нашу жизнь красной чертой, выделяющей главную мысль. Ни одного иностранного автора не ставили так много и с таким значением. В бурные 1920-е, когда «классику» дружно «сбрасывали с корабля современности», он не избегал общей участи, и в знаменитом спектакле Н. Акимова (Театр им. Вахтангова) «Гамлет» стал предметом вполне осознанного озорства. Его долго будут поминать то злым, то добрым словом. В 1930-е Шекспир был открыт как автор исторический. Спектакли возводились на мощных опорах социально-исторического анализа — борьбы Возрождения с темным Средневековьем. Роковые финалы, впрочем, казались «пережитками» Средневековья в ренессансном сознании, а «уничтожение врага» входило в понятие пролетарского

гуманизма. Даже трагедии звучали «оптимистически» — впереди сияло светлое будущее. Во второй половине 1930-х, когда «уничтожение» стало тотальным, Шекспир предоставил нам «эстетическое убежище». Король Лир С. Михоэлса, деспот и философ, мог открывать на идише в Еврейском театре метафизические глубины, которых бежали современные спектакли. Не все трагедии были при этом репертуарны. «Гамлет» не шел не только оттого, что Сталин презирал датского принца за «разговорчики», но и просто не получался — не получался даже во МХАТе. Неприсутствие этой пьесы, издавна усыновленной русским сознанием, так же семиотично, как и ее трактовки.

«Оттепель» 1950-х пришла под знаком «Гамлета». В исторически грандиозном обличье, унаследованном от прошлого, смятенный и ужаснувшийся принц (в особенности в исполнении юного М. Козакова в Театре Революции) принял на себя «тему поколения»: будущих шестидесятников, обнаруживших предательство и ложь в собственном доме.

В 1970-х В. Высоцкий, принц Гамлет с Таганки, в джинсах и черном свитере, декларировал отпадение от суммы принятых ценностей под единственно возможное обеспечение — обеспечение смерти. Роль стала судьбой, и Москва хоронила его в обличье датского принца, а Смерть получила право жительства на сцене. «Оптимистическая трагедия» стала просто трагедией, без околичностей и экивоков.

Тем более странно, что, имея в анамнезе столь знаковые фигуры, критика не захотела разглядеть в «Гамлете» П. Штайна его почти кричащей современности. Юный принц Е. Миронова удалился из сферы «королевских» разборок в сферу частной жизни, где Эльсинор не столько замок, сколько дом, холодный и неудобный, а сам он сирота, нуждающийся не

в троне, а в семье. Если шестидесятники были ужалены скверной идеологии, то Штайн поставил свой очень простой и внятный спектакль для поколения «безотцовщины», брошенного в мир без смягчающих обстоятельств и, скорее всего, даже не читавшего Шекспира. Но о Штайне уже писали, поэтому сошлюсь на параллельный пример другой, «классической» премьеры по хрестоматийной русской пьесе «Горе от ума», тоже пережившей свой «шестидесятический» всплеск в ленинградском Большом драматическом театре, а ныне поставленной в антрепризе культовым актером О. Меньшиковым «на себя». Оба спектакля, не похожие внешне, схожи по сути, как бывают братья. И Чацкий, уехавший за границу и вернувшийся в отечество героем обличения, у Меньшикова возвращается всего лишь домой и не находит дома. Театры редко вспоминают, что он воспитывался в семье Фамусова и что с любимой Софьей у него общая *Kinderstube*, а между тем для Меньшикова это главное, и он язвит всех и вся не «от ума», а от обманутой любви, утраченной надежды и наступившего одиночества. Оба спектакля «молодежны» не по возрасту героев, даже не по предпочтению сюжета философии, а по этому мотиву сиротства, безотцовщины, свистящему в них и несущему действие к развязке.

Кстати, в вопросе о возрасте принца Шекспир двусмыслен, чтобы не сказать противоречив. С. Арцыбашев в Театре на Покровке (премьера прошлого сезона) использовал это радикально. Гамлет выступает у него в двух ипостасях: молодой, белокурый, бескомпромиссный и — немолодой, темный лицом и волосом, полный скорби и сомнений. Поединок из Эльсинора перенесен, так сказать, в душу самого protagonista.

Если Штайн выбрал молодежный вариант «Гамлета», то Р. Стурúa, знаменитый грузинский режиссер,

прославленный блистательной постановкой «Кавказского мелового круга» и приглашенный в «Сатириконе» на «Гамлета», остановился на противоположном решении. «Еще не стар, уже не молод», К. Райкин, бессменный премьер театра, играет Гамлета, вооружившегося на море бед (почему-то на самурайский лад, правда), крепким, опытным, язвительным, умным, но...

Бал в этой версии правит Клавдий (А. Филиппенко). Кстати, и у Штайна в заявленной проблеме «отцов и детей» Клавдий (А. Феклистов) фигура не второстепенная. Независимо от миссии Гамлета, он знает, что именно он преступил, знает цену добыче, которую не намерен отдавать, но знает и развязку. Он отчужден от пасынка собственными маниями и фобиями (тоже посвоему «поколенческими»), и если под занавес гибнут все, то «каждый умирает в одиночку».

В спектакле Стуруа многие актеры играют по две роли, но двойничество Тени отца Гамлета и Клавдия неспроста и лукаво. Двусмысленный призрак в замусоленном халате и тапочках зажигает театральные огни и закручивает винтом интригу датского престола. А «улыбчивый подлец» Клавдий в блестящем мундире подхватывает ее, тянет на себя, играет в поддавки и ускользает — номенклатурный дока, политический шулер, «авторитет», примеривающий корону. Он не гнушается унижения и не боится подставить спину под кинжал Гамлета. Ибо знает людей, невысоко их ценит и догадывается, что наследник престола при всей язвительности ума просто не может убивать *in cold blood*...

Разгадка «гамлетизма» в «Сатириконе» проста, остроумна и современна — кому-то можно «заказать» убийство, а кому-то нет. Призрак ошибся в Гамлете. И не то чтобы он был пацифистом — он может силой ума отправить на смерть «крутых» Розенкранца и Гильденстерна, может наобум ткнуть рапирой в занавеску, но, заколов Полония, будет — вопреки обцен-



ным словам — искать в нем признаки жизни. Лаэрту во время финального поединка придется самому порезаться отравленной рапирой, Клавдий же сумеет поймать неуверенное лезвие и сунуть его себе под мышку вместо сердца. «Так трусами нас делает раздумье», и так «горе от ума» разыгрывается на территории Шекспира. Стуруа обозначил свой жанр как трагикомедию, но, я думаю, его портреты имеют в текущей политической реальности свои прототипы. Спектакль же, перегруженный «находками», увы, не выходит за среднестатистический формат фирменного и уже опробованного режиссером Шекспира, и это жаль, потому что его потенция занимательнее матча двух банд à la Артуро Уи.

Надо ли говорить, что все упомянутые спектакли идут с аншлагом и что публика представляет не меньше интереса, чем сцена. Зрители — преимущественно молодые, прилично «прикинутые» и явно заинтригованные сюжетом. Сравнительно состоятельная безотцовщина, которой «баксы» не заменяют, однако, Kinderstube. Окрошка из переводов, устроенная обоими театрами, разделенными несколькими остановками, их не смущает, как, впрочем, и цены, которые ломают обнаглевшие таксисты. Что же до старых театралов, отличающих «сокола от цапли», то им на эти дорогие спектакли попасть нелегко.

В свою очередь, и молодая критика, оттачивающая зубы на мастерах, — примета времени. Когда-то «шестидесятники» писали о «своем» «Гамлете» по принципу, сформулированному Окуджавой: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке». И то сказать, надо было противостоять официозу. Теперь официоза нет, зато есть конкуренция: чем круче напишешь, тем больше шансов удержать за собой сжимающуюся, как шагреневая кожа, газетную площадь, — можно понять и их.

Я позволила себе на этот раз опустить сценографию, свет, мизансцену — то, из чего помимо трактовки состоит спектакль, — лишь оттого, что «Гамлет» — пьеса для российской сцены вечно судьбинная, и «о чем» в ней важнее, чем «как». Нынче в России «Гамлета» ставят не столько о «гамлетизме», будь то отечественный режиссер, грузинский или немецкий, а о времени Клавдия, которое стоит на дворе и диктует жизни и театру правила игры.

Апрель, 1999

From Russia with Love

1. Пролог

1964 год. Уже убит Кеннеди и смещен Хрущев. Еще впереди студенческие волнения и советские танки в Праге. Перманентная «холодная война» перемежается временными «детантами». Я пишу статью об агенте 007 для знаменитого журнала Твардовского «Новый мир». На фоне молодежных «анти-героев» ранних 1960-х первые фильмы «бондианы» поразили мое воображение arrogantной фигурой «и.о. героя Джеймса Бонда» и ироническим touch дизайна Кена Адамса. Бондомания, впрочем, не добралась тогда до России, хотя схема романов в сухом остатке до странности напоминала соцреализм. Мир состоял из «наших» и «ненаших», но среди последних тоже были bad guys и good guys — в советском варианте они, правда, делились по идеологическому признаку: «заправила» и «простые люди», — а у Флеминга по половому: чудовища и красавицы. Писатели и критики, от Умберто Эко до Кингсли Эмиса, взахлеб обсуждали «эффект Флеминга»: координаты подробностей (названия улиц и отелей, меню ресторанов, марки оружия и автомобилей), в густую сетку которых он вплетал фантастические подвиги супер-агента. В этом ряду органично возник «русский роман» с ужасной Розой Клебб (блестяще, кстати, сыгранной брехтовской актрисой Лоттой Ленья) и

«простой» советской красавицей Таней из дома Романовых. В тексте, я помню, споткнулась о странное слово — что-то вроде *J'ben mat*, не сразу сообразив, что это транскрипция самого популярного оборота великого русского мата. Канон в основном и главным был сложен, и я еще долго подписывала письма за границу: *from Russia with love...*

2. ...Прошло тридцать и более лет...

«Крими» на русскую тему заняли прочное место в «меню» жанра на Западе. Если это и не свидетельствует об «открытом обществе», то уж точно об обществе, открытом писателями-детективщиками, и в этом смысле Россия вошла в мировое сообщество. Западный «русский крими» можно найти в любом подразделении жанра — от полицейского романа до мирового заговора à la Бонд.

Полицейский роман Philip Kerr «Grushko», по имени руководителя отдела по борьбе с организованной преступностью в Петербурге, самый трудный для иностранного автора. «Эффект Флеминга» должен спуститься здесь на уровень тротуара. Тем более что рассказчик — московский милиционерский чин, посланный как бы для обмена опытом со знаменитым Грушко, а по правде — для проверки «на вшивость», коррупция — такая же болезнь милиции, как и системы в целом. Казус, доставшийся им на долю, — убийство знаменитого журналиста, увы, более чем реален. Как и положено современному роману, за «разборками» мафий открывается беспредел: нелегальная доставка мяса на черный рынок на спецмашинах, вывозящих радиоактивные отходы. Надо отдать справедливость автору: в потоке подробностей он сумел задеть вполне реальные составляющие текущей житухи — радикальную экологическую глухоту и общий пофигизм.

Если государство умудрилось скрывать Чернобыль, то что хотеть от мафии. Когда идет борьба за выживание, невидимая опасность просто не попадает в фокус. Но за этим первым слоем сюжета лежит другой, «конгруэнтный» первому, — общая поколебленность жизни. Ничто не точно и не прочно. Очаровательная жена убитого журналиста ничего не может рассказать следователю, потому что старалась не знать: ее заставили стать «стукачом» при муже, а он старался не замечать. Я сама однажды столкнулась с такой ситуацией. Старый приятель настучал куда следует, но я тоже не стала скандалить: просто постаралась забыть телефон. «Се ля ви», как говорится.

Среди прочего автор не забыл пристрастие русского дискурса к культурным реминисценциям, ведь мы так гордимся своей «духовкой». Но не зря сказал Маяковский, что «поэзия — пресволочнейшая штукавина», она может ввести неосторожного автора в непредвиденные *qui-pro-quo*. Например, он может подарить интеллигентному журналисту любимые стихи, заблудившись при этом между метафорой Пастернака («что строчки с кровью — убивают, / нахлынут горлом и убьют») и Калашниковым. Или населить свою *story* — среди множества обычных имен — однофамильцами персонажей из «Преступления и наказания» и «Мертвых душ». Родион Романович — возможно, Порфирий — сомнительно, Разумихин — странно, Свидригайлов — уже смешно, гоголевский Чичиков — абсурдно. Свидригайлов или Чичиков — фамилии по преимуществу литературные. Что касается имен, то они чаще всего — функция исторического контекста. В старших поколениях еще можно найти революционных Владленов и Марленов. Скоро в школу пойдут Изауры и Луисы — дети поры латиноамериканских сериалов. Порфирий — имя в наши дни еще экзотическое, но, может быть, с модой на крещение — и Порфирии, и Авдотьи появятся вновь...

Есть и интимные стороны уклада, которые невидомек иностранцу. Грушко, например, не нужно было вкладывать все сбережения в медицинское образование дочери, ведь образование в «совке» как-никак было бесплатное. Ну конечно, взятки. Но не сумасшедший же ректор, чтобы брать взятку у следователя...

Нетрудно простить автору террориста Каляева, превратившегося в террористку, или знаменитого «Гамлета» на Таганке, подаренного им МХАТу, все это семечки. Приблизительность изначально лежит в основе «эффекта Флеминга». Ведь не замечаем же мы ее применительно к Японии. У Керра таких «семечек» тем больше, чем выше коэффициент реальности. Там же, где жанр превращается в чистую условность, Россия превращается в кулису. Образцом такого абстрактного жанра может служить роман Gordon Stevens «Moscow, USA». Москва, Россия не только сдвинуты во времени уже в пору «новых русских», их новых офисов и охранных служб, новых марок оружия (вместо Калашникова Sig Sauer), но просто нужна как set-up. Сюжет превращен в элегантную компьютерную игру.

В прологе некто под кодовой и говорящей кличкой Joshua звонит из американской Москвы, штат Айдахо, в западные спецслужбы по экстренной надобности и на всякий случай пишет прощальное письмо дочери. В Нью-Йорке его «ведет» агент Кинкейд. Но в последнюю секунду его настигает пуля отечественного киллера Шеренко. А на следующий день в России разражается путч ГКЧП. В дальнейшем сюжете Кинкейд и Шеренко (для каждого из которых смерть Joshua, он же советский резидент в ООН и в Вашингтоне, стала наваждением и концом карьеры) встречаются под крышей «Омеги», русско-американского частного сыскающего агентства, для поисков украденных миллионов. Они ничего не подозревают об общем прошлом. А когда — так же анонимно — в любовно-криминальную историю с Шеренко вступает дочь



убитого, некие высокие чины трех разведок в Ленгли, Ясеневе и Риверсайде (для симметрии среди них тоже женщина), давно вовлеченные в общий контрабандный бизнес через Москву, Айдахо, и знающие о прошлом, начинают охоту за ними по странам и континентам. Любимый прием детектива: охотник становится дичью. Если по Керру Би-би-си сделало сериал, то роман Стивена я легко представляю в виде современного балета с дисплеем вместо дизайна и апофеозом: романтическая месть убийцам в духе Монте-Кристо.

Симптоматично другое: вертикальная граница, которая прежде проходила между Западом и Россией, теперь проходит лишь по горизонтали, между коррумпированными «воротилами» спецслужб бывших противников и их «простыми», но совестливыми профессионалами, связанными памятью о жертвоприношении Joshua, — жанр поменял приоритеты.

Брехт ценил детектив за то, что он показывает жизнь при свете катастроф. Если прежде Россия была «империей зла», то сегодня она стала пространством перманентной катастрофы. Массовые жанры нынче принимают на себя многое, что прежде было прерогативой искусства. Роман Frederik Forsyth «Ikon» написан в типичном для него большом стиле политической фэнтези. Он исходит из двух предположений. Первое: нынешняя Россия подобна Веймарской республике. Второе: Россия по своей ментальности нуждается в том, что он называет ikon, — в универсальном символе, обеспечивающем нацию чувством единства и идентичности. Сюжет обращен в ближайшее будущее: новоизбранный президент внезапно умирает, между тем как к власти рвется гитлероподобный лидер. До поры он держит свою истинную программу в тайне, но по стечению обстоятельств «Черный манифест» попадает в орбиту британских

спецслужб. Увы, правительства бессильны, и тогда неофициальный совет мудрейших решает спасти Россию от новой диктатуры с помощью ее же good guys, доверив эту миссию экс-суперагенту Jason Monk.

Роман сложносочиненный, первая его часть развивается в двух временных планах. С одной стороны, это история «Манифеста» — его «утечки» и верификации. С другой — обоснование личного счета Манка к главному силовика «вождя» Гришину. Вторая часть — их окончательный поединок: мобилизация «людей доброй воли» на основе знакомства с манифестом на последний и решительный бой демократии с диктатурой.

«Эффект Флеминга» представлен в романе чрезвычайно широко, и история Манка вплетена в подлинную историю самого скандального американского агента КГБ в спецслужбах — Олдрича Эймса. Это именно он выдает тщательно законспирированных агентов Манка на расправу Гришину.

Тема шпионажа и контршпионажа занимает нынче особую графу — там и тут издается немало документальных и квазидокументальных книг. Но из области политической проблема все более сдвигается в моральную сферу, и это тоже знамение времени. Эймс гнусен, ибо предавал тех, у кого были человеческие или идейные побуждения, ради более «красивой жизни».

Разумеется, и у Форсайта в области «эффекта Флеминга» случаются «проколы». К примеру, о том, что Чехов жил в Ялте, а умер в Баденвейлере, а не в Гурзуфе, лучше или знать, или не упоминать вовсе. Но, как говорилось, есть вещи, которые знать нельзя. К примеру, история бедного уборщика Зайцева, унесшего манифест, маловероятна. Ортодоксальный еврей-пекарь в небольшой деревне под Смоленском — сюжет для 1930-х не очень вероятный. А как можно сказать, что при Сталине не сажали жен «врагов народа»? Но это знание принадлежит не сфере информации, а опыту.

Разумеется, у всех трех наших авторов мы встретим немало забавных транскрипций жаргонизмов, вроде *zhmurik*, *gazeбайство* и проч., ибо канон Флеминга пережил биполярность его модели.

Возвращаясь к роману, отметим, что и в фэнтези есть своя реальность. Клуб мудрецов, находя, что одного разгрома диктатуры недостаточно для стабилизации России, выбирает для нее монархическую форму правления и даже подбирает принца из дома Романовых. На самом деле вся эпопея захоронения царских останков была как бы пробой монархической идеи. Влиятельная ТВ-программа «Итоги» даже пыталась ее муссировать. Но то ли наличные Романовы не убедили, то ли воспоминания о прошлом. Подобную идею нельзя импортировать: форма жизни может сложиться лишь самой нацией. Как и вообще ее судьба...

Август, 1999

Пушкин в гламуре

Пушкин всегда был не только любимым поэтом, но и любимым памятником Москвы, практически не имевшим соперников. Двухсотлетний юбилей принес неслыханный урожай: сразу несколько новых памятников, самые заметные — у Никитских ворот и на Арбате.

Обычно памятник изображает Пушкина-поэта; возможны варианты. Но в том, что на расстоянии двух московских улиц два Пушкина взошли на пьедесталы с двумя Натали, было нечто сбивающее с панталыку. Любые мемориальные резоны (дескать, рядом в церкви Пушкин венчался с Натали) спотыкались об эту непредвиденную рифмовку: красавиц, туалетов, позолоты (купола ли или всей скульптуры, выполненной в духе салонной фарфоровой статуэтки и увеличенной до размеров монумента). И лишь когда в популярном журнале «ТВ Парк» мне попало фото пышнотелой блондинки, едва прикрытой чем-то à la рыбацкая сеть, с подписью «Натали Гончарова» (нет-нет, всего лишь тезка пушкинской Натали), в моей голове что-то прояснилось.

Понятно, образ Главного поэта меняется вместе с временем, и ныне имиджмейкеры, не сговариваясь, явили нам Пушкина, отправляющегося на презентацию по поводу собственного юбилея; а какая же «звезда» презентации без длинноногой красавицы...

Натали Гончарова всегда сохраняла собственную ауру в русской культуре, и Марина Цветаева, например, рифмовала ее с замечательной художницей Наталией Гончаровой. Ныне роль зеркала принял на себя рекламный тип глянцевого фото (упаси Бог, я ничего не хочу сказать о г-же Гончаровой лично), и именно в этом качестве «топ-модели» Натали сопутствует поэту в его новой роли общероссийского VIP. Если советский юбилей 1937 года (сто лет со дня смерти) примерил на Пушкина терновый венец революции, то постсоветский (двести лет со дня рождения) упаковал его в светский *glamour*.

Среди многого нового, что принесла с собой «революция сверху», повсеместный ритуал «презентации» и сопутствующего ей «гламура» (словцо по-русски мелькнуло уже где-то в неорусском новоязе), а точнее, презентация «гламура» как стиля жизни занимает заметное место. Как «крими», как мемуары, глянцевиные журналы, эти форпосты стиля жизни новых богатых и просто рекламные издания появились на стендах прессы в двух ипостасях — как *ready-made* и как отечественное изделие.

Когда-то такие журналы, как «Vogue», «Cosmopolitan», «неприличный» «Playboy», привозила в дипломатических кейсах номенклатура. Простым гражданам если и удавалось увидеть их, то краешком глаза; скорее облизнуться, чем заглянуть. Ныне на них свободно можно облизываться у любого журнального лотка. А если у вас есть свободные 59—65 рублей (для справки: прожиточный минимум — 950 р., средняя пенсия — 448 р. 70 к.) или состоятельные друзья, то не только полистать коллекции «ста лучших дизайнеров мира» (из них 12 русских), но и оценить сложившийся в них неорусский язык. «Российскому “Vogue” исполнился год... Его цитируют, им восхищаются, его ругают, ему завидуют, в него хотят попасть, его коллекционируют...

...Мы обязательно будем себя поздравлять, порауйтесь и вы за нас и выпейте бокал бархатного Chateauneuf-de-Pape...»

Разумеется, язык глянцевого модных журналов, пересаженных в подзолистую российскую почву, достаточно космополитичен: «Добавьте немного золотых блесков Face Shimmer от Revlon — и вы богиня солнца! Наполнить макияж лунным сиянием и оттенить благородную бледность молочно-белой кожи поможет пудра Poudre Velours Perle Blanche от Oriane», и прочая. Но если в заголовке своей статьи автор «Officiel» проговаривается восторгом, почти просторечным: «Просто блеск!», то редактор «Vogue», призывающая бодро войти в следующее тысячелетие «в нарядных длинных готических юбках... в кружевных блузах à la paysan... непременно в чем-нибудь зеленом», оговаривается — по Фрейду — разящей метафорой: «Входите и вы в новый век — нежно, нарядно, на цыпочках». «На цыпочках» — это почти алгебраическая формула отношения неорусского ready-made к его западному прототипу. Хотя русские красавицы, фотомодели и дизайн вполне фирменные, неизбывный сантимент («нежно и нарядно») придает изданию узнаваемый *couleur locale*: «На нас лежит почетная обязанность перенести в XXI век обычай — брать лето в плен и хранить его в стеклянных банках». Ультрапоэтическая «сладость лета в плену» в переводе с неорусского означает всего лишь домашнее варенье (не путать с коммерциализованными «конфитюром» и «джемом»).

Ну и, разумеется, отечественная версия никак не может обойтись без «духовки», без отсылки ко всему «высокому и прекрасному»: VIP-персонажи раута «Vogue» представлены (по Окуджаве) «на фоне Пушкина», а заднюю обложку украшает бриллиантово-жемчужное кольцо из Collektion... — угадали, все того же Pushkin...

Сам Пушкин, впрочем, едва ли мог бы оценить мармеладный маньеризм неорусского стиля, ибо солидаризировался с Д'Аламбером, заметившим как-то по поводу стиля Бюффона: «...сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь?».

Интеллектуальная изюминка юбилейного номера — интервью с самым модным прозаиком-неформалом В. Пелевиным, точно, вплоть до сепии фотографий, противопоставленное теме роскоши (на то и «Vogue»), эксклюзивно: Пелевин не любит общаться с журналистами. Но можно его понять: гонорары в глянце-вых журналах в 10—15 раз выше, чем в прессе, и это примерно соответствует 15-кратному разбросу в доходах населения. Что до пелевинских «приколов», освещающих надушенную атмосферу, то они принадлежат другому культурному феномену, и мы их отложим.

Может показаться загадочным разнообразие глянце-витых пришельцев из другой жизни на лотках в метро, на фоне нищих (иногда, увы, из фирмы отечественного Пичема) торговцев готовым платьем с рук, приезжих из СНГ, сбывающих плоды своих садов и огородов. На кого рассчитаны эти полиграфические жар-птицы, если и так полумифический «средний класс» заметно поредел после масштабного «банкотрясения» прошлого года? Но если звезды зажигают, значит, это кому-нибудь нужно. И стоит ли удивляться, что в обществе, столь долго отторгнутом от райских видений «развитого капитализма» реклама получила не столь функциональный, сколь символический статус и нередко сама по себе — не вместе, а вместо сопутствующего товара — становится товаром, «презентующим» новый образ жизни?

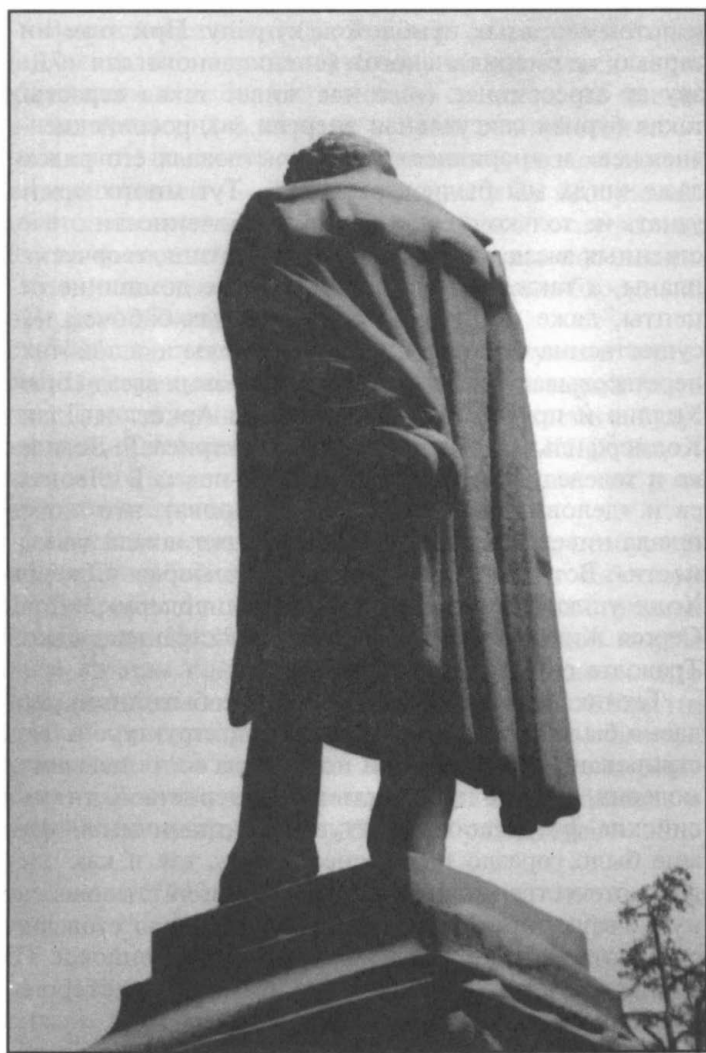
Вот этой девушке, покупающей *Cosmopolitan*, прилично, но не богато «прикинутой», быть может, стали не по карману туфли за 2500—3000 р. (здесь же в ларьке, в подземном переходе), но — «надо меч-

тать», — сказал еще Ильич. Моя американская подруга удивлялась, что московская толпа «хорошо одета». Семиотично в этом слово «одета». В России люди, что называется, «одеваются». Они еще не совсем привыкли, что туалет можно подобрать по моде (с кошельком, правда, стало хуже). Ведь, модернизируя старую русскую поговорку, встречают по «прикиду».

Я помню, как новая газета «Коммерсантъ» стала — впервые — невозмутимо писать о «красивой жизни» (хотя жизнь эта только брезжила), стремясь стать пионервожатым и *arbiter elegantiarum* будущих «деловых людей». Какой-то из кризисов развеял эти необязательные полосы. А короткий ренессанс «Столицы», которую «небедные» (по Немцову) и остроумные молодые люди издавали для таких же небедных, рецензируя меню малодоступных ресторанов, милые светские пустяки и пересмеивая на все лады еще залетный рекламный «воляпюк», который (втайне) тешил и их сердца своими «лунными сияниями», «благородными бледностями», не говоря уже о «мерцающих эффектах»? И этот «прикольный», ноншалантный журнал, увы, унесло очередным кризисным ураганом.

Выжили те отечественные массовые издания, которые несли функциональную нагрузку, — к примеру, телевизионные программы, заодно развлекающие читателя новостями, интимными подробностями (не говоря о фото звезд), ибо «звездность» и есть их предмет, сюжет и товар. Разумеется, телепрограммы «ТВ Парк» и «Семь дней» не на Волоколамском и Ленинградском шоссе изобрели, но все же их рубрики, дизайн, даже небогатый полуглянец, рассчитанный на мусорный ящик скорее, чем на «коллекционность», обнаруживают отечественную принадлежность.

Телепрограммы, которые расхватывают, как горячие пирожки, ориентированы не на новых богатых и не на «тусовку», а на телезрителей (несть им числа),



и потому их язык приближен к трёпу. При этом интервью «с американского» (специального для «7Д») звучат агрессивнее («...в нас живет такая страсть... такая бурная сексуальная энергия...»), российские — «нежнее» и «наряднее» («...я чувствовала его рядом, даже когда мы были в разлуке»). Тут много можно узнать не только о сексуальной озабоченности отечественных звезд, но найти истории жизни, творческие планы, а также хобби, простодушные домашние рецепты, даже портреты подмосковных бабочек. Но существенна стратегия. Оба еженедельника так лихо перетасовывают голливудских и мировых звезд (Брюс Уиллис и принц Чарльз, Патриция Аркетт и Дэвид Копперфильд) с отечественными (актриса Т. Догилева и телеведущий С. Доренко, поп-певец В. Леонтьев и «деловая женщина» Н. Гончарова), что любая шкала нивелируется, в том числе даже шкала «звездности». Вот, пожалуйста, в одной подборке: «Джерри Холл ушла от миллионера к миллиардеру»; «Дочь Сергея Жигунова вышла замуж за иностранца»; «Джон Траволта сильно шумит».

Техника нивелировки ценностей событийного ряда давно была отработана в мозаичной структуре иллюстрированных журналов и послужила матрицей постмодерна, если не предчувствием Интернета. Хотя российские фото часто не уступают заграничным, хотя мне было гораздо интереснее узнать, где и как одевают отечественных телеведущих, чем читать очередную жвачку про Хичкока, заимствованную отовсюду сразу, эта техника, безусловно, вводит российское ТВ в мировой контекст. Но есть у нее и другая сторона: апробированный «гламур» иностранных звезд «нежно и нарядно» окутывает наших, а общий message подобных изданий (презентация отечественного бомонда на фоне и вкпе с мировым) придает ему требуемый статус.

За постсоветские годы Реклама (в широком смысле) не только научила публику пользоваться «прокладками» и выбирать моющие средства, но и сложила примерный корпус весьма разномастной — чиновной, денежной, обслуживающей, развлекающей и украшающей — элиты, а заодно и ее беспримерный стиль перманентной презентации и гламура, как нигде имеющий мало общего с бытом населения. Стиль самопоздравлений тем более шик-блескный, чем фон убоже.

Вообще говоря, корнями своими он уходит в сталинский репрезентативный ампи́р, который умел предъявлять нации ее гипотетическое «светлое будущее» и нищее величие с внушительным КПД. Впрочем, и его корни уходят глубже — в византизм российской истории.

И все же неорусский гламур обнаружил необуржуазную способность укрощать строптивых и собственных пересмешников не репрессиями, а интеграцией их в элиту. Не успел кто-нибудь засветиться — *à la russe* ли или контркультурно, — как, глядишь, его «раскрутили» на ТВ, вручили какой-никакой приз и пригласили на презентацию вместе с длинноногой красоткой. Ибо ничто так не сближает — чиновников и народных избранников, народных любимцев и вчерашних пугал, — как общий образ жизни.

Ноябрь, 1999

Берлин, Потсдам

...В воскресный день катим с Юрой по «бану» в сторону Потсдама с несвойственной нам обычно экскурсионной целью. В середине 60-х нам несколько раз довелось побывать в ГДР по делам фильма «Обыкновенный фашизм», с фильмом, с другими фильмами. Бабельсберг (часть Потсдама, где помещалась студия DEFA, бывшая UFA) так или иначе входил в наши маршруты. Помню, как студенты Киношколы показали нам из эркера аудитории задумчивое озеро, где прежде водились лебеди (домики еще стояли). Оно было водной частью границы восток—запад, и догадливые перебежчики наладились покупать резиновых надувных лебедей. Надев резиновую птицу на голову, они внедрялись в стаю водоплавающих и рано или поздно — как повезет — причаливали с ней к «чужому» берегу и «выбирали свободу». Это был лишь один из сюжетов изустного гэдээровского мифохроникального сериала «побег», разнообразные фрагменты которого нам приходилось слышать не раз и не два. Лебедей, во всяком случае, ликвидировали, а резиновое изделие, как говорят, сняли с производства, как и портативную авиетку, на которой можно было «перескочить» через Стену. Но, проделывая не раз долгий кружной путь вокруг «Большого Берлина», мы никак не могли выбрать время для собственно Потсдама, второй резиденции прусских монархов. И вот нам выделили казенную машину — не ради красот

дворцов и парков Сан-Суси, разумеется, и даже не ради русской слободы «Александровка», названной по имени все того же царя Александра I, воевавшего с немцами против Наполеона (ее аккуратные бревенчатые избы и посейчас вписаны в немецкий ландшафт), а для посещения Цецилиенхофа, где в 1945 году на встрече великих держав было подписано знаменитое Потсдамское соглашение, обозначившее капитуляцию нацизма и конец войны. «Принимающая сторона» понимала, что это наш общий патриотический долг, тем более что конец войны был еще живым, личным воспоминанием.

На въезде в город мы увидели один из тех забавных узких домиков в три окошка, одно над другим, украшенных наверху барочной завитушкой, которые, как говорят, были построены для наемных гвардейцев («Lange Kerls») прусских королей. Как обычно, с утра пораньше из окошек свисали выброшенные на проветривание перинки: из нижнего окна, опершись на перинку, на нас смотрела бабушка; в окошке над нею примостилась девочка; а в верхнем окошке на алой перинке восседал пудель. Мы взвыли от огорчения, что у нас нет с собой камеры. Видеокамер тогда еще не было. Самую портативную кинокамеру принес на «Мосфильм» болгарский практикант Харри Стойчев, который попросился работать на нашем фильме. Его отца, болгарского «индустриалиста», как он выражался, освободили, разумеется, от «частной собственности», но в Швейцарии жила его тетка. Эта камера была тогда диковинкой, но мы не захватили с собой даже примитивного фотоаппарата, о чем не раз еще горько пожалели. Зато этот забавный трехчлен «бабушка—девочка—пудель» (они-то, глядя в окошко, не подозревали друг о друге) так и остался для нас образцовой немецкой виньеткой, чем-то из области воспоминаний о сказках братьев Гримм, толстый том

которых, напечатанный затейливым «готическим» шрифтом, подарила мне в детстве моя «бонна» Ольга Карловна (не счесть было тогда в Москве таких немков «из бывших», учивших детей языку).

Разумеется, мы сделали полную экскурсионную программу по дворцам и паркам — от памятного зала в Цецилиенхофе, убранного союзническими знаменами, до Сан-Суси с его прелестным рококо, но прежде чем отправиться восвояси, решили погулять и поглазеть.

Разумеется, как и Берлин, Потсдам хранил следы давно прошедшей войны — к ним мы уже успели привыкнуть. Но даже по сравнению с Берлином Потсдам в этот воскресный день показался нам городом-призраком. В парках было пустынно. Кое-где на дорожках немолодые траурные дамы прогуливали таких же породистых и тоже, наверное, немолодых собак. Дамы с собаками — даже если собаки были спущены с поводка — вели себя достойно. Дама на скамейке с прямой спиной выглядела как изваяние. Все вместе напоминало черно-белое кино. Или, может быть, кладбище. Мы невольно понизили голоса и перешли на полусевер.

Потом мы увидели шествие старых машин с гордыми крыльями и хромированными решетками, с молчащими, но от этого не менее звучными клаксонами. Казалось, они, как и дамы, вышли из некоего «тогда», или, может быть, это мы попали в некое «туда» — во всяком случае, заставить себя отправиться к нашей казенной «машине времени» было невозможно. Такого, вовсе не рассчитанного на наше случайное присутствие, парада старых машин, отчасти знакомых нам по экрану и старым фотографиям, мы никогда не видели. Казалось, мы уедем, и этот призрачный «затерянный мир» исчезнет, как мираж. Мы стали сочинять для него сценарий, что-то вроде де-

тектива с участием машин, дам и собак, и дали себе слово во всяком случае вернуться, чтобы снять все это, хотя бы документально.

В Берлине к нашим расспросам отнеслись прозаически и не слишком заинтересованно. Да, Потсдам был не только имперским, но и гарнизонным городом. Возможно, там еще можно увидеть офицерских жен, мужа которых погибли в двух мировых войнах. Собак в Германии любят, так что ничего удивительного. Возможно, было ралли старых машин, но совпадение случайно. Да и вообще, в Потсдаме тоже есть «социалистическая новь» (впоследствии я в этом убедилась), зря мы не прошлись по отстроенному центру города... Увы, вернуться к этому замыслу нам не удалось, и, как другие, куда более существенные, он остался втуне. Да и можно ли вернуться в мираж?

В следующий раз я попала в эту часть «Бранденбургской марки» много спустя. «Время—пространство» имеет свойство: оно как бы впадает в спячку, когда вы его покидаете, но когда возвращаетесь, хронотоп успел измениться. Как-то, приехав в Берлин, я условилась с бабельсбергской приятельницей, что навещу ее в воскресный день, если она меня встретит с таким-то поездом. Все вроде бы шло по расписанию (естественно, на какое-то объявление на вокзале внимания я не обратила), пока наш поезд не стал посреди чиста поля и нас не высадили, пообещав, что придет местный автобус. Оказалось, в воскресные дни (весьма рационально) производится починка путей. Со временем автобус пришел и довез нас до другого чиста поля, где нас должен был опять подобрать поезд, который уж точно довезет нас до вокзала. Поездка, таким образом, растянулась на пару лишних часов, но приятельница стойко ждала меня.

Разумеется, ни дам, ни собак, ни старых авто я в Потсдаме не увидела. Дома-шестидесятники в новых



районах (если эти районы не какие-нибудь экспериментальные) с детскими площадками в промежутках дворов повсюду более или менее похожи по типу и отличаются главным образом качеством застройки. Город-призрак растаял, как его не бывало. Зато открылся киномузей: со своими вампирами и прочими монстрами немого немецкого кино эпохи UFA он как нельзя кстати разместился в импозантной старинной конюшне, которую хотели было снести (такие конюшни — в том числе в Москве, на Скаковой — смахивают на дворцы).

И все-таки еще раз мне пришлось увидеть Потсдам-призрак, но вовсе по другому поводу. Уже после так называемой «Wende» меня пригласили на 50-летний юбилей студии DEFA. Не было больше страны, которая ее создала, сама DEFA не существовала и, в свою очередь, со всей своей немалой кинопродукцией (ныне архивной) стала студией-призраком. *Sic transit...* Тем не менее (а может быть, именно поэтому) на юбилей съехалось неслыханное количество народу. И Хильдегард Кнеф (дива немецкого кино, дебютировавшая в первом послевоенном фильме «Убийцы среди нас» и недавно ушедшая из жизни), исполнившая своим низким, треснутым голосом несколько баллад, напомнила мне свою статью «дам с собаками» в парке. Но не только она. Вдоль улицы, где мы обитали в новенькой гостинице à la авангард, величественные барочные особняки также клонились к упадку, но «держали спину», как офицерские вдовы. По реституции их вернут владельцам, но «санитаровать» такой особняк...

...Спасибо немецким друзьям, нынче мы совершили прогулку по Потсдаму в поисках утраченного времени. Проехали по внушительной территории, некогда занятой советскими «органами», о которой мы с Юрой и не подозревали. На удивление много villas —

огромных и роскошных и более скромных — оказалось «реновировано». На иные нашлись покупатели (в частности, из шоу-биз), на другие — квартиросъемщики: тенденция к выезду на жительство в живописные окрестности все еще преобладает над въездом в Берлин. Отыскался и наш отель: один из цепи «Арт-отелей», имитирующих разные стили. Разумеется, среди обновленных особняков немало еще запущенных и осыпающихся хранителей «ауры». Зато Киношкола им. Конрада Вольфа покинула виллы с эркерами и без и переехала во впечатляющее здание эпохи мультимедиа. Уцелевшие конюшни получили статус архитектурного памятника, а музей расширил экспозиционно-коммерческую деятельность, создав, по примеру американцев, увеселительный «Кинопарк Бабельсберг».

Такой парк, помимо детских радостей, выполняет по отношению к отечественной киномифологии функцию вторичной мифологизации (монументальный культ Микки-Мауса обязан столько же Диснейленду, сколько и мультикам). Немецкая мифология представлена не только «садами Маленького Мука», но и «Кинокабинетом» знаменитого доктора Калигари и «Миром ужасов», фирменных для немого немецкого кино. Разумеется, «исходник» вампира Носферату или Голем по сравнению с размножившимися потомками кажутся наивными, почти трогательными. Но как-никак от «ужастика» как жанра «со спецэффектами» их отличал когда-то подлинный хтонический ужас предчувствия тирании. Недаром З. Кракауэр суммировал это в книге «От Калигари до Гитлера», которая и загнала меня в зал Госфильмофонда, где мы с Юрой придумали фильм и т.д. Так что своими встречами с Германией я обязана была именно этим Гомункулюсам, Альраунам и прочим спецэффектным монстрам, не говоря о знаменитой *Helldunkel* немец-

кого кино. Но что мне радикально не удалось в Потсдаме, это «позиционирование», как теперь говорят, нашего с Юрой города-призрака. Но, может быть, мираж тем и отличается от спецэффекта, что его нельзя утилизировать в сфере масскульта...

Шершавым языком мата

...Если вы хотите понять, о чем пойдет речь, то для начала — образчик русского анекдота наших дней:

«В нью-йоркской полиции объявлен конкурс на лучшего полицейского. Условие: заставить прохожего без принуждения броситься с Бруклинского моста. Полицейский выходит на мост, видит господина с кейсом: “Сэр, вы, я вижу, мой соотечественник и, наверное, как я, держатель акций ‘Дженерал Моторс’. Увы, наша компания обанкротилась...” Господин без слов прыгает с моста. Следующий прохожий, с ярким галстуком, мурлычет песенку. “Мсье, вы, кажется, француз. Вы слышали в ‘Новостях’, что Лига французских проституток объявила бессрочную забастовку?” Француз в отчаянии бросается с моста. За ним появляется нетрезвый субъект, в руках — бутылка водки. “Эй, мужик, ты из России?” — “А чо?” — “Ты знаешь, что закон запрещает по ночам с мостов прыгать?” — “Ебал я ваши законы!” Мужик прыгает, полицейский получает первый приз».

Россия бедная скорее всего потому, что она такая богатая. Столько природных ресурсов, что можно, пожалуй, и не производить. Но есть один ресурс, без которого бы точно не выжить, — это юмор. И есть одно производство, которое работает тем лучше, чем обстоятельства хуже, это сочинение анекдотов, частушек, баек, пословиц — всей той комической «субкультуры», которая до поры до времени сохранялась из-

устно (по причине ли ее политической неблагонадежности или obscenity), а теперь успешно тиражируется в печатном виде, на экране TV, обсуждается на научных симпозиумах.

Юмор в России всегда дорогого стоил. В 1933 году знаменитый актер В. Качалов на «бис» и в подпитии прочитал на кремлевском приеме пару басен известного драматурга (автора пьес «Мандат» и «Самоубийца») Н. Эрмана. На следующий день Эрмана забрали прямо со съемок самого безыдейного советского фильма «Веселые ребята» и отправили на три года в ссылку, в Сибирь. Услышав об этом, М. Булгаков в ту же ночь сжег рукопись «Мастера и Маргариты». К этому же событию относится самая лаконичная из эрмановских басен: «Однажды ГПУ явилось к Эзопу / И хватить его за жопу. / Смысл этой басни ясен: / Не надо этих басен».

Наказание было еще сравнительно вегетарианское: в 1936 году, когда Эрман возвращался из Сибири по вызову того же кинорежиссера Г. Александрова, который нуждался в нем как в соавторе новой кинокомедии «Волга-Волга», «большой террор» только начинался. Понятно, что Эрман в титры фильма не попадет, а вождю комедия (на самом деле не такая уж безобидная) так понравится, что он будет цитировать ее наизусть. Так ирония истории окажется хитроумнее вождя: он будет изъясняться текстами «антисоветского пасквилянта» Эрмана.

Политическая острота, реприза или анекдот были тогда, безусловно, королями жанра. («Объявляется конкурс на лучший политический анекдот. Первый приз — десять лет без права переписки».)

Разумеется, «малый жанр» — жанр быстрого реагирования, он питается разностью потенциалов (в данном случае политических) и трудно переводим на другие языки не только по причине своей каламбур-

ности, но и из-за реалий, непонятных в рамках другой культуры. Где-то на границе сталинских времен широко бытовала песня, которая всеми почиталась «народной»: «Товарищ Сталин, вы большой ученый, / Во всех науках знаете вы толк, / А я — простой советский заключенный, / И мне товарищ серый брянский волк». И даже не в том хитрость, что у песни со временем отыскался уважаемый автор: Юз Алешковский (создатель, кстати, едва ли не первых романов на «матерном» языке). Смысл песни ускользает от несоветского жителя, поскольку имеет в своей основе один из парадоксов «советского новояза». Дело в том, что повсеместным советским обращением стало слово «товарищ». Арестант, лишенный прав состояния, уже не мог именоваться «товарищем», более того, он не мог обращаться к следователю с этим душевным словом, на это следовал ответ: «Брянский волк тебе товарищ». Самое удивительное, что эзк именовался... «гражданином». Гордое слово Великой французской революции «ситуайен» стало обозначением обитателя ГУЛАГа. И теперь, когда пресса, наморщивши чело, рассуждает о построении «гражданского общества», она как будто не помнит, что в переводе с «советского» это означает общество эзков. Язык могущественнее идеологов и даже СМИ, и он маркирует состояние общества «через голову поэтов и правительств».

С концом сталинской эпохи цена анекдота упала, зато он размножился и, так сказать, вышел в серию. «Армянское радио», серия о «чукчах» — почему этот маленький северный народ стал притчей во языцех и символом идиотизма? («Чукча — это диагноз, грузин — профессия, еврей — призвание, русский — судьба». Когда же главным героем анекдотов стал Ленин (он же Ильич, он же Вовочка), стало очевидно, что идеология кончилась. Советская власть еще



сколько-то продержалась в состоянии почти беспамятства («Брежнев: “Товарищи члены Политбюро, у нас стал развиваться старческий склероз. Вчера на похоронах маршала Гречко — кстати, где он? — когда заиграла музыка, я один догадался пригласить даму на танец”»). Вместе с нею кончился фактически и прежний политический анекдот: говорить вслух стало можно все. Устный жанр вышел из подполья, занял почетное место на книжных лотках. Сам анекдот стал в это время по преимуществу абсурдистским («Встречаются два вурдалака, один другого спрашивает: “А из горла можешь?”») или метафизическим («Приказ командира: копать траншею от забора до обеда»). Но, по мере того как общество структурировалось и на концах социального проводка снова стала появляться разность потенциалов (и еще какая — материальная!), на горизонте анекдота возник НЛО: «новый русский».

«Новый русский» — это не просто серия, это эпический персонаж, это язык, это символическая культура — целый фольклор.

Языку «новых русских» посвящен «Букварь». Передать его характер на иностранном языке тем более не представляется возможным, это действительно «учебное пособие», и часть материала требует специального изучения даже от не очень старых русских. При своем анекдотизме он тем не менее дает довольно дельную кардиограмму тех процессов, которые в нашу — во всех смыслах революционную — эпоху происходят в «великом и могучем». На самом деле процессы эти идут давно. Еще поколение «стиляг» 1960-х, защищая свое право на «заграницу», создало сленг с «чувихами» и «шузами», выводивший из себя партийное начальство. Это были англицизмы назло, манифестация своей принадлежности не только *ugbi*, но и *orbi*. Теперь англицизмы, связанные с компью-

тером и образом жизни — банками, биржами, загрантурами, прорвали плотину и буквально хлынули в язык. В тех же 1960-х, во времена «раннего реабилитанса», вместе с «политическими», возвращавшимися из ГУЛАГа, пришли элементы «фени», которые стали «высокой модой» интеллигенции. На этом языке написаны квазиблатные песни Высоцкого и Галича. Это был «прием остранения» (по Шкловскому). То, что случилось теперь, когда «братва» стала враз «новыми русскими», на это не похоже. Англо- и прочие «ино»-слова смешались с густой и настоящей уголовной «феней» — ее же не переведешь. Беру для примера страничку из «Букваря» на букву «Е» лишь потому, что в ней присутствует знакомое немецкому уху слово «евро». Но оно не означает денежную единицу. Оно связано с любезным сердцу «нового русского» «евроремонтом»: «евроокно», «евробревно», «еврокрыльцо», а также восхитительное «у.е.» («условная единица»), которая на ценниках застенчиво конвертирует рубли в доллары. «У.е.» радует русское ухо еще и потому, что фонетически напоминает мат. Матерный язык, берущий начало в древних языческих обрядах, стал неиссякаемым энергетическим источником не только брани, но и выражения эмоций с тех незапамятных времен, когда он был табуизирован и выведен за пределы «нормативной лексики». Чем крепче запрет, тем крепче мат. Даже Пушкин не чуждался обценной лексики — в письмах, как и в литературе, — и издатели потратили немало многоточий на ее замену. Напротив, «безъязыкая улица» (по Маяковскому) замещала матом немоту. «Ненормативная лексика» протестно хлынула в язык, окрашивая его эмоционально («Английский славист, стажирющийся в Москве, спрашивает российского коллегу: “Я все понимаю, только вот ‘бля’ — это неопределенный артикль?”»).

На скрещении мата и неизбывной российской преданности литературе («Путевой обходчик находит на рельсах крысу: “Тоже мне Анна Каренина!”») возник знаменательный феномен Шуры Каретного, «не разрешенного циркулярно, но и не запрещенного вполне» (по слову Чехова).

Скромные аудиокассеты «Шура Каретный. Байки из зоны» можно купить на лотках, если знать, что они существуют. Не то чтобы они были андеграундом, но и официального лица у них нет. Они бытуют на границе полуподпольности, на самом деле полупритворной.

Шура Каретный, шепелявый зэк, пересказывает напарнику по «зоне» Колянну классические и прочие сюжеты, от «Преступления и наказания» до балета «Жизель», не чуждаясь актуального комментария. Жанр «пересказа» всегда существовал в практике ГУЛАГа, и многим «политическим» он облегчил существование среди «уголовных». Им не гнушалась изустная низовая культура: в послевоенные годы были сочинены студентами переложения Шекспира, Толстого и проч., стилизованные под «народность», и иные из них пели нищие в электричках, так что какой-нибудь «Ходит Гамлёт с пистолетом» тест на «народность» выдержал. «Букварь», кстати, тоже обещает издать вскоре комикс по «Анне Карениной». Полулегальность Шуры Каретного в том, что нежную «Жизель» или невинную сказку «Аленький цветочек», не говоря о классике, он пересказывает на чистом матерном языке. Язык не безразличен к материалу, поэтому, например, патриотический пафос оперы «Жизнь за царя» М. Глинки неожиданно подвергается сомнению. Каретный в своем роде тоже «политический анекдот», нашедший свою аудиторию в самом что ни на есть «народе».

«Байки из зоны» — умно задуманный, хотя не всегда одинаково талантливо реализованный «группой товарищей», высокопрофессиональный продукт квинародного творчества. Если «Мир новых русских» преимущественно коммерческая, хотя культурологически «зернистая» затея, то Шура Каретный — хотели этого его создатели или нет — олицетворил тот радикальный разрыв, который существует в обществе между сверхбыстрым сверхобогащением (сленг «новых русских») и массовым убожеством и алкоголизмом. Это своего рода «de profundis» жителей, обреченных на прозябание.

Понятно, что «Байки из зоны» при своей невидности — коммерчески рентабельное предприятие. Было бы жаль, если бы из полутьмы полузапретности они вышли под прожектора TV и стали модой. Во-первых, для «народа» это хорошее дидактическое пособие, а запретность — одно из условий доходчивости. Во-вторых и в-главных, мат остается огромным энергетическим резервом, пока он в зоне ненормативности. Мат непереводим не потому, что в других языках нет соответствующих слов, — непереводима энергия запрета (ведь в каждой культуре свои табу) — именно она сделала русскую «Е'бена мат» экспортной. Если матерный язык станет легальным и обиходным средством юмора, мы потеряем язык, а мат потеряет энергетику.

Но язык могущественнее своих носителей. Он хранит себя сам.

Март, 2000

Играем прозу...

Российская публика — традиционно литературоцентристская — всегда была в острых, неравнодушных отношениях со своими «классиками», а уж после нынешней номенклатурной революции в культурном пространстве, утратившем координаты, репутация даже самых «Главных» классиков кувыркается, как предметы в кабине космического корабля, проходящего фазу невесомости. Классиков пышно «презентируют» под юбилей; мстительно обвиняют в воспитании антирыночной российской ментальности; ищут у них прибежища от культурного «беспредела»; им воздвигают памятников «бронзы многопудье»; «кислотное» поколение прожигает их сарказмом; масскульт адаптирует в виде слоганов, а рекламный бизнес использует как trade mark. (Казино «Чехов» на улице бывшей Чехова, ныне обратно переименованной в Малую Дмитровку, вместо «священного негодования» вызывает мгновенный вопрос: а почему не «Достоевский»? Ведь это он проигрывался в пух в «Рулетенбурге»...) Можно обозвать это культурным хаосом, можно плюрализмом, но, как-никак, это не похоже на равнодушие. Классики с нами, их ставят, экранизируют, пересматривают, муссируют, о них дискутируют...

Последний фильм В. Пичула называется «Небо в алмазах», герой — Антон Павлович Чехов, сирота, детдомовец, грабитель банков. Лихой «прикол» в оче-

редной раз свидетельствует об укорененности клише в национальной мифологии; хотя никакого «неба в алмазах» классик нам не обещал. «Все небо в алмазах» — упование сиротки Сони, да и то оно видится ей не в этой жизни, а в той, где «страдания потонут в милосердии». Чехов алмазов не обещал, не учил, не звал, не проповедовал — наблюдал и ставил диагноз.

В Москве Чехов снова стал гвоздем сезона: спектакль «Черный монах» поставлен режиссером Камой Гинкасом в Театре юного зрителя. Рассказ (не самый популярный) притом не «инсценирован». Он осуществлен почти в полном объеме, как проза, а не как пьеса. Это симптоматично. Театр хочет войти с автором в контакт более тесный, в непосредственный диалог, если хотите, в клинч.

На самом деле традиция постановки прозы на русской сцене возникла не сегодня и, как многое другое, восходит к опыту Московского Художественного театра, к 1910 году, когда В. Немирович-Данченко поставил «Братьев Карамазовых» по Ф. Достоевскому, посадив на авансцене чтеца у настольной лампы с абажуром и протаранив стену между прозой и драмой. Он отдавал себе отчет, что это целая революция, и усугубил свое «безумство храбрых», вернув — в кошмаре Ивана Карамазова — «оперсонаженного» черта в больной мозг Ивана. Диалог Ивана с чертом (который еще десятилетия спустя В. Качалов исполнял концертно) был, несомненно, одним из «моментов истины» театра XX века.

Современная сцена больше не нуждается ни в настольной лампе, ни в фигуре чтеца; зато иногда остро нуждается в прозе вместо драмы.

В современных постановках прозы актеры окончательно переведены на самообслуживание: текст автора отдан исполнителям ролей. При этом дело не в самокомментарии, а в непростых отношениях перво-

го грамматического лица настоящего времени с третьим прошедшего (по Роману Якобсону). В диалоге текста с самим собой и с временем.

«Черный монах» К. Гинкаса осуществляет нынешнюю парадигму реализации прозы с наибольшей полнотой.

Призрак монаха, отразившийся некогда в атмосфере и являющийся раз в тысячу лет, приснился автору; но душевная болезнь, симптомом которой он служит, принадлежит магистру Коврину. Любой современный литератор поддался бы по поводу этой «оптической несообразности» соблазну фантастического реализма или, на худой конец, восточной мистики, но Чехов точен клинически. Коврин приезжает отдохнуть в имение своего опекуна Песоцкого, славящееся великолепным (притом доходным, в отличие от «вишневого») садом, и там видит впервые своего искусаительного монаха. Монах нашептывает магистру об избранности его и необыкновенности (Ницше был в моде), магистр испытывает счастье творчества и любви (что не всегда дается чеховским героям с «холодной кровью»). Не без подсказки отца он делает предложение Тане Песоцкой, пока — уже в городе — не становится очевидна его болезнь. Медицина если и избавляет его от галлюцинаций, то заодно и от творческих порывов, от радости жизни, от любви. Впрочем, больной душевно, Коврин умрет от наследственной чахотки, разрушив заодно и судьбу Песоцких, и сад.

То, что любому хватило бы на роман, Чехов укладывает в рамки «небольшого рассказа», и это задает квартету исполнителей непростую задачу, а актеру С. Маковецкому — рассказчику и протагонисту действия — задачу вызывающей сложности: не потерять доктора Чехова в истории болезни магистра Коврина. Он и выполняет ее с той силой нервной вибра-

ции, которая к концу почти опустошает и его, и его зрителя. Его внутренняя протейность виртуозна, молниеносна, неуследима, но отчетлива. Из квантовой физики известно, что наблюдающий луч воздействует на частицу, так и авторское «третье лицо» то наполняет, почти переполняет лицо Коврина игрой внутренней жизни, то почти гасит ее до растительного состояния. При этом Коврин — лишь часть слитного актерского квартета, в котором каждый ведет свою партию. Впрочем, спектакль, где отлично играют все, трудно назвать «актерским». Он так же принадлежит сценографу С. Бархину, а все вместе — режиссерскому замыслу.

Спектакль разыгрывается не на сцене, а на широком балконе театра, где зрительские ряды вплотную приплюскивают тесную выгородку к краю, обозначенному утлой беседкой с шаткой калиткой. За нею — овраг, обрыв, бездна — всё тонущее в темноте пространство театра. Сад обозначен рядами павлиньих перьев, колышущихся и играющих в луче света, как нива. Красота сада представлена, таким образом, в предельной, павлиньей роскоши, но и в двусмысленности, отмеченной автором: «каких только издевательств над природой тут не было». Прием замещения (на фоне авторского текста), создающий контрапункт слова и изображения, на котором основан спектакль, служит опознавательным знаком протекавшего времени. Еще, кажется, не столь давний Чехов не привязан больше к реалиям своего исторического хронотопа, он вышел в «ничье» пространство классики. Мы смотрим его через сто, а может быть, через тысячу лет, поскольку живем в другом миллениуме. Поэтому и сам заглавный персонаж является Коврину не в виде монаха, а в виде рясы, оказывающейся на поверку увеличенным огородным пугалом, из недр которого — неожиданно и логично — вы-



прастывается некто, наподобие садового работника Песочких, с голым торсом и в крестьянской шапке, какие хозяин напяливает на свои вполне утилитарные пугала, стерегущие сад. Соответственно И. Ясулович лишает видение всякой многозначительности, он почти игрив и насмешлив — болезнь тоже успела поменять своих посланцев.

Хронотоп играет идееобразующую роль в этом примечательном спектакле. Когда Коврин в самом начале, покачавшись на шаткой калиточке, ухает вниз, в черноту, вызывая в зале дружное «ах!», и сразу является снова (обрыв-то оказался овражком), это может показаться просто «шуткой, свойственной театру». Но постепенно становится ясно, что это режиссерский ключ. Огрубляя, можно сказать, что хронотоп спектакля конгруэнтен внутреннему миру Коврина. Малое освещенное пространство на балконе — пространство сознания, а дальше — огромное темное пространство бессознательного, откуда явится квазимонах (не забудем, когда доктор Чехов ставил диагноз цивилизации, в Вене начинал в будущем самый известный из докторов Зигмунд Фрейд). Метафора охватывает и прочие «оговорки», ибо павлиньи перья не только инобытие сада, но и ковринская мечта о себе — недаром воздвигает Песочкий в качестве предупреждения пугало, к которому прибитая дохлая ворона, та самая, которая «рядилась в павлиньи перья», а смешливый работник — соблазнитель, возделывающий этот сад в душе магистра...

Нравится нам мечта Коврина о себе или нет, но в спектакле весь он полон неподдельной жизни, игры ума и блеска. А когда перья уберут, как жатву, Коврина напичкают лекарствами и застегнут в пальто, наподобие смирительной рубашки, удивительно будет у Маковецкого неподвижное, омертвевшее и восковое лицо его героя.

Чехов никаких «оргвыводов» из случая Коврина не делает. Не умозаключает, что идея сверхчеловека симптом болезни. Не философствует на тему, что лучше счастье в болезни, чем несчастное выздоровление или, на худой конец, что у каждого есть свой черный монах. Он констатирует болезнь Коврина как болезнь времени (незадолго, кстати, он написал о том же леденящую «Палату № 6», которая тогда же стала метафорой русской жизни). Сто лет спустя здоровье (в особенности душевное) станет в культурологическом смысле настолько *démodé*, что выбор для постановки «Черного монаха» окажется логичен, «как простая гамма». Нынче *homo sapiens*, человек здоровый, в пределах интеллектуальной *haute couture* фигура, «не стоящая внимания», надо ли удивляться, что театр склонил чашу весов в пользу квазимонаха, который выламывается в последнюю минуту жизни Коврина из заколоченной души магистра. Ведь театр живет «сегодня и ежедневно», а точка равновесия, достигнутая Чеховым, осталась позади.

Могло бы показаться, что отношения К. Гинкаса с русской прозой, которую он много лет ставит, частный случай. Но «Пиковая дама» другого, не менее знакового для сегодняшней России режиссера, П. Фоменко, поставленная в Театре им. Вахтангова (гвоздь предыдущего сезона), убеждает в обратном. Пожалуй, лишь с Пушкиным в русской литературе может сравниться Чехов в способности смотреть на жизнь прямо, не мигая, без мессианского пафоса. Между тем спектакли можно объединить не только по принципу постановки прозы, как она есть, но и по теме безумия. История немца Германна, верящего в умеренность и аккуратность, но, в свою очередь, очарованного легендой о тайне трех карт, известных старой графине, кончается в «психушке». Как и Гинкас, Фоменко актуализирует ясную, лапидарную прозу

Пушкина, создавая сценический контрапункт к ней, но по-своему.

Спектакль играется на сцене, но большую часть планшета занимает овал зеленого сукна, напоминающий об игорном столе (кстати, вытеснение приоритета красного из сегодняшнего российского культурного пространства семиотикой зеленого — отдельная и интересная тема). Вокруг располагаются чугунные решетки, фонари и прочие графические символы Петербурга, а люди с их страстями вытеснены на периферию сцены, и только мансарда Лизы наверху представляет уголок жилого (художник С. Морозов). Главный прием режиссера можно назвать карнавализацией. Проза Пушкина вступает в диалог с самой собой. Картежники повторяют одни и те же реплики, как бы испытывая их. Лиза (М. Есипенко) читает графине описание самой себя, как бы узнавая о себе из текста. Роковые три карты персонифицированы — вокруг зеленого поля идет игра самой жизни.

Естественно было бы вообразить, что спектакль выстроится вокруг темы денег, мощно вынесенной на поверхность диким капитализмом. Но если Германн — Е. Князев — существенно отличается от пушкинского бережливца с профилем Наполеона, то более в сторону пушкинского же Евгения («Медный всадник»). Все потенциально роковое и игрецкое, чего публика привычно ожидает в спектакле (опираясь скорее на оперу Чайковского), — черный плащ, цилиндр, змеиная пластика — выделено в отдельную фигуру-спутник, носящую имя «Тайная недоброжелательность» (Ю. Рутберг). Мейерхольд любил вводить таких спутников в свои спектакли. Германн же — изначально лишенный романтических аксессуаров «простой человек» — пленен в старом анекдоте о графине и Сен-Жермене не столько призраком богатого выигрыша, сколько самой галантной сказкой, арома-

том легендарного аристократического прошлого. Если вначале он артикулирует скромный труд, то безумная мысль стать любовником графини не звучит у него абсурдом: Лиза для него не существует.

Зато и графиня (Л. Максакова) со своими фижмами, приживалками и капризами менее всего похожа на зловещую старуху (напомним, кстати, что женский возраст в пушкинские и наши времена имеет неодинаковое измерение). Она все еще жовиальна, хороша собой, и отношения, в которых Германн оказывается не столько убийцей, сколько свидетелем ее смерти (кстати, у Фоменко в спектакле и пистолета нет), а она является ему с сообщением о картах, вовсе лишены зловещего оттенка и окрашены скорее в тона романтической игры. Карты, разумеется, обманывают, зато упакованный в смирительную рубашку Германн остается наедине с графиней: оба смотрят в зал.

Как ни странно, но и в наше меркантильное время «актуализация» Фоменко вовсе не беспочвенна: замороженность прошлым, мифологизация «прекрасной эпохи» — странное безумие движения вперед, обернувшегося назад, — для многих обаятельно.

...Итак, за сто или двести лет болезнь, диагностированная некогда классиками как «случай», стала всеобщим достоянием. Мы, потомки, уже не можем смотреть на жизнь прямо, как Пушкин и Чехов. Она подешевела, стала предметом интеллектуальных спекуляций, чтобы не сказать — перешла в фазу Танатоса. Тем более хочется иногда снять с полки метр-эталон и поверить себя по нему. Снять с полки прозу Пушкина и Чехова...

Апрель, 2000

Отцы и дети, или Эдип в России

После исповедального фильма «Зеркало» Андрей Тарковский записал: «Когда отец это увидел, он сказал матери: “Видишь, как он с нами расправился...” Они только не заметили, как я сам с собой расправился».

Фрейд был шестилетним ребенком, когда Иван Тургенев написал свой знаменитый роман «Отцы и дети», название которого сразу вошло в русский язык на правах идиомы. Речь, разумеется, шла не о злосчастном Эдипе, а о конфронтации поколений в момент социального потрясения (освобождение крестьян).

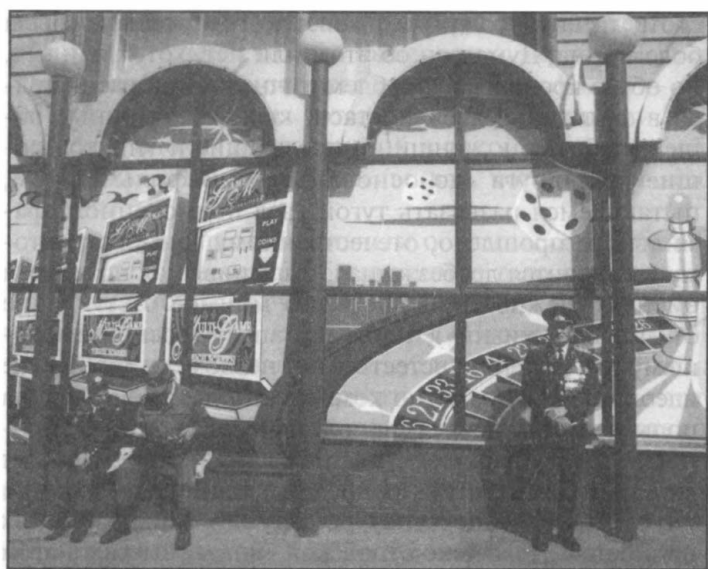
Сто лет спустя социальный сдвиг одушевил очередных шестидесятников на очередную поколенческую иконокластию, а потом и сами они оказались в положении отринутых отцов. Иные из нынешнего поколения бунтовщиков эпохи номенклатурной революции «такие деловые шельмы, — по слову Достоевского, — вышли... что изумленное начальство и публика только языком на них в остолбенении пощелкивает», так что не за горами и новый поколенческий бунт с очередными «проклятыми вопросами». Это «тургеневская», так сказать, сторона извечной русской проблемы «отцов и детей». Но между тем сквозь проблему поколений тут и там явственно проступает страдальческая гримаса Эдипа.

Андрей Тарковский, рано оставленный отцом, был, можно сказать, одержим отцовской темой. Сирота Иван на большой войне; «блудный сын» Крис Кельвин в межпланетном «Солярисе»; голос замечательно-го поэта Арсения Тарковского за кадром «Зеркала» (кстати, парадоксальным образом известность пришла к нему как к отцу Андрея). Со «Сталкером» сыновняя точка зрения радикально меняется на отцовскую. Страх за калеку-дочь в зоне мутаций; запертые дети Доменико («Ностальгия»), Малыш в «Жертвоприношении» нуждаются в защите своих, увы, полуюродивых, отцов. Радикальная и двусмысленная жертва в последнем фильме-завещании то ли спасает мир, то ли разрушает семью...

Тема рода, семьи, отцовства и сыновства как раз и была тем горючим, на котором взлетали фильмы Тарковского (любовная тема мало занимала его творческое воображение). Разумеется, она соотносится с более широким миром понятий, в том числе религиозных, но комплекс «оставленности» (кстати, Андрей, в свою очередь, оставил старшего сына) — ее вечная болевая точка. Стоит лишь добавить, что Тарковский — несомненный «отец» постсоветской молодой режиссуры, которая его преодолевает в себе так же, как он в свое время преодолевал Эйзенштейна.

Но Тарковский — это вариант еще вполне классический. Сложнее обнаруживает себя на переломе времен эдипов комплекс у режиссеров, казалось бы, ему не подлежащих.

Все помнят фильм «Утомленные солнцем» Н. Михалкова, с успехом прошедший по всему миру и воспринятый как рефлексия сталинской эпохи. Между тем самое сокровенное в этом — вроде бы историческом — повествовании его тесная связь с проблемой Михалкова-отца, наследника старинного дворянского рода Михалковых, и не только занявшего со вре-



менем место высокого советского чиновника в Союзе писателей, но, как на грех, еще и сочинителя одиозного сталинского Гимна Советского Союза. Понятно, что для послушного сына (непослушным был до поры А. Кончаловский), в новых обстоятельствах заявившего себя наследным барином и убежденным монархистом, печать угодливого советского прошлого была болезненна. Думал он об этом или нет, хотел или нет, но образ кровного и проблематичного отца расщепился в фильме на две ипостаси, крепко связанные общей любовью к женщине, предающие и уничтожающие друг друга «до основания...». В фильме этом, пытающемся развязать тугой узел подмоченного семейного прошлого, отечественному зрителю поэтому и слышится дребезжащая, фальшивящая нота (хотя вменяют режиссеру чаще всего мнимое отступление от «правды жизни»), которая Западу, воспринимающему его как *story*, естественно, невдомек. Вообще же идеологизация (заметно компенсаторная) не пошла на пользу таланту режиссера, в высшей степени органичному и интуитивному, который умел уклониться от внешнего императива соцреализма, но сдал позиции внутреннему императиву реституции монархических ценностей. Комплекс отцовской «вины» сыграл в этом всплеске мессианства, быть может, решающую роль.

Но самым разительным «эдиповским» случаем среди детей «больших родителей» (есть такая передача на ТВ) оказался сакраментальный фильм А. Германа «Хрусталеv, машину!». Эта мощная фреска сталинской эпохи (вернее, фрагмент, потому что в сценарии сюжет был проработан и выстроен в каждой детали), самым режиссером обозначенная как работа автобиографическая, самоочевидно покоится на эдиповом комплексе прыщавого подростка по отношению к могущественному отцу.

Режиссер много, и всегда с восхищением, отзывался о личности своего отца, известного писателя Юрия

Германа, который рано и мудро предоставил ему преимуществу «богатства» и исполнения желаний, чтобы изжить вожеления, которые впоследствии не мешали бы ему. Они и не мешают: А. Герман — режиссер некоммерческий и независимый почти до идиотизма. При этой декларируемой любви и преклонении перед личностью отца (если не перед его творчеством) тем удивительнее то, что вынесло на экран из своих «артезианских глубин» подсознание. Весь фильм — это многосложный образ тотальной репрессивности сталинской эпохи, воплощенной в такой же мере в образе отца, как и в обстоятельствах, которым он подвержен.

При этом, парадоксальным образом, сам тиран — это жалкое старческое бездыханное тело со вспученным животом в окружении будничной, усредненной челяди (на уровне картинок из «Огонька», которые вождь прихлопывал на стену, или заштатного дома отдыха). Все это до крайности прозаизировано, антидемонично, как бывает покоен эпицентр урагана. Между тем окружающий мир — Москва в снегопаде и кавалькадах зловещих черных машин, режимный дом в страхе постоянных проверок, квартира с иерархией ее обитателей, клиника со сворой медперсонала — весь пронизан токами взаимной репрессивности. И если в фильме есть образ сталинизма как явления, то он как раз воплощен в фигуре отца-профессора с его фаллической мощью и подавлением окружающих. Он служит в фильме как бы проекцией мифологического сталинизма в частную жизнь. Арест профессора и чудовищная сцена изнасилования его урками в фургоне «Советское шампанское» только и может мерой насилия «снизу» измерить репрессивность «сверху», которую практиковал профессор и которую применили к нему. В своей эмоциональной интенсивности эта сцена — индикатор интенсивности сталинизма как явления.

Драматургические качества первоначального сценария, многомерность экранного пространства, многосложность и сила образа «тоталитарности», возможность иного, пусть монструозного, объема для фильма — все это не вмещается в нашу ограниченную тему и требует другого разговора. Но воплощение режиссером образа сталинизма через отца, совсем не умозрительное, быть может даже не предусмотренное рационально (сюжет-то основан на печально известном «деле врачей»), попадает тем не менее в солнечное сплетение эпохи. «Как он с нами расправился», — мог бы сказать Ю. Герман. А как он с собой расправился...

На этом, собственно, можно закончить наши заметки об Эдипе в России, но еще два слова о фильме А. Сокурова «Круг первый». Он был сделан в начале новой эпохи, и весь его сюжет — это попытка сына, приехавшего по случаю смерти отца, даже не похоронить, а хотя бы вынести тело умершего из дома. Отец нежно любим, и приготовления к похоронам сделаны, но вот вынести тело не удастся почему-то физически. Если принять фильм — на этот раз потургеневски — как некую квазиметафору России на пороге перемен, то по прошествии лет фильм надо признать провидческим. Вчерашнее не так легко вынести. Таким образом, обе составляющие — и тургеневская, и фрейдистская — дают себя знать в живо-трепещущей теме «отцов и детей».

Июль, 2000

Берлин, гостиницы

В гостинице командированный проводит минимум времени, в основном спит, поэтому главное для него — удобства, и главное из удобств — местоположение. На самом деле я люблю старые маленькие гостиницы, хранящие ауру прошедших времен. Но, разумеется, в Берлине нам, как «иностранцам», полагалось жить в «интер-отелях», которые возникали, можно сказать, на наших глазах.

Первой была «Беролина». Со стороны Карл-Маркс-аллее ее заслонял здоровенный куб кинотеатра «Интернационал», который при мне заполнялся нечасто: ост-берлинцы отнюдь не были киноманами. Зато под боком «Беролины» очень кстати был маленький продуктовый магазин «Звездочка». По тем временам «Беролина» казалась нам «современной» со своими раздвижными дверями, рестораном и баром, с функциональными номерами, оборудованными надежными — не в пример российским — кафельными «санузлами». Гостиница знакомила нас с малыми хозяйственными новшествами вроде подвешенных к шторам палочек, которые Ромм ненавидел, потому что они ломались, а я даже ввела их дома.

Кого только мы не встречали в разные годы в «Беролине». Помню радостную встречу с Ю. Любимовым или многолюдной и богатой — не чета нам — съемочной группой фильма «Освобождение». Как-то в ресторане сосед по столу рассказал нам трогательную ис-

торию встречи с бывшим немецким «противником»: они вычислили, что воевали в то же время и в тех же местах, и, как ни странно, испытали родственное чувство...

Ромм предупреждал нас о вечном ожидании лифтов в «Беролине». Однажды, издали заметив, что дверь закрывается, я успела юркнуть в кабину и увидела двух рослых бедуинов в белых бурнусах и старуху, росточком чуть повыше меня, закутанную по макушку. Я глазела на красавцев, экзотических даже на фоне пестрого населения интер-отеля, как вдруг старуха что-то произнесла и из-под палестинского платка высунулся ус. Боже, в складках мелькнула знакомая физиономия Ясира Арафата. Я застыла, как жена Лота (красавцы были телохранителями тогда отнюдь не официального, подпольного палестинского лидера), и еле дождалась своего этажа. Услышав о знаменитом террористе, Юра оторопел так же, как и я, но, понятно, справляться в рецепции было бесполезно. «Э», — сказали мы с Иван Ивановичем. Не знаю, что говорит об этом официальная история, но Берлин-Ост хранил немало тайн.

Как-то раз ненароком пришлось нам провести пару дней под уцелевшей частью крыши знаменитого отеля «Адлон», представлявшего собою руину на границе двух Берлинов. Его остаточный элегантный декор нравился мне куда больше убогой «функциональности» современных гостиниц, но это было мимолетно, нас быстренько перевели куда следует, и, кроме ползанья под ресторанными столами, к удивлению постояльцев (я обронила старинную серьгу, и мы с Юрой искали ее), никаких воспоминаний не оставило. Сейчас обновленный «Адлон» — самый престижный отель Берлина.

Гостиница «Унтер ден Линден», на углу одноименной улицы и Фридрихштрассе, была для меня следу-

ющим интер-отелем Берлина-Ост, и там я останавливалась одна. Я предпочитала Фридрихштрассе — самую шикарную и богемную улицу времен Веймарской республики, обиталище актеров, пристанище кабаре и театров; хотя после войны ее пришлось отстраивать заново, все же в малолюдном, пустынном Берлине она казалась более оживленной.

В двух шагах от отеля помещался огромный старый вокзал надземки, «Фридрихштрассе». Его мощная металлическая конструкция, типичная для вокзалов тех времен, была проста и элегантна, как башня Эйфеля. Когда-то он был одной из транспортных развязок; теперь на нем кончался Берлин-Ост. Рядом, в подземной части метро, помещался пункт перехода в Берлин-Вест: Glaspalast, или, в просторечье, Tränenpalast — «Дворец слез».

Высокая без перил лестница S-Bahn под метромом тогда не представляла для меня труда, но зимой ее каменные стертые ступени промерзали, и западноберлинским бабушкам, нагруженным тяжелыми сумками, спускаться на подагрических ногах было небезопасно (теперь я их понимаю). Дети и внуки, которым все это добро предназначалось, далеко не всегда были на подхвате, и, как бы я ни торопилась, я старалась помочь им стащить кладь на тротуар, чувствуя себя кем-то вроде популярного тогда сэлинджеровского ловца (правда, не детей) «над пропастью во ржи». Зима в Берлине бывает промозглая, западные Отас в отличие от аборигенов часто были в шубах, и я была в московской шубе — это сближало. Особенно помню одну немолодую даму в манто из ондатры — она стояла наверху в тщетном ожидании, но никого из встречавших в поле зрения не было. Я предложила ей помочь, и мы слезли по скользким ступенькам. Она открыла один из двух огромных «багажников», желая угостить меня шоколадкой, и я увидела с удив-



лением, что он набит провиантом. «Зачем, — спросила я, — вы все это тащите, ведь они не умирают от голода?» — «Внуки, — сказала она, — у меня их двое». Немецкие бабушки, как и русские, жалели внуков и кроме полезных и нужных вещей, не щадя живота, тащили на себе общедоступные продукты в красивых упаковках, и эта лестница, хотя по ней протекали толпы всяческого народа, так и осталась в моей памяти как Oma's Treppe, что возле Tränenpalast.

Жизнь любит «самотипизироваться» в услужливую символику: в последнюю поездку в Берлин вместо центрального вокзала, что «am Zoo», нас высадили на захолустном вокзале Лихтенберг как раз потому, что берлинская надземка вновь замыкала свое бывшее кольцо. Одновременно вступал в строй новый центральный Лертер-вокзал: его легкий, выполненный в прозрачной пластике пролет был парафразом индустриальных арочных конструкций старых вокзалов. Следующая остановка — Фридрихштрассе. Недостоверная ост-берлинская улица снесена и заново отстроена богатыми, массивными домами — может быть, слишком для ее малой ширины. Отель «Унтер ден Линден» я нашла под мышкой у солидного здания. Старый вокзал, разумеется, радикально модернизирован. Он оборудован множеством едален и прочих дорожных удобств, пассажиры спуют по эскалаторам. Внизу, при выходе, я обнаружила один марш старой лестницы: на нем расположились тинейджеры с «колой». Но для меня этот марш остался сугубо личным памятником. Мысленно я поставила на ступени фигуру немолодой дамы с неподъемными сумками, выполненную в современной гиперреалистической манере, и назвала лестницу Oma's Treppe.

Архитектурно вокзал тоже изменился: могучая арка перекрытия заменена более портативной — возможно, по техническим причинам. Тем более соседний

Лертер увековечивает ее принцип (в качестве перевертыша его можно было бы назвать «Glaspalast»). Но даже хрустальная башня не заменила бы Парижу башню Эйфеля, и, я надеюсь, иные из старых берлинских вокзалов уцелеют хотя бы в качестве «памятников архитектуры», как уцелели аристократические конюшни в Потсдаме.

Гостиницу, в которой вместе с Юрой и одной мне пришлось останавливаться больше всего, я любила меньше всего, хотя «Stadt Berlin» был расположен очень удобно, прямо рядом с другим вокзалом метро, «Александрплац» (нынче столь же модернизированным). Алекс-Ост постепенно расширялся и отстраивался телебашней, «мировыми часами», а также большим универмагом, но все равно этот тип фабрики-гостиницы, будь она хоть буржуазный «Хилтон», я не люблю. Близость универмага, впрочем, тоже была удобством. «Орднунг» постепенно раскачивался, и на «шопинг» нам стало перепадать сколько-то времени, тем более (б/у советские помнят) купить всегда надо было «всем, всё, на всю жизнь».

Путь нашелся через заднюю дверь отеля, и теперь добежать до универмага было раз плюнуть. Я должна была мерить все, что Юра купил для своей болгарской жены Марии, хотя разница была в несколько номеров. Надо сказать, все попутчики в любых поездках маниакально просили мерить все, кроме разве туфель и трусиков. При моем нестандартном размере «петит» это не несло никаких битов информации, но каким-то образом успокаивало мужчин.

Честно говоря, я больше любила старый тесный Алекс, чем эту «социалистическую новь». Впрочем, от иных старых берлинцев я слышала такое же ворчание по поводу нынешней «капиталистической нови» — пассажа «Аркады» (родственника московского пассажа, что на Манежной) на Потсдамер за его «амери-

канскость»: действительно, оба они могут считаться родственниками американских «молов». Зато они радуют детей, и когда дети вырастут, им будет казаться, что так было всегда. Впрочем, мода на архитектуру меняется нынче, почти как длина юбок прежде, а долгожители-джинсы, например, давно оставили позади угловую архитектурную моду 60-х. Некогда «новый» Алекс — теперь уже «нео-новый», и многое, что считалось «достижением» социализма, просто снесено (башня и универмаг остались).

В одном из таких, уже не существующих «достижений», в «апартамент-хаузе» на углу Унтер ден Линден и Фридрихштрассе мне довелось жить, когда я работала на фильме Конрада Вольфа «Поэт Эрнст Буш». Это тоже был род отеля, состоявшего, однако, не из номеров, а из апартаментов. Внизу был магазинчик западных деликатесов, обожаемый ост-берлинцами, «Мейсенский фарфор» (есть до сих пор) и еще что-то «роскошное», но вид из окна был унылый и даже тревожный (какая-то караулка — ведь до стены было рукой подать). Зато почти во дворе был знаменитый театр «Комише опер», где шли еще блистательные постановки Фельзенштайна. Публика съезжалась не только из Восточного, но и из Западного Берлина, и я старалась послушать «Рыцаря Синяя Борода», позже «Скрипача на крыше» или «Мейстерзингеров», а не то так «Виртуозов Рима».

Когда я сложила вещи, чтобы лететь в Москву, разразился кризис — в политике и в природе одновременно. В Польше выступила «Солидарность», и началось то, что называлось «польскими событиями», а в Берлине началась чудовищная метель и снегопад. Когда мы со студийным водителем кое-как добрались до крошечного аэропорта «Шонефельде» (теперь он реконструируется, чтобы стать воздушными воротами Берлина), он был доверху забит багажом и отчаявшимися

пассажирами. Все полеты были отменены ввиду непогоды, а воздушный коридор «Берлин—Москва» закрыт еще и по случаю «событий» (к счастью, в апартамент можно было вернуться). Три или четыре дня мы мотались в аэропорт, командировка была просрочена, виза тоже, иногда удавалось прозвониться домой, но превыше всего был общий с «простыми немцами» ужас, что в Варшаву, как в Прагу, могут ввести танки. Страх войны разделяли, кстати, обе Германии. Снегопад сменился плотным туманом, в Берлине-Вест была объявлена тревога № 1: водитель мой саркастически заметил, что у них там ничего не видать, а у нас партия, конечно, видит все. Конрад, он же Кони Вольф, предлагал переехать к нему в комнату «танте Греты». На четвертый или пятый день рейс был наконец объявлен, танки в Варшаву не ввели, но был ли генерал Ярузельский спасителем или предателем отечества, споры не прекращаются по сей день...

«Новый русский» как персонаж городского фольклора

...Когда-то, на ранней заре перестройки, я привезла из Германии в Москву бутылку водки «Горбачев»: Она произвела фурор: никто не хотел верить в ее подлинность — подозревали, что это чей-то перестроечный «прикол». Респектабельный иноземный алкоголь породил впоследствии серию отечественных мутаций: были замечены водка «Ельцин», «Жириновский», даже «Комдив» с портретом Никиты Михалкова из фильма «Утомленные солнцем».

К содержимому бутылок это, впрочем, отношения не имело, хотя, как известно, «vodka» — одно из слов, подаренных Россией миру. Если вспомнить, что до номенклатурной революции интеллигенты предпочитали «Столичную» с вариациями, а экзотический народный преysкурант запечатлелся в поэме Венички Ерофеева «Москва—Петушки», что нынче народ продолжает пить что придется, по обстоятельствам, а интеллигенция — по карману, то надо будет признать, что вышеозначенные «поллитры» — предмет скорее дизайна или, точнее, «агитпропа», нежели выпивки. Их визуальность существеннее их содержательности. И это — наглядный пример общей «визуализации» культуры на всех ее уровнях.

Визуальный фольклор буквально вывалился на московские улицы с первыми ласточками гласности. Самодеятельный измайловский арт-рынок, пешеходная зона старого Арбата заполнились ларьками с куклами-матрешками, изображавшими все тех же политических деятелей, ставших «культурными героями» и одновременно карнавальными масками. Фотографы-пушкарники на Пушкинской площади предлагали сняться не только на фоне бутафорского жирафа, но и в компании тех же Горбачева и Ельцина в натуральную величину. Это было время съездов на экране ТВ, митингов на площадях, сбрасывания монументов вождей и переименования улиц — время всеобщего политического театра, в котором «народ» впервые за долгое время не «безмолвствовал».

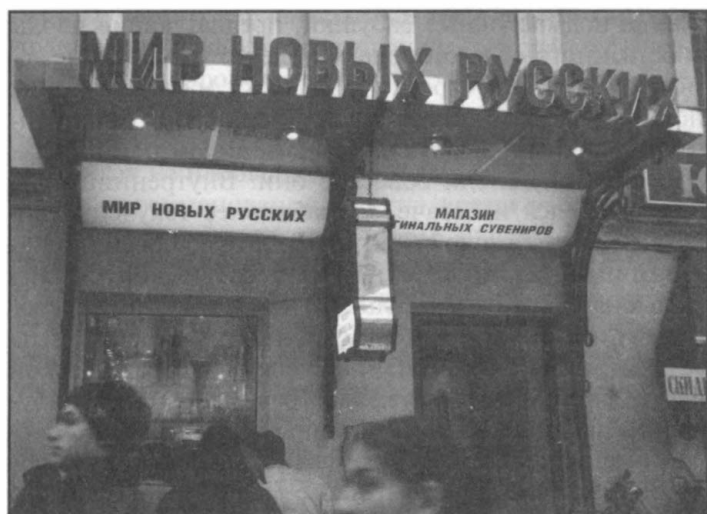
Российские умельцы, которые — надо признать — ориентируются куда скорее российских же политиков, припомнив традиции народного «лубка», наводнили стихийный рынок всевозможными изображениями политических лидеров, которые бойко шли у «интуристов» за твердую валюту (памятью об этом времени тотальной видеополитизации ныне остались вполне позаимствованные у Запада «Куклы» на канале НТВ медиамагната Гусинского).

Но политический карнавал схлынул вместе с надеждами, которые — в очередной раз — оказались «утраченными иллюзиями» (по Бальзаку), и на авансцену выступил экзотический быт переходного времени. Шаг за шагом он конституировал совершенно фольклорный персонаж «нового русского». Томики анекдотов о «новом русском» на уличных лотках — по склонности россиян компенсировать скудость жизни богатством юмора — заняли свою специальную нишу.

Но так же как взрывчатая смесь новейших американизмов с уголовной «феней» в языке, живописная фигура «нового русского», совмещающая варварскую демонстрацию богатства с западной технической

оснасткой, создала на опустевшем месте политического соц-арта свой визуальный и «хорошо продаваемый» фольклор.

...Если нынче вы пройдете по старому Арбату, где на месте выметенного «перестроечного» базара приютились уцелевшие торговцы советской эмблематикой да подмосковные бабушки, предлагающие плоды собственного сада-огорода, то где-то на середине вы можете заметить скромную вывеску магазина: «Мир новых русских». Иногда я вожу сюда своих иностранных друзей за остроумными сувенирами. Впрочем, главные покупатели вовсе не они. Внутренний «рынок» оказался и богаче, и стабильнее текучей и ненадежной туристской братии. В этом небольшом магазинчике вы можете найти весь «новорусский» фольклор — от замечательного «Букваря», не переводимого не только на иностранный, но даже и на «старый русский», и специфической географической карты заграничных вояжей до вещественной атрибутики в исполнении традиционных народных промыслов Гжели (белый с синим фаянс), черно-красно-золотой Хохломы (дерево и папье-маше) и знаменитого Палеха. Разумеется, атрибутика эта отчасти меняется вместе с капризами дикой российской экономики (помню, как мы с моей американской подругой покупали бело-голубую «пирамиду ГКО» — «героя» кризиса 17 августа). Но основной ассортимент устойчив к кризисам. Здесь вы можете найти куклу (купить подобие) сотового телефона — в гжели, в хохломе и во всех видах — фирменный тотем «ирономического» «нового русского», фарфоровую кредитную карту «Гжель» или деревянную «Хохлома-банк», палехскую шкатулку с «портретом» любимого BMW или «Мерса», а также предметы новорусского быта. Например, фарфоровую подставку для кондома — «безопасный секс». Или набор клюшек для гольфа в хохломском исполнении — символ «красивой жиз-



ни», не говоря о расписных сиденьях для унитаза. Так как «новый русский» втайне неуверен, а значит, дьявольски суеверен, то здесь можно приобрести амулеты-«обереги» на все случаи жизни: от ФСБ — «Я — ваш», от ОМОНа — «Только, ребята, не по голове», от «своих» — «Я в законе». В ассортименте также печатки с готовыми блатными текстами: «Ты заказан», «Не вопрос», «Базару нет». Здесь же картинки, оставшиеся от 850-летия Москвы — проститутка держит плакат: «Каждый 850-й — бесплатно».

Но бессменной королевой сувениров на все времена стала «сберегательная банка» всех видов и размеров. Поскольку смысл сувенира основан на игре слов, он требует краткого пояснения. Дело в том, что иностранное слово «банк» (муж. род) созвучно русскому «банка» (жен. род) (по словарю Даля «стеклянная или гончарная посуда столбцом с широким горлом»). А так как репутация российских банков после известных скандалов и банкротств стала величиной отрицательной, то она породила парафраз рекламного слогана: «Храните деньги в банке. Из-под варенья». Именно этот овеществленный каламбур и стал коронным сувениром: это «сберегательные банки» всех возможных видов и вместимостей.

...Самое интересное, что магазинчик шутейных сувениров новорусского фольклора оказался столь успешен среди своих же героев (цены в нем не для бедных), что к настоящему времени он преобразился в фирму со многими филиалами. Так что шутники и пересмешники сами эволюционировали и превратились в своих же собственных персонажей — преуспевающих «новых русских», пополнив средний класс. Если что и обнадеживает во все еще нестабильной российской действительности, то скорее всего именно это.

Август, 2000

Весна олигарха

«Лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным». Кто бы спорил, и однако...

В специализированных книжных лавках можно найти труд известного социолога А. Вишневского «Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР» (ОГИ, тираж 3000) — фундаментальное исследование трудного пути патриархальной страны серпа к обществу рубля и города: «Позади остались великие победы, великие поражения и великая кровь. Но страна, народ, общество стали другими». Можно соглашаться, а в чем-то спорить с автором, но он с надеждой обращается к постсоветскому времени, перефразируя известную ломоносовскую цитату («...И может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов российская земля рождать»): «дело за отечественными Платонами да Невтонами».

Станным образом почти как прямой ответ на вызов социологии на прилавки магазинов и на уличные лотки легла беллетристическая книга, герой которой так и зовется: Платон (возможно, по той же ассоциации), фамилия не указана. Сочинение Ю. Дубова называется «Большая пайка» — слово неперебиваемое, пришедшее (как многие слова постсоветского новояза) из «зоны» и означающее по Словарю арго «порцию еды», а также «удар, пинок, тычок». Увесистый том («Вагриус», тираж 10 000) в твердой, ламинированной, намеренно кричащей обложке анонси-

рует себя: «Большие деньги, большая кровь, большая политика в первом романе о русском бизнесе». И сзади: «Эта книга не о “ЛогоВАЗе” и не о Березовском, хотя автор ее — генеральный директор “ЛогоВАЗа”... “Большая пайка” не мемуары. Это финансовая сага наших дней... Поэтому правильно сказать, что роман не только о “ЛогоВАЗе”. Это книга о новейшей истории... о нашей с вами судьбе».

Несомненно, слова «ЛогоВАЗ» и «Березовский» принадлежат к числу ключевых в тезаурусе постсоветской России, и настырность автора и издателя в дозировке вымысла (сюжетная композиция и собирательность персонажей) и реальности (события) понятна. Беллетристика — да, но документальная.

Само по себе это придает книге жгучую и дискуссионную актуальность не только с фактической, но и, так сказать, с этической стороны. Что это — ода героям нового витка «консервативной модернизации», речь адвоката на суде истории или показания участника, решившегося стать (в терминах американской юриспруденции) «свидетелем обвинения»?

В одном обложка, несомненно, права. Это действительно первый, действительно роман, действительно о русском бизнесе. Это не тавтология. В наступившую эпоху «пост» (постсоветскую ли, постисторическую или постмодерную — все равно) литература меньше всего вменяет себе роль «секретаря общества» (по Бальзаку). Роман, как большая форма, описывающая фундаментальные общественные сдвиги («ускорение модернизации», к примеру), кажется пережитком. Но ведь и сама наличная фаза разбойничьего «первоначального накопления» на пороге третьего тысячелетия есть временной кентавр. И может быть, именно это российское двоевременье должно было призвать — уже не к перу, а к компьютеру — участника событий.

«Большая пайка» — «роман жизни», сложно выстроенный и написанный почти что вышедшим из

употребления общелитературным языком, с вкраплениями просторечия или арго лишь по мере необходимости. Он далеко выходит за рамки «жанра», хотя его можно назвать и триллером, ибо модный в «высокой» литературе «апокалипсис», как и модный в «низкой» «беспредел», входит в его состав.

Автор описывает в лицах (что важно) историю одной — пусть крупнейшей — бизнес-структуры, не позволяя себе опускаться в низы, где мыкается население, и позволяя себе не подниматься в верха, где изготавливаются «судьбоносные» решения. И не по причине «натуральной школы». Просто «Инфокар» — в уменьшенном объеме, зато в увеличенном масштабе — моделирует всю ситуацию «большого скачка» над пропастью, другой стороны которой пока не видеть.

«Инфокар» — настоящий герой романа — детище теплой компании технарей-интеллигентов, которые изживали советские времена в многочисленных НИИ и «ящиках», составляя как интеллектуальный, так и демократический (то есть модернизационный) потенциал страны. Двигая науку, треплясь, завязывая знакомства (не говоря об интимных *qui-pro-quo*) на всяких научных сборищах, эти кандидаты и доктора наук не знали, что в них дремлют менеджеры, дилеры, брокеры — еще и слов-то таких в языке не было. Но иные — к примеру, быстрый разумом Платон — уже провидели перспективу проекции академической науки на производство. История «Инфокара» и начинается на одной из таких научных школ-семинаров под Ленинградом, на широкую ногу организованных Платоном, и все, что будет, уже запрограммировано тут. В уставной капитал «Инфокара» войдут: легендарный фирменный продукт советской интеллигенции — дружба (Платон, Сергей, Виктор, Марк, Муса дадут имена частям романа); привезенные Ларри (шестым в компании) из Грузии (где «теневая экономика» уже вовсю работает) деловые связи; нахальная предпри-

имчивость ленинградских комсомольских лидеров; информационное могущество разведки (Ф.Ф., прибывший на предмет иностранцев, возглавит впоследствии информационно-аналитический отдел фирмы); и, наконец, Завод. Проект Платона как раз и есть мост между производством и научной стратегией сбыта. А так как самым лакомым дефицитом «дефицитной» советской экономики был автомобиль, он выбрал в партнеры автозавод с приличной итальянской родословной. Объявленный рынок, таким образом, застаёт его во всеоружии «великого плана», и автор делает нас свидетелями «качественно нового явления: вхождения в традиционный, совковый, доморощенный бизнес новой генерации людей — интеллектуальной элиты страны — с холодным расчетом, мертвой хваткой и выпестованной за годы активной умственной деятельности техникой стратегического планирования».

Подвижное взаимодействие новой интеллектуальной элиты со старыми «номенклатурными», а также с финансовой элитой «теневиков» и сверхновой силовой элитой почти узаконенного рэкета (на русский манер «крыша») определит феномен «Инфокара» и выстроит агрессивную и страшную драматургию больших денег, большой крови и большой политики.

Политика войдет в роман еще одной интерлюдией: 1991 год, неудавшийся путч ГКЧП, оборона Белого дома, приход к власти Ельцина. Прихотливые и тонкие ниточки нечаянных встреч и узнаваний протянутся из этих дней на анонимный, но узнаваемый «верх». Ибо вне сращения интересов агрессивного и динамичного бизнеса и неуклюжего, но могущественного государства «русский путь» описанию не поддается. А дальше — человеческие характеры и судьбы в азартной игре «до полной гибели всерьез» (Пастернак).

Первой жертвой из «ближнего круга» станет Сергей Терьян, профессор математики, который когда-то нехотая вывел теорему («превышение некоторого

критического уровня эгалитарности в утилитарной экономике ведет к коллапсу»), но без успеха (с наступлением рынка) попробовал себя в «малом бизнесе». Когда, вернувшись в фундаментальную науку и обнаружив вакуум, он подается в «Инфокар», друзья встречают его с почетом, но без энтузиазма. Места заняты, и его отправляют в Ленинград «разбираться» с мятежным филиалом. При тайной помощи Ф.Ф. он на законном основании смещает зарвавшегося комсомольского босса, но получает удар в спину в стиле «беспредела»: у него похищают любимую женщину, и все кончается нервным срывом.

Женщины в этом «мужском» романе существуют лишь «инструментально», склеивая те или иные сюжетные линии. Но слабое место Сергея как бизнесмена новой формации — его «человеческое, слишком человеческое». Моделирующей, однако, в его сложной, почти мелодраматической истории оказывается причастность к его краху практически всех. Марк, из соперничества придумавший ссылку в Ленинград; Платон, по занятости допустивший это; Ларри, пообещавший бизнес-пригодному комсомольцу возвращение, как бы разрешив этим киднеппинг. Даже Ф.Ф., давший в руки менее пригодному профессору слишком важную информацию. И всего-то друг был брошен в жертву укрощению амбиций филиала...

История модельна еще в одном отношении. Когда потерявшего память Терьяна фирма отправляет на лечение за границу (все на уровне: медицина, деньги, квартира, машина), то однажды он узнает похитителя и идет на таран его джипа. Кровавое происшествие (на аутентичности которого, кстати, настаивает автор) трактуется западной полицией и прессой как русские мафиозные «разборки», а профессор математики — как неудачливый наемный киллер. Разительная нестыковка между внешним рисунком и внутренним смыс-

лом гибели Терьяна — одна из граней всемирной мифологии российской мафии...

Я остановилась на Терьяне, но трагический конец постигает одного за другим и отцов-основателей, «замов генерального» «Инфокара».

Виктор Сысоев, многообещающий ученый, любитель и знаток поэзии, немножко диссидент, волею судьбы оказавшийся тем, кто вывел Платона на самые-самые «верха», попав из своей ниши (торговля спорттоварами в том же «Инфокаре») в атомный котел автомобильного бизнеса (самого денежного, хитросплетенного, взрывчатого), в свою очередь, нарывается на Марка. А в подковерной борьбе интересов, опершись нечаянно на Мусу, вместо Ларри оказывается (при обычном попустительстве Платона) в ловушке. Неосновательно и кратковременно заподозренный в возможном присвоении трех миллионов «зеленых», он кончает с собой, заботливо обставив суицид как несчастный случай. И опять — слабое профессорское место — атавизм чувства чести.

Марк оказывается жертвой своего же неумного честолюбия, далеко превосходящего профпригодность. Его гибель в своем роде тоже модельна. В роковую и разгромную для «Инфокара» минуту нехстати подсуетившийся Марк получает пулю наемного снайпера, предназначенную Платону, совершив, таким образом, для «Инфокара» самую главную свою работу.

Профессора уходят, когда их «человеческое» начинает мешать делу. Но и Муса Тариев, друг с пеленок и почти названный брат Платона, бывший директор Дома культуры и вечный коммерческий зам., тоже в свой час уходит в небытие. И дело даже не в том, что в момент разгрома «Инфокара» он малодушно готов сдать фирму под контроль Завода, надеясь спасти что можно. Дело во внутреннем законе самой «консервативной модернизации», неумолимо стремящейся к

В-ПРОГРАММА, КРОССВОРД, ЦЕНЫ НА АВГУСТ

АРГУМЕНТЫ ФАКТЫ ВАША ГАЗЕТА

Рекомендуемая цена и розница
по Москве и Московской области 9 р.

70 ГРАММОВ ВОДКИ ВОДИТЕЛЯ МОГУТ ЛИШИТЬ ПРАВ с. 1

Чья краса лучше?



одна официально признанная красавица на конкурсе "Краса России" старт для будущего. Только для юрков становится девушкам, аби-и глаз мужчин достоинства, в то основном ходят путающие салон чем дело? с. 18

■ «Москва»

Чьи привидения
бродят по умирающей
гостинице? с. 12

■ Куба

В заповеднике самого
дешевого секса в мире с. 17

■ Здоровье

Сколько крови может
выпить один комар? с. 20

■ Арбуз

Как выбрать -
по хвосту или весу? с. 22

■ Судьба

Цейлонская принцесса
сбежала с российским
дипломатом с. 24

Время, назад?

Б. Березовский опасается
пересмотра итогов
приватизации.. с. 1



диктатуре: «Ужель загадка разрешилась, ужели слово найдено?» (Пушкин). Даже сам Ф.Ф., знающий закон джунглей и обучивший ему «Инфокар», предпочитает уйти из «дела», чтобы не видеть, как Ларри нанесет Мусе смертельный удар по голове...

Ларри Теишвили не имеет своей главы в романе, может быть, потому, что он — везде и реальная исполнительная власть, помимо всякой иерархии, принадлежит ему. А может быть, потому, что еще не пришел его час. Некогда направленный в Институт аспирант из Тбилиси, начинавший как дельный снабженец автозапчастями, Ларри постепенно становится правой, а потом и левой рукой гендиректора: «причудливой воле» Платона необходима «железная рука» Ларри. Одна из женщин, сравнивая «Инфокар» с «Книгой джунглей», отводит ему роль медведя Балуга, но Виктор поправляет ее: он не Балуга, он Шер-Хан. Значит ли это, что в исторической перспективе «человеческому детенышу» (Платону) придется посчитаться с соратником? Или Ларри — темная тень самого основателя?

Разумеется, логовазовцы могут составить «ключ» к роману, а многие события памятливы и читателям. Можно рассматривать книгу и как рекламную акцию фирмы или алиби для «олигарха № 1» Березовского. Но при всех условиях роман живет собственной жизнью.

Платона в книге кто только не аттестует гением, и, наверное, дух дышит, где хочет, а не только в эмпиреях литературы или математики (пример Сороса). На самом деле фигура создателя «Инфокара» не похожа на традиционный имидж «лидера». С учетом «дополнительных» свойств Ларри, Платон наделен, можно сказать, моцартианским даром большого бизнеса. Бизнеса в уникальных российских условиях государственной железной пяты и разбойного дележа страны.

Необязательный, порхающий, забывчивый и неверный даже в дружбе, хотя по-своему добрый и широ-

кий, Платон обладает помимо априорной для лидера воли к власти и сверхъестественной интуиции некоторыми талантами, ключевыми для российского бизнеса. Даром «сближения далековатых понятий» (по Ломоносову), который позволяет из случайных знакомств, разноречивой информации, отдаленных связей ткать вечную паутину отношений «наибольшего благоприятствования». Способностью сгруппироваться и в нужный «момент истины» бросить в прорыв все — чей-то душевный презент, пакет собственных акций, жизнь друга. Наконец, собственно гениальностью в составлении финансово-экономических схем, способных нейтрализовать любой форс-мажор и обратить — топорное ли хищничество государства или грубый нахрап партнеров — в подобие круговорота воды в природе, при котором некоторые денежные эквиваленты (в виде платежей ли, займов, кредитов, векселей или чего другого), пройдя свой круг, возвращают ситуацию к status quo, дав навар изобретателю. В романе прокручены несколько вариантов такой «мельницы» — от спасения микробизнеса по пошиву «левых» трусиков (были и трусики на заре «Инфокара», даже чучела) до «последнего и решительного боя» между партнерами, «Инфокаром» и Заводом, за контроль. Было бы наивно в статье о романе, а не о бизнесе пересказывать финансовую схему. Упомянем только, что безнадежную ситуацию долга в 60 млн «зеленых» по векселям (за час до их протеста) и перехода фонда ценных бумаг к Заводу платоновская схема, исполненная Ларри со всеми юридическими подробностями, превращает в Аустерлиц. Так что, хоть Ларри и против «профессоров» в бизнесе, он отдает себе отчет в творческом превосходстве Платона.

Короля играет свита. По-человечески мы больше узнаем о тех, кто не сумел стать «богатым и здоровым», кто не выдержал, не выдюжил этого жестокого

и страшного «дела», уйдя в исторический шлак, в издержки «модернизации».

На самом деле дружеский круг отцов-основателей — лишь одна из линий романа, где есть еще Завод, чеченская «крыша» Ахмета, таможенные «льготники» афганского ветерана Паши Беленького, беспощадное соперничество гэбэшного бонзы Корецкого, «крутые», таинственный «верх», забавная вставная новелла кустика-чучельника, инфокаровский миллионерский быт и многое другое, не говоря о романтических перипетиях, — ведь «Инфокар» — это целый микрокосм постсоветской России, замешенный на деньгах, власти и крови, ибо автор писал социальный роман, сагу «модернизации». Но на проверку написалось и другое. Когда в минуту торжества Платон должен сказать речь съехавшимся со всех концов инфокаровцам, к нему возвращается дружеская компания. Они стоят рядом: Сережка, Витька, Марик, Муса — осеняющие его святые. Модернизация в России всегда революция, а революция всегда нуждается в легитимизации, и жертвоприношение с последующей канонизацией входит в число ее ритуалов («дело прочно, когда под ним струится кровь»). Желая того или нет, Ю. Дубов написал еще и эпос революции, и апофеоз со святыми — знак завершения какого-то ее этапа. По случайному совпадению книга легла на прилавки в канун президентских выборов 2000 года.

Революция завершилась в масштабе «Инфокара». Революция продолжается в масштабах истории. Кто следующий?

Август, 2000

Образ мира: барак — «общага» — «психушка»

Когда-то, а точнее, в 1967 году, очутившись с легкой руки М. Ромма с нашим фильмом «Обыкновенный фашизм» в Мюнхене, я пережила нечто вроде шока. Меня пригласили в гости в квартиру, по советским понятиям «коммунальную». Несколько левых интеллектуалов не просто делили ее, но делили добровольно — вот что в моей голове не укладывалось. Напомню — СССР в те поры только-только выбирался из своих «вороньих слободок».

Каким бы ни был Хрущев, но он привел в движение не только «поздний реабилитанс» эзков ГУЛАГа, но и расселение фирменной советской «коммуналки», этой «героини» Ильфа и Петрова, Булгакова и Зощенко. Правда, архитектурные «временки» тех лет были убоги от рождения, и благодарный народ тут же окрестил их «хрущобами», а сегодня они стали головной болью для градостроителей. Зато отдельная квартира перестала быть недостижимой привилегией номенклатуры и стала нормой.

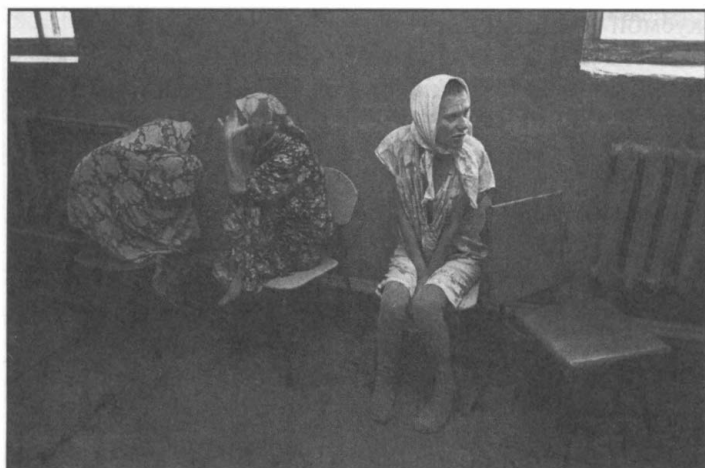
Но, исчезая из быта, пространство «коммуналки» из образа жизни все больше становилось образом мира в генетической памяти даже тех поколений, которые родились уже в отдельных квартирах и никогда не видели кухни с шестью столами и примусами или ванной с четырьмя корытами.

Речь, впрочем, не о популярной телепередаче «Старая квартира», где участники выкапывают из прошлого раритеты обихода, отзвуки событий или шлягеры прошедших лет. Речь о «пространстве-времени» (по Эйнштейну), в которое помещают нынешние авторы (с «культурологическим» умыслом или без оногo) своих героев, будь то литература или кино. Как бы этот «хронотоп» ни назывался, он несет на себе тавро этого опыта нации. Самый наглядный пример — фильм Валерия Огородникова «Барак» (призер фестиваля в Локарно). Бараки, соорудившиеся на короткий срок для какой-нибудь «великой стройки», стали самыми постоянными спутниками советской жизни — на воле и в ГУЛАГе. Барак-временка без фундамента, архитектуры и удобств есть доведенная до максимального упрощения формула коммунального проживания. Фильм снят в квазидокументальной манере «ленинградской школы» А. Германа, а между тем его почти бессвязная «житейскость» сама собою складывается в образ мира.

Здесь, в уральской глухомани, чего-то на краю, в памятное время между смертью вождя народов Сталина и арестом Берии, запиханные в это примитивное подобие коллективного жилища роятся совершенно разные, ничем, кроме периметра стен и сексуальных отношений, не связанные обитатели. Что занесло сюда интеллигентную ленинградку, татарина-импотента с его осиротевшей сожительницей, arrogantного stolичного фотографа, бывшего полиция — стукача по призыванию, бывшего же немецкого военнопленного или бравого участкового милиционера — победителя сердец и представителя власти, — не слишком понятно, да и не важно. Важно, что эта роевая жизнь, напоминающая по структуре знаменитую пьесу Горького «На дне», выделяет некий фермент общности или, если говорить красиво, «соборности» — этот основной

выживательный инстинкт «загадочной» российской (не будем называть ее «славянской») «души». Поэтому неудивительно, что катарсисом, «праздником примирения» (для всех, кроме полиция) оказываются общие поиски уроненного милиционером пистолета: вообще-то, орудия насилия, вообще-то, в отхожем месте, в дерьме — но тем этот общий порыв задушевнее. Даже известие об аресте Берии не рушит самодостаточной жизни этого Ноева ковчега. Перефразируя Шекспира, можно было бы сказать: весь мир — барак, все люди в нем — жильцы...

Барак — простейшая молекула российской «коммунальности». Роман Владимира Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени», удостоенный немецкой Пушкинской премии, предлагает более сложносочиненные, хотя и синонимические по пространственному смыслу места действия — «общагу» и «психушку». Дом, в котором обитает (сказать «живет» было бы лексической ошибкой, у него нет «жилплощади») «герой нашего времени», некогда был студенческим общежитием; но с течением времени преобразовался в ординарный жилой дом с отдельными квартирами. Дух «общаги», однако, невыветриваем в его коридорах. Он и держит «агэшника» (от UG — андеграунд), как воздух — птицу, вода — рыбу. Реликт славного поколения «дворников» (интеллектуалов поры «застоя», ушедших в котельные, пристроившихся лифтерами, чтобы сохранить свою «самость») Петрович — неопубликованный писатель, уже не желающий публиковаться, не желающий даже писать. Иных агэшников перестройка катапультировала из подполья в печать, в признание дома и на Западе, в светскую тусовку, в комфорт. А он — жилистый, пьющий водку, гордый своей фаллической потенцией, эрудицией и репугацией — принципиальный подземный обитатель, лелеет «свое непризнание как по-



беду». Вычтенный из сакраментального пространства общаги, он только бомж, сторож чужих квартир, стареющий жиголо траченных жизнью женщин. Зато территорию своего вечного андеграунда он видит как целый мир, как «подсознание общества», ибо «коридорно-застольная общажность» — залог вечно взыскуемой нами «духовности».

Есть у профессионального «выживателя» Петровича и меньшой брат — инакомыслящий и неосуществленный художник Веничка. Он обитает в самом сакральном из всех коммунальных пространств — в «психушке». Отсылка Маканина к судьбе реального Венички Ерофеева, автора поэмы «Москва—Петушки», парадоксальна и почти демонстративна. Самый переводимый и литературно благополучный (в отличие от своего героя Петровича) и в то же время самый безвестный из известных российских литераторов, Маканин не может скрыть своей интеллектуальной ревности к убогой и славной доле погибшего русского гения, положившего начало всей литературе (и шире — культуре) последних десятилетий. Впрочем, в десятилетие своей смерти Веничка Ерофеев — тема отдельная и особая. Нас же в данном случае интересует «психушка» как радикальный вид традиционного российского хронотопа. Еще чеховская «Палата № 6», едва выйдя из-под пера автора, стала угрюмой метафорой состояния страны. А между тем в «психушках» тогда еще не «исправляли» инакомыслящих. «Психушка» — крайний случай насильственного «обобществления» человек. Иосиф Бродский считал, что «сумдом» хуже тюрьмы, потому что там «вас действительно могут бесповоротно изуродовать... В то время как тюрьма — ну что это такое, в конце концов? Недостаток пространства, размещенный избытком времени. Всего лишь». Книга Маканина и кончается словами, которые могут быть признаны столь же саркастическими, сколь и гордыми:

«...русский гений забит, унижен, затолкан в говне (словцо, которое неизменно сопровождает картинку отечественной «коммунальности»), а вот ведь: не толкайте, дойду **я сам**».

Как уже сказано, стигматами коммунальности, соборности помечено творчество не только тех российских авторов, кто сам пережил ее глухие времена, как Владимир Маканин, или вспоминает судьбу родителей, как Валерий Огородников, но и тех, перед кем открылись уже не двери «коммуналок», но и весь внешний мир, как перед Виктором Пелевиным — писателем эпохи «пост» и «пост-постмодернизма». Действие романа «Чапаев и Пустота» Пелевина, принесшего ему достаточно элитарную известность, происходит в палате все той же сакраментальной «психушки». Четыре пациента, четыре разных бреда — от Марии из популярного в России мексиканского сериала и Шварценеггера до легендарного Чапаева с ординарцем Петькой.

Но «сумдом» у Пелевина существенно отличается от психушки у Маканина. В этом пункте роман Маканина следует столько же традиции, сколь и правде жизни. Доктор Иван Емельянович из тех, кто реально превращал диссидентов в зомби. Доктор Тимур Тимурович у Пелевина занят больше своими психоневрологическими экзерсисами, а «психушка» — метафизическое место, где обитают сознания, обуреваемые своими навязчивыми идеями. Лишь иногда сквозь них проглядывают черты «местного» быта. Это хронотоп другого поколения, не теряющий, однако, своего знакового «коммунального» смысла.

Если Огородников отсылает нас к историческому моменту, когда коммунальность — со всеми вытекающими (как, заметим, и в прочие советские времена) — была способом выживания, если Маканин до тошно и язвительно осмысливает двусмысленный

опыт личного противостояния Системе, то Пелевин с «отвязанностью» нового поколения вбрасывает в интеллектуальную игру делириумов расхожие мифы массового сознания. Они, эти спровоцированные Тимуром Тимуровичем бреды, не только кувыркают вверх тормашками массовые стереотипы, превращая героев Гражданской войны и анекдотов, Чапаева со товарищи, в образы декаданса и восточной философии; не только путают времена и смешивают наркотики начала и конца века с добротным российским алкоголизмом, но и раздвигают тесный периметр «психушки» до теоретически бесконечного множества внутренних миров; до того крайнего предела бытия, где брезжит даже и конечная цель восточных учений: освобождение от «колеса сансары» или, как у Пелевина, уход во «внутреннюю Монголию».

Мы не будем здесь останавливаться ни на очевидной зависимости текста Пелевина от традиции упомянутой выше поэмы Венички Ерофеева, ни на том новом, что он в эту традицию вносит. Нас интересует в данном случае след «коммунальности» в истолковании пространства. Разомкнутый, казалось бы, во внутренние миры обитателей периметр пелевинского «сумдома» оказывается на поверку «коммунален» на более высоком уровне. Вместо сплетающихся биографий здесь сплетаются, переходя от одного к другому и вмещая друг друга, фантомы мозга, образуя причудливый венчик того, что принято называть «массовым сознанием». Если в «коммуналке» обобществлялись кухни и ванны, а в бараке — судьбы, то здесь обобществлены недостоверные исторические мифы, виртуальные создания ТВ, чуждые друг другу языковые пласты, религиозно-философские концепции — джентльменский набор российского аборигена на рубеже веков, являющий постмодерный образ мира. Старая российская идея крестьянской «общины», про-

шедшая закалку «коммуналкой», воплощает себя в метафорическом месте действия, типе пространства, избираемом культурой.

На этой ноте можно было бы и закончить, если бы не забавный след генетического кода «коммуналки» не только в культуре, но и в пейзаже. Выезжая практически из любого крупного города, вы невольно обратите внимание на тесные скопления добротных современных коттеджей самого экзотического вида. Чуть не толкая друг друга локтями, здесь могут встретиться швейцарское шале, русская изба, голландский дом, непременно какой-нибудь небольшой замок в ориентальном стиле, псевдорусский терем. «Новые русские» не виноваты, конечно, что угождая чаще достаются военным или бюрократическим элитам. Но подобный «воронье-слободской» разнобой при такой скученности, на фоне прелестного ландшафта всегда напоминает мне нашу старую коммунальную кухню с ее разнокалиберными обитателями. Ибо коммуналка — даже в ее богатом выражении — это всегда недобровольное соседство в тесном пространстве, которому ничего не остается, как стать сообществом.

Если обобщенной метафорой советского пространства была лагерная «зона», то сгрудившиеся жилые островки на необъятности просторов — наглядный образ сегодняшней российской «недоцивилизации».

Сентябрь, 2000

Берлин — ночь перед Рождеством

...В связи с просмотром фильмов DEFA по моей институтской теме мне иногда приходилось бывать в Берлине-Ост, и я радовалась, когда попадала туда под Рождество. В СССР оно, разумеется, не было официальным праздником (хотя его уже отмечали). В социалистической Германии Weihnachten был таким же публичным и главным праздником, как и в капиталистической, который, в отличие от русского Рождества, предшествовал Новому году.

Еще задолго, как на Западе, так и на Востоке, на площадях начинали строить рождественские базары, которые оживляли выморочный пейзаж Берлина-Ост своею пестротой. Разумеется, мои интеллектуальные знакомые по обе стороны границы пренебрегали этим народным масскультом, так же как мы презирали свои Октябрьские и прочие советские годовщины. Но я любила эти базары — может быть, потому, что у нас этого не было, а может быть, они напоминали мне скудные радости нашего советского детства, когда на 7 ноября соседняя Пушкинская площадь (Пушкин еще стоял на бульваре) заполнялась продавцами воздушных шаров, свистулек-чертиков «уйди-уйди», осмеянных Ильфом и Петровым за «пошлость», мячиков на резинке, леденцовых петушков; но, главное, китайцами с бумажными игрушками, которые раз-

ворачивались в пышные цветы и невиданных драконов тех нездешних красок, какие введет в моду «психеделелия». Позже нам разъяснят, что московские китайцы были японцами, притом шпионами, но памяти о снежной и карнавальной Пушкинской площади, расцвеченной психеделелическими красками экзотических однодневок, это урона не нанесло.

Может быть, сказывалось перебитое войной детство, но я любила бродить по немецким рождественским базарам, где продавались сахарная вата, глазированные яблоки, пряники и прочая дребедень, пренебрегаемая взрослыми. Пользуясь тем, что у моей подруги Сюзанны была маленькая дочка, я увязывалась с ними на ярмарку возле Яновиц-брюкке. Под мрачной сенью этого моста в ней чудилось и что-то в духе «каллигаризма» с его классическими мотивами ярмарки как веселья и угрозы. Впрочем, по мосту проходила погранзона.

Правда, самые «сказочные» и вкусные базары я видела не в Берлине, а в малюсеньких городках Гарца, почти не затронутых гдээровской цивилизацией. Этим я была обязана Кони Вольфу, который «подарил» мне «Harzreise» (по мотивам любимой мною в детстве книги Гейне) за «ударную» работу на его фильме. Увы, и гейневский маршрут уперся все в ту же границу двух Германий. Мы взобрались к какому-то приюту ведьм, но Брокен остался на «той» стороне. Впоследствии «ту» часть маршрута мы «досовершим» с Львом Копелевым в ФРГ. После бесколбасной и всячески дефицитной Москвы эти игрушечные, братье-гриммовские городки, кроме всего прочего, поражали обилием снеди, в том числе разнообразием колбас, гроздьями увешивающих остроконечные киоски (среди них местные, гарцские сорта), и «баумкухенами» в виде бисквитных «елок» в шоколаде.

Что до сочельника, то это праздник семейный. Однажды приятели пригласили меня провести сочель-



ник с ними, чтобы не торчать в гостинице; условились, что они ждут меня ровно в семь. На рождественский стол принято класть подарки, и я помчалась в ближайший магазин, где перед закрытием бушевало вавилонское столпотворение. «Отоварившись», я прилегла на минуту и проснулась... в 9 вечера. От моей «Унтер ден Линден» до вокзала «Фридрихштрассе» было три минуты, а там как раз стоянка такси, за 10 минут буду на Карл-Маркс-аллее, подумала я. Вечер был снежный, рождественский, но ни обычной очереди на такси и никаких признаков самих такси на стоянке не было. Поняв, что дело швах, я поднялась на вокзал: S-Bahn до Алекса, там пересадка. На огромном перроне было безлюдно и беспоездно. Мне начало казаться, что на улице я одна. Когда наконец, уж не знаю через сколько, пришел поезд, то ни в одном вагоне не было ни одного пассажира: ни запоздавшего пешехода, ни подвыпившей компании, ни задремавшего пьяного или трезвого. Яркое освещенный поезд гремел над темным Берлином с мерцающими окнами, как по Млечному Пути. Почему эта механизированная городская пустыня в 9 часов праздничного вечера казалась столь иррационально-пустой, я объяснить не берусь. Безлюдье в поле может быть естественным; безлюдье предрассветного города — бодрящим, ночного — опасным, но опасность к этому не имела отношения. Может быть, за отсутствием самой пустяковой человеческой случайности выморочность этого разделенного пространства, отряхнувшего житейскую суету, материализовалась вне времени и стала хронотопом. Видимо, эйнштейновская относительность зависит не только от гравитации, но и от ситуации и может менять время—пространство как угодно. Мне стало казаться (а всего-то было до Алекса пара остановок), что ни людей, ни времени нет, что «он (поезд то бишь) заблудился в бездне времен. Остановите, вагоновожатый (а есть ли вагоновожатый?)...» и т.д.

Такого экзистенциального, ни на чем не основанного одиночества я не вспомню. Надо ли говорить, что, спускаясь под землю, в U-Bahn, я уже знала, что меня ждет пустой перрон и очередной пустой поезд. Из метро я выскочила, не доехав остановки: улица как-никак удостоверяла присутствие города. Как-то я добежала под звук собственных шагов до нужной двери с домофоном, и, наверное, у меня было такое лицо, что хозяева не стали делать мне положенную выволочку. Из радио сочилось что-то рождественски-умиротворяющее, на столе лежали праздничные подарки. Больше никогда никуда я в Берлине не опаздывала...

Рождественские праздники хороши были еще и тем, что добавляли свободное время для прогулок: в Москве это были рабочие дни.

Случилось так, что однажды мы «совпали» в Берлине с моим добрым приятелем Зямой Паперным. Я жила все в той же «Унтер ден Линден», он — неподалеку, в «Софии». После рабочего дня мы обедали по очереди то в «моем», то в «его» ресторане. В «Софии» была хорошая болгарская кухня, и сочельник мы решили встретить там. Когда мы заняли столик и углубились в меню, кельнер передал нам приглашение от немолодой дамы, которая сидела одиноко за накрытым уже столом. Она просила встретить сочельник вместе с нею. Отказаться было неудобно, и мы пересели за ее стол. Оказалось, что семья ее — сын с женой и внуком — живут в Берлине-Вест, и, поскольку пересечение границы с «той» стороны было все же процедурой более простой, они должны были приехать в этот Heiliger Abend к ней. Она заранее заказала праздничный ужин, но тут в отношениях Восток—Запад произошел очередной дискрипанс и власти Берлина-Ост в последний момент закрыли на праздники границу. Для множества разделенных семей это был сочельник обманутых ожиданий. «Вы не представляете, как мне одиноко за этим столом. На сегодня я

прошу вас быть моими детьми». Ну, понятно, наша русская сентиментальность, не говоря о гражданственности, была затронута до глубины, и мы с Зямой старались как могли. У Зямы был тот «ифлийского розлива» классический немецкий с цветущими придаточными предложениями и полным набором времен глагола, плавно вырливающего в конце фразы, который в быту (в магазинах, к примеру) улавливали уже не без труда. (Юру Ханютина, владевшего лексиконом из каких-нибудь двадцати слов без падежей, понимали с полуслова.) Зямин немецкий напомнил мне о наших университетских «германистках», посланных в ГДР переводчицами в 1950-х, которым деликатно заметили: вы говорите на прекрасном языке Гете и Шиллера, на котором, увы, уже не говорят. Но в этот вечер его замечательная немецкая элоквенция и эрудиция были как нельзя кстати. К тому же Зяма недаром считался одним из самых остроумных людей в Москве: он умел шутить «отменно, тонко и умно» не только по-русски, но и по-немецки. Мы беседовали о литературе, вспоминали стихи (которых я в детстве учила тоже будь здоров сколько, но почти забыла): дама была «из хорошей семьи». Просто она жила в этой части города, а «Софию» выбрала как из-за хорошей кухни, так и из-за того, что вокзал «Фридрихштрассе» был первой остановкой от Берлина-Вест: детям было удобно, никуда не надо добираться... Мы много смеялись, сочельник прошел на высшем уровне: он мог оказаться таким печальным, а стал веселым — она благодарила нас, приглашала в гости. Но дело шло к Новому году, мы оба уезжали в Москву. Больше я ее никогда не видела.

Каменская и другие

Скажи мне, какой сериал ты любишь, и я скажу, кто ты...

Отношения России с «самым массовым из зрелищ» достаточно самобытны. Советская эпоха оставила постсоветской два evergreen шлягера: милицкий сериал «Место встречи изменить нельзя», где Владимир Высоцкий запечатлел классический образ «мента», и шпионский — «Семнадцать мгновений весны». Штирлиц, пробравшийся в логово нацистов, получил от зрителей патент на популярность в виде серии анекдотов.

В «мыльную оперу» Россия влюбилась не в американском, а в мексиканском варианте. На вопрос: кем ты хочешь быть? — школьницы отвечали: рабыней Изаурой (из одноименных серий), а родовые схватки капитализма помогли населению перемочь (согласно древнеримскому слогану «хлеба и зрелищ») личные огороды и сериал «Богатые тоже плачут». Огороды, кстати, народ стал называть «фазендами».

Первым сериалом постсоветской эпохи, собравшим рекордную аудиторию, стали заседания Верховного Совета; дальше — тишина.

Хочется думать, что инкубационный период отечественного сериала подошел к концу. Появились первые хиты.

Казалось бы, экранизация бестселлера — кратчайший путь к успеху. Но отечественная традиция подозрительна ко всему «массовому». Поэтому хрестомат-

тийная идея издательства «ЭКСМО» «сериализировать» своего автора Александру Маринину, реализованная молодыми продюсерами Владиленом Арсеньевым и Валерием Тодоровским, нетривиальна.

...Розовый будильник, голые женские ножки, с кровати влезающие в забавные заячьи тапочки, женская головка под душем и заботливый натюрморт, оставленный верным Лешей: «Нажмешь — будет кофе, нажмешь — будет пицца» — постоянная заставка сериала «Каменская», недавно прошедшего по телеканалу медиамагната Гусинского НТВ.

...Между тем уже появился в прологе серий некий педель, торопливо впихивающий в видак кассету с кем-то пролитой кровью, а начальник сыскного отдела МУРа уже отправил свою любимицу — следователя-аналитика Настю Каменскую на поправку в южный санаторий. «Игра на чужом поле» началась (я выбираю для примера эту серию, потому что роман доступен немецкому читателю).

При огромной конкуренции на рынке отечественного детектива (мужской триллер или, напротив, *belles lettres* Б. Акунина, не говоря о женском «крими») Александра Маринина прочно сохраняет приз зрительских симпатий. Она не стесняется роли «секретаря общества» (по слову Бальзака), давно отвергнутой «литературой», и ее «городской» детектив служит прибежищем «романа жизни». Ее протагонистка Настя Каменская, созданная из добротного милицейского опыта и «литературных мечтаний» автора (подобно агенту 007), обладает для зрителя завидным компенсаторным потенциалом.

На нашей постсоветской памяти произошла ротация женского типа: на смену женщине «как все», Галине Старовойтовой, олицетворившей первую волну демократии, пришла Ирина Хакамада («правые силы»), которая дружит не только с новейшими ин-

формационными технологиями, но и с «имиджмейкерскими». Настя Каменская удачно сочетает обе модели. Незаметная и будничная, предпочитающая удобство кроссовок и джинсов «прикиду», потекающая своим страстишкам к кофе и сигарете, обремененная недугами и равнодушная к быту, она в то же время недюжинный «визажист», способный по необходимости преобразить себя во что угодно, от «невинного ангела до женщины-вамп» (свойство, равно незаменимое для профессии и для читательской идентификации). Милиционер на Петровке, 38, она выпускница престижной физматшколы, полиглот и прирожденный сыщик. Мужскому вниманию она предпочитает «интеллектуальный труд» (не путать с карьерой), зато судьба обеспечила ее идеальным спутником Лешей, он же профессор математики, он же домашний повар.

Мудрено ли, что зрители будущего сериала загодя гадали, кто будет играть их фаворитку, а пресса муссировала кандидатуры актрис, из которых впору было выбирать путем народного референдума, подобно преемнику Шона Коннери в «бондиане»...

...Очаровательная отдыхающая, которая устало добирается в престижный санаторий, однако, не вполне отвечает уровню зрительских ожиданий. Авторский коллектив (четверо сценаристов при участии Мариной, режиссер Юрий Мороз) остановился на Елене Яковлевой, стяжавшей некогда лавры в «Интердевочке» Тодоровского-старшего: женщине, прелестной во всех отношениях; и окружили ее венком обожающих мужчин. Начальник отдела Гордеев, по прозвищу Колобок, души в ней не чает, мент *as such* Юра и мент-интеллигент Миша, говоря словами Пушкина, «служат у нее на посылках», о Леше и говорить нечего. Отношения этой пары в сериале приобрели форму сюжетной линии.

На «серую мышь» Яковлева, понятно, не тянет; лучше всего удаются ей маленькие женские всплес-



ки — кокетства ли, каприза или подначки; а аналитика — мать интуиции — некиногенична по определению. Так что кто-то из зрителей ворчит, кто-то привыкает, а кого-то (в том числе автора) мастерская игра актрисы переубедила, и они готовы видеть Настю именно такой — очаровательной, но достаточно жесткой; часто усталой, но способной к мгновенным озарениям; если и не «прикинутой», то одетой к лицу и к месту; способной к перевоплощению, но вечно женственной.

Выбор не случаен: он маркирует формулу перехода. Из романов Марининой извлекается не поток жизни, а динамичный жанр. Сюжетные повороты и персонажи романтизированы. К примеру, на роль гениальной старухи-музыкантши в «Игре» приглашена *grande dame* латышского кино Вия Артмане, и это заведомо превращает уродку, обиженную природой и администрацией, в великолепного гения зла (наподобие той же «бондианы»). Угадав провал, она и кончает с собой на романтический манер, приняв яд, припасенный в кольце...

Странным образом почти в затылок «мариниане» другой канал показал старый сериал 1970-х «Следствие ведут знатоки». Аналогия любопытна. Там мы встречаем ту же троицу ментов, среди них женщина-аналитик Кибрит (она даже попадает в провокативные ситуации подобно Насте). Но разница в заглавиях («Знатоки» — «Каменская») не случайна. Хотя Кибрит составляет интеллектуальный потенциал команды, понадобился «марининский прорыв», чтобы женщина-сыщик могла стать «звездой». Стигматы этого прорыва несут на себе и характер, и сюжеты. В «Игре», например, местная «ментовка» пренебрегает помощью «бабы» в расследовании совершившегося убийства, а это, в свою очередь, толкает обиженную Настю принять сторонний заказ на расследование...

Старые серии, казавшиеся когда-то «лакировочными», обнаруживают ныне латентную «документальность»: в своем убожестве они несут выморочную атмосферу «застоя», не говоря о веренице типов времени, сыгранных лучшими актерами. Да и вообще, профессиональный кинематографический уровень той поры вызывает зависть. «Каменская», снятая на «Кодаке», стерильнее и «телевизионнее»: настроение создается главным образом саунд-треком Алексея Айги.

Зато в безвозвратном прошлом остался дидактический пафос, фирменный советский сентиментализм, равно как и «фигура умолчания», выводящая за рамку кадра «острые темы»: коррупцию, наркотики, беззаконие. «Знатокам» доставалась «бытовуха» и «уголовка»: хищения, хулиганство, порой убийство.

Увы, вместе с цензурой рухнула вся система моральных сдержек, пусть ханжеская. Радикально изменился характер преступности — не на экране, в жизни. Нынешним ментам (есть и такой сериал) пришлось на долю мафиозные «разборки», заказные убийства, радиоактивные хищения, нарко- и порнобизнес, общая криминогенность, в которой находят место самые экзотические казусы.

Если советские дети доверчиво любили михалковского милиционера-гуманиста дядю Степу, а «знатоки» согласно кодексу соцреализма представляли милицию «с человеческим лицом» (недаром вспоминают актеры, что их персонажей повышали в чинах по письмам зрителей), то гордеевским *guardian angeles* доводится порой (хотя и частным образом) вступать в кооперацию с мафией.

Актрисе приходится заменить одним только взглядом, ставшим вдруг напряженным, целый «внутренний монолог»: на фоне неколлегиальности родной милиции импозантный «крестный отец», вежливо пригласивший ее на переговоры, оказывается единственной упорядочивающей силой в Городе. Именно

он просит ее помочь «вычислить» внесистемных порнодельцов. Поначалу жесткая и деловая, Настя не только помогает уничтожить кинопорнобизнес (кассеты с летальным исходом, по заказу психов), но и проникается уважением к «структуре». Настино очевидное потепление к Эду Бургундскому маркирует упование общества на сильную и конструктивную власть — независимо от ее родословной. Для желающих фильм может служить наглядным комментарием к поведению российских избирателей, уставших от «беспредела».

Ориентированный на «интересность», пренебреженную постсоветским кино, сериал, как и положено детективу, отмыкает попутно и вовсе неожиданные секреты массовых предпочтений. Зрительское обожание досталось на этот раз не столько идеальным милиционерам, сколько... «любимому мужу всея Руси» Леше Чистякову. Ценность недостатка, как сказали бы социологи. Популярный тележурнал выбирает для интервью Андрея Ильина, приглашенного на «роль второго плана» и вдруг ставшего главной мужской «звездой».

Еще удивительнее, что зрители (согласно опросу одной из газет) готовы проявить понимание к преступникам, даже убийцам, ибо видят в них таких же жертв «социальной аномии» (по-научному) или «беспредела» (по-житейски). А что делать, если общество оставило тебя на произвол судьбы, если каждый за себя, а Бог против всех? — так примерно можно суммировать их мнения.

Детектив Марининой более, чем какой-либо другой, обращен помимо идеологий к частному лицу, к его частному существованию и опыту. Потому сериал «Каменская» смотрят даже не вполне довольные: его рейтинг зашкаливает...

Сентябрь, 2000

Сентиментальный гротеск, или Матримониальные последствия мировых войн

...Эту маленькую историю рассказал мне соотечественник, в середине 1960-х встреченный в единственном тогда интеротеле Восточного Берлина «Беролина». Война была еще на памяти, и он, бывший фронтовик, чувствуя себя неуютно, выбрал в шумном ресторане уединенный столик, где сидел такой же одинокий командированный, только немецкий. В ожидании ужина разговорились на смеси языков, и оказалось, что воевали оба на Третьем Украинском, в одно и то же время, в одних и тех же местах. Слово за слово, и выяснилось, что атаковали одну и ту же высоту и, очень может быть, даже стреляли друг в друга. И так все припомнилось живо, что под напором чувств обнялись, обменялись адресами, друг друга пригласили в гости с семьями. На мой, наверное, удивленный взгляд (мы тогда приехали искать детские рисунки эпохи нацизма для фильма «Обыкновенный фашизм») бывший лейтенант сказал: «Конечно, он был “фриц”, но публика в ресторане сво-

им занята, на ту войну им уже плевать, а для нас эта высотка, может, на всю жизнь главным останется. Обоих убить могли, а вот живы остались, и теперь как побратимы». Что было делать — смеяться? Плакать? Умиляться сентиментальному гротеску судьбы? Сказать, что войны, даже такие страшные, проходят, а жизнь продолжается своим чередом? Впрочем, Германия была «социалистическая», и, надеюсь, лейтенанту и его новому другу удалось повидаться.

Немец, «фриц», вражеский солдат в русском восприятии — это большая тема, но так случилось, что в текущей культурной жизни Москвы трижды всплыла одна и та же сюжетная ситуация: встреча русской женщины и военнопленного немецкого солдата. Быть может, она заслуживает специального внимания.

В рамках Московского международного кинофестиваля прошла ретроспектива Бориса Барнета, а в рамках ретроспективы — одна из лучших картин советского кино «Окраина» (1933). Разумеется, в ней можно найти все, чему положено быть в «историко-революционном фильме»: империалистическая война перерастает в гражданскую, пролетарии всех стран соединяются, русские солдаты на фронте братаются с немецкими, большевистские идеи овладевают массами. Но неувядающая прелесть этой «нетипичной» ленты в другом. Чуть тронутая стилизацией жизнь провинциального захолустья, человеческие отношения, полные живой подробности и юмора: быт небогатой сапожной мастерской, меткие портреты подмастерьев, этого квази-пролетариата провинции, уважительное приличие хозяина и его немецкого постояльца (такого же ремесленника), взорванное патриотическим угаром объявленной войны. Но более всего — не подверженное никаким политическим и семейным катаклизмам, застенчивое и какое-то весеннее чувство наивной и смешной сапожниковой дочки Маньки и военноплен-

ного солдата Мюллера. Церемонное и робкое ухаживание на провинциальный манер, с лузганьем семечек, под осуждающими взглядами обывателей, — это естественное Манькино (без ссылки на пролетариев всех стран) отсутствие национального предрассудка, эта вечная ромеоиджульеттская отвага посреди неуютного мира и есть то, что составляет evergreen очарование барнетовского фильма.

Станным образом на следующем витке нашей общей истории, по прошествии следующей, еще более страшной войны, ситуация повторяется, разыгрываясь каждый раз по-своему, в новом ключе.

В недавней ленте Валерия Огородникова «Барак» с ее вязкой и смачной фактурой любовная история (если она вообще была) уже позади. Былой противник, военнопленный немец, сожительствующий с не слишком строгой русской и обязанный отмечаться, не только терпим, но, можно сказать, любим разношерстным населением барака за свою вежливость, сноровистость, честность и ненавидим лишь одним изгоем-полицаем, который преследует его оскорблениями и нападка. Обидчик, можно сказать, вынуждает жертву к убийству, за которое немец готов ответить по всей строгости закона. Тщательно приготавливаясь к сдаче властям, он бреется. И тогда в зеркальце из-под обличья вполне русопятого, бородастого мужичка проступает вдруг знакомый облик немецкого солдата, некогда вступившего на русскую землю, чтобы остаться для радости и для горя.

Русско-немецкий сюжет, впрочем, вовсе не является прерогативой кинематографа. Последняя и сразу ставшая хитом премьера «фоменок» в крошечном, но зато наконец своем помещении («Московский театр-мастерская П. Фоменко») «Одна абсолютно счастливая деревня», по повести Бориса Вахтина, снова возвращает нас к событиям Второй мировой войны,



рассказанным на этот раз на условном языке поэтического театра («этюды», скромно назвал его режиссер). Здесь историческое — советское предвоенное — время соседствует с временем бытийным. Здесь настоящая вода, над которой по шатким мосткам передвигаются жители, соседствует с «образом» реки, в голубое полотнище которой завертывается купающаяся Полина. Здесь убитые на войне поднимаются на деревенское веревочное небо и оттуда участвуют (хотя бы «морально») в жизни живых. Среди действующих лиц можно встретить Огородное пугало и Колодец с журавлем, а страшное — глупая гибель взвода и его последнего солдата — разыгрывается наподобие «шванка». Любовная же история Михеева и строптивой Полины — наподобие песни (старинные напевы протекают через спектакль, как река через деревню). Но в затылок свадьбе — война, и муж уходит, чтобы погибнуть, оставив Полину на сносях.

...Двойняшки, разруха, отчаяние, и муж спускается со своего солдатского неба, чтобы дать жене «вольную»: без мужской помощи Полине не обойтись. И тогда сельсовет выделяет ей в помощь долговязого военнопленного «доходягу».

Если первая любовь как песня, то вторая совершается скрытно, между этюдами, в трудовых буднях, где рукастый Франц (едва появившись в деревне, он вбивает колышек для беглой козы) и сердобольная Полина (первым делом она норовит накормить работника) образуют то самое, что называется семьей. И если начиналось как песня, то кончается песенкой. Когда односельчане спрашивают Франца Карловича, почему по отбытии плена он не стремится на родину, они с Полиной выносят старенький патефон с сиплой пластинкой, и он обстоятельно, на ломаном еще русском пересказывает им «Лили Марлен»...

Станным образом если в культурной сфере Германия и Россия проявляют друг к другу менее интере-

са, чем к прочим «другим», то в реальном бытовании для русских образ «иностранца» традиционно ассоциировался именно с выходцем из Германии, недаром этимология слова «немец» восходит к слову «немой», а не к национальной принадлежности. Немец со своими качествами дисциплины и трудолюбия, противоположными русским, мог быть образцом (Штольц в «Обломове» Гончарова) или пародией (Пекторалис в «Железной воле» Лескова), но он всегда присутствовал в культурном сознании. На самом деле между обоими «народами», как они любят себя именовать, больше общего, чем кажется. Оба склонны были как к «комплексу неполноценности», так и к его изнанке — чувству превосходства по отношению к Европе, тем более западной. Оба не чужды мессианства и, может быть, поэтому допустили крайности диктатуры. Оба мыслили себя в терминах «души», способной к экстреме (чувствительности ли или жестокости), и презирали «обывателей», для которых придумали обидные слова («мещане», «Spießbürger»). Но оба — на уровне «простых людей» или людей просто — были способны прощать и любить.

Исторически случилось так, что за прошедший век немецкие солдаты дважды вступали на российскую землю и иные оставались в качестве военнопленных. Потому в описанном сюжете немцам принадлежит мужской акцент, русским — женский. Но и на символическом уровне: у одних Vaterland, у других — Родина-мать.

Но войны случаются на уровне государственном, взаимопонимание же возрастает на личном. Хорошо бы научиться понимать друг друга на уровне обыденности, как те два экс-лейтенанта в «Беролине», как Маня и Мюллер, как Полина и Франц Карлович. Просто как люди.

Октябрь, 2000

Парадоксы глобализации

С чего начинается глобализация? Одни скажут — с транснациональных корпораций, другие — со всемирной паутины; третьи — с повсеместного Макдоналдса, четвертые — с того, что коммунисты и неонацисты всех стран соединяются в протесте против МВФ (как было в Праге). Пятые, наконец, укажут на глобализацию терроризма. Я рискну предположить, что глобализация по-российски началась с организованной преступности (партийная кличка «мафия»).

Понятно, что Россия имеет все подобающие державе международные институты и выступает на мировой арене. Понятно, что за время своих разломов и катаклизмов она успела экспортировать в мир своих музыкантов, математиков, спортсменов. Понятно, что интернетомания не обошла ее стороной. Как на уровне целого, так и отдельных граждан — со скрипом и скрежетом — она все же интегрируется в мировой процесс. Но первопроходцами «глобализации» стали те российские «умельцы» — бандиты ли «в натуре» или респектабельные господа, — кто оперативно и эффективно спрятал на Каймановых островах (как в бестселлере «Фирма») или в прочих далеких оффшорных зонах украденные на родине миллионы. (Заметим, что их американские предтечи, на которых так любят ссылаться наши идеологи, по крайности, инвестировали награбленное тут же, на американской почве, чем изрядно ее унавозили и модернизировали. Быть может, все дело в тогдашней недоглобализации.)

Так или иначе, в этих *qui-pro-quo* глобализации пороссийски отразились невыдуманные парадоксы процесса, который уже «пошел», как любил говорить Горбачев.

Все дело в том, что в этот процесс каждый входит со своею «ментальностью» или «традицией» — назовите, как хотите. Советская власть, между прочим, тоже старалась осуществить свой вариант имперской «глобализации»: в каждой республике (ныне стране) должен был быть свой ЦК ВКП(б), Государственный театр оперы и балета, тяжелая промышленность. Но если в области балета национальные традиции кое-где дали всходы, а экономическое пространство, увы, распалось, то уклад жизни — где феодальный, а где и родоплеменной — даже огнем и мечом изменить не удалось. Во всеобщую глобализацию теперь каждый пойдет по-своему.

С распадом империи Россия осталась наедине с собой и перед кризисом самоидентификации. Издавна она идентифицировала себя по отношению к «другому» как оплот (православия ли, социализма) и как «старший брат». Нынче ей пришлось, по слову баснописца Крылова, «на себя оборотиться». И тут оказалось, что в катаклизмах войн и революций утрачен традиционный объект идентификации — «народ». Великая русская культура в этой связи сразу попала под подозрение, ибо она как раз была обращена к благу и свободе этого самого «народа». И как иначе, если до 1861 года он находился в крепостном состоянии и не успел толком освободиться, как попал в новую, советского образца, крепость, номинально именуемую «равенством» (увы, лишь перед ГУЛАГом). Когда «народ» в очередной раз был освобожден — сверху, хотя и при своем участии, — выяснилось, что объявленная на этот раз «демократия» пока не имеет реальной опоры.

На самом деле в России между «номенклатурой», свободно конвертирующей власть в деньги и обратно, и «жителями», не имеющими ни того, ни другого, никогда не было полноценного средостения, средней прослойки или, употребляя социологический термин, «среднего класса». Поэтому, когда советская экономическая структура приказала долго жить, существенной части народа пришлось вооружиться авоськами и сумками и заняться микроскопическим и мелким «челночным» и прочим торговым бизнесом (не считая личных огородов). Тогда другая часть того же народа, вооружившись «заточками» и прочим подручным оружием, стала первую стричь (рэкет), образовав социально успешный слой «братвы». Где-то на перекрестке этих потоков и стал складываться экзотический постсоветский монстр «нового русского» — потенциального кирпичика капитализма. Если бы не одно исторически сложившееся обстоятельство.

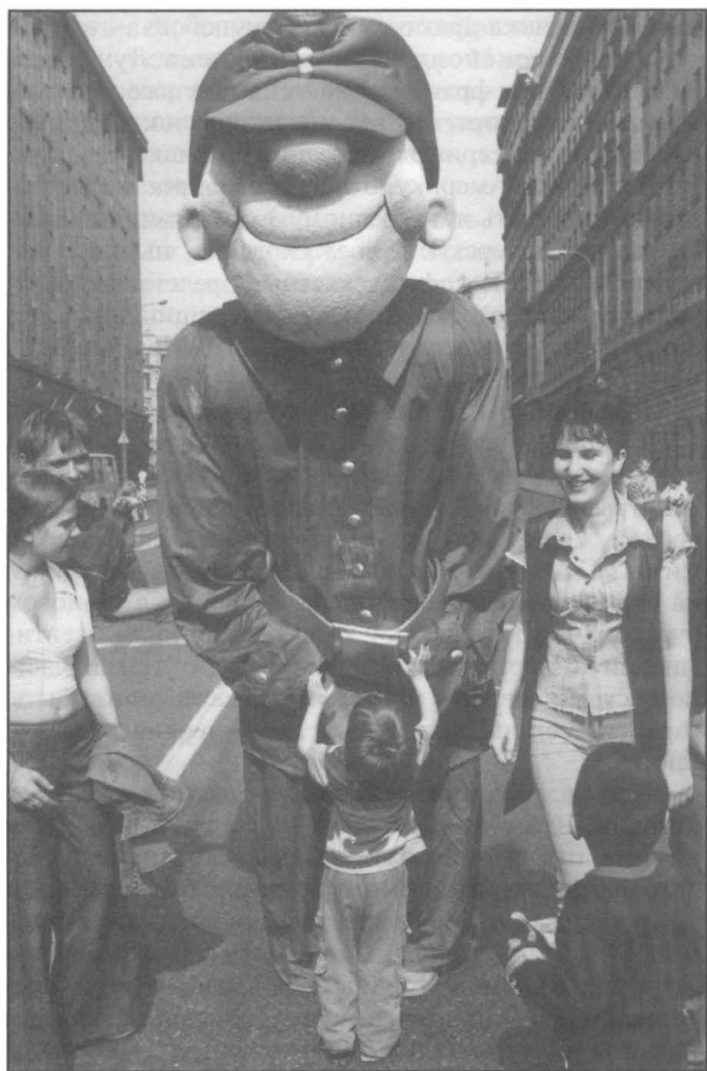
Слоган президента «диктатура закона» пугает многих россиян, потому что понятие «диктатура» знакомо им не понаслышке, а закон, как говорил бессмертный Швейк, — «с худшей стороны». На тему закона есть в языке немало пословиц: «В России нет закона — столб, а на столбе корона»; «Закон что дышло, куда повернешь, туда и вышло»; «Закон — паутина, шмель проскочит, муха увязнет»; «То-то и закон, коль судья знаком». Все они описывают манипулируемость закона. В том вакууме между властью и жителями, где отсутствует средний класс, в России размещался его «псевдоморфоз»: чиновник — казнокрад и взяточник, не по личным качествам, а по положению в социальной структуре, ибо ему был доверен закон. Отсюда ответ Карамзина на вопрос о ключевом слове русской истории: «Воруют». Не оттого, что россиянин природно вороватее француза или, допустим, китайца. Просто первый историк государства Российского выделил структурную особенность, актуальную до сих пор.

Понятно, что капитализм, складывающийся на основе союза новой «братвы» и вечного чиновника (в постсоветское время возросшего и вобравшего выборных лиц), просто не мог не стать криминальным, как показал первый шаг к глобализации. В этом гротескном шаге заметна еще одна черта «менталитета»: при общей правовой безразмерности, личная талантливость и поворотливость россиянина далеко обгоняет неповоротливую государственную машину.

Я вовсе не хочу поддержать этим вовсе не основательный миф, будто все россияне — бандиты или воры. Как и везде, среди них преобладают честные граждане, а процент преступников не превышает общемировую норму. «Но обстоятельства не таковы», как поет брехтовский Пичем. Речь не о людях, а об укладе на историческом рубеже. При сталинской диктатуре, кстати, взяточников было меньше, зато беззаконие репрессий достигло масштаба холокоста. Самоидентификация поэтому становится нынче вопросом выживания.

Понятно, что с «униженными и оскорбленными», которым платят мизер, отключают газ и электричество, кроме отдельных чудаков, никто себя идентифицировать не хочет. При этом стойкая неприязнь к «капиталу», к «богатым» (а значит, несправедным) не выветривается. Хотя каждый знает, что «лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным».

Если взглянуть в сторону СМИ, то станет заметно, что попытка Н. Михалкова вернуть населению монархический идеал («Сибирский цирюльник») успехом не увенчалась. Картину смотрели, но «иконой» она не стала. Зато молодежь (как всякая, впрочем, молодежь) охотно выбрала в кумиры балабановского «Брата» — вчерашнего солдата Чечни, киллера по профессии, ксенофоба, но «защитника сирых и убогих». Доблесть выпивки по-прежнему котируется высоко («Особенности национальной охоты» Рогожки-



на). Зато пьянка-драка-соборность-любовь — вся эта «умомРоссиюнепонять» — выполнена Лунгиным («Свадьба») на французские деньги и уже поэтому больше на экспорт. Но вот что интересно: почти все отечественные сериалы, потеснившие наконец-то на ТВ Латинскую Америку, относятся не просто к детективному (то есть «интересному»), но к милицейскому жанру. Питерские или московские, пьющие или предпочитающие кофе адекватные представители закона возвращают «жителю» чувство защищенности в его непростой повседневной жизни («Моя милиция меня бережет»).

Но, может быть, главное, что маркируют сегодня СМИ, причем не в игровых, а в самых что ни на есть новостных программах, это попытка в обстоятельствах демографического кризиса поднять ценность человеческой жизни. Кто знает, что стоит человеческая жизнь? Цена жизни какого-нибудь бомжа — величина отрицательная, пенсионера — гроши, а о «новом русском» надо спросить у киллера. Но новая идентификация с жертвами войн, катастроф, с угрозой частному существованию после лет усталости, может быть, взрастит семена личного, а не имперского достоинства.

Глобализация застает Россию в трудный момент ее истории. Что они могут дать друг другу? Ведь легче научить американцев разбавлять бензин, нежели сделать шаг к так называемому гражданскому обществу.

Глобализация есть очередная попытка антиэнтропии, не всегда удачная. Свои противоречия она несет в себе. С одной стороны, она вроде бы сулит превратить наконец жителей нашей ставшей небольшой планеты в человечество (обнимитесь, миллионы!). С другой, подобно технической цивилизации, уже уничтожившей множество видов флоры и фауны, а значит, идущей по пути той же энтропии, она грозит

списать в Красную книгу многообразие «ментально-стей» — укладов, языков, культур. И не этой ли угрозой непросчитываемого «упрощения» вызван тот взрыв сепаратизмов, национальных, этнических, религиозных, то восстание «меньшинств», которым помечен рубеж тысячелетий?

Глобализацию нельзя замедлить, но каждый входит в нее со своего горизонта. Наша «мафия» оказалась быстрее государства.

Январь, 2001

Берлин: Ост—Вест—Ост...

Для советского человека наименее доступен был Западный Берлин. Хотя он находился тут же, за Стеной. Кстати, почти рядом с Бранденбургскими воротами испокон века была улица Стены. Если Ост был хотя бы по рабочей надобности «Берлин-для-нас», то Вест был, так сказать, «Берлин-в-себе». Но однажды, когда в компании со знаменитым режиссером Марком Донским с супругой и Володией Дмитриевым из Госфильмофонда меня послали по приглашению молодежного клуба в Мюнхен представлять фильм «Обыкновенный фашизм», нам пришлось пересечь эту сакраментальную «границу на замке». Родной «Аэрофлот» доставил нас в Берлин на «Шонефельд», откуда нам предстояло переехать в западноберлинский аэропорт «Темпельхоф» и уже немецким самолетом лететь в Мюнхен: прямого сообщения не было.

Все шло более или менее по плану: представители «Совэкспортфильма» встретили нас в аэропорту, погрузили коробки с фильмами в свою машину, которая имела пропуск на Запад (они работали с обоими Берлинами), и предложили довести до памятного «Дворца слез», где нам полагалось пройти через чистилище закрытой станции подземки, она же пропускной пункт. При этом у нас остался бы еще почти день на знакомство с Западным Берлином. Как вдруг Марк Донской (а он был для Запада Великим: первым вслед за святой троицей «Эйзенштейн—Пудовкин—Довжен-

ко» — и считался «дядей», если не отцом, итальянского неореализма) возмутился: почему он должен спешиваться и спускаться в какое-то подземелье, вместо того чтобы вместе с собственными фильмами ехать на машине в Берлин? «Совэкспортфильм» не стал возражать, но пояснил, что пропуск можно получить только в посольстве, и мы отправились туда. Я никогда не любила это помпезное здание у Бранденбургских ворот, потому что, пересекая границу проходной, советский человек, вместо того чтобы оказаться «дома», сразу чувствовал себя разом «просителем» и «подозреваемым» (хотя посол даже дал прием в нашу честь, когда мы с Юрой Ханютиным приезжали с фильмом). У Донского этих комплексов не было, и, оставив нас в машине, он отправился за пропуском. Часа через два с половиной Марк Семенович вышел из посольства уже усумнившимся. Оказалось, что эта простая процедура должна была занять дня два: посол должен был бы запросить Москву, Москва дать «добро» и т.д. Абсурд ситуации был очевиден, и мы отправились на Фридрихштрассе. В первый раз я спустилась в легендарный «Дворец слез». Вообще-то, это обычная станция метро, но вход был накрыт стеклянным колпаком, отчего она носила официальное название Стеклянный дворец. Но народное словцо, как всегда, было не в бровь, а в глаз: это тяжелое испытание для любого, не только режиссерского, ЧСД (чувства собственного достоинства). Люди всех цветов кожи с паспортами Бог знает каких несоциалистических стран шныряли туда и сюда без особых задержек. Наши же «краснокожие паспортники» вызвали пристальное и отнюдь не любезное внимание. Еще более пристальное внимание вызвали мы сами. Пришлось долго стоять под прицелом камеры-обскуры: представителей страны-победительницы изучали и фотографировали, как «подозреваемых».

«Представляю, что нас ждет на той стороне», — сказал Донской неосторожно.

Когда, наконец, мы сели в поезд перерубленной пополам линии метро и вышли на платформу уже в Берлине-Вест, нас там не ждало ровно ничего. Ни камеры-обскуры, ни пасс-контроля, ни даже самого паршивенького полицейского — только «совэкспорт-фильмовская» машина. Для Марка Донского это было не меньшим потрясением, чем переход границы «с той стороны»: что же, выходит, мы «их» вовсе не пугаем? Впрочем, не будем преувеличивать. Впоследствии, после открытой дискуссии на подиуме в Мюнхене, на Марка Семеновича (заодно и на меня) пришла обстоятельная «телега» от самого что ни на есть «западного» немца, и не куда-нибудь, а прямо на имя Суслова (это стоило долгоиграющего «невыездного» клейма).

Времени на экскурсию оставалось кот наплакал, и, пообедав, мы отправились прямо в аэропорт Темпльхоф, который нынче давно перестал быть воротами Берлина...

Маленькое отступление вперед. В Мюнхене я познакомлюсь с президентом Академии искусств графом Подевилльс («бедным графом», как он себя аттестовал), от которого впоследствии получу просьбу показать Москву его богатому кузену (акционеру того самого Темпльхофа) и его супруге, звездочке кино Третьего рейха. Сказано — сделано. Мы с приятелем посадим графскую чету в «москвич» с прохуdivшимся днищем («жигули» еще не родились) и поедем по Москве в сторону Воробьевых гор. Всю дорогу от гостиницы «Украина» граф будет растолковывать нам преимущества ее «сталинской» роскоши перед паршивыми стеклянными стаканами «Хилтона» (слово «prächtig» будет главным во всей нашей экскурсии): стены толстые, окна не слишком большие, поэтому в мороз тепло, а

в жару (жара была под 30°) прохладно. Номера не слишком большие, зато холлы *grächtig*, и т.д.

Честно, я думала, граф издевается; но на смотровой площадке он сказал: «Посмотрите, как эти ваши “цукерторты” (так он обзывал высотки) образуют вместе с башнями Кремля *Sky line* Москвы!», а проезжая через Коломенское (метро там еще не снилось), восхищался бревенчатыми срубами (в Германии как раз открылся русский ресторан-люкс «*Datscha*»); баб же с ведрами, которые таскали воду от колонок, он, скорее всего, не мог взять в толк. Нечего и говорить, как понравился ему домик Петра I, а поднявшись на колокольню, ас Второй мировой войны воскликнул: «Какой прекрасный сектор... обзора!» И тут я, наконец, сообразила, что, приехав в страну-победительницу, бывший противник невольно искал в ее масштабе и размахе разгадку поражения, тем более что имперскость не могла ему не импонировать. На подъезде к «Украине» он заметил: «Одного не понимаю: почему вы не покупаете наши “мерседесы”, они как нельзя кстати для этих широких улиц». Не знаю, был ли он еще и акционером «Мерседеса», но в предвидении ему не откажешь.

...В сумке моей хранилось, между тем, еще одно приглашение в Мюнхен: через три недели после наших кинематографических встреч я должна была читать лекцию в университете о русском театре; расписание было вывешено при входе. Но, разумеется, в Москве я даже не пошла с этим приглашением в Союз писателей: Иностранная комиссия послала бы меня по другому адресу. Случилось, однако, что в гостинице нашими соседями оказались Булат Окуджава и секретарь Союза по иностранным делам Б. Рюриков. Ситуация была абсурдная: афиша висит, а лектор собирает манатки и уезжает. Рюриков своею властью разрешил мне остаться (это, между прочим, по тем



временам был поступок). Отчитав лекцию, я подумала, что недурно бы воспользоваться случаем и поглазеть на Германию, и попросила одного из новых знакомых отвезти нас (в Мюнхен приехал наш болгарский практикант Харри Стойчев) в Берлин на машине. Мысль была дурацкая, но он согласился, и мы отправились. Всякий, кто был в Германии, знает, что автобаны идут мимо городов и обсажены фруктовыми деревьями, так что, кроме ухоженной природы и сельхозугодий, глазеть было особенно не на что. Все же путешествие было не лишено познавательности. На границе ГДР мы остановились перекусить в придорожной «Митропе». Быть может, романтики не совсем выдумали связь природных катаклизмов с людскими делами; во всяком случае, когда мы вышли, чтобы ехать дальше, на границе упал непроглядный туман, поглотивший «восточную зону». Мы благополучно миновали пасс-контроль (хотя под ворохом «левых» постеров и книг, подаренных клубом, лежали Ахматова, Гумилев, Ходасевич и прочая поэзия, которую профессор-славист великодушно снял мне с полки: «тамиздат», даже невинный, не поощрялся). Мы ехали в молоко, сзади пристроилась целая колонна машин с зажженными фарами, спидометр зашкаливал, впереди были еще две «границы». К вечеру мы въехали в Берлин-Вест. Как и где искать пункт перехода «на восток», водитель наш не знал; карты города у нас не было, спросить было не у кого. Берлин-Вест не зря называли «витриной» Запада: окна магазинов сияли нездешним светом, мимо мчались «иномарки», пешеходов не было. Казалось, в городе живут одни автомобили (позже, когда в Берлине-Вест введут льготные налоги, он станет живым и людным). Поблуждав по этой западной городской пустыне, водитель наш сказал, что поедет по запаху реки к Шпрее. На подвернувшейся бензоколонке мы наконец узна-

ли, как проехать к знаменитому «чек-пойнт-Чарли». Там выяснилось, что водителя нашего в «зону» пропускают, но нас, как «социалистических», нет: нам надо на другой «чек-пойнт». Пока мы с Харри совершали обратный переход через «чистилище» третьей по счету границы, машина успела обернуться и наш приятель уже ждал нас с той стороны. Добравшись до знакомого отеля «Унтер ден Линден», мы собрались было поужинать напротив, в открытом еще увеселительном «Линден Корсо»: оттуда зазывно неслась музыка. Оказалось, что в чопорном Берлине-Ост мужчин без галстука вечером в ресторан не пускают. Наш западный «левый» приятель был сражен: такого «мещанства» он от социализма не ожидал. В «буржуазном» Мюнхене, сказал он, пустили бы хоть в тапочках, были бы деньги. В отчаянии я уговорила мэтра пойти на компромисс: пустить нас не в зал, где ужинали приличные мужчины в галстуках, а «за кулисы», где за длинным столом в перерывах кормили лабухов. Надо сказать, что низший состав «Корсо» оценил юмор ситуации и проявил живую солидарность. Нам накрыли обильный стол из салатов и стэйков. «Люди как люди, — быть может, сказал бы Воланд, — только социалистический орден их испортил». На следующий день нам с Харри предстояло лететь в Москву.

Версия, или Killers sind unter uns

Два тома о жизни и смерти самого знаменитого из российских киллеров Александра Солоника (по прозвищу Македонский) я получила из рук водителя авто одной престижной фирмы. «Чтиво», подобное сочинениям Валерия Карышева «А.С. — киллер мафии» и «А.С. — киллер на экспорт» («ЭКСМО-пресс», 1998), интеллигентные читатели — на книжных ли лотках или прилавках — в упор не видят. Хотя отечественный детектив вошел в «высокую моду», а анекдот стал бальным культурологии, русская традиция к «низким жанрам» высокомерна. Они все еще остаются НЛО культурного процесса, хотя эпоха «пост» (постсоветская, постмодерная) заметно поменяла его вектор.

1. «Чтиво» как жанр

Существенная часть «сказания» о Солонике написана автором на воровской фене. Заодно человек любопытный может почерпнуть из него «краткий курс» «воровского закона» («вор в законе» совсем не то же, что обычный преступник). Феня — в полном согласии, впрочем, с наличной действительностью — окрасила текущий русский язык. «Литература» откликнулась на вторжение «низкого» оперативнее, нежели

«введение». В известном романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота», построенном на рефлексии нынешних мифологем масскультуры, можно найти вставную новеллу, целиком написанную на фене. Дискуссия «нового (но интеллектуального) русского» с двумя его охранниками замечательна тем, что на этом языке («под грибами», они пытаются разумеется) осуществить акт самопознания на уровне преступления и наказания, рая и ада, религии и утопии, а также «милости и любви». Собственно, с приема «остранения» (по Шкловскому) или V-эффекта (по Брехту) и начинается «искусство». Так что даже и имя Ницше на этом уголовном жаргоне не кажется маньеристской виньеткой.

Этот фирменный пелевинский «прикол» как раз и делает видимой границу между «литературой» и «чтивом»: феня Карышева употреблена «в натуре». Она конгруэнтна своему грубому и грязному смыслу.

И все же «макулатура» и сама по себе чревата парадоксами. Например: весь этот жаргон набран на компьютере. Притом компьютер позволяет, не мудрствуя, многожды перетаскивать по тексту однажды найденную формулу. Можно, конечно, назвать это «штампами». Но возникает неожиданный эффект, подобный «постоянным эпитетам» в фольклоре. Популярность «чтива» связана, в частности, с его соответствием «фольклорному» восприятию, куда более древнему, нежели «литературное», и во многом ему противоположному.

Как раз «формульностью» помечено в «Солонике» «все высокое и прекрасное», которое, в свою очередь, всенепременно входит в канон «низкого» жанра.

При компьютерном наборе системные ошибки имеют тенденцию бродить по тексту. Так, совсем уж механически воспроизводится в тексте орфографическая ошибка в известном латинском выражении, к

профессии протагониста имеющем прямое отношение: вместо «Memento mori» с завидным постоянством пишется «Memento more». Скорее всего, это недосмотр редактора или корректора. Как-никак автор — дипломированный юрист, PhD. И в «деле» реального Солоника ему принадлежала вполне реальная роль адвоката.

2. Герой нашего времени

Занять место защитника в процессе Солоника автору, впрочем, не довелось: подзащитный совершил неправдоподобный побег из следственного изолятора Матросская Тишина. Но профессиональное знакомство с «делом», казалось бы, могло подвигнуть его на документальное повествование. Тем более что он ссылается на завещанные ему «признательные» кассеты Саши Македонского, который таким образом хотел предъявить *urbi et orbi* свою подлинную биографию. Автор, однако, предпочел *fiction*, и по-видимому, не случайно. Не только ради маскировки действующих лиц или свободы домысла, но и ради «версии». Роман, как-никак, жанр с ограниченной ответственностью.

Между тем протагонист выступает в книге скорее как персонаж документальный, нежели романый. Судите сами: если внешний, авантурный рисунок судьбы киллера по прозвищу Александр Македонский представлен достаточно полно, то о провинциальном парне Саше Солонике из далекого Кургана мы не узнаем почти ничего (напомним, кстати, что российские элиты в значительной части состоят из целых гнезд провинциальных Растиньяков). Служба в милиции и нехитрые лавры местного Казановы — вот, пожалуй, и все. Из милиции он вылетает, а на «бабах» «залетает», попадая под статью (часто сомнитель-

ную) об изнасиловании. На «зоне» эта неуважаемая статья («по мохнатке»), как и «ментовское» прошлое, обрекает его на «опускание». Но, вопреки очевидности, Солонику удастся выстоять одному против всех. Какая черта характера ему помогает и почему этот невымышленный Рембо среди общего алкоголизма и наркомании остается непьющим и некурящим — секрет. Зато рисунок «профессиональной» судьбы находит неожиданное объяснение.

В самом деле, три дерзких побега — прямо из зала суда, из «зоны» и из Матросской Тишины; убийство «in cold blood» самых отъявленных криминальных «авторитетов»; чудесная неуловимость, как для бандитов, так и для милиции; киллерские подвиги не только дома, но и в Европе; не говоря уже о знаменитой стрельбе с двух рук, за которую он и получил свое прозвище — не по имени античного тезки, а от термина «стрельба по-македонски», заимствованного, кстати, не из фильма (как думает автор), тогда не снятого, а из романа Владимира Богомолова «В августе сорок четвертого» (количество допущенных небрежностей характеризует не столько состояние издательского дела, сколько общий уровень халтуры в стране). А потом — роскошная вилла в окрестностях Афин и труп, опознанный как Александр Солоник, — сюжет, почище вымышленных боевиков. В свое время страшная находка встряхнула все мировые СМИ...

Версии были разные. Солоник как суперкиллер одной из преступных группировок («шадринской»); как киллер-одиночка, наемный или даже «идейный», гроза криминалитета и проч. (современные СМИ обожают слухи «из источников» и собственные догадки). Версия Карышева выглядит столь же очевидной, сколь и невероятной: Македонский есть создание «чекистской» мысли и системы. Недаром глава первая посвящена не ему, а некоему генералу в органах,



который, проанализировав ситуацию наступающего на СССР криминалитета, согласует с руководством организацию сверхсекретного отдела С-4, призванного бороться с криминалом его же средствами. А после капиталистической революции, выйдя в резерв, забирает структуру в «частный сектор» (охранная фирма), подбирая себе в «зоне» кандидатов «замазанных», а потому управляемых. Организация побегов, тренировки, собеседование и позволяют Координатору выбрать Солоника как главное, но не единственное орудие («Вам нравится, когда вас боятся?» — «Ну, наверное, да...»). Новый Голем? Чудовище Франкенштейна? Сомнамбула Чезаре?

...Итак, не «прирожденный убийца» (по Трумену Капоте), не Робин Гуд, не бандитский «авторитет» (хотя для прикрытия и внедренный в одну из группировок), а чекистский «чистильщик» (термин из того же Богомолова), в человеческом смысле так и оставшийся инкогнито. Ведь не одни же «навороченные иномарки», «телки» или даже две подружки, одинаково похожие на мраморных античных богинь, в самом деле. Посещали, наверное, Солоника сомнения, подобные диспуту пелевинских «крутых», или какие еще мысли или мечтания. Но не он остается в осаде всей этой криминальной суперистории, несмотря даже на романтически-загадочный и малоубедительный финал с «двойником». Да и не о нем «сказание»...

В России часто можно услышать жалобы, что «героем нашего времени» становится киллер. Может быть, для подростков, во все времена мечтающих стать «крутыми». Но не Чудовище, не Чезаре, не Голем, а сам Франкенштейн, Калигари, реб Лёв оказывается — по Карышеву — настоящим хозяином жизни и смерти. Ему и не надо быть «живым» персонажем, ибо он — некто вроде Великого Инквизитора от ЧК—ГПУ—НКВД—КГБ, знающего секрет чуда, тайны и

«авторитетов» и готового принимать на себя «судьбоносные решения», а также подминать под себя экс-криминальные капиталы. Понятно, что автору понадобилось алиби в виде fiction — для документального жанра, пожалуй, что и круто.

В момент катаклизма, когда гражданское общество еще не брезжит, когда карамзинское «воруют» все еще остается одним из ключевых слов постсоветского тезауруса, подобного типа структура, как бы она ни называлась и ни действовала, остается одной из наиболее организованных и несущих. Так было до, во время и после Советов.

Январь, 2001

Прóклятый поэт

Когда-то, в самом начале 70-х, в Доме творчества «Переделкино» (для литераторов) кто-то дал мне на одну ночь трепаную общую тетрадку в клеточку, исписанную от руки фиолетовыми чернилами, со странным названием «Москва—Петушки». Нынче литературное имя этой подмосковной станции смело может поспорить с самим Переделкином.

Что это был за доморощенный «список» (в эпоху развитого «самиздата»), сказать не берусь, но ощущение было такое, как будто ко мне в окно влетела шаровая молния. Все движения, сдвиги, подвижки, которые делала и будет еще делать советская, несоветская и постсоветская литература «по направлению к постмодерну», были сразу и сполна суммированы и воплощены в этой небольшой «поэме», как назвал ее автор по наводке гоголевских «Мертвых душ».

Алкогольное путешествие (жанр «дороги» обозначен в заглавии), где отечественное «Веселие Руси есть пити», оборачивается хождением по мукам; зато само «питие» конституируется как один из основополагающих национальных культурных институтов и выходит в высокую прозу. Естественное авторское равноправие со всей мировой культурой, которая втягивается в повествование чаще всего ёрнически (этому, кстати, кому не лень обучились с такой же космической скоростью, как дешевому присвоению «ничьего» госимущества, и, кажется, со столь же не-

доказанным правом). Просторечная, обценная и матерная лексика, провокативно заявленная в авторском «Уведомлении», в тексте же разреженная красноречивыми многоточиями и проявленная в рамках приема осквернения, а не самого осквернения (чему как раз мало кто может научиться). Наконец, очевидная библейско-евангельская подоплека, не выделенная, как у нелюбимого автором Михаила Булгакова, в самостоятельное апокрифическое повествование, а растворенная в судьбе лирического героя, одноименного автору. Вся эта взрывчатая смесь была тогда неслыханна, безумна (в прямом и переносном смысле), дерзка, ошеломительна. Абсурд нашего быта-бытия проступал сквозь удивительной музыкальности текст, как «мене текел фарес» на стене Валтасарова пира. И то, что ни у кого — ни у бездарных, ни у талантливых — не повторилось, была единолично — и какой ценой — достигнутая внутренняя свобода. Не только от «советскости», но и от «писательскости». А между тем — на фоне и в формах делириума — какая боль и нежность, какая грация текста, превратившая памфлет, ёрничество и богохульство в поэму. Еще сколько воды должно было утек до бума «чернухи», а она уже была преодолена и возвышена до факта искусства в тех чернильных строчках, которые достались мне на одну ночь...

...С тех пор число читателей и почитателей поэмы «Москва—Петушки» выросло неизмеримо на многих языках и во многих странах. В России Венедикт Ерофеев стал фигурой культовой, так что даже его многотомный, тоже постмодерный, но живой однофамилец Виктор Ерофеев вынужден смирять себя перед его гением, он же и беспутство.

Юбилей (10 лет со дня смерти) за юбилеем (30 лет поэме). Музей им. Пушкина показал по этому случаю выставку Бориса Мессерера с поминальной инсталля-



цией из Веничкиных «мерзавчиков» со свечами. Появился даже несанкционированный памятник. На небойком месте, на площади Борьбы (не в центре, но рядом), я отыскала его при входе в нелюдный сквер. По одну сторону — мятый мужчина придерживается за указатель железнодорожной платформы «Москва—Петушки», на постаменте написание: «Нельзя доверять мнению человека, который еще не успел похмелиться». По другую — девица ждет его на вождельной платформе: «В Петушках жасмин не отцветает и птичье пение не молкнет». Говорят, один день памятник продержался на «своем» месте у Курского вокзала, рискуя стать местным божеством всех алкашей и бомжей сакраментальной площади. Понятно, что Валерий Кузнецов и Сергей Манцев пуше всего заботились об антипарадности, но, увы, не поднялись до «поэмы». Скорее можно представить себе всенародного Веничку на манер пикассовского Дон Кихота — длиннее (подобно автору), сквозящее, фантомнее. Ну пусть хоть так стоит на нелюдном сквере, где доживает еще трамвай, и напоминает мамашам с колясками и спешащим по делам прохожим, что «все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян».

Доживи автор до сего дня, он, пожалуй, имел бы основания загордиться и сколько-то разбогатеть от количества изданий и переизданий, но все происходило так «медленно и неправильно», что слава и доход достаются другим.

К юбилею на стендах издательства «Вагриус» можно купить поэму объемом в 120 стр. с комментарием в 450, и это не вполне делириум, ибо кто же из иностранцев и даже недалгих потомков без подсказки поймет, почему Веничка согласился бы жить целую вечность, если бы ему показали уголок, где «не всегда

есть место подвигам»? Или примет на веру рецепт «Ха-наанского бальзама» (денатурат — 100 г., бархатное пиво — 200 г., политура очищенная — 100 г.), не говоря о коктейле «Слеза комсомолки» (лаванда — 15 г., вербена — 15 г., одеколон «Лесная вода» — 30 г., лимонад — 150 г.)? Не все знают нынче, что в СССР пили «в натуре» одеколон, денатурат, политуру и даже клей БФ, наматывая ненужное на электросверло. И кто из новых читателей знает сакраментальное число 2,87 — цену пол-литры, которую вся — пьющая и непьющая — Россия помнила, как школьники число π?

Впрочем, самым правдивым и страшным комментарием — историческим, биографическим, душевным — могут служить изданные впервые тем же «Вагриусом» «Записки психопата» — опус юного, еще пробующего перо Венедикта Ерофеева.

Если будущий автор в стремлении к идеалу свободы должен был сокрушить в себе всякий даже намек на конформность, совместимость со средой, то он сокрушал ее вместе с любым намеком на будущую карьеру и просто вписанность в систему вроде регулярного образования в МГУ или пединститута; он сокрушал ее вместе со своим организмом посредством спиртного, и даже вместе с тем очевидным и природным владением литературной речью, судороги и спазмы которой так же ощутимы в этой примечательной книжке, как телесные конвульсии. Если даже посчитать это попыткой «пощечины общественному вкусу», то ее, в свою очередь, придется признать категорическим императивом его таланта...

...Десять ли или тридцать лет спустя (напомним, Чехов считал, что читать его будут 20 лет, потом забудут), когда статьи, воспоминания, предисловия и комментарии написаны и будут множиться, становится видно, что Ерофеев Венедикт, «советский антисоветский писатель» (по слову Е. Попова), принадлежал

к более широкому в человечестве племени «про́кля-
тых поэтов», которые были готовы сокрушать тверды-
ни идеологий не только словом, но и телом, ударяя
собою об их кажущуюся незыблемость (безо всякого,
впрочем, «садо» или «мазо»). И если тела непрочны
и смертны, то и идеологии, как выясняется, зыбле-
мы. Слова их переживают. *Ars longa, vita brevis est*,
говорили древние...

Февраль, 2000

Реклама

как автопортрет общества

Когда пожар на Останкинской башне в одночасье оставил москвичей без привычных новостей, терапевтических сериалов, а заодно и без рекламы, оказалось, что это эгоистичное и назойливое дитя капитализма как-никак усыновлено массовым сознанием. Кто скажет нам волнующим, сексуальным голосом: «манящий аромат... удивительный вкус... стремление к совершенству...» — о каком-нибудь кофе? Кто нестеснительно воскликнет «Бери от жизни все!» или «в натуре» доверительно признается на всю полунищую Россию, что «запал» на «рено»? Кто, наконец, позовет пить пиво с Толстяком? Конечно, с рекламой шумно, но без нее скучно.

Дефицитная социалистическая экономика в этом «чуждом элементе» не нуждалась. Я еще помню безлюдный Восточный Берлин, где вечерние окна мерцали марсианским голубоватым сиянием: после работы жители усаживались у ТВ смотреть западные каналы. И, смею предположить, не реклама перебивала сюжеты, а как раз наоборот — она была той несущей конструкцией, на которой они размещались. Завораживал не шампунь или дрессинги, хотя тара была упоительна. Завораживал образ жизни «общества потребления», который, собственно, и является тем идеальным товаром, который продает реклама.

В России о рекламе тогда и не слыхивали, у нее своя «рекламная история».

Когда этот бастард капреволюции появился на отечественных экранах, это была чистая форма, знак вестернизации, вне всякой сущности. Возможно, впрочем, для будущего социопсихолога именно реклама, согласно Шекспиру, станет «зеркалом и краткой летописью века».

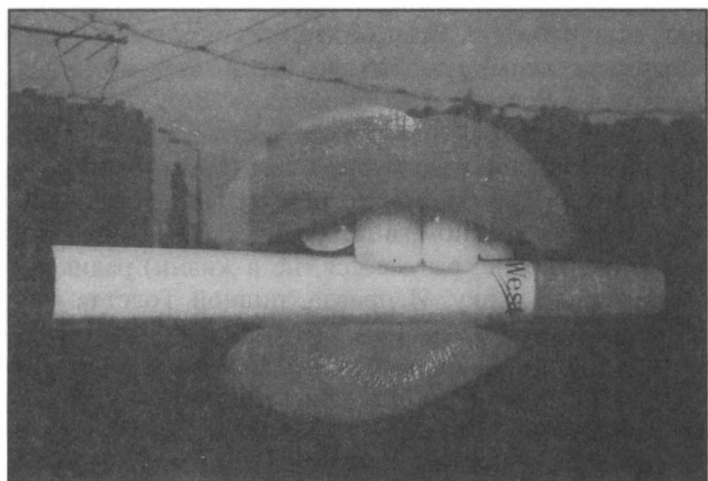
Рекламировать поначалу, кроме разве товарной биржи «Алиса», было нечего. Потом наступила шоколадная пора. Дети, обольщенные сникерсами, твиксами и марсами, готовы были предпочесть «сладкую парочку» любимым игрушкам. Но главное, что цветы жизни вынесли из этой эпидемии, был не «божественный вкус шоколада и нуги», а лапидарный язык клипа и слогана. *Medium is the message*, как пронизательно заметил пророк телевизионной эры Маршалл Маклюэн...

Когда страна вошла в эпоху строительства экономических пирамид — великих и ужасных, — реклама овладела массами и, в согласии с марксизмом, стала материальной силой. Именно тогда она обрела национальную самобытность как формы, так и содержания. Главенствующим товаром на всех каналах стали... деньги. Банки и компании с нарядными именами («Чара», «Олби», «Тибет», «МММ») зазывали «новых богатых» умножить капитал, а «новых бедных» — поправить скудные средства, ссудив их финансистам. Реклама вышла в серию, сделавшись завидным бизнесом. На одном полюсе отечественного производства соблазнов располагались костюмные исторические анекдоты банка «Империял» с Александром Македонским, фельдмаршалом Суворовым и прочими атрибутами имперскости (ничто так не ласкает российский слух); на другом — действующими лицами стали «про-

стые люди». Структура «МММ», ныне уже ушедшая в легенду, обратилась не к богатому, зато к многомиллионному вкладчику, предложив ему чуть шаржированных персонажей из собственной его среды — пару пенсионеров, студентов, сдобную Маргариту и недомерка Леню Голубкова. Реклама любит знаменитые лица. «МММ» предложила не только неизвестных, но и неказистых персонажей. Публика выбрала самого неказистого, современного Иванушку-дурачка, Леню Голубкова. Рекламу ждали, как сериал. На какое-то время Голубков стал всенародным любимцем. Сначала он делал отдельные мелкие покупки, потом (голубая мечта!) совершил вояж в Америку и только приобрел списанный экскаватор, как «МММ» прикрыли. «Творческая интеллигенция» потеряла свои малые сбережения в «Чаре», широкие массы — в «МММ». Самое удивительное, что и сегодня еще есть вкладчики, которые верят, что Мавроди вернется, как Фридрих Барбаросса. Пример сыра и мышеловки их не убеждает.

На этом «героический период» российской рекламы закончился, и сегодня она почти что вышла из зоны перманентной высоколобой издевки: к ней привыкли. Пресловутые «прокладки», даже «с крылышками», перестали вызывать комплекс гигиенической неполноценности и вместе с «памперсами» всосались в быт. Если добавить «Бленд-а-мед» и «Колгейт», то даже можно сказать, что реклама выполнила некую санитарно-цивилизаторскую миссию, наподобие старого Мойдодыра из сказки Чуковского. Хозяйки научились выбирать с помощью ТВ стиральный порошок: более дешевый «Миф — морозная свежесть» или, подороже, «Чистота — чисто Тайд». Узнали кое-что полезное о прочих ваннах и кухонных помощниках.

Нынешняя устаканившаяся реклама структурирована по разным направлениям: по гендерному («Вер-



ный “Secret” женских побед»); по поколенческому: слоганы «Бери от жизни все!» (а конкретно — бутылочку колы) или «Сникерсни по-черному!» — и воспитывает молодежь в новом, по-видимому, предприимчивом духе. По принципу made in: среди импорта появились отечественные товары, хотя и в ограниченном ассортименте. Если не считать бытовых изделий Общества слепых (как видно, самый мощный производитель в России) и автомобиля («ВАЗ» — ключ к дорогам России»), то это чаще всего еда, что отрадно: при социализме она была самым устойчивым из дефицитов. Но чемпион во всех разрядах — в мужском, в отечественном, в поколенческом — пиво, которое (на экране, разумеется, не в жизни) радикально заменило водку. И правда, пивной Толстяк если и не приближается к Лене Голубкову в смысле любви народной и успешного разорения вкладчика, то до некоторой степени может считаться лицом российской рекламы: Толстяк — свой человек, работяга; он отвлекается в пивную компанию от весенней починки родимого «запорожца», а когда возвращается к жене («Ты где был?» — «Пиво пил, вроде только сели...»), то «запорожец» уже расцвел клумбой. Или: отвлекаясь от роли новогоднего Деда Мороза на кружечку, а когда донес подарки до клиентов, оказалось — 8 марта, женский день. Слоган: «В компании с Толстяком время летит незаметно».

Но если отвлечься от всех этих приятностей и выделить главное слово в тезаурусе российской рекламы, то это будет «защита». «Защита!» — кричит, шепчет, обещает экран; защита от кариеса; защита от пота; защита от запаха; защита вашей машины — замок «Mongoose»; защита вашей стиральной машины — Colgop. Защита — от насморка, от боли, от несвежего дыхания, если нельзя защититься от всего осталь-

ного, — вот что «продает» нам экран в первую очередь. И уверения в собственной социальной полноценности. «Я этого достойна», — твердят красотки, посягнувшие аж на французскую косметику...

Можно, конечно, отмахнуться от рекламы, но можно и поглядеться в нее, как в зеркало. И тогда в нем отразится портрет общества, еще далекого не только от «изобилия», но от спокойствия и уверенности в себе.

Февраль, 2001

Берлин — кино

...Почему Конрад Вольф решил дать нам с Юрой Ханютиным официальный обед в представительском ресторане «Иоханнесхоф», уже не помню. Может быть, по случаю каких-то общих планов. К тому же молодой немецкий режиссер (приз в Канне за фильм «Звезды»), он же наш соученик по школе им. Фри-тьофа Нансена в Москве и выпускник ВГИКа, стал президентом Академии искусств ГДР, так что в любом случае было что отметить.

Президентский обед протекал, как говорится, «в дружественной обстановке», если не считать пустоты прочих столиков и шеренги респектабельных официантов, протянувшейся до самой кухни. Жевать «перед строем» было стремно, но, наверное, лицам официальным помогает тренировка. Мы предпочли бы «напитовскую точку» попроще, а еще лучше кухню самого Кони. Он отлично готовил и любил эту работу, особенно русскую кухню. Помню, когда я привезла ему из Москвы какую-то новейшую книжку о кино, президент сказал: «Лучше бы, Майка, ты привезла мне банку судака в томате, здесь нету».

Много лет спустя, когда Юры уже не было на свете, Кони предложил мне поработать на его документальном проекте «Поэт Эрнст Буш».

Буш был актером и знаменитым пролетарским певцом. Напомним, в индустриальной веймарской Германии имелся вразправдашний пролетариат и его

пролетарская культура — Буш стал ее эмблемой. Впрочем, популярность его выходила далеко за рамки «пролеткульта»: ни на кого не похожая манера петь-сказывать сделала его классическим исполнителем Певца в шлягере Брехта—Вайля «Трехгрошовая опера», а выступления в интербригадах во время испанской войны — еще и эмблемой антифашизма. После победы Франко он, как и прочие, был интернирован во Францию, впоследствии передан немецким властям и судим. Во время процесса в здание суда попала бомба, Буш уцелел, но потерял свой прославленный голос. Грюндгенс (оставшийся в истории кино как «Мефисто») помог ему избежать смертной казни (впоследствии, после поражения Германии, Буш в свою очередь поможет коллеге найти общий язык с русскими), и конец войны он встретил в тюрьме «Бранденбург». Кони успел записать его «автобио» на аудио, что и послужило основой сериала.

Кстати, нам с Юрой довелось побывать у Буша. Когда немой вариант «Обыкновенного фашизма» был сложен и мы ломали голову, кем его «озвучить», мелькнула мысль о Буше, и Ромм послал нас к нему на переговоры. Буш пригласил нас к себе на виллу в Панков (берлинские «Заветы Ильича», правда, в стиле «югенд»). У него была молодая жена и маленький ребенок, и он даже спел для нас — хоть и без голоса, но мастерски. От «роли» он, впрочем, отказался, сказав, что фильм русский и голос должен быть русский, в чем был прав. Мы уговорили Ромма взять роль «от автора» на себя...

...В доксерiale Вольфа был «русский» эпизод, где Буш, освобожденный в конце войны из тюрьмы «Бранденбург», добирался своим ходом в Берлин. Режиссер попросил меня разыскать русских солдат, которые видели его по пути: когда двери тюрьмы открылись, домой добирался немолодой немец, который

должен был не раз и не два объяснять и доказывать советским солдатам, кто он и что.

Задача была не из простых. Война была еще живой, но уже историей. Я попробовала было искать как по личным, так и по официальным каналам, но это, разумеется, был поиск иголки в стоге сена. Тогда я отправилась на телевидение, в популярную «Кинопанораму»: ее вел тогда режиссер Герасимов. Меня привели к нему буквально за десять минут до эфира, я коротко изложила суть и дала аудиокассету Буша, присланную Кони. Надо отдать справедливость Сергею Аполлинариевичу: он воодушевился этой историей, обратился к зрителям и даже подпел Бушу. Я получила мешок писем. Чаще всего они были не по делу. Одно, впрочем, показалось мне интересным и помимо Буша, и я передала его Кони. Бывший солдат писал, что при освобождении концлагеря один из узников сказал ему: «Моя фамилия Хонеккер, запомните, вы ее еще услышите. Если вам что понадобится, напишите мне». Солдату это показалось так странно, что он фамилию запомнил и вот теперь писал генсеку, что был бы рад посетить места, где воевал. Кони честно передал письмо солдата адресату, но ответа от бывшего узника тот так и не дождался...

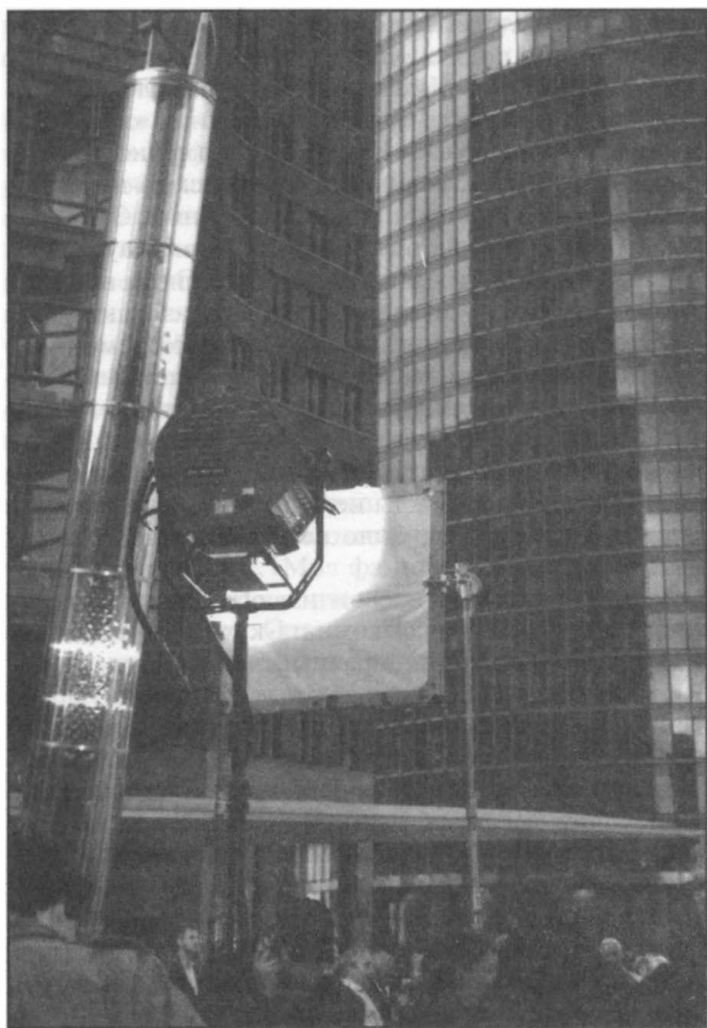
Все же в этом мешке нашлось три письма из разных концов Союза, где были достоверно описаны встречи на пути Буша в Берлин. Мы списались с авторами, бывших солдат пригласили в Москву, Кони приехал со съемочной группой, и мы сняли их на документальной студии: впоследствии они даже подружились между собой. Я была вызвана в Берлин на монтаж и сдачу серии.

Кони делал картину не в Бабельсберге на территории студии, а в Берлине. Для этой надобности были арендованы на Винцштрассе помещения в старом жилом доме — под «штаб» и под монтажные. На этот

раз у меня было больше свободного времени, чем обычно, и я, с подачи Кони, шаталась по этому старому берлинскому району, где можно было воочию увидеть так называемые «Mietkasernen» — «доходные дома», относящиеся к «Hinterhofzeit» (периоду «задних дворов»). Это была жилая округа, сюда не заглядывал еще ни турист, ни командированный. Зато среди берлинцев район, называемый Пренцлауэрберг, был популярен. Эти дальние прогулки снова вызвали во мне странное чувство вхождения в «закрание», но уже не столько хроники, сколько старого немецкого немого кино: в мир «каммершпиля» и «пролетфильма», в мир экспрессионизма и «новой вещественности». Теперь я могла не только рассмотреть его изнутри, но и измерить шагами, не как экранный мотив, а как топографию. Нужды нет, что кино, если не считать «Цилле-фильма», было павильонно по преимуществу.

У этого кино были свои излюбленные мотивы, почти что знаки: жилая комната-кухня (Wohnküche) с железной раковиной; мрачный черный ход; узкий двор-колодец, где играли бледные дети, куда забредал шарманщик, а соседи могли переговариваться из окна в окно; иногда он мог глумливо ощериться соседскими рылами, как в знаменитом фильме Мурнау «Последний человек». Все это знаки бедности, униженности и беды. «Задние дворы» стали почти символом, и создать недорогое рабочее жилье «без задних дворов» будет задачей архитекторов XX века (такие комплексы в Берлине тоже есть).

Но на местности эта специфическая застройка рубежа веков вовсе не казалась мне трущобной. В ней был привкус головоломки, лабиринта. На самом деле «задние дворы» можно встретить во вполне «буржуазных» кварталах Берлина. Парадные (не столько «подъезды», сколько «въезды») фасадных домов, за-



меняющие наши подворотни, часто ведут во внутренний двор, где прячется следующий ряд домов (Flügel, он же русский «флигель»). Но на Пренцлауэрберг попадались целые кварталы-ульи. Входишь в широкие стеклянные двери подъезда, замощенного плиткой и украшенного орнаментом, проходишь насквозь и оказываешься в каменном колодце двора; проходишь черным ходом в следующий двор и так далее, пока не оказываешься на соседней улице. Быть может, нафаршированные нищетой, они казались угрюмыми. Но, на мой вкус, ветшающие фасады и подъезды в стиле «югенд» выглядели импозантно, а капканы дворов создавали некую интригующую пространственную «пазл». Укрытые от улицы, в них ютились самодеятельные молодежные клубы, дискотеки, мастерские художников. Это был живой заповедник «ауры». Здесь ее можно было демонстрировать как «наглядное пособие». В свою очередь, Кони, соблазненный этой «натурой», снимет на Пренцлауэрберг свой самый «берлинский» фильм «Соло, Санни!», где внутреннее устройство этих Mietkasernen — туалет на лестнице, небольшая комната певички Санни с окном на старый Берлин и на гроыхающую внизу надземку — станет таким же персонажем картины, как она сама.

Дешевизна ли тогдашняя этого района, витающий ли здесь «дух фильмы», мода ли на стиль «югенд» или конспиративная топография сделали это место магнитом для позднегодээровской богемы (в том числе диссидентской) и превратили Пренцлауэрберг в подобие берлинского Монмартра, чем он остается и после падения Стены. Рядом со старой богемой здесь нашла пристанище новая «шикерия», и район, отчасти «рабочий» (символ униженности), отчасти среднего класса, стал престижен: *sua fata* имеют не только книги, но и городская застройка.

Сегодня на этих улицах иные реновированные парадные защищены от праздного любопытства

массивными досками с именами жильцов, во двор уже не пройдешь. Другие дома еще пребывают в живописном упадке. Многие являют типичную для Берлина стройплощадку. «Белые» и «синие» воротнички бригад снуют в подъездах и дворах (иные разгорожены сеткой) — все перепланируется, строится, красится (среди строителей встретишься нам и украинская бригада). На тротуары выставили столики многочисленные забегаловки всех видов и национальных кухонь — от тайской до мексиканской (оранжево-синей, названной в честь Фриды Кало). Кафе, выходящее на площадь Кетэ Кольвиц, бывшее на переломе культовым местом юных «осси», сохранило свое демократическое обличье, но потеряло статус — молодежь скорее прочих растворяется в текущей жизни Берлина...

...Понятно, работая с Кони, я бывала у него на Карл-Либкнехт-штрассе, в его современной и даже «американизированной» квартире (большая Livingroom с открытой кухней и «бедрумы»). Из Берлина-Вест приезжала иногда погостить веселая «танте Грета», но случались и более экзотические посетители. Однажды он позвал меня специально «на гостей»: они летели из Китая в Швецию и на день задержались в Берлине. Это была московская подруга матери Кони: немолодая, но еще прелестная шведская женщина и ее китайский сын московского разлива. В незапамятные коминтерновские времена брат Эвы, шведский коммунист, купил своей молоденькой сестренке путевку на две недели в «страну победившего социализма». В Москве она познакомилась с известным китайским писателем Эми Сяо и в Швецию никогда не вернулась: хотя он был существенно старше, она тут же вышла за него замуж. Сын вырос в Москве, а в годы «великой дружбы» все они отбыли в Китай. Всемирно известному писателю пришлось пережить все превратности «перевоспитания» и «культурной революции». И вот после смерти «вождя» Мао Эва впер-

вые получила разрешение навестить шведского брата. В нашей этнически пестрой компании разговор шел на двух языках: сын Эвы, преподававший в Китае русский, не понимал по-немецки; жена Кони по-русски; а мы трое — ни по-китайски, ни по-шведски. Молодой человек, который очень тосковал по России, спросил, не могу ли я найти в Москве его сводного брата. Тогда на каждом углу еще торчали «Справочные бюро», и, хотя я знала только, что его зовут Алан Сяо, за 20 копеек и за 20 минут я получила его адрес. Станным образом оказалось, что мы живем на одной улице...

Жизнь иногда так закольцовывает обстоятельства, что кино бы побрезговало столь расхожим приемом. Перед отъездом Кони пригласил меня в ресторан тогда валютного, ныне снесенного «Палас-отеля». «Обед официальный, деловой», — сказал он. Это был типичный случай дежа-вю. Снова мы сидели в пустом зале, и свита официантов меняла блюда. Кони предложил мне подумать о сценарии для старого своего замысла «Тройка». Это была невыдуманная история трех московских мальчишек — двух немцев, Лотара и Кони, и американца, Вити Фишера (который, кстати, был моим одноклассником). Жизнь разбросала их по разным странам, а конец войны свел в Германии в составе трех разных армий: нацистской, советской (это был сам Кони) и американской. После войны, по инициативе Лотара, они собрались снова: детская дружба не заржавела даже в чертовом колесе XX века. Много разговоров было записано на пленку, сюжет просился на экран, не было только сценария. Оба фирменных автора Вольфа — болгарин Джекки Вагенштайн и немец Вольфганг Кольхаазе, — согласившись было, отказывались сочинять наше «самое счастливое» московское детство. Они его не знали. «Больше некому», — сказал мне Кони. Я обещала подумать при

условии, если фильм будет документальный по преимуществу. Пусть будут игровые эпизоды, но интерес истории, казалось мне, в том, что она всамделишная. Автором этой странной выдумки была сама жизнь. Кони обещал подумать. На этом мы простились, и я улетела в Москву. Совсем недолго спустя мне позвонила наша монтажница Дорис, она плакала: Кони только что отвезли в больницу «Шарите», кажется, с воспалением легких. Я удивилась и звонку, и слезам: Кони был огромный, здоровенный мужик, я только-только его видела, подумаешь, воспаление легких. А еще через несколько дней она позвонила навзрыд: у Кони скоротечный рак. Он умер в больнице, не приходя в сознание. Умирая, он бредил по-русски, кругом были врачи и сестры, жена, и никто не понимал, что он говорит...

Книгу «Тройка» написал потом его старший брат, самый знаменитый шпион Европы, Маркус (или, по-школьному, Миша) Вольф...

Б. Акунин как новый тип писателя

Противостояние между «высоким и прекрасным» и «масскультам» было так же традиционно для советской культуры, как и для русской. Некрасовская мечта о «времечке», «когда мужик не Блюхера / И не милорда глупого — / Белинского и Гоголя / С базара понесет», осталась в языке почти как оборот речи. Давно уж нет «мужика», а есть «массовая аудитория», но и в образованном классе эта проблема рождает «двоемыслие». Как известно, и во времена Пушкина «читали» Бестужева-Марлинского, а среди литературных роскошеств Серебряного века — Вербицкую. Презренную «популярную литературу» интеллигенция не уважала, но потребляла и в исконной любви к «фабуляции», доставшейся человеку с дописменных времен, признаваться не любила. Меж тем как на самом деле масскульт всегда был поставщиком «витаминов» «наверх»; со своей стороны переимчивый масскульт был верным популяризатором и вульгаризатором «верха» внизу: нечто вроде круговорота воды в природе.

Постсоветская реальность разрубила этот гордиев узел коммерчески, вбросив в зачинающийся книжный рынок такой поток прежде дефицитного «чтива», что покупать «дамские романы» или «крими» стало даже модно. Впрочем, зрители канала «Культура» (кузен

европейского ARTE) скоро утомились от «плохописания» большинства новых русских авторов. И тут, как решение загадки Сфинкса, появился на книжных прилавках Б. Акунин, писатель нового типа.

В издательстве «Захаров» был анонсирован «литературный проект» Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина», охватывающий «все жанры классического криминального романа в одной серии». В российской действительности проекты редко сбываются, но таинственный Б. Акунин свой промфинплан даже перевыполнил. Вслед сыщику-джентльмену Фандорину на службе Его Императорского Величества и на фоне почти belle époque появились монашка Пелагия, а впоследствии — сэр Николас Fandorin в новорусской Москве. Но мы останемся при Эрасте.

Сказать, что благодарный читатель обрадовался ретродетективу Б. Акунина во всех его разновидностях — значит не сказать ничего. Даже постсоветские стёбо-снобские или снобо-стёбские СМИ встретили его овацией. Обложка просто дымится от комплиментов: «Круто сваренный сюжет... милый герой... утешительное время действия, отличная стилизация текста» («Коммерсант-daily»); «Интеллигентная публика давно уже тосковала о ком-то подобном» («Афиша»); «Такие разные романы, но ото всех вкусно пахнет великой русской литературой» («Независимая газета») et cetera, et cetera.

Понятно, что функция обложки — реклама, но на сей раз она не блефует: интеллигентный читатель нашел своего писателя. Долго гадали, кто скрывается под модификацией имени великого анархиста Бакунина. Выяснилось, что экс-зам. главного редактора «Иностранной литературы» Григорий Чхартишвили, переводчик с японского (так что заодно объяснилась и тайна столь раннего владения Фандориным «боевыми искусствами») и автор книги о литературном самоубийстве.

В отличие от авторов собственно «масскультурных», Б. Акунин пользуется V-эффектом и строит свою стратегию скелетом наружу: структура и жанр романов о Фандорине предъявлены читателю заранее, как правила игры, что нетривиально для русской литературы. Все они не только помечены жанром и временем действия (иногда, впрочем, лукавым), но и не чужды обертонов русской истории. Автор «крими» не связан, понятно, императивом достоверности, как новейшие «исторические» писатели Ю. Давыдов или Ю. Трифонов (которых автор признательно почитает), но нетрудно разглядеть за событиями «детектива о наемном убийце» «Смерть Ахиллеса», к примеру, проекцию таинственной гибели прославленного генерала Скобелева; или в «Статском советнике» «наводку» (пользуясь термином физики) провокаторской миссии Дегаева (хотя, верно, не обошлось без отсветов дерзости суперпровокаатора Азефа, не говоря о явных мотивах «зубатовщины»). Эхо исторических прецедентов, богатство подробностей жизни вкупе со свободой вымысла создают ту вибрацию фона, на котором выступает Эраст Фандорин. Но импозантная эта фигура на квазиисторическом фоне менее всего являет собою пример монархической ностальгии (в духе михалковского «Цирюльника»), а напротив, обращена в будущее. Почти любой «ретрокрими» нашего автора в то же время роман актуальный. Когда Фандорин (выберем для примера «Статского советника»), достигший уже степеней известных, просыпается утром под подозрением в убийстве крупного чиновника, которого, по протоколу, он должен был встретить и проводить в Петербург, он сразу попадает в эпицентр сложносочиненного сюжета. Некую «Боевую группу» — БГ (по времени действия уже не народовольцев-бомбистов, но еще и не эсеров-боевиков) ловит жандармерия и охранка. Сверх того прибывает из Петербурга

Пожарский, глава всего политического сыска империи — self made man и честолюбец, карьерный и придворный, поклонник «бертильонажа», психологии и прочих новшеств — короче, вполне по тем временам «новый русский». Понятно, что «ведомства» не только сотрудничают, но и соперничают, понятно, что у каждой из сторон есть свои «источники» — у московских «силовиков» таинственная Диана, у БГ — еще более загадочный доброжелатель, помогающий им наносить удары и уходить от возмездия. Когда оба «силовика» становятся жертвами терактов, на доске остаются три главные фигуры — москвич Фандорин, петербургская птица Пожарский и супертеррорист Грин. За Грином — ранящий опыт еврейских погромов, суровый идеализм Рахметова (по Чернышевскому), самопожертвование народовольцев. Надо отдать справедливость Б. Акунину: он всегда (подобно Флемингу) обеспечивает Фандорина достойными противниками, но всегда их право на аутсайдерство мотивировано не абстрактным злодейством, а самой российской действительностью. Грина автор (и герой) не одобряют, но уважают. Недаром женский аккомпанемент переходит от ветреной Жюли к строгой Игле, литературной кухне дворянок-народоволок. Жюли, напротив, оказывается тем самым «доброжелателем», пособницей кукловода-провокаatora Пожарского, инициировавшего БГ в целях личной карьеры (ликвидация соперников и имитация государственной деятельности — ситуация для России невымышленная). Понятно, что по законам жанра все они — идеалисты и циники — гибнут от одной и той же бомбы. Фандорина спасают боевые искусства, удачливость и условия авторского «проекта».

Если «силовики» делили информацию и постель Дианы, то на долю Фандорина в данном романе выпадает социалистка, светская суффражистка и дочь



еврейского банкира Эсфирь. Не только «политкорректности» ради. Она выступает как влюбленная женщина, но и как оппонент его службы.

Полицейская служба в России никогда не пользовалась благоволением интеллигенции. Но Фандорин несет ее столько же в интересах жанра, сколько в интересах защиты страны от вечной склонности к экстреме, с какой бы стороны она ни проявлялась. Он не столь наивен, как поручик, который всерьез принимает императорский символ своей службы — белый платок, коим «органы» должны утирать слезы несчастных, — но, как и поручик, покидает службу, отказываясь от желанного поста московского обер-полицмейстера, поняв, что новая городская власть (Великий князь) готова принять методы Пожарского как полезную и остроумную «шалость». Фандорин предан, таким образом, делу, а не лицам. Дворянин по происхождению, сыщик по призванию, он выступает в рамках «проекта» еще и как образцовый гражданин: образованный, респектабельный, дельный, а паче всего честный и моральный. Гражданин, можно сказать, нового буржуазного или бюргерского типа (в перспективе middle upper class). Когда-то газета «Коммерсантъ» пыталась начертать ему достойный образ жизни — Фандорин представляет не только образ жизни, но и образ мыслей.

Автор (помня Бахтина) предоставляет своим персонажам возможность не только действовать, но и защищать правду — каждому свою, спорить о путях развития государства, терроре и охране, о целях и средствах — обо всем, что составляет «русскую проблему», в том числе и нынче. В рамки жанра, не нарушая их, вписан, по сути, еще и «просветительный» роман, чего давно не может позволить себе «серьезная» литература.

Б. Акунин недаром назвал свою серию «проектом». Дело даже не в том, что известная «шахматность»

«очуждает» слишком уж массовый жанр. Дело в том, что он понял — угадал? расслышал? — как переформировывается изнутри (вполне по Шкловскому) корпус культуры и то, что в классические времена принадлежало «высокому» — просвещение, утопия, футурология, — спускается в пестрый мир масскульта. Именно поэтому Б. Акунин — писатель нового типа, не побоявшийся рискнуть репутацией. Может быть, впрочем, он в детстве был прилежным читателем «Робинзона» и «Гулливера», не говоря о «Гаргантюа»...

Апрель, 2001

Москва: один день с точки зрения криминала

...Этот день запомнился мне как «криминальный», поскольку меня пытались ограбить. Попытка на сей раз выглядела наивно, почти пародийно. Ничего общего с моим вашингтонским опытом, когда в канун рождественских праздников в двух шагах от Библиотеки Конгресса меня ограбили двое рослых, прилично «прикинутых» «афроамериканцев», как принято говорить, третий стоял на стрёме. Подоспевший полицейский констатировал, что это третье подобное ограбление за вечер, одно — прямо в библиотеке.

В Москве расчет был на то, что деньги «ограбляемый» принесет сам, «на блюдечке с голубой каемочкой», как говаривал незабвенный Остап Бендер.

Вообразите, что снежным утром на перекрестке у вашего дома вам вручают подарок — пачку чая или кофе, и обещают, что дальше вас ждет еще сюрприз (тот самый сыр в мышеловке из анекдота). Но когда тут же две тетеньки, отрекомендовавшись эмиссарами известного «Альфа-банка», сообщают, что к Старому Новому году банк-де решил облагодетельствовать пенсионеров (матерей-одиночек тож) и готов на целую треть увеличить ваши сбережения, сюжет становится вовсе интригующим. Для этого вам надо не полениться достать свои кровные из Сбербанка или заветной банки, чулка, подушки (если «зеленые» —

еще лучше), притащить их сюда, и тогда гражданочки, оприходовав их, вернут вам на треть больше. Вот как раз две запыхавшиеся бабки прибежали со своими заначками, а им отслюнивают сотенные в рублях и долларах. А еще пара-тройка «сочувствующих» митингует на тему, что грех-де не воспользоваться, делится секретами сбережений, вовлекая вас в эйфорию.

Вызывающая наивность — чтобы не сказать наглость — этого «спектакля» заставила меня еще сколько-то поглазеть на зрелище, а еще через час, возвращаясь, я спросила у одной из «представительниц банка», как, мол, дела, на что она мне ответила с обезоруживающей доверительностью: «Теперь, знаете, многие под нас косят».

Мне трудно было себе представить, что кто-то доставит дензнаки на этот угол, но не станет же целая «передвижная труппа» ухищряться вовсе без профита. К тому же это — лишь один из инвариантов отнятия у граждан денег с их соизволения. На рынках, вокзалах, у магазинов действуют лже-лотереи, «наперсточники», «кукольники», и хотя СМИ «предупреждают», население, видно, не устало пополнять их карманы. Это очевидная, но, увы, не тающая часть «криминального» айсберга, рассчитанная на веру в «чудо».

Дома, включив новостную программу НТВ медиамагната Гусинского, я услышала, что в центре Москвы в Леонтьевском переулке (там, кстати, когда-то помещалось немецкое посольство) совершено дерзкое покушение на вице-премьера правительства Москвы. Подробности были устрашающи: машину обстреляли с двух сторон пулями калибра 7,62 из автоматов с подствольными гранатометами. Имя Иосифа Орджоникидзе могло бы вызвать у экс-советских цепь ассоциаций (Иосиф Сталин, Серго Орджоникидзе, «железный нарком», похороненный в годы репрессий с



почетом, но, по слухам, безвременно, подобно Ром-мелю). Вице-премьер тоже оказался «железным», поскольку с двумя тяжелыми ранениями (водитель был убит) сумел вызвать «скорую». Киллеры скрылись, по традиции бросив оружие на месте, но едва ли они и знали, за кем охотились.

Слово «киллер», потеснившее в языке «убийцу» (или «убивца» — словцо, любимое Достоевским), пришло вместе с «дилерами», «риэлторами», «менеджерами» и прочими атрибутами цивилизации, обозначив, наряду с «гориллами», новый вид обслуживания слиш-ком скорого богатства («скоробогатство», впрочем, наличествует в словаре Даля).

Дело о покушении — не на преступного «авторитета», на одного из самых официальных лиц сто-лицы, связанного с крупнейшими стройками, — разу-меемся, взято «на контроль». Но еще со времен убийства Влада Листьева и Галины Старовойтовой из-вестно, что скоро дело делается, да не скоро сказка сказывается. Еще длится процесс о столь же давнем убийстве журналиста Холодова. Ежемесячник «Совер-шенно секретно» приводит данные Главного инфор-мационного центра МВД РФ на ноябрь 2000 года: по России зарегистрировано 28 727 убийств, в том чис-ле «заказных», из последних раскрыто 126...

...А вечером по тому же каналу НТВ показывали очередной сюжет популярного питерского сериала «Менты» («Улицы разбитых фонарей»). Он отлича-ется от «Каменской» знаменитой Марининой или от «Бандитского Петербурга» не столько минимумом претензий на «художественность», сколько истинно телевизионной безразмерностью. Национальный вари-ант подобного ежедневного полицейского «крими» можно увидеть под всеми широтами. Даже на совет-ском пространстве год за годом (хотя и не ежеднев-но) длились «Следствие ведут знатоки». От «Знато-

ков», впрочем, и даже от evergreen советского шлягера «Место встречи изменить нельзя», где Владимир Высоцкий на все времена создал воплощение российского «ментовства» — Жеглова, нынешние «Менты» отличаются радикальной ампутацией «морально-этического конфликта» советского разлива. «Морально» уж то, что при туповатом, угодливом к «инстанциям» начальнике тройка ментов (а иногда четверка, даже пятерка) честно делает свое дело. А в остальном — «принимают на грудь», ходят «по бабам», и цинизма им не занимать. И сюжеты в сериале не «детективные», как у Марининой, а скорее из категории экшн. Не столько расследование, сколько ловля преступников. И преступления часто убогие — наподобие той попытки ограбления, с которой начался мой день.

На этот раз перед ними была задача — накрыть «сладкую парочку», которая действовала по сценарию: «она» приходит к «клиенту» по объявлению в качестве call girl, и просит разрешения воспользоваться телефоном. Телефон не работает, но на лестнице как раз оказывается монтер, который возится с проводкой. «Клиента» просят зайти к соседям проверить телефон, и за это время его грабят. Схема несложная, и «четвертый» из ментов, по прозвищу Казанова, охотно берет на себя роль «клиента». Увы, на первый раз случается «прокол»: он задерживает, по случайному совпадению, настоящую «профи» и реального монтера, приковывает ее наручниками к батарее, кладет их лицом вниз на пол — все без церемоний, так что зрителям, в общем, ясно: лучше в «ментуру» не попадать. Но со второго захода задерживает нужного мужика — подружка успевает смыться. Оказывается, «бедные влюбленные» таким образом собирали деньги на свадьбу. Естественно, жених невесту не «сдает», но она по телефону обещает явиться с повинной, если их поженят в КПЗ. И вот тюремная машина, украшен-

ная, как положено, куклой и воздушными шарами, едет в ЗАГС среди прочих свадебных кортежей, а менты выступают на этом странном бракосочетании в качестве шаферов и свидетелей...

Если смотреть «Ментов» постоянно, то, пожалуй, подумаешь, что «моя милиция и вправду меня бережет» на все случаи жизни. Но если «представительницы “Альфа-банка”» могут и вправду оказаться задержанными на углу Красноармейской и улицы Черняховского и угодить в 12-е отделение милиции, то кто и по чьему заказу стрелял в Леонтьевском, едва ли мы скоро узнаем...

Май, 2001

Смерть осуществляет заключительный монтаж нашей жизни...

...Помню, когда я была маленькая, мне казались загадкой слова популярного марша: «Смело мы в бой пойдем / за власть Советов / И, как один, умрем / в борьбе за это...» Как же так, думала я, если все умрут, как один, то кто же будет «власть Советов»?

На самом деле культ жертвенной смерти всегда был фоном советской (как, впрочем, любой тоталитарной) культуры. С другой стороны, оптимистическая «агитация счастьем» смерти вообще не предусматривала. Важно было лишь «за это»: за власть Советов, за Отчизну, за Сталина. Это был лишь один из парадоксов советского сознания. Самоубийство тем более было для идеологии табу. Оно существовало, конечно. Покончил с собой самый популярный из поэтов Сергей Есенин. Владимир Маяковский не одобрил его и тоже покончил с собой. Марина Цветаева попеняла обоим и покончила с собой. Это не было тайной, но этого как бы и не было. По сей день экстравагантные попытки выдать эти очевидные самоубийства за тайные убийства «органов» обнаруживают не только страсть к сенсации, но и стремление к «вытеснению» (по Фрейду).

Несколько книг о самоубийстве, встретившихся между собой на книжном рынке, — очевидное свидетельство нового, постсоветского времени. Впрочем, совпадение их появления с подскочившей статистикой самоубийств в России — скорее параллелизм, нежели причинно-следственная зависимость. Свидетельствам с места катастрофы посвящена лишь книга Светланы Алексиевич «Зачарованные смертью» (М.: Слово, 1994) — частью ее составляют исповеди неудавшихся самоубийц. Ее персонажи, выговаривающие свою боль, — инвалиды исторического процесса, вечные обитатели детдома и барака, не умеющие отделить себя от пресловутой коллективности. «Потребность жертвовать... Поклоняться... У нас это в крови». «Пока Сталин был жив, мы все были одинаковые... Монолит, блок... Я сама боюсь этой сталинской девочки». «Я всех боюсь... Я боюсь, потому что не могу разлюбить то, что со мной было». Не все, конечно, накладывали на себя руки, иных с издевкой показывало раннее демократическое ТВ. На самом деле потребность «капель литься с массами» (Маяковский) понятна в стране, где крепостное состояние — недавнее прошлое, где климат суров, история неуютна, а лицо капитализма так же безобразно и бесчеловечно, как и социализма. Во всяком случае, те, кто хочет понять рейтинг Путина, пусть заглянут в признания этих новых «униженных и оскорбленных», у которых отняли не только хлеб насущный, но и общую биографию.

Если книга Алексиевич максимально приближена к «почве», то исследование Ирины Паперно «Самоубийство как культурный институт» (М.: НЛО, 1999), как видно из заглавия, напротив, ориентировано на то, чтобы «проследить, каким образом жизненный акт — самоубийство — становится фактом культуры». Понятно, что, отдав немало места истории вопроса и таким всемирным мифам, как античная модель са-

моубийства Сократа, не говоря о Христе, автор выбирает в качестве главного объекта исследования Достоевского. Достоевского — автора «Дневника писателя», своего рода единоличной газеты, где реальная вспышка суицида в 70-х годах века теперь уже позапрошлого, реальные «происшествия», предсмертные записки вступают в прямую и обратную связь с литературой. И Достоевского-романиста, создавшего среди многих и разных самоубийц своего рода «антимиф» самоубийцы «с рассудка», инженера Кириллова, признавшего, что если Бога нет и человек получает «вольную», то он обязан совершить высший акт своеволия: убить себя. Пусть нигилистическое, пусть безобразное, но самоубийство Кириллова пробудило у Ницше чувство «избирательного сродства», побудило Камю написать «Миф о Сизифе» и поставило имя Достоевского во главе антологии экзистенциализма. Хотел того автор или нет, «нигилист» Кириллов выступает не столько как «свидетель обвинения» обезбоженного мира, сколько как невольный Искупитель всех тех, кто решился принять ответственность на себя. Иначе говоря, сделать то самое, чего сделать не смогли отлученные от церкви, но квазирелигиозные несчастные конфиденты Светланы Алексиевич.

И все-таки самой запоминающейся в книге о самоубийстве как о феномене культуры оказывается реальная судьба еврейского журналиста, прошедшего путь от профессионального «моралиста» до преступника, от талмудиста до нигилиста, воплотившего в своей вполне «достоевской» судьбе момент экспансии позитивизма и ставшего корреспондентом писателя. Ибо нет теоретического решения проблемы суицида — есть мартиролог прецедентов, на глазах превращающихся в «факты культуры».

Именно прецедентам посвящена книга Григория Чхартишвили (он же беллетрист Борис Акунин) «Писатель и самоубийство» (М.: НЛО, 1999). Если в книге



Алексиевич документирована «социальная аномия» (по выражению основоположника суицидологии Эмиля Дюркгейма), если сквозь исследование Паперно слышится скрип исторической оси, то книга Чхартишвили, независимо от хронологии ее персонажей, принадлежит новому положению вещей. И не только в России — в мире. Автор недаром работал в журнале «Иностранная литература», недаром по образованию он японист — знаток культуры, где отношения со смертью заметно отличаются от западных. Ныне культурный европоцентризм если и кажется кому-то необходимым, то уже явно недостаточен. И если выполненный в жанре объявленной пародии на психоанализ парный портрет VIP-самоубийц Эрнеста Хемингуэя и Ромена Гари тем не менее принадлежит к самым впечатляющим страницам книги, то апофеозом становится всем нам памятное еще харакири Юкио Мисимы, принесшее литературе Страны восходящего солнца мировой статус.

Автор не скрывает своего человеческого, слишком человеческого отношения к предмету. И какие бы резюме ни приводил он в конце, вся его книга — страстная защита права человека на выбор смерти. Писатель для него — человек максимального суицидального риска (недаром к книге приложена «Энциклопедия литературицида»). Не только оттого, что его работа единолична *par excellence*, не только потому, что он вступает в соперничество с Творцом, выдумывая свой мир; и даже не только из-за вечно преследующих его эриний, грозящих утратой дара («исписался», говорили даже о Пушкине). Персонажи Чхартишвили не избегают общих причин самоубийства, обозначенных Шекспиром в знаменитом 66-м сонете («боль презренной любви, судей неправда, / заносчивость властей и оскорбленья, / чинимые безропотной заслуге» и пр.). Но автор недаром вводит по-

нятие ЧСД (чувство собственного достоинства) — качество для писателя профессиональное.

Если для жертв социальной аномии уход из жизни — капитуляция (так всегда смотрели на самоубийц в СССР), если для самоубийцы «с рассудка» это жест богоборчества, то алгоритм писательского суицида эквивалентен акту свободы творчества: книга полна прекрасных стихов, афоризмов и глубоких медитаций на тему смерти, рассматриваемой как часть жизни.

Между тем в проблему самоубийства вмешался вульгарный прогресс: с тех пор как случилась первая реанимация, с тех пор как медицине удалось заметно продлить сроки жизни на статистическом уровне, вопрос добровольного ухода из жизни, в свою очередь, спустился в сферу повседневности. «Смерть осуществляет заключительный монтаж нашей жизни», — написал когда-то Пьер-Паоло Пазолини. Эвтаназия, «гуманная смерть» (не путать с нацистской акцией убийства «неполноценных») как способ защиты своего ЧСД встала в порядок дня. Чхартишвили избрал писателей в качестве персонажей своей книги как раз потому, что они выступают в качестве испытателей на этом полигоне ЧСД. Как бы далеко назад ни уведила его хронология суицида, взгляд на нее принадлежит новому положению вещей. Между отчаявшимися персонажами Алексиевич, ныне стыдящимися не только своей жизни, но и попытки смерти, и отчаявшейся Мариной Цветаевой (Не надо мне ни дыр / Ушных, ни вещей глаз. / На твой безумный мир / Ответ один — отказ) различие не только человеческое, но и историческое.

Чхартишвили сам артикулирует в своей книге наличие как бы двух наций в российском социуме. По отношению к патриархальности персонажей Алексиевич его книга носит отчетливо модернизационный характер. Добровольная смерть перестает быть неви-

димкой. Она так же выходит из сферы идеологического мифотворчества («И как один умрем / в борьбе за это»), как и из позорящей тени «первородного греха». Она становится делом личной ответственности каждого.

Разумеется, никакая книга не может дать ответ на вопрос о самоубийстве. Ни в каком космическом задачнике нет ответа на этот вопрос. Книги лишь маркируют текущие процессы, и вопрос о качестве смерти — обратная сторона вопроса о наличном качестве жизни...

Июль, 2001

Смерть как «ценность»

Москва — город театральный, и студии драматические ухитрялись прорасти сквозь асфальт госмонополистической системы даже в трудные времена. Иное дело — опера. Она является не только более человеко- и капиталоемкой, но — в русской традиции — более «статусоемкой» частью культуры. Знаменитый Большой театр был — во все времена — носителем не только «имперскости», но и «придворности». Основатели МХТ, Станиславский и Немирович-Данченко, попытались — каждый на свой лад — проломить традицию. Станиславский «психологизировал» оперу, Немирович-Данченко «литературизировал» либретто известных опер и оперетт («Кармен», к примеру) — впоследствии их объединили во второй оперный театр Москвы имени обоих.

Выпестовать экспериментальный, «камерный» (он так и называется) оперный театр удалось уже в наши дни лишь однажды бывшему худруку Большого, режиссеру Борису Покровскому, в цоколе жилого дома на Соколе. Там он разыграл флагманскую авангардную оперу Шостаковича «Нос», не говоря о том, что остроумно и с блеском осуществил многие другие «малые» оперные формы.

Появление сразу двух молодых оперных коллективов в московском театральном ландшафте само по себе могло послужить знаком революционности постсоветских перемен. Город, ставший на какое-то время почти государством в государстве, поддержал не-

тривиальные начинания. «Новая опера» под руководством дирижера Евгения Колобова и «Геликон-опера» во главе с режиссером Дмитрием Бертманом — городские театры. Оба обратились к «большим» операм. Но, не обладая ни «большой» сценой, ни «большой» труппой, стали — вполне в духе времени — создавать «версии».

Колобов, кстати, подобно Станиславскому, обратился к наиклассичнейшему «Евгению Онегину». Разумеется, его дирижерское по преимуществу обновление имело мало общего с работой «по системе», но пересмотру снова подвергся сам принцип оперного спектакля. Поначалу театр помещался в непригодном здании кинотеатра, и оркестр в спектакле разместили не под, а над уровнем сцены, обравив им неглубокое сценическое пространство. Музыка Чайковского стала не только слышима, но и, так сказать, видима. Опера зазвучала кантиленно — знаменитые арии перестали вырываться из общего звучания оркестра и хора. С тех пор, хотя музыканты заняли свое обычное место, оркестр и хор стали такими же главными действующими лицами лучших постановок «Новой оперы», как солисты.

«Геликон-опера», выросшая из студенческого курса режиссера Дмитрия Бертмана (осуществившего «Мавру» Стравинского), избрала путь острого, порой парадоксального осовременивания оперной классики (при желании здесь можно услышать далекий отклик опытам Немировича). В старом московском особняке на Никитской (бывшем Клубе работников медсантруд тож), где всего-то и глубины сцены что авансцена, а действие разворачивается наподобие горельефа, его назывной, знаковый характер стал маркой театра: в искусстве «неудобства» не только ограничивают, но и провоцируют воображение. «Геликон» не боится быть остросовременным, на грани фола. К примеру, в «Аиде» Радамес, полководец «тоталитар-

ного» египетского государства, влюбляется не столько в соперницу принцессы Амнерис, сколько в представительницу «врага».

Разумеется, оба театра не стоят на месте, и для сегодняшнего среза я выбираю если и не последние, то самые полные спектакли, как некоторое *scedo* на границе веков (премьерный «Риголетто», например, в «Новой опере», несмотря на гастроль баритона Хворостовского, бешеные цены и ажиотаж, творческого интереса не представил).

«Новая опера» успела получить от правительства Москвы эlegantное здание в намоленном театральном месте столицы — в саду Эрмитаж, — слегка стилизованное под «югенд» и с отличной акустикой. «Травиата» (на языке оригинала) имеет подзаголовок «спектакль по опере Дж. Верди», и это точно обозначает ее жанр (дирижер Е. Колобов, режиссер Алла Сигалова). В ней нет ничего от привычной бравурности, искрометности арий, ничего от веселья. Спектакль начинается резко и некрасиво: Альфред тащит труп Виолетты, и все происходит уже *post mortem*, как эхо, как воспоминание: «Травиата» одета в глубокий траур. Немецкий сценограф Эрнст Гейдебрехт обратился не к беспечности парижского полусвета, а к макабру Европы между войнами. Черные зеркальные плоскости, замыкающие сцену, отражающие друг друга, хром и никель барной стойки, угловатая люстра, хищно расплывающаяся, как огромный паук, над салоном греха или уходящая вверх, напоминают о незабвенном «Мабузе» Фрица Ланга. В траурно-черной толпе снобов и куртизанок с бликами серого можно заметить глухие сюртуки и погребальные котелки будущих факельщиков — в финале они отнимут у Альфреда труп. «Урбанизм» особенно Виолетты заметен в эпизоде Буживаля, где вместо пасторали — лишь брошенный мотоцикл Альфреда измеряет удаление любовников от полусвета.



Партия Виолетты, как и сценический ее образ, отмечены той же хрупкостью, ломкостью, мраком, что и все решение спектакля. (Кстати, исполнительница роли Любовь Петрова уже покинула театр и с блеском дебютировала в Metropolitan; теперь партию исполняет тоже молодая и способная Марина Жукова. А рггорос: великолепный состав труппы сталинского Большого обеспечивался, увы, категорическим императивом «железного занавеса».)

Но настоящий *tour de force* спектакля — знаменитая ария Виолетты и ее смерть. Ария звучит не в разгаре общего веселья, а дома. Натурализм начала спектакля здесь становится натурализмом болезни — ножная ванна и прочие медицинские процедуры служат интродукцией арии, которая звучит как печальное эхо разгульной жизни, как траурное воспоминание. Для смерти, напротив, использован символический мотив, «открытый» еще в «Марии Стюарт». Там момент казни был передан вспышкой алого. Здесь Виолетта вырывается из рук Альфреда и Жермона, и в ослепительной белой вспышке душа ее расстается с телом, теряющим жизнь, звучит вердиевская *Stabat Mater* — на руках у Альфреда труп... При самом блестящем исполнении солистки ее партия, как всегда в «Новой опере», — органическая часть звучания оркестра и хора; а «партитурность» постановки Сигаловой (восходящая к Мейерхольду) создает из знакомой оперы реквием любви и смерти.

Мы живем в эпоху Танатоса, и это всеобщее состояние цивилизации. На постсоветском пространстве смерть — военная ли, криминальная, холодная и голодная, от бедности или дефицита медицины — обесценилась и стала привычной. Высокая смертность — коэффициент состояния общества. Потребность культуры поднять цену смерти как инобытия любви — столько же выражение Танатоса, сколь и попытка ему противостоять. В отличие от драмы, где пафос кажется

смешным, опера, где «идеальное» обеспечено музыкой, может себе позволить не опускаться до уровня всеобщего стёба.

Если «Новая опера» переводит любовь и смерть Виолетты в регистр реквиема, то «Геликон-опера», поставившая к своему десятилетию «Леди Макбет Мценского уезда», решает любовь и смерть Катерины Измайловой в жанре сатирической трагедии.

Судьба классической оперы Дмитрия Шостаковича почти так же знаменита, как и сама опера. Она была так же бурно прославлена, как потом бескомпромиссно запрещена статьей «Сумбур вместо музыки», ставшей символом сталинизма. Да и впредь — ставили урезанную «Катерину Измайлову».

«Геликон» вернул на сцену оригинал (естественно, в версии театра — режиссер Дмитрий Бертман, дирижер Владимир Понькин). Театр резко актуализировал старый лесковский провинциальный сюжет, придвинув его вплотную к нашей «новорусской» проблематике. Художники Игорь Нежный и Татьяна Тулубьева, за неимением глубины сцены, выставили напоказ зримую семиотику драмы. Ничего этнографического, никакой «дворни». «Производственный» задник; два черных вентиля, которые бешено вращаются в моменты кульминаций (привет Мейерхольду); массовка в черной кожаной прозодежде (салют ему же; а можно Лангу — «Метрополис»). На первом плане — железная клетка и стулья со спинками-решетками, которые впоследствии обозначат каторгу. И прославленный красный диван Дали (губы Мэй Уэст) — азбука запретов и соблазнов. Катерина в глухом красном платье томится в клетке подавленных эротических мечтаний. И только когда она уже сойдется с Сергеем, убьет докучливого свекра и мужа, она выйдет в белом — не только готовая к новой свадьбе, но очищенная и просветленная любовью (если читателю это покажется странным, напомним Мастера и Маргариту — ведьму).

Кстати, о «нечистой силе» повседневности может напомнить истинная музыкальная дьяволиада свадьбы, полиции и ареста. Разумеется, и тут никакого «темного царства» в духе Островского — пиджаки «деловых», офисные секретутки в качестве obsługi. Язвительные, саркастические, почти Ювеналовы звучания Шостаковича за истекшие десятилетия не только не упались, но, кажется, впервые обрели свой настоящий объект в «новорусском» обществе...

...Каторга снова замыкает решетки, но не касается внешнего облика Катерины. Только на диване «соблазна» черный Сергей обольщает соперницу — Сонетку в том же красном эротическом платье Катерины, как будто она глядится в прошлое. И когда Катерина сильным движением топит соперницу, она убивает себя прежнюю и уходит вслед в очистительную смерть-искупление... Страстные и демонические звучания переходят в печаль — великую и светлую...

Может показаться странным, сколь много общего у двух непохожих, почти противоположных спектаклей двух молодых оперных театров. Их несомненный урбанизм, оглядка на «авангард», развитая цветовая символика (любовь и жертва Виолетты как бы исподволь высветляет черную толпу снобов). Но главное — их обращенность к любви-смерти или смерти-любви, воплощенная в женском образе. Любовь просветляет и возвышает смерть — может быть, именно в этом message обоих спектаклей. Смерть обретает высокую, почти сакральную ценность. Она становится обеспечением любви: нет повести печальнее на свете...

Переходя на плоский язык фельетона: может быть, эти Магдалины умирают за нас, чтобы мы вспомнили: какие ни на есть, мы все же люди, а не просто статистически убывающее население...

Июль, 2001

Берлин — театр

Хотя ГДР досталась студия DEFA (бывшая UFA), я бы не назвала Берлин-Ост городом кинематографическим. И не то чтобы кино было обижено талантами. Были интересные режиссеры и интересные фильмы, которые, кстати, «советская сторона» отказывалась покупать, хотя гдээрзовских картин в прокате было немало. Помню, как я спорила по поводу «Третьего» и «Ключей» Эгона Гюнтера и «Легенды о Пауле и Пауле» Хайнера Карова — увы... По нашей номенклатуре это были фильмы «о женских судьбах».

Надо сказать, что гдээрзовская модель социализма, на уровне «надстройки» гораздо более идеологически зашоренная, чем наша (дряхлая и в меру циничная), была к женщине существенно благосклоннее на уровне «базиса». Как-никак зарплата давала ей материальную, а хорошие киндергартены физическую возможность быть матерью-одиночкой и бороться не за выживание, а за трудовое равенство. Парадоксальным образом на западном фоне она всегда была одиночкой (статистика разводов в ГДР была очень высока), и это давало отличным актрисам Ютте Хофман и Анхелике Домрезе возможность создавать эксцентрические характеры. Напротив, их западные товарки, подхватив из рук никнувших молодежных движений знамя протеста, сумели сообща преобразить его в спрос на «феминизм» и создать себе «рабочие места» в виде университетских кафедр, «феминистской кри-

тики», журналов, бутиков, не говоря о «квотах» в правящих структурах. Впрочем, вопрос о киндергартенах пока остался нерешенным.

К тому же поиски кино ГДР пришлось на время вторжения телевидения, а в ГДР — вторжения капиталистического телевидения в социалистическую жизнь. Телевидение отнимало зрителя у большого экрана. Помню единственный случай, когда зрители штурмовали кинотеатры и на отечественный фильм нельзя было достать билет: это как раз была «Легенда о Пауле и Пауле». Теперь кинематография DEFA — целая призрачная страна, открытая для историков (фильмы студии иногда показывают в Германии разные каналы телевидения, а «Легенда» в период Wende стала культовой лентой молодых «осси»).

Зато Берлин-Ост был для меня городом достаточно театральным. Диктатуры всегда щедро субсидируют культуру, если не в качестве Агитпропа, то фасада. Но культура «пресволоочнейшая штуковина»: нет-нет да и выкинет штуку. По мере возможности я старалась смотреть спектакли, а некоторые не по одному разу.

Москва помнила впечатление от гастролей «Берлинского ансамбля», который уже после смерти Брехта привез свою жесткую, несентиментальную классику. Характерное здание на Шиффбауэрдамм, через мост от Фридрихштрассе, прославленное в 1920-е evergreen шлягером Брехта—Вайля «Трехгрошовая опера», было, конечно, скорее театром-музеем. Но в прославленных постановках блистали еще замечательные актеры. В брехтовской версии «Кориолана» Шааль и Тате в сцене поединка умели, можно сказать, без разбега по взлетной полосе вскочить на такую точку кипения, что это казалось почти трюком. Ничего «античного»: оба маленькие, энергетичные, напоминающие больше берсерков древних саг, они создавали на сцене вер-

тикальный смерч мгновенной схватки. По мне, один проход Елены Вайгель в роли Кориолановой матери — вернее, ее шествование через всю сцену с огромным развернутым знаменем, которое она несла, прогибаясь назад, на непостижимо вытянутой руке, — стоило всей ее Кураж, сыгранной резко и едко, но очень уж теоретично (толстуха Хурвиц в роли немой Катрин стирала, как губка, ее острый рисунок своею неистребимой материнскостью). А тот же Шаалль — резинново-виртуозный негодяй Артуро Ui? Я и до сих пор думаю, что пьесы Брехта, как никто, умевшего поставить под вопрос самую природу человека, нынче изгнанные со сцены его же теоретической упертостью, вернутся однажды, уже без оглядки на «школы». Кстати же, «очуждение» настолько впиталось в плоть современного театра, что постановка Брехта «по Станиславскому» выглядела бы новацией... На Шиффбауэрдамм мы ходили пешком через Шпрее, иногда кутили в «Ганимеде»: обычай театральных кафе всегда казался мне в Берлине привлекательным.

Помню отличные постановки русской классики Маттиаса Лангхоффа в Театре им. Горького. Он не повторял российские спектакли (Чехова, например), однако и не перелицовывал их в современность. Но как неожиданно и точно прозвучал у него в «Трех сестрах» очень немецкий мотив «Kinderstube» (общей детской), которого я никогда не встречала в других спектаклях, несть им числа.

На траверсе той же Фридрихштрассе располагался «Дойчес театр», знаменитый (как, впрочем, большинство берлинских сцен) своим макс-рейнгардтовским прошлым. Там всегда было что-нибудь интересное. К примеру, задиристый «шестидесятнический» спектакль Шенемана «Страдания юного В.» (кстати, по остроумной книге того же Пленцдорфа, что и «Легенда о Пауле и Пауле»). Это была дерзкая перелицовка Гете

(найденного героем в сортире), гвоздем которой стал знаменитый молодежный шлягер «Blue Jeans» — а почему бы штанам, брюкам ли дудочкам или джинсам, не стать знаменем молодежного бунта, чем они хуже башмака? Но был у меня в «Дойчес театр» спектакль не менее любимый, чем фельзенштейновский «Рыцарь Синяя Борода». Это был знаменитый «Дракон» нашего отечественного Шварца (столь же очаровательный, как «Голый король» в московском «Современнике»), поставленный Бенно Бессоном. Лучшей постановки этой пьесы мне видеть не приходилось.

Бессон был самым молодым, самым ослухшим из оставшихся четырех учеников Брехта и, на мой взгляд, самым талантливым. Когда-то он исколесил дороги Франции со своим бродячим театром-фурой (как и Брехт, он был швейцарским подданным) и привнес в суровый кальвинизм своего учителя иноземную грацию и ноншалантность. Помню, как он поставил «Прекрасную Елену» Петера Хакса, «оперетту для актеров по Жаку Оффенбаху» с маленьким венским оркестриком на сцене. Среди хора служанок — длинноногих герлс — упитанная дурнушка Елена единственная не тянула на «красавицу», но именно эта непохожесть плюс артистизм и прелестный голос делали ее предметом всеобщего вождения, в том числе нескладного пастуха Париса в античных сандалиях и козлиной шкуре. Пусть мимолетность, но какая талантливая! «Дракон», напротив, был прославленным спектаклем, одним из громких триумфов Авиньонского фестиваля Жана Виллара. Впрочем, у этого шлягера тоже была *sua fata*. Спектакль вызвал бурные аплодисменты «буржуазной» публики, и режиссер, встревоженный этим (не забудем о молодежном бунте 1960-х), немедленно перелицевал спектакль на «антикулинарный» манер. К счастью, ему не удалось лишить публику законного удовольствия. Не знаю,

как выглядел авиньонский вариант, но длинный меланхоличный Ланселот в наряде ковбоя-избавителя (не забудем реабилитацию американского кино французскими интеллектуалами), строптивая Эльза в наряде, похожем на затейливый мейсенский фарфор, и бюрократически-обыденный Дракон, лишенный тени inferнальности (не забудем «голового короля» Евстигнеева), не говоря о сценическом дизайне, — все было снайперски точно, играло и пенилось. Впрочем, дело, может быть, было не только в буржуазной публике: Бенно нравилось возвращаться к любимым пьесам («Мир» Аристофана или «Дон Жуан» Мольера) и выворачивать их так и сяк: он не верил в единственные решения, наподобие брехтовских «моделей». Может статься, поэтому «семья», ревниво охранявшая «права», старалась не допустить его до «наследия», на чем оно, думаю, много потеряло.

Во времена, когда в СССР возбранялось «искажать классику», этот неугомонный протеизм Бенно так меня радовал, что я даже пыталась «пробить» на телевидении передачу, где режиссер мог бы показать, как по-разному он прочитывал ту же пьесу или сцену. Но немецкий язык... но «плюрализм»... да и вообще тогдашний бессоновский «праздник непослушания» сквозь фильтры телевещания просочиться не могли.

Однажды Бенно пожаловался, что, посетив Москву по приглашению Минкульта, он просидел в гостинице и никого не видел. Это был идиотизм, и накануне его следующего короткого визита я договорилась о встречах с Ю. Любимовым и А. Эфросом.

Ю.П. назначил нам свидание в знаменитом ресторане ВТО, и это была по-своему замечательная не-встреча двух художников. Любимов пришел взмыленный, с какой-то очередной баталии в министерстве, и «сыграл» ее нам с присущим ему темпераментом и



артистизмом. Но в авантюрную игру Таганки с начальством на грани фола, в которой театр отвоевывал столько «суверенитета», сколько было возможно и более, Бенно не врубился: его как раз занимала конфронтация с «буржуазной публикой». Но в эту (сугубо западную) проблематику не врубался тогда Любимов. Оба монолога были блистательны (как я жалела, что не записала их на пленку), но совершенно друг мимо друга. Это не было индивидуальное взаимопонимание — это было наглядное выражение более широкого взаимопонимания СССР—Запад в эпоху молодежного «левого» активизма. Впоследствии я сформулировала для себя этот западно-восточный дискрипанс тех времен: ваши «левые» — это наши «правые» и наоборот. «Левый» Любимов и «левый» Бессон в тот момент находились на разных концах.

Встреча с Эфросом была у меня дома за блинами. Оба уцепились за какой-то чисто сценический, почти технический вопрос, и через полчаса я поняла, что мои переводческие потуги излишни. Бенно не знал русского, Толя ничего, кроме русского, они объяснялись на каком-то птичьем режиссерском языке. Записать эту долгую и в высшей степени интенсивную беседу со вспышками согласий и споров на пленку было бы невозможно: только на еще не существовавшее видео. Ни «левое», ни «правое» к ней отношения не имели. Это был странный разговор без языка о тонкостях профессии. О многосмысленности классики, о том, как вытаскивать эти смыслы на поверхность, как старую пьесу делать новой, и прочая, и прочая. Так или иначе, но Бенно уехал с ощущением, что Москва — город театральный.

...А потом ему дали собственный театр «Фольксбюне» на площади Розы Люксембург, построенный на «народные деньги» (движение Volksbühne началось еще в конце XIX века). Открывал сцену все тот же везде-

сущий Макс Рейнхардт, а провоцировал публику пролетарский авангардист Эрвин Пискатор. Но, хотя место было вроде «намоленное» и недалеко от Алекса, в Берлине-Ост оно казалось на отшибе. Получив это массивное и неудобное здание (заново отстроенное после войны) на плохо освещенной площади, Бенно постарался сделать его приветливым. Теперь его можно было застать в соседнем кафе «Пингвин», освоенном театральной шарагой. Спектаклями он постарался заполнить не только сцену, но и все пустынное пространство театра. Помню молодежный спектакль, который так и назывался «Спектакль» и шел, можно сказать, повсюду. «Племянник Рамо» (Бессон поручил его двум молодым режиссерам) призван был вовлечь публику не только в провокативный диалог по Дидро, но и во взаимный диалог. Спектакль шел в фойе, которое изображало парижское кафе с крошечными столиками; официантки подавали кофе и напитки, зритель воленс-неволенс оказывался нос к носу, коленка к коленке с соседом по столику. Но, разумеется, театр может в самом лучшем случае создать лишь публику «с человеческим лицом». Здесь Бенно удалось поставить брехтовского «Доброго человека...», заполучив права, уж не помню каким кружным путем. Шен Те/Шуи Та играла замечательная Каруссайт, актриса резкого и одновременно изящного рисунка, в то время, кажется, еще жена режиссера.

Бессон не принадлежал к числу моногамных мужчин, и разобраться в его женах и детях, которых он не забывал, было непросто. В конце концов он снял квартиру в той части Большого Берлина, которая считалась самостоятельным городом Кёпеник. Имя его в свое время прославил мятежный сапожник Фойгт, он же «капитан из Кёпеника», который, переодевшись в униформу, захватил с несколькими солдатами магистрат, заставив весь крещеный мир смеяться над прус-

ским мундиropочитанием. Он дал повод для нескольких фильмов, да и теперь, наподобие Швейка, остается фольклорным героем народных гуляний (иногда, впрочем, эта традиция играет положительную роль: как известно, обычные шупо остановили гитлеровский путч 1923 года в Мюнхене, не посмотрев на генерала Людендорфа). Кёпеник очень красиво расположен на большой воде Шпрее, и у Бенно была там просторная квартира, недра которой даже не просматривались. В ней, каким-то образом лада между собою, жили дети и приходили жены, и там, во главе этого патриархального клана, я в последний раз видела Бенно Бессона, блистательного режиссера театра ГДР.

...Нынче, приехав в Берлин, я с огорчением услышала, что вчера закончилась гастроль Лозаннского театра: он несколько раз сыграл «Кавказский меловой круг» Брехта на французском в постановке Бессона, оставив у балованной берлинской театральной публики «послевкусие» остроумия, легкости и актерского блеска, — увы...

Театр одного автора

Писатели, в том числе великие, делятся на два разряда: графоманов и пишущих трудно. К первым принадлежит Лев Толстой, ко вторым — Чехов; к первым — Бальзак, ко вторым — Флобер. Эдвард Радзинский пишет легко и много. История дает ему материал для галантных походов, как и для драматических биографий. Его элегантно изданное «Собрание сочинений» («Вагриус») занимает в книжных магазинах свою полку, охотно посещаемую читателями. На Западе известна его трилогия «Николай II», «Сталин», «Распутин». Но начинал он как автор современных пьес.

Я помню, как мы спорили с Анатолием Эфросом, постановщиком спектакля «Сто четыре страницы про любовь». Мне казалось, что молодой драматург записывает болтовню влюбленных обидно стенографически, она сходилась бы для любой пары. Впрочем, уже тогда он нашел безошибочный ход: молодая стюардесса (профессия в те поры новая и модная) погибала, помогая пассажирам. От этого любовный лепет как бы уплотнялся, тяжелея в своем значении. Не пренебрегал автор и эзоповым языком исторических притч, трактующих в то же время проблемы современности («Театр времен Нерона и Сенеки»). В памятное время перестройки драматург Радзинский броско и наотмашь живописал циничные и коррумпированные нравы советской элиты, увы, предвосхищая еще бо-

лее циничный и коррумпированный *modus vivendi* грядущих постсоветских элит. Его пьесы всегда были в высшей степени «актерскими», а то и предназначенными конкретным исполнителям. Его спектакли были стойким зрительским «дефицитом».

Когда — историк по образованию — Радзинский предпринял свой труд о последней царской семье, казалось, он как раз и призван удовлетворить постсоветский спрос на ностальгическую агиографию, которой с удовольствием отдавал дань, к примеру, кинематограф. После десятилетий вполне казарменного, хоть и имперского, социализма так обаятельны казались пышные царские выезды и церемонии, мундиры и эполеты, тонкие талии и белые шляпы княжон, легенда о любви императора Ники и его нежной супруги Аликс, уже воспетая зарубежным экраном («Николай и Александра», 1971).

Русский исторический роман — в старинном ли и милом варианте Данилевского или в вульгарном и тенденциозном Пикуля — всегда занимал заметное место в пристрастиях «самой читающей в мире» публики. У интеллигенции были свои высоко ценимые серьезные исторические романы Давыдова и Трифонова, пронизывающие мучительный материал отечественной истории «вечными» — они же современные — и вечно «проклятыми» вопросами. Это был способ оглянуться на себя трезво и нелицеприятно.

Радзинский, тяготеющий к острой сюжетности, не соблазнился, однако, романной формой, предпочтя остаться «при факте», по слову Достоевского: архивный материал имеет свой *challenge*. Его трилогия представляет собою труд исторический в собственном смысле слова. Обширная переписка Ники и Аликс, дневники и масса домашних фотографий не склонили его к сентиментальной идиллии. Сквозь трогательные перипетии частной жизни венценосной семьи

(«Романовы. Венценосная семья» — так назовет свой апологетический фильм Глеб Панфилов) проступают скрежещущие противоречия кризисной эпохи. И Аликс (любимой внучке самой остойчивой из английских королей, Виктории), подстрекающей вовсе не способного к тому мужа к самому жестокому самодержавию и готовящей к этой роли больного наследственной гемофилией сына, достается в истории роковая роль наподобие леди Макбет русской монархии.

Зато, «когда Бирнамский лес пойдет на Дунсиан» и Романовы окажутся в роли заложников, хроника странствий царской семьи со всеми присными (тем более на фоне нынешнего беспардонного капитализма с его коррупцией и меркантильностью заказных убийств) приобретет характер почти что саги. И даже палачи, которые, по нынешним меркам, могли бы, прихватив пресловутые бриллиантовые корсеты княжон (от них не хуже, чем от бронежилетов, отскакивали пули), смыться за границу в неразберихе Гражданской войны, выглядят в этой саге представителями революционно-террористической, но все же морали. Как-никак, но рискованно и тайно они отправили сокровища в казну, революции же всегда казнили своих августейших жертв.

История третьей книги — «Распутин» — сама по себе увлекательная сюжетная перипетия. Исчезнувший архив Старца был куплен на аукционе «Сотбис» Мстиславом Ростроповичем, который — в копиях — предоставил его Радзинскому. Это, разумеется, неслыханная, сказочная удача для исторического писателя.

Прописывая вторично, по палимпсесту «Николая II», историю конца империи — на этот раз из самой провокационной, распутинской перспективы, — автор заново открывает в царском семейном и ближнем, околосемейном круге «бездны» не столь «достоевские», сколь вполне «фрейдистские». Клубок запретных



вожделений, не только не реализованных, но часто даже не осознанных, «вытесненных», на фоне слишком очевидной скандальности придает величие и падению дома Романовых зловещую напряженность. При этом Старец, которому принадлежала роль спускового крючка в этой семейно-государственной драме, обнаруживает не только столь модные ныне экстрасенсорные способности, но и сметливое, циничное понимание механизма тех граблей, на которые не устают наступать политики, в том числе нынешние: чем больше гонений на себя он провоцирует, тем безрассуднее бросается на его защиту царица, — документальный сюжет, которого не выдумало бы и самое пылкое воображение... Недаром, видно, — на нашей уже памяти — не удалась попытка поднять монархическую волну Киселеву (недавнему герою страстей по НТВ). Ныне живущие Романовы не вызвали у населения прилива национальной ностальгии...

Сталинская часть трилогии кажется менее убедительной, впрочем, недостаток убедительности Радзинский разделяет со всеми авторами — великими и просто талантливыми, — которые касались этой фигуры. Может быть, тиран не оставил достаточно личных свидетельств. Он обозрим скорее снаружи (кажется, что мера его вникания в каждую молекулу советской жизни все же преувеличена). А может быть, между ним и воображением писателя или историка стоит размах советского прозаически-бюрократизированного холокоста, который (так же, впрочем, как нацистский) не охватывается сознанием. Во всяком случае, вождь уклонился от чести стать героем национальной мелодрамы.

«Ужель загадка разрешилась, / Ужели слово найдено?» Впрочем, не стоит понимать его ни узкожанрово, ни тем более уничижительно. Это не просто литературное обозначение — скорее российский способ мирочувствования.

Трудно определить его, можно лишь подойти издали, от классики, например. От Пушкина ли — «То веселье удалое, / то сердечная тоска». От Островского ли — его трагик Несчастливцев — скорее актер мелодрамы (которой, кстати, и сам драматург щедро отдал дань). Можно — уж совсем кощунственно — процитировать Пастернака: «Когда строку диктует чувство, / Оно на сцену шлет раба, / И тут кончается искусство, / И дышат почва и судьба». Разумеется, поэт говорил не о том, но слова «чувство», «почва», «судьба» — первостепенны в тезаурусе этого — базового, можно сказать, — российского мирочувствования.

Когда-то, исследуя в Киноинституте зрительские предпочтения советской поры, мы обнаружили любопытную закономерность: если комедия была королевой долголетия, то в верхнюю строчку по сборам почти всегда выходила мелодрама (которая, впрочем, так себя не называла). В дореволюционном кино она к тому же предпочитала happy end'у «плохой конец», ставший ее маркой. Нечего и говорить, что «долгие песни ямщика» (по Пушкину) тяготели к балладе мелодраматического же толка.

Мачеха ли история здесь причиной, география ли с холодом ее равнин, беззащитность ли человека на Руси или его тяготение к «высокому», но стесняться этого мирочувствования перестали лишь теперь, усевшись за телесериалы.

Именно поэтому Радзинского сделали культовой фигурой для российской публики не только и не столько его исторические труды, достаточно, как сказано, нелицеприятные; не только популярные пьесы, но главным образом личное присутствие на экране ТВ с циклом передач «Загадки истории». Вот где соединяющее его и зрителя веяние мелодрамы явственно проступает сквозь ткань истории, идет ли дело о пре-

словутом Распутине или о Наполеоне. Автор не пересказывает свои книги — он играет историю. При этом Радзинский дает легкую пищу пародистам, и, разумеется, не все приемлют его манеру. Но в его драматургически и артистически «акцентуированных» передачах, оснащенных перипетиями, сюжетными сюрпризами и голосовыми эффектами, почва и судьба апеллируют сквозь вязь исторических фактов прямо к чувству.

Бывает, актер играет, как по писаному. Радзинский пишет — как играет. Возможно, он родился лицедеем, и все, что он добывает, изучая архивы, беседуя со свидетелями, вступая в переписку с неожиданными корреспондентами, питает театр одного автора, извечную мелодраму российской судьбы. Как поется в старой песне, «Судьба играет человеком, / Она изменчива всегда, / То вознесет его высоко, / То сбросит в бездну без следа...»

Август, 2001

Казус «Антигона»

Может показаться странным, что «Антигона» Жана Ануя, написанная в 1943-м в оккупированном Париже, стала сенсацией с оттенком политического скандала в Москве 2001-го. Как говорится, что ему Гекуба, что он Гекубе, чтоб о ней рыдать? Но билетов не достать, критика взорвалась спорами в диапазоне от и до — вплоть до самых уничижительных отзывов. «Трагическая скука», «Братская могила», «Сталин на сцене МХАТ» — заголовки и подзаголовки газет. В наше время воспаленных этнических разборок «Сталин» — это, конечно, «грузинский след». Спектакль поставлен «лицами кавказской национальности», притом маститыми, — режиссером Темуром Чхеидзе и сценографом Георгием Алекси-Месхишвили; в роли Креонта — последний трагик Отари Мигвинетухуцеси (фамилия для русского головомная). Что до братской могилы, то Хор у Ануя предупреждает: «Трагедия успокаивает прежде всего потому, что знаешь: нет никакой надежды, даже самой паршивенькой. Ты пойман, пойман, как крыса в ловушку». И «неважно, что один убивает, а другой убит. Кому что выпадет». Ведь даже участники едва ли держат в уме случай вероломства, с которого пошли беды семивратных Фив: похищение царем Лаем сына царя Пелопса; а дальше — проклятие рода Лабдакидов, злосчастье Эдипа, драка его наследников Этеокла и Полиника за власть, коалиция Полиника «семеро против Фив»,

взаимное убийство братьев, приказ царя Креонта оставить предателя непогребенным под страхом смерти, решение Антигоны (невесты креонтовского сына Гемона) предать тело брата земле, тщетные уговоры царя, казнь Антигоны, самоубийство Гемона и его матери Эвридики — цепь трагической вины и возмездия — короче, тяжелый античный рок...

«Антигона» Ануя (парафраз Софокла) — не драма, где может случиться всякое, а, скорее, диспут между Креонтом, сказавшим жизни «да», чтобы заняться каким-никаким обустройством многострадальных Фив, и Антигоной, готовой сказать «нет» и умереть, и каждое время перефразирует его в своих терминах. В исходной версии Софокла это был новый людской, государственный закон *vis-à-vis* древнего, родового, сакрального предания. У Ануя — экзистенциальный выбор: вызов Сопротивления соглашательскому вишійскому режиму. При этом он не лишает Креонта ни собственной правды, ни права на аргументы, ведь важно «сказать, что не было сказано», «о чем, может быть, даже еще не знаешь».

У театральной Москвы своя антигоновская зарубка — спектакль 1966 года Бориса Львова-Анохина (Театр им. К.С. Станиславского) со смелым допуском: на роль Креонта он выбрал любимца публики Евгения Леонова, актера редкой органичности и задушевности, скорее комедийного, безо всякой «номенклатурности» — обыденного человека. Его доводы казались резонными, но плебейскими и, хуже, «мещанскими». Ну, разумеется, мы все были «за Антигону», упругую, как стрелка, отважную героиню Никищихиной. Конформизм *vis-à-vis* нонконформизма — классическая коллизия 1960-х годов.

Поставленная на сцене МХАТа (на сцене в буквальном смысле, ибо и выгородка, и амфитеатр углых кресел поместились за железным занавесом, отделя-

ющим зал) нынешняя «Антигона» как будто возвращает в знакомый шестидесятилетний хронотоп: голая изнанка сцены, стол с разбросанными ролями, джинсы и свитер Антигоны, вязаная домашняя кофта Креонта — воздух репетиции; разве что кладка стены намекает на античность. Но это «ретро» обманчиво. Теперешняя Антигона отказывается быть героиней, а Креонт меньше всего напоминает «маленького человека», и не только своим громадным ростом.

«Нет великого Патрокла, жив презрительный Терсит», — написал когда-то Шиллер, следуя Гомеру. Если у Леонова Креонт был из «презрительных Терситов», то у нынешнего исполнителя он из племени Ахиллов и Патроклов, шурин Эдипа, царь не только по престолонаследию, но и по харизме. Тяжелая наследственность Лабдакидов, однако, тяготит его, он отказывается от трагического жеста Эдипа, говорит жизни «да» и, засучив рукава, берется за грязную и грубую работу повседневного правления, не желая быть ни героем, ни тираном. И дело не только в том, что этот Креонт — хороший семьянин, который ласково и пунктуально кормит с ложечки больную жену, и даже не в том, что он обнимает и пестует любимую племянницу Антигону, уговаривая ее отказаться от разрушительного подвига, хотя это мгновение взаимного доверия — кульминация спектакля. Дело в том, что этот Креонт — не мещанский здравомыслец, а прагматичный государственный деятель, с темпераментом и статью Эдипа (которого, кстати, актеру тоже довелось играть), пытающийся навести какой-никакой порядок в коррумпированных Фивах, — и вот где зарыта собака вскипевших споров и разброса мнений. Государственничество *vis-à-vis* своеволия индивидуализма — термины, в которых Чхейдзе (обращавшийся к пьесе и ранее) поставил Ануя сегодня. И опять-таки дело не только в том, что хрупкой и нервной Марине Зу-



диной трудно приходится с таким могущественным партнером, — колеблется этическая почва героического жеста Лабдакидов: Этеокл и Полиник — честолюбцы и негодяи, сакральность выветрилась из родового предания. Сказав свое отчаянное «нет», Антигона вдруг понимает, что не очень и помнит свое «во имя».

«Аллюзия», любимое словцо позднесоветской культуры, в постсоветской действительности не только утратила респектабельность, но стала почти издевкой, синонимом кукиша в кармане. Меж тем картина социальной аномии (по Дюркгейму), которую рисует Антигоне Креонт, — аллюзия «в натуре» (и «грузинский след» здесь вовсе не случаен): «ведь нужно, чтобы кто-то стоял у кормила — судно дало течь, оно нагружено преступлениями, глупостью, нуждой; команда не желает ничего делать и думает лишь о том, как бы разграбить трюмы, а офицеры строят удобный плот, чтобы унести ноги; мачта трещит, паруса разодраны, и эти скоты подохнут, потому что каждый думает о своей шкуре, о своей драгоценной шкуре».

Понятно, что Креонт всегда ссылается на разруху, но театр существует сегодня, сейчас, сию минуту, и зритель слышит то, что актуализировано режиссером спектакля и великим режиссером — временем. На этом основании один из рецензентов даже заподозрил, что театр таким образом намекает властям на свою солидарность. Весьма возможно, но в наше время объявленного «обмена» популярные лица и знаменитые имена и так свободно конвертируются в привилегии, не требуя «византийских» интриг, меж тем как «созвучность» (словцо тоже подзабытое) версии театра настроениям части зрителей, они же избиратели, очевидна. Многие и сами недоумевают по поводу своего сочувствия Креонту вместо Антигоны, но не забудем, что премьера вышла в затылок памятным и ошеломляющим событиям 11 сентября в Нью-Йорке,

когда «сказать “нет” и умереть» стало вдруг не только заветом нонконформизма, но и устрашающей практикой террористов-шахидов.

Время, протекшее с премьеры Ануя в парижском «Ателье», да и с памятного нам спектакля в Театре Станиславского тоже, сделало очевидным, что излюбленными «бинарными оппозициями», сколь бы их ни разнообразить, диспут Антигоны и Креонта не исчерпать. За каждым из них не просто «да» и «нет», но целый спектр, облако значений и смыслов. Разумеется, Марина Цветаева, написавшая «На твой безумный мир / Один ответ — отказ», как и многие большие поэты и непоэты, Антигона. Но и генеральская дочь Софья Перовская, принадлежавшая к столпам русского народовольчества и окончившая дни на виселице, и немецкая бунтарка 1960-х, террористка Майнхоф — тоже Антигоны, и камикадзе Второй мировой войны, и воины-шахиды — тоже. Между тем за спиной Креонта так же может маячить соглашатель Пэтен, как и деспот Сталин. Но ведь и президент Рузвельт, который выволакивал Америку из социальной аномии «великой депрессии» посредством New Deal (кстати, его величали как фашистом, так и коммунистом), тоже принадлежит к Креонтам — «ведь нужно, чтобы кто-то стоял у кормила». Так что оба протагониста спора пойманы в ловушку, «как крысы», и в сегодняшнем спектакле это особенно очевидно. Молодая актриса играет усумнившуюся Антигону, старый, умудренный актер — ужаснувшегося Креонта, и конец рода — самоубийство Гемона и Эвридики — дело рук обоих, их общий рок.

На этом можно было бы поставить точку, но в пьесе есть еще один персонаж, в спектакле МХАТа вовсе не столь эпизодический и не столь комичный, как могло бы показаться, это стражник Жона в исполнении Александра Семчева (всенародно знакомое

лицо рекламы пива «Толстяк»). Он всего лишь усердный исполнитель царских приказов, тот, кто изловил Антигону, копавшуюся у труп Полиника, и кому предстоит — после всех уговоров и последних предложений — вести ее на казнь. Актер не наигрывает ни грубости, ни добродушия, его Жона знает обязанности, знает, что передавать записки нельзя, но если за золотое колечко, то можно. Если не передать, то хотя бы записать. Ему трудно это дается не только потому, что он опасается, но главным образом потому, что эмоциональный всплеск Антигоны ему неведомек — он циник. Но не тем интеллектуальным цинизмом, который рушит табу и открывает новые горизонты, а практичным житейским цинизмом «выживателя». Проклятый род Лабдакидов уходит. Уходит отчаянная, хотя уже не героическая Антигона. Изгломанный Креонт, вернувшись от общей могилы близких, нацепит пурпурный плащ цвета их общей крови, чтобы отправиться на государственный совет, еще царь, но уже не жилец. А Жона останется, может быть, повысится по службе. И пока этот «простой человек», «презрительный Терсит» в натуре будет представлять большинство народонаселения, семивратным Фивам из кризиса не выскрестись.

Так примерно выглядит старый-новый миф на сегодняшнем постсоветском пространстве.

Декабрь, 2001

Дом, который построил Гинзбург

В глухие советские времена, когда живопись русского авангарда была уже изгнана со стен музеев в хранилища, нам, студентам-гуманитариям, перепала возможность познакомиться с этими ссыльнопоселенцами запасников, присоединившись к чьей-то неписаной привилегии. В советской системе были такие люки, позволявшие не задохнуться. Как сказал, кажется, Герцен, от дурных российских законов есть одно спасение — такое же дурное их исполнение. Депозитариев еще не было в помине, и полотна стояли на стеллажах, свернутые в рулоны, наподобие миниатюрных колоннад, подпирающих постную экспозицию.

Во время одного из таких полулегальных посещений Третьяковки под ногой у меня хрустнуло, и, подскочив, как будто наступила на змею, я подняла упавший со стеллажа рулон. О ужас, на меня глянул «Черный квадрат» Малевича. Электрический удар ауры (по Бенъямину) этого «священного чудовища» авангарда запомнился куда крепче пристойной подборки холстов группы «Бубновый валет», выставленных на утлых столах сотрудников для каких-то VIP. Можно как угодно относиться к авангарду, но он силен этой почти физиологически ощутимой энергетикой совершающегося открытия.

Теперь, когда русский авангард показан-перепоказан на всех широтах, когда он стал предметом моды и подделок и его выставками можно перепоясать экватор, кажется, что «забытых шедевров» он уже не обещает. Между тем на бойком месте посреди Москвы поздний шедевр — правда, не живописный, а архитектурный — как раз и притаился. Это некогда знаменитый «дом-корабль» Гинзбурга и Милиниса (1928—1930). Когда-то он вольно высился на взгорке Новинского — еще не вырубленного — бульвара на Садовом кольце и со своими антеннами, задранными в небо наподобие мачт, действительно напоминал несущийся на фоне неба корабль. Он был запоздалым флагманом архитектуры (поскольку строительство всегда отставало от громадьи планов), уже лежащей в дрейф и берущей курс на «соцреализм», он же «Культура-2», по схеме В. Паперного.

Теперь с широкой магистрали, сохранившей лишь топоним бульвара, его не видать, он заслонен внушительным корпусом американского посольства. Мало кто помнит о нем. Но каждый раз, отправляясь за визой и взбираясь от станции метро «Краснопресненская» к посольству, я натыкаюсь на дом Гинзбурга, и он бросается на меня, как некогда «Черный квадрат».

Странно, что в бурно строящейся и перестраивающейся Москве, заполнившейся банками и галереями, фондами и фирмами, эта шестиэтажная достопримечательность заросла подмосковными лопухами и одуванчиками и, не считая пары-тройки каких-то малогабаритных контор, стоит пустой. Стекланные ленты окон, опоясывающие по моде того времени здание, целы. Зато из невидимых трещин щегольского некогда бетона пробиваются ростки березы и прочая экология. Время от времени я привожу сюда знакомых профессоров-славистов, и они, по колено в сорняках, запечатлевают на «кодаке» этот памятник великой Утопии.

Есть архитектура, которой ветшание к лицу. Сталинские высотки, которые были предметом нашего презрения, хотя и способствовали образованию новой московской *sky line*, смотрятся живописнее по мере осыпания символов плодородия и прочих «излишеств» — «руинность» их облагораживает. У дома Гинзбурга нет валентностей для романтики упадка. И в запустении он элегантен и функционален. В конце 1920-х этот дом-эксперимент предварил позднейший способ индустриального монтажа здания из фабричных элементов и олицетворил социальный проект рационального коммунального жилья. Не ублюдочной «коммуналки» с ее кустарной перегородченностью и свальным грехом «общих мест», а санитарно обоснованных «жилых ячеек» для разных типов семьи при доминировании коммунальных помещений — детских садов, фабрик-кухонь, столовых, прачечных, призванных отменить частный быт в пользу коллективного, не говоря о зонах коллективного же отдыха.

Хотя жилая норма в этой связи была принята мизерная (9 м. на человека), организация «ячеек» представляет интерес по сей день. Например, «ячейка типа F» представляет собою, кроме передней и санузла, «единое жилое пространство высотой 3,6 м, оборудованное кухонным элементом, спальным альковом (высота 2,3 м) с душевой и встроенными шкафами». Квартиры типа K — «это двухъярусные жилые ячейки. В той части, которая разделена на два яруса (высота 2,3 м), нижний занят коридором, террасой, передней, кухней (4,3 м), а верхний двумя спальнями со встроенными шкафами, ванной и уборной. Жилая комната (25 м) имеет высоту 5 м».

Предание говорит, что первые годы жильцы утопии охотно пользовались утопией фабрики-кухни и отдыхом на плоской крыше с солярием и цветником. Но стихия «коммуналки» поглотила эксперимент. В сухом остатке оказались «переходные» 9 м., которые



сегодня мало кого обрадуют, а перестраивать радикально внутренность дома-эталона значило бы разрушить памятник, да и вряд ли рентабельно.

Если, однако, отвлечься от нормы, «ячейки типа F» явно обнаруживают родство со структурой жилья, известной в Америке как studio, а «типа K» — и вообще обычную структуру американской квартиры. Недаром потенциал стандартной американской квартиры исчисляется количеством спален — one-bedroom, two-bedroom, что эмигранты, в соответствии с духом русского языка, быстро переименовали в одноbedренные и двухbedренные, далее везде.

Занимая studio в Северной Каролине, потом в Вашингтоне, я часто думала, что иные черты социалистической утопии, быстро приконченной в СССР тотальным дефицитом всего — от стройматериалов до пищевых продуктов, были успешно воплощены в «логове капитализма», США, и уже оттуда расплозились по свету, включая постсоветскую Россию. Утопия обещала строителям социализма «раскрепощение от быта», забыв в процессе ускоренной индустриализации и догоняющей урбанизации, что быт — это тоже индустрия, причем с высоким оборотом. Коллективистский быт был вообразен, обдуман, распланирован и построен (как многое в СССР) в виде образцов — образцовый дом социалистического быта, образцовая фабрика-кухня и проч. Но поскольку они не были обеспечены инфраструктурой, а благосостояние строителей социализма к концу пятилеток исчислялось в выплавке чугуна и стали на душу населения, то оно оказалось недообеспечено всем прочим — жильем, едой, одеждой (даже норма 9 м — увы, образец) — и стало заложником барачных и коммунальных, как и периодического рационирования всего прочего.

Как раз тогда американцы запустили кафетерии с движущейся — по моде времени — конвейерной лен-

той и набором fast food для всенародного ланча. Впоследствии, выбирая вместе с прочим служащим людом между McDonalds, Roy Rodgers, Pizza Hut, мексиканской Taco Bell, китайским ресторанчиком, французской брассерией и прочей национальной и местной кухней в ближней галерее, я думала, что советские вожди вполне могли бы принять американскую Eatery в качестве символа коммунизма, написав заодно вместо «Пролетарии всех стран» «кулинары» или, на худой конец, «едоки всех стран, соединяйтесь», что вполне соответствовало бы этнической пестроте как еды, так и ее потребителей, не говоря о духе интернационализма. Почему так получилось, в общем понятно, и бывшему СССР это стоило очередной революции и очередного обнищания существенной части и без того небогатого населения.

Но если взглянуть в коммунально-кухонной перспективе образцового Дома на идею «коллективизма», в нем заложенную, то и здесь обнаружатся парадоксы. Разумеется, пресловутый американский «индивидуализм» выходит на уровень видимости в какой-нибудь толпе у Капитолия в День независимости, где никто никого не касается, сохраняя дистанцию «приватного пространства», и все рассасываются, так и не вступая в физический контакт. С другой стороны, их «коллектив» так же иерархизирован, так же способен к взаимопомощи, интригам, блядству, агрессии, как наш, как и любая «стая». Разумеется, «совковый», столь же фирменный «коллективизм» тоже не миф, а состояние душевной «коммуналки» даже в отдельных квартирах. Но неудавшийся опыт обобществления громоздкого и неуклюжего советского быта порождал таких отъявленных индивидуалистов, каких не сыщешь и в Америке. Их индивидуализм рождался и оттачивался не только на уровне личных библиотек, но и на коммунальных кухнях, подчас в пределах

кухонного стола. Ведь если простое капиталистическое понятие «купить» заменялось множеством слов, лишь условно ему синонимичных — «достать», «добыть», «ухватить», «отстоять» (в очереди), «получить» (по талонам) и проч., то понятно, что из улова распределения, блата, привилегий, колхозного рынка, рудиментов «частного сектора» не хотелось на примусе воспроизводить «микояновскую котлету», племянницу «Мака». Домашние кулинарные изыски были оборотной стороной дефицита, осуществлением тайной свободы и личной предприимчивости в условиях максимального неблагоприятствования. Вместо простых удобств супермаркета и технических чудес передовой кухонной мысли жизнь заставляла проявлять чудеса выживаемости и изобретательности — и это лишь один из многих парадоксов советской жизни...

Эти осколки воспоминаний всякий раз посещают меня, когда, взбираясь к американскому консульству, я останавливаюсь с размаху у пустующего на его задах дома Гинзбурга. Почему в наше время культа престижности никто не польстился на него, для меня загадка. Если не как жилой, то я легко представляю его себе как конгломерат мастерских писателей и журналистов, художников и монтажеров кино-, фотолабораторий и мини-офисов, не говоря о выставочных и игровых возможностях его некогда «коммунального» корпуса.

Впрочем, страшно представить себе этот раритет функционализма, выкрашенный поверх бетона в какой-нибудь веселенький цвет и украшенный башенкой, а не то так фривольной мансардой. Слишком часто в России реставрация оборачивается реконструкцией...

Январь, 2002

Москва—Берлин, Берлин—Москва

Еще когда мы с Юрой Ханютиным просматривали для фильма игровое нацистское кино, нас поражало некое структурное сходство иных лент (особенно военных) с отечественными: бравые офицеры, разбитные солдаты, любовные недоразумения, «жди меня» и прочее. Еще больше поразило оно Ромму, хотя задним числом: а чего, собственно, мы ждали? Никто ведь не мыслит себя душегубом. Законы пропаганды (или, понынешнему, «политтехнологии») известны, а стереотипы, порождаемые диктатурами, сходны. К тому же диктатуры умели не только запрещать, но и утилизировать «аполитичные» или далеко не во всем с ними согласные произведения художников. Нам очень хотелось сделать сравнительную ретроспективу советского и нацистского кино. Но тогда даже готовую книгу «Обыкновенный фашизм» сняли с печати: «Кино посмотрели и забыли, а книгу откроют и начнут думать», — ответили Ромму с обезоруживающей откровенностью — как видно, и правящую элиту посещали те же «аллюзии» (по-тогдашнему).

Возможность сделать такую ретроспективу была предоставлена мне «Фипресси» на Московском международном фестивале в 1989 году: ни Ромма, ни Юры уже не свете не было. Московские интеллигенты

хлынули на «Триумф воли» и, кажется, навсегда дали ленте «знак качества» — лишнее доказательство сходства привычек. Западные «левые» окаменели от самой возможности столь еретического сравнения. Но, понятно, за ретроспективой для меня маячила третья часть «трилогии»: выставка «Москва—Берлин».

Наверное, идея носилась в воздухе, но была заблокирована: два Берлина не здоровались друг с другом, как вынужденные соседи по коммуналке; а по отдельности для выставки они не годились. Как-то в Берлине-Вест во время кинофестиваля «Берлинале» я встретила галериста Натана Федоровского (впоследствии трагически погибшего) и от него услышала удивительную новость: он получил витрину к 750-летию Берлина рядом с витриной «осси». Значит, оба Берлина будут работать вместе?

В Москве мы с моей коллегой Катей Хохловой долго судили и рядили, в какой музей обратиться (как когда-то с Юрой, к какому режиссеру пойти). Надо сказать, что директор Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина И. Антонова, которой я позвонила помимо всякого с ней знакомства, сразу все поняла и согласилась: ведь именно пушкинский музей показал выставку «Москва—Париж». Потом были годы увязок, согласований, поисков денег...

Помню первое совещание в Берлине «на высшем уровне», где присутствовали оба бургомистра, Ост и Вест, а вместо московского мэра — тогдашний министр культуры Н. Губенко, оказавшийся, однако, в Германии в качестве актера тогда еще единой труппы Любимова.

Помню встречу в Аспен-институте, где я познакомилась с господином Меркертом, который станет нашим немецким партнером, и посещение Берлинише-галери в «Гропиус-бау».

Помню дебаты об экспонировании нацистского искусства (оно было табу) и приезд «немецкой сто-

роны» в Вашингтон (где я тогда была) в запасники американской армии за этим «искусством». Да мало ли что помню, такое и сякое — работа была долгая...

...Здание «Мартин-Гропиус-бау», предназначенное для выставки, стояло в буквальном смысле на границе двух Берлинов, еще разделенных, но уже способных к сотрудничеству. Это было ощутимо физически: парадный ход был закрыт наглухо, ведь Стена проходила вдоль ступенек. Мы пользовались задним ходом, обращенным на Запад и успевшим обрасти палисадником, воротцами и прочими признаками «главного».

Старое строение Гропиуса (за время нашей работы там проходили другие выставки) было просторно, но и коварно. Его сердцевину составлял огромный Lichthof с верхним светом. Его опоясывали галереи, где, собственно, нам и предстояло размещаться. Огромный пролет высоты был постоянной головной болью дизайнеров. Они справлялись с ним, как могли. Японская выставка закрылась от него низкими подвесными потолками. Выставка «Еврейские миры» разбила под его застекленным небом шатры, как в пустыне. В качестве дизайнера нашим партнерам удалось заполучить знаменитого архитектора Даниеля Либескинда, который в это время делал в Берлине проект Еврейского музея.

Странным образом наша выставка, охватывающая турбулентную первую половину века, продвигалась в такт не менее турбулентному его концу. Мы приезжали все вместе и по отдельности и однажды оказались с Катей Хохловой в отеле «Антарес», против «Гропиус-бау».

Прежде, из других гостиниц, мы добирались автобусами до ближайшей к галерее остановки «Анхальт-вокзал» — одной из официальных развалин, оставленных под грифом «хранить вечно» (напротив в витрине выставлена была его модель в целости). Анхальт был одним из огромных берлинских террактотово-кирпич-



ных вокзалов, так что даже уцелевший угол фасада был внушительной руиной. Никакой станции метро вблизи не просматривалось. В «Антаресе» нам сообщили, что рядом открывается законсервированная станция метро «Потсдамская площадь».

Потсдамская площадь до Первой мировой войны была самым оживленным транспортным перекрестком Европы, «Гропиус-бау» помещался на ее ныне виртуальных задах. Вместо площади слева от «Антареса» простирался необъятный, хлюпающий грязью пустырь. Посреди пустыря открылась дыра в земле и лестница вниз — это и была станция. След бывшей Стены и границы проходил поперек Берлина, как огромный шрам. После работы мы шлепали к метро по территории этого шрама. Поезда были заполнены молодежью из Берлина-Ост. Объединившись, «осси» и «весси» обнаружили, что сровнять с землей невидимую стену окажется не легче, чем каменную. Невидимая Стена была, впрочем, обоняема — угольное ли отопление или выхлопы «трабантов», — кто помнит, Берлин-Вест пахнул иначе, чем Ост. У Бранденбургских ворот арабы с лотков торговали бывшей советской амуницией и снаряжением: военными фуражками и поясами, кителями, планшетами, погонами и орденами. То, что называется *Wende*, еще было в грамматическом настоящем; повседневность была историей.

Когда мы — уже «многомузейной» командой — приехали на развеску выставки, фантастический дизайн Либескинда заполнял собою пространство *Licht-hof*. Два огромных клина — красный и черный — во всю высоту здания пересекали друг друга. Это не была выгородка для экспонатов (впоследствии снаружи и внутри клиньев их разместится минимум), это был концепт. Он олицетворял не столько режимы (что было бы узко), сколько «два цвета времени»: «красное и черное», время катаклизмов и катастроф. На

безупречно алой поверхности висели узенькие мостки: клинья зачем-то еще раз покрывали краской. В очередной раз я пожалела об отсутствии фотокамеры: это была грандиозная конструктивистская композиция почище Дейнеки; как вдруг в одно мгновение она разрушилась — мостки убрали. Красное и черное там и здесь вклинивалось в симметрию галерей, серебристые вместительные витрины старались остаться невидимками (точность их пропорций мы оценили впоследствии, делая московскую развеску). Удобны были «звуковые колокола» для экспозиции музыки.

На развеске мы были свадебными гостями: немецкие коллеги священнодействовали в белых нитяных перчатках. Нам не давали не только помочь (как-никак 2,5 тысячи экспонатов), но даже приблизиться к вещам.

Открытие выставки (она же премьера) отчуждает то, что было жизнью: осмысленные и зряшные (их больше) переговоры, сбор и отбор материалов. Где мы только их не искали (я занималась разделами кино и театра): в богатейшей старой коллекции Бахрушинского театрального музея и в сравнительно новой Музея кино; на «Мосфильме» и студии Горького; в музеях МХАТа и Большого; в Архитектурном, Литературном, Музыкальном музеях; в запасниках тогда еще Ленинки и в архивах Лубянки. Мы искали «дела» не только русских, но и немецких деятелей культуры, погибших в ГУЛАГе. Кстати, они не только были выставлены в витринах, но и сброшюрованы в папки, положенные при входе на выставку. В Берлине они не лежали праздно: у немецких посетителей есть привычка, что называется, знакомиться с «информацией к размышлению», как у немецких театров помещать ее в программку.

Наконец после долгой «эпохи Стены» вместе с выставкой были открыты парадные двери «Гропиус-

бау». Здание, столь символически помещавшееся на границе двух Берлинов, опоясали очереди.

Я заранее представляла, что интерес к выставке будет гораздо больше в Берлине, чем в Москве: как-никак нацистское искусство полвека было под замком, и хотя едва ли кто-нибудь ожидал от него откровений (как стал для Москвы открытием собственный «авангард», показанный на выставке «Москва—Париж»), все же отведать запретного плода всегда любопытно. Он оказался даже кислее, чем помнился мне по кинохронике. Однако дело не только в этом. В отношениях двух стран, во многом столь схожих, ощутима некоторая асимметрия. Не то чтобы Берлин особенно пристально интересовался восточным соседом, но мировое информационное поле так устроено, что внимание всегда привлекают «горячие точки». Да и независимо от этого Россия, как некая кулиса, всегда присутствует в немецком поле зрения. То же относится к российской истории. У России же отношение к бывшему противнику сегодня скорее материально заинтересованное, а история постоянно мутит (особенно в нашем отечестве) в мифологию.

Еще раз я попала на выставку в связи с открытием небольшой ретроспективы «Кино тоталитарной эпохи». В рабочие дни в залах было многолюдно, одна за другой шли экскурсии: билеты продавали сразу на два посещения, потому что поглядеть все сразу было бы делом нелегким. Зато выставочный «выходной» я провела одна в огромном пустом помещении и еще раз была поражена глубиной переплетений. Русские живописцы в немецких «течениях», русские гастроли и русские пьесы в немецких театрах; немецкий «след» в кино русского «авангарда» (восхищались американцами, а учились у экспрессионистов). «Русский Берлин» — какое цветение на чужой почве и какое пренебрежение «аборигенами»; совпадение архитектурных

мечтаний обоих противоборствующих «империй», не говоря о масштабах геноцида там и тут и о двух прямых военных столкновениях: полвека «обмена веществ» в природе двух наций. Это не была выставка «шедевров», хотя и их хватало, но какая взаимная плотность отношений в эпоху войн и революций...

...День, который нынче мы выбрали с приятельницей для паломничества к «Гропиус-бау», оказался жарким во всех отношениях.

Разумеется, вокзал «Потсдамская площадь» отстроился заново, но у метро множество выходов, а берлинская подземка чаще всего отмечена лишь белой буквой «U» на синем поле. Возле «U», к которому нас вывела старая лестница, уже рассасывался «Парад» гомосексуалистов, предшествующий большому берлинскому «Love Parade», насчитывающему уже 13 лет. Еще гремела музыка «текно». Еще доплясывали на огромных грузовиках-платформах мужики в женских уборах и девицы почти без уборов, сверкая зубами, блестками и разноцветными прическами.

Добравшись до «Гропиус-бау», я обнаружила, что «парад диктатур», собиравший очереди на выставку, продолжается под открытым небом. Напротив галереи оскалилась узкими казематами «домашней тюрьмы» гестапо экспозиция музея «Топография террора». Здания со страшным названием нет, а подземные карцеры недавно откопали. Прилегающая окрестность («Prinz-Albrecht-Gelände») служила «Лубянкой» Третьего рейха, средоточием его репрессивных учреждений. Через дорогу, рядом с портиком «Гропиус-бау», сохранен огрызок Стены: побелка пожухла, бетон выкрошился, из-под него выпирает арматура, но под защитной сеткой она продолжает нести здесь свою «новую вахту». Мы прошли по следу Стены, проложенному по мостовой (он поворачивал на Потсдамскую площадь и уходил в фундамент нового краснокирпично-

го гиганта), и присели в кафе на углу (кстати, кафе «У Стены» тоже имеется). Гул «текто» перешел в вопли автомобильных сирен: по улицам носились машины, украшенные турецкими флагами. Внушительная берлинская диаспора праздновала победу в четвертьфинале футбольного кубка. История Берлина — сегодня, наверное, самого динамичного города в Европе — продолжалась...

Less than one

Иосиф Бродский, первым из литераторов выдворенный из послевоенного СССР, стал классиком еще при жизни, но, в отличие от многих других, в постсоветскую Россию никогда не вернулся. Потому ли, что знал, что «того» хронотопа уже не существует; потому ли, что не чувствовал себя Мессией; оттого ли, что все лавровые венки успели покрыться пылью, а запоздалый энтузиазм его пугал, или туда, «где сердце я похоронил» (Пушкин), не возвращаются, — он приводил разные причины — ведь болевой порог художника ниже обычного. А может быть, ему было довольно книг, вернувшихся в стихию русского языка. Но тем обширнее становилось «бродсковедение», как бы возмещающая эту «дыру в пейзаже». Публикации, симпозиумы, воспоминания, интервью, не говоря о Собраниях сочинений, стали чем-то вроде «покаяния» — особенно после смерти поэта. Из этого потока мы выбираем «Большую книгу интервью» (М.: «Захаров», 2000), которые ее протагонист отнес к «довольно низкой форме лингвистической активности». Чего не скажешь, например, о вышедшей почти одновременно блестящей записи многолетних разговоров с Бродским Соломона Волкова (так называемые «углубленные интервью»). Составительница «Большой книги» В. Полухина (Англия), в свою очередь, заметила, что если в стихах поэт «превосходит величиной автора», то в интервью его «“я” меньше автора» или, пользуясь

формулой самого И.Б., «less than one» — меньше его человеческой единицы. «Низкий жанр», однако, с его постоянными возвращениями на круги вопросов достаточно однообразных, в его протяженности (1972—1995) и массе (порядка 60 интервью), с его калейдоскопичностью и заведомой неравноценностью — компетентности ли интервьюеров, вопросов ли, просто длины — выводит книгу на уровень почти объективно-статистический. Он обнаруживает как удивительное постоянство И.Б. — так сказать, горизонтальное измерение коллекции, — так и ее неявную вертикаль, внутреннюю тягу, восхождение к себе. Понятно, что невольная публичность, обязанность общения со СМИ вырабатывает некие самозащитные стереотипы ответов, предлагающие интервьюерам вид на одну сторону луны, оставляя капризы и невроты, мании и фобии на долю мемуаров и сплетен. Но даже и эта сторона столь многосоставна, что выделить возможно лишь некоторые мотивы. Другие выберут другое.

1. Посторонняя политическая окраска

Понятно, что с первого же интервью (Майк Скамел, 1972) к поэту, прошедшему тюрьмы, «психушки», ссылку и высылку, стали относиться как к «политическому активисту», от чего он зарекся сразу и на всю оставшуюся жизнь («это глупо и унижительно»). Можно его понять. Политизация пропитывала казенным запахом всю советскую жизнь, и если Запад казался пространством-антиподом, то можно было надеяться, что поэту предоставят наконец заниматься Боговым, оставив вторжения кесарева в прошлой жизни. Перед лицом СМИ И.Б. меньше всего старался выглядеть как жертвой, так и борцом — просто литератором. Увы, в биполярном мире стороны имеют тенденцию

глядеться друг в друга, и «забугорье» оказалось не менее политизировано, хотя и зеркально. «Нобелевка», увенчавшая И.Б. заслуженным нимбом (1987), доставалась русским писателям при сводничестве политики: эмигранту Бунину, «соцреалисту» Шолохову, опальному Пастернаку, подлинному политическому активисту Солженицыну, наконец, Бродскому. Этот непредвиденный парадокс шокировал его настолько, что он порвал со старым своим защитником, профессором Эткиндоном, опубликовавшим книгу о суде над Бродским, для подсудимого в высшей степени лестную. Между тем парадокс о политике имеет и другую сторону, познаваемую лишь в сравнении. Во время оно Пушкину тоже довелось отправиться в ссылку (хотя и дворянскую); лишь случай — счастливый для русской словесности — спас его от каторжной — во глубине сибирских руд — участи друзей-декабристов. Будучи самым «всемирно-отзывчивым» из русских писателей, он оказался — на нашей фене — «невыездным», не говоря об уничижительно-мизерном придворном чине. А так как «Нобелевки» еще не было, его мировое признание запоздало что-нибудь на полтора века. Именно в этом свете можно понять знаменитую реплику Ахматовой во время суда: «Какую биографию делают рыжему!». Увы, эфемерную башню из слоновой кости — единственную неотчуждаемую недвижимость поэтов — общество слишком часто принимает за баррикаду. И.Б. упорно, до последнего вздоха, дегероизировал свою биографию, стоически не желая ни пяди ее отдать не только традиционной русской «страдательности» со всеми вытекающими западными дивидендами, но и не менее традиционной «ностальгии». Ибо при всех обстоятельствах поэт является «ино-странцем» («что прежде всего необходимо писателю — это элемент остранения»). Ссылка и изгнание — два полюса отчуждения, которым он,

назло всем стереотипам, выражает благодарность или хотя бы воспитывает ее в себе.

2. Монгольская участь

«Я говорю не как оседлый человек, а как кочевник. Так случилось, что в тридцать два года выпала мне монгольская участь», — заметил И.Б. в одном из самых неформализованных своих интервью (Любовь Аркус, 1988). На конвенциональном языке это принято называть «гражданин мира», на советском «космополит» (синоним «врага народа»). Впрочем, И.Б. вкладывает в это и нечто более метафизическое: «в некотором смысле океана и пустоты в этом мире больше, чем пространства, заполненного деталями»). Жить, однако, приходится как раз в этой части пространства. И хотя И.Б. один из редких «изгнанников», который не забывает напоминать, что участь прочих мигрантов куда суровее (мы ведь живем в пору великого переселения народов, не формулируя этого), и хотя для себя он выбрал стратегию наибольшего сопротивления — делать вид, будто ничего не случилось, — шок разгерметизации действителен и для него.

Есть в книге интервью, оно же очерк, которое позволяет заметить трудности «перемещенного лица», даже увенчанного лаврами. Сумма деталей, схваченных цепким женским взглядом (Хелен Бенедикт, 1985), приводит портрет почти на грань карикатуры. Зафиксирована не только хмурая отъединенность И.Б. и раздраженность позицией левых интеллектуалов на очередной «акции протеста» в Нью-Йорке, но и редкие волосы, выпирающее брюшко, смешной галстук-бабочка, хмыканье. Как и неуют и холод его квартиры, нервическая привычка переливать себе

кофе (единственное «съестное») из чужой чашки, хихиканье, смесь высокомерия и робости, доброты и жестокости. Даже чтение перевода стихов перед небольшой аудиторией обнаруживает ошибки в произношении, хотя Цветаева в оригинале («пропел стихи в русской манере») всех тронула. «Тогда я осознала, что Бродский по-прежнему устает от нашего языка»). И хотя русскому читателю невольный автопортрет интервьюера представляется автокарикатурой Запада, предположение об очередной невстрече двух культур не оправдывается. Как ни странно, именно на этой видимой границе столпились многие максимы, составляющие то, что высокопарно можно назвать кодексом И.Б. Например, об эвристичности поэзии:

Писание стихов — это просто сильное ускорение мыслительных процессов.

Одна из целей поэзии — создать ситуацию неизбежности того, что сказано. Вот для чего нужна форма.

Или: Поэт как птица, он будет петь на любой ветке, на которую сядет.

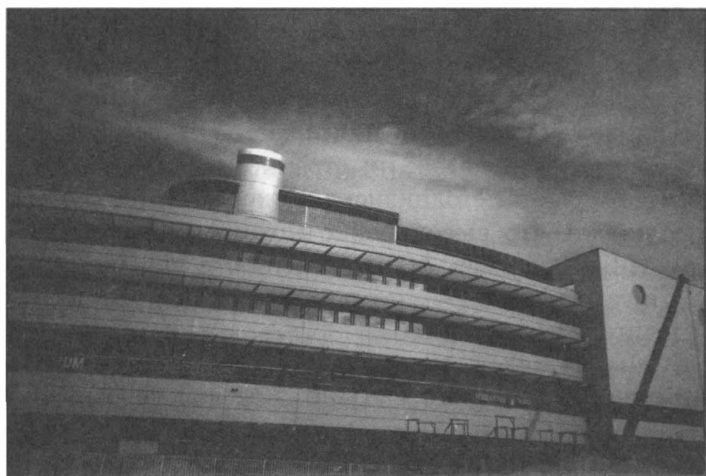
Я пишу для некоего ангела русского языка (или иначе: Осознаешь, что ты и твой язык замкнуты в ситуации тет-а-тет).

Для меня лучше быть в забвении в демократической стране, чем быть среди сливок тирании.

Думаю, что человек должен идентифицировать себя более точно, чем по вере или национальности. Сначала нужно понять, труслив ты, честен или нечестен...

И наконец: Более или менее принадлежишь жизни и смерти, но больше никому и ничему...

Интервью называется «Бегство от предсказуемости». И.Б. предстает в нем не только как иностранный, но как «иной» и «странный», каким от века является поэт.



3. Что сказать мне о жизни...

Хотя общество американских критиков «Национальная книга» еще до «Нобелевки» присудило И.Б. премию за англоязычный сборник эссе, о своем двуязычии он отзывался, как всегда, прозаично: нужны были деньги, писал по заказу, поджимали сроки. И уточнял: двуязычие — норма, Пушкин писал письма по-французски, я не Набоков, для Набокова английский был родным. На самом деле даже в мозаичном виде биография И.Б. небанальна. Никаких аттестатов и дипломов, кроме «Нобелевки», премии Макартура, ордена Почетного легиона и прочих высоких наград, у него не было. Он ушел из школы в пятнадцать, но, когда выяснилось, что современную литературу в СССР можно читать лишь по-польски, освоил польский, а после добавил к русскому, согласно принципу дополнительности Нильса Бора, английский (ошибки в произношении не помешали ему стать блестящим эссеистом). Представить себе, что за огромностью его эрудиции, за самоволием мысли даже в «низком жанре» интервью, не говоря о поэтической изощренности, стоит автодидакт, можно, лишь приняв в качестве исходной посылки масштаб таланта. Ведь Божий дар падает, куда хочет, не разбирая сословий, наций, состояний. Он более чем демократичен — он своеволен и не реже является плодом некоей мутации, нежели генетической последовательности.

На процессе, отвечая на вопрос судьи Савельевой, кто зачислил его в разряд поэтов и на каком основании он стал этим заниматься, И.Б. ответил: «Я думаю, что это... от Бога» — ответ для советского парнишки, обвиняемого в «тунеядстве», нетривиальный. Приговор — пять лет принудработ — это подтвердил, высылка удостоверила. Выбрал ли он поэтический язык или язык выбрал его (Б.И. считал поэта орудии-

ем языка, а не наоборот), сказать трудно. Высокие слова, которые он так не любил, нынче потеряли золотое обеспечение, ими пробрасываются, как бумажными носовыми платками. Но даже сквозь «довольно низкую форму лингвистической активности» текущих интервью просвечивает гений. И это не эпитет, а термин.

4. Осенний крик ястреба

Протагонист этой книги отличается удивительной верностью самому себе, что в наше время — особенно на постсоветской территории — кажется антикварной редкостью. Может показаться на первый взгляд, что время и печатное пространство интервью воплощают идею «вечного возвращения». Между тем, сохраняя постоянство рисунка подобно годовым срезам дерева, они несут в себе знаки перемен. Внутренняя тяга уводит И.Б. даже от тех, кто составлял его ближний поэтический круг («ахматовские сироты»), не в бытовое, разумеется, но в поэтическое одиночество, в метафизическое «тяготение вовне», из которого, «какую кнопку ни нажми, вернуться уже нельзя», ибо уход как раз и составляет динамический стереотип его поэтической личности. В этом смысле неочевидное различие между его интервью с Евгением Рейном, которого он называл своим первым учителем и при первой же возможности вытащил в гости под предлогом фильма (тогда, в 1988-м, не состоявшегося), и отрывком разговора в процессе фильма в 1994-м, состоявшегося, кажется наглядным пособием. Если в первом разговоре это общие воспоминания, исток, потому что «кому это можно объяснить» еще, то во втором отрывке — о ямбе и дактиле, о мужских и женских окончаниях — сшибка реплик вдруг обнару-

живает зияние: «Все-таки в стихах для меня самое важное... драйв, а ты предпочитаешь стихи... где больше расслабления». — «Не расслабления, а монотонности... Мне кажется, что стишок должен отчасти напоминать собой то, чем он пользуется, а именно время...» — это уже голос из космоса.

Станным образом еще в 1975 году И.Б. написал в жанре метаморфозы пророческие стихи о ястребе, который, поднявшись «в ионосферу, / В астрономически объективный ад / птиц», не может вернуться. Сам он с течением книги превращается в такого ястреба, сбивая интервьюера «с цитаты», «с шуточки» ради «самого главного разговора» о просодии стиха, которая есть его этика и метафизика.

5. Мы все продолжаем писать «Евгения Онегина»

Поэзия Бродского очень рано стала «поздней». В день сорокалетия он написал: «Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной». В наши дни это возраст молодости, разве что второй. Пушкин, однако, не дожил даже до тридцати восьми, но есть «поздний Пушкин». Кроме тяги за пределы — пространства, в котором он предпочитал пустоту, воду и холод; времени, казавшегося ему идеальной матрицей стиха, — можно расслышать в «Большой книге» еще одну подспудную тягу, быть может не запрограммированную самим «ответчиком», и имя ей Пушкин.

Пушкин реже других имен упоминается И.Б., хотя бы по его нелюбви к общим местам; или из-за того, что Пушкина (одного из «плеяды») назначили Главным поэтом... Правда, есть интервью (Анни Эпельбуэн, 1981), где его допрашивают о Пушкине с страстием. И все же блестящей метафорой («линза, в

которую вошло прошлое и вышло будущее») эти непростые отношения не исчерпываются. Не исчерпываются они и поэтическими реминисценциями, которых больше, чем может показаться на первый взгляд. И.Б. находит в пушкинской «гармонизации» тяжеловесного стиха предшественников, в его «*dolce stile puovo*» опасность, выродившую впоследствии пушкинское «равновесие» в общедоступную гладкопись.

Станным образом и сам Пушкин, расколдовав русский язык, как спящую красавицу, ощущал угрозу искусству в той божественной легкости, которая досталась ему нечаянно, как и частица африканской крови. Поэтому, а не из зависти его Сальери вливает яд его же Моцарту: «Что пользы в нем? Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских...»

Ничего странного, что и в книге эта пушкинская контрверза тоже появляется под псевдонимом Моцарта. «...Тебе никогда не осуществить в стихотворении ту легкость и при этом тяжесть, какая есть у Моцарта», — говорит И.Б. любимая девушка. На самом деле поэт Бродский с элегантной виртуозностью владел любыми размерами и формами — от сонета до свободного стиха — и сплавлял воедино все уровни языка — от фени до Библии. Но кажущаяся легкость рифмоплетства после Пушкина и до наших дней требовала, чтобы стих вернул себе достоинство работы. Учась у Ахматовой достоинству поведения, И.Б. избрал своим патроном Цветаеву («Я знаю, что Венера — дело рук, / Ремесленник, я знаю ремесло»). Бродский, в свою очередь, — сознательно или бессознательно — повязывает «херувимскую» пушкинскую легкость, заплетает язык в свой невероятный синтаксис, изобилующий *enjambement*'ами, переходящими не только из строки, но и из строфы в строфу, длящийся и рвущийся, как время. Если Цветаева работала со словом, как подрывник, боролась с языком, как Иаков

с Ангелом, то Бродский принимает на себя труд древней парки, прядущей суровую нитку времени. Поэтому слово «монотонность» для него не антоним «драйва», а главное в главном разговоре, «который может на этом свете быть» не только с другом-поэтом, но и с самим собой. И, может быть, с Пушкиным, который, хочет того И.Б. или нет, пронизал своими реминисценциями не только «стишки», но и «низкую форму» интервью.

Когда Бродского не стало, его тоже назначили Главным поэтом своей эпохи. И поделом...

Апрель, 2002

Ленин с нами

Известно, что если вы не можете изменить какое-то неприятное обстоятельство, то надо попытаться изменить точку зрения на него. Так случилось с самым закоренелым советским праздником — 7 ноября, днем Великой Октябрьской революции. Поскольку отнять у населения выходной — дело неблагодарное, его еще в ельцинские времена переименовали в праздник примирения. И согласия. Это, разумеется, эвфемизм для разногласий, и в текущем году, как и в годы прошедшие, его отмечали по-разному.

Немногие еще живущие ветераны памятного парада 1941 года, ставшего важной вехой в ходе войны, прошагали по Красной площади. Коммунисты провели свою — теперь уже частную — демонстрацию памяти Великой Октябрьской. «Куклы» на канале ТВ 6 (один из наследников НТВ) показали сюжет о попытке обитателя Мавзолея, Ильича, посетить баню — гротескный парафраз «Возвращения святого Антония». Как сказал Маяковский, «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить».

С именем Ильича у нас, б.у. советских, свои давние и разные отношения. Когда по поводу вождя и Мавзолея в воздухе стали носиться идеи выноса и сноса, я, например, вдруг уразумела, что за долгую жизнь ни разу в нем не была. Случай для москвича нетривиальный — ведь это был один из основополагающих советских ритуалов. Школа ли моя им. Фридьофа Нансена проявила беспечность, родители ли —

идеологическую невыдержанность или я сама — аполитичность, сказать трудно. Но, спохватившись, что пропустила аттракцион эпохи, я уговорила мою американскую подругу наверстать упущенное. Увы, Мавзолеей, лишившийся церемонии смены караула, как, впрочем, и самого караула, был закрыт.

Между тем в хрущевскую «оттепель» молодежь встала на тропу войны с «культом личности Сталина» под лозунгами «возвращения к ленинским нормам», и та самая смена караула торжественно и символически открывала известный фильм Марлена Хуциева «Застава Ильича», объявленный, однако, крамольным и подвергшийся вивисекции. И хотя Веничка Ерофеев в «Моей маленькой лениниане» — язвительным цитатнике, прозвучавшем на волнах станции «Свобода», еще нелегальной, показал цену вышеуказанным «нормам», а остаточный культ плавно перешел в серию анекдотов о «Вовочке» еще во времена «Лёлика», окончательное преобразование мифа совершилось уже в постсоветские времена и было маркировано не только мавзолеевыми дебатами, но и недавним фильмом Александра Сокурова «Телец».

Вклад режиссера, сделавшего перед тем картину о Гитлере («Молох»), в «лениниану» сравним с классическими фильмами Михаила Ромма 1930-х годов. В 1927-м сам Сергей Эйзенштейн позволил себе в фильме «Октябрь» показать Ленина лишь в назывном кадре, пригласив не актера, а портретно похожего рабочего Никандрова. В 1937-м Михаил Ромм в фильме по сценарию Алексея Каплера вывел Ильича в качестве главного действующего лица, навсегда заместив в советском воображении исторический персонаж «народным Лениным», созданным обаятельнейшим Борисом Щукиным. Крупская, правда, признала более достоверным исполнение куда менее обаятельного Максима Штрауха в «Человеке с ружьем», но это лишь подтверждает преобразование были в сказку.

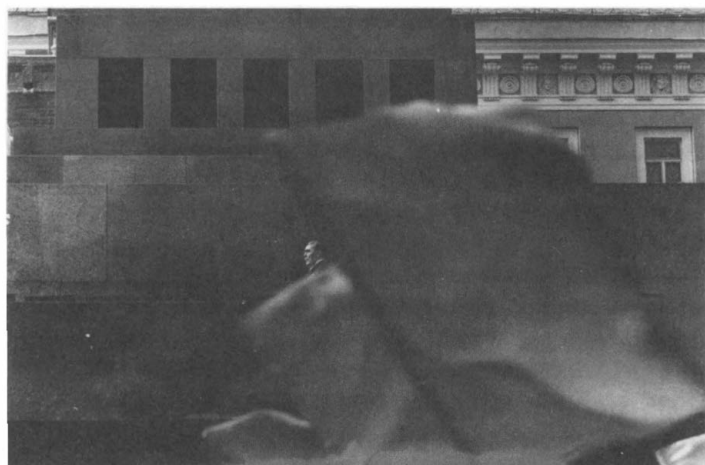
Сколько бы Лениных ни дефилировало потом на экране, «подлинником» оставался для зрителя жуковский, и дилогия Ромма («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году») демонстрировалась по табельным дням еще 50 лет, до самой капреволюции. Понадобилось более десяти лет после нее, чтобы Ильич — в фильме Сокурова — снова стал главным действующим лицом совсем другой истории, а авторы предъявили совершенно новую версию легендарного образца.

Если в советскую эпоху Ленин олицетворял на экране самый дух революции, был ее движителем, то у Сокурова Ленин в Горках — всего лишь тело, полупарализованное, еще «государственное», но уже и частное, наполовину отданное смерти.

Справедливости ради замечу, что первая попытка в этом направлении была сделана молодым документалистом Алексеем Ханютиным (у него я впервые увидела фото парализованного вождя, которое потом станет достоянием прессы). Он написал с соавтором сценарий, где Ильич, впрочем, был лицом уже не действующим: ситуацию играла, по старой театральной пословице, свита. Тем самым путь к образу Ленина в самом сжатом виде зеркально отразил опыт 1930-х. Опубликованный сценарий до экрана, впрочем, не дошел, и памятью об этой попытке остался короткий остроумный фильм «Мавзолей».

Но для Сокурова вхождение в «лениниану» означало отнюдь не только заполнение очередных «белых пятен» истории, но и продолжение его исконных мотивов: смерти и тела. Наступающей смерти тела.

Увечное, непослушное, неудобное другим и самому себе будущее «мавзолейное» тело Ильича нуждается в целой команде мужиков, чтобы с ним управиться. Оно чужое роскоши дома в Горках (экспроприированного у Зинаиды Морозовой) и окружающей природе. Если в нем еще что живет, то злая, разрушительная воля.



Хотя исторический момент, избранный для картины одной из самых устойчивых связей в нашем кино сценаристом Юрием Арабовым и режиссером Александром Сокуровым, сам по себе можно считать ре-визией роммовской диалогии, «Телец» есть рефлексия советской «ленинианы» в гораздо более широком смысле — режиссер легко пробегает по клавиатуре ее мотивов, оборачивая их новой стороной.

Диалогия Ромма могла на целых полвека стать шлягером и иконой (хотя и рукотворной), потому что она не только о революции, но и о любви — взаимной любви вождя и страны, Ильича и его окружения. Это любовь априори идеологическая; но это и непосредственная любовь к Щукинскому персонажу, сыгранному с юмором и отвагой, признанными даже скептической американской критикой («наверное, Ленин не таков, но Щукин убеждает, что он именно такой», — замечал рецензент «New York Times» в 1938 году). Исполнителю роли ленинского телохранителя в условиях подполья режиссер вменяет только одну задачу: любовь к охраняемому. Те, кто Ленина не любили, были, понятно, «враги народа». Исполнительницу роли эсерки Фанни Каплан пришлось выводить со съемочной площадки под усиленной охраной, чтобы ее не линчевала массовка.

Из картины Сокурова, с ее прелестными интерьерами и парковыми ландшафтами, чувство любви, какой угодно — революционной или семейной, восхищенной или жалостливой (жалеть — любить), — вычтено. Фильм обезлюбен. Дюжий телохранитель не любит тело, которое он хранит, его не любит команда, которая за ним ухаживает, доктор, медсестричка, которая иногда жалеет, но занята своими хихоньками и хахоньками. «Тело», в свою очередь, не любит никого — ни некрасивую жену, ни практичную сестру, которые, в свою очередь, не любят друг друга,

соперничают, хотя понимают, сколь их образ жизни зависит от жизни «тела», которое не любит даже само себя за свою увечность, неполноценность, неподвластность.

Режиссер и актер (Л. Мозговой) не пренебрегают чертами портретности, как знакомой (грассирование, кепочка), так и незнакомой (с тех на десятилетия утаенных фото). Если Гитлер в «Молохе» умаялся в вагнерианских декорациях Оберзальцберга, то Ленин кажется громоздким среди дачных красот от блокированной болезнью злой энергии: он как бы выпирает из кадра.

Есть знаменитая фотография — Ленин и Сталин на скамейке в Горках. Собственно, скрытый message всей советской «ленинианы», в том числе роммовской, именно в этом — в преемственности. А в знаковой ленте автора «сталинианы» Михаила Чиаурели «Клят-ва» есть почти мистический эпизод инкарнации. В день смерти вождя № 1 вождь № 2 останавливается у сакраментальной заснеженной скамейки, и луч солнца осеняет его как восприемника усопшего (известный лозунг: «Сталин — это Ленин сегодня» звучит не менее мистически).

Сокуров не уклоняется от рефлексии и этой традиции. Сталин появляется в Горках, ступая неслышно на гулком фоне грохочущих кирзовых сапог команды, и его облик — тоже достаточно портретный — излучает скрытую опасность. Именно ему поверяет полупарализованный вождь полумысль покончить с собой и получает (в соответствии с исторической правдой) бюрократический ответ; именно ему изливает свою неутоленную ярость; именно ему передает завет — изрубить корягу старого мира до основания. И именно он припадает к Ильичу жарче, чем жена. Инкарнация, которая у Чиаурели носила характер ритуальный и метафизический, здесь совершается

физически, телесно, как, впрочем, и все в этом примечательном фильме, воздвигающем на месте советского мифа свой постсоветский антимиф ущербности тиранической власти.

А дальше — мавзолей, который в своем изначальном, деревянном виде не только призван был продлить для «ходовоков» обширной страны ритуал прощания, но в каком-то смысле овеществлял уникальную философскую доктрину Федорова о грядущем «воскрешении отцов». Вторая сталинская революция в 1930-м одела его в гранит, как и подобает монументу, сумевшему остановить мгновение.

Нынче идея сноса выдохлась — не все же гореть в революционном порыве, приходится учиться жить со своей неудобной историей и прощаться с ней посредством анализа, а не бульдозера. Или практики: какие-то «новые украинцы» бойко использовали Ильича в рекламе, за что, правда, им вчинили судебный иск. А самый «отвязный» из лидеров Жириновский, который пользуется в России неограниченной свободой слова, «озвучил» как-то футуристический проект: отправить тело вождя в кругосветное турне, наподобие фараона — в коммерческом успехе можно не сомневаться. Увы, загвоздка пока не в технической проблеме какого-нибудь хрустального гроба на манер спящей царевны, а в ментальной. Когда персонаж сокуровской ленты окончательно выйдет из зоны сакральности в профанность, тогда и Мавзолей в качестве памятника самому себе войдет в мировые туристические справочники и, надо думать, вернет себе свою очередь — уже без больших букв и восклицательных знаков, с билетами вместо солдатиков.

Март, 2002

Переписка из двух углов, или Судьба дала нам по поэту

Составитель и соиздатель этой книги В. Катанян назвал свою вступительную к ней статью с осторожностью: «Если вас интересуют эти женщины». Осторожность не лишняя. Один из рецензентов в российской прессе отозвался на книгу «Лиля Брик — Эльза Триоле. Неизданная переписка. 1921—1970» заголовком: «Будни вурдалаков». Так что «эти женщины», в девичестве сестры Каган, продолжают оставаться жупелом русской литературы. В особенности Лиля Брик, «муза» Маяковского.

«Переписка» охватывает половину турбулентного XX века и содержит менее половины сохранившихся (числом до тысячи) писем. И неудивительно: судьба определила сестрам Лиле и Эльзе (отец дал им непривычные для русского слуха имена из любви к Гёте) жить не только в разных городах, но в разных странах, языках, культурах, социальных системах. Зато она сохранила им родственность и волю к общению, прервавшемуся только на войну. И еще одно — общее — свойство, которое, весьма приблизительно и неточно, я обозначила бы современным словом «сексбомба». При всем несходстве внешности и характера, обеим дано было вызывать не просто обожание, но род одер-

жимости у влюбленных в них мужчин. Впрочем, свойство это можно отнести не только к их женской сущности, но и к эротическому этикету эпохи. Вспомним хотя бы культ Галы (тоже, кстати, уроженки России), воздвигнутый Дали.

Это делает вопрос о «вурдалаках» не столь однозначным. Если «музы» живут — в быту и в истории — славой своих поэтов («судьба дала нам по поэту», напишет Лиля Брик сестре), то, в свою очередь, поэты (художники, композиторы, кинематографисты, далее везде) нуждаются в «музе», как огонь нуждается в кремне. Отношения с нею, не обязательно идиллические, высекают из его таланта то, что когда-то принято было называть «вдохновением». Так что с энергетической точки зрения, кто кому вурдалак, сказать трудно. Столь же непросто обстоит дело с понятием сексбомбы. Сегодня, когда СМИ день и ночь, для нашего развлечения, муссируют постельные перипетии «звезд» и «звездочек», для долговременных и многосоставных отношений «этих женщин» со своими возлюбленными приходится вспомнить другое, перешедшее в сферу «мыльных опер» выражение «любовь», не тождественное «take love». Их любили, они любили, и «означаемое» этого слова куда как многообразно.

Маяковского полюбила Эльза, девочкой угадав масштаб его поэзии. Но он увидел старшую сестру и она стала его пожизненной Беатриче, какие бы романы ни случались в его (и ее) биографии. Эльза оказалась в Париже замужеством за французским офицером Андрэ Триоле и, разойдясь с ним, могла бы стать одной из тех русских эмигранток, которые подвизались на поприще моды. Она зарабатывала изготовлением бус, демонстрировала с Лилей русские модели Ламановой, вела модную страничку — сестры были не только хорошо образованы, но воспита-

ны и элегантны. Но случилось иначе. Выезжая в Париж без языка и изъясняясь, по его выражению, «на Триоле», Маяковский оказался посредником ее знакомства с Луи Арагоном. Эта пара прожила, почти не разлучаясь, более сорока лет, осуществив как житейский, так и романтический вариант любовных отношений. При этом барышня из буржуазной семьи стала яркой коммунисткой, участницей Сопротивления, переводчицей и пропагандистской русской культуры и французской писательницей.

Лиля рано вышла замуж за Осипа Брика (в будущем одного из идеологов авангарда). Так же рано кончилось их сексуальное партнерство, но они решили не расставаться даже тогда, когда в их жизнь ворвался Маяковский и стал возлюбленным Лили. Хуже того: они стали жить втроем. Этот неравносторонний и отнюдь не беспрецедентный в истории русской литературы треугольник демонизировал чету Бриков в «маяковсковедении». Лили впоследствии ссылалась на пример романа Чернышевского «Что делать?», оказавшего мощное влияние на воображение русской интеллигенции. Но великая Марлен, «сексбомба» по определению, не слыхавшая о Чернышевском, тоже, как известно, не захотела поступиться семейными узами, и никто из ее легендарных возлюбленных не смог преобразовать треугольник в кратчайшую прямую. Слово «любовь» подразумевало множество значений — от страсти, влюбленности, секса, привязанности до житейского и делового партнерства. И все это тоже входило в эротический этикет эпохи.

Поэзии принадлежала в исчислении сторон треугольника Маяковский — Брик — Лили не меньшая величина, чем сексу. Лили стала не только объектом, но и главным арбитром его стихотворства, истиной в последней инстанции. Если в русской шутке, что главное для писателя выбрать правильную вдову, есть ре-



зон, то Маяковский не ошибся, завещав свое наследие Брикам. Всю долгую жизнь Лиля, обожаемая одними и ненавидимая другими, неукоснительно и исправно не давала его имени впасть в забвение: добивалась публикаций, изданий, воспоминаний; написала даже Сталину. Именно на ее письмо вождь начертал знаменитую резолюцию «лучший и талантливейший», которая надолго превратила трагического лирика и «агитатора горлана» в советский официоз (увы, этой участи не избежал и вовсе не революционный Станиславский). Эльза, в свою очередь, немало сделала для придания имени Маяковского европейского масштаба и блеска.

...Переписки, подобные этой, не «легкое», но увлекательное чтение. В отличие от fiction, их сюжет создает сама история. В отличие от дневников и мемуаров, они содержат живой обмен информацией самого разного толка, от «высокого и прекрасного» до сплетен и житейских пустяков. В отличие от литературы, они проверяются практикой: изданием книг, созданием выставок, обменом посылками, наконец. Жизнь эпохи — политическая, культурная, частная и бытовая — пульсирует в них на всех уровнях.

То, то Эльза снабжала сестру туалетными и деду неувидительно. Но то, что несколько лет после войны Лиля помогала Арагонам продуктами (сахар, кофе, даже сухари), для меня некоторая сенсация, заслуживающая внимания историков.

Не менее интересен для историков, как, впрочем, и для читателей, социально-политический контекст: развод сюрреалистов, Соппротивление, споры и раздоры во французской Компартии, разлад с Советами на фоне танков в Праге и прочее. Хотя в этом смысле «переписку», ныне уже изданную, следует скорее назвать «избранной»: в ней опущены такие ключевые моменты, как смерть Сталина или знаменитый анти-

сталинский доклад Хрущева. На самом деле подобные уникальные коллекции писем, кроме «избранного», должны непременно издаваться в академическом виде, с развернутым комментарием, но это дело будущего.

Сестры очень различались по характеру. Эльза была неумолимым организатором, полемистом, всегда чувствовала себя в осаде и была самокритична. «Обмазали дегтем, вываляли в перьях и такой хожу!» Лиля была человеком более частным и беспечным. «Я вожусь с Володиными книжками и читаю Маркса!!! Ужасно интересно!! Элик, если кто-нибудь подвернется, пришли бусов. Ужасно хочется».

Но, разумеется, среди всего этого вороха партийных свар, платьев, губных карандашей, шубок, праздников «Юманите» (левизна левизной, но сестры всегда сохраняли буржуазные привычки своей юности), а впоследствии немощей и лекарств, литература во всех ее ипостасях — от Маяковского до Антологии русской поэзии, изданной Эльзой, от перевода чеховских пьес и его биографии до выставки Маяковского, а также бесконечных корректур Арагона и Триоле, заботы об иллюстрациях и прочая, и прочая — и, шире, культура является главным действующим лицом этой полувековой переписки. Литература ли была составной частью любви или наоборот, роли не играет. Они в непростой жизни «этих женщин» были слиты воедино.

Каждый читатель волен относиться к ним по-своему. Разумеется, тогда советская пресса с остервенением выскабливала уже более чем семидесятилетнюю Лилю Брик из биографии Маяковского, как выскабливают плод при аборте, в этом была личная ревность сестры Людмилы и безошибочный привкус антисемитизма. Но если отвлечься от этого, то можно говорить о некоей более общей ревности культуры к любимым

женщинам ее фаворитов, если женщины эти так или иначе проявляли самоволие. Борис Пастернак не без яда заметил, что Пушкину следовало жениться не на Натали, а на пушкинистке. Заядлому холостяку Чехову, который поздним браком женился на актрисе Ольге Книппер, тоже, наверное, следовало бы жениться на чеховедении. Не говоря уже о Маяковском с его треугольником. Казалось бы, женщина в России давно доказала свое равноправие. Но общественное мнение сохраняет неистребимый отпечаток патриархальности, когда дело доходит до ее любимцев. Оно отказывает женщине в праве реализовать собственную личность и судьбу, и в этом оно решительно отличается от самих писателей — будь то Тургенев, Некрасов, да тот же Чернышевский, — которые нестандартно выбирали женщин по любви, предоставляя им право быть собой, а не придатком к великой биографии. Недаром сказал Пастернак: «Быть женщиной — великий шаг, / Сводить с ума — геройство».

Август, 2002

Берлин, Ораниенбургерштрассе

Когда-то Алик Меламид (половинка концептуалиста Комара-Меламида), желая показать нам с кинорежиссером Ланой Гогоберидзе Нью-Йорк с лучшей стороны, сказал, что ухоженный центр его не увлекает. Куда интереснее богемная Гринич-Виллидж (где шла тогда война итальянской и китайской мафии), SoHo, откуда художники только недавно вытеснили наркоманов, или даже ужасный, но живописный Гарлем. Действительно, в упадке содержится подчас больше «информации к воображению», чем в лошени. Он кажется больше похож на самого себя, как черно-белая хроника кажется больше похожей на цветную жизнь. Беньямин сфокусировал это в понятии «ауры».

Когда вскоре после Wende мы с приятелем попали из Западного Берлина на Ораниенбургерштрассе, эта некогда зажиточная улица являла вид запустения.

Здесь много чего когда-то помещалось: две разрушенные синагоги, дом с барельефами, в котором сидели прежде масоны; невдалеке барочная колокольня Софиенкирхе. Я бывала здесь по делам в «Хеншель Ферлаг» (вроде нашего издательства «Искусство»): в этом внушительном, богатом парадном жил когда-то знаменитый ученый Александр фон Гумбольдт.

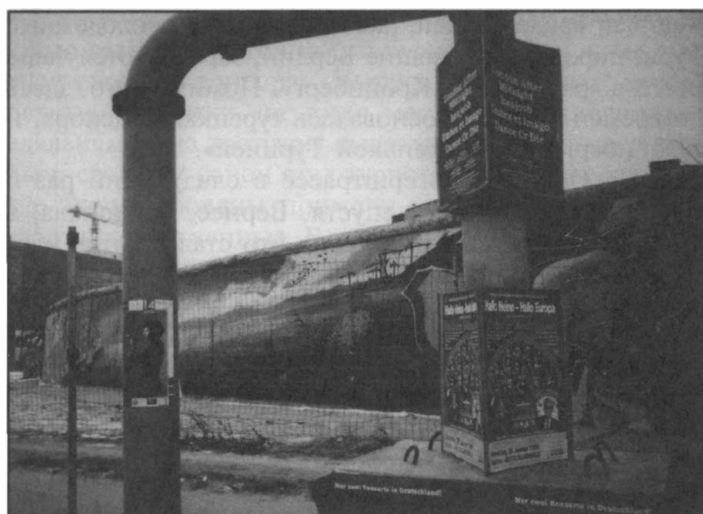
В щелях импозантных домов кое-где прорастали прутьи древесных пород, некоторые величественные подъезды были заколочены; но, странное дело, в тот момент эта нарядная и убогая улица не выглядела заброшенной, она жила. На фоне барских фасадов экспонировала себя уже несуществующая ГДР. В каком-то мрачноватом помещении обосновалось кафе. Столы и стулья были не просто сборные, но все до одного разные, как будто сташенные с разных свалок, и это была уже не нищета, а «концепция». На черном помосте, помнится, — расстроенный инструмент и пара ударников — все, разумеется, в черном. Точно всего не упомяну, но дизайнерский принцип «минус дизайн» был налицо. Коль скоро частная торговля была разрешена официально (она, собственно, в ГДР и не была изжита вполне, я помню миниатюрный самошвейный «бутик», который открыла в нежилой щели моя элегантная и предприимчивая болгарская знакомая), вся улица утыкалась мелкими и мельчайшими лавчонками: букинистическими и плакатными, поскольку все, что было напечатано в ГДР (а это немало), стало теперь раритетом. Здесь же приткнулись какие-то импровизированные гэдээрообразные «бутики», избравшие в качестве марки топорность; а также заведения типа писчебумажных и всякая отошедшая в прошлое и потому ставшая «товаром» эмблематика. В типично берлинском дворе бывший хлам был обращен в род макабрной инсталляции. «Гэдээрскость» не была здесь вчерашним днем: скорее декорацией на будущее.

Разруха будет изживаться еще долго и не изжита до сих пор. Но, переставши быть географическим понятием, ГДР на глазах «музеезировалась», превращалась в «стиль», пока еще наивно и спонтанно.

Молодежь не только не захотела переодеться в «весси», хотя, казалось, только и мечтала об этом за

Стеной, но подчеркнула и карнавализовала свою принадлежность к «осси»: «культовым» фильмом стала «Легенда о Пауле и Пауле», где маленькая, но жилистая от нелегкой жизни Паула умела карнавализовать все: от приемки бутылок в супермаркете до классического концерта и ночи любви. Китч был не «безвкусицей», а формой самоутверждения. Это был хрупкий, летучий момент спонтанности, которая конечно же не жилец в мире, как говорится, «чистогана». Стена, таким образом, перешла в нематериальную форму; зато ее материальные фрагменты с остатками граффити, в свою очередь, стали «товаром», которым озаботились самые престижные музеи мира.

Кстати, о Стене. Со стороны Берлина-Вест я впервые увидела ее в кино (кажется, в фильме Йоханнеса Шаафа «Татуировка»): к ней примостилось маленькое кафе, и посетители взгромождались на стулья, чтобы заглянуть «по ту сторону», — потом для этого станут ставить специальные лесенки. По сравнению с «*bis-sigen Hunden*» это как-никак был абсурд «с человеческим лицом». «В натуре» я прошлась вдоль Стены, будучи в гостях у знакомых в Кройцберге. Она грубо перегораживала этот некогда престижный центральный район, где уцелело немало приличных домов застройки «югенд». Квартиры были просторные, с высокими потолками, но от ненавистного соседства Стены округа подешевела и потеряла былую респектабельность. Теперь здесь селились наркоманы, бедные эмигранты и просто небогатые, иногда весьма интеллигентные люди, вроде моих знакомых, так что московские беды вроде залитого потолка подстерегали их, как и нас. До Стены было рукой подать, и мы совершили вдоль нее длинную ознакомительную прогулку. Это было нечто вроде киносеанса анимации, только двигалась не пленка, а мы. Вся она была расписана граффити, иногда из-под одного слоя высту-



пал другой. Этот многослойный пестрый грим — часто протестного содержания — несколько скрадывал тупую безысходность Стены, но не мог ее отменить.

Можно сказать, что эманация протеста каким-то образом задержалась здесь. Граффити отчасти перешли на стены домов, еще сегодня тут можно увидеть надписи вроде «Bullen, raus!», и, говорят, молодежные бури, порой сотрясающие Берлин, зарождаются чаще всего в «республике Кройцберг». Помимо того, здесь со времен Стены обосновалась турецкая диаспора, и Кройцберг стал «маленькой Турцией».

...На Ораниенбургерштрассе в следующий раз я попала несколько лет спустя. Вернее, не попала, а специально поехала поглядеть, что стало с этим «заповедником “гэдээрскости”». Некоторое представление я уже имела, посетив со старым знакомым фешенебельный ресторан в этом «бывшем» районе так называемых «Hackesche Höfe». Здесь тоже был знаменитый квартал-улей, включающий целых девять внутренних дворов (застройщики старались по максимуму использовать дорогую городскую землю для дешевых квартир). Теперь этот бывший позор и социальная язва Берлина стали его туристической достопримечательностью. Лабиринт выбелен, окна украсились цветами, здесь нашли приют небольшие галереи, а квартиры, говорят, весьма дороги.

Так случается иногда: потеряв прямую функциональность и пережив таким образом «очуждение», нечто (например, унитаз на биеннале) приобретает другой смысл и статус. Не одна краснокирпичная фабрика, построенная в эпоху индустриализации, ныне дала в Германии приют всем видам художественных и культурных инициатив. Знакомый художник Игорь Захаров-Росс, получив в Кельне в качестве мастерской трамвайное депо эпохи «эклектики», стал хозяином подобия небольшого замка. А бывшие Mietkasernen, наряду с амбициозными новостройками,

стали туристическим «хитом» объединенного Берлина: «плохое» старое, таким образом, имеет тенденцию обращаться в подходящее новое.

Разумеется, время смело на Ораниенбургер весь тот жизни пестрый сор, который нечаянно я успела застать. Новая синагога отстраивается заново в качестве «Центрум юдаикум». Иные мусорные парадные обрели после ремонта благочинную буржуазность; иные еще ждут своего «спонсора». Импровизированные, мимолетные лавчонки уступили место многочисленным едальням — на тротуары вылезли разнообразные столы и столики: район стал туристским. Во дворах кое-где экспонированы приметы «гэдээрскости», ныне заботливо ухоженные. В углы — иногда очень остроумно — встроены маленькие интимные кафе, не видные с улицы (в небольшой пролет между домами, например, вставлена барная стойка и несколько столиков, все вместе вписано в дворовую жизнь и лишь отделено от нее стеклом и укрыто от непогоды). Иногда мне удастся застать здесь что-нибудь интересное: гастрольный спектакль в так называемых София-залах или день рождения подруги в одном из кафе в Хакеше хёфе. А недавно в здании бывшего Каретного управления почты прошла выставка российского современного, в основном провинциального, искусства (или того, что принято так называть) — «Давай!». Был обычный будний день, но посетителей было немало. К выставке издали каталог: он внушительнее самой выставки. Так что этот старый район живет и меняется, как и, впрочем, весь объединенный Берлин, и то, что было Берлином-Ост, постепенно становится частью Большого Берлина, Берлина-Метрополиса, в масштабах фильма Фрица Ланга; Берлина-метрополии, каким он был когда-то.

«Обломок империи»

...История ликвидации великого фильма великого Эйзенштейна «Бежин луг» принадлежит к классическим «ужасикам» сталинской эпохи. Смутная гибель деревенского пионера Павлика Морозова, донесшего на отца-подкулачника и им убитого, подарила советским пионерам их главную икону. Прикоснувшись к этому базовому сюжету диктатур и заглянув в собственные фрейдистские глубины, режиссер вместо поучительного рассказа создал притчу библейского масштаба. Лента, еще не готовая, была не просто осуждена, обсуждена и запрещена, но бескомпромиссно уничтожена. Шел памятный 1937-й, «большой террор», и убивали не только людей. Фильм мог бы так и остаться «неведомым шедевром», если бы не реконструкция по срезкам, сделанная в 1971 году Юткевичем и Клейманом. Этот короткий фотофильм, прошедший по бесчисленным ретроспективам и фестивалям, поражает связностью и полнотой: не случайные ошметки замысла, а остов мощного сооружения, руины кинематографического Колизея.

Все это кажется нынче историей, древней, как Пунические войны. Но недавно, поднимая архивные и прочие документы по истории киностудии «Мосфильм» в юбилейном 1937 году: перечни его амбициозных планов; следы распри замнаркома Шумяцкого с режиссером Эйзенштейном и расправы над главным «блокбастером» года; отчеты о финансовой прорухе;

инвективы по поводу ничтожного объема производства и халатности при талантливости и самоотверженности работников; сообщения о текущих арестах, беглым огнем прошедшихся по всему административному составу кино вкупе с Шумяцким; фронтовые сводки с «внеплановых» съемок фильма о Ленине и фанфары по поводу поистине «чудесного» спасения студии от банкротства, благодаря успеху у вождей этой картины Ромма, — все эти останки советской «консервативной модернизации», я обнаружила, что есть еще живой участник. Свидетель всей этой фантазмагии, прошедший ее огонь, воду и медные трубы, державший в руках злосчастную эйзенштейновскую пленку, — а именно монтажница фильма «Бежин луг» Фира Тобак, которой давно перевалило за 90...

Представив себе, в лучах какой славы должна была бы купаться эта уникальная персона грата, я позволила ей и попросила аудиенции: ведь она не понаслышке могла рассказать о «Мосфильме» в 1937 году. Одновременно я попросила известную документалистку М. Голдовскую разделить со мной этот визит: не пропадать же такому историческому свидетельству. Мы отправились: я, Марина и видеокамера.

На широкой, залитой летним солнцем Дорогомиловской дом сталинских времен сохранил монументальность. Его неуютные подъезды, высокие потолки, просторная планировка по-прежнему производят впечатление. Громяхающий лифт поднимает нас до нужной двери: Ф.Т. не удосужилась поменять ее на железную, как давно уже сделали большинство москвичей. Увы, легенда кино занимает всего лишь комнату в двухкомнатной квартире. Комната не то чтобы аскетическая, она — голая. Необходимый минимум мебели, массивный холодильник ЗИС, тоже почтенного возраста, прочный, как танк «Т-34» (он не на кухне по случаю малопривлекательной соседки). Маленькая жен-



щина почти не занимает места в этой кубатуре. На наши попытки узнать что-нибудь об атмосфере студии в год «большого террора» и убийства фильма она отвечает, как партизан на допросе: «Не знаю, ничего не видела, ничего не слышала». — «Но как же, ведь арестован был директор студии, оператор Нильсен, ведь арестовали Даревского — “продюцента” (так говорили) вашего фильма, не могли же вы не знать». — «Мы, монтажницы (монтажером я еще не была), сидели в своей комнате, резали и клеили пленку и ничего, что на студии, не знали. Редактор Соколовская иногда заходила, про нее слышали».

...Уже почти полвека минуло, как умер грозный Сталин, уже протекли «оттепель» и перестройка, уже совершилась капиталистическая революция, сменился век и тысячелетие, а в этой голой комнате, как будто вырубленной из вечной мерзлоты, стоит знобящая атмосфера 1930-х. Постепенно и ко мне из каких-то атавистических глубин детской памяти возвращается то памятное оцепенение, когда отец ночами стоял у окна, если по нашему узкому Малому Козихинскому переулку, впадающему в знаменитые Патриаршие пруды, проезжала редкая машина. Он уже отсидел в 1930-м, но тогда молодых беспартийных «спецов» еще выпускали строить сталинские пятилетки. И снова: чет — нечет? Так, наверное, и на «Мосфильме»... но вместо мелочи подробностей — одно большое, немое свидетельство набранной в рот воды, почти «машина времени»...

«Великое оледенение» проходит, когда от темы арестов, неприятной во всех отношениях, мы переходим к вопросам об Эйзенштейне. Фира Тобак как бы выходит из анабиоза — совсем другой, живой человек. Она приехала в Москву из украинской глубинки, и, конечно, работать с таким режиссером было просто замечательно, она старалась все схватить и

понять. Они даже жили тогда в одном доме и — мало ли какие мелочи — к Мэтру можно было зайти по любому житейскому поводу, да и он мог зайти, если что. Очень был веселый, вечно шутил.

А я вспоминаю в знаменитом плутовском романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» ее не то чтобы тезку, но рифму — Фиму Собак, «очень культурную девушку», уж не с подачи ли Эйзена? — которая знала целых 180 слов и среди них даже такое «богатое» слово, как «гомосексуализм»...

Однажды, когда «Бежин луг» уже получил «вышку», Эйзенштейн попросил свою монтажницу срезать сколько-то кадров на память. Она все поняла, села на рабочее место и методично состригла с каждого монтажного кадра по три кадрика от начала и конца, сложила их в жестянку от монпансье и отдала Мастеру. Так вот откуда эта связность фотофильма — не с бухты-барахты, а благодаря твердой руке «очень культурной девушки» Фиры Тобак.

Она и сама стала Мастером, смонтировала без числа фильмов. В ее безытной комнате честного строителя социализма, осажденной старыми страхами и неприязненной соседкой, хранятся свои сокровища: книги с надписями. И не с какими-нибудь автографами «на память», а с благодарностями за обучение звуковому монтажу — от самого Эйзенштейна! От Ромма... И никто не носит на руках эту реликвию, этот «обломок империи»...

Мы прощаемся и выходим в жаркий московский день третьего тысячелетия.

Апрель, 2003

Дневник пионерки, или Разочарованный странник

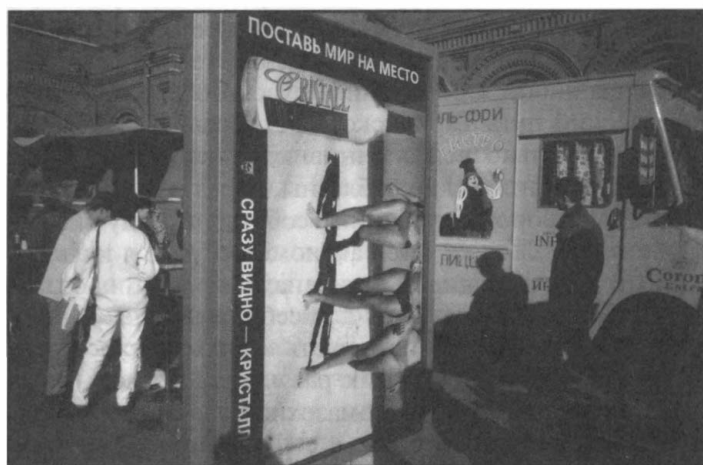
Когда-то пришла ко мне Розмари Титце, немецкая переводчица: «Странно, мне прислали из суда на экспертизу две рукописи, но между ними почти нет разницы», — речь шла о «Книге сопоставлений» А. Тарковского и О. Сурковой и о «Запечатленном времени» А. Тарковского, опубликованном в Германии. «Но это и есть одна и та же книга». Мы («современники») знали, почему Ольга согласилась убрать свое имя с обложки уллыштайновского издания: очутившись в эмиграции, Тарковский хотел иметь «свою» книгу. Но соавтор был упомянут глухо, а денег ей и вовсе не заплатили. Правда, в советской практике понятия «литературной записи» не было, была «негритянская работа», но на Западе? К тому же «Книга сопоставлений» самим А.Т. замысливалась как диалог (такие диалоги станут равноправным жанром), а для О.С. это и вообще оказалось судьбой. Суд в Мюнхене она выиграла, и «дело» скоро поросло быльем, не замараив имени культового режиссера.

И вот десять лет спустя выходит скандальная книга Сурковой «Тарковский и я», ретроспективный взгляд на обратную сторону луны: частную жизнь Тарковских. Разумеется, она оскорбит заинтересованных лиц.

Но за истекшее десятилетие поменялось само понятие «скандальности», и нынче признания в шпионаже или даже убийствах, не говоря о прочем «слишком человеческом», скорее престижны и выгодны. Так что к «скандальному» портрету Тарковского в книге Сурковой можно отнести «без гнева и пристрастия», тем более автор не щадит и своего кумиропоклонства — подзаголовок книги: «Дневник пионерки». Книга написана наотмашь: с любовью и ненавистью, с восторгом прозелитки и с пристальностью соглядатая, с холодными наблюдениями ума и горестными замечаниями сердца очарованного, а потом разочарованного странника, прошедшего с героем двадцатилетний путь и отвергнутого по простому расчету.

Ольга появилась в окружении А.Т. в качестве практикантки еще на съемках «Андрея Рублева» и, по стечению обстоятельств, оставалась его Эккерманом в эмиграции. Более точным было бы заглавие «Тарковский, его жена и я», но не по причине адюльтера, скорее наоборот. О.С. вошла в «ближний круг» как наперсница Ларисы, будущей жены А.Т., в разгар их романа, а выполнив свое предназначение, была ею же и ампутирована. Юридический иск «Улльштайну» был псевдонимом морального иска Ларисе — режиссера уже не было на свете.

Разумеется, все мы знали о сложностях характера Мастера, сталкивались с ними. Я помню, как в первый раз увидела Л.: на съемках «Сталкера» она несла режиссеру на рабочее место персональный завтрак, и впечатление от этой лстивой побежки не мог изгладить даже последующий образ вдовствующей матроны. Помню нелепый и необъяснимый случай срочного худсовета по поводу «актерских проб» на том же «Сталкере», когда А.Т. требовал «приказа», кого ему снимать. Помимо общего места: «Ты Мастер, тебе виднее» — слово «приказ» было nonsensом: никаких



функций, кроме совещательных, худсовет объединения не имел. На подобные и куда менее благовидные странности книга О.С. дает исчерпывающие ответы.

Подноготная этой как бы несовместимой, но и нерасторжимой пары, их двусмысленный быт, отвечающий на извечный русский вопрос «быть лучше или жить лучше» в пользу «жить», в то время как режиссер А.Т. проповедовал «быть», свидетельствует о почти шекспировских борениях русского гения. То, что творческий путь Тарковского *per aspera ad astra* пролегал не только через чиновничьи кабинеты, но и через потребительские соблазны, через тернии супружеских разборок и лабиринт собственной души, после книжки О.С. кажется аксиомой. Русская культурная традиция придирчива к женам своих кумиров. Но гений выбирает спутницу для себя, а не для «ведов», и, может быть, чтобы совершать «усилие воскресенья» в каждом фильме, ему как раз и требовалась — как ракете керосин — эта садомазохистская борьба характеров в собственной семье с ее, увы, нравственными зигзагами...

И тут я подхожу к пункту несогласия с автором. Если в бытовом смысле А.Т. и менялся, то суверенность своего экранного мира он охранял любой ценой, даже «маленькими хитростями» вроде псевдоприказа об исполнителях (защита от «звездных» притязаний супруги). Я не думаю, что его фильмы после «Зеркала» несут следы эрозии. «Жертвоприношение» отнюдь не упадок, напротив, средоточие всех мотивов Тарковского, снятых с прозрачностью, прежде не достигнутой. Он двигался в избранном направлении — от душевности к духовности своего искусства, от исповеди к проповеди. И если даже Аделаида, жена героя, неудовлетворенная и требовательная, с ее развевающимися туалетами и мелькающими в истерическом припадке ногами, — проекция личности Л., то все это

проходит рябью по краю сюжета, не задевая основной кристаллической структуры, сложенной из прочного материала отношений рода, семьи, смены поколений, из классического отцовско-сыновнего комплекса и «искательства», на котором стоит кинематограф А.Т. Единоличная попытка его героя спасти мир — редкий в наше время дар верить в искусство как в реальное, почти магическое действие. Как прежде, так и теперь вопрос о «гении и злодействе» не из задачника арифметики...

Вынесем за скобки субъективность и пристрастность: закон жанра. И все же. В книге у А.Т. есть злодей-гонитель — министр Ф. Ермаш, и есть ангел-хранитель — функционер Е. Сурков. Но Ермаш был лишь чиновником-аппаратчиком; к тому же, как явствует из мемуаров, эмиграция Тарковских была решена заранее. Образ Е.С. (для Ольги он, понятно, отец) требует корректива. Он принадлежал к известному поколению и типу интеллигенции, которая пресловутый вопрос решала однозначно: быть у власти. Но избыток образования и способностей делал их людьми отчасти подпольными, живущими по лжи. Чиновник с подпольем был опаснее аппаратчика: мог поддержать талант, но в запретах был куда изощренней. Защищая Семью (дочь-пионерку), Е.С. оказался в необходимости поддерживать А.Т.

...Мы нечаянно стали свидетелями последней фразы Е.С., выкрикнутой в дверях министерского кабинета, когда (карьерная проруха) Ольга уехала в Голландию фиктивным браком: «...шестой сын... бедная семья... надо помочь бедным голландским трудящимся». Это был шедевр тартюфства, и от смеха мы вывалились в коридор. Но это à propos.

Может быть, мемуары Сурковой так и остались бы в сфере модных ныне скандалов, если бы не одно обстоятельство. При всех неприглядностях это все же

очень счастливая книжка, наполненная не только «шумом и яростью», но и радостью причастности к творчеству и часто праздничным будням Тарковских — с присутствием на съемках, с застольями, с приключениями кинофестивалей, с итальянскими паломничествами, со многими попутными человеческими отношениями и дружбами (как ни относиться к Ларисе, но женщиной она была незаурядной), наконец, с тесным сотрудничеством с А.Т. на правах литературного партнера. Как сказал один из чеховских персонажей, «было и дурное, было и хорошее. Хорошего больше...».

Март, 2003

Пионерка, святая и голая

...На обложке романа Михаила Кононова «Голая пионерка» разместились, как обычно, несколько рекламных отзывов. Даже странно, сколь далеко уведут от книги иные пассажи: «Вся повесть — стилизованный монолог полковой путаны». Но манерный постсоветский эвфемизм «путана» — семантически и стилистически — антипод всего, чем была Муха-Мария. Или: «Кононов наследует Набокову, внесшему самый, вероятно, весомый вклад в дело приспособления русского языка к описанию прежде несказуемых процессов и частей тела». Но и «Лолита», и «путана» равно удалены от «Голой пионерки» — странно даже, что обе они забрели на эту оберточную обложку. Коли где можно найти сравнимый вклад в описание несказуемостей, то скорее уж в поэзии Иосифа Бродского. Но если там он рассеян в нескончаемости анжабеманов и шорохе времени, то у Кононова этот посыл вынесен в сюжет, в заголовок и в подзаголовок («батально-эротическая феерия...»).

Меж тем книга эта, пришедшая к читателю с большим опозданием, но при этом ничуть не запоздавшая, едва ли может быть отнесена к творениям, родства не помнящим. Она возникла не на пустом месте, а в турбулентном бассейне культуры «застоя», хранящей неблагодарную память о соцреализме, скидывающей советские «табу», возвращающей себе опальные *chef-d'oeuvres*, едко себя высмеивающей в соц-арте, огля-

дывающейся в прошлое во гневе. Все это, упомянутое и не упомянутое автором, составляет плотный «интертекст» романа, просвечивает в истории малолетки, воюющей на Отечественной в ритуальной роли пулеметчицы, удовлетворяющей фронтовую похоть офицеров, а в коротких снах совершающей «стратегические полеты» безо всякой волшебной мази Воланда, по позывным генерала Зукова, и плетушей на страницах романа косноязычную и восхитительную вязь сказа, с его советскими клише и собственными при-сказками, с детскими искажениями слов и честной детской логикой. Если в глубокоэшелонированной памяти «жены полка» закодирован не только Гайдар, но сентиментальный катаевский «Сын полка» и памятное зое-космодемьянское «не давай поцелуя без любви», то артистка Любовь Орлова и затверженное на той войне симоновское «Жди меня» прорываются в текст.

Но мне вспоминается другое — книга Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо»: шок бесхитростных рассказов бывших фронтовичек, возведенный в квадрат докфильмом белорусского режиссера Пташука. Искалеченный войной быт девчат с их антимилитаристскими проблемами менструации и стирки лифчиков, с их фронтовыми связями в присутствии и при участии смерти, был неизвестной стороной войны. Подобно узникам концлагерей, они боялись своего (вообще-то «героического») прошлого. Ведь в наступившей послевоенности их высокомерно обзывали «пэпэже» (походно-полевая жена). Меж тем комсомолка, вызвавшаяся добровольно (мужчины молчали) расстрелять дезертира, угодила в сумасшедший дом, в отличие от кононовского генерала Зукова. Впрочем, Муха, принявшая вражескую пулю между глаз, до этого не доживет...

Ну, разумеется, был еще «соц-арт». Среди «родственников» «Пионерки» не только первым приходивший на ум «Чонкин» Войновича, но и памятный изобразительный цикл патриархов жанра Комара и Меламида «Ностальгия по социалистическому реализму», наглядно вдвигающий культ вождя в лоно скрытых эроических вожелений нации. Если не «абсолютно голая пионерка», то «ню» комсомолки на фоне одного портрета, как и прочие пионерки в фазе «пробуждения весны», составляют существенный мотив цикла. Когда-то, на заре перестройки мне пришлось писать о семи признаках кино, сбрасывающего обрядные «табу» — у Кононова они тут как тут: и обсценная лексика, и «обнаженная натура», и сакральная символика («зафиксированное явление Пресвятой Богородицы» в виде ложной беременности Мухи).

Нынче, как справедливо замечает издатель романа Топоров в предисловии «Русский человек на rendez-vous со смертью», за подвыдохшимся разоблачительным пафосом разверзаются «экзистенциальные бездны». «Герои Кононова выходят на randevу с замызанной и измочаленной Мухой перед тем, как очутиться на randevу со Смертью» или, как выражается Муха: «Они только являются потрепать людям нервы до первого боя да поймать свою пулю раз навсегда».

За этими безднами маячит глубоко пережитое русской словесностью явление — почти что из небытия — булгаковского «Мастера и Маргариты», цитируемого-пародируемого автором, и прозы Платонова с ее странно-бесполой эротикой, гениально беззаконным синтаксисом и соборностью столь личностной, что любой из персонажей мог бы сказать: «Без меня народ неполный».

Аналогичный карантин «Пионерки» растянулся на постсоветские — вроде бы бесцензурные — времена,



пока она «здрасьте пожалуйста, явилась не запылилась, примите, мол, братцы, на старенького». И это не просто гримаса истории. Понадобилось, как-никак, время и новые поколения, которые не могли уже помнить, что война и вправду была «отечественная», к тому же против нацизма. Чтобы она стала просто «войной», если не по учебнику, то в эмоциональной памяти.

Сказать, что книга о войне, когда-то значило сказать все, потом — ничего, сейчас, в эпоху войн и терроризма, снова означает многое: цинизм и вседозволенность. Меж тем все, что прожила Муха, она прожила на войне, воплотив всяческие «архетипы» (невесты и Богородицы, ведьмы, даже валькирии), познав нежеланные *take love*, безответную любовь к Родине и даже любовь просто. И какой бы кислотой ни прожигал все это автор, он не может отнять у нее заслуженного апофеоза, без которого роман был бы неполный: «Где пролетала над боем светлая невидимая дева, там и бежали за ней, как по бронированным коридорам, недостижимые для свинца люди... и оставались защищены от небытия».

Правда, осеняла их бывшая Муха, вместо флага, предметом ее вечной озабоченности: трофейными белыми трусами.

Отметим слово «трофейные», ибо тут мы подходим еще к одному экзистенциальному мотиву этого примечательного романа. Суть его (радикальнее, чем автор с его квази-«неполноценностью» тех, «за кого сражались отцы») сформулировал Бродский в эссе «Трофейное». «В начале была тушенка. Точнее — в начале была вторая мировая война». Для «отцов» встреча с европейским бытом была личным культурным шоком. Для «тех, за кого» и для кого «фашист» стал уже «фрицем», эхом этого шока была (по Бродскому) манящая акустика незнакомых названий и

«всяческая военная бранзулетка» — тяга в сторону Запада.

В Мухе воплотился опыт обоих поколений (не забыть искренний довоенный интернационализм). Вся ее история прошита немецкими токами. Ее настоящей любовью останется учитель немецкого Вальтер Иванович, приобщивший ее к гейневской «Logelei», к музыке Вагнера, увидевший в ней валькирию и нечаянно заронивший мысль, что дети рождаются от поцелуя. От Вальтера Ивановича, арестованного из-за нее же, через всяческое «трофейное» — трусы с хорошей резинкой и одеколон — до маленького «вальтера», из которого она убьет эсэсовца — пройдет в романе тема вечно неудовлетворенной тоски России по Западу.

Может быть, оттого она столь часто принимает в русской культуре немецкое, притом мужское обличье, что мы так убийственно сходны-противоположны по судьбе и характеру. И так же как «чистая любовь» и «грязный секс», как жизнь и смерть, эта тоска по «другому» пронизывает роман, распиная его между актуальным «шмальцем» соц-арта и вечным «шмерцем» существования, если воспользоваться метафорой того же Бродского.

«Надежд погибших и страстей несокрушимый мавзолей...»

...Эта книга прежде всего «зрелишна»: огромный том более тысячи страниц упакован в алый переплет с золотым тиснением: «Соцреалистический канон». На алом фоне — чугунно-черная фигура дискоболки с отбитыми, как у Венеры Милосской, руками (руки, впрочем, экспонированы). Из-под осыпающегося гипса видна арматура. Увечная садовая скульптура портретирует муляжность соцреализма, возведенного на железном каркасе идеологии из непрочного, саморазрушающегося материала.

На самом деле цвет «реального социализма» — его лозунгов, плакатов, флагов — никогда не был столь чист и радостен. Его повсеместный кумач был красным цветом бедности. Каноническое единство формы книги (идеализирующей) и ее содержания (демитифицирующего), таким образом, налицо.

Том, изданный Гуманитарным агентством «Академический проект» (СПб., 2000), аннотирован как «собрание статей виднейших российских и зарубежных филологов, историков, философов», которое посвящено «комплексному исследованию феномена культуры социалистического реализма во всем многообразии ее

проявлений: от литературы для детей и массовой песни до творчества “писателя Сталина”. В той мере, в какой русская культура была традиционно логоцентрична, это самоопределение можно считать достоверным. Прочие искусства представлены по касательной. Столь фундаментальное исследование стало возможным, когда не только соцреализм, но и СССР стали историей. Оно было необходимо, потому что историю нельзя «сбросить с корабля современности» — она живет в наследственной памяти поколений, уже не знающих «советского образа жизни» — а феномен «советскости» все еще мало или недостаточно изучен. Парадоксальным образом местом рождения фолианта стала не Россия, а Германия: пять конференций в Билефельде (1994—1998) определили ядро «отцов-основателей» проекта (Ханс Гюнтер, Евгений Добренко, Томас Лахузен). Но может быть, это не случайно: Германия накопила немалый опыт исследования собственной версии тоталитаризма.

К «отцам-основателям» (отнюдь не из соображений феминистической корректности) надо добавить Катерину Кларк. Их статьи (Гюнтер — 7, Добренко — 7, Кларк — 5) составляют несущую конструкцию книги, к ним примыкают исследователи того же круга. Но объявленное «многообразие» — не фикция. К участию приглашены как VIP-теоретики соцреализма (Б. Гройс, И. Смирнов, В. Паперный и др.), так и исследователи смежных, иногда «далековатых» тем и подходов, что способствует книге к украшению.

Если условием возникновения проекта был конец империи (что не означает истории), то взрывным пунктом дискуссий о соцреализме (пионерские работы Кларк «*The Soviet Novel. History as Ritual*», Паперного «*Культура-два*») можно считать появление работы Гройса «*Gesamtkunstwerk Stalin*», совершившей ра-



дикальную «переоценку ценностей» из перспективы постмодернизма. Я помню, как в «перестроечные» времена, получив книжку, пересказывала ее встречным и поперечным. Взгляд на соцреализм как на практическую реализацию жизнестроительных интенций авангарда вызывал шквальные споры. «Инновация» принадлежала новой парадигме, заменившей предметный уровень исследования культуры уровнем отношений и соотношений в культурном поле. В «Каноне» Гройс представлен статьей с характерным названием: «Полуторный стиль. Соцреализм между модернизмом и постмодернизмом».

Базовую концепцию «Канона» по аналогии можно назвать «полуторной»: она располагается между описательностью «дореволюционных» (неважно, советских или антисоветских) историков и абстрагированным анализом Гройса.

«Билефельдцы» оппонируют ему. Патриарх и классик школы Гюнтер пишет: «Соцреализм... можно считать ответом на крушение утопических надежд и мечтаний, вызванных Октябрьской революцией» (с. 41): от механицистской утопии культура сдвигается в сторону антропоморфного мифа. Каталогизируя его признаки, Гюнтер, как никто другой, держит в окуляре нацистскую версию и находит «удивительное совпадение функций “народности”» в обеих культурах. Здесь их зеркальный перекресток.

Если «народность» термин тоталитарной мифологии, то в социологии ему соответствует «массовость». «...Мифы лишь формулируются вне массы, но не живут вне ее», — пишет Добренко. Самый плодовитый «дознаватель» «советскости» может служить примером географической комплексности проекта: выходец из СССР, профессор в Америке, ныне в Англии, постулирует «соцреализм», как вариант

масскультуры; как место встречи языка власти и подсознания массы; как заповедник инфантильности и как культуру столь амбивалентную, что никакие внутренние противоречия ей не довлеют. В зависимости от конъюнктуры она актуализирует те или иные свои лозунги и (как шутили в сталинские времена) колеблется вместе с линией партии. Как бывший «юный пионер», Добренко «всегда готов» обратить внимание на бахрому соцреализма — «комсомольскую» или «оборонную» — его проекции; но главный его объект — биографии Ленина и Сталина и пресловутый «Краткий курс истории ВКП(б)» — самая нечитабельная часть Канона. Трилогия трактуется им как личное творчество вождя: «Сталин и был главным советским писателем», а «Краткий курс» создал метасюжет для супержанров советского искусства».

«Великая семья... являлась костяком или всеохватывающей структурой соцреалистического романа» (К. Кларк) — семья, где слишком «стихийные» сыновья достигали «сознательности» под мудрым руководством «отцов» (в пределе Отцов народов). Означало ли это, однако, что «соцреализм не несет никакой... значительной эстетической функции»?

В этом пункте Лахузен не готов согласиться с Кларк. Он предпочитает строить анализ не на конечном тексте, а на архиве, на истории вещи и ее восприятия. Если текст «магистрального» постсоветского бестселлера «Далеко от Москвы» Б. Ажаева каноничен, то архив, попавший в руки дотошного исследователя, эксцентричен. Лауреат Сталинской премии Ажаев начал литературное поприще в ГУЛАГе, как «зэк», потом как «вольняшка». «Роман романа», ушедший в глубокий его подтекст, оказывается куда «соцреалистичнее» самого произведения,

зато восприятие его читателем сквозь призму собственного опыта — приближенным к собственно литературе.

Архив — нечаянный гость Канона, но за его вторжением приоткрываются те авантурные — смешные, ужасные, случайные — контекстуальные сочленения, которые, быть может, и служат маркой советской версии тоталитарности.

На 1100 страницах, помимо базовой структуры, можно найти исследования, заглядывающие в закоулки «советскости». Язвительное эссе С. Мюллера-Салли о «приключениях Гоголя в стране большевиков», основанное (в духе гротесков самого Гоголя) на перипетиях замены его памятника и выводящее соцреализм «из духа традиционного культа русского классика», а вовсе не авангарда; анатомию «новояза» как «исторической переменной» Д. Вайса; идеологизацию медицинского эксперимента («Дискурс, обращенный в плоть») Э. Наймана; поперечное сечение «Метродискурса» М. Рыклина как оружия «первоначальной травмы форсированной и насильственной урбанизации»; и его же статью «Немец на заказ: образ фашиста в соцреализме» — взгляд в бездну насилия, объединяющего и разделяющего оба режима. Упомянуть нужно многое: очерк кино О. Булгаковой (оно ведь было «главным из искусств») и эссе о «китче» С. Бойм (он был массовой ипостасью «масскульта»). Не говоря об отклонениях от Канона, будь то детская литература (О. Ронен), эстрада (Б. Швайцерхоф) или «семейно-бытовая тема» (А. Крылова), маркирующая «двойную — между личным и общественным» жизнь нового поколения. Как современник соцреализма и читатель *par excellence*, сознаюсь, что тогда пропустила мимо большую часть этих скучных романов; не прочла толком даже «Краткий курс» — «проходила» и «сдавала» его, как гимназисты чеховских времен

катехизис. Зато как автор фильма «Обыкновенный фашизм» проштудировала «Mein Kampf» (читатель и историк — разное). Упоминая об этом лишь потому, что советская реальность была куда более рыхлой, чем ее идеологическая проекция. Поэтому в огромном корпусе книги не могу не сослаться на сочинение Л. Геллера и А. Бодена «Институциональный комплекс соцреализма». Попытавшись систематизировать нагромождение культурных институций (притом самой черной, ждановской поры) авторы приходят к выводу, который только кажется неожиданным: «Итак, мы ставим под сомнение монолитность сталинской системы... Руководящая деятельность партии имеет последствием не равновесие системы, а ее дестабилизацию. А потому и соцреализм надо считать не столько состоянием “тоталитарной культуры”... сколько процессом “тотализации культуры”, по определению не имеющим конца».

Слово «процесс», впрочем, можно отнести и к изучению «системы». Даже такой огромный комплексный труд не может, как говорится, «закрыть тему». Недавно в том же издательстве вышла небольшая книжка «Советское богатство», посвященная 60-летию Ханса Гюнтера. Красный ее переплет сдвинут к бурному цвету засохшей крови, а положенные друг на друга оба тома напоминают ярус мавзолея, который, надо надеяться, не останется «незавершенкой»: проблемы соцреализма, будь то инфантилизация культуры (ныне в масскульте); ее тотализация (теперь посредством СМИ); ее цензура (уже со стороны денег); ее каноны (пусть жанровые), как и прочее, не умерли с соцреализмом, а перешли в иное современное измерение.

Как всякая гуманитарная (не scientific) концепция, билефельдовская «модель» осуществляет вторичную мифологизацию соцреализма, а постмодернистская

парадигма тотализует его, как не могло удастся и самому «гезамткунстверку», который как-никак имел дело с хаосом эмпирической реальности. Так что данный фрагмент мавзолея не только памятник жертвам соц-реализма, но и автопортрет постсоветского сознания.

Придут иные времена, взойдут иные имена...

Март, 2003

Берлин.
www 79 qm DDR.de,
или Ленин, прощай!

...Красно-черно-белый плакат фильма «Good bye Lenin!» встречает меня на пути к Берлинале-паласт, где проходит теперь Берлинский международный кинофестиваль. Посетители успели привыкнуть к киногороду, выглядящему на территории еще недавнего пустыря как остановившийся взрыв. Красный и желтый кирпич высоких и не очень зданий сжимает ущелья нешироких улиц и маленьких площадей, носящих славные имена знаменитых изгнанников немецкого кино эпохи нацизма. Перед дворцом — площадь Марлен Дитрих; в стеклянной громаде Сони-центра — кафе «Билли Уайлдер» и т.д. И всего-то два года, как все мы впервые вошли во дворец и растеклись по его висячим лестницам: лифты еще не работали, и все казалось чужим и неудобным. Нынче все попривыкли к этому кинематографическому Метрополису в духе Фрица Ланга и ко дворцу тоже. Лифты функционируют, в зрительном зале отовсюду видно и слышно, зато помимо рядов кресел во всей кинозальной части здания, включая подземный пресс-центр, ни одного сиденья: зрители пришли и ушли, а пресса должна бегать. И я бегу (если, конечно, это можно так назвать) на просмотр картины Вольфганга Беккера

«Good bye Lenin!», потому что мест даже в новом огромном зале не хватает, и тогда ищи фильм по другим зданием и залам фестиваля...

Картина Беккера не войдет в число золотых и серебряных призеров Берлинале, но получит денежный приз «Голубой ангел», который дается за лучший европейский фильм, и выйдет в прокат еще до окончания фестиваля с взрывным успехом, обогнав по кассе шикарные американские хиты: не частый случай на немецком экране. Реклама не преминет взять это на вооружение: «Чемпион отечественного экрана в восточных и западных землях!», «Публика смеется и плачет!», «ГДР продолжается на 79 кв. м жилой площади!». Эти 79 м станут не только слоганом фильма, но даже его электронным адресом.

Интегральный успех фильма, который относится не к поискам киноязыка или форме — они вполне традиционны, — а к его сюжету, доставил мне личное удовольствие: он свидетельствует о том, что тема «осси» и «веси» вышла наконец из тени и шрам, который никак не заживал, через пятнадцать лет после Wende (аналог нашей перестройки) начинает затягиваться. И то сказать, пришло новое поколение, те, кому было пять, стали двадцатилетними, и на полустертый с карты Берлин-Ост стало возможным оглянуться, не рискуя превратиться в соляной столб. Фильм обозначил в своих трагикомических перипетиях момент разрядки немецко-немецкой напряженности.

Сюжетный фокус, на котором зиждется картина, известен (в частности, на нем была построена известная лента Ф. Эрмлера «Обломок империи»): «машинной времени», которая переносит протагониста, минувшую историю, прямо в новую систему, служит болезнью. Героиня Катрин Засс — честная гэдээровская активистка, муж которой десять лет назад ушел на Запад,

выходя с праздника 40-летия ГДР, видит, как сына ее хватают во время мирной демонстрации за объединение, получает инфаркт и впадает в кому. Как раз за эти турбулентные девять месяцев ее беспамятства, между осенью 1989-го и летом 1990-го рушится Стена, исчезает ГДР, наступает капитализм, и, хотя героиня открывает глаза на той же больничной койке Шарите, она просыпается в другой стране. Дочь (она же мать-одиночка) бросила институт, завела западного сожителя и торгует с лотка бургер-кинг, сын Алекс потерял работу в области телевизионного оборудования и развозит с напарником западные телеантенны по Восточному Берлину. Вся «гэдээрскость», начиная от мебели и кончая продуктами, скоропалительно спроважена на помойку. Но, в отличие от эрмлеровского «обломка империи», мать ничего не должна знать о «капиталистической нови», ибо волнения опасны для ее сердца, и преданный сын к ее возвращению в собственную постель срочно начинает реконструкцию ГДР на пресловутых 79 кв. м, благо помойка еще не вывезена...

О, помойка эпохи перемен — кажется, ничей компьютер не описал еще эту свидетельницу совершающейся истории и сокровищницу «уходящей натуры». Я еще помню, как при расселении московских коммуналок по хрущобам прилежный посетитель помоек мог обставиться мебелью стиля «югенд», а не то так и красным деревом. Я сама вынесла во двор раскрашенных гипсовых цыгана и цыганку — внушительный китч, которого сегодня хватило бы на дизайн интерьерера стиля «модерн», не говоря о цене в у.е. С другой стороны, антропология нынешних московских помоек, строго поделенных на территории, могла бы немало рассказать о состоянии общества любознательному социологу. Благонамеренные западные помойки не терпят габаритных предметов — их полагается



вывозить в предназначенные места, и уже наиболее шустрые «аусзидлеры» сделали из этого эрзац-бизнес (впрочем, даже в богатом Мюнхене можно увидеть пенсионеров, подбирающих бутылки в замусоренном парке).

К счастью, у Алекса (Даниель Брюль) этих западных помех пока нету, выброшенной мебели хватает для декорации статус-кво. А когда мать упомянет «шпреевальдские» огурчики, то тару можно отыскать на той же помойке и перефасовать в нее какое-то импортное изделие. Ничто не испаряется из пор эпохи так быстро, как быт, и если Алекс озабочен здоровьем матери, то режиссер — поисками ауры.

Поиски тары, перефасовки, счастливо найденные в брошенной квартире пачки макарон, портрет Хонеккера — 79 кв. м становятся заповедником не только для персонажей фильма, но и для зрителя. Фильм еще только вышел на экраны, а поездка в леса на Шпрее с их «знаменитыми шпреевальдскими огурчиками» уже предлагается читателям самых далеких от кино рекламных изданий — аура не должна пропасть втуне.

Кое-кто упрекает фильм в недостатке сатиры; иные находят в нем ностальгию. С моей — русской — точки зрения, секрет успеха как раз в том, что он проходит между обоими уровнями. Соц-арт отыгран, сентимент издержан, но для «шутки, свойственных кино», остается пространство исторической памяти, переставшей вытеснять прошлое. Сын устраивает матери «социалистический» день рождения по полной программе: нанятые для этого случая пацаны, повязав синие галстуки, поют пионерские песни; отмытые бывшие коллеги произносят здравицы с социалистическим уклоном (мы, кстати, в нашем отечестве были куда циничнее и менее идеологизированы, нежели ГДР).

Жизнь меж тем то и дело подставляет ножку: огромный плакат кока-колы повисает перед окном, то

западные машины появляются в поле зрения. Сыну с напарником и с весьма скромными, неамериканскими возможностями все время приходится подправлять течение истории, создавая псевдотелепередачи «Актуальная камера»: кризис на Западе якобы гонит беженцев в ГДР, Хонеккер передает власть бывшему космонавту, и он открывает границы...

В какой-то момент мать неконтролируемо выходит на улицу и видит улетающую на вертолете статую Ленина (парафраз знаменитого кадра Феллини с летащим над Римом Христом).

В фильме немало занимательных поворотов и находок, вроде импровизированных передач «Актуальной камеры», есть и доля капиталистического соцреализма, как история с отцом, который, оказывается, любил, писал и ждал (его корректное западное чествование призвано оттенить китч дня рождения в стиле «осси»), но картину выигрывает юмор, точно выбранные актеры и угаданные зрительские ожидания.

Катрин Засс, бывшая «звезда» ГДР, получившая «серебряного медведя», но не получившая разрешения сняться на Западе, играет свою героиню без лирики, но и без гротеска, к которым, вероятнее всего, прибегла бы в соответствующих «предлагаемых обстоятельствах» ее русская коллега. Она сдержанна, можно сказать, дистанцирована и, стараясь понять окружающее, сохраняет достоинство. Ее манера и даже внешность располагают скорее к уважению, нежели к фамильярности. В свою очередь, Даниель Брюль не изображает «осси» — просто сына, озабоченного охраной здоровья матери. И как раз потому, что они не вызывают к зрительскому сочувствию, с ними легко солидаризуется любой, как экс-«осси», так и «весси» (не забыть в этом дуэте на правах медсестры и возлюбленной Чулпан Хаматову). На самом деле повода для ностальгии нет ни у Брюля, ни у Засс. Ему в

момент событий фильма было девять, и он, по собственному признанию, почти ничего не знал о проблеме — в школе об этом не говорили. Засс, поглядев в архиве Штази свое «дело», узнала, что на нее стучала лучшая подруга под псевдонимом собственного кота «Казимир». Но если, согласно марксизму, с прошлым расстаются, смеясь, то это как раз случай интегрального успеха отечественного фильма «Good bye Lenin!».

Впрочем, есть о чем и поплакать — в конце концов мать все-таки умирает на пороге встречи с новой реальностью...

Все это вместе — фильм и его судьба — свидетельствует о том, что страница истории как-никак переворачивается, и на этом я ставлю законную точку в моих отрывочных встречах с Берлином.

Оглавление

От автора.....	5
Венок туалетов	8
В щелях постсоветского пространства	17
Время «триллера»	27
Сегодня и ежедневно: юбилей!	44
Берлин. Первая встреча	53
Кино как зеркало русской смуты	60
Мемуары как русский жанр	70
Советская Атлантида	81
Берлин—Москва	90
Время Клавдия	99
From Russia with Love	106
Пушкин в гламуре	114
Берлин, Потсдам	122
Шершавым языком мата	130
Играем прозу... ..	138
Отцы и дети, или Эдип в России	147
Берлин, гостиницы	153
Новый русский как персонаж городского фольклора	161
Весна олигарха	166
Образ мира: барак — «общага» — «психушка»	176
Берлин — ночь перед Рождеством	184
Каменская и другие	190
Сентиментальный гротеск, или Матримониальные последствия мировых войн	197

Парадоксы глобализации	203
Берлин: Ост—Вест—Ост	210
Версия, или Killers sind unter uns.	217
Проклятый поэт	224
Реклама как автопортрет общества	230
Берлин — кино	236
Б. Акунин как новый тип писателя	245
Москва: один день с точки зрения криминала	252
Смерть осуществляет заключительный монтаж нашей жизни... ..	258
Смерть как «ценность»	265
Берлин — театр	272
Театр одного автора	281
Казус «Антигона»	288
Дом, который построил Гинзбург	295
Москва—Берлин, Берлин—Москва	302
Less than one	311
Ленин с нами	322
Переписка из двух углов, или Судьба дала нам по поэту	329
Берлин, Ораниенбургерштрассе	336
«Обломок империи»	342
Дневник пионерки, или Разочарованный странник	347
Пионерка, святая и голая	353
«Надежд погибших и страстей несокрушимый мавзолей»	359
Берлин. www.79 qm DDR. de, или Ленин, прощай!	367

Майя Туровская

БИНОКЛЬ

Заметки о России для немецкого читателя
Заметки о Берлине для российского читателя

Редактор
Е. Мохова

Корректор
Л. Морозова

Компьютерная верстка
С. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:
129626, Москва, И-626, а/я 55
Тел.: (095) 976-47-88
факс: 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
<http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 60×90/16
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 23,5. Заказ № 645
Отпечатано с готовых диапозитивов
в ООО типографии «Полимаг»
127247, Москва, Дмитровское шоссе, 107

Собранные в книге эссе известного киноведа, культуролога Майи Туrowsкой - наброски или зарисовки "текущих мгновений", на глазах уходящих в прошлое, писавшихся для немецких и русских газет, - своего рода критический дневник. А так как эти "текущие мгновения" пришлось на эпоху смены миллениума и очевидной смены соцсистемы, то речь в них, скорее всего, о времени - о времени перемен.

Майя ТУРОВСКАЯ
БИНОКЛЬ

ЗАМЕТКИ О РОССИИ
ДЛЯ НЕМЕЦКОГО
ЧИТАТЕЛЯ

ЗАМЕТКИ О БЕРЛИНЕ
ДЛЯ РОССИЙСКОГО
ЧИТАТЕЛЯ

ISBN 5-86793-222-2



9 785867 193222