

Уральский  
государственный  
университет им. М. Горького

# Второй Курицынский сборник

Второй  
Курицынский  
сборник  
2001

2002  
ПЛЮС  
255-43

с Лощной  
Миража

48-45-95

25  
35



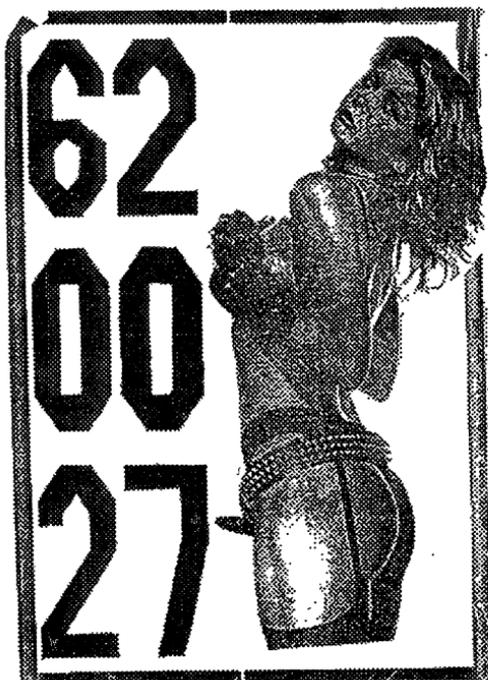
23-79-89



ВАЛЕРИЯ

Уральский государственный  
университет им. А. М. Горького  
GIF

# Второй *Курицынский* сборник



Издательство Уральского университета  
Екатеринбург  
GIF, Москва  
2001

ББК Ш5 (2-Р)6-334.7

В 266

Составители и редакторы  
*В. Н. Курицын, Л. П. Быков*

Оформление  
и фотография на обложке

*А. Е. Шабурова*

В оформлении сборника использованы  
рекламные листовки свердловских публичных домов 1990-х гг.  
из коллекции Заслуженного художника РФ

*В. М. Воловича,*

переданные на хранение в екатеринбургский  
Музей политической истории Урала



ISBN 5-7525-0965-3

© Курицын В. Н., Быков Л. П., составление, 2001

© Шабуров А. Е., оформление, 2001

© Изд-во Урал. ун-та, 2001

© Изд-во GIF, 2001

## Содержание



Предуведомление 7

Вторые, Третьи и Четвертые Курицынские чтения 8

### Материалы Третьих Курчтений

*Александр Иванов.* В защиту спецэффектов 11

*Алексей Вдовин.* За что мы любим Тарантино.

**Феномен Pulp Fiction в русском контексте 20**

*Леонид Быков.* Шансон как шанс и сон 29

*Дмитрий Бавильский.* Как молитва.

**Земфира: и так и сяк 38**

*Дмитрий Харитонов.* Виртуальная словесность

**как факт новейшей литературы.** Статья-windows

в жанре презентации литературоведческой идеи 45

*Валерий Гудов.* Публицистика наших дней

**как явление изящной словесности 54**

*Елена Власова.* Символисты в провинциальной

**рецепции: по материалам пермской периодики**

**конца XIX — начала XX века 67**

*Мария Литовская.* Романы эпопейного типа

**как основополагающий жанр массовой литературы**

**социалистического реализма 82**

*Елена Крживицкая.* Доля ангелов 92

*Наталья Смирнова.* Женский детектив как невроз 98

*Ольга Славникова.* Самка детективообразного 103



### Материалы Вторых Курчтений

*Марина Абашева. Пермь как полигон графоманских стратегий.* Литературная ситуация второй половины 90-х годов **114**

*Елена Власова. Газетная стихотворная фельетонистика начала века и мемуарная проза М. А. Осоргина: к вопросу о структуре «пермского текста»* **125**

*Дмитрий Бавильский. Стенограмма* **129**

*Дмитрий Харитонов. Мифологические метаморфозы В. Кальпиди* (на материале сборников «Пласты» и «Ресницы» в жанре конспекта статьи) **137**

*Анна Сидякина. Между «святым и грешным»: поиски и компромиссы пермского андеграунда* **150**

### Из истории уральской литературы

Пермский период

*Владислав Дрожащих, Виталий Кальпиди.*

**В тени Кадриорга.** Слайд-поэма **185**

### Из истории уральской литературы

Свердловск-Екатеринбург, конец 80-х

*Вячеслав Курицын. Холодное лето восемьдесят девятого* (бред этих дней) **201**

*Вячеслав Курицын. Три поэта об одном политике* 230

*Роман Тягунов. Письмо генсеку.* Поэма.  
Полное воспроизведение содержания № 13 самиздатовского  
журнала «Край» 239

*Роман Тягунов. Экспромт* 258

*Вячеслав Курицын. Из жизни тижвертов*  
(текст первый) 259

*Роман Тягунов. Беседа с Александром Жыровым* 260

*Александр Жыров. Стихи, не попавшие  
в книгу «Надъярус»* 263

*Сергей Копылов. Стихи* 274

*Теодор Цапля. Бои за Родину* 278

*Неопознанный автор. Неопознанное название.*

Страница рукописи за номером 27,  
найденная на подоконнике в туалете  
редакции журнала «Урал» на рубеже 90-х 283

## Юмор

*Марина Порошина. Опять «великолепные  
кощунства»? 287*

*Роман Иванов aka Кукуц. Преступление  
и наказание.* Из материалов сетевого конкурса  
«Голубое сало-2» 291

## Картинки

*Василина Аллахвердиева. Зависть* 297



**27.48.61**



*Звоните нам!  
Мы рады Вам!*

**31.09.92**

*Приглашаются  
на работу девушки!*

## Предуведомление

Вторым этот Курицынский сборник назван потому, что выходит после Первого, следовательно — вторым. Первый сборник увидел свет в 1997 году в издательстве Уральского университета и содержал материалы Первых Курицынских чтений (январь 1997, УрГУ, библиотека им. В. Г. Белинского), а также сопутствующие публикации (запись беседы Д. А. Пригова и О. Кулика, подготовленная В. Абашевым библиография пермской литературной журналистики начала века, собранные А. Шабуровым анекдоты о В. Курицыне, обзор интеллектуальной литературы в исполнении Д. Бавильского и пр.) Тираж сборника разошелся, для коллекционеров он доступен по цене \$ 50, заказывать по адресу [slava@russ.ru](mailto:slava@russ.ru).

В настоящем сборнике публикуются материалы Вторых (февраль 1999) и Третьих (февраль — март 2001) Курицынских чтений, архивные материалы, посвященные истории литературной жизни Урала (ранее не публиковавшиеся произведения В. Дрожащих, В. Кальпиди, Р. Тягунова, А. Жырова, В. Курицына, С. Копылова, Теодора Цапли). Филолог предъявит к этим публикациям естественную претензию, связанную с отсутствием биографических справок. Фишка в том, что их заменяет документальная повесть В. Курицына, в которой фигурирует большинство указанных авторов.

Важным элементом проекта «Курицынский сборник» является оформление (им занимался А. Шабуров). Первый сборник был оформлен рисунками В. Курицына, во Втором представлены свердловско-екатеринбургские девчачьи афиши рубежа девяностых годов из коллекции В. Воловича.

## **Вторые, Третьи и Четвертые Курицынские чтения**

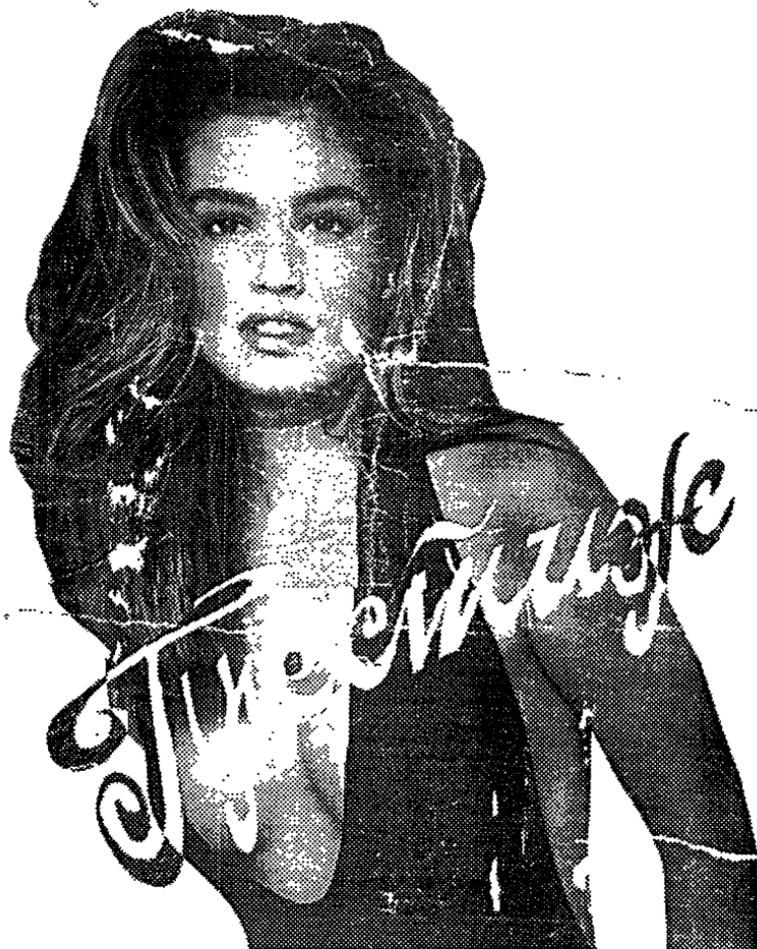
Вторые Курицынские чтения состоялись в Уральском государственном университете в феврале 1999 года и были посвящены теме «Региональная культура». На чтениях выступили Вячеслав Курицын, Александр Верников, Елена Власова, Сергей Кузьмин, Сид, Александр Лобок, Наталья Смирнова, Анна Сидякина, Дмитрий Харитонов, Ольга Славникова, Евгений Зашихин, Марина Абашева, Леонид Быков, Дмитрий Бавильский (с докладами) и Владимир Шаров (с литературным представлением). Часть докладов публикуется в настоящем сборнике.

Третьи Курицынские чтения состоялись в Уральском государственном университете в феврале — марте 2001 года и были посвящены теме «Массовая культура и массовая литература». На чтениях выступили Борис Бергер, Александр Иванов, Алексей Вдовин, Дмитрий Харитонов, Елена Власова, Мария Литовская, Валерий Гудов, Елена Крживицкая, Евгений Зашихин, Наталья Смирнова, Ольга Славникова, Леонид Быков, Дмитрий Бавильский (с докладами), Борис Бергер, Вячеслав Курицын, Владимир Тучков, Илья Фальковский (с литературным представлением). В библиотеке им. В. Г. Белинского состоялась выставка Александра Шабурова «Русский Будда». Часть докладов, а также непрочитанный, но представленный доклад публикуются в настоящем сборнике.

Четвертые Курицынские чтения планируется провести в 2003 году. Тема пока не определена. А куда спешить? Вот предполагалось, что Третьи чтения будут про детство, но когда пришла пора уже реально винтить программу, стало ясно, что детство деактуализировалось, а масскульт — горячая точка. Так что тема чтений будет объявлена ближе к лету-2002.

Информацию можно найти на странице чтений по адресу [www.guelman.ru/slava/ural](http://www.guelman.ru/slava/ural).

**Материалы**  
**Третьих Курчтений**



**53-60-31**

*требуются на работу девушки*

**ЛОЛИТА**



**32♥12♥32**



**ИЛОНА**

**27 08 42**



**КСЕНИЯ**

**32-73-82**

**ИЛОНА**

**419-516**

**после 18 часов**

**приглашаются девушки**

*Александр Иванов*

Ad Marginem

**В защиту спецэффектов**

**ДОСУТ**  
**ОТДЫХ ДЛЯ ЛУЧШИХ**



**52-58-28**

**Приглашаются**  
**девушки**

Представляя меня, Слава Курицын сказал, что, начав с издания высоколобой философской литературы, я в дальнейшем переключился на издание литературы массовой. Я для себя определяю это иначе, что и станет предметом сегодняшнего выступления. Я буду говорить просто о литературе.

По жанру сегодняшний доклад будет чем-то вроде заметок на полях к тексту Ольги Славниковой, опубликованному в первом номере журнала «Новый мир» за 2001 год, — «О спецэффектах в литературе». Статья заинтересовала меня по нескольким причинам — и прежде всего потому, что я увидел здесь реакцию на ряд любопытных и симптоматичных тенденций в современной литературе. В случае Ольги Славниковой под словом «реакция» я подразумеваю оппозицию этим процессам. Оппозицию эту трудно не назвать консервативной. Впрочем, в ее природе стоит еще разобраться, дабы уяснить, каково силовое поле современного литературного процесса. Речь идет не просто о конкретном тексте Ольги Славниковой:

тот тип литературного опыта и критического отношения к современной литературе, который она выражает, имеет достаточно сильную поддержку среди многих влиятельных критиков (Андрей Немзер, Александр Архангельский, критики круга журналов «Знамя», «Дружба народов», «Новый мир» и так далее).

Для меня самое важное в статье Славниковой — констатация необратимых изменений, происходящих сегодня, говоря философским жаргоном, с *бытийным статусом* литературы. Литература перестает быть средоточием всеобщего внимания, интереса, зоной инвестиции социальных энергий, как это было, скажем, в конце 80-х годов. Если на излете перестройки еще сохранялся интерес к толстым журналам, серьезной беллетристике, то в 90-е положение меняется. Я не буду вдаваться в анализ причин, могу сказать коротко, что маргинализация литературы, уход ее на обочину культурного пространства определяются тем, что, в некотором смысле, реальность стала интереснее литературы, жить стало интересней, чем читать.

Это обернулось серьезным вызовом для писателей, творческая биография которых началась в конце 80-х. Ольга пишет о том, что статус литературы как суверенной реальности заметно «проседает». Цель статьи, как я понимаю, заключается в том, чтобы его усилить. Предлагается выявить процессы, которые приводят к девальвации литературы, и произвести, выражаясь жаргоном политическим, *зачистку* литературного пространства от разного рода мнимостей, муляжей или спецэффектов. Ольга приводит целый ряд писателей, куда входят, в частности, два автора, издаваемых в моем издательстве, — Сергей Болмат и Владимир Сорокин, — которые, по ее мнению, формируют зону мнимостей, спецэффектов в литературном пространстве.

Что есть собственно *литература*? Ольга признает, что классический реализм в современных условиях немислим. Литература не может, сообразуясь с античной теорией мимесиса, чистосердечно имитировать внешнюю ей самой действительность. Постмодернистская линия в литературе подражает не собственно реальности, а технологиям изготовления образов, присутствующих в массовом сознании, в сфере массовой культуры. Согласно автору статьи ни то, ни другое уже не работает и не

позволяет литературе поднять свой статус. Что же предлагается, что может спасти литературу?

Славникова намечает несколько возможных стратегий, в числе которых — разработка персональной психологии, погружающая читателя в подсознательные уровни психики героя, а также исследование «живородящих возможностей» самого языка, его метафорического уровня. Причем метафора здесь выступает в качестве самостоятельной литературной ценности, а не средства динамизации текста. В целом тезисы статьи представляются достаточно любопытной и остроумной попыткой по-новому сформулировать идею литературоцентричности современного культурного пространства, реабилитировать то, что еще у формалистов (к примеру, у Якобсона) называлось «литературностью самой литературы». Литература должна быть литературной.

Понятно, что в 90-е культурное пространство становится очень многообразным, и литература начинает взаимодействовать с нелитературными практиками, прежде всего визуальными: фото, кино, видео... Позиция Славниковой заключается в том, чтобы вернуть литературе ее аутентичность, «литературность», уйти от того, что она называет «спецэффекты» и что чаще всего связывается в ее статье с кинообразностью и киноязыком. Необходимость подобной дистилляции предполагает достижение стадии литературной зрелости в писательском опыте и в опыте чтения, — в то время как спецэффекты отсылают к сфере инфантильной чувственности, апеллируют к архаичным слоям нашего сознания.

Для меня слабость этой позиции (я это знаю как издатель, которому приносят очень много рукописей) заключается в следующем: Славникова, будучи писателем, очень любит литературу.

В европейских языках существует «снижающий» контекст употребления слова «литература», на английском это звучит так: *it's just a literature* — это *только* литература. Вы предлагаете издателю книгу и слышите: это же литература, это несерьезно. Словесность в подобном контексте понимается как иллюзия, обман — с позитивными и негативными коннотациями этого слова. Под любовью к литературе я имею в виду любовь, которая сквозит во многих рукописях, приходящих сегодня

в мое издательство, к тому, что называется культурной формой письма.

Параллельно живому творчеству существуют стабильные, традиционно консервативные культурные институты: законы жанра, преемственности... вплоть до литературных премий — они очерчивают пространство словесности как целого. Для меня то, что предлагает Ольга, есть форма поддержки литературных кодексов в противовес непосредственному писательскому опыту, который — опыт *каждого* писателя — в определенный момент вступает в конфликт с социальной и культурной формой существования литературы.

Я могу привести примеры из русской классической традиции. Для позднего Толстого было характерно обостренное неприятие литературы именно как культурного института. Его поздние, совершенно алитературные опыты — например, «Азбука» и критические статьи с чудовищными нападками на Шекспира и на целый ряд других священных коров — транслируют чувство, которое я склонен называть ненавистью к литературе. Этот же ген ненависти к литературе присутствует и в творчестве Достоевского — писателя, чрезвычайно открытого навстречу массовой культуре своего времени.

Важный пункт, на котором я хотел бы остановиться: образ литературы, который предлагает нам Ольга Славникова, базируется на определенном понимании языка художественной словесности. Я хочу напомнить вам знаменитую статью Шкловского «Искусство как прием» — раннюю работу, где он вводит различия между языком литературы и нелитературными языками: языком бытовой речи, научным языком и целым рядом других. Для Шкловского самым существенным в литературном языке является то, что это язык акоммуникативный, он не передает никакой информации. Единственное, что отличает литературный язык, — это его чистая экспрессивность. Этот же смысл, на мой взгляд, связывает Ольга с понятием метафоры.

В то время как массовая культура, в отличие от литературы, понята так, как понимают ее модернизм и постмодернизм, *семиотична*, а не метафорична. Она организована не по принципу символа, но по принципу знака. Символ аккумулирует в себе культурную память. Массовая культура старается эту память от себя оттолкнуть с од-

ной простой целью — чтобы мы могли потребить знак. Она использует огромный ресурс обыденной повседневной психологии, для которой, разумеется, очень важны простые навыки ориентации. Знаки нужны для того, чтобы не ошибиться в употреблении еды или напитка.

Семиотичность массовой культуры начинается сейчас, в 90-е годы, активно проникать в литературу, — процесс, обозначенный Славниковой как экспансия спецэффектов. Что воспринимается ею как угроза подлинной, настоящей литературе.

Я хотел бы обратить внимание на то, что этот процесс семиотизации, выводящий на первый план «пустые», с точки зрения традиционной литературы, знаки, связанные со сферой потребления — одеждой, едой, напитками, характеристиками физического пространства, — не есть открытие литературы 90-х. Если мы перечитаем «Преступление и наказание», то увидим, что количество обыденного семиозиса там огромно. Достоевский работает с журнальными хрониками, полицейскими репортажами, с повседневным «трэшем», используя его в почти сыром виде с минимальной «художественной» обработкой. Он дает нам урок толерантности по отношению к массовой культуре. Оказывается, что использование «низкого» материала бытового сознания способствует становлению новой литературной формы.

Это характерно и для модернистской литературы — Джойса, Кафки. Но в целом парадигма модернизма делает акцент на экспрессивности, авторском эго, эротически замкнутой на себя литературной форме. Она не транспарентна в отношении того, что мы называем массовой культурой.

На мой взгляд, последние пять—десять лет в литературном пространстве — я имею в виду не только российское, но и европейское, американское литературное пространство — намечаются существенно новые тенденции. Как мы сейчас все начинаем понимать, постмодернизм — или то, что мы привыкли называть постмодернизмом, — является составной частью модернистского проекта. И это объединяет, с одной стороны, Джона Фаулза, который проходит по разряду постмодернистов, а с другой — Джойса, Набокова, Кафку, Пруста — классиков модернизма. Им свойственно особое отношение к литературной форме, к языку. То, что я сказал, приводя

в пример статью Шкловского «Искусство как прием», в данном случае можно интерпретировать следующим образом: литература потому и литература, что ее язык отличается от всех других нелитературных языков — научного, бытового, какого угодно еще. Это отличие фундаментально, неустранимо, и оно иллюстрируется таким элементом литературного языка, как метафора.

Метафора самодостаточна и нарциссична. Метафоричность письма вносит эротический подтекст в наше — читательское и писательское — общение с литературой. Под эротизмом в литературе я подразумеваю функционирование тропов как фабрики, производящей «фигуры удовольствия». Удовольствие, близкое к эротическому, определяет наше восприятие собственно «литературного» в литературе.

Славникова воспринимает тотальное омассовление культурного пространства как вражеское нашествие. В ее статье мне видится очень искренняя попытка борьбы с массовой культурой — построение очередного варианта башни из слоновой кости, где и подобает жить «настоящей литературе» — преемнице великой модернистской-постмодернистской литературной традиции с ее эротическим отношением к языку.

Я думаю, что эта позиция слаба лишь в одном отношении: мы не можем объективно и определенно противопоставить себя массовой культуре. Соппротивление возможно только в том случае, если мы начнем активно с нею работать: как писатели, как мыслители, как критики. Как рефлектирующие потребители, в конце концов. Строительство башен из слоновой кости есть путь, ведущий к эскалации конфликта массовой и элитарной культур, что было характерно для всего XX века.

Но в XX веке появляются и принципиально другие типы взаимодействий с массовой культурой. В живописи это прежде всего Энди Уорхол, в литературе — концептуализм и опыты постконцептуальной прозы 90-х годов. Писатель, художник и критик говорят массовой культуре «да», они ее признают и не то чтобы симпатизируют ей, но начинают с нею работать.

Нахождение своего места как художника или писателя «внутри» массовой культуры в сочетании с выстраиванием определенных — рефлексивных и эстетических — дистанций относительно нее и есть, на мой взгляд,

самая продуктивная форма отношения к массовой культуре. Конечно, с точки зрения Ольги Славниковой это является изменой: изменой высокому предназначению литературы, а точнее — предназначению, связанному с ее эротической функцией.

Проникновение кинообразности в литературу есть свершившийся факт, который нуждается в анализе. Это ведь еще вопрос технический — как «собран» текст: одним приемом монтажа или другим. Славникова предпочитает классический монтаж, так называемый «зтм» — медленное затемнение. Есть более агрессивные формы монтажа, которые для нее, видимо, неприемлемы.

В настоящее время в Германии, Франции, Америке я наблюдаю возвращение к классической романной форме: к сюжетному повествованию, минимально нагруженному стилистическими новациями. Дух классического модернизма призвал писателя экспериментировать с романной формой, создавать конструкции, которые как бы подчеркивали отличия литературного языка от быденного. Сейчас «литературность» литературы нивелируется, текст сближается с простым нарративом, с бытовым «рассказыванием историй». Но при этом что-то меняется в самом содержании этих историй.

Скажем, роман Мишеля Уэльбека «Элементарные частицы» — попытка очень странного объективистски-научного взгляда на то, что называется любовным переживанием. Роман построен как классическая история семьи, но вдруг каждая глава начинается сопроводиться цитатой из Огюста Конта; выясняется, что Уэльбека как писателя интересует физиологическая, «объективная» составляющая любовной страсти. Не просто психологическое переживание героя, но то, как переживание соотносится, например, с микрофлорой его половых органов, с процессами физического старения — с объективистски-отчужденными формами проживания времени: человек стареет, болеет, иссякает потенция и т. д. Или, скажем, у Ширянова в «Низшем пилотаже» есть глава «Стремная анатомия», где вводится квазинаучный экскурс в анатомию наркомана.

Я воспринимаю это как знаки присутствия не-литературы в литературе, что есть, безусловно, позитивный опыт — свидетельство стремления последней раскрыться навстречу нелитературным практикам. Массо-

вая культура для меня есть синоним, если угодно — метафора нелитературности.

Разумеется, агрессивность массовой культуры не может не вызывать опасений. Но это лишь усиливает потребность в утонченном, рафинированном аппарате ее анализа. Чем проще предмет, чем он «глупее», тем совершенней должен быть аппарат исследователя: сам объект ничего не сможет «подсказать» нам о себе. Массовая культура представляет собой область мельчайших дифференциаций, незаметных и незначимых с точки зрения культуры «высокой». Скажем, нетрудно отличить бутылку хорошего вина от пищевого спирта, а вот попробуйте отличить, например, кока-колу лайт, произведенную в Москве, от кока-колы лайт, изготовленной, допустим, в Бангкоке...

Попытка Славниковой со слесарным инструментом подходить к массовой культуре неадекватна: эта сфера требует тонких хирургических инструментов, предела нашей рефлексивной работы. Не случайно массовая культура является предметом серьезнейших исследований на протяжении всего XX века, и художественных исследований в том числе. Бенъямин занимался археологией массовой культуры Европы на протяжении всей своей жизни. Уорхол вводит в зону высокого искусства анонимные фигуры массового сознания — будь то изображения Элвиса Пресли, Ленина и Мао или знак доллара — и начинает продуктивно с ними работать, постигая механизм формирования образа в массовой культуре.

То, что для Славниковой является шагом назад, для меня есть, безусловно, открытие нового, свежих ресурсов литературы. И, в конечном счете, это необходимо для сопротивления отчуждающей и унифицирующей анонимности массовой культуры. Мы должны учиться анализировать массовую культуру «изнутри» — без снобизма и без отсылок к гамбургским счетам.

У Хайдеггера есть замечательная идея, связанная с одним из основных понятий его философии — понятием техники. Вкратце можно пересказать ее следующим образом: техника отчуждает человека от него самого: то, что раньше было связано с ручной работой, с теплотой человеческой индивидуальности, отчуждается в анонимных инструментах. Но, говорит Хайдеггер, в этом бесчеловечном механизме есть то, что можно на-

звать *надеждой* — она позволяет нам понять, что человек не является мерой всех вещей и что именно эта гордыня — желание быть мерой всех вещей — и привела к тотальному отчуждению. Техника поставила человека перед лицом бытия, перед лицом *подлинности*, которая не является его собственностью. Подлинное не является ни человеческим, ни божественным, потому что божественность в такой антропоцентрической концепции — это тоже проекция человека на небо...

Нужно отдавать себе отчет в том, что завтра будет хуже, чем было «вчера», и жить исходя из этой установки: мир будет сложнее, а не проще, запуганней, а не прозрачней. Осознание этого — тяжелейшая травма, травма всех нас как советских людей, потому что советская страна учила нас, что завтра будет лучше. Не только советская страна, но и Россия нас этому учила: понятно, что прошлое у нас тяжелое, настоящее плохое, но зато будущее...

Завтра будет хуже, чем было «вчера», — это глубоко оптимистическая идея, которая позволяет жить и работать вопреки всему, не питая себя иллюзиями, что-де есть великая культура, которая нас спасет, что есть великая литература, которой мы что-то должны... Просто быть трезвыми, жить и работать в сознании собственной конечности.

**МИСТЕР**

Mr

**25-33-20**

ПРИГЛАШАЮТСЯ НА РАБОТУ  
ЮНОШИ И ДЕВУШКИ

**PLAYBOY**



**53-25-14**

*Алексей Вдовин*

Екатеринбургский театральный институт

## **За что мы любим Тарантино**

**Феномен Pulp Fiction в русском контексте**

# **Голливуд**



**60-02-43**

Небывалый по своему эмоциональному накалу, стремительный и, как недавно стало понятно, кратковременный успех Тарантино в России уже можно подвергнуть анализу. Мало того — это необходимо не в последнюю очередь для того, чтобы понять, что же все-таки общего у нас со всем остальным миром, который так же и почти в те же сроки пережил то же самое увлечение. Медлительный Бергман, туманный Годар и как-то очень мило, по-домашнему провинциальный Феллини — они хоть и наши, но с некоторой натяжкой наши. К радости узнавания и сопереживания всегда примешивалось тайное чувство удовлетворения; это было «почти про нас», в этом «почти» и заключалось различие — мы-то через все это уже прошли, нас (народ, страну, личность) в свое время перекрутило гораздо сильнее. Таким образом, в европейском кино был ценен именно момент снисходительного узнавания, а в заокеанском массовый зритель искал повод для эмоционального стресса любой направленности, будь то безумная комедия, стремительный экшн или леденящий хоррор.

Тарантино, по крайней мере до «Криминального чтива», стремился быть европейцем или хотя бы противопоставить себя глянцевому Голливуду. Его путь в кино — путь просвещенного дилетанта, *advanced user*'а. Его умение не бояться ставить кадр и сюжет на грань штампа вышли из наивности раннего Джона Ву и салонного рока 70-х.

Между тем метаморфоза Тарантино из культового в просто хорошего режиссера произошла на наших глазах. Про него уже начали забывать.

Несколько характерных причин успеха «Криминального чтива» в России мы могли назвать, что называется, навскидку. Одна из основных — потребность активной части общества в художественном оправдании криминала. Несмотря на понимание того, что «все крупные современные состояния нажиты нечестным путем», большинство оказалось готово принять криминальный капитал, коль скоро он в определенный момент переориентируется на создание материальных ценностей. Такая позиция требует смягчающего нравственного буфера — легенд о благородных разбойниках, романтизирующих образ уголовника и убийцы. «Криминальное чтиво», как никакой другой массовый фильм последнего десятилетия, выполняет эту задачу на сто процентов. Причем, что интересно, Винсент Вега, наркоман и вообще законченный подонок, симпатичен зрителю гораздо больше, чем Джулс, завершающий карьеру киллера демонстративным отказом от очередного убийства.

Второй причиной мы назовем тотальную иронию как одну из основных черт всепроникающего постмодернизма; еще одной — неожиданно вспыхнувшую любовь к музыке ретро.

В той или иной степени упомянутые нами признаки лежат в основе всех без исключения фильмов «тарантиновского канона» (под этим термином мы понимаем не только авторские работы режиссера, но и те фильмы, где Тарантино выступает в качестве сценариста, а также «Отчаянный» и «Гонщики» Роберта Родригеса). Может сложиться впечатление, что, приняв наиболее полное выражение канона в виде «Криминального чтива», массовый российский зритель поддался очарованию идеологии *take and run*, осознав ее как краеугольный камень

тарантиновского мировосприятия. Истина, по нашему представлению, лежит гораздо глубже.

Умберто Эко писал об «интертекстуальности» любого крупного писателя, понимая под этим глубокие внутренние взаимосвязи между текстами разных авторов, разных эпох.

Известно, что Тарантино, прежде чем заняться собственными кинопроектами, не один год провел за прилавком видеомагазина, одного из тех, что были тогда своеобразными клубами киноманов. За несколько лет работы продавцом и консультантом будущий режиссер приобрел громадный зрительский опыт. Несмотря на явные отголоски этого опыта (например, в «Настоящей любви»), коллега Тарантино Роджер Эйвори сказал: «Одна из проблем, с которой люди сталкиваются в творчестве Тарантино, — это то, что его фильмы рассказывают о других фильмах, а не о жизни. Это сложно: жить реальной жизнью, а потом снимать об этой жизни фильмы». Действительно, фильмы Тарантино несут в себе колоссальную энергетику, заложенную работами предыдущих поколений режиссеров; она не ощутима на первый взгляд, но подспудно проявляется вторым планом заявленных образов — и это сильнее, чем автобиографические аллюзии. Так зрители, не знакомые с классическим триллером «Психо», смотрят сцену столкновения Буча и Марселуса, не подозревая о том, что из-за плеча Тарантино к ним обращается классик жанра Альфред Хичкок. Конфликт Кларенса и Дрексла («Настоящая любовь») не имел бы той силы, не отсылай он нас (вплоть до прямых цитат) к разговорам героев Де Ниро и Харви Кейтеля в «Таксисте» Скорцезе. Критик, задавшийся целью создать научный комментарий к фильмам Тарантино, сталкивается с той же проблемой, с которой сталкиваются комментаторы великого библиотекаря Борхеса: объем таких комментариев грозит во много раз превысить сам оригинал.

В то же время цитаты у Тарантино — не самоцель. Хотя он не устает повторять: «Я краду из каждого фильма. Я краду из каждого отдельного фильма, который когда-либо снимали», мы считаем такой «плагиат» проявлением подлинной интервизуальности режиссера, лежащим все-таки в иной плоскости, нежели комедийные по задаче изыскания Цукеров или Мэла Брукса.

Цельная мифология привлекательна, цельная мифология завораживает.

Говоря о кинематографе, можно упомянуть Дэвида Линча, чей «Твин Пикс» воспринимается в полном объеме только в контексте других произведений, в том числе не только визуальных («Огонь, иди за мной», собственно сериал, особняком стоящая пилотная серия проекта, предопределившее образ появление Лоры Палмер ангелом в финале «Диких сердец»), но и текстуальных (диктофонные записи Купера, дневник Лоры Палмер).

Так же и Тарантино — он создает не фильмы, он создает мир, сознательно лишая его характерных примет времени. В период работы над «Бешеными псами» поиску вневременного пространства уделялось особое место — обезличенный одноэтажный Лос-Анджелес, преимущественно павильонные съемки. Действие фильма можно с равным успехом отнести и к самому началу 80-х, и к началу 90-х. Практически нет отсылок ко времени и в «Настоящей любви», и в «Прирожденных убийцах» — сценариях, созданных почти одновременно с «Бешеными псами» (фильм, кстати, первоначально существовал как одна из новелл снятого двумя годами позже «Криминального Чтива»).

Если в пространстве одного фильма режиссер расширяет зону зрительского восприятия хронологическими диссонансами, то в самом массиве фильмов канона он достигает того же эффекта множеством сюжетных пересечений. Антагонист героя «Прирожденных убийц» Скагнетти — брат инспектора по досрочному освобождению из «Бешеных псов» — (в «Настоящей любви» роль полицейского — противника Кларенса играет все тот же Том Сайзмур). Психопат Вик Вега («Бешеные псы») — брат героя Траволты («Криминальное чтиво»). Образ идеальной подруги Алабамы («Настоящая любовь») дополняет герой Харви Кейтеля («Бешеные псы»), характеризуя ее как надежного партнера в бандитском бизнесе. Та же Алабама в вырезанной сцене «Настоящей любви» добивает гангстера рукояткой пистолета, скандируя религиозные тексты, подобно тому, как Джулс в «Криминальном чтиве» нараспев читает псалом, взводя курок. Братья Гекко («От заката до рассвета») упоминаются в шоу «Маньяки Америки» («Прирожденные убийцы»). История с убийцей на крыше дважды рассказывается под разными углами зрения («Настоя-

щая любовь» и «Прирожденные убийцы»). Затылок Марселуса («Криминальное чтиво») неожиданно мелькает в одном из кадров «Прирожденных убийц» (кстати, как раз в эпизоде, где речь идет о том самом маньяке). Из окна гостиницы «Монсеньор» («Четыре комнаты») можно увидеть вывеску заведения «У Джека-Кролика» («Криминальное чтиво»), в котором свой зажигательный танец танцуют Мия Уоллес и Винсент.

Не может быть сомнений в том, что для Тарантино все эти хитросплетения не случайны (внимательный зритель обнаружит еще немало подобных пересечений и совпадений). В то же время, творя свою мифологию, он не горит желанием писать «Сильмариллион» криминальной Америки. Его кино остается игрой, где возможно смешение реальности и вымысла. Мадонна, с оригинальной трактовки песни которой начались «Бешеные псы», отметилась в одной из новелл «Четырех комнат»; разговоры героя Тима Ротта о Пэм Гриер («Бешеные псы») кончились тем, что актриса сыграла главную роль в «Джекки Браун».

Черные костюмы убийц, кочующий из фильма в фильм багажник автомобиля, где лежат либо жертвы, либо орудия убийства, ностальгические саундтреки — все эти детали действуют на зрителя подобно магическому заклинанию, которое читается нараспев, повторяется многократно, привлекает и завораживает.

Да и сам «звук 70-х» для целого поколения российских зрителей, которым в свое время так и не дали насладиться рок-н-роллом в полный рост, наполняется особым смыслом.

Одним из наиболее принципиальных шагов Тарантино в его режиссерской карьере, несомненно, стал подход к подбору актерского ансамбля. Уже для первого своего фильма он пригласил актеров школы проживания, проведя кастинг в Нью-Йорке, сильным театральными традициями. Там он нашел Тима Ротта, Стива Бушеми, Харви Кейтеля, во многом и обеспечивших успех «Бешеным псам». Подготовка к работе над фильмом начинается у Тарантино по театральному — с застольного периода. По свидетельству продюсера Лоренса Бендера, Тарантино никогда не дает режиссерских указаний с монитора, работая с актерами прямо на площадке. Нам, отвержен-

ным штампованными ужимками голливудских звезд, этот метод, результат применения этого метода, близок.

В результате социальная драма, в которую превратился сценарий «Прирожденных убийц», собрала огромные сборы в Америке, не считав в России и десятой доли того успеха, что пришлось на долю «Криминального чтива». И не последнюю роль здесь сыграло внимание Тарантино к героям. «За пять минут экранного времени мы узнаем о Мие Уоллес больше, чем о героине Джульетт Льюис за весь фильм», — писали газеты.

Удивительно, но эстетика Тарантино в части его любви к длинным монологам и крупным планам оказалась близка к старому советскому кинематографу. Режиссеры, работающие по сценариям Тарантино, тоже попадают под выверенное обаяние этого приема. В результате сцена Дениса Хоппера и Кристофера Уокена («Настоящая любовь») становится одной из лучших в фильме, Родригес приглашает Тарантино в «Отчаянно-го» с практически единственным в фильме монологом. В «Криминальном чтиве» мы сопереживаем Винсенту, попавшему в передрагу с женой босса.

Тарантино мы воспринимаем как одного из первых режиссеров, чьи герои заговорили на нормальном языке. Нормальном английском языке, следует дополнить. Но, если в Америке остроу его лексики зрители сопоставляли, прежде всего, с эстетикой «черного» кино, то для нас диалоги Тарантино, прежде всего — дыхание живой жизни, слегка приправленное англоязычными кальками, что тоже по нынешним временам стало привычным.

Все фильмы Тарантино начинаются с диалога, по большей части невразумительного, и поначалу кажущегося произвольным, как правило, происходящем в месте приема пищи. Русский зритель, для которого цепочка «выпить — посидеть — поговорить» является совершенно естественной и логичной, поддается магии процесса. Наиболее яркие диалоги в «Криминальном чтиве» вертятся также вокруг еды (как голландцы называют Биг Мак? молочный коктейль за пять долларов, качество кофе, который приготовил Джими, черничный пирог Фабиены). Тодоровский, используя в «Стране глухих» тот же формальный прием — запутанный началь-

ный диалог, забыл про еду. Если бы его герои хотя бы жевали бутерброды, эффект мог быть намного сильнее.

Вторая отличительная особенность тарантиновской прямой речи — явные интонации мачо, привлекаемые в России как для задавленных феминизмом мужчин, так и для уставших от феминизма женщин.

Обратим внимание на то, что в «Бешеных псах» женщин вообще нет (с двумя эпизодическими персонажами герои не церемонятся), физический контакт Мии и Винсента («Криминальное чтение») ограничивается рукопожатием. Кларенса, совершившего убийство, Алабама встречает фразой «Это так романтично» («Настоящая любовь»). Отношения между мужчиной и женщиной в фильмах Тарантино не могут реализоваться до конца. *Narru end* «Настоящей любви» снят вопреки сценарию, где Кларенс погибает в перестрелке, в «Криминальном чтении» убит Винсент Вега, расстаются стареющие герои «Джеки Браун».

Тема любви, как спасения, актуальная для России, по-настоящему прозвучала только в подлинном, хронологическом финале «Криминального чтения» (отъезд Буча и Фабиены). Герой Брюса Уиллиса проходит через ряд нравственных испытаний по схеме «преступление-наказание» (убийство на ринге — потеря магического амулета-часов; убийство Винсента — столкновение с Марселусом). Только спасая заклятого врага, он обретает право на избавление.

Примером характерно русского эпоса, как это ни странно прозвучит, являются «Четыре комнаты». Портге Тэд в гротескном исполнении Тима Ротта — есть не кто иной, как наш Иванушка-дурачок, которому все удается, который из любой передрыги выходит сухим из воды, не меняя идиотского выражения лица. А знаменитые «В Америке справедливости нет», прозвучавшие из уст самого Тарантино, который здесь явно играет сам себя, выглядело декларацией творческого кредо, хотя слегка шокировало и Тэда, и зрителя. В Америке справедливости нет, в России — нет (кто в 94-м году в этом сомневался?), и только естественные поступки, бескомпромиссные решения перед лицом беспредела могут объединить в одну стаю всех детей Божиих, как это случилось в другом эпосе «От заката до рассвета». Надо заметить, что перевод оригинального

названия *From dark till down* не совсем адекватен. «От темна до темна» — точнее отражает путь героев фильма. По большому счету его можно считать неудачей (композиционно он разваливается, явно перегружен спецэффектами), но финальный кадр, разверзшаяся бездна, от падения куда сплутся немногие, превращает «дорожную историю» с элементами фильма ужасов в философскую притчу. Не без влияния Тарантино снят еще один фильм Родригеса — «Гонщики», который (подобно «Салимову уделу» Стивена Кинга) по сути является метафорой русской провинции.

Особого разговора заслуживает «Джеки Браун», снискавшая славу просто хорошего фильма. В России картину принято обходить молчанием, что не менее показательно, чем бум вокруг «Криминального чтива», и вот почему.

Если в «Криминальном чтиве» герой Траволты — обаятельный бандит, а негативный посыл образа, как мы говорили выше, легко оправдывается внутренне готовым к этому зрителем, то в «Джеки Браун» уголовники вообще лишены каких бы то ни было привлекательных черт. Они тупы, самодовольны и бездуховны — как, собственно, и есть на самом деле. Их настигает заслуженный конец. Их не жалко. Но именно к такому подходу и не готов российский зритель. Сочувствовать сорокалетней стюардессе, уезжающей в Испанию и поручителю под залог, выходящему на покой, нам сложно. Малопривлекательные образы бандитов симптоматичны, легко узнаваемы, а потому — неинтересны. Красивые гангстеры нам нравятся больше.

Между тем, снять фильм о стариках, о страхе одиночества и приближающейся старости — в русском контексте шаг вполне логичный. Успех «Старосветских помещиков» Коляды или «Русской народной почты» Богаева говорит о том, что эти темы близки нашим авторам и востребованы нашим зрителем.

От Тарантино массовый зритель ждет другого. И в ожидании он готов увидеть влияние режиссера там, где его нет и в помине. Так, с нашей точки зрения, совершенно неоправданно, произошло с «Неглубокой могилой» Бойла, с немецким хитом «Беги, Лола, беги». Поиски «русского Тарантино» тоже пока не увенчались успехом.

Тодоровский, к счастью, решил на эту роль не претендовать. Балабанов, пытаясь создать «героя нашего времени», оказался слишком серьезен, попытки авторского оправдания позиции «правильного» убийцы в «Брате» превратились в унылое морализаторство во второй части фильма. «8 с половиной долларов» Константинопольского, эстетика которого замкнута в пределах Садового кольца, именно этим и «спасает» себя от массовости, при всех внешних атрибутах культового фильма.

Как бы там ни было, на сегодняшний день для России Тарантино остается единственным режиссером конца столетия, которому удалось разрушить границу между элитным кино и массовым. Последовать за ним в образовавшийся проем пока никто не решился.

Герои современного кино мельчают, деградируют. Об этом характерно высказался один из персонажей Джармуша, бандит, мелкая сошка. Умирая от пули Пса-призрака, он вздыхает ностальгически: «Посмотри, этот парень убивает нас, как гангстеров в старину».

Так и Тарантино. После «Бешеных псов» он имеет право делать что угодно, после «Криминального чтива» он имеет возможность делать что угодно, после «Джеки Браун» он может вообще ничего не делать.

Для нас, по крайней мере, он сделал все, что мог.



Леонид Быков

УрГУ

## Шансон

как шанс и сон

42-47-49



Д  
Ж  
У  
Л  
И  
Я

У Бориса Виана где-то сказано, что «песня определяет культуру человека, от культуры далекого». Песня, действительно, в любой стране куда популярнее стихов. Знаток мирового фольклора имел основания полагать, что «народ совершенно не знает того, что мы называем стихотворной поэзией» (В. Я. Пропп). Большинству поэзия за пределами школьной программы доступна именно в песенном варианте. А вот ежели с песней нелады, тогда дело худо. Е. М. Мелетинский отыскал такую горестную характеристику, адресованную кому-то из индейцев племени навахо: «Он был столь бедным человеком, что не имел ни одной песни». Мы в нашем отечестве песнями богаты и, погружаясь в их половодье, рассмотрим здесь только одно из течений.

«Существуют привязанности, которых мы себе не прощаем», — эта сентенция Моисея Иоффе, открывшая давнюю его статью о Вертинском, в полной мере справедлива и в отношении феномена, о котором пойдет речь. Не претендуя на терминологическую строгость,

скажу сразу, что под шансоном я далее разумею (допуская, что такое понимание может выглядеть чрезмерно узким или, напротив, излишне просторным) песню «низового» содержания, генетически восходящую к городскому романсу и, в частности, «жесткой» его разновидности — с одной стороны, и тюремному песенному фольклору — с другой.

Говоря о биографии отечественного шансона, вспомним, как в 30-е «гнусаво завыл Утесов» (А. Солженицын. Архипелаг ГУЛАГ), как в середине 50-х стали фольклором песенные стилизации Ю. Алешковского, как в 60-е резонировали хулиганские куплеты Г. Горбовского, В. Высоцкого, А. Северного. А перечень нынешних радетелей этого жанра тяготеет к бесконечности: М. Круг, М. Шуфутинский, М. Звездинский, А. Новиков, Г. Кричевский, Е. Кемеровский, «Сектор газа», «Лесоповал» — это только некоторые имена и названия. Но, повторю, меня занимают не столько конкретности, сколько сам этот феномен, с избыточной щедростью представленный ныне не только в звучании на магнитоальбомах и волнах FM, но и в книгах — таких как «Споём, жиган» (М., 1995), «В нашу гавань заходили корабли» (Пермь, 1995), «Современная баллада и жестокий романс» (СПб., 1996), «Блатная песня» (М., 2000).

Казалось бы, блатная удаль после тиражирования произведений А. Солженицына и В. Шаламова, после многократного телепоказа фильма А. Прошкина «Холодное лето 53 года» должна была терять свою цену, а нет! И тому подтверждением — не только то, что звучит едва ли не в каждой третьей автомашине и чуть ли не в каждом втором киоске, но и высказывания весьма именитых персон. Всем, конечно же, памятна решимость государственного мужа, обещавшего «мочить в сортире» своих противников. Менее известны записанные С. Волковым признания одного Нобелевского лауреата: «Я переводил английских метафизиков в основном для корешей». Или: «Главное в ахматовской фене — афоричность». Уместно заметить, возвращаясь от выразительных этих речений к пению, что тот же лауреат, хотя и был лишен музыкального слуха, но, по свидетельству мемуаристов, позволял себе в застольях услаждать присутствующих озвучиванием именно «жестких» романсов.

Пристрастие к лагерно-тюремной тематике и отвечающей ей поэтике нередко объясняется особенностями национальной истории. «Про нас можно спеть: Вышли мы все из барака...» (Т. В. Чередниченко). И не случайно В. Высоцкий в одном из ранних речитативов констатировал:

Сколько блатных у нас в доме живет,  
Сколько блатных в доме рядом,  
Сколько блатных мои песни поет,  
Сколько блатных еще сядет!

Но отмеченное тяготение имеет не только социальную, но и, воспользуемся двусмысленным определением, ментальную мотивировку. Тюремное сознание присутствующее в России не единственно тем, кто побывал или с неизбежностью окажется в местах не столь отдаленных. Определение «зек по жизни», встретившееся мне у И. Гурбермана в «Штрихах к портрету», способно характеризовать у нас и тех, чьи жизненные маршруты с уголовным кодексом никогда не пересекались. Тюрма, как смачно сформулировано Б. Парамоновым, стала архетипом советской действительности. И не случайно А. Терц вынес в название своей известной статьи понятия *Отчество*, *Блатная песня* как соизмеримые и соотносимые. Так что при том, что масскультурные реалии безусловно размывают национальные особенности художественной (и псевдохудожественной) практики и что в шансоне и словом, и ладом неустанно о себе напоминает «Одесса-мама», он, как ни парадоксально, деятельно содействует поддержанию русской идентичности.

О том же, по сути, свидетельствует и то обстоятельство, что в шансоне себя запечатлевает подростковая психология, когда мужское начало намеренно акцентируется: с одной стороны — «здесь все повенчано с вином и женщиной», а с другой — то и дело мелькают расхожие романтические атрибуты: шаланды, таверны, притоны, экзотические имена. Исполнитель шансона — вне зависимости от собственного возраста и возраста своего персонажа — неустанно педалирует личную мужественность в отношении дам, закона, ближнего и дальнего окружения, и песенные уверения в том, что у него «чувства мужские таятся в груди», служат и ви-

зитной карточкой, и охранной грамотой. Д. С. Лихачев в одной из соловецких своих работ свидетельствовал, что, «произнося арготическое слово, человек демонстрирует свою нечувствительность к враждебным и неприятным воздействиям». Исполненный чувствительности шансон служит тем же самым целям.

Можно сказать, что для мужской части российского населения шансон — это тот же дамский роман навыворот. Там у героини все в итоге будет хорошо, несмотря на текущие горести и неудачи. Тут у героя все окончится опять-таки тюрьмой, а то и «вышкой», так что надо ценить мгновения свободы и радости обладания кем-либо и чем-либо, если таковые (мгновения) имеют пока место.

Этика шансона, полемичная в отношении эстрадного официоза, берет свое начало «из легендарных глубин». Она основывается на ветхозаветной убежденности в том, что зло надлежит помнить раньше добра. Это свидетельства реальности, из которой духовное начало вычтено. Точнее, в которой ему уже или еще нет места. И в этом решительном опровержении иллюзий по поводу доброй природы человека шансон выказывает солидарность с В. Шаламовым, который ненавидел уголовный мир и все, с ним связанное, включая и «фрайерские романы».

Можно сказать, что здесь себя озвучивают архаичные и атавистические представления «докультурных» времен. Отсюда такие семиотические константы шансона как мелодическая безыскусность (три аккорда) и смысловая элементарность:

Вы, вдумайтесь в простые эти строки —  
Что нам романы всех времен и стран!

В этом мире и впрямь все на поверхности, все, как татуировка на теле, напоказ, ничего нет в подтексте, в той потаенности, догадка о которой в немалой степени определяет эстетическую радость.

Но в том-то и суть шансона, что ему — не до эстетики!

Шансон предельно эмоционален и максимально экспрессивен. Вот характерные восклицания и всхлипы:

Я очень страдаю, я горько рыдаю...

Горькими хочется плакать слезами...

Сердце бьется, что в западне птица.  
От тоски разрывается грудь...

Для чувства, верно, не написаны законы...

Шансон, как правило, сюжетен, причем нередко речь в нем заходит об убийстве или самоубийстве. Но, какая бы житейская история в нем ни рассказывалась, ее мелодраматизм непременно оттеняет страдание поющего героя:

Кто не сидел в тюрьме, цену любви не знает!

Ставропольский культуролог А. А. Дуров, размышляя о стратегии выживания героя народной культуры в тотально чуждой ему действительности, пишет о том, что этот герой охотно прибегает к маскам — то шута, то дурака, то жертвы. Для героя шансона беды — отрадны. Ибо позволяют насладиться страданием. Сошлюсь на свидетельство Ю. Алешковского: «В неволе боль доставляет радость, поскольку она естественна в этом неестественном состоянии».

Человек здесь убажывает себя своей тоской, ласкает собственной болью, наслаждается саморазрушением (мотивы, которые, в скобках заметим, в немалой степени способствовали популярности и Есенина, и Высоцкого). Герой шансона обижен на мир. И это обида не частная, не локальная. Она, масштабно говоря, по сути своей экзистенциальна. Ибо несчастье побуждает человека задаваться вопросами не частного, а бытийного порядка.

Ах, зачем я на свет появился?  
Ах, зачем меня мать родила?..

Знать, горькую чашу до дна  
Придется мне выпить на свете!...

День прошел — ближе к смерти и свободе...

Разлука с женщиной, матерью, родиной тут всегда грозит обернуться вечной разлукой — с жизнью. Хотя персонаж и может себя утешать с горестной усмешкой:

Короче жизнь — короче срок!..

Эстетически шансон крайне, повторю, уязвим. В нем, по точному наблюдению Т. В. Чередниченко, «чувство как бы недопереведено в художественный план..., предстает в полусыром, почти непосредственном жизненном виде», почти, как далее рассуждает эта же исследовательница, на уровне ругательства.

Но в ругательствах несомненен эстетический потенциал. И у шансона — при том, что это, конечно же, недоискусство, — есть эстетическая самобытность. Мировосприятие ориентировано в нем не на рассудок и разум, а на чувство (попутно: едва ли случайно воровское арго называли м у з ы к о й, позднее — б л а т н о й м у з ы к о й). К чувствам апеллирует прежде всего сама мелодраматическая ситуация, представленная в сюжете. Она, как правило, обусловлена многолетней разлукой с дорогими людьми — матерью, женщиной (но никогда — с детьми!), переживанием своего нахождения за колючей проволокой. Но шансон воздействует на слушателя не только значением слов, но и их звучанием: семантика фразы адресуется сознанию, а интонация, тембр действуют на подсознание (вот еще почему страницы названных выше сборников производят то впечатление, которое производят). Так вот, звучание шансона — и это тоже конституционное его свойство — подчеркнуто мирское и подчеркнуто мужское (поэтому, быть может, и прижилось у нас это французское слово «шансон», что оно позволяет по-мужски именовать то, что в русском языке представлено существительным женского рода. Песня — это эстрада. Это — работа. Служба. А шансон — это, как в авторской песне, свой круг, хотя счет в этом кругу может идти и, чему мы свидетели, идет — на миллионы).

В «Заметках о поэзии» О. Мандельштама высказана гипотеза о том, что «слово размножается не гласными, а согласными»: «Русский стих насыщен гласными... Настоящая мирская речь». А современные лингвисты, сравнивая фонетику речи мужской и женской, утверждают, что женщины, делая логическое ударение, удлиняют гласные, тогда как другая половина человечества делает упор на согласные. Вот это педалирование согласных в сочетании с хрипотцой, низким темб-

ром и дает почувствовать витальный потенциал особи, при всех изломах судьбы не утратившей свою пассионарность. Тут физически ощущаешь: это нутро себя озвучивает. Организм. Тело. Шансон и подается как шанс заявить о своем телесном наличии.

У Фрейда есть упоминание о таком эпизоде. Ребенок, который боится темноты, кричит в соседнюю комнату: — Тетя, говори со мной, я боюсь. Та в ответ: — Но ты же меня не видишь. А у ребенка встречный довод: — Когда кто-то говорит, становится светлее. Так и шансон погружением в горести, беды, несчастья их не то что нейтрализует, но делает не столь чрезвычайными, более обыденными.

Споем, хулиган, нам не бывать на воле...

Шансон дарует глоток свободы. Пусть эфемерной. И вполне естественно, что он становится своеобразным иллюзионом, вместилищем эфемерностей, глюков, порожденных «обманом чувств»:

Мне нельзя налево, мне нельзя направо,  
Можно только неба кусок, можно только сны...

Как бы подтверждая наблюдения Ф. Достоевского, содержащееся в «Записках из Мертвого дома», о том, что «вследствие мнительности и долгой отвычки свобода казалась у нас в остроге как-то свободнее настоящей свободы», шансон столь расположен к гиперболам и умолчаниям, способствующим такой лакировке действительности, которая не встречалась и в социалистических эпопеях.

Пятиклассники искренне удивляются, узнав, что слова «врач» и «врать» — однокоренные. Врач действительно врет (подобно тому, как ткач — ткет), если принять во внимание, что сам глагол «врать» некогда означал — говорить. Врач тот, кто заговаривает недуг, словом лечит.

Не будем преувеличивать терапевтические возможности шансона. Он не идеализирует реальность — он способен идеализировать, в согласии с определенными представлениями, своего героя.

Япончик Мишка, пусть он был бандит,  
Но сколько в нем печати благородства!...

Сижу на нарах,  
Как король на именинах...

Благородный красавец из преступного мира...

У этих персонажей очень высокая самооценка, побуждающая их в подчеркивании собственной удали не гнушаться никакой бравадой, никаким хвастовством. От этой лжи, которая востребована условностями жанра, человек вырастает в глазах и окружающих (как он надеется), и (уж точно) собственных.

И здесь мы выходим на такой аспект этих выкладок, который и обусловил их соответствие тематике данных чтений. «Фрайерские романы» — при всей их одномерности и элементарности — оказываются весьма любопытным образованием, способным совмещать не только ужасное и приторное, но и такие начала, как условное и исповедальное, игровое и серьезное, фольклорное и авторское, ролевое и роевое. Причем именно в таких пропорциях, которые гарантируют востребованность и усвояемость (или, наоборот, усвояемость и востребованность), причем не единственно среди той публики, которая «раскладом судьбы» схожа с персонажами, но и среди тех, кто хотя и помнит национальное присловье «От сумы и тюрьмы не зарекайся», однако ведет вполне внешне пристойное существование.

Шансон своей демонстративной эстетичностью укрепощает: от аудитории здесь не требуется никаких усилий. Он поддакивает и потворствует человеческому нутру, «настоящему плохому вкусу», подтверждая и мысль Б. Брехта о том, что «безвкусица масс глубже коренится в действительности, чем вкус интеллектуалов», и более раннее предположение Р. Ричардсона о том, что сила воздействия произведения обусловлена не столько его качествами, сколько ожиданиями аудитории.

Несколько лет назад по Екатеринбург был расклеена афиша, на которой одинаково крупными буквами были напечатаны имя и фамилия исполнителя и название программы. Но поскольку шрифт оказался одинаковым, рассчитанным, подобно телефонам «стол-

бовых девушек», на восприятие «по ходу» и читался как единое целое, то население областного центра было поставлено в известность, что Александр Новиков — Шансоньетка.

Сей наш земляк не устает подчеркивать то, что он не чета разным там «голубым» и «розовым», оккупировавшим, де, современную эстраду, и, понятно, такая контаминация возникла по недосмотру или, проще говоря, из-за дефицита вкуса. Но данный казус с предельной отчетливостью высветил ту сторону творческой деятельности, которая в художественно более состоятельных случаях оказывается куда менее очевидной. О ней откровенно выразился Морис Бежар в «Моей жизни»: «Художник и есть публичная женщина. Если он получает удовольствие, удовлетворение — прекрасно, но это вовсе не обязательно. Он тут не для этого. Он обязан удовлетворить клиента — публику... Аплодируют? Ну, значит, этому клиенту большего и не требовалось: он свое удовольствие получил».

Иными словами, нынешнее половодье шансона — это не сон, а сама реальность и весьма убедительный аргумент в пользу невеселой аксиомы пронизательного М. Зощенко: «Жизнь проще, обидней и не для интеллигентных людей».



Ф  
О  
Л  
И  
А



„СИНДИ“  
ЖДЕТ  
ВАС...

41.31.22

КРУГЛОСУТОЧНО  
419-723

*Дмитрий Бавильский*

Журнал «Уральская парадигма», Челябинск

## **Как молитва.**

**Земфира: и так и сяк**

уралоуца



**62-17-69**

Зёма — это земляк, земля. Конечно, можно сказать, что Земфира — явление сугубо уральское, Башкирия — это же тоже практически Урал. Но в том-то и дело, что Земфира — зёма всех и каждого, независимо от региона проживания.

Всех живущих прижизненный друг.

Наших поп-исполнителей можно условно разделить на две категории.

Первые легко меняют образы и маски, повинуюсь волшебной палочке продюсера; человеческое содержание их столь невелико, что они запросто перекрашиваются в любые цвета радуги.

Исполнители из второй категории оказываются верны одной, однажды найденной роли; узость ампула их не смущает: рабы личной синдроматики, она рады бы вырваться за границы образа, напрочь совпадающего с их личными очертаниями, да не могут.

Слишком уж близко они к тому, что делают.

Им очень сложно отделить сцену от жизни, творчество от легенды, да и вообще отстраниться от вовне направленной деятельности.

Исполнителям этой второй, «судьбоносной» группы свойственен нешуточный надрыв, ибо намертво сплетаясь с конечным продуктом, люди эти, по определению, не могут заниматься пустяками. Бирюльками. Здесь дышит почва и судьба, решаются извечные вопросы вселенной и повседневности.

Почему Земфира мгновенно, как костёр с одной спички, стала столь популярной?

Из-за удобоваримого микса попа, рока и самодетельной песни?

Из-за нешуточного надрыва, который, как кажется, взаправду и всерьёз?

Из-за того, что среднестатистическая единица, голос которой, как известно, тоньше писка, оказалась реабилитирована в собственных глазах этой скуластой барышней-башкиркой, доказавшей, что и крестьянки любить умеют?

Ведь очевидно же, что возникновение Земфиры автоматически превысило границы музыкального жанра и разлилось в повседневности, став явлением жизни.

Это уже не эстрада, не сфера досуга и развлечения, но настоящая экзистенциальная (то есть, первоочередная) ценность чужого самовыражения, ставшего твоим.

Так, к примеру, Бродский уже давно не является событием собственно поэзии или литературы. Он интегрирован сам по себе, вне профессиональных занятий, масштаб личности позволяет.

В таких случаях принято говорить, что голосом этим говорит или поёт время.

И мне было интересно понять, каким же, собственно говоря, является наше время, если судить о нём с чужого голоса.

Важная составляющая поэтической части творчества Земфиры — обилие личных местоимений, конкретного я.

Описываемые ей приключения всегда важны не сами по себе, но только лишь если они как-то сопряжены с возможностью утверждения своеговолия.

В строчке «Я искала тебя...» ударение, и смысловое и интонационное, выпадает на первый слог.

Понятно, что о любви (а подавляющее большинство звучащих для нас эстрадных опусов эксплуатируют именно это святое чувство) высказаться иначе и нельзя — ты да я да мы с тобой...

Армии любовников обоих полов якают и тыкают на нашей эстраде. Доходит до смешного — когда разные мальчишеские группы, состоящие из нескольких человек, пропевают как бы один на всех текст любовной серенады, точно объединяясь в единого, многоголового мутанта. Машут руками, плачут и танцуют вокруг какого-нибудь имени одной на всех девушки.

Очень, между прочим, показательный пример стёртости личного начала и личных особенностей и обстоятельств. Текстовики вылавливают из бульона коллективного бессознательного обрывки ничего не значащих фраз, лепят из них даже не ситуационный, но фонетический контекст.

И тут приходит Земфира, несущая с собой мифологизированную, но, тем не менее, весьма правдоподобную в деталях, подробную биографию. Наследуя поэтам и рокерам, она вводит в свои текстовки реальные, хотя и лишь ей одной понятные события.

Так не поступала даже главный женский персонаж нашей эстрады — Алла Борисовна.

Пугачева не зря мечтала всю свою творческую биографию о создании «театра песни». Не зря начинала восхождение с симптоматичного «Арлекино», гимна лицедейству и полной гибели всерьёз. Вспомним хотя бы последний успех «Мадам Брошкиной». Количество проживаемых, прожитых Пугачёвой масок сопоставимо разве что с другим гением изменчивости — американской поп-звездой Мадонной.

Пугачева всегда играла с обстоятельствами собственной личной жизни, она всегда шла на грани перехода на личное. И никогда не переходила эту грань. Создавала легенду, отталкиваясь от слухов и сплетен, но никогда не шла на поводу у коллективного ожидания.

Да, по-актёрски достоверно проживала дымящийся кусок звучащей песни, но только здесь и сейчас, оказываясь после окончания музыкального момента единственной и неповторимой Аллой Борисовной.

Земфира мгновенно перескочила из своей собственной жизни — в нашу. Вся, целиком.

С мозолями на левой и со стрелками в Польше. Честно так рассказала о себе. Открылась. Обнажилась.

Текстовки оказались богаче, глубже и скандальнее репортажей с концертов и пресс-конференций, сплетен и журналистских расследований.

Этим, собственно говоря, она и завоевала огромный кредит доверия. Но в этом же и таится, кстати, залог будущей личной трагедии, которую можно прогнозировать с высокой степенью вероятности.

Для раскрутки такой степени популярности уже даже скандал не нужен. Тем не менее, скандал режиссировали.

Вспомним, как задавался контекст. Первая песенка Земфиры, возникшая на общественном горизонте, продюсером которой выступил сексуально двусмысленный Илья Мумий Троль Лагутенко, была про СПИД.

После этого все Зёмины экзерсисы, сколь невинными они не были или казались, подкрашиваются определённого рода виражём — недосказанности, двусмысленности. Все же, типа, точно знают, что Земфира — лесба. Лесбиянка.

Ну, да, обилие женских окончаний, энергичные глаголы и т.д. и т.п. Напрямую не сказано, но, хочешь, не хочешь, поверишь, так тебя последовательно к этому мозаключению пододвигают.

«Анечка просила снять маечку...»

Эта настойчивость и кажется мне особенно подзрительной.

В том-то и дело, что быть лесбиянкой сейчас — проще простого. Розовая, голубой, выбирай себе любой...

Куда сложнее — нести бремя белого человека, обычно в своих реакциях и предпочтениях, когда невозможно спрятаться за субкультурными церемониями и этикетами.

Ибо борьба с пошлостью сама по себе не гарантирует свободы от тупиков и штампов.

Никакая Земфира не лесба. Закомплексованная провинциалка, считающая себя некрасивой, и поэтому мучительно переживающая всякие там кастрационные комплексы и надевшая броню готового образа рубахипарня ещё до того, как стала известной.

Ей слава, может быть, для того и свалилась, чтобы она снова смогла почувствовать себя привлекательной и любимой.

А все эти якобы гомосексуальные прибабасы возникают из-за того, что лирический герой Земфиры, существа запредельно эгоцентричного, она сама. Глядит в себя, как в зеркало до головокружения.

Помните: «Не бери себе в голову, Земфира, не бери...» Сама на себя смотрит, самой себе удивляется, сама же над собой прикалывается. Всё остальное — соцпедзапущенность.

Косвенное доказательство моей правоты — раскрутка группы «Тату» и песенки «Я сошла с ума», в котором две натурально-гетеросексуальные девицы изображают однополую раскованность.

Ну-ну.

Эгоцентризм Земфиры беспределен. Именно поэтому она может говорить и петь только о себе.

В этом, кстати, тоже проявляется нерв времени перехода на летнее время, переориентации с коллективных да классовых на узко и частнособственнические интересы.

Шизофреническая раздвоенность советского человека, вынужденного жить в водах двух совершенно противоположных миров, частного и социального плавно перетекает в интерес к себе и *Другому*.

Однажды человек осознаёт себя одиноко стоящим деревом, вокруг никого. И лишь голоса точно таких же одиноких деревьев.

Одно из них зовётся Земфирой.

Её всё время с кем-то сравнивают. С Пугачевой, с Агузаровой.

На протяжении этого текста я уже проводил параллели с Мадонной и Бродским.

Это очень интересный эффект — при всей очевидной оригинальности и непохожести таланта, нас всё время тянет сравнивать Земфиру с кем-то ещё, выразить составляющие её существенного дарования через кусочки уже обжитых вселенных.

Поэтому ей так удаются чужие тексты, — вспомним хотя бы исполнение Земфирой песенки Цоя.

По частям, по фрагментам, и Земфира на самом деле кажется коллекцией общих мест. Но фишка ещё

и в том, что части эти оказываются значительно меньше целого и, потому, не делают никакой погоды *результату*.

Зато вся эта похожесть на всех — ещё одно качество поэтики певицы, делающее её весьма современной. Ничего нового изобрести уже нельзя, невозможно. Остаётся возможность перераспределения готовых информационных блоков.

Манипуляции ими и делают Земфиру единственной и неповторимой.

Однако походить на Пугачёву и Агузарову — не ахти какая доблесть. Продвинутого имиджа на повторении поп-поп не сотворишь. Тут достаточно будет и размаха Тани Булановой.

Земфира продаёт принципиально многоуровневую информацию. И мне приятно находить в её поэтических ходах отзвуки концептуалистской контрреволюции.

Грубо говоря, Земфира — поэт, возникший уже даже не после Освенцима, но после Пригова и Рубинштейна.

Каэспэшники убедительно доказали нам, что под музыкальное сопровождение может пережёвываться любое текстуальное наполнение. После прорыва КСП никакие пустотные попсовые центоны уже не кажутся глупыми или смешными, главное здесь — непреодолимая тяга к прекрасному.

Земфирины песенки в этом ряду не исключение. С точки зрения литературы — это *«всё прочее»*.

Но Земфира тем и хороша, что она «знает» об этом (точнее, звериным своим нутром чувствует) и потому обнажаем приём, совершенно по Приговски рифмуя джинсы, что намокли и прилипли с «мне кажется, мы крепко влипли».

Но и это ещё не все.

Походить на всё вокруг кажется недостаточным. Всё решает едва уловимый сдвиг, выбивающий текст из невидимых пазов, инъекция интенции.

Между Пугачевой и Агузаровой, но не Пугачёва и не Агузарова, не рок, потому что немного попсово, но и не попса, потому что излишне личностно, не стихи, но и не тексты, то есть, в конечном счёте, некто кто-то, не имеющий однозначного, односложного пробраза. Пробраза.

Так ПММЛ, аббревиатура песенки «Прости меня моя любовь», её второе официальное название, отдалённо напоминает аббревиатуру БППП, что значит «Болезни передающиеся половым путём», за что, собственно говоря, и следует просить у своей любви прощения.

Одинокий голос человека превращается в точку схода всего со всем, в тот самый алеф, из которого, вдруг, становится видно всё, что угодно; в механизм порождения симулякров, в коммуникативный аттракцион, порождающий мерцающие поля индивидуальных для каждого смыслов.

А это уже действительно большое и настоящее искусство.

Закончить хочется на проникновенной, лирической ноте словами из классика, который, понятное дело, тоже, ведь, не о Земфире писал.

О, бабочка, о, мусульманка,  
В разрезанном саване вся, —  
Жизняночка и умираючка,  
Такая большая — сия!



52-25-73

47-44-11

БОТНИЧЯ  
после 18 ч.



23-02-79  
После 19<sup>00</sup>

Дмитрий Харитонов

ЧГУ

## Виртуальная словесность как факт новейшей литературы

Статья-windows в жанре презентации  
литературоведческой идеи

Посвящается моим электронным  
часам, трагически погибшим в схватке  
с японскими подлодками, но вдохновившими  
на сей проект <sup>1</sup>

### Loading...

Литература исконно стремилась к виртуальному сознанию. Всегда его содержала. Собственно, скорее всего, она же была одним из первых «вероятных» миров. Достаточно вспомнить, что один из видов литературы — драма вызывал уже у античного<sup>2</sup> человека пресловутый катарсис: очищение через сопереживание. Сопереживание вызывали страсти выдуманного мира, сконструированные на сцене<sup>3</sup>. Так складывалась стихийная виртуальность. Дальше — больше. Средневековье — типично виртуальный мир, построенный<sup>4</sup> по канонам Священных книг<sup>5</sup> или по мотивам разного рода рыцарских романов. Ренессанс же и вовсе придумал слово, которое могло бы с успехом заменить термин «виртуальный». Слово это, изобретенное в 1516 английским премьер-министром Томасом Мором, — «утопия»<sup>6</sup>. Ведь именно несуществующий мир создается внутри «думающей»<sup>7</sup> железяки и возникает на плоскости экрана нашего монитора. В эпоху Классицизма возникает то, что в компьютерной среде именуют «симул яцией» — стремление максимально уподобить виртуальный мир действительности. Так возникают знаменитые три единства — времени, места и действия. Времена Просвещения создают первые энциклопедии, иначе говоря, первые справочные сайты, содержащие много полезной, но и столько же бесполезной информации. Разгулом виртуального сознания следует считать эпоху Романтизма с его двоемирием, да и весь XIX

век, который буквально начинен французскими утопистами и творением главного виртуалиста всех времен и народов немца Карла Маркса.

### Instal...

В XX веке особую роль в становлении виртуального сознания в литературе, как мне кажется, сыграли произведения Кафки (это оставлю без комментария), а также «детские» книжки Льюиса Кэрролла «Алиса в Зазеркалье», Алана Милна «Винни-Пух и все, все, все». Первый текст показателен тем, что, во-первых, создавался как игровое пособие по изучению комплексных чисел, а во-вторых, оригинальное английское название «Throu Looking Glass» — «Сквозь Зеркало», или, более вольно — «Сквозь Стекло», только подчеркивает суть общения человека с виртуальным миром через стеклянное окно монитора<sup>8</sup>. Да и сам сюжет повествования подходит для сюжета компьютерной игрушки.

Книга Милна важна, в первую очередь, революционным отношением к героям повествования. Впервые человек становится равноправным (а не доминирующим) участником событий. Игрушки вели себя вполне независимо от воли их владельца, устраивая ему самые разные испытания и каверзы.

В совсем уже последнее время несомненным проявлением виртуального сознания в западной литературе следует считать «Хазарский словарь» Милорада Павича, буквально сконструированный под сайт в Интернете. Западный образ мысли обозначил и первую проблему: как разграничить игровое и виртуальное пространство<sup>9</sup>.

Стихийная отечественная виртуальная литература открывается гоголевским «Носом». Нос как виртуальное<sup>10</sup> существо в режиме on-line «симулирует» жизнь своего прежнего хозяина, как бы «переигрывает» его судьбу. Так со всей очевидностью складывается виртуальный мир майора Ковалева, инсталлированный его Носом.

Важной вехой в развитии отечественного утопического<sup>11</sup> сознания стал роман Н. Чернышевского «Что делать?». Он инициировал создание наяву виртуальных мастерских Веры Павловны, которые так и остались виртуальными, поскольку немедленно прекращали свое существование<sup>12</sup>.

В эру послеоктябрьского, но докомпьютерного пери-

ода таким «новорусским» особняком стоит детская повесть Алексея Толстого «Приключения Буратино». Мало того что марионетки действуют сами по себе, совершенно не оглядываясь на владельцев, так они еще и устраивают бунт против них, завершающийся, например, для хозяина основной массы кукол Карабаса Барабаса весьма плачевно. Чем вам не бунт роботов?! Финал же и вовсе отправляет героев в многофункциональный «зазеркал»...

Ярким<sup>13</sup> стихийным виртуалистом был Владимир Набоков. Его роман «Дар» создает не только утопические российские миры, но и перереконструирует биографию Чернышевского<sup>14</sup>, делая писателя столь же «зазеркальной» фигурой, как и его текст. Более позднее «Приглашение на казнь» содержит уже многоуровневую виртуальную организацию.

Небезынтересно формирует виртуальное сознание и выстраивает аналогичный ему мир Венедикт Ерофеев в поэме «Москва — Петушки и пр.». Мир этот, обозначенный восклицанием «транс-цен-дент-но!», как известно, доступен каждому человеку и без компьютера, а Ерофеев реконструировал его во всем многоцветье и красе.

## **Window # 1**

Первооткрывателем виртуальной литературы в ее сознательном, чистом, незамутненном виде был, скорее всего, Вас. Аксенов, в 1986 году издавший первую свою книгу на английском языке «Желток яйца» (Yolk Of The Egg). Как вспоминает автор, он вводил в свой компьютер отдельные фразы и предложения, написанные по-английски, из которых позднее и сложился целый роман. Из названного казуса необходимо вытекает первый простейший, но и важнейший признак такой литературы — для креативирования виртуального текста необходимо знать и понимать то, как следует обращаться с машиной, и то, как действует ее программа.

## **Window # 2**

Далее пальма первенства в перенесении компьютерных принципов в литературу надолго перешла к Виктору Пелевину. Программой здесь стала повесть «Принц Госплана». Показательно, что сам текст разделен на этапы взаимодействия с компьютерной игрушкой. От-

крывается «... принц» частью «Загрузка», продолжает ее level 1, завершает тоже level 1, число этих levelов соответствует количеству уровней гейма «Принц», сюжет которого, ко всему прочему, лежит в основе повести. Так проявляется самый внешний признак виртуальной литературы, проявляющийся в симуляции под компьютерную программу<sup>15</sup>. Однако по мере развития событий находится еще одна специфическая, точнее, родовая черта виртуальной литературы — мгновенная мутация героя в компьютерного персонажа и обратно. Такой подход обозначает важнейшая в идеологическом отношении фраза: «Собственно говоря, чтобы добиться в игре успеха, надо забыть, что нажимаешь на кнопки, и стать фигуркой самому». Вот Саша Лапин — главный герой повести и становится таким виртуальным мутантом: «Дорога на четвертый уровень была знакома<sup>16</sup> до мелочей, и Саша шел, прыгал, подлезал и подтягивался совершенно механически, думая о всякой ерунде... Потом впереди медленно поднялась вверх дверь четвертого уровня, и Саша шагнул в оказавшийся за ней вагон метрополитена». В данном случае видит эти «двери», «разрезалки» и прочие игровые причиндалы только Саша<sup>17</sup>: «Он поднял голову и увидел впереди по ходу эскалатора включившуюся разрезалку пополам... остальные проезжали сквозь нее — она существовала только для Саши». Так виртуальная реальность меняет действительность, а действительность, в свою очередь, — мир виртуальный. Влияет компьютерное начало не только на художественное пространство, но и на собственно сюжетную структуру, поскольку, например, глава «Level 4» и глава «Autoexec. bat — Level 4» начинаются абсолютно идентично. Дело здесь в том, что с этой главы начинается «новая» жизнь главного героя, а «старая» заканчивается под «разрезалкой». Фактически в данном случае развитие сюжета предопределяют компьютерные приемы. Кроме того, сам реальный мир повести буквально напичкан образами от компьютера или в нем происходят события, иницированные ЭВМ.

Пелевинская «Жизнь насекомых» развивает одно из направлений, нарисованных в более раннем творчестве. Происходит мгновенная мутация из человека в насекомого и обратно<sup>18</sup>. Виртуальное начало проявляется здесь и на стилевом уровне: все пейзажи вычурны, в чем-то даже «симуляционные», ибо с калейдоскопичес-

кой быстротой меняют размеры в связи с изменением величины персонажа.

Роман «Generation П»<sup>19</sup> углубил виртуальные тенденции, обозначившиеся в более раннем творчестве. Изначально мы сталкиваемся с повторением пройденного. Главный герой, Вавилен Татарский, работая в рекламном бизнесе, проходит несколько уровней посвящения в своем деле — тех же уровней компьютерной игры, сталкиваясь со стихийной стороной виртуального сознания, которая маркируется сношением с духом Че Гевары. Наконец, он доходит до «института пчеловодства». С этого момента начинается иная фаза — фаза философская. Внезапно выясняется, что весь мир — уже не театр, а сплошной виртуал, созданный умелыми руками криэйтеров, а людей и вовсе нет, а есть лишь динамические видеобарельефы. Делятся они на три группы: самая совершенная из них — «три-дэ модель», или «трехмерность» (с помощью него делают выдающихся политдеятелей), далее идут «полубобок», который «шевелит глазами и ртом» (лидеры фракций и партий), и «бобок», что вообще «на винчестер влазит» (рядовой депутат). Иными словами, весь «верхушечный властный мир» просто отсутствует. «Любой политик — просто телепередача», — утверждает один из персонажей. Отсюда следует важнейшая философская конструкция: во-первых, в более общем смысле, *сознание определяет бытие*, а во-вторых, несколько более узко, действительность — просто набор цифр<sup>20</sup>. Так реальность метаморфирует уже в чистую математику. Получается, что компьютер, призванный облегчить мыслительную деятельность человека, с успехом заменяет не только эту самую деятельность, но и самого человека. Подобный подход открывает самые широкие горизонты для создания абсолютно новой философской системы. Кстати, Пелевин и пытается (пусть несколько и неубедительно) это сделать, соединяя виртуальную мысль с дзен-буддизмом.

В известном смысле идеологической становится сказка-быль (симптоматичное определение жанра) для новых взрослых Сергея Обломова «Медный кувшин старика Хоттабыча».

Виртуальное сознание обретает здесь сюжетообразующее значение, ибо сия сказка-быль повествует о новом герое своего времени — хакере, точнее, хакерах. Здесь так-

же налицо установленные ранее мутации: в виртуальном пространстве главный герой Гена Рыжов оказывается Джинном, а в реальном мире виртуальное погоняло Джинн меняется на привычное Гена Рыжов. Причем, как утверждает автор, виртуальная составляющая становится для героя важнейшей: «...настоящее имя Джинна *было* (курсив автора. — Д. Х.) Гена Рыжов. Хотя можно сказать, что настоящее имя Гены Рыжова было Джинн...

Виртуальный «ник» — погоняло, под которым Гена существовал в мире Интернета, было выбрано и апробировано, когда Гена стал уже вполне формирующейся личностью, в отличие от его паспортного прозвища, выбранного родителями Гены не для самого Гены, а для своих *представлений* (курсив мой. — Д. Х.) о том, каким Гена должен быть в этой жизни». Из приведенного пассажа следует, что, в сущности, оба имени одинаково виртуальны (см. слово, выделенное мной курсивом), а имя в среде литературного текста всегда имеет решающее для оценки состояния персонажа значение. Но одними простыми именованными преобразованиями повесть не ограничивается. В нее включается представитель стихийного виртуала Гассан Абдурахман ибн-Хоттаб, который приносит Гене-Джинну интереснейшую новость: «...вы недооцениваете силу и славу слова. Слова — производные сути и ее источники. Суть мне известна, а *слова не составляют мне труда ни в каких языках* (обратим на это внимание, курсив мой. — Д. Х.), — главное, знать суть и способ воплощения слов». Оказывается, что любое слово определяет суть предмета. Такой подход не новость, его проповедовали, если не ошибаюсь, футуристы, но в книге такой подход переводит данное утверждение на совершенно новый спиральный виток, поскольку весь Интернет и шире — виртуальное пространство — основаны на словах. В итоге Хоттабыч, утомленный борьбой с Сулейманом ибн-Даудом, отказывается от человеческой плоти и превращается в интернетовский сайт, который обладает безграничными возможностями для перевода с одного языка на другой. Итога произведение опять-таки не содержит, поскольку многогранность реального мира достраивается столь же многогранным миром виртуальным, отчего и образуется эффект калейдоскопа...<sup>21</sup>

Замечательным явлением отечественной прозы стали одна за другой выпедшие повести Михаила Веллера «Само-

вар», «Легенды Невского проспекта» и «Легенды Невского проспекта-2». Хотя тон здесь, несомненно, задает именно «Самовар», произведение, сконструированное по законам Интернета. Оно содержит последовательно технические данные (ТТХ автомата Калашникова), анекдоты (о Герце, Королеве и других выдающихся деятелях), шпионские тайны (легенду о «взятии» Кубы всего одним разведчиком), военные были (рассказ о взятии будапештского вокзала и Брно), образцы высокой философии, сконцентрированные в части второй, наконец, жесткое порно. Аналогично построены и «Легенды...», хотя все-таки они не обладают такой лихостью и разнообразием.

Не отстает от прозы и поэзия. Процессы очень похожи. Так, А. Парщиков свою книгу «Cirillic Light» озаглавил по имени макинтошевого шрифта, которым она была набрана. Более того, одно из стихотворений — «Возьмем такое» (1995) — собрано из электронных остатков других:

Итак Итак

— сноски и — ничего

Ты же сам бредил штампом

Аббатам шаркал и шаманам вменяемым

прическа, как нацарапанная

котом в петле.

Еще дальше в виртуал уходит Виталий Кальпиди. Уже в сборнике «Мерцание» он помимо основного текста создает нечто, поразительно напоминающее файл Help, в котором растолковываются с точки зрения автора все основные образы и подходы. Последняя же опубликованная книга «Запахи стыда» во-первых, мультимедийность. Поэт представляет две записи: черную (тяжелую, «низкочастотную») и желтую (облегченную, «высокочастотную»). Во-вторых, такой подход дает автору право так же, как и в любой компьютерной игре, возможность «переиграть» ход, а в данном случае сделать стихотворение наиболее приемлемым для автора и читателя.

Подводя общий итог, следует сказать, что высказанная мною здесь литературоведческая идея, безусловно, требует более многосторонней и многоплановой апробации в первую очередь за счет привлечения дополнительных артефактов и более жесткой их классификации.

Кроме того, необходимо отыскать философскую составляющую нового явления, наконец ждет своего разрешения разграничение таких понятий, как виртуальный мир и игровое пространство...

# NEFERTITI



**52-00-69**  
(круглосуточно)

## Примечания случайные и не очень

<sup>1</sup> Пять лет назад, во время взаимодействия с компьютерным симулятором «Подводная лодка», у меня на электронных часах Casio произошла смена фактического времени в сторону виртуального игрового (кажется, там был январь 1942 года) в минутах, часах и месяце. После случившегося они (часы) уже не оправились, и их пришлось сдать на свалку истории. А эту «странную» игрушку я на всякий случай стер.

<sup>2</sup> Мне видится симптоматичным тот факт, что «новая» человеческая реальность обозначена термином, пришедшим именно из античности.

<sup>3</sup> Этаким аналоге современного монитора.

<sup>4</sup> Скорее, это все-таки была попытка построить таковой. Создать мир, как и в современных виртуалах, лишенный человеческого тела.

Завершилась эта попытка страшным поражением, то есть прорывом злодейки-реальности в мрачный ренессансный разгул человеческой плоти

<sup>5</sup> Кстати, существует немало компьютерных игр, построенных именно по мотивам Средневековья.

<sup>6</sup> В сущности, данное понятие в нынешних условиях вполне можно рассматривать как синонимическое, ибо с синонимами у слова «виртуальный» — большая напряженка.

<sup>7</sup> Или все-таки писать без кавычек?

<sup>8</sup> Сейчас, конечно, можно обойтись и без стекла — с помощью жидких кристаллов, — но речь идет, безусловно, о классическом варианте.

<sup>9</sup> Особенно имея в виду «Театр марионеток» и *Homo ludens*.

<sup>10</sup> Не называть же его в конце концов одушевленным!

<sup>11</sup> Читай — виртуального.

<sup>12</sup> О причинах — см. роман Н. Лескова «Некуда».

<sup>13</sup> Как и во всем.

<sup>14</sup> Виртуальность буквально притягивает это имя.

<sup>15</sup> В повести наличествуют и другие игровые продукты эпохи ранних «писишек», как-то: «Абрамс», «F-15», «Крейзи берд», «Спай» и т. д.

<sup>16</sup> Вообще-то, это дорога в Госплан, именно туда послали Сашу с новым вариантом компьютерной игрушки.

<sup>17</sup> Что является абсолютным подтверждением первого тезиса.

<sup>18</sup> Этим текст Пелевина разительно отличается от «Процесса» Кафки, где изображена лишь односторонняя мутация, причем весьма постепенная.

<sup>19</sup> Роман «Чапаев и пустота» оказался весьма своеобразной паузой на пути становления виртуального сознания. По своим подходам он буквально основан на виртуальности. Это и явь-бред (или бред-явь) Петра, в котором «утопическое» пространство играет однозначно ведущую роль, это и пресловутая Внутренняя Монголия, что является основой основ окружающего мира. Однако самое забавное, что по сути своей перед нами предстает *стихийная стадия* виртуального сознания.

<sup>20</sup> Неслучайно же тактовая частота с успехом заменяет финансовые кредиты в долларах.

<sup>21</sup> Текст Обломова примечателен и еще одним фактом. Написан он на смеси интернетовского и уголовного арго.

Валерий Гудов

УрГУ

## Публицистика наших дней как явление изящной словесности



Приглашаем на работу девушек

сов. Ученые: 54-18-28  
Инж. Ученые: 54-18-28  
Две Дianas: 54-18-28

Публицистика сегодня, пожалуй, самый востребованный читателем вид письменной словесности. Она мобильна, легко проникает и в академические издания, и в бульварные газетки, и в художественную литературу. Любой уважающий себя толстый журнал имеет раздел публицистики. Средства теле— и радиоинформации публицистика тоже не противостоит, а симбиотично дополняет их (легко представить, как пришибленный очередной «даренкой» зритель бросается за разъяснениями к печатному слову).

По формам и способам бытования публицистика вполне может быть причислена к массовой литературе. Очевидное жанровое единство публицистических приемов не позволяет разделить публицистику на элитарную и массовую и заставляет рассматривать феномен публицистики как единое целое.

Читая публицистику, постоянно задаёшься тремя вопросами: *что* мы читаем под именем публицистики; *как* мы это читаем; *зачем* мы читаем публицистику? Свой вариант ответа хочу предложить в следующих пунктах по порядку.

### **1. Власть отмычек («что»)**

Самая очевидная причина популярности публицистики — в ее как бы само собой разумеющейся установке на правдивость, злостность и предметность. Предполагается, что задумавшийся читатель обращается к ней за помощью в постижении и осмыслении какой-либо интересующей его истины. Последнее требует безусловного информационного превосходства публициста над читателем, иначе тому нечего будет постигать. Читатель, в общем, соглашается пройти трудоемкую процедуру приобщения к знанию, но сталкивается с самой яркой особенностью современной публицистики — с ее бесконечным интерпретирующим многообразием, лишь отчасти сдерживаемым культурными и общественно-политическими позициями печатных изданий.

В таком многообразии современному любителю проклятых вопросов куда легче найти что-то, отвечающее его уже внутренне сформировавшемуся вкусу и мнению, нежели трудиться, усваивая непохожую точку зрения. Можно предположить, что читатель любит публицистику не столько за информационную насыщенность, сколько за свою радость узнавания. Но очевидно и другое: читатель публицистики все-таки всерьез рассчитывает прирастить и усовершенствовать свои знания и мнения; проще говоря, если читатель пренебрегает публицистическими текстами, существенно выходящими за рамки его кругозора, то точно так же он избегает тратить силы на тексты, не дающие ему приращения духовной либо интеллектуальной информации. Долг публициста — вызвать у читателя ощущение сверхзадачи чтения. Добиться такого эффекта можно, обращаясь к «человеческому, слишком человеческому», и здесь более чем пригождается опыт массовой литературы с ее арсеналом психолого-эстетических «отмычек».

Разумеется, свойства публицистики (темы, проблемы, интонации, переживания) изоморфны культуре и литературе эпохи в целом. Скажем, онтологическая оп-

ределенность советской и раннеперестроечной эпох вкупе с эстетикой «производственного романа» определили принципиальное внимание публицистики той поры именно к частным (по нынешнему счету) проблемам. Открыл наугад «Новый мир» за 1988, № 4. Статья Н. Шмелева «Новые тревоги». Характерная фраза: «Пока ускорение получилось во многом за счет производства ненужной продукции», а дальше — статья Н. Н. Моисеева «Облик руководителя». Выходки против традиционной картины мира начались уже тогда, но их было видно издалека (довелось читать, к примеру, в «Неве» начала 90-х объяснение российских бед тем, что Солнечная система вот уже 100 тыс. лет пребывает в черной дыре). В свою очередь, онтологическая неопределенность второй половины 90-ых годов заставляет технологов истины шире ставить вопросы общесторического, цивилизационного, биологического и т.д. характера, дабы читатель ощутил твердую почву. Едва ли не правилом стали вступления такого рода: «Человечество обитает сейчас на краю времен, на тектоническом разломе истории...» или «Положение на планете Земля складывается следующим образом...».

Магистральные направления публицистики забавно перекликаются с популярными практиками художественной литературы. При желании можно выстроить типологию подобных соответствий. Мы без труда обнаружим в публицистике свои детективы, фантастику разной степени научности, «фэнтези», романы тайн, ужасов, катастроф, утопии и антиутопии, «розовые романы» (их клише проступают даже в писаниях феминисток, только «наоборотно»), эротику и порнографию.

В героях публицистики угадываются гении и злодеи, преступники и следователи, Арлекины и Пьеро, плуты и отвергнутые любовники, обманутый отец (до недавних пор популярнейший из публицистических образов Ельцина), примелькавшийся образ «святой политической проститутки» (чаще всего — Гайдар или Чубайс, «пожертвовавшие репутациями во имя продвижения жизненно необходимых реформ»). Активно эксплуатируются и евангельские коды. Вряд ли подобная типология так уж необходима. Наша задача — уяснить существо проблемы. Рассмотрим несколько произвольных примеров.

«Дружба народов», 1999, № 1. «Есть ли жизнь после сетки?». Автор — энтузиастка новых информационных технологий, скрывшаяся под эффектным прозвищем Mis666sile Занимательный дневник молодой женщины, на пари вызвавшейся пробыть месяц в запертой квартире без денег, еды и средств связи за исключением компьютера с выходом в Интернет. От литературы тут одновременно робинзонада и история Хомя Брута. Все время своего заточения героиня посредством Интернет интересно общается, зарабатывает деньги, заказывает на дом всяческую снедь — в общем, живёт как надо. Двоение смыслового кода (между Робинзоном и Франкенштейном) позволяет с упоением читать текст и сторонникам, и противникам Интернет. Первые увидят здесь робинзонский гимн прогрессивному человечеству, вторые с удовлетворением отметят, как жуткая сетка заглатывает заигравшуюся сетевую инфернальницу, которая теперь все реже делает рефлексирующие записи в дневнике, а в финале, сменив данное при крещении имя на сатанинский псевдоним, с явно зомбированной жизнерадостностью расхваливает преимущества жизни «в сетке».

Другой оказавшихся под рукой пример — известнейшая книга А. П. Парышева «Почему Россия не Америка» (книга про климат «для тех, кто остается жить в России»), в которой угадываются клише советской литературы об отважных полярниках, у которых высшим шиком считалось оставаться на тающих льдинах и «вставить вместо антенны» (скажем, «За тех, кто в дрейфе» Санина). Несть числа конспирологическим детективам, загримированным под документальные исследования истории России (целую серию разных авторов прочёл, например, о борьбе царя и жандармов с камарильей иных власть имущих); в «Знамени», 1998, №№ 10–11, встретил фэнтезийный триллер Г. Горбовского «Магия и власть (Политическая действительность как ритуал и система магических заклинаний)».

Автор в таких текстах демонстративно самоустраивается, старательно разыгрывая роль рядового зрителя, не меньше других ошарашенного открывшейся чистой истиной. Возможно, многие авторы в это действительно верят. Но ради успеха дела они в любом случае вынуждены считаться не только с материалом, но и со специфической рецепиента, подобно тому, как взломщик

заведомо зависит от устройства замка и от своей отмычки. Засим следует уже не игрушечная, а самая настоящая смерть автора-взломщика, и наступает диктат. Чего? Языка? Литературной формулы? Манипулятивный аспект выводит на первый план проблему оперативных целей и средств, а проблему человека и мира, автора и материала отодвигает как несущественную, Что же мы в итоге читаем? Похоже, только слова.

## 2. Опиум для народа («как»)

Нужно отметить, что читаем мы публицистику — самозабвенно. Если правда, что в массовой литературе главное — испытать удовольствие в процессе, то публицистика — сильное средство, на которое запросто можно «подсесть». Зависимость чисто физическая: по прочтении содержание быстро забывается, на имена авторов, как правило, вообще не обращают внимания, так что анонимность творчества здесь не хуже, чем в книжных сериалах, тем более что есть «бренд» — имя журнала или газеты, оно гарантирует сорт — направление и качество — публицистического продукта. У читателя публицистики образуется зависимость, поскольку та включается в обмен духовных веществ, эксплуатируя его комплексы — неполадки духовного обмена, тем более, что привыкший чесать где чешется читатель всегда сам ищет максимально «цепляющий» его продукт. В итоге публицистика нужна ему не чтобы убедить или звать на подвиги, а чтобы функционировать в организме. Значит, надо употреблять все новые дозы, в противном случае читателя ждут приступы мозговой сухотки; чем больше заливаешь — тем сильнее хочется. Информационный голод имеет свойство крепчать по мере его удовлетворения; всегда хочется именно ту истину, которая где-то рядом. Так что публицистика дает забвение не опиума, а скорее, олеума, сверхконцентрированной кислоты, предельно сухой и одновременно маслянистой, жаждущей воды, но от наполнения ею все более едкой (ощущения физические): самозабвение жажды (началось с простого голода три строчки назад). Понятно, что чувства, испытываемые нами — из общечеловеческой гаммы, от ненависти и страха до обожания; негативные, как более острые, нужны чаще. Разумеется, есть четкая зависимость на-

строения, чувства от содержательных характеристик публицистического произведения. Этот симбиоз обозначим термином идея-страсть. Идеи-страсти населяют публицистику и формируют не только чувства, но и внятные мнения по конкретным вопросам. Проследим, для примера, логику двух взаимодействующих идее-страстных сюжетов, приключившихся в историко-антропологической и политической публицистике. Обозначим их в соответствии с применяемыми там литературными «отмычками» — кодами. Концепт «Достоевский» и Проект «Толстой».

Концепт «Достоевский» изображает «мир вдребезги», в чрезвычайном многоголосии, сомнении, двойничестве; переполнен эсхатологическими предчувствиями. Рассмотрим несколько характерных стратегий.

#### а) «Повесьте экстремистов!»

Этим раскольниковским комплексом более всего одержимы новые антропологи и историки. Человечество у них обычно делится на два разряда. Например, Игорь Ефимов, в «Звезде» 1989–99 годов опубликовавший главы своей вышедшей в Америке «Стыдной истории неравенства», делит людей на «высоковольтных» и «низковольтных» (имеется в виду степень духовной мобильности, рождающая идеалы: первые — властители идей, вторые — вещей, первые — творцы, а вторые — потребители). Враждой двух генетических групп и объясняются многие тайны истории: так, единственной причиной сталинского террора Ефимов считает тяжелую зависть бездарных низковольтных к своим талантливым соперникам. Симпатии автора — на стороне «высоковольтных», которых он, в частности, призывает к сплочению ради самосохранения и предостерегает от излишнего увлечения либеральными идеями, на самом деле способствующими уничтожению неординарного.

Особую интригу в неопассионарную доктрину Ефимова вносит невозможность твердо установить в конкретной ситуации, кто к какому разряду относится: нету у «высоковольтности» внешних признаков, и по наследству она не передается, а в остальном... Вот вы, дорогой читатель, к какому разряду себя отнесёте? «Вольтметр», предлагаемый Ефимовым, беллетристический под стать теме: высоковольтные — это, в его пони-

мании, просто хорошие парни, энергичные альтруисты, творческие умницы, в общем, этакие идеальные литературно-киношные молодые люди — шестидесятники. Открывает причины истории и Борис Диденко в своей «Цивилизации каннибалов. Человечество как оно есть» (М., 1999) и статье в «Дружбе народов» за 1996 год, № 1, где, развивая, по его словам, идеи проф. Б. Ф. Поршнева, объявляет движущей силой истории прямое и косвенное людоедство, а людей делит на четыре (по сути, всё те же два) разряда: *людоеды* (2 %), подражающие им из выгоды *суггесторы* (8 %), *диффузные* (70 %, похоже, те самые «твари дрожащие»), и наделенные особым нравственным чувством *гуманисты-неоантропы* (10 %), которые на новом этапе как раз должны будут возглавить борьбу с хищниками, победа над коими и есть конечная цель человеческой истории. Думаю, сплотиться вокруг автора травоядным мешает только странная настойчивость, с которой Б. Диденко рекомендует жарить и варить людоедов, не добавляя даже кореньев.

В обоих случаях впечатление достоверности создается обилием подробностей бытового и общеисторического характера.

К историко-антропологическим можно отнести и концепцию А. С. Ахиезера, представленную во многих его трудах, например в статье «Мифология насилия в современный период» (Общественные науки сегодня. — 1999. № 2). Во всех бедах России директор Института Стратегических Исследований при правительстве РФ винит «*присущее россиянам манихейство*» с его «мифологией насилия как имманентного состояния общества».

Жуткая статистика всегдашней неуживчивости россиян, факты по Саратовской губернии середины 19 века, замечание, что в России процент бытовых убийств резко вырастает в холода, когда люди сидят дома, в общем, объясняют, почему в России государство, тоже, кстати, манихейское, всё время лезет в личную жизнь подданных, а те одобряют (ведь страшно самих себя), хотя и платят ненавистью, ибо государство для русского манихейца — сила тьмы. Интеллигенция пытается смягчить нравы, но и она заражена манихейством и по-холопски ненавидит всё то же государство вместо того, чтобы его укреплять. Сплошной «Твин Пикс»: инцесты, бытовые убийства с inferнальной подкладкой,

покушения на Белый Вигвам, и в финале интеллигентный борец со Злом отражается в зеркале в виде кошмарного Боба. Оттого и буксуют реформы.

### б) Григорий Пасько и Лоуренс Аравийский

Другой любимый литературный сюжет концепта «Достоевский» — утрата самоидентификации, распадение сознания, двойничество. Честертоновский полковник Крейн в начале XX века приходит к парадоксальной для европейца той поры мысли, что «лучшие люди — те, кто верен своему племени, то есть носит кольцо в носу!». Претендующий быть собой (носить свое кольцо) английский консерватор готов по-либеральному уважать консерваторов других племен, с их кольцами и соломинками в соответствующих обычаях местах. Именно тогда европеец впервые изумился своему «бремени белых», заподозрил культурную глубину в дикарях, и по мысли Ю. Каграманова (Европа и мировой Юг // Дружба народов. — 1997 № 4) «потерял лицо», за что его и вытолкали в шею разукрашенные народы. Знаковая фигура этого процесса, по Каграманову — Лоуренс Аравийский, наделенный феноменальным даром перевоплощения, и быть может, оттого утративший себя. Он научил арабов быть арабами, но лишил идентичности понятие Англии (арабы дрались за английские интересы, но под зеленым знаменем). В перспективе, по Каграманову, нас ждет экспансия Юга, тяжёлые межцивилизационные трения, в общем, добром эта полифония не кончится, а все потому, что не чувствует нынче белый своей культурной правоты.

Среди курьезов отечественной хаттингтонады — эссе С. Переслегина, известного критика-фантаста, которого журналы, видимо, для устрашения представляют физиком-теоретиком, «О геополитическом положении Европы» (Звезда. — 1998. № 12), где, очертив на 12 страницах проблемы и цели истории от расцвета Древнего Рима до сего дня, автор предсказывает окончательную гибель утратившей экспансионизм Европы (и России) от рук исламского Юга. К статье приложен обстоятельный план победоносной для Юга войны, смоделированный в петерском центре стратегических компьютерных игр. Не хочется думать, что будет, если этот номер «Звезды» дойдет, скажем, до Саудовской Аравии.

Но о полковнике Лоуренсе: другой знаменитый офи-

цер-писатель с репутацией разведчика, Григорий Пасько, опубликовал в журнале «Знамя» № 10 за 1999 год «Пряник» — физиологический тюремный очерк в форме подробной инструкции для «пряников», то есть новичков тюрьмы. Для очерка, как и для истории полковника Лоуренса, характерна потеря чувства самоидентификации: герой (он же автор) гордится легкостью, с которой принимает специфические правила жизни «естественного народа», населяющего тюрьму. Вообще, очерк по колориту — смешение популярной в массовой культуре тюремной чернухи с «Кавказским пленником». Надо ли говорить, что причиной «ухода» героя к «естественным людям» — дикарям, но со своей культурой, становится невыносимая «цивилизация», в которой все так устроено, что обязательно тебя посадят (о юридических обстоятельствах нашумевшего дела Пасько в очерке нет ни слова). Не вздумай нести дикарям свет, если они не просят. Лучше помой полы и усвой заповеди выживания, будь как все, ибо они правы и вообще ближе к правде об устройстве нашего мира. При том до конца в очерке чувствуется раскольниковская каторжная гордыня героя, четко делящего мир тюрьмы на «я» и «они».

Еще одна «достоевская» мода в публицистике — возвращать либерализму билет в грядущую гармонию, попутно предрекая конец света. Такова, например, статья А. Неклессы «Конец цивилизации или зигзаг истории» (Знамя. — 1998. № 1), перепечатанная другими журналами в течение полутора лет минимум трижды под разными названиями. Автор, представленный как руководитель проекта Российского Фонда фундаментальных исследований «Глобальное сообщество: изменение социальной парадигмы», на основе обильной обескураживающей статистики, констатирующей вопиющее нарастающее неравенство стран и народов, сулит крах идей либерализма, конец эпохи «Большого модерна», тотальную диктатуру ТНК, распространение социального хаоса, деиндустриализацию. Попутно проведен экскурс в индуистскую культуру, предсказавшую деградацию человечества и наступление «царства шудр», которые — «шудры» — вовсе не рабочие и крестьяне, а люди игры: танцоры, актеры, декламаторы, короче, лица, связанные с шоу-бизнесом. Запоминается и буквальное уподобление финансовых кризисов взрывам атом-

ной бомбы, поскольку, пишет автор, деньги это атомы горного мира.

**в) Проект «Толстой»  
или здравый смысл  
как повествовательная стратегия**

Буквально в последний год, путинский (в этом, вероятно, одна из причин), наметилась смена парадигмы. На смену расколотым зеркалам концепта «Достоевский», сложившегося стихийно, выдвигается неброский с виду, не сулящий светлого будущего, но все же внутренне оптимистичный явно проект, который условно, в пик Достоевскому, назовем «Толстой». Для него характерно отсутствие истерики, экстремизма и всяческой экстремальности, четко определенный центр тяжести, культ середины.

Визитная карточка: стилизованный здравый смысл и трезвый взгляд, эпическая плавность и духовная мощь. И то и другое достигается упражнениями. Например, по национальному вопросу: концепт «Достоевский» истерически бился между крайностями национальной русской избранности и полной капитуляцией перед духом других народов, между самовосхвалением и самоуничижением. Проект «Толстой» совершает переход от невротических крайностей к прагматической доброжелательности. Он не идеализирует россиянина, признает права всех цветов на жизнь, но явно намерен поливать и подстригать, окультурировать эти цветы в согласии со «здравым смыслом», без всяких там особенностей религии, культуры, поскольку первичны вечные ценности жизни: дом, семья, жизнь, достоинство и т. д. Например, статья Арк. Попова «Мифы думают людьми» или семь вопросов о Чеченской войне» (Дружба народов. — 2000. № 8). Прежде у нас имелось две основных публицистических позиции. Одна (припоминаю, например статьи Александра Евтушенко) утверждала, что чеченцы — удивительный, добрый, гуманный народ, ставший жертвой криминальных российских политиков; основная цель чеченских бойцов в этой войне — взять в плен как можно больше российских солдат, чтобы спасти их от смерти, а там — отечески наставлять и откармливать, чтобы не стыдно было вернуть матерям. Другая (в духе модных

ландшафтно-психологических теорий) утверждала (сам читал в «Знание-сила» года 96-го), что поскольку чеченцы живут в бесплодных горах, то вынуждены корчиться грабежом долин, на которые смотрят как на естественную добычу; высокогорная близость к небу приближает чеченца лично к богу, заставляет смотреть на других сверху вниз и делает стихийным анархистом, в то время как равнинный русак, дабы забраться в небо, вынужден сооружать рукотворную иерархическую пирамиду — государство, оттого он смирен и любит порядок.

Проект «Толстой» держится ровно посередине. В вышеуказанной статье говорится, что чеченцы — вовсе не народ-разбойник, для них важны общечеловеческие ценности, но надо понимать, что обстоятельства последнего десятилетия, в особенности деятельность вождей, выработали уродливый социальный стандарт. Поможем сменить стандарт, наладить жизнь, говорится в статье, — и основная, подавляющая масса заживет цивилизованно. А религия, история — карты, которыми играют корыстные люди. Если человек сейчас доволен жизнью, что ему история? Такое рассуждение по самой стратегии являет образец здравого смысла.

Как и статья Владимира Мау «Интеллигенция, история и революция. Очерки жизни современной России» (Новый мир. — 2000. № 5), где автор, ругнув интеллигенцию за вредный мессианизм, застязый глаза на факты, на основе анализа все того же ВВП сравнивает историю современной России с историей Франции времен Великой Революции (тут рассуждения в духе авторских отступлений в «Воине и мире»), после чего делает ставший очевидным в ходе сравнения сдержанно-оптимистический вывод, что мы на пороге консолидации прежде противных общественных сил. Не могу не процитировать финала: «В начале статьи я задал вопрос, находимся ли мы на развилке или в тупике, в начале большого пути или в его конце. Сейчас я должен ответить. Мы находимся в конце туннеля и видим свет. Окажется ли это светом дня или светом паровоза, зависит от нас самих».

### 3. Синдром Пупкова («зачем»).

### Формульность как новое смирение

Ортега-и-Гассет утверждал, что массовому человеку нужно ощущать себя как все, он «ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой» и доволен своей типичностью. Формульная литература дарит ему это ощущение, но еще полнее оно в публицистике, так как в ней имеет место, во-первых, декларируемая анонимность автора-творца, растворенного в истине, во-вторых, есть иллюзия слитности автора и читателя, читателя и предмета, обусловленная видимым устранением эстетической границы. Не случайно публицистика любит давать слово документам и самим людям, порою даже стараясь воздерживаться от комментариев. О книгах Светланы Алексеевич, построенных по этому принципу сказано уже достаточно много, но вот недавно вышедшая книга «Теневая Россия» И. Клямкина, в которой собраны рассказы рядовых россиян о теневой экономике. Она создает у читателя иллюзию 100 %-го присутствия, участия в происходящем (как не поверить, скажем, детальному описанию кражи частей сельхозтехники с последующим обменом на самогон) и даже самоговорения (ну кто из нас не носит платье изнанкой к телу), хотя в целом книга моделирует реальность фантазматическую как толкиеновское Средиземье, точнее, как выдуманный другим фантастом «Плоский мир».

Переживание анонимности усиливается чрезвычайно распространенным в публицистике культом опасности, исходящей откуда угодно, хоть от маньяка, выпущенного из закрытой по безденежью психушки, хоть от реформатора школьного образования, хоть от американского президента. Главное, чтобы читатель понял, что беда запросто может приключиться и с ним, раз уж с другими такое случалось. Таким образом человек ощущает себя одновременно субъектом и анонимом, и личностью и безличной единицей, ничем не лучше других, которая должна разделить общую участь в случае катаклизма. Субъективность редуцируется в пользу типичности, сохраняются лишь родовые человеческие качества, в частности, изначальное несовершенство, за которое каждому придется дать ответ. Утрачивая «я», человек утрачивает иллюзию сепаратных отношений с высшими силами (богом, судьбой), теряет ощущение собственной избранности, начинает осознавать в себе типичное как главное.

Пугая читателя, публицистика как никакой другой

жанр стремится укрепить герметизм картины мира (неотъемлемое свойство массовой культуры), но тем самым она обнажает условность всякой герметичности. Мне встречались публицистические статьи по истории, где на основании практически одних и тех же фактов из эпохи Ивана Грозного доказывалось, что России присуща тяга в одном случае к демократии, в другом — к тоталитаризму. Публицистический герметизм, замешанный на примитивном семиотическом ассоциировании, то и дело сам себя разоблачает, повергая читателя в ужас — возьмем хотя бы исторические штудии Фоменко, в которых семиотический метод умирает как психоанализ — в докторе Лекторе, и читатель, обнаруживший, что на празднике жизни ему отведена роль лёгкой закуски, оказывается в чистой неопределенности будущего. Думается, популярность сенсационных расчётов знаменитого математика объясняется не изрядной доверчивостью и невежеством наших сограждан, а захватывающим ощущением пустоты будущего, остающимся после уничтожения прошлого.

Утративший личные иллюзии, уничтоженный и униженный со всеми, ставший всего лишь как одним из обреченных, именно в этом обретает читатель новую надежду. Он приобретает новую индивидуальность — индивидуальность смирения. Крушение прошлого и будущего обращает читателя к вечности. Шукшинский Бронька Пупков в своё время приобщался к вечному, проживая сочинённую им самим роль в героической мелодраме. Роль современного читателя публицистики не столь героична по виду, но утоляет ту же самую жажду предстояния, очищения и сопричастности.

В современной публицистике, понятой как часть массовой культуры, парадоксально прорастают возможности вернуть литературе сакральность и мессионизм. Автор и читатель не только умрут, но и оживут. Страсть нынешних литераторов к документу сродни жажде воскресения. Скажем, повесть Анны Матвеевой «Перевал Дятлова» (Урал. — 2001. № 1, 2), построенная на материалах дела о гибели группы туристов в 1959-м году на Северном Урале может быть прочитана как история писателя, обретающего себя, только себя утратив, слившись с непостижимой правдой факта, с чужой жизнью и смертью.

*Елена Власова*

Пермский Госуниверситет

## **Символисты в провинциальной рецепции: по материалам пермской периодики конца XIX — начала XX века**

Анализ материалов пермской периодики конца XIX — начала XX века, связанных с таким актуальным явлением русской литературы этого времени как символизм, значительно корректирует миф о литературной изолированности русской провинции. Благодаря мощному развитию средств массовой информации, прежде всего газет, которые немало внимания уделяли литературным вопросам, пермяки были в курсе основных событий, касающихся судьбы русского символизма. Оценки же этих событий проявляют общие закономерности восприятия символизма его современниками, закрепляют наиболее устойчивые стереотипы в представлении о новом литературном явлении, сложившемся среди широких читательских кругов.

Выявленные материалы\*, в целом охватывающие период с 1896 по 1917 годы, дают основание выделить три этапа в формировании отношения провинции к символизму — от резко негативного высмеивания и вышучивания к признанию заслуг, связанных, прежде всего, с отдельными эстетическими нюансами — и оценке символизма как состоявшегося литературного явления, внесшего свой вклад в развитие русской литературы.

Основные константы представления о символистах, созданного общественным сознанием начала века, закреплены в разных жанрах литературной рецепции, представленных местной периодикой — литературной

\* В ходе работы были проанализированы все основные пермские периодические издания — в частности, газеты «Пермские губернские ведомости», «Пермский край», «Пермская жизнь», «Камский край». «Пермская земская неделя» и журнал «Искусство и жизнь» (далее названия изданий даются по первым буквам).

критике, пародиях и эпигонской лирике. Для первого этапа характерны вторичные критические обзоры и пародийные тексты. Среди последних наиболее показательны «Московские письма» Михаила Осоргина, посвященные заседаниям московского Литературно-художественного кружка, и стихотворные пародии его старшего брата, известного пермского поэта и журналиста Сергея Ильина. Второй этап ознаменовался появлением эпигонской газетной лирики, первыми благожелательными критическими статьями и театральными рецензиями.

Третий период, начавшийся с 1909 года, представлен развернутыми аналитическими материалами, посвященными подведению итогов истории символизма и причинам его кризиса. Представление о символистах в провинции пополняется в этот период очным знакомством — в 1915 году в Перми побывал К. Бальмонт, а в 1916 — Ф. Сологуб. Именно в этот период увлечение символистской поэзией среди местных авторов приобрело массовый характер. В целом, третий этап приходится на время созревания местной профессиональной критики, а вся история осмысления символизма проявляет основные вехи в формировании литературной жизни Перми начала века.

Первые материалы о символистах появляются в местной прессе в 1896 г. в цикле «Писем о периодической печати» сотрудника ПГВ Н. Сеницына. Его оценки в основном вторичны, они построены на пересказе литературно-критических статей, опубликованных в центральных журналах. В 1896 г.<sup>1</sup> — это Эдуард Энгель «Французские декаденты и символисты», историко-литературный подход которого он противопоставляет «глумливому вышучиванию» новой школы В. Соловьевым, Н. Михайловским и «критиком-ругателем» В. Бурениным. В 1897 г.<sup>2</sup> Сеницын сочувственно излагает статью А. Скабичевского «Больные герои больной литературы», в 1898<sup>3</sup> — polemизирует со статьей П. Краснова «Тоска по людям». Эта тоска, по мнению рецензента, есть не что иное, как тоска от бездарности и внутренней пустоты. Сеницына также привлекает физиологическое объяснение нового явления, данное в публичной лекции доктором Б. Томашевским<sup>4</sup>. Во всех этих рецензиях проявлены основные черты собирательного образа символистов, формирующегося у массового современника — это бессмысленность,

вызванная полным отрывом от действительности, и болезненность, связанная с психическими отклонениями. Местная критика называет символистов то эпилептиками, то «нейрастениками», то просто душевнобольными. Символизм представляется чем-то временным, обреченным на быстрое и комичное поражение. Достаточно симптоматичным оказывается постепенное совпадение во мнениях Синицына и В. Буренина, которое определилось в сочувственной рецензии пермяка на издевательскую статью столичного критика о поэзии «Северного вестника»<sup>5</sup>.

Однако здоровый и бодрый дух народнических устремлений Синицына не позволяет ему пессимистически оценивать общее состояние русской литературы, как это делал, например, А. Скабичевский. Большой декадентской литературе Синицын противопоставляет «симпатичные» рассказы И. Потапенко и «здоровую» по своей основной идее драму Е. Карпова «Мирская вдова»<sup>6</sup>. Важно отметить, что критик отдает себе отчет в эстетической бледности этих произведений, но тем четче вырисовывается основной критерий его критических выступлений — идеологический принцип, воспринятый на основе народнического мировоззрения и народнической критики, доставшихся русской провинции в наследство от 19 века.

С другой стороны, именно благодаря этим статьям читатель глубинки впервые знакомится с текстами самих символистов. Так, в читательский контекст Перми входит имена Ф. Сологуба (стихотворения «Червяк», «К звездам»), З. Гиппиус (повесть «Зеркала»), Д. Мережковского («Вечные спутники»), К. Бальмонта, Аргунина и других старших символистов, сплотившихся вокруг журнала «Северный вестник». Набор этих имен еще раз демонстрирует справедливость утверждения известного исследователя истории символизма П. Куприяновского о том, что ранний символизм связан был в представлении российского читателя прежде всего с «Северным вестником». Ни В. Брюсов, ни А. Гиппиус, ни А. Добролюбов в это время не были известны широкому читателю.

Итак, основные значения нового литературного явления в том виде, в котором они закрепились в оценках большинства журнальных критиков, Синицыным были зафиксированы. Они вполне органично укладываются в рамки сознания средних интеллигентских кру-

гов русского общества конца XIX века. Мнение о символистах складывается у большинства читателей на основе старых народнических представлений о роли литературы в обществе.

Еще более обостренный императив общественного служения литературы демонстрирует в своих отчетах о заседаниях московского Литературно-художественного кружка, посвященных символистам, М. Осоргин. Осоргин не скрывает своего резко негативного отношения к новому течению, в его описаниях преобладает акцент на анекдотичности поведения и самого вида новых поэтов. «Подбрюсками <...>, — пишет Осоргин, — называют в Москве молодых <...> поэтов, объединенных фирмой «Скорпион» <...> Все они маленькие, безусые, большинство из них малокровны; они обыкновенно красиво говорят, плавно размахивают руками и воспевают в стихах противостественные пороки. Хотя они и выдают себя за натур демонических, но на практике, вероятно, эти существа безобидны.

Злые языки рекомендуют им легкую растительную пищу и твердую постель, озлобленные предлагают розги. Подбрюски не обижаются, потому что они стоят выше толпы»<sup>7</sup>. Среди последних как наиболее знаковый персонаж Осоргиным выделяется Максимилиан Шик, который на одном из заседаний объявил Чехова «декадентом», а на другом вообще был выдворен из зала за слишком экспрессивное поведение<sup>8</sup>. В своем сюжете о новом искусстве Осоргин фиксирует еще несколько постоянных мотивов оценки символистов — негодования по поводу декадентской ревизии русской классики и осознание позиции символистов как установки на чудачество и эпатаж.

Вполне солидарен с младшим братом в своих стихотворных пародиях на символистов пермский поэт и журналист Сергей Ильин. Одну из первых своих пародий он посвящает автору знаменитого стихотворения «О закрой свои бледные ноги»<sup>9</sup>. В этой пародии Ильин создает обобщенный образ поэта-декадента, запутавшегося в хламе, но спасенного декадентской музыкой. Она приводит поэта в «роскошную пагоду славы», куда «не проникнет змею шипучей / коричневым смех босонгих людей». Ильин легко и изящно оперирует символистской лексикой и попадает в цель, избегая крайно-

стей радикальной «ругательной» критики в духе Буренина. Он остроумно подмечает и злоупотребления символистов животными и растительными метафорами, не всегда удачное соотнесение цветковых эпитетов с абстрактными понятиями, погоню за неожиданными и экстравагантными сравнениями. В отличие от большинства массовых пародий пародии Ильина затрагивают и основные особенности символистского мироощущения, связанные с тоской по идеалу, блужданием без него, презрением к толпе и самолюбованием, ощущением своей избранности, эстетизацией смерти.

Первая персональная пародия написана Ильиным в 1903 году<sup>10</sup> на стихотворение Бальмонта «Хочу!» из только что вышедшего сборника «Будем как солнце!» Ильин не стал, как большинство пародистов, обыгрывать пикантность эротической темы этого стихотворения, он подчеркнул антиобщественность бальмонтовских лозунгов, вписав их в конкретную социальную ситуацию. Снижение образа разбушевавшегося символиста происходит в пародии Ильина за счет использования маски изрядно подвыпившего дебошира, в уста которого и вложен стилизованный бальмонтовский текст.

Прием снижения символистской патетики за счет намеренного нагнетания непозитической лексики достаточно часто используется Ильиным-пародистом. Так, пародия «Номенклатура и дева»<sup>11</sup>, в которой он иронизирует по поводу экзотичности и усложненности символистского словаря (в частности, упоминаются Бальмонт и Брюсов), выстраивается на основе «темных» профессионализмов железнодорожной службы, таких как «шпунтовая свая», «утермарковские печи», «нашпальник» и др.

В целом, позицию Ильина в типологии литературных пародий на символизм, предложенную Н. Тяпковым<sup>12</sup>, можно сравнить с позицией литературного архаиста, закрепившуюся в творчестве знаменитого пародиста начала века Александра Измайлова, Русская классика определяла систему координат литературно-критических оценок и того, и другого пародиста.

Однако эти оценки, основанные на таких «дорогих» — по признанию С. Венгерова — для русской интеллигенции идеалах общественного служения литературы, не помешали процессу активного освоения русскими обывателями внешних примет декадентской эс-

теттики. Мода на декаданс не минула и провинцию. «Пермские губернские ведомости» свидетельствуют о том, что в январе 1902 года в Перми с большим успехом прошел декадентский вечер «Стиль модерн» с танцами, конкурсами и цыганами. Модный стиль активно осваивался пермской рекламой: газеты, журналы, афиши и вывески пестрели модернистскими витиеватыми шрифтами и сложными виньетками.

Успеху нового художественного направления среди широких городских слоев немало способствовали гастролы «Передвижного театра» (1906 г.), который познакомил пермскую публику с пьесами новопутейских писателей, в частности с пьесами — «Блаженны алчущие» О. Миртова, т. е. Ольги Котылевой, и «Жертвенные» К. Петрова-Водкина. О последней, в частности, пермские рецензенты отзывались весьма благожелательно, несмотря на то, что и «тумана в ней не мало»<sup>13</sup>.

Первые подражательные стихи пермских авторов появляются в 1902–1903 гг. в газете «Пермский край». Общей особенностью этих немногочисленных — до десятка текстов стихотворений авторов, скрывшихся под псевдонимами, стало механическое использование модной символистской образности при разработке традиционных — в большинстве случаев любовных — сюжетов. Зачастую все это выливалось в неуклюжий эротизм и просто безвкусицу. Интерес представляет то, как эти эпигонские опыты проявляют общие черты массового представления о новой литературе. Здесь есть «чистые наслаждения», которые лирическая героиня одного из стихотворений предпочитает страданиям земной любви, что влечет за собой закономерный вывод: *«Жизнь хороша одним: в ней есть одно мгновенье / Когда от жизни можем мы уйти!»*<sup>14</sup>. Автор другого текста признается, что он *«весь трепет неясных созвучий, / отраженье несказанных слов»* и оттого в ответ на полудетские ласки возлюбленной *«поцелуи его холодны»*<sup>15</sup>. А восклицание *«я — мощное светлое небо / я гордая воля вселенной»* необходимо, чтобы в конце признать: *«Любовь это солнце на небе / Что землю лобзает так жгуче»*<sup>16</sup>.

Кроме этого некоторые образы и темы первых эпигонских опытов позволяют дополнить историю знакомства пермяков с символизмом. Так, появление образа Дульцинеи и мотива рыцарского служения «воплощен-

ной солнцем идеи»<sup>17</sup> становятся первым косвенным свидетельством того, что пермяки были знакомы с идеями В. Соловьева и творчеством младших символистов, воспевающих в своих стихах Вечную Женственность.

К 1904 году и местная критика вынуждена была констатировать, что новое течение приобрело неожиданно широкий размах. По мнению А. Скугарева, тревожным симптомом в этом смысле стал новый полу-декадентский облик «Журнала для всех» — «единственного в России дешевого журнала, получившего такое распространение в массе»<sup>18</sup>. С глубоким сожалением критик говорит о том, что журнал отводит слишком много места «букашкам, мошкам и тараканам литературы» (среди них перечислены З. Гиппиус, А. Блок, а также М. Бескин, А. Федоров и С. Маковский, которые, на самом деле, имеют весьма отдаленное отношение к символизму). Вдохновителем этой компании назван В. Брюсов. Однако критик не останавливается на огульных обвинениях, он — одним из первых — пытается дать оценку поэтических приемов символизма. Резкую критику Скугарева вызывают «щегольство позорными рифмами» и «сочетания диких слов и понятий».

Вообще в это время появляется еще ряд статей, в которых так или иначе затрагивается вопрос о поэтике символизма. Автор статьи о К. Случевском, например, противопоставляет полную причудливых неожиданностей форму его стихов, вызванную — по мнению рецензента — пренебрежением к форме, причудливости поэтики символистов, которая всегда носит характер «преднамеренного разрушения рутины и выступает как результат размышления и шифровки»<sup>19</sup>.

В целом, эти статьи становятся показательными для оценок символизма, складывающихся в последующие годы. Отношение к символистам перестает быть однозначно негативным, формируются уже две тенденции восприятия. Сторонники первой из них продолжают настаивать на уродливости и болезненности декадентского творчества, и среди них такие авторы, как Три-дэ, Черномор, Елатомский. Вторые — сторонники эстетической критики — культивируют заслуги символистов в развитии стихосложения и обновления поэтического языка (Виноградов, Наблюдатель, Генкель).

Первым голосом в защиту символизма был голос В. Каменского, который в 1909 году прочел в Перми лекцию «От Чехова до наших дней» и провозгласил победу декадентства. Выступив от лица современников, он признался, что «мы сами стали символистами, импрессионистами». По мнению Каменского, современная литература выработала «новый язык, в котором слово перестало быть простым выражением мысли, оно одухотворено и живо». Символизм был назван лектором «настоящим расцветом языка»<sup>20</sup>.

Мотивы эстетической изысканности преобладают и в положительных оценках творчества Бальмонта, 25-летие творческой деятельности которого достаточно широко отмечалось в местной печати. По мнению автора одной из таких статей — Ф. Батюшкова, Бальмонт «вернул певучесть русскому стиху, которому придал новую гибкость и научил нас новым ритмам и чудесному языку многозначительных символов»<sup>21</sup>.

Мнение этой группы авторов по поводу кризиса символизма было выражено наиболее ярко в статье Виноградова, который апеллировал к «сжато́му и верному», по его мнению, определению символизма и причин его кризиса в статье Д. Мережковского «Балаган и трагедия».

Неоднозначность позиции поклонников символизма вскрывается в весьма любопытном сюжете разочарования в Бальмонте одного из пермских критиков, директора Пермской мужской гимназии, филолога-востоковеда Г. Генкеля. В апреле 1915 года он помещает в ПГВ чрезвычайно благожелательный отклик на книгу очерков «Край Озириса», в котором полемизирует с П. Коганом и по поводу оторванности Бальмонта от жизни, и по поводу того, что Бальмонт «исписался и вообще не симпатичен». Позиция Когана, по мнению пермяка, далека от объективности и «отдает платформою»<sup>22</sup>.

В ноябре в Пермь приезжает сам Бальмонт. Билеты на его лекции («Поэзия как волшебство» и «Океания») были раскуплены практически за месяц, телеграммы с заявками приходили из разных уголков губернии. Без преувеличения можно сказать, что приезд Бальмонта стал настоящей сенсацией. И вдруг Генкель пишет страстную разоблачительную статью, в которой, чувствуя свою педагогическую ответственность перед молодыми слушателями лекций, пытается показать

«недостаток широкого, глубокого, а главное систематического образования» в лекторе, который с аффективной «рассуждал о вещах давно известных»<sup>23</sup>. Обвиняя Бальмонта в замкнутости на своем личном я в то время, когда страна переживает годину трудных испытаний, Генкель тем самым попадает во власть другого — утилитарно-народнического представления о символистах, который предписывает догмат общественного служения литературы.

В целом, пермская публика, по-видимому, была изрядно разочарована. По крайней мере, приезд Ф. Сологуба в 1916 году уже не вызвал особенного интереса у пермяков. В откликах на его лекцию «Россия в мечтах и ожиданиях» слышится досадующие нотки: «Все те добрых три четверти лекции, в которых Сологуб говорил о родине и ее будущем, о душе русского человека, о Западе и Востоке... были скучнейшей мозаикой уже опошленных избитых положений...»<sup>24</sup>. Провинция всегда жила представлениями о писателе как о пророке, никакая мода не могла поколебать их. Критик ПК в 1917 году с горечью констатирует: «Кончился период героических битв русской литературы, и проповедник мало-помалу уступает [место] увеселителю». По его мнению, «русская литература потеряла то, чем она жила так долго — власть над душами»<sup>25</sup>.

Большая часть материалов, появившихся в пермской дореволюционной периодике после 1909 года, свидетельствует о стабильности именно негативного отношения к символистам. Однако мировоззренческая подоплека его несколько трансформировалась. Становится особенно заметной меньшая зависимость от политических амбиций провинциальной критики. Здесь не было, например, острого противостояния марксистской и либеральной критики, сложившегося в столичной печати. Провинциальных оппонентов символизма в это время объединяли соображения здравого смысла и бытовой морали. Провинция, освободившись от народничества, готова была к утверждению ценностей «живой жизни».

Первые развернутые материалы о почти двадцатилетней истории символизма появились в пермской печати и в 1911 году. Это был цикл статей И. Сильвинского с характерным названием «Поучительные итоги»<sup>26</sup> и представлял он собой краткое изложение статей В. Льюс

ва-Рогачевского «Лирика современной души», опубликованных в «Современном мире» в 1910 году. Вслед за московским критиком Сильвинский, признавая заслуги символизма на ниве русской стихотворной культуры, видит причины кризиса символизма в отрыве его от «общественности». Однако есть у Сильвинского и собственные отступления, которые становятся показательными для местного контекста. В частности, достаточно последовательно пересказывая В. Львова-Рогачевского в основной части, Сильвинский делает затем авторское заключение, из которого ясно, что символизм в представлении провинции связан прежде всего с именами Брюсова и Бальмонта, в *то* время как Белый и Блок — менее значимые и интересные фигуры. Распределение же ролей между лидерами складывается следующим образом: Бальмонт сосредоточился и исчерпал импрессионистические и музыкальные потенции стиха, а на долю Брюсова досталась разработка проблемы пола.

Действительно, проблема пола, ставшая в русском обществе второй половины 1900-х годов предметом горячего обсуждения, в большинстве случаев связывалась в местном контексте с декадентством, которое трактовалась очень широко. О пагубном влиянии декадентской литературы, пропагандирующей свободную любовь, писали критики М. Арцыбашева, А. Каменского, Л. Андреева и Ф. Сологуба.

Аналогичные претензии в распространении антиобщественных настроений сыпались в адрес символистов и по поводу особенного интереса к смерти. С. Ильин в 1911 году посвятит этой теме отдельную пародию с эпиграфом из Сологуба: *«Отдадимся могиле без спора / Мы истлеем в ней скоро»*. Ильина прежде всего беспокоят общественные последствия символистских призывов к смерти, которые, по его мнению, воспринимаются молодежью буквально. Герой пародии, убеждающий свою избранницу «в минуту сладкого забвенья» испить из «флакончика с ядом», предстает настоящим подвижником декадентской практики:

Ты умрешь, а я, Маруся,  
К людям возвращаю:  
Научить мне нужно Веру  
Твоему примеру

Научить мне нужно Нелли,  
Лизу и Людмилу,  
Что они вполне созрели,  
Чтобы лечь в могилу.<sup>27</sup>

Подобная озабоченность распространением символистских идей среди молодежи характерна для большинства литературно-критических материалов этих лет. Так, в статье Д. Дружинина «По поводу современных самоубийств» (1909 г.) с особой остротой поставлен вопрос о пагубном влиянии «многочисленных писаний Сологуба», изображающего «жизнь... темной силой, гнетущей человека»<sup>28</sup>.

Виноградов точно подметил, что причиной путаницы понятий символизм и декадентство в русской прессе стала «фельетонная манера обсуждения этих важных проблем»<sup>29</sup>. Публицистичность, подход к анализу литературных произведений как иллюстрации злободневной проблематики обусловлены запросами самой газеты, появившаяся в начале века массовая газетная критика безусловно вынуждена была считаться с газетной конъюнктурой. Тем не менее, именно открытость газеты литературным вопросам способствовала появлению вполне профессиональных литературных критиков и формированию местного литературно-критического контекста.

В этом смысле показательны статьи автора, скрывшегося под псевдонимом Черномор, который опубликовал в ПГВ с 1913 по 1917 гг. более тридцати литературно-критических материалов. В основном они посвящены проблеме преодоления русской литературой символизма и закономерного возвращения ее к реалистической традиции. Несмотря на то, что в своих работах Черномор разоблачает оценки литературных произведений, сделанные по рецептам «либерально-философской кухни»<sup>30</sup>, нередко его собственные выводы оказываются несвободными от других идеологических представлений, основанных на критике русского интеллигентского романтического сознания, оторванного от русской действительности. Так, он отказывает символистам в связи с национальной традицией, настаивает на их вторичности и зависимости от западноевропейских философских и эстетических поисков. В частности, он отказывает русским символистам в оригинальности урбани-

стических мотивов, «которые, по мнению критика, скорее навеяны Ш. Бодлером, чем непосредственны»<sup>31</sup>.

Однако авторитет лидеров символизма был к этому времени уже общезначим. Не случайно критические рассуждения Черномора прерываются оговорками вроде той, которую он сделал в пассаже о взаимоотношениях символизма и акмеизма. Стремление акмеистов «приблизиться к матери-земле», «прислушаться к голосу жизни» вызвано, по мнению Черномора, протестом против «самодовлеющего эстетизма и индивидуализма, возобладавших в символизме, несмотря на художественный талант А. Блока и В. Брюсова»<sup>32</sup>.

Ярким симптомом общероссийского признания символистов в этот период стало массовое подражание им, нашедшее отражение и в газетных литературных рубриках. Пермь не была в этом смысле исключением. Стихи Сильвинского, например, представляют собой контаминацию остаточной символистской образности и гражданственной тематики. При этом страна свободы превращается в страну солнца, в которую призывает автор — «человек-бог» — своих братьев из «мира тленья». В пейзажных текстах преобладает внешнее воспроизведение образности символистов, лишенное своего внутреннего символистского содержания, но в контексте эпохи остающееся достаточно знаковым: природа у Сильвинского «колдует», «сочетая таинственно звуки и краски», луна говорит «печальные лунные сказки»<sup>33</sup> и т. д. В пейзажах Северного «лунное вино пьянит извивы змей...», чутко спят лилии в омутах «русальих вакханалий»<sup>34</sup>.

Любовная лирика демонстрировала образы роковых женщин, «превращающих тусклость буден в золотую пряжу чувств»<sup>35</sup> и изломы любовных переживаний: «*Любовь цветет как хризантема / Фарфоровый, безжизненный цветок*»<sup>36</sup> (Н. Кашменский и Лович Вера).

Обычная для провинциальной лирики тема тоски по жизни, воспринятая еще вслед за С. Надсоном, в 10-х годах находит воплощение в зловещих образах мрачного декадентского мировосприятия: «*Вижу сквозь душную дымку тумана / Бледные лица кругом. Тихо блуждают в объятьях обмана / В ужасе жизни больном...*»<sup>37</sup> — напишет в 1913 году молодая пермская поэтесса Ксения Мыльникова.

Очень хорошо усвоена была эпигонами бальмонтовская музыкальность: «Для меня открылся сладкий мир созвучий / Сочетанье красок, музыка тонов»<sup>38</sup> — признается в 1911 году поэт «Пермских ведомостей». Местная лирика была наводнена приметами символистского словаря — беспредельностями и бесцельностями, тусклостями и туманностью. А песни Дины Ивановой «проливаются» исключительно «белым стихом, / в цепи амфибрахий блеклых и тусклых...»<sup>39</sup>.

На волне этого поистине массового интереса пермские газеты впервые публикуют тексты самих символистов. Так, в ПК за 1914 год опубликовано военное стихотворение Ф. Сологуба<sup>40</sup>. Ю. Балтрушайтис попал в пасхальный номер «Пермской земской недели» за 1913 год со своим «Храмом вселенной»<sup>41</sup>. К. Бальмонт представлен двумя четверостишиями на случай — посвящениями пермскому научно-промышленному музею и пермякам<sup>42</sup>. Выбор, конечно, характерен для охранительной политики провинциальных редакций, тем не менее, сам факт появления этих текстов достаточно симптоматичен.

В целом, пермская периодика начала века не только информировала пермяков о последних событиях, связанных с тем или иным литературным явлением, что, конечно, само по себе немаловажно, она давала возможность для проявления профессиональной литературной рефлексии и формирования общественного мнения. Анализ этих процессов дает возможность расширить представление о контексте, в котором развивался русский символизм и влияние которого испытывал. Большая часть местных материалов о символистах демонстрирует оценочность здравого ума среднего интеллигента, или, как его называл Брюсов, — адвокатского ума. Местные критики следовали в основном этому здравому, житейски практичному взгляду, раскрывая немаловажные для общекультурной ситуации начала века умонастроения, во многом определившие, благодаря своей общераспространенности и деятельной общественной позиции, литературные тенденции начала века.

<sup>1</sup> Синицын Н. А. Периодическая печать. Письмо 8-е // ПГВ. — 1896. — 31 июля (№ 162). — С. 2-3

<sup>2</sup> Синицын Н. А. Периодическая печать. Письмо 26-е // ПГВ. — 1897. — 14 февр. (№ 37). — С. 2-3

- <sup>3</sup> Синецын Н. А. Периодическая печать: Письмо 43-е // ПГВ. — 1898. — 6 янв. (№ 4). — С. 2.
- <sup>4</sup> См.1.
- <sup>5</sup> Синецын В. А. Периодическая печать: Письмо 39-е // ПГВ. — 1897. — 30 сент. (№ 212). — С. 2-3.
- <sup>6</sup> Синецын Н. А. Периодическая печать: Письмо 37-е // ПГВ. — 1897. — 17 авг. (№ 179). — С. 2; 19 авг. (№ 180). — С. 2.
- <sup>7</sup> М. И-нь [Письмо от] 23 марта // ПГВ. — 1903. — 6 апр. (№ 76). — С. 3. — (Московские письма).
- <sup>8</sup> М. И-нь [Письмо от] 22 октября // ПГВ. — 1902. — 3 нояб. (№ 237). — С. 3. — (Московские письма).
- <sup>9</sup> Little ma№. «Зеленой надежды зеленые складки...» // ПГВ. — 1900. — 17 марта. (№ 61). — С. 3/
- <sup>10</sup> Небальмонт. Пародия // ПГВ. — 1903. — 9 дек. (№ 265). — С. 3.
- <sup>11</sup> Little maп. Номенклатура и дева // ПГВ. — 1903. — 26 июля (№ 162). — С.3.
- <sup>12</sup> С. Н. Тяпков. Русские символисты в литературных пародиях современников. — Иваново: Иванов, гос. \ н-т. 1980.
- <sup>13</sup> А. Ск-в. Передвижной театр. // ПГВ. — 1906. — 2 мая (№ 95). — С. 3. — (Театр и музыка).
- <sup>14</sup> В. В. «Я не хочу любви, ненужные волненья...» // ПК. — 1902. — 8 сент. (№ 475). — С. 2.
- <sup>15</sup> В. Р. «Я весь — трепет неясных созвучий...» // ПК. — 1903. — 8 янв. (№ 564). — С. 3.
- <sup>16</sup> В. Р. «Я мощное светлое небо...» // ПК. — 1903. — 12 марта (№ 616). — С. 2.
- <sup>17</sup> Саватеев В. Серенада Дон-Кихота // ПК. — 1903. — 22 февр. (№ 601). — С. 2.
- <sup>18</sup> Скупой Гальба. Очерки текущей жизни // ПГВ. — 1904. — 31 окт. (№ 237). — С. 2.
- <sup>19</sup> Певец бессмертия // ПК. — 1904. — 18 нояб. (№ 813). — С. 3-4.
- <sup>20</sup> В-ь Вл. Молодая литература // ПГВ. — 1909. — 28 авг. (№ 185). — С. 3-4.
- <sup>21</sup> Батюшков Ф. Поэзия К.Д.Бальмонта: К 25-летию деятельности // ПК. — 1912. — 20 марта (№ 48). — С. 2; 21 марта (№ 49). — С. 2.
- <sup>22</sup> Генкель Г. В царстве мысли и мечты: «Край Озириса» // ПГВ. — 1915. — 5 апр. (№ 88). — С. 2; 6 апр. (№ 89). — С. 2; 7 апр. (№90). — С. 2.
- <sup>23</sup> Генкель Г. Несколько мыслей по поводу лекций К. Д. Бальмонта // ПГВ. — 1915. — 15 нояб. (№ 299). — С. 1-2.
- <sup>24</sup> П. А. Дино-Эль. Лекция Федора Сологуба // ПЖ. — 1916. — 30 окт. (№ 265). — С. 3.
- <sup>25</sup> Мих. Левилов. Письма о литературе: Писатель и метродотель // ПЖ. — 1917. — 5 февр. (№ 345). — С. 2-3.

- <sup>26</sup> Сильвинский И. Поучительные итоги // ПК. — 1911. — 1 янв. (№ 10). — С. 2; 15 янв. (№ 20). — С. 2; 8 февр. (№ 39). — С. 2–3. — (Лит. дневник).
- <sup>27</sup> Лель. На темы современных поэтов // ПГВ. — 1911. — 27 марта (№ 68). — С. 3. — (Мал. фельетон).
- <sup>28</sup> Три-дэ. По поводу современных самоубийств // ПГВ. — 1909. — 7 нояб. (№ 238). — С. 1.
- <sup>29</sup> Виноградов С. Около литературы // ПГВ. — 1910. — 21 окт. (№ 228). — С. 3.
- <sup>30</sup> Черномор. Весной повеяло: Творчество Слезкина // ПГВ. — 1914. — 13 апр. (№ 80). — С. 4. — (На совр. темы).
- <sup>31</sup> Черномор. Русская литература и культура города // ПГВ. — 1913. — 28 мая (№ 110). — С. 3.
- <sup>32</sup> Черномор. Новые литературные течения // ПГВ. — 1913. — 14 апр. (№ 82). — С. 5.
- <sup>33</sup> Сильвинский И. Ночью на реке // ПК. — 1911. — 4 авг. (№ 169). — С. 2.
- <sup>34</sup> Северный. «Там чары деет ночь в хмелеющих дубровах...» // ПЖ. — 1916. — 4 мая (№ 131). — С. 2.
- <sup>35</sup> Н. Кашменский. Любить // ПК. — 1912. — 15 апр. (№ 67). — С. 2.
- <sup>36</sup> Вера Лович. «Моя любовь цветет, как хризангема...» // ПЖ. — 1916. — 23 марта (№ 100). — С. 3.
- <sup>37</sup> Ксения Мильникова. Стоны. // ПГВ. — 1913. — 20 янв. (№ 17). — С. 2.
- <sup>38</sup> Волк. Говор волн. // ПГВ. — 1911. — 1 апр. (№ 72). — (Мал. фельетон).
- <sup>39</sup> Дина Иванова. О себе // ПЖ. — 1916. — 25 дек. (№ 312). — С. 3.
- <sup>40</sup> Ф. Сологуб. Письмо жены — запасному. // ПГВ. — 1914. — 18 сент. (№ 215). — С. 2. — (Из газет).
- <sup>41</sup> Ю. Балтрушайтис. Храм вселенной // ПЗН. — 1913. — 18 апр. (№ 16). — С. 7.
- <sup>42</sup> К. Д. Бальмонт. «Ваш мамонтовый бивень в 5 аршин...»; «Я был в Биармии великой...» // ПЗН. — 1915. — 6 дек. (№ 48). — Стлб.21.

**ЛЕДИ-  
ЛЮКС**

**32.99.30**

*Мария Литовская*

УрГУ

## **Романы эпопейного типа как основополагающий жанр массовой литературы социалистического реализма**

О массовой литературе советской эпохи в советское время писать было не принято (предпочитали оперировать понятием «серая» литература, перенося акцент с манипуляции общественным сознанием и развлекательности на отдельные неудачи отдельных авторов), западные же исследователи основной акцент сделали на бытовании в советскую эпоху традиционных жанров массовой литературы (массовая песня, комедия, полицейский и научно-фантастический роман/повесть)<sup>1</sup>, подчеркивая преимущественно их политическую ангажированность в качестве основной особенности. Впрочем, в строгом смысле говорить о реально существовавшей массовой литературе в обществе, где данные о реальном читательском спросе держались в секрете, а тиражи и количество переизданий определялись всем чем угодно, но только не уровнем этого спроса, сложно. В таких условиях мы можем лишь приблизительно реконструировать требования, предъявляемые к массовой литературе государством, анализируя поощрения/порицания оним произведений тех или иных писателей и отслеживая, какие же произведения упорно рекомендовались для массового чтения, выдвигались на верх иерархической литературной лестницы. Тогда нам придется признать, что традиционные массовые жанры были оттеснены на периферию литературы, переведены в разряд подросткового чтения (что, впрочем, не отменяет массовости, хотя и придает снисходительную второсортность). Советское государство, долгие годы с неизменной ответственностью относившееся к распространению своих идеологических установок, не ограничилось только адаптацией популярных развлекательных жанров, но и попыталось выстроить свои приоритеты в сфере демократической литературы.

При даже поверхностном анализе канувшей советской литературной субкультуры отчетливо видна ее целеустремленная сформированность, стремление учесть все возможные варианты, связанные с особенностями функционирования художественных текстов, создать разветвленную систему «низких», «средних» и «высоких» жанров. Поскольку соцреализм создавался целенаправленно, то коллективный автор нового метода с самого начала задавал его авангардный и арьергардный полюса. Леваки от соцреализма во главе с М. Горьким смело экспериментировали с выработанными до того временем человечеством способами сакрализации государства и создавали, скажем, откровенно экспериментаторский текст «Беломорско-Балтийский канал им. Сталина. История строительства» с его попыткой сплавить воедино левовские идеи «литературы факта» и «искусства как жизнестроения», ориентацию на разные виды средневековых эпосов и передовое марксистско-ленинское мировоззрение. В арьергарде находились уже упоминавшиеся развлекательные жанры, которые ориентировались на существующие во всем мире типологические образцы.

Но существовал еще пласт «серединной» литературы, которая и должна была стать собственно «массовой» в советском варианте осмысления, то есть «подлинно-демократической» и в то же время «партийной». Исходя из того, что писатели есть «инженеры человеческих душ», и задачу свою каждый из них видит в том, чтобы «быть агитатором и пропагандистом, верным помощником партии, укрепляющим связи с миллионами беспартийных большевиков»<sup>2</sup>, они должны были, следуя принятому за правило утверждению о «книге — учебнике жизни», в первую очередь, нести нужное партии знание в массы, найдя для этого наиболее адекватную, то есть легкоусвояемую и в то же время достойную высоких задач форму.

Определение того, каким должно быть нужное государству знание, было дано еще при обсуждении задач нового метода и окончательно сформулировано в Уставе Советских писателей, где соцреализм определяется как «правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии». Поскольку уровень правдивости, естественно, определял

ся кем-то, в данном случае, ЦК ВКП(б), то и интерпретация содержания того или иного конкретно-исторического периода должна была задаваться сверху. Следовательно, должны были существовать убедительные версии отечественной истории для миллионов советских граждан.

Такой повышенный интерес к произведениям на исторические темы определялся необходимостью формирования нового советского единого духовного пространства, обязательной чертой которого должно быть выровненное массовое историческое сознание с заложенной в нем общей исторической мифологией. В 1930-е гг. историческая доктрина советского государства окончательно сформировалась и нуждалась в скорейшем распространении вширь.

В 1937 году, к двадцатому юбилею октябрьской революции в передовой «Литературной газеты» — руководящего органа ССП отмечалась необходимость создания «целой серии художественных произведений, которые, будучи полноценными творениями искусства, составили бы цепь «исторических чтений» для многомиллионного советского читателя, для подрастающей молодежи»<sup>3</sup>. Не случайно именно в это время формируется одно из самых серьезных обвинений советской критики — в антиисторичности, за которым уже следовали безыдейность и формализм. При этом из-за своеобразия читательской аудитории, испытывавшей высокий уровень доверия к слову, произнесенному писателем, не столько наука должна была поверять правдивость беллетристики, сколько беллетристика науки. Естественно, что задача исторического просвещения через литературу предполагала однородность распространяемого знания. Ни о каких оригинальных авторских концепциях исторического развития речи не шло, все представления об истории должны были соответствовать заданным установкам на понимание истории.

При всем идеологическом однообразии произведения об истории должны были соответствовать требованиям внятности и занимательности. Необходимо было подыскать в истории литературы наиболее адекватный жанр для подобного внедрения. Точнее всего задачам соответствовали исторические романы и так называемые социально-психологические романы о «советском

прошлом» или «романы советской истории». Но желательно было показать, во что превратилось прошлое, каковы его далеко идущие последствия, то есть сделать явной «тайную современность», свойственную историческим жанрам. Но произведения должны были быть еще и занимательными, интересными. «Цементом», «Чапаевым» и «Разгромом» увлечься, конечно, можно, но для этого очевидно необходимо иметь не среднестатистический вкус. А доктрина должна была неотменно западать в сознание читателя. Произведения, построенные на чистой «идеологии», мало интересны широким слоям населения. Произведения, построенные на чистых «чувствах» или «приключениях», были невозможны, поскольку не отвечали идеологическому «заказу». Нужно было соединить «любовь», «авантюру» и историю ВКП (б), а это значит, что жизнь вымышленных героев должна была бы соотноситься с событиями «большой истории», подчеркивая вовлеченность героев — частных лиц не просто в историю, но в политику. Это отвечало и одной из наиболее распространенных к этому времени в общественном сознании идей: идеи тотального воздействия политики на жизнь каждого отдельного человека<sup>4</sup>.

Как показывал опыт истории литературы, лучше всего для разрешения поставленных задач могли сойти тексты, в которых «мысль народная» (в данном случае государственно-партийная) провозглашалась бы как в «чистом» виде, так и через «мысль семейную». Тяга к масштабности как символу государственного величия, свойственная утверждавшемуся советскому государственному вкусу, сделала образцом для подражания «Войну и мир», который жанрово был оксюморонно определен как роман-эпопея. Он обладал рядом несомненных достоинств как потенциальный «государственный» роман: солиден по размеру, изначально жанрово разнороден, достаточно гибок, чтобы вмещать любые исторические концепции, наконец, допускал вариативность интересов читателя: кому-то интересно про жизнь, кому-то про исторические события, а кому-то про философию. Широко используемый рекламой принцип «много — в одном», отвечающий свойственному человечеству стремлению к минимизации усилий, справедлив и для массовой литературы. Кроме того, в советской литературе к

началу 1930-х гг. существовали по крайней мере два произведения, которые обещали стать продолжателями этой традиции: к 1932 году опубликованы первые три книги «Тихого Дона» и первые две книги будущей трилогии «Хождение по мукам».

Таким образом, сложилась структурная основа произведений, которые можно было поставить во главе литературной иерархии. «Хождение по мукам» А. Толстого, тетралогия «Волны Черного моря» В. Катаева (1936–1960), трилогия М. Ауэзова «Абай», «Путь Абая» (1942–1956), «Буря» В. Лациса (1945–1948), «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костер» (1945–1965) К. Федина, «Сибирь» (1969–1973) Г. Маркова; «Тени исчезают в полдень» (1963), «Вечный зов» (1976) А. Иванова, «Судьба» (1972), «Имя твое» (1977), «Отречение» (1987) П. Проскурина и другие при всех качественных отличиях создававших их писателей построены по этому принципу.

Фабульной основой романов эпопейного типа<sup>5</sup> является история частных лиц на фоне переломных для общества исторических событий. Для этого в центр помещается некая ячейка общества (семья, класс, деревенская община), которая могла бы потенциально разветвиться. Так, скажем, в трилогии П. Проскурина главный герой Захар Дерюгин служил в Гражданскую войну в коннице Буденного, вернулся коммунистом в родную деревню, был организатором и первым председателем колхоза на Брянщине, ушел на фронт Великой Отечественной, был в плену, бежал, работал в леспромхозе на Каме, стал лесником. Широко разбросало его родных и внуков: один из сыновей пропал без вести в плену, второй стал колхозным бригадиром, третий космонавтом, дочь — профессор-психиатр, внук — эколог-социолог, внучка — жена дипломата в Париже. Герои расставляются таким образом, что кто-нибудь из главных персонажей оказывается на том участке жизни общества, где проблемы становятся наиболее острыми, будь то, как в данном случае, коллективизация, оборона страны, борьба с пьянством или охрана природы, где происходят важнейшие события, будь то партийные съезды или научные симпозиумы. Благодаря этому, с одной стороны, наглядными оказываются социально-классовые изменения в структуре советского го-

сударства, с другой, создается ощущение панорамного взгляда на историю. Широта охвата материала, панорамность, возможность побывать и в логове заговорщиков-антисоветчиков, и в кабинете Сталина, и в квартире министра обороны, и в кабине космического корабля несомненно привлекательна для читателя

Историческая концепция, положенная в основу РЭТ, зависит от «заказа»<sup>6</sup>. В период становления и расцвета соцреализма он был приблизительно таким. Исторические события получали вполне однозначное толкование через рассмотрения ряда устойчивых оппозиций: старое/новое, революционеры/контрреволюционеры, хорошие/плохие. Такое «полюсное» толкование истории не оставляло возможности для непрявленности авторской позиции. То, что для литературы 1920-х гг. было зачастую неразрешимой проблемой, в 1930-е гг. и позже должно было решаться *a priori*. Победа Советов уже не подвергалась выраженному или невыраженному сомнению, ценности новой власти казались не подлежащими обсуждению. Важнейшим критерием оценки героев оказывается их следование или противостояние общенародной жизни. Герои четко подразделяются на созидателей этой жизни и ее разрушителей, при этом симпатии авторов неизменно оказываются на стороне первых, что сюжетно закреплено в обязательных эпизодах их физических или нравственных итоговых побед. Революция — это благо и провозвестник высшего этапа развития человечества. Достижение ее — результат усилий всех честных людей, рано или поздно, но обязательно вступающих на сторону революции. Подчеркивая тесную взаимосвязь прошлого и настоящего, РЭТ сформировали представление об истории как о явлении в общем понятном и закономерном, отвечающем историко-материалистическим постулатам, где к тому же этика зависит от политики. Писатели не разрушают своими произведениями складывающиеся стереотипы, а, напротив, закрепляют их в сознании читателя, создавая ощущение упорядоченного знания истории.

Предначертанный финал делает очевидным выбор, который герои должны совершать, исходя из развития фабулы. Судьба героев обусловлена их социальной принадлежностью, и они не собираются ей противостоять. Психологический сюжет при всех его нюансах можно

свести к следующему: «к постижению великой, народной, советской души... все более мужественному и мудрому служению народу ведет Катю партия»<sup>7</sup>. Естественно, что отсутствие сомнения снимает самую возможность драматизма. Но поскольку в историческую концепцию нового общества заложена идея классового борьбы как движущей общество силы, то приходится героев убивать или хотя бы ставить их в сложные жизненные ситуации, выход из которых чреват гибелью. К тому же при изображении героев обязательно изображение их недостатков. Перед лицом социализма все равны, потому что все по-человечески несовершенно. Открыта новая страница истории, в которой великая страна заботливо опекает каждого своего доверившегося ей гражданина, указывая ему путь в будущее (слабые женщины и их с трудом нашедшие верный путь мужчины перед лицом огромного зала и громадьи плана ГОЭЛРО в финале «Хождения по мукам»).

Глубинно сюжет в РЭТ строится на метафизическом столкновении двух правд: правды добра, представшего в образе социалистической идеи и правды замаскировавшегося под добро зла, воплощающего контрреволюционность, антисоциалистичность. При этом зло не может оставить добро в покое, поскольку оно лишено самодостаточности («пусто и беспросветно было бы ... в жизни без этой противоборствующей силы»<sup>8</sup>). Итог столкновения известен заранее: социализм неизменно одержит убедительную победу. Этим РЭТ удовлетворяет глубинную, пусть даже и не осознаваемую потребность простого читателя обрести духовную опору вне себя, прочувствовать высший смысл существования и освятить им свою трудную жизнь.

Авторы пытаются создать новый народный эпос, события которого воплощают ведущие тенденции отечественной истории и в чьих положительных героях персонажируется мудрый, спокойный, независимый, широкий народ. Этим героев не ломают никакие жизненные испытания, они только прибавляют мудрости и смелости. На протяжении того же романа П. Проскурина героя неоднократно пытаются физически уничтожить: в него стреляли враги Советской власти, его избивали до полусмерти, ранили на войне, наконец, один из его врагов, Анисимов, стрелял ему в лицо, но понял, что убил

двойника Захара, и тогда «дикая мысль, что Захара вообще нельзя убить, пришла к нему». Сюжетно-композиционная организация РЭТ призвана доказывать одну мысль: народ мудр и народ бессмертен, следовательно, его правда рано или поздно победит. Эта идея потакает ролевою представлению простого человека о самом себе, о той роли, которую он играет в обществе (идея величия маленького человека при социализме).

Авторы могли ставить своих героев в сколь угодно сложные ситуации, но испытываемые героями чувства должны были соответствовать негласным требованиям, предъявляемым к настоящим и ненастоящим советским людям. Характеры героев, исчерпывающиеся обычно двумя-тремя чертами, остаются в сущности неизменными, ведущие черты легко схватываются читателем, он имеет возможность постоянно испытывать радость узнавания, которая усиливается от множества явных и скрытых переключек образов персонажей с героями известных и уважаемых произведений. При этом удачные с точки зрения официальных требований фабульные ходы закрепляются и тиражируются, другие же изменяются в угоду социальному оптимизму.

Итак, чтение подобных романов удовлетворяет любопытство «не допущенного к столу», упорядочивает представления об истории, обозначает ее героическую ипостась, закрепляет (разрушает) создаваемую государством ее интерпретацию, пропитывает читателя ощущением собственной значительности. Наконец, просто рассказывает увлекательная история о персонажах, которые действуют на страницах достаточно долго, чтобы успеть к ним привыкнуть и заинтересоваться их жизнью. То есть создается удобный государственно-массовый жанр, пригодный к противоречивому содержанию, но неизменно удачно выполняющий свою функцию внедрения меняющейся исторической концепции в сознание самых широких масс людей. Это безусловно точно почувствовали идеологи «перестройки», выпуская созданных по этому же принципу «Детей Арбата» и продолжения А. Рыбакова. Это точно ощутил В. Аксенов, выступивший с «Московской сагой», вне сомнения, своем самом известном в широких слоях населения своем романе последнего времени.

Склонный к жанровым упрощениям и умеющий работать на границе пародийности В. Аксенов превра-

щает советскую историю в увлекательный роман. В «Московской саге» — живет в Серебряном бору семья выдающегося хирурга Градова. Он консультант в кремлевской больнице, Мэри — грузинка княжеского рода Гудиашвили, биографически связанная с грузинской богемой, сыновья: Никита — военный, Кирилл — партработник, дочь Нина — поэтесса. Время действия: 1925–1955 гг. Исходные данные введены, алгоритм создания эпопеи известен, легко угадать что будет. Споры о путях развития России, представители природного мира (четырёхсотлетняя сова Тохтамыш, белка, дуб в Александровском саду), с высоты своего величия наблюдающие за копошением мелких людских страстишек, сцены из экзотических для большинства читателей сфер, будь то грузинские застолья или быт советского генералитета. Писал бы эту книгу Анатолий Иванов, получилось бы произведение о трудном единении интеллигенции и народа, тернистом пути героев, преодолевающих свой индивидуализм, и два брата-антагониста непременно любили бы одну классово-чуждую женщину. Но роман пишет Аксенов, поэтому в нем разнокалиберная богема, скрытая и явная оппозиция режиму, «половушка» под Хемингуэя, ироничные замечания повествователя и персонажей, прекрасно одетые и в меру легкомысленные синеглазые красавицы. «Московская сага» — постсоветский (или диссидентский) вариант отечественной истории как истории интеллигентов, которые жизни свои потратили на то, чтобы сохранить лицо в скотских условиях тотальной слежки и сумасшедшей борьбы за всеобщее и полное равноправие. Достоинством (или недостатком — смотря с какой стороны глядеть) этого варианта является то, что предложенная писателем трактовка эпохи сегодня стала едва ли не общим местом, так как роман лишь упорядочивает то, что бессистемно бродит в голове далекого от политики, но невольно политизированного обывателя. Таким образом, РЭТ попытались выполнить функцию «нашего всего» в определенный исторический период. Впрочем, в любой момент перехода от смутного времени к укреплению идей государственности перспективы развития этого жанра можно оценивать как высокие.

<sup>1</sup> См. например: Heller L. La littérature de masse en Union Sovétique // Histoire de la littérature russe: Le XX-ème siècle. Les années Trente. P., 1990. P. 626–640.

<sup>2</sup> Лит.газета. 1937, 15 октября.

<sup>3</sup> Создадим художественную историческую литературу // Лит. газета. — 1937. — 10 сентября.

<sup>4</sup> Подобные идеи вызвали всплеск интереса к «крупноформатным» социально-психологическим романам во всем мире: М. Митчелл «Унесенные ветром» (1936); Роже Мартен дю Гар «Семья Тибо» (1922–1940); Т. Манн «Иосиф и его братья» (1933–1943).

<sup>5</sup> В дальнейшем в целях экономии места РЭТ.

<sup>6</sup> В принципе заказ не обязательно должен был исходить от государства, партии, вспомним хотя бы роман Вас. Гроссмана «Жизнь и судьба» (1960) или А. Рыбакова «Дети Арбата», писавший все же задолго до перестройки, когда государство использует его для своих политических целей. Но в любом случае РЭТ создается с обязательной ориентацией на государственную точку зрения, присоединяясь к ней или же отталкиваясь от нее.

<sup>7</sup> Григорьев М. Рождение эпопеи // Бирюков Е. Вихри враждебные. — М., 1963.

<sup>8</sup> Проскурин П. Судьба. — М., 1972. С. 116.

# ВЕНЕРА



31-09-92

*Елена Крживицкая*

Уральская ассоциация молодых искусствоведов

## **Доля ангелов**



Как-то редактор екатеринбургского журнала «Сомелье» (издания обо всем что пьют и едят), с которым я с некоторых пор сотрудничаю, заказывая очередной текст, передала мне довольно толстую пачку распечаток материалов из Интернета, которые могли бы пригодиться в работе. Среди прочей полезной информации там было около полусотни(!) развернутых характеристик потребительских свойств интересующего нас продукта. Эти данные были, по мнению редакции, призваны предоставить мне готовые сэмплы для создания некоей новой аранжировки.

Данных было довольно много, но я не поленилась рассыпать готовые формулировки и, отмечая повторяющиеся определения, собрать их в некие перечни. Возможно ли благодаря этим перечням уяснить, какому продукту посвящены многочисленные (иногда взаимоисключающие) определения — судите сами.

Аромат: яркий, слаженный, сложный, многосложный, хорошо сложенный, гармоничный, великолепный, приятный, очень приятный, сбалансированный, жестковатый, легкий, несколько закрытый, насыщенный оттенками, интересный, избыточно-карамельный, старой дубовой бочки, пикантный, достаточно концентрированный, несколько резкий, тонкий, нежный, сдержанный, густой, мягкий, хороший, богатый, полный, рафинированный, с моховым оттенком, пряный, скромный, интенсивный...

Вкус: теплый, легкий, мягкий, обволакивающий, слаженный, полный, долгий, гармоничный, несколько резкий, интенсивный, живой, с проступающими спиртовыми тонами, с орешком, плодовой, пикантный, достаточно длительный, карамелизованный, очень хороший, откровенный и прямой, молодой, тонкий, элегантный, сухой, с приятным равновесием, со сравнительно коротким финалом, сухой, фруктовый, маслянистый, сладковатый, округлый, очень активный но приятный, щедрый, густой, сладкий, пожалуй чуть перенасыщенный, но в то же время и гармоничный, развитый, легкий, яблочный, сбалансированный, бархатистый, концентрированный, уравновешенный, выразительный, несколько резкий...

Можно несколько сузить круг метаний мысли, добавив цвета:

Цвет: яркий, нарядный, янтарный, с терракотовым оттенком, с золотыми отблесками, чистый, темно-золотистый, насыщенный, с оттенками красного дерева, тонами крепко заваренного чая, с карамельным отливом, с оттенком мокрого песка. Приношу извинения все еще не догадавшимся, что это за продукт, поскольку из разделов Вкус и Аромат мною нарочно были исключены подразделы с характеристиками конкретизирующих оттенков и тонов:

Аромат с тоном (тонами): горького апельсина, дубовой древесины, засахаренных фруктов, меда, ванили, специй, изюма, цветущего клевера, лугового меда, цукатов, спелого винограда, конфитюра, фиалки, акации, с цветочными и ванильными оттенками или с цветочными нотками.

Вкус с мыльными тонами, легкими перечными тонами, тонами фруктов жаренных на гриле, а также оттенком окисленности

Да-да, это тот спиртной напиток, которому Мюллер предпочел бы водку, сообщив в очередной раз телезрителям: Я от него совею. То есть коньяк...

Итак, приведенные выше перечни составлены по материалам винного тура, опубликованного в интернете, который инспектировал свойства коньяков категории Экстра олд (Х. О.), представленных на российском рынке. Характеристики коньякам давала группа из пяти экспертов. В их число входили два француза (остальные россияне) и одна женщина.

В полную характеристику входили, кроме аромата и вкуса, также цвет, блеск, прозрачность, послевкусие и изредка ножки инспектируемого коньяка (тонкие, полные, или красивые). Упоминание последних вообще придавало этому коньячному туру отдаленное сходство с так называемой арией со списком из моцартовского Дон Жуана, в которой Лепорелло с гордостью и восхищением перечисляет всех возлюбленных своего господина. Впрочем, эксперты часто говорят о мужском характере конкретного коньяка. Эротический аспект, с тем или иным знаком, разумеется присутствует в описаниях, чего стоит только признание вроде: Отличный образец, мой фаворит.

Каждая из характеристик, аранжированная во вкусе журналов Эль или Мезон Франсез, была, пожалуй, лишь чуть проще, чем эта, взятая из рекламного буклета дорогого французского коньяка Хеннесси:

Тонкий эlegantный запах Паради — это фейерверк, слегка пряный и острый, в котором выделяется пьянящее благоухание душистых цветов. Абсолютно гармоничный во рту, он отличается мягкостью и полнотой вкуса.

Большое собрание подобных высказываний, обычно являющихся лишь вкраплениями в более обширных тематических публикациях, не может не произвести впечатление. Именно этот так называемый коньячный тур укрепил мои подозрения о возможной природе такого рода текстов и их функции в организме массовой культуры, частью которой, они, без сомнения, являются.

Итак, существует целая практика создания прочувствованных текстов, аннотирующих процесс потребления элитарных продуктов питания (в их числе и бле-

стоящие образцы ресторанной критики, и материалы дорогих и не очень рекламных буклетов, публикаций в глянцевых журналах и т. д).

Учитывая, что упоминаемый нами коньячный тур все-таки затеян как профессиональный обзор для получения сравнительной информации о потребительских качествах продукта, поначалу странным кажется негласная двубалльная система их оценки — коньяки, как гоголевские дамы, выступают либо просто приятными, либо приятными во всех отношениях. Смешно, конечно, когда недостаточно зрелый вкус снисходительно называют молодым. Упоминание слабых сторон той или иной марки коньяка обязательно сопровождается сообщением об искупающем недостаток свойстве: еще немного молод, но уже с сильным характером. Чаще же о том, что какое-то свойство прихрамывает, можно догадаться только по наличию предлога *но*: вкус живой, но остающийся во рту достаточно долго, вкус очень активный, но приятный. Жесткий вкус называют жестковатым, резкий — резковатым. Ведь главное в подобной характеристике — ее несомненная общая благосклонность к характеризуемому предмету.

Аналогия таких описаний с искусствоведческим комментарием очевидна. Ведь комплиментарный характер (в диапазоне от благожелательного до восторженного) носят любые аннотации к произведениям искусства. Исключение могла бы составить критика, но на сегодняшний день исключение это — чисто номинальное: известно, что в столице за неосмотрительно сформулированное публичное высказывание критикам ломают руки, их отлучают от галерей и спускают с лестниц.

Комплиментарный характер высказываний о произведении искусства утвердился, очевидно, вместе с появлением экфрасиса как литературного жанра, то есть очень давно. И отнюдь не благодаря рыночным отношениям в художественной сфере.

Но вернемся к инспектируемым продуктам. Для наглядности из трех характеристик одного и того же коньяка, составленных тремя различными экспертами, выделим и сгруппируем высказывания по поводу одних и тех же потребительских свойств. Последние часто выглядят едва ли не противоположными — но заведомо ясно, что совпасть могли бы только химические формулы.

Цвет, блеск, прозрачность, ножки

1. Янтарный цвет с золотыми отблесками. Очень прозрачный коньяк с почти кристалльным блеском. 2. Чистый карамельный цвет, с блеском. Красивые ножки. 3. Цвет яркий, нарядный, желто-янтарный, прозрачный, с блеском.

Аромат

1. В аромате легкий ванильный тон с фруктовым оттенком. 2. В аромате древесный тон с оттенком сухофруктов. 3. Аромат яркий, слаженный, гармоничный.

Вкус

1. Тонкий и элегантный сухой вкус с легким древесным тоном. 2. Полный долгий вкус с фруктовыми нотками. 3. Вкус мягкий, слаженный.

Послевкусие и общее впечатление

1. Сбалансированный коньяк с долгим послевкусием. 2. Приятный сбалансированный и достаточно концентрированный вкус. 3. Послевкусие с легким винным хвостиком. Очень мягкий, питкий коньяк.

По сути своей описание элитарных предметов потребления (в особенности продуктовых деликатесов, дорогих напитков, духов) восходит к жанру экфрасиса. Элитарные сферы потребления описываются как области приятных своей утонченностью ощущений и чувств, и эти поэтические описания призваны быть усвоенными потребителем в качестве инструкции, своеобразной маршрутной карты ощущений. Так посетители музея, сверив описание картины в путеводителе с подлинником не стене, находят в нем все то, что увидел в этой живописной работе составитель и чего они сами не замечали, удовлетворенно кивают и двигаются дальше.

Поразительно, но для широких масс основа удовольствия от встречи с элитарным закладывается экфрасисом. И дело здесь не только в овладении терминологией (как полагают составители целой серии брошюр «Как прослыть знатоком...» — вин, женщин, искусства и т. д.), хотя это немаловажно, но и в особой поэтичности текста, понятой, разумеется, только как перечисление метафор и эпитетов. С помощью подобных текстов массовый читатель получает систему координат, которую можно смело назвать ортодоксальной (подобно наиболее известной из существующих в матема-

тике), а также более или менее обширный набор общепотребимых определений, что гарантирует ему умственный и душевный комфорт при встрече с элитарным (читай — прекрасным).

Оттенки, тона, ноты, нотки и аккорды — непрерывные составляющие как искусствоведческого комментария к любой музейной коллекции, так и аннотации к деликатесу. Кому из любителей искусства неведомы выражения вроде «мощные аккорды красного и желтого». И если подобные аккорды, звучащие на каждой странице какой-нибудь многотомной Истории искусств, могут вызвать идиосинкразию, но небольшая их порция в выставочном буклете до сих пор вполне удовлетворяет массового туриста-зрителя.

Слышал ли кто-либо симфонию, исполненную на одной ноте? — спрашивают издатели буклета об одном из самых дорогих коньяков Хеннесси. — Бокал Паради — полный аккорд, в состав которого входят сотни коньячных спиртов.

Итак, и искусствовед, и сомелье одинаково полагают свой предмет высоким, и потому схожим образом в их комментариях выказывается пиетет к этому предмету. Однако адресованы их аннотации массовому читателю, и благодаря мультимедийному тиражу приобретают масштаб массовой проповеди.

Так неотъемлемым элементом массовой культуры становится описание вещей, самих по себе не являющихся ее общепризнанной частью (в силу дороговизны или, к примеру, сложности для восприятия — ведь степень недоступности многих вещей отнюдь не всегда выражается в денежном эквиваленте). Так сегодня фонетика становится служанкой серафима. Так создается иллюзия демократического устройства.

В традиционном коньячном производстве есть такое понятие — доля ангелов — 2–3 % коньячного спирта, ежегодно испаряемых из дубовых бочек, в которых выдерживают коньяк. Такой долей ангелов для массового потребителя в реальности являются как элитарные продукты, так и произведения искусства, которые он может присвоить только в виде поэтического описания этой ангельской доли.

*Наталья Смирнова*

УрГУ

**Женский детектив  
как невроз**

**27.13.97.**



Детектив, как любой жанр, опирается на структуру. Основными ее составляющими являются экстремальное событие и его аналитика: разгадывание авторов, мотивов, технологий, обстоятельств преступления. Текст детектива, как правило, событийен, и в нем существенно наличие ритма. Информация подается, как блюда в ресторане, с интервалами, которые не должны быть чрезмерно длинными. Событием не обязательно бывает действие, событие в детективе — все, что проливает свет и ведет к разгадке или ее усложняет. Не меньшую роль, чем острота действия, играет острота аналитических ходов. В детективе важен «мышечный тонус», или, как говорил основоположник жанра Эдгар Аллан По, «тотальный эффект». Суть его действия в том, что читатель находится в напряжении, которому не дают угаснуть вплоть до финала. Это классическая схема жанра, но ее приложение всегда специфично.

Женский детектив, как он сложился в массовой культуре, имеет свойство «обытовлять» страшное, прибивая на такое расстояние, когда оно теряет свой кошмарный вид. Героини, расследующие преступления, либо занимаются этим профессионально, что вносит оттенок рабочей рутины, либо, угодив в «жертвы», меняют ее на роль «палача», преследователя. У последнего типа героинь наблюдается полная атрофия страха, потому что «нечего терять», и лихорадочная активность, которая в итоге оказывается верной стратегией. Они, как правило, не могут выстроить логическую версию, но зато оказываются в нужное время в нужном месте. Еще их посещают внезапные озарения. В перерывах между решительными действиями героини в неослабевающем темпе меняют наряды, пьют кофе, принимают ванны, флиртуют и ищут словоохотливых старушек на лавочках.

Помимо этого, в паузах между активными действиями вводится всевозможная информация. Она может быть устрашающего, щекочущего нервы характера: это принято в данном жанре. Например, в детективе Анны Малышевой «Вкус убийства» погибают четверо героев, связанных между собой приятельскими отношениями. Вдова одного из них ввязывается в расследование, в ходе его знакомится с двумя геями. Один из них болен СПИДом. По этому поводу следуют ламентации-переживания: «Таня нашла в себе силы улыбнуться ему...» или: «Бедняга, знает, что болен, а гляди, как держится...» и рассуждения: «Она чувствовала в нем определенное мужество. Оно не имело ничего общего с мужественностью. Но каждый ли мужчина признался бы в том, что он болен СПИДом?»

Второй из геев оказывается продавцом парфюмерии, и в этом случае «ввод информации» имеет утилитарно-прикладной характер: «Таня, а вы любите арбузные запахи? Наверное, любите. Спорю, что раньше покупали духи от Иссея Мияки. А вы попробуйте мужские запахи! Это бывает интересно. О, вы вообще не представляете, сколько женщин покупает мужские духи для себя! Вам пойдет «Горизонт» от Ги Ляроша»...

Техника «ввода информации» имеет свои тонкости. Фрагмент должен быть достаточно интересен, чтобы не убывала энергетика текста, не уводить далеко в сторону и не затрагивать проблем другого уровня, не

провоцировать иной тип восприятия. В детективе Б. Акунина «Пелагия и белый бульдог» есть пятистраничный фрагмент — искусная стилизация под публицистическую статью 19-го века, полная актуальных современных вопросов. Сам по себе он интересен, но не в тексте, где мешает читателю волноваться за зверски умерщвляемых собачек. Жанр детектива, в том виде, в каком он существует сейчас, требует от автора изобретательности, но жестко ее регламентирует. В нем сложилась собственная, основанная на шаблоне органика, деперсонализирующая текст и выталкивающая инородные элементы.

Среди приемов, заполняющих событийные лакуны, бросаются в глаза «разглагольствований»-монологи. В них присутствует специфически женский оттенок: они обычно перенасыщены эмоциями и связаны с темой вины, ответственности, либо носят дидактический характер, когда автор дает уроки этики. В качестве примера можно привести высказывание героини романа А. Марининой «Шестерки умирают первыми»: «Вы говорите глупости, — сказала Лена сердито и немного высокомерно. — Ценность человека не в том, сколько книжек он прочитал, а в том, как он относится к другим людям. Да, Дима не знает, что такое «гарики» и кто такой Губерман, он не видел ни одной пьесы Уильямса и никогда не слышал музыку Губайдулиной, но он уважительно относится к людям и никогда их не унижал. Он вообще никогда ни о ком не говорил плохо». Такого рода высказывания, как правило, содержащие банальности, бывают никак не связаны с характером произносящего. Они носят универсальный характер, их мог бы произнести любой. В лучшем случае они связаны с ситуацией, но не всегда. Надо заметить, что в большинстве случаев женщины-авторы избегают мужских монологов-«разглагольствований». Там, где этические вопросы решает мужчина, автор предпочитает промолчать. В уже упоминавшемся «Вкусе убийства» А. Малышевой герой дважды «сдает» своих подружек. Первую — за то, что она из ревности подожгла в квартире ковровое покрытие, и он едва не задохнулся. Но при этом он слегка сомневается в собственной правоте. Во второй раз он попадает в руки настоящей преступницы, которую «сдает» бестрепетно. Автор ос-

тавляет событие без комментариев, как бы не зная ответа на вопрос, где границы «правильного» мужского поведения. Должен ли герой продолжать вести себя по-мужски, если его жизни грозит опасность со стороны женщины? В аналогичной ситуации герой А. Марининой перед тем, как отдать в руки милиции, выражаясь казенным языком, свою сожительницу, думает полночи. О чем думает, неизвестно, но вывод делает недвусмысленный: «Я подлец и не мужик». В соответствии с выводом он и поступает. В том и в другом эпизоде внешне отсутствует авторская оценка.

Автор в тексте детектива анонимен, но не упускает возможности высказаться то за одного, то за другого персонажа, отчего герои бывают собраны из кусков и ни на что не похожи. Герой, насильно пригнанный к ситуации, герой как жертва жанра, в котором, в соответствии с рецептурой Агаты Кристи, преступник — всегда тот, что меньше всего на него похож, выглядит противостоестественно. Преступниками выступают то муж-подкаблучник, то старуха-пианистка, то ветераны Великой Отечественной, то художник, которому, чтобы создать вазу, нужно красиво взрезать женщину. Мотивы преступлений ничему не соразмерны, зло выступает в своем чистом демоническом облике, как у Шекспира, необъяснимым уродством. Но при этом под ногами путаются бытовые подробности типа коммунальных гаражей, салатов с йогуртом, мобильных телефонов, племянников с подростковыми проблемами, и напряжение «прыгает». Читателя тянут от ужасного к бытовому, то в одну сторону, то в другую, и непрерывный «переход через гамзюню» создает дискомфорт.

Текст организован так, что все традиционные элементы художественности «выбывают из игры». Пейзаж становится констатацией погоды, антураж редуцирован до декорации места действия — подвала, квартиры, кладбища. Второй компонент сравнения, который обычно приподнимает или остраивает, «опущен» в бытовую плоскость. Например: «Я выдавила слово, как залежавшуюся зубную пасту из тюбика» (Елена Юрская. «Возвращение — смерти!») или: «Я приехала домой разбитая, словно то корыто, что так много попортило крови старика из пушкинской сказки» (Марина Серова. «Кто последний к маньяку?»). Если в тексте появляется метафо-

ра, то сомнительного качества: «Загадочное пламя полыхало в темно-коричневых глазах женщины...» (А. Маринина. «Шестерки умирают первыми»). Характеры замещены описанием внешности и обстоятельств — грузное тело, болезни, лекарства, дочь, засидевшаяся в де-вушках. Это портрет мафиози.

Второго плана, или подтекста, или «трансценденции» — того, что отличает художественный текст, в массовом детективе нет, и это не есть проблема жанра, а проблема качества текста. В большинстве своем женские детективы плохо написаны. Наиболее приемлем тип иронического детектива, где ирония примиряет с нелепостями, правда, за счет спада общего напряжения. Текст становится игровым, стилистически более гладким, и читатель уже ни о чем не тревожится всерьез. Так пишут Татьяна Полякова и Елена Юрская. В качестве примера приведу отрывок, где описан юбилей ректора, закончив все остроумным текстом: «Но вот зал замер, свет погас, и в тишине и сиянии одинокого софита на сцену взбежал 60-летний красавец, совсем не похожий на осколок советской империи и в целом очень даже приятный человек, мой супершеф и наш, судя по размаху праздника, уникальный деятель высшего образования. Зал встал и разразился овацией. Кто-то начал скандировать: «Да здравствует наш Карабас удалой!», кто-то шипел: «Чтоб ты сдох». В общем, все как на приличном партийном съезде. Правда, «Интернационал» заменили цыганским хором с песней «К нам приехал наш любимый...» Одна из цыганок оказалась моей бывшей одноклассницей, за которой я раньше ничего такого, в смысле национального, не замечала». (Е. Юрская. «Возвращение — смерть!»)

2283  
361

*Ольга Славникова*

**Самка детективообразного**

# ОЛЬГА



**352-731**

Татьяна Толстая в интервью газете «Комсомольская правда» сказала буквально следующее: «Все хорошие детективщицы — это женщины и англичанки». Мне неизвестно, какие именно англоязычные тексты подвинули писательницу к таким радикальным выводам. Думаю, что процветанию жанра способствуют не столько успехи западного феминизма, сколько богатые традиции англоязычного детектива. Что же касается российского книжного рынка, то первая часть высказывания Толстой верна и у нас. Не считая единичных исключений, подтверждающих правило, успешные авторы детективов или детективообразных текстов принадлежат сегодня к слабому полу.

Общеизвестно, что самые активные покупатели книг — женщины. Это стимулировало развитие специальных книжных серий с понятным адресом и «остросюжетным» содержанием. Такова старейшая «дамская» серия издательства «ЭКСМО-Пресс» «Детектив глазами женщины». Эта серия имеет свойство делиться сама в себе: время от времени у нее появляются небольшие «дочерние фирмы» (например, «Криминальное танго»), опирающиеся примерно на тех же авторов. Не остались

в стороне и другие крупные издательства: так, «Центр-полиграф» продвигает на рынок серию «Криминальный талант». Довольно двусмысленное название, потому что читательница остается в недоумении: кто же талантлив — писатель или показанный писателем преступник? Серия, однако, успешно существует.

В задачу данного сообщения не входит анализ работ самых раскрученных наших детективщиц: Александры Марининой и Полины Дашковой. О «звездах» и так пишут достаточно. Я предлагаю сейчас обратиться к тому, что для упомянутых серий является «наполнителем». В дамском детективе есть то, что Сергей Гандлевский назвал «писательским средним классом». Такие имена, как Анна Мальшева, Анна Данилова, Марина Серова, Виктория Платова, Елена Арсеньева, Татьяна Полякова неплохо известны любительницам жанра, их книги выходят на рынок с регулярностью, позволяющей применить метафору Славы Курицына о хлебобулочной фабрике. Особенность этих книг — некий гарантированный и ожидаемый уровень качества, так сказать, соответствие ГОСТам. Не факт, что все перечисленные дамы являются авторами своих произведений. Существуют подозрения (особенно они сильны касательно неровной Марины Серовой), что под общим брэндом работает, на самом деле, авторский коллектив. Не исключено, что квалифицированные текстологические исследования могли бы выявить истину. Мы, однако, примем на веру предъявляемые издательством имя и легенду (про Серову, в частности, сообщается, что она «участвовала в боевых операциях и оперативных мероприятиях», что не очень соответствует фактической стороне и энергетике текстов, но допустим). Нам важно понять, как работает механика жанра, почему он привлекателен и чего, возможно, «в супе не хватает».

Собственно говоря, нынешние мужской триллер и дамский детектив — не совсем детективы. Прелесть классического детектива заключается в двуединстве его составных частей. Первую часть условно обозначим «Загадка&разгадка». Логическим путем, тренирующим и читательские мозги, разоблачается неясная либо фальшивая картина событий и реконструируется истина. Такая реконструкция возможна при том непременно условии, что мир покоится на строгих причинно-следственных связях.

Строгость эта — основа не только истины, но и ошибки. Простейший пример: если на предмете есть отпечаток пальца N — значит, N держал предмет в руках. Такая прямолинейная мысль может стать источником заблуждения «глупого» сыщика», тогда как «умный» сыщик, к примеру, обнаружит, что N касался предмета, принимая его за нечто другое. «Загадка&разгадка» в современных детективообразных текстах отрабатывается слабо либо не отрабатывается вообще. Может быть, главная бытийная причина как раз в размывании причинно-следственных отношений: такова сегодня общая картина мира. Важно и то, что поточный метод производства детективообразных не оставляет автору времени на разработку изящных сюжетных схем, где важен некий логический сдвиг толщиной в волосок, позволяющий следователю разоблачить преступника. Если мы говорим сегодня «Интеллектуальный детектив», мы не имеем в виду утраченное искусство сюжетостроения, сходное, быть может, с искусством шахматиста; на самом деле мы говорим об авторских намеках на читательскую гуманитарную образованность плюс немного о хорошем языке.

Вторую составную часть привлекательности детектива обозначим условно как «человеческий фактор». Читателю должны быть интересны герои рассказанной истории: преступник, потерпевший, свидетели и прочие вовлеченные лица. Понятно, что никого не впечатлит убийство куклы. Прелесть детектива в том, что следователь разоблачает не только убийцу или вора, но и много кого еще. Следователь обнаруживает, что отношения героев вовсе не таковы, какими кажутся на первый взгляд. Часто в детективе интересны как раз побочные эффекты: человек, являющийся не тем, за кого он себя выдает, вовсе не обязательно искомый сыщиком фигурант. В романах Агаты Кристи таких «законспирированных» персонажей набирается до пяти, и только один из них интересуется следствие. Читателя в идеале интересуют все.

Современное детективообразное, как «женского», так и «мужского» пола, характеризуется атрофией первого фактора и гипертрофией второго. Здесь вступает в действие компенсаторный механизм. Если мы имеем дело с самым детективообразного, то компенсация идет за счет актуальности описанных событий (утром в газете, вечером в куплете), а также за счет героизации главного героя, способ-

ного проходить сквозь стены и делать сорок выстрелов подряд из восьмизарядного «Макарова». В женском детективе все одновременно и сложнее, и проще. Нормальный ДГЖ сегодня — это гибрид детектива с любовным романом, причем детективный ген явно рецессивен. Суперэксплуатация «человеческого фактора» приводит к тому, что следователь не столько расследует, скажем, убийство, сколько выясняет отношения с прочими героями текста. Детектив увязает в собственной периферии, в житейском веществе, так что под конец романа разгадка преступления делается просто не важна.

За примерами ходить недалеко. Новинка ДГЖ, роман Анны Малышевой «Тело в шляпе», построен именно на эффекте вытеснения. Убивают главу крупной компьютерной фирмы и сразу вслед за тем его невесту. Далее происходит покушение на совладельца конторы: если бы оно удалось, фирма оказалась бы «ничьей». Все указывает на то, что преступница — стервозная бывшая супруга упомянутого совладельца, оставленная без денег, к которым привыкла. Фишка сюжета строится на разнице представлений у бизнесмена и обывателя: бывшая супруга думала, что в случае удачи станет наследницей дела, а бывший супруг отлично знал, что в нынешней России «унаследовать дело» нельзя, что без его энергии и связей акции конторы не будут стоить ровно ничего. Чтобы усложнить, а скорее, чтобы продлить сюжет, Анна Малышева дает героине алиби. Однако конечное решение оказывается тавтологичным: убивала не жена, а теща бизнесмена, причем мотивы ее и глупости были теми же самыми. Но сказать, что роман неудачен, нельзя. Журналистка Александра Митина и капитан «убойного отдела» Василий Коновалов раскапывают любопытное гнездо бывших пионерских активистов, именуемое ныне «Дом творчества молодежи». Это пионерлагерь для взрослых, где свободный секс всех со всеми сочетается с лучшими идеалами тоталитарного коллективизма. Главной фишкой книги оказывается именно эта карикатура на человечество, ради нее и городился огород. Читать роман можно. Надо всего лишь пережить момент, когда интерес к детективной фабуле гаснет, а интерес к пионерлагерю только просыпается.

Естественно, что главный ресурс «человеческого фактора» — это фигура следователя. На его обаянии во многом держится интерес к детективообразному тексту. Эраст

Фандорин — уже хрестоматийный пример того, как читательская любовь к герою «держит» сериал. Что касается дамского детектива, то здесь ничего подобного пока не создано. Даже известная Каменская, изрядно опошленная и оглушенная в «телевике», не вызывает настолько сильного приятия, чтобы читателям стало интересно все, что с Каменской происходит. Кстати: в последнем романе Марининой «Когда боги смеются», главная героиня понимает, что она в тридцать девять лет уже не девочка, что носить унисекс для нее неадекватно и вообще пора научиться принимать самостоятельные решения и нести за них ответственность. Вряд ли переход на «возрастную роль» будет способствовать второму рождению Каменской. Скорее уж Марининой пора обзаводиться новой главной героиней и затевать новый криминальный проект — если «русская Агата Кристи» вообще намерена продолжить литературную деятельность.

У «писательского среднего класса» в ДГЖ наблюдаются два основных вида «следовательниц». Они типологически такие же, как и в «мужских» вариантах. Первый тип — это частный детектив. Тут следует сказать прежде всего о сериале Анны Даниловой, где главная героиня — сыщица Юлия Земцова. Действие происходит в провинциальном городе С., где процветает, совсем как в Екатеринбурге, разнообразный криминал. Юля работает в частном детективном агентстве, которое возглавляет красавчик и ловелас по фамилии Крымов. Как только наклеивается дельце потрудней, Крымов посылает клиента к Земцовой, а сам предпочитает способствовать следствию своими связями в верхах и у смежников (милиция, ФСБ). Юля трудолюбива, удачлива, способна рисковать, в голову ей часто приходят светлые мысли; несмотря на то, что в части «загадка&отгадка» Данилова играет с Земцовой в поддавки, в сериале иногда бывает интересна и логическая нить. Но главное — те душераздирающие любовные истории, которые происходят не только с клиентами, но буквально пронизывают маленький детективный коллектив. Когда-то у Земцовой был жаркий роман с Крымовым. Но тот изменил любви и женился на своей вульгарной секретарше. Юля пытается утешиться, даже выходит замуж, но вскоре сбегает от мужа и возвращается на сыщицкую стезю. Словом, перед нами

идеальный сериал. В финале каждой книги преступление более или менее раскрывается, но любовно-семейные отношения главных героев все более запутываются. Поэтому читательницы всякий раз охотно погружаются в новые истории. Им интересно даже не то, кто окажется убийцей, а в какую сторону описанные ситуации повернут роман Земцовой и Крымова.

Между прочим: Анна Данилова охотно прибегает к спецэффектам, взятым из жанра «хорор». Так, в одном из романов показана нехорошая квартира, где в комнатах сами собой появляются изящные предметы дамского гардероба (принадлежащие, предположительно, жертве преступления), а по зеркалам стекает свежая кровь. В других книгах разгуливают живые мертвецы — как правило, очаровательные дамы странного поведения. Разгадки паранормальных явлений не столь эффектны, их приземленность даже вызывает разочарование. Но ближе к финалу обычные читательницы вообще забывают о той блесне, которую они заглотили в самом начале. Любовный сюжет полностью вытесняет криминальный. Почему это сходит Анне Даниловой с рук? Потому, что ее Земцова действительно интересна, а главное — сексапильна. Нет такой создательницы ДГЖ, которая не пыталась бы придать своей главной героине это выигрышное качество. Но почему-то просто описание длинных ног и золотых кудрей эффекта не дает. Здесь есть нечто неуловимое, получаемое не в результате словесного портрета героини, но каким-то иным, более тонким способом. Могу предположить, что дело тут в личном авторском опыте, в том, насколько писательница способна уловить и передать мужскую реакцию на красивую женщину. У Анны Даниловой это получается вполне, у прочих авторов ДГЖ — в значительно меньшей степени.

Как пример можно привести создание упомянутой выше Марины Серовой — частного детектива с подчеркнутыми простыми именем и фамилией: Татьяна Иванова. Эта лихая дама подается как секс-символ опять-таки провинциального города Тарасова. По ходу расследований госпожу Иванову избивают, взрывают, ломают ей конечности и устраивают сотрясение мозга. Однако героиня, подобно простому, легко ремонтируемому механизму, моментально приходит в норму и нимало не теряет женской привлекательности. Поверить в это трудно — так же, как трудно

заинтересоваться криминальными событиями, где жертвы стандартны, будто сосиски, измазанные кетчупом. Впечатление, будто Серова не «участвовала в боевых операциях», а лет пятнадцать проработала в советской газете, в каком-нибудь «Вечернем Тарасове», где считалась ведущим автором рубрики «О людях хороших». Теперь она принялась писать «о людях плохих», но технология и стилистика остались те же самые. Не считая, конечно, того неизбежного факта, что между Серовой и ее читательницей явно посредничают оптимистические дамские «глянцы». Отсюда, видимо, принципиальная непотопляемость героини, столь же обаятельной, сколь может быть обаятелен бесполой пластмассовый пупс. Отсюда же — недостоверность Тарасова, где в качестве градообразующего предприятия мыслится не завод, но массажный салон. Попытка создать провинциальный город «под Москву» приводит к неприятной условности среды и к увяданию «человеческого фактора» — при том, что и загадка с разгадкой остаются у Серовой на уровне комикса.

Другой распространенный тип «следователя» в криминальных романах — это журналист, как правило, репортер криминальной хроники. Так, героиня романов Анны Михалевой по имени Алена Соколова работает в глянце-вом журнале «Оберег», где ведет рубрику про всяких знаменитостей. Со знаменитостями, естественно, происходят всякие кровавые истории. Характерно, что героиня — отнюдь не трудоголик, но скорее прогульщица. Редактор дает ей задание, но героиня и не думает его выполнять, зато везде сует свой нос, рискуя на каждом шагу стать живым и сразу же мертвым подтверждением пословицы «Любопытство сгубило кошку». Однако всякий раз Алена Соколова выкручивается, и сериал тем самым продолжается. Еще один пример: героиня сериала Татьяны Степановой, сотрудница пресс-центра МВД Катя Перовская. Несмотря на то, что в числе поклонников Кати — настоящий князь Сергей Мещерский, любовная линия не главная в «человеческом факторе» данного сериала. Тут скорее работает интерес к ментовской «команде», для которой героиня — «свой парень» и надежный товарищ. Жизнь у Перовской совсем не сахар, по бутикам и косметическим клиникам она не ходит, но почти на равных участвует в следствии «на земле». Она смела, трудолюбива и ответственна, при этом — не без чувства юмора. «Обреченные менты» Анд-

рея Кивинова — Катины названные братья. Думаю, что эта героиня, несмотря на ее «неженственность», может потянуть сериал подлиннее остальных.

Отдельная статья — так называемый «иронический детектив». Многим нашим писательницам не дают покоя лавры пани Хмелевской, но успешной на этом странном поприще я бы назвала одну только Дарью Донцову. Видимо, написать смешное убийство — это задача для нового мейнстрима, хотя я пока и не вижу конкретного автора, которому это по плечу. Что же смешного может быть в детективе? Самое очевидное решение — опять-таки персона «следователя», такого увальня или клоуна, от которого не ожидаешь подвигов, а он их тем не менее совершает. Дарья Донцова создала Евлампия Романову — странную девушку лет тридцати с небольшим, способную скормить автомату в метро чужую кредитку и выбежать из примерочной в дорогом некупленном костюме только потому, что мимо вроде бы прошел искомый свидетель преступления. Евлампия постоянно попадает в дурацкие ситуации, обламывается на доверии к людям и вообще смотрит на жизнь сквозь сильные розовые очки. Среда обитания ей подстать. После каких-то своих, тоже весьма курьезных, несчастий, Евлампия прибивается к семейке, состоящей из малахольных интеллигентов, трех собак, черепахи и ученого кота. В доме постоянно ночуют какие-то приезжие семейства из провинции, часто тоже со своим зверьем, приживаются больные старушки, которых бросили родственники, толкуются приятели и приятельницы, и дым стоит коромыслом. Евлампия играет роль не то домоправительницы, не то коменданта этого беспокойного общежития. Одновременно она то и дело ухитряется оказаться в центре криминальных событий, и виной тому — ее доброта. Именно потому, что героиня добра, она обаятельна. Видимо, столь неактуальное и никого не пленяющее качество должно было пройти через круги иронии, чтобы вернуться к читателю как бы с другой стороны. Еще стоит обратить внимание на то, что Евлампия Романова — это анти-Ниро Вульф, сделанный с точностью до наоборот. Видимо, калька получилась у Дарьи Донцовой подсознательно, но что-то здесь работает, и работает очень хорошо.

Но самая необычная следственная бригада создана фантазией Виктории Платовой в ее новом романе «Ритуал последней брачной ночи». Такого я, по-моему, не встречала

еще нигде. За расследование убийства берется компания проституток. Главная героиня романа первоначально предстает существом совершенно безмозглым. Она сама говорит о себе буквально следующее: «Теперь-то я точно знаю, где была, когда престарелый боженька раздавал мозги: в соседней очереди за французскими купальниками». Тем не менее, когда экскуорт-девицу обвиняют в двух убийствах и объявляют в федеральный розыск, ее инстинкт самосохранения начинает работать. Ей на помощь приходят коллеги по ремеслу, дружные между собой, как Атос, Портос и Арамис. Понятно, что у профессионалок первой древнейшей — знание изнанки жизни, богатый жизненный опыт, и, поскольку девочки не из дешевых, — связи в верхах. Если Виктории Платовой удастся замотивировать их дальнейшую активность на ниве правопорядка, то у нее получится очень неслабый и весьма нестандартный сериал.

В заключение отмечу, что дамский криминальный роман — весьма существенный сектор сегодняшнего книжного рынка. Несмотря на выдающуюся успешность отдельных авторов мужского детективообразного (между прочим, Б. Акунин не раз говорил, что пишет для дам), основной авторский костяк жанра составляют женщины. Как только в ДГЖ будет создан героический персонаж, равный по обаянию Эрасту Фандорину, возврата к «мужскому» детективу, возможно, уже не будет.



*Без Ночи*



**206-244**

ТРЕБУЮТСЯ НА РАБОТУ ДЕВУШКИ И ВОДИТЕЛИ  
С ЛИЧНЫМ АВТОТРАНСПОРТОМ



**НОЧЬ**

**НОЧЬ**

**22 05 27**

*Жаркой кантри*



**41-86-10**



**48-07-64**

Телефон  
Адрес  
Время  
Стоимость  
Условия  
Контакты

**Материалы  
Вторых  
Курчтений**

**Каслаждене**



**46.43.89**

*Марина Абашева*

Фонд «Юртин»

## **Пермь как полигон графоманских стратегий.**

**Литературная ситуация  
второй половины 90-х годов**

**ФИРМА  
МАЛЫВИНА**



**34-04-05**  
**ПРИГЛАШАЮТСЯ ДЕВУШКИ**

Самыми заметными, даже громкими событиями культурной жизни Перми последних лет стали книги А. Гребенкина, С. Ашировой, Е. Звездиной, которые по всем признакам следовало бы отнести не к литературе собственно, а, скорее, к области литературного быта — это поэзия вполне любительская, эпигонская. Примечательно не столько количество графоманских книг (в конце концов, сегодня это вопрос предприимчивости автора или его близких), сколько качество их оценки — чрезвычайно высокой! — со стороны самых авторитетных в городе инстанций — властных и профессиональных. Маргинальная фигура графомана сместилась вдруг в самый центр литературной жизни: его хвалят все — от губернатора до специалиста-филолога.

Но, прежде всего, следует договориться о терминах. Собственно, что значит «графоман»? Слово это по видимости отличается от слов «опероман, балетоман, меломан, пироман» и т. д. Опероман любит слушать оперу, а не сочинять или петь ее на сцене, балетоман — смотреть балет. Пироман тоже любит лишь смотреть на огонь, и если что и поджигает, то затем только, чтобы насладиться созерцанием. То есть маньяк жаждет подвергнуться воздействию любимого объекта. Но ведь графоман-то пишет сам! Страсть писать вроде бы совсем не то, что страсть пассивно смотреть или слушать.

Однако это отличие — только кажущееся. На самом деле графоман тоже подпадает под власть. Власть письма. Письмо им пишет. Графоман — чистейший образец незамутненной власти дискурса. Это и есть его родовая черта. Если принять словарное определение графомана — как человека с болезненным пристрастием к писанию, сочинительству — графоманом можно назвать почти любого писателя. Но подлинный писатель отличается именно тем, что может из-под власти дискурса уйти. Он пишет, а не им пишут. Литература, как говорил Барт, есть «спасительное плутовство, <...> хитрость, <...> блистательный обман, позволяющий расслышать звучание безвластного языка, во всем великолепии воплощающего идею перманентной революции слова». Литература — средство переиграть язык. На это графоман не способен. Здесь он простодушная жертва. Сметливый на многие уловки на пути, скажем, публикации собственных текстов, с такой игрой он не справится. Графоманский текст узнаваем своей заведомой шаблонной вторичностью, транслированием расхожих штампов. Обреченный повторять, графоман, как правило, анахроничен в части поэтики, зато на уровне «проблематики» крайне озабочен «актуальными» этическими, эстетическими, философскими, политическими (любыми, что на слуху и в моде) вопросами.

Дабы избежать возможных упреков в пристрастном ироническом цитировании, приведем несколько полных текстов авторов, уже убедительно легитимированных в Перми.

Вот стихотворение из последней, 1998 года, книги Ляны Ашировой (Светланы Бедрий), которой предпос-

лано доброжелательное напутствие ни больше ни меньше чем мэра и Председателя городской думы (и это не первый успех поэтессы у властей, предыдущую книгу С. Ашировой предварял губернатор):

Пирамидами принят  
 Завершая незнанье,  
 Придворный примат  
 Пора совершить  
 А бездействию прима  
 Узаконенность званья:  
 Играет набат.  
 Рожденный, чтоб жить.  
 Бес свивает интриги —  
 Звезда взапери, —  
 Истребленного сдвиги  
 Сбивают с пути.

pira'midami 'prin'at  
 zawer'shaya nez'nan'ye  
 Pri'dworn(i)y pri'mat  
 pa'ra sawer' sh(i)t'  
 a bez'deystwiyu 'prima  
 uza'konenast' zwan'ya  
 ig'rayet na'bat  
 razgd'on(i)y shtop zg(i)t'  
 bes swi'wayet in'trigi  
 zwez'da wzaper'ti  
 istreb'l'on:awa 'zdwigi  
 zbi'wayut s pu'ti

Транскрипция, естественно, дана автором. Чтобы, наверное, и негр преклонных годов, не знающий русского, мог насладиться «музыкой звуков» — так и называется книга стихов С. Ашировой.

Если литературный статус Ашировой поддержан местной государственной властью, статус Александра Гребенкина, поэта с большим трудовым стажем, подтвержден властью литературной — членством в Союзе писателей и должностью председателя Бюро пропаганды художественной литературы (есть такая организация!). Приведем здесь стихотворение, примечательное, кроме про-

чего, своего рода автокомментарием (по существу, автор обозначил и собственный тематический репертуар, и авторитетную для него традицию (Э. Асадов):

Я от тебя все чаще слышу,  
Мол, время попусту не трать.  
Ведь лучше, чем Асадов пишет,  
Тебе, увы, не написать.  
— Кому нужны стихи о БАМе?  
Зачем же каяться в стихе,  
Что позабыл о старой маме  
И всякой прочей чепухе  
Когда стихи ты прочитала  
О красоте своей души,  
Ты вдруг впервые мне сказала:  
«Я спать пойду,  
А ты — пиши!»

Стихи Елены Звездиной высоко оценили уже не власти, но профессионалы, эксперты: пермские филологи квалифицировали их как «суперуникальный Поэтический Космос». Прочитируем стихотворение, названное «Бемоль-желтофиоль»:

Лавиной сель —  
голубо-ель.  
Пишу с листа,  
к устам уста.  
Восторг чудес на фа диз,  
Восторга боль под ля бемоль.  
Под лепестками черных крыш  
Ты вся бемольная звучишь.

Теперь мы вправе добавить несколько важных штрихов к портрету графомана.

Во-первых, графоман в каком-то смысле даже не субъект своего текста, а его объект.

За шумом дискурса он не способен расслышать свое настоящее «Я». Там, где автор собирается сказать о себе — выходят литературные штампы: «Я родился на русской земле...», «Я рос на суровом Урале...», «Я с временем не был на ты» (А. Гребенкин). Где не хочет — порой бесконтрольно «проговаривается» о себе: в самом харак-

тере отбора — темы, словаря, со всеми «ливнями чувств» и «розовыми бутонами» (С. Аширова), «хризантемно-коралловыми водами» и звездно-струйными шелками» (Е. Звездина). Но немыслима никакая проговорка о подлинной личности, глубинной индивидуальности. Не приходится говорить о каком-то «лирическом герое».

Во-вторых, графоман не различает границ культуры, у него нет системы отбора. Однако здесь есть принципиальное отличие от постмодернистской позиции: постмодернист, декларируя смешение, неразличение границ и стирание оппозиций, стирает их намеренно, он сознательно децентрирует свою позицию и оценку. Отказ от системы предполагает знание системы. Графоман же любит литературу и письмо без-умно. Он пребывает вне культуры, но сам, естественно, думает, что владеет ею вполне. Он даже ее как бы приватизирует. Стихи Елены Звездиной, например, пестрят упоминаниями Канта (с инициалом почему-то «Э.»), «Л. да Винчи», Камиллы Клодель, а Цветаевой, Ахматовой, Бальмонту, Андрею Тарковскому посвящены целые разделы книги. Отношения с кумирами у поэтессы самые интимные и фамильярные. *«Я умираю / над строкой твоей о лжи, / Как не повеситься потом, / Марин, скажи?»* — это беседа с Цветаевой. *«Как Вы светлы сегодня, Петя! / Как трогательно злы»* — это игривое обращение адресовано Чайковскому. Что есть безумие, как не преступание, неразличение границ? Культура же предполагает в первую очередь о-пределивающие ее различия.

В-третьих, эта «беспредельность» графоманской поэзии, ее подчиненность власти дискурса — прямой путь к пародии. Нет, графоман не стремится создать пародию сознательно (он, как правило, очень серьезен). Он использует тематические и литературные шаблоны, готовые литературные модели в неосмеивающей функции (пародической, а не пародийной, по Тынянову), в качестве образца. Но, стараясь точнее попасть в русло культурной моды, графоман этот образец (тему, прием) утрирует и невольно шаржирует. Гребенкин, например, усвоил скудный тематический репертуар советского квазифольклора 50–60-х (восходящий будто бы к некоей усредненной реалистической поэзии XIX века): милая родная сторонка («Поклонюсь родному краю», любовь к женщине (целая книжка натужно-неловко названа «Язило

ожидание тебя»), радость бытия («Жить на свете радостно и любо») и т. д. Прилежная разработка главной — трудовой — темы ведется столь старательно, что решительно сбивается на известную пародию («Я работал в леспромхозе. Бревна в кузов нагружал» невольно читаются как «Служил Гаврила в леспромхозе»).

С. Аширова и Е. Звездина усваивают другой расхожий стереотип, представление о том, какой должна быть поэзия, — исповедальной, но при этом загадочной, чуть непонятной, насыщенной сложными символами. Они сочиняют по усредненной модели модерна начала века. Ахматова и Цветаева безвинно становятся здесь «основателями дискурса» (Ахматова в том призналась — «Я научила женщин говорить»). Аширова смутно понимает, что в духе этого канона — т. н. «звукоспись», и злоупотребляет грубыми, навязчивыми аллитерациями: «Всеж женьшениям с жежением не справиться... В неглиже на высохшей меже...», «не расточай, о чернь, чарующих объятий» и т. п. Такой нечаянный пародист (не помышлявший ни о какой пародии) сам становится пародийной личностью — вроде Гаврилы или Элочки-людоедки. (А. Гребенкин и в самом деле стал прототипом фельетонного героя Мошонкина в местной газете «Губернские вести»).

Зато нет никого графомана злободневнее. Он бежит впереди прогресса, имитирует актуальные культурные мотивации, и эту имитацию читатель охотно принимает за правду. Гребенкин живо приметит «как быстро научилась лгать, / власть обретая, демократы», когда «Союза нет, но есть Россия», и сочинит целый сборник гражданской лирики («Вериги»). Книжки С. Ашировой прямо отвечают на теперешний массовый спрос, у них популярная «духовно-прикладная», если можно так выразиться, направленность. Что в моде у масс? Народная магия, народная медицина, как стать счастливой... С. Аширова объясняет читателю в предисловии, что ее стихи мало просто читать (вслух, обязательно вслух, сверяя, чтоб был терапевтический эффект, по транскрипции правильность звуков). Сначала рекомендуется найти, медитируя над заботливо помещенной возле каждого текста фотографией (открыточно-тривиальные пейзажи), «природную мудрость», и уже с нею пуститься «по лабиринту стиха». Тут же (семейное чтение — все в одном

флаконе) стихи для детей; ежедневная их декламация обязательно должна исправить дефекты речи. Следующим шагом от поэтессы можно было бы ожидать книги с кулинарными рецептами и стихами для каждого знака Зодиака, с помощью которых можно делать хирургические операции или, например, заряжать воду. И в самом деле, новая книга С. Ашировой «Жимолость жизни», согласно анонсу, «поможет самостоятельно устранить причину заболевания». Впрочем, и уже имеющаяся в наличии рекомендована профессором, доктором и дважды академиком «в качестве пособия по совершенствованию самосознания», а врач первой категории утверждает, что «внутренняя гармония», найденная «при помощи этой книги», «есть надежное средство для профилактики и лечения многих заболеваний, в том числе <...> СПИДа».

Разгадка популярности графоманской поэзии — как раз в полном ее соответствии массовым читательским ожиданиям. Не испытывая никаких злых чувств в адрес по-своему наивных (хотя и очень пробивных) сочинителей, зададимся вопросом о специфике литературной ситуации, сформировавшей и самого графомана, и его успех, и его читателя. Почему графоманы устраивают и даже радуют публику? Почему они так жизнеспособны: ведь ни скудость средств, ни гибель издательств, ни отток к житейским проблемам великого русского читателя не мешают активному умножению этой стихотворной продукции? Что именно породило графомана, что понудило людей неглупых признать его настоящим поэтом?

Присмотревшись, понимаешь, что каждый из успешливых наших героев заполняет свою идеологическую и поколенческую нишу в пермском провинциальном контексте.

Шестидесятилетний А. Гребенкин, например, подержан прежней властью, он и теперь связан с компартией, КПСР, с газетами «Коммунист Западного Урала» и «Звезда», где задают тон поколенчески и идеологически близкие ему люди. Ранее Гребенкин был легитимирован, как положено, через соответствующий институт — Союз писателей — и сам закрепился в Бюро пропаганды. Он поддерживает и формы функционирования литературы своего времени: пропагандирует ис-

кусство (свое по преимуществу) в любых возможных аудиториях, вплоть до детсадов. Кстати, внешний облик его книжек — тоже сколок времени: желтая бумага, невыразительная обложка, большой тираж.

Сорокалетнюю Аширову поддерживают, санкционируют тоже ровесники — мэр, глава городской думы и, наверное, консультанты губернатора. Дискурс власти срабатывает здесь с абсолютной полнотой: поэтессу не просто хвалят, но рекомендуют выпускникам школы в добрый путь, то есть насаждают, как картошку. Ее книжки очень современны: китчевые, гляцевые, с рекламой Центрального рынка, курорта «Усть-Качка», продукции завода «Камкабель» и т. п. Апология маскульты и нормальный бизнес.

Е. Звездина, ровесница Ашировой, не печется, кажется, о выгоде и народной любви, ей важнее «нести что-то тайное миру». Ее книжки, напротив, скромны и даже бедны, изданы крайне малым тиражом. Такой «тетрадизм» должен, кроме прочего, греть сердца филологов, ее «лоббистов». Есть, у них, конечно, иные мотивы: одни поддержали ее из добрых чувств хороших людей к неожиданно родившемуся во враче поэту (неважно какому), другие — из той самой тяги к «сложной» и «красивой» поэзии, плененные «звучальной лунностью тревог». Такая поэзия удобна для среднестатистических литературоведческих построений: художественный мир, хронотоп, космос... (Подобные стандарты-колодки применить к штучной столичной поэзии куда трудней).

Как видим, литературные репутации сегодня определяются абсолютно внелитературными, скорее бытовыми факторами: поколенческая близость, личное знакомство, провинциальные комплексы. Пресса и эксперты, включенные в общее поле, при этом становятся лишь средством артикулирования все тех же позиций. В городе, по сути, нет литературной критики: писать некому (критиков, да и просто журналистов, у нас не учат), да и особенно негде: все газеты, например, из-за безденежья стали не ежедневными, а еженедельными, литературных журналов в Перми просто нет.

И проблемы материальные здесь важны отнюдь не в первую очередь. Кроме графоманов, иных поэтов у нас, кажется, и нет: живые творческие силы устремляются в столицу, оставшиеся здесь не способны органи-

зовать свой успех, новые силы не воспроизводятся в отсутствии литературной жизни как таковой.

Литературное поле Перми сейчас бесструктурно: нет актуальных иерархий, нет настоящих оценивающих институций, слабы редкие литературные институции. Старая система функционирования литературы, державшаяся на вертикали литературной власти, ориентированная на столицу, уже не работает. В недавние советские времена центр (столица) и периферия (провинция) находились в отношении подобия, но как большое и малое: Урал — частица России. Поэтому здесь всем было ясно, какие идеи принимать, как писать, как действовать цензуре — так, как в Москве. Теперь вертикаль власти разрушена: потерял былой авторитет Союз писателей, отменена цензура. Но вместе с цензурой вымирает и институт профессиональных редакторов: из-за элементарной нищеты закрылось Пермское книжное издательство — с этой стороны приструнить графоманов некому.

Новая, рыночная, система функционирования, не работает тоже: умерли, не дожив до расцвета, издательства новые, коммерческие. Будь С. Аширова уверена, что ее книги будут продаваться только потому, что они интересны читателю, не искала бы она столь активно покровительства властей.

Надо прямо признать, что альтернативные художественные практики, на которых возлагались большие надежды в начале 90-х годов, в этой ситуации оказались отодвинутыми на периферию. Лидеры 80-х (В. Дрожачих, Ю. Беликов) и дебютанты 90-х (А. Колобянин, С. Стаканов), не получившие устойчивого признания и поддержки, не посягают на свою территорию и почти не создают собственных институций («Монарх» — скорее продолжение личности организатора, Ю. Беликова, чем собственно литературная группа). У нас нет салонов и клубов, а если есть («Пилигрим»), то нерегулярные и неспециализированные по направленности.

В результате — нет среды. Когда прошлые институции не работают, а новые не родились, культурная изоляция усугубляет культурную аномию: никто не знает, кто есть кто, и любой желающий волен делать свой назначающий жест.

В Москве графоманов, должно быть, никак не меньше. И даже больше: там выше процент вообще грамот-

ных людей, да и журналов-издательств, что тоже стимулирует авторов. Но в столице графомания канализируется на периферию литературного процесса, тогда как у нас пребывает в его почетном центре. Там шире контекст, а значит, и возможность самоотнесения, сравнения (хотя патология-то графомана именно в затруднительности самоопределения в культурной ситуации, но ведь не все же вовсе безнадежны). В столице больше и продвинутых оценивающих инстанций, там более развитая стратификация: много групп, клубов, изданий — возможен выбор. Шире спектр оценок. Москва глядит на Запад, он — немаловажная, а в некоторых широких кругах и главная оценивающая инстанция. В столице развитая внутрилитературная рефлексия: судя по обзорам «Вавилона» в Internet, основные темы дискуссий в литературных клубах — сугубо специальные литературные проблемы: жанровая принадлежность, особенности версификации и т. д. Для Перми этот уровень интересов просто непредставим.

Подведем итоги: Пермь стремительно впадает в сугубый провинциализм. У нас свой хронотоп. По времени мы анахроничны, донашиваем старые моды. Пространственно — мы маргинальны, и торжество графоманов — это только манифестация, частный случай общей тенденции.

Обидно, ведь это не единственный возможный вариант существования провинции. Провинциальность сама по себе — не оценочное, а географическое только понятие. Есть города, где, кажется, не оглядываются на свой провинциальный удел, где литературная жизнь строится наново и не нужно рабски копировать образцы. Об этом свидетельствуют уже одни только провинциальные журналы — саратовская «Волга», самарский «Цирк Олимп», нижегородский *Urbi*. Сосед-Екатеринбург — тоже пример развитой и активной культурной инфраструктуры. Не видно пока опыта успешного развития потенциала региональной самобытности. Возможно, это существенный в будущем путь — скажем, параллельно тенденции к политической самостоятельности регионов. Пока же наш культурный изоляционизм, ориентация на собственные таланты и оценки приводят к маргинализму, выраженному уже не в дурных стихах одного-двух не очень грамотных авторов, но к

маргинализму и пародии как культурной позиции. Собственно, три героя этих заметок словно бы пародийно замещают сложившиеся на сегодня «вакансии поэта»: А. Гребенкин — это «типа», как говорит Курицын, традиционная лирическая поэзия (наверное, это место А. Решетова, совсем не предприимчивого), С. Аширова — «типа массовая литература», Е. Звезда — «типа элитарная».

Пародийность, похоже, становится макропринципом нашей провинциальной жизни. Графоман же его представляет чисто метонимически. Любопытный факт: недавно областная газета «Звезда» перепечатала из «Мегаполис-экспресс» под рубрикой с трепетно-серьезным названием «Деликатная тема» обширное исследование-рекомендацию Зуфара Гареева о том, как женщине выбрать любовника, исходя из покроя пиджака, внешней конституции, формы усов и т.д. — явную, но не распознанную местными газетчиками пародию на многочисленные подобные руководства. Вот так, пребывая в зоне пародии, пародию мы не различаем. Пребывая на краю культуры, мы вполне безмятежны. Что ж делать, если, как Феклуша в «Грозе», мы знаем, что за городом Калиновым живут люди с песьими головами, и ох как хорошо, что тут далеко от московских волнений; вот Осоргин, например, всю жизнь радовался, что он провинциал.

Для этого ему, однако, надо было прожить всю жизнь в Европе.

Совсем не обязательно нам всем туда ехать. Но лучше читать книжки и не думать о песьих головах. Лучше бы все же разделить обязанности, кто на что учился: кесарю — кесарево (власть пусть обустроивает цивилизованное, связанное с внешним миром пространство и поддерживает профессиональные институты), слесарю — слесарево (незачем потакать народным суевериям), а если назвался филологом — учись разбирать слова и что-то осмысленное и ответственное делать для культуры. Иначе вместо «провинция» неизбежно читай «пародия».

*Елена Власова*

Пермский Госуниверситет

## **Газетная стихотворная фельетонистика начала века и мемуарная проза М. А. Осоргина:**

**к вопросу о структуре «пермского текста»**

Феномен пермского текста базируется на основе более общего понятия «локального текста», которое в последнее время становится предметом пристального литературоведческого внимания. Представление о городе-тексте было разработано тартуской семиотической школой на петербургском материале. Однако проведенная в октябре этого года Тверская конференция «Провинциальный текст русской культуры» убедительно показала методологическую плодотворность использования понятия локального текста и в общерусском масштабе. Так уже были представлены исследования по московскому, челябинскому, пермскому, петрозаводскому текстам.

Методологическая новизна этого подхода заключается в осознании семиотического единства городского текста при изучении самых разнообразных его составляющих, которые соотносятся с общим текстом как субтексты, воплощающие устойчивые, закреплённые в сознании жителей локуса символические значения.

В сегодняшнем докладе я продолжу разговор о стихотворной фельетонистике начала века как источнике изучения пермского текста, как одном из таких<sup>1</sup> субтекстов. Сегодня я подробнее остановлюсь на одном из аспектов, который связан с проблемой типологии источников локального текста. Я попытаюсь сопоставить значение стихотворной фельетонистики и мемуарной прозы Осоргина в формировании синхронного пермского текста и показать те общие семантические значения пермского образа, которые объединяют эти литературные явления как источники единого пермского текста.

Город как свертхтекст представляет собой сложный семиотический механизм, в котором сочетается и сосуществует множество текстов. Их конкретный набор и

содержание варьируется в зависимости от исторических и культурных судеб каждого города. Однако типология возможна, и она уже была в общих чертах намечена В. Топоровым. Согласно этой классификации, анализируемая нами газетная фельетонистика принадлежит к группе «низкого» комментария общего текста и вступает в оппозицию к т. н. субстратным текстам, каким без сомнения является мемуаристика Осоргина. Сравнительный анализ этих, таких разных ипостасей пермского текста позволит нам выделить то общее, что уже подсознательно определялось пермяками — вне зависимости от их образования, социального статуса и даже возраста (ведь представление Осоргина о Перми связано прежде всего с детскими его впечатлениями) — как сугубо пермское и что вошло в содержание синхронного пермского текста в качестве маркированных элементов.

В силу художественно-публицистической природы жанра реальная городская топография неизбежно входила в фельетонный текст и становилась одним из предметов поэтического описания. В структуре этапов смыслообразования ландшафта, предложенной Лотманом, провинциальная фельетонистика находится где-то между «обыденным-бытовым, повседневным сознанием, впитавшим топонимические и фольклорные смыслы, освоившим их и нерелективно ими оперирующим» и «профессиональной культурной рефлексией над ландшафтом». С одной стороны, он тесно связан с бытовой средой газетных материалов, с другой — именно жанр стихотворного фельетона определил и спровоцировал активизацию поэтической и литературной жизни Перми начала века в целом и сыграл важную роль в становлении профессиональной пермской литературы.

Не случайно поэтому, стихотворный фельетон, ставший в начале века основной сферой реализации поэтического творчества в провинции, изобилует лирическими отступлениями. По-видимому, именно благодаря своему лирическому звучанию провинциальная фельетонистика не только «комментировала» и наполняла злободневными подробностями пермский текст в целом, в ней нашли отражение и т. н. субстратные значения этого текста, т. е. устойчивые, наиболее маркированные его содержательные элементы. Это касается, прежде всего, специфики взаимоотношения таких субстратных элемен-

тов пермского текста как ландшафтный и материально-культурный, а конкретнее, их противопоставления. Действительно, устойчивые природные значения пермского текста, такие как мощное влияние на жизнь города природной стихии, связанное с близостью крупной реки, Уральских гор и лесов, его транзитное положение (пересечение наземных и речных путей) и пограничное (граница Европы и Азии) сочетаются с мотивом искусственности появления города в данном месте.

Фельетонистика «нерефлексивно» воссоздает это противоречие. Так, в образе Перми, запечатленном фельетонистами, четко прослеживается оппозиция природного богатства древней Пармы, полного внутренней силы угрюмого «медвежьего уголка» между Уралом и кормилицей-рекой и, с другой стороны, «цивилизации». В рамках этой оппозиции решаются и тема соперничества Перми и Екатеринбургa, и тема представления столице. Так, например, в фельетоне «Пермь и Екатеринбург» богатству, красоте дач и электрической сети Екатеринбургa противостоят лишь туманные перспективы благоустройства Перми. На этом фоне уже простой административной формальностью становится главный аргумент превосходства Перми: «Старше я тебя годами, Да и чином, брат». Размышляя на вопросе «Что показать гостям столичным?» Ильин признается: *«Боясь, что город поэтичным / Весьма рискованно назвать!»* и перечисляет в основном внегородские достопримечательности: *«Вагоны ль, барки ль, пароходы / Иль нашу Каму показать»*.

В мемуаристике Осоргина ведущим мотивом воссоздания образа города детства также стало описание пермской природы. Пермь Осоргина — это

*«соборной площадью, откуда был вид на Закамье — с высокого левобережья нашей замечательной стальной реки»*. Из его описаний выпадает урбанистическое содержание «пермского текста». В ностальгических переживаниях Осоргина Пермь приобретает черты идиллические, сказочные, и скорее сельские, нежели городские. Не случайно поэтому писатель часто использует фольклорные образы. Кама — это «матушка», «мать», «кормилица», или «матушка-моя-Кама».

Когда же Осоргин говорит о собственном урбанистических реалиях, как это было в воспоминаниях о гим-

назии, то сразу же актуализируется тема противопоставления подлинной жизни (это мир «книги природы») и мнимой жизни (отупляющая бессмысленность, ненужность гимназического обучения). Только у Осоргина этот мотив, в отличие от спонтанной рефлексивности фельетонистики приобретает характер сознательно-го и категорического противопоставления.

Тема нереальности Перми как города становится одной из ведущих тем пермского текста. Это ощущение неестественности преследовало многих писателей прошлого столетия, побывавших в Перми. Показательны в этом отношении путевые очерки Мамина-Сибиряка «Старая Пермь», в которых происходит нагнетание значения неестественности, административной заданности положения города: «Искусственное оживление произведено дорогой, и всякая новая комбинация в этом направлении убьет Пермь», «Нечего смотреть, некуда деваться», «Опять так и режет глаз административная затея — <...> Пермь залезла на гору без всякой уважительной причины». Подобное восприятие города встречаем мы и у Станюковича, и у Немировича-Данченко, и у Телешова, которые также противопоставляют урбанистической несостоятельности Перми богатство окружающей ее природы.

Тем более интересным оказывается тот факт, что и пермяки в начале века оценивали свой город подобным образом. Оппозиция природной и культурной семантики города разрешается по-прежнему не в пользу последней. И в пермской фельетонистике и в мемуарной прозе Осоргина происходит подмена Перми образом пермского края в целом, урбанизм Перми становится чем-то второстепенным и несущественным.

Таким образом, сопоставление пермской фельетонистики как низового комментария общего пермского текста с его субстратным проявлением в мемуаристике Осоргина позволяет нам сделать вывод о том, что пермская стихотворная фельетонистика представляет собой первую спонтанную саморефлексию пермского текста. Она ввела в художественный контекст не только реальную пермскую топографию, но и существенные элементы складывающегося общего символического содержания пермского текста.

*Дмитрий Бавильский*

## Стенограмма



*Танечке*

Стенограмма — стена из наслаивающихся друг на дружку граммов; великое китайское строение, отделяющая будущее от прошлого; то самое воплощенное настоящее, его пыльца. Точнее зола, осыпающаяся, как бабочкины крылья. Стенограмма как метафора становления, на наших глазах свершающегося процесса; остановленное и окаменевшее, остывающее мгновение — петли голосовых колоратур, складываемые на бумагу как дрова в поленицу. Вряд ли, разве что в качестве исключения, стенографический отчет может иметь самостоятельное значение, чаще всего стенограмма необходима как служебный, вспомогательный институт фиксирования. Почти всегда она больше свидетельство, чем эстетически законченный текст.

Призванная внести порядок в сумятицу и хаос свершающегося, стенограмма, тем не менее, оборачивается порой прямой своей противоположностью — тенденциозной фальшивкой, что, вроде бы, стоит на слонах и китах объективного, но... Но, тем не менее, вся полнота переживания момента невозможна, да и невыносима: фиксирующая «сторона» отбирает из звучащего потока только самое необходимое. Точнее то, что «са-

мым необходимым» на сегодняшний момент кажется. И в этом видится самое важное значение стенограммы: ибо в ней, как муха в куске янтаря, мумифицируется наек не на время, но на образ времени, да.

Стенограмма напоминает мне о неадекватности соотношения внутреннего и внешнего. Мы судим о других по речам и поступкам, которые — лишь верхушки многочисленных айсбергов, путанной и противоречивой, недоступной нашему вниманию и пониманию карты дна. Только пепел знает, что значит сгореть дотла — то есть последовательно пройти все стадии развития и разрушения. Мы же, чаще всего, судим со стороны и по уже готовому результату. А что там, между, в тишине и темноте опущенных звеньев, нам неизвестно. Неполнота дает возможность интерпретационного маневра. Читая стенограмму, мы вынуждены выстраивать сугубо свою картину реальности.

Вряд ли возможно получить более или менее адекватную карту московской или питерской культурной жизни. Огромное количество одновременно творящих единиц, прихотливо связанных и несвязанных друг с дружкой, делают фиксацию этого постоянно становящегося мира невозможной. Нельзя, да, видимо, и не нужно, объять, обнимать необъятное. Обязательно когонибудь забудешь, что-нибудь не учтешь. Культура мегаполиса принципиально неопишима, потому что нехватна. Тем и сами-то границы между культурой и некультурой размыты и, как следует, не проявлены. Культура большого города хаотична и, тем, между прочим, особенно питательна — ризоматические, случайные связи, опыления и влияния способствуют появлению новых, непредсказуемых тел и образований. Даже если не учитывать всего того огромного количества не проявленных текстов, которые ждут своего часа в компьютерах и письменных столах, если отслеживать лишь явленное, практически невозможно разобраться в заготовленном от горизонта до горизонта текстами пространстве. Что может дать хоть какую-то картину происходящего, как не системное описание процессов, который дает анализ еженедельных газет, точнее полос, посвященных искусству. Более, кажется, обратиться не к чему: телевидение и интернет существуют по тому же принципу копилки новостей. Что же мы видим, срав-

нивая свои собственные ощущения от пережитого, с тем, что запечатляется и описывается на ломких, осыпающихся страницах? Ничего! Разбитое зеркало. Тысячи разных отражений — будь это отбор событий или их оценка. Понятно, что сообщение об «Антибукере» или премии «Триумф» «Независимая газета» вынесет на первые полосы, а «Завтра» не упомянет вообще. А премию «Окно в Россию» проигнорируют как первая, так и вторая. Многоголосица скороговорки, звучащей как одновременный хор всех оглашенных. Как невозможность диалога в фильмах Киры Муратовой, когда все ее персонажи начинают говорить одновременно.

Тут самый раз переходить к, собственно, нашим проблемам.

Разреженный воздух провинциального ландшафта, подобно большим холодам, обладает звуковой сверхпроводимостью. Здесь, кажется, слышен каждый чих и лай собаки крайнего на хуторе двора. Кроме пустоты (тишины, темноты, отсутствия) здесь ничего нет — и каждый, все мы, вынужден, вынуждены отапливать своим теплом, своим телом голую зимнюю улицу. Все мы, каждый из нас изобретает свой собственный велосипед взаимоотношений с окружающим миром. Нам неоткуда подглядеть примеры — книги или телевизор бесконечно далеки от тоски по идеальному конкретному телу, индивидуальных соматике и синдроматике. Меня не взбивают как коктейль в час пик, который есть естественное состояние метро — кровеносной и нервной системы любого мегаполиса. Толчея в общественном транспорте формирует особый тип человека, она заставляет понимать, что культура есть, прежде всего, искусство общежития. В деревне я сам выдумываю себе себя и я не устаю себя придумывать, потому что мне не от чего отталкиваться и не к чему притягиваться. Здесь я существую сам по себе — во всей своей полноте и недостаточности. Покорение столицы как раз и оказывается отказом от себя и растворением в питательном бульоне Чужого. Растворение в Чужом есть сдача экзамена на социальную мобильность и гибкость, адекватность, которая, в данном случае, есть легкость отказа от органически тебе присущего. Я не раздаю оценок — я лишь фиксирую странные, понятно-непонятные, как грипп, симптомы.

Культурная деятельность в провинции не является культурной деятельностью в буквальном смысле этого

слова. Она практически не предполагает обмена, диалога, потому как или излишне изотерична или, чаще всего, лишена авторского начала и потому — предмета для разговора. Это скорее нечто биологически, физиологически обусловленное — так гусеница, чтоб не замерзнуть, сворачивает вокруг себя кокон. Так личинки моли выедают себе ареал обитания. Так паук сплетает сети — не из врожденной зловредности, но чтобы было по чему бегать. Местная наша культурная деятельность, в большинстве своем, дорефлексивна и недискурсивна, ибо, действительно, не ведают, что творят. И потому не является, собственно, культурной, культурой — то есть сложным механизмом обмена опытом и смыслом.

Дорефлексивна она, потому что творящий слишком спаян с тем, что пытается делать — и нет никакой дистанции и отстраненности от результатов своего труда; нет отношений между центром и периферическими территориями внутри собственного творческого организма: все назначается центром, слипается в одну навозную, животворную кучу. Вряд ли творящий способен на адекватное осмысление созданного — из всех возможных сфер деятельности он выбирает то, что ему известно и доступно. Поэтому так пропорционально распространена и плоха в губерниях наших литература. Точнее, то, что под ней понимается. И поэтому так недостаточны пластические искусства или, скажем, балет, где степень владения профессией бросается в глаза в буквальном смысле слова. Для проведения аналогии, тут можно вспомнить требовательного Хайдеггера, который считал, что «мы мыслим еще не собственном смысле этого слова» и когда думаем, что мыслим, на самом деле, занимаемся чем-то другим. Звучит как диагноз.

Недискурсивна наша культура, потому что возникновение того или иного высказывания завязано не на логику общественно-исторического развития, но лишь на вкус той каши, что кипит и подгорает в голове провинциального самоделкина. Чуждачество и своеобразие — шатающиеся синонимы безответственной, ничем не сдерживаемой графомании, которая заполняет собой все; и которая не так безвредна, как кажется, ибо выжигает и вытаптывает, отвергает, заливая декалитрами беспомощного словоупотребления все хоть сколько-нибудь непохожее и живое.

Несмотря на определенную формальную и даже жанровую конкретность, все это рукоделие слипается в один единственный, непроходимый и токающий тромб фантомных представлений о прекрасном. Это именно что до (или не) дискурсивное высказывание, с размытыми и, если вспомнить Подорогу, комментирующего одно высказывание Введенского, мерцающими краями; ползучим, переползающим с тело на тело как какой-нибудь паразит, авторством. Точнее, отсутствием оногo. Автор здесь не умер — он еще не родился, а руками и голосом «творящего» руководит магма коллективного бессознательного.

Ну да, «складки на поверхности», барачное барокко. Методологически подобные «стихи» и «проза» ничем не отличаются от морозных узоров на стекле или от складок на поверхности волн: побудительные причины вынесены вовне. В то самое всерастающее-ся никуда, которое единственное, кажется, и может претендовать на центр нестоличной жизни.

Отсюда — к примеру, закономерным следствием, полное отсутствие критериев. И в этом, на мой взгляд, заключается главная проблема нашего культурного сознания. Здесь все, что блестит — золото, все что делается — хорошо и красиво уже по одному факту своего появления и проявления. В моем родном Челябинске невозможно опозориться, киксануть, провалиться — потому что отсутствует само понятия дна. Как, впрочем, верха и низа, права и лева, минимальной адекватности запросам сегодняшнего дня. Челябинский культуртрегер не слишком отличается от обывателя, западающего на блески пустотных канонов всего внешнего, словечек, типа «духовность» или «личностные вибрации».

Все это мирволит некоему отставанию. Я не зря тут вспомнил об обывателе, который, как правило, пребывает в прошедшем длительном. Новизна вряд ли уютна, соответствие полноте переживаемого момента и вовсе непереносимо. Куда легче существовать в атмосфере не раз опробованных смыслов, от частого употребления стертых и превращенных в штампы. Зато все предсказуемо и понятно.

Другим закономерным следствием непроявленности критериев, оказывается отсутствие критики. Современным искусством у нас, кажется, в основном зани-

маются люди, имеющие отношение к сфере высшего образования. Что сообщает всему об искусстве написанному неисправимый налет назидательности и меланхолического наукообразия. Все остальные попытки культурной журналистики, есть отработка информационных поводов и полнейшее отсутствие аналитики. Кстати, сами поводы эти, вполне естественно, не имеют иерархии или хоть какой-нибудь структуры: фестиваль самодеятельности Ашинского района, выход очередного графоманского сборника или выставка Церетели для «культурного» челябинского журналиста имеют практически одну степень ценности. Не важно, что танцует японский танцовщик, классику или модерн, главное — что он «заграничный». Или, как вариант, зело «духовный», «метафизичный». Утрирую, конечно, но сил нет всему этому цветнику радоваться.

Именно этим самым неразличением и слипанием в один единый моток провинциальный ландшафт проявляет свою родственность материалам стенографического качества. Это постоянное и безрезультатное становление во всей своей причинно-следственной красе, логически правильной, выверенной и такой одинокой. Как голос человека в пустыне — идеальное пособие, подспорье для изучения, раскладывания на периоды и составляющие. Мне очень нравится фраза Мишеля Фуко из «Археологии знания» о том, что «описание дискурса противоположно истории мысли». В этом смысле, самая подробная история любого явления уральской (и шире — российской) культуры, сколь угодно остроумная методология, все что угодно просто-таки алчут полчищ потенциальных исследователей. Тем более что, по вполне понятным причинам, амбициозность у нас распространена значительно сильнее, чем в столицах, где тебя постоянно корректируют и ставят на место табуны тебе подобных.

Только вряд ли подобные проявления самости способны вызвать радость или чувство эстетической полноты. Собственно говоря, они для этого и не предназначены. Но просто чтобы было. Чтобы наличествовало. Чтобы проистекало параллельно другим, точно таким же стенограммам, целокупным и независимым от всего остального контекста.

Первый признак не-провинциальности искусства и есть его восприятие над этой стенографической опреде-

ленностью, над этим творением-говорением безо всякой цели, вообще. Столичный житель изначально замотивирован целью — получением гонорара, созданием репутации и карьеры, решением своих экономических и социальных проблем. Почему пишет провинциальный графоман? Потому что его распирает и он не может молчать, а вообще-то, просто так — дабы перебороть, перешуметь эту звенящую пустоту вокруг; дабы создать из сырой текстуальной массы сырое тело интеллектуального двойника и накормить корявого своего гомункулуса сладко-кислыми сырками одиночества и неприкаянности — я говорю уже не о каком-то экзистенциальном одиночестве, возможном и в толпе, но именно что о томлении физическом, телесном.

Стенограмма, по сути своей, иероглифична. Претендующая на объективность, она обречена быть схемой, давать самое общее, приблизительное впечатление; точнее впечатление о впечатлении. Поверхностная, она не должна учитывать полноты всех аспектов существования — рельефа дна и тех самых подводных течений, что делают результат единственно возможным результатом. Стенограмма — всегда отсутствие, знак утраты, невозможности полноты. Именно стенограмма и кажется мне наиболее точной метафорой состояния культурного пространства, в котором я пребываю дома. На моих глазах «творится история», которая не может быть интересна мне или кому-нибудь другому: хотя бы потому, что это не со мной было.

Стенограмма дает ощущение всеохватности и очевидности каждого шага каждого из проплывающих в этой невесомости мимо меня персонажей: когда все наперечет, даже не интересуясь друг другом, мы просто обречены знать друг друга, слышать друг о друге, иметь точное представление друг о друге. Ибо на этом шагреновом и заплыванном пяточке всегда есть вероятность встречи и объяснения со своим соседом по лестничной клетке — такой же небольшой и болезной, как моя собственная, грудная клетка.

И тогда мы вызываем из памяти очередную схему — а творческая активность очередного соседа и не требует чего-то более глубокого, точного, аутентичного. Он сам обманываться рад — именно мой взгляд и делает его существование осмысленным. Потому что сам он

уже давно не знает, что делать с этим поедающим его жизнь архивом, всеми этими частностями и частями, так легко складывающимися в целое. Не потому ли у нас так любят составлять антологии и альманахи, охватывая все что есть — то есть охватываемое. Мертворожденные, они изначально обречены на архивное дефективно-дистрофичное существование. Стенограмма как стенгазета, (быть может, обманчиво) проста и доверчиво доступна всем, кто жаждет чтения. Хотя чаще всего она интересна лишь непосредственным участникам записи или узким специалистам с историко-архивного факультета. Тиражи нераспроданных сборников выстраиваются в частокол первобытных поселений — в каждом из них живет, точнее, вымирает, очередное племя. Зато какой простор для изучения и описания — вот же они все — как на ладони, такие родные и такие неинтересные.

И все-таки мы остаемся в провинции. Вспомним поэтическое эссе Хайдеггера под схожим названием и согласимся, что «чреда трудов [наших] до конца погружена в ландшафт, в его совершающее пребывание». И только наш «труд разверзает [эти] просторы». Родина гарантирует покой и сосредоточенность: здесь ты не нужен никому еще больше, чем в Москве или Петербурге. И поэтому никакой новостной, ньюсмейкерской экстенсивности, но спокойная сосредоточенность на запахе собственных мыслей. Сиди и пиши все, что заблагорассудится. Тем более что это никогда не будет иметь спроса. Здесь каждый хозяин себе и своим привидениям, поэтому параллельно развивающимся стенограммам не сойтись никогда — все слишком заняты устройством своих собственных пещер, в которых только и можно укрыться от этого ослепляющего дневного света и дурной экологической ситуации. Чтобы там бормотать себе под нос и пачкать своими открытиями и откровениями бумагу, вычерчивая стенографический отчет своего существования во всей доступной нам, мне, вам полноте. Тишина пещеры, крипта, кенотафа служит кожурой, охраняющей нетронутой красоту неповторимого моего голоса. Тем более что и сравнить-то его, кажется, не с чем.

Дмитрий Харитонов

ЧГУ

## Мифологические метаморфозы В. Кальпиди

(на материале сборников «Пласты» и «Ресницы»  
в жанре конспекта статьи)



Современный литературный процесс в России уже трудно себе представить без вторжения в «высокую литературу» региональной поэзии и прозы. Долгое время, находясь под «гнетом» центра, на «задворках» читательского интереса, провинциальная литература словно бы копила силы для эпохального рывка. И он случился аккуратно в тот момент, когда Москву и Питер обуяла полная смута во всех сферах духовной жизни, когда одновременно рухнули соцреализм и либерально-социалистическая «шестидесятническая» литература.

Особенно агрессивно в этих условиях повела себя уральская литература. Имена прозаиков А. Верникова и А. Матвеева, поэтов В. Дрожачих и В. Кальпиди,

критиков Н. Лейдермана, М. Липовецкого, Д. Бавильского быстро оккупировали все самые престижные издания от «Нового мира» до «Золотого века» включительно. Но здесь и далее пойдет речь о поэте и человеке, который во многом и подготовил означенный культурологический прорыв — о Виталии Кальпиди.

Как профессиональный (это слово я подчеркиваю) поэт Кальпиди сложился достаточно рано. Годам к 20-ти он уже имел несколько примечательных творческих побед, которые по целому ряду экстралитературных причин остались невостребованными. Что оставалось делать? Оставалось уходить в андеграунд, что и неизбежно свершилось... К началу Перестройки Кальпиди был хорошо известен завсегдатаям полуподпольных «поэтических салонов», случавшихся в Перми, Свердловске, Москве. Кроме того, он имел с десятков зарубежных публикаций.

К широкому отечественному стихолюбю он пришел в 1987 году, когда сначала в «Урале», а затем, если не ошибаюсь, в «Знамени» и «Октябре» появились подборки его текстов. Постепенно означенного порядка явления стали регулярными, а в 1990 году в Свердловске выйдет дебютная книга стихов «Пласты»... Потом будут еще четыре книги, последняя из которых — «Ресницы» (1997) — несомненная удача.

Для постмодернистического сознания, носителем которого выглядит Кальпиди, характерна предельная мифологизация мира и человека. Действительность как бы перестает быть самой собой, сливается с текстом и подменяется им — и обратно, и наоборот.

Вообще говоря, мифотворчество рассматривается как важнейшее явление в культурной истории человечества, так как миф выражает мироощущение и миропонимание эпохи его создания. К тому же миф — форма познания действительности, что немаловажно в современности, когда утерялись все ориентиры названного выше процесса. «Мифологическое мышление оперирует, как правило, конкретным и персональным, манипулирует внешними и вторичными качествами предметов... Конкретные предметы, не теряя своей конкретности, могут становиться знаками других предметов или явлений, то есть их символически заменять», — говорится в знаковой статье энциклопедии «Мифы народов мира».

В XX же веке складывается неомифологическое художественное сознание. Здесь миф превращается в реальность, а реальность в миф, исчезает всякая временная и модальная дискретность. Здесь прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверх реальность — просто единая субстанция, переливающаяся из одного в другое состояние, так, что каждый поворот подобен повороту калейдоскопа, с бесконечным разнообразием меняя расстановку, сочетаемость, членение и расчленение тех же элементов.

Подобные подходы без труда отыскиваются в творчестве В. Кальпиди. Достаточно обратиться к стихотворению «Конспект»:

Троянские кони пасутся у стен Сталинграда.  
Гришку-расстригу венчает на царство народ.  
Ливень уральский вприпрыжку планету клюет.  
Парами дети выходят из детского сада.

Аналогичным образом построены тексты «Ахейская сказка», «Авиаторы-1913», «Сентиментальное путешествие к Гоголю» и др., объединенные, что весьма симптоматично, в раздел под именем «Уроки истории». Мифологические мотивы в данном случае служат как раз основой осмысления совершенно реальных проблем человеческого бытия.

Иного рода мифологические ноты наблюдаются в мини-цикле «Ученическая тетрадь». Программу их звучания задает стихотворение «Мне лучше всего голосить, когда звезды — налево, созвездья — направо». Мифологическое пространство здесь очень внешнее, во многом вычурно-искусственное, что логично — собрание ранних стихов:

Ночь пальцами скажет, что Балу украл кабардинец,  
и станет кривиться — глухая, темная, косая...

(«Мне лучше всего голосить, когда звезды — налево, созвездья — направо»).

Ату его! Его ату!  
Ау, Рембо, Рембо Артю!  
(«обмеР»)

Весьма специфическое миф-пространство складывается в кратком собрании стихов, наименованном «Ах города». Здесь выстраивается легендарная уральская триада:

Челябинск (Челяба) — ад; Пермь — чистилище; Свердловск (Екатеринбург) — рай.

В последнем случае не следует слишком усердно доказывать, сколь важен в литературоведении анализ такого понятия как город, а заодно, безусловно, и самоощущение его обитателя, особенно на рубеже нового тысячелетия.

Следует заметить, что за последние два столетия детально изучены и с художественной, и с научной точки зрения две русские столицы — Москва и особенно Петербург. В то же время о провинциальном городе, на котором в сущности, и стоит Русь — Россия<sup>1</sup>, сказано не так уж много. Желанием заполнить одно из географических пятен на литературоведческой карте и вызвано появление этого краткого опуса.

Урал (Яик) всегда был страной городов, что связано с формированием его как заводской зоны. В конце XVII и дебюте XVIII веков вместе с Петровскими реформами начинается активное промышленное развитие края<sup>2</sup>. Многие города: Невьянск, Екатеринбург, Пермь, Златоуст, Касли и проч., формируются либо на базе заводов, либо вместе с ними. Подобная практика градообразования стала на Урале традиционной и активно использовалась во времена индустриализации уже при советской власти (ярчайшие здесь примеры — Магнитогорск<sup>3</sup>, а также разного рода «закрытые города» — целые полисы за колючей проволокой, известные ныне под названиями Снежинск, Озерск, Трехгорный и т. д.).

Достаточно скоро в пространстве меж Европой и Сибирью в XIX веке сложились два колосса — Екатеринбург<sup>4</sup> (1723) и Пермь (1781)<sup>5</sup>, поглядывавшие в сторону российских столиц, оттого, вероятно, во многих отношениях архитектурно<sup>6</sup> и нравственно преизрядно на них похожие. Много позже к ним добавился Челябинск (1736), никуда не заглядывавшийся и развивавшийся каким-то своим странным «другим путем». Побывав какое-то время административно-военным центром странной Исетской провинции, этот город за активное содействие пугачевскому мятежу в 1773–75 годах оказался «разжалованным» в уездные города и вошел в состав Уфимского

наместничества. Лишь в 1933 году, после разделения Уральской области на три части, Челябинск вдруг вновь обрел некий столичный налет, но не более того.

Двадцатый век завершил формирование и лица, и, что особенно важно, сознания каждого из названных мегаполисов. Об этом подробнее.

Конец нашего столетия ознаменовался литературным взрывом на Урале. Выяснилось, что здесь есть не только единично титанические фигуры вроде Н. Решетникова, Д. Мамина-Сибиряка, Б. Ручьева, П. Бажова, стремившиеся в первую очередь отметить в столицах, но и целый круг художников слова, отстаивающих именно региональное самоощущение и противопоставляющих себя, как это модно ныне говорить, центру. Уловив такую тенденцию, процесс-журнал «Несовременные записки» за № 1 от 1995 года обратился к трем известным в трех крупнейших уральских городах авторам, двое из которых В. Раков и Н. Болдырев — собственно поэты, а В. Курицын — критик, успешно работавший и работающий в поэтическом пространстве, нарисовать образ своего «градопространства», передать его музыку<sup>7</sup>. Результаты получились преинтереснейшие. Оказалось, что Екатеринбург, который В. Курицын упорно называет «Свердловск» (адресуясь к трудовым традициям), — самый европейский город на Урале, Пермь — самый русский, недаром тезка Курицына Раков мучим некоей Идеей, которая может и (или) должна родиться, в чем нетрудно увидеть аналог столь ожидаемой всеми Национальной Русской Идеи. Челябинск же оказался городом космополитическим<sup>8</sup>, не сформировавшим четкой пространственной ориентации «Запад-Восток»<sup>9</sup>. В последнем случае все дело, вероятно, в том, что Челябинск изначально обладал выраженными азиатскими чертами. Ни один из двух других мегаполисов Урала не имел в составе «формирующих» улиц Азиатскую (ныне — улица Елькина) или мечеть в центре города. В то же время мощнейшая «европейская прививка» середины 30–50-х годов XX века (строительство ЧТЗ, эвакуации многочисленных заводов с европейской части СССР во время Великой Отечественной войны, наконец, строительство ЧТПЗ — прямой вызов, а вместе с тем, как ни парадоксально, и подражание Европе<sup>10</sup>) сформировали удивительную контаминацию постоянно переплетающихся евразийских начал<sup>11</sup>.

Следует подчеркнуть и еще одну любопытнейшую тенденцию: практически каждый русский город подсознательно тянется все-таки к Западу. Отсюда разного рода мэры, муниципалитеты, муниципальные же полиции, а на заре дореформ где-то пытались даже выдвигать шерифов. Воспоминания о восточном начале возникали только в тот момент, когда требовалось подчеркнуть свою «самость» по отношению к Европе («Да, скифы мы, да, азиаты мы...»). Из этой серии и переименование утонченно-куртуазного Санкт-Петербурга (где никакая революция не прошла бы) в кургузый, а в чем-то и просто вульгарный Петроград (откуда и «бабахнула шестидюймовка Авророва»...).

Возвращаясь к уральской тематике, добавлю еще одну сложившуюся в сознании после чтения этих статей триаду. Челябинск — «ад», Пермь — «чистилище», Екатеринбург (Свердловск) — «рай». Для первого утверждения найдется несколько достойных оснований, во-первых, крупнейший ныне город Южного Урала основан в урочище (низине) Челяби, сам корень этого, кстати, по одному из тюркских вариантов имеет сему «яма», дно. Далее, Болдырев в своей статье настаивает на отсутствии в Челябине (а именно так чаще всего именуют этот город современные поэты) садов и парков («пейзажей») — пресловутых эдемских признаков. Пермь же становится «чистилищем» потому, что здесь есть свой духовный пейзаж — та самая идея, которую должна обрести душа, после чего отправится в «рай» — Екатеринбург<sup>12</sup>.

Соответственно этим подходам и мироощущение человека в таком городе, обозначенное в стихах ведущих уральских поэтов.

Вообще, самоощущение человека города в русской поэзии технократических XIX и XX веков грубо можно свести к трем ипостасям:

\* человек наблюдающий («Евгений Онегин», «Размышления у парадного подъезда», «Облако в штанах» и пр.);

\* человек преобразующий (поздний Маяковский, вся «пролетарская поэзия»);

\* человек страдающий («Медный всадник» и проч.).

Именно последний подход ближе всего современным уральским авторам. Симптоматичны в этом смыс-

ле стихотворения «Взгляд» В. Кальпиди<sup>13</sup>, «Нас сглотнул, как слюну европейский восток» Вяч. Ракова<sup>14</sup>, «Трамвай» Ю. Казарина<sup>15</sup> и др.:

Нас сглотнул, как слюну европейский восток,  
И вольно же нам спать в этой дымной утробе,  
Пропуская, как дети, последний урок,  
И последнюю смерть, и еще в этом роде<sup>16</sup>.

Но в то же время такое ощущение разнится в зависимости от полисной принадлежности (о чем уже было сказано выше).

Даже в среде самых мрачных екатеринбургских авторов вдруг прорезаются образы человека в пространстве сада, то есть возникает пресловутый эдемский мотив. У Сандро Мокши есть такие строки:

Сад<sup>17</sup>  
сюда соловьи спешат  
сесть на сирень и солировать  
сядь сам на скамейку иль стул  
посреди садовой аллеи и слушай...<sup>18</sup>

Из той же серии текст Игоря Сахновского «Городская ода». Создавая непритязательный облик «орденоносного бардака», он не забывает про «пристальный свет Рождества»<sup>19</sup>. Наконец, можно вспомнить о странно-оптимистичеких творениях Романа Тягунова «Россия — родина слонов»<sup>20</sup> и «В библиотеке<sup>21</sup> имени меня»<sup>22</sup>. И далее именно в среде «екатеринбургско-свердловских человеков» возникает столь несвойственное сейчас ожидание Мессии, для поэта Тягунова материализующегося в образе А. Пушкина (что вполне характерно для русского сознания):

Блажен, кто посетил. Декабрьское восстанье.  
Парад взлетевших звезд и сбившихся планет!  
Трещит зеленый лед. Мундиры. Танцы. Стансы.  
Империя. Помост!  
А Пушкина все нет<sup>23</sup>.

Иначе скроен менталитет «пермского лирического героя». В одном из ранних стихов Кальпиди «Пермь» есть такие строчки:

Пермь — пернатое засилье, вотчина ворон и галок.

Пермь — пробирка галереи, где шурует позолота в потайных карманах ночи...<sup>24</sup>

И ниже:

А на деле выходило — тарабарщина, не город:  
стойбища гудрона, гари, копоти, чубатых труб,  
сдача с гривенника двушкой, сорванный на спевке голос,  
топография густая треснувших зимою губ.<sup>25</sup>

Такой подход следует считать программным. Любой человек «пермского периода» переживает перманентный раскол культурного сознания (не следует путать с шизофренией, там раскол сознания иного сорта)

Чусовой — это совы на сучьях сосновых  
над часовенкой совести в частых засовах —  
вот Флоренция, Данте, моя.

Здесь на чьем-то слуху лишь мои псевдонимы  
Те, что местной печатью усердно ценимы,  
но писал эту кривду не я.<sup>26</sup>

— вещает Ю. Беликов в «Запахе Флоренции». Подобный раскол сознания порождает весьма своеобразные мироощущения, которые весьма сложно отклассифицировать, ибо включают самые невообразимые гаммы переживаний:

Он хватает распатанный стул  
и танцует с распатанным стулом.

(Ю. Беликов «Небывалый загул»<sup>27</sup>)

Дальше всех идет, однако, В. Дрожащих, создавая своеобразную фантазмагорию чистилища в «сосисочном цикле»: <sup>28</sup>

в саду на скамейке сидели сосиски,  
одна в телогрейке, одна — по записке,  
одна — в тубетейке, одна — без прописки,  
в саду, на скамейке, без порта приписки.  
В саду на скамейке, завернуты в шали,  
сидели сосиски, газеты читали.

читали журналы, читали записки  
и в шахматный вестник влюблялись сосиски.

Самый человек в пермском топосе перестает ощущать пространство-время, а также все знаки состояния и препинания:

Нелюбовь разлита вокруг  
Как аннушкино масло.  
Над ней старческие губы  
Федора Тютчева...  
А над теми губами —  
Невозможное обыкновение любить.<sup>29</sup>

Самое сумеречное состояние души наблюдается в Челябинске. Это город без сада, без зелени, без света, без счастья и еще многих других без. Неслучайно, в большинстве текстов «столица Южного Урала» именуется просто «Челяба». Программным стихотворением здесь выглядит стихотворение В. Кальпиди «Пейзаж с городом».

Как площадь, широкая осень в кожаный хруст переплетает  
сыплет трухлявые листья по направлению ветра.  
Жабрами дышит земля по направлению ветра  
(ну, не сама — из-под плетки:  
сытые хлопья дождя ею, как кубиком вертят).<sup>30</sup>

Кальпиди вторит А. Гашек в стихе «Октябрь: пьеса для джаза»

Какие зубы у тоски  
у как она берет в тиски  
как волочит и тянет  
и давит и тиранит.<sup>31</sup>

Но вероятно, по этой причине у «человека челябинской ауры» острее восприятие происходящего, он в состоянии документально точно выразить текущий момент:

На остановках спит честной народ,  
Спасаящийся чесноком от гриппа.  
Не просыпаясь он стоит и ждет  
Автобуса. Бессмертия, Эдипа.<sup>32</sup>

Вместе с тем с недавних пор, с открытия Аркаима, ощущения жителя града на Южном Урале претерпели известные изменения. «Город солнца» (как часто называют Аркаим) привнес мотив света или (по крайней мере) надежду на свет. Возникает чувство, что мрак ада возможно преодолеть и узреть светлый облик мира

Вот Пушкину не нужен логопед,  
А мы до наглости косноязычны.  
Ни снега, ни травы не надо  
Нужен свет, который нас сведет  
Практически на нет.  
Как профессионал, застукав нас с поличным.<sup>33</sup>

Можно сказать, что мифологические мотивы «раннего» Кальпида играют структурно-образующую роль, они выпуклы и осязаемы настолько, насколько могут быть.

Иного рода мифологизм в последней книге «Ресницы» («Прошли года чредою незаметной, но как они переменили нас» — справедливо заметил А. Пушкин»). Носителями мифологического сознания тут становятся стихии

\* огонь  
\* вода  
\* земля  
\* воздух.

Автор расставляет их так, как и положено в любом мифе — в оппозиции, которую открыл Клод Леви-Стросс: «твердое-жидкое», «влажное-сухое» и т. п.

Нас облегчает снег, нас обретают воды,  
Чужая память нас волочит по земле,  
мы падаем в костры невидимой свободы  
и ползаем в золе  
(«Мушиный танец звезд на все, на все похожий»).

Другая важная извечная «религиозно-философская оппозиция» «жизнь-смерть». Но смерть для поэта отнюдь не конечное состояние тела, а непрерывное трагическое ожидание «конца света»: «бессмертье человека смертно».

Из традиционных мифологических образов следует выделить обращение к историко-литературным фи-

гурам: Третьяковскому, Гоголю, Пушкину. Все они — ипостаси Мессии (вторичный мифологизм), царящего над человеческой суетой.

Куда ж нам плыть, А. Пушкин? А туда,  
где выплюем мы жабры кружевные  
и где уже не жидкая вода  
нас на поверхность вытолкнет живыми...

## Примечания

<sup>1</sup> Так в нашей стране сложилось искони, что столицы практически всегда находились в некоем ином измерении. Процессы их развития имели совершенно другую по отношению к остальной стране направленность. Так, Петербург задумывался как город, заведомо противопоставленный национальному городскому менталитету. То же произошло и с Москвой в годы советской власти. Именно ее архитектура (Дом Советов, помпезные «сталинские» высотки) и должны были символизировать новый коммунистический город. Аналогично — и сейчас. Собрав около 90 % финансовых потоков, Москва живет полноценной европейской жизнью, чего явно не скажешь о других городах и весях России.

<sup>2</sup> К исходу XVIII века на Урале уже насчитывалось 42 города

<sup>3</sup> В этом плане систему уральского градостроительства можно признать уникальной. Как пишет в своей статье «К семиотическому изучению культурной истории большого города» (Уч. зап. Тарт. Унта. — Тарту, 1986. — С. 8) Вяч Вс. Иванов градообразующими элементами всегда были «храм — религиозный центр, и дворец — сосредоточие административной власти, и крепость — военный опорный пункт, и рынок (торговый центр), и библиотека-архив (чаще всего во дворцах и храмах)». Иными словами, ключевым в уральском полисе становилось производственное, а не торговое начало. Еще более уникальную формообразующую структуру имел до последнего времени Магнитогорск. У него отсутствовал не только торговый центр, но и храм.

<sup>4</sup> В ту пору его облик определяли Екатеринбургский (в самом центре города) и Верх-Исетский металлургический заводы, Монетный двор, Гранитная фабрика (более подробно см.: Иофа Л. Е. Города Урала: Эконом-геогр. исслед. — М., 1951. — 423 с.

<sup>5</sup> Начало Перми дал Егошихинский поселок медеплавильного завода (см. об этом: Черкасова А. С. Экономическая и социальная динамика Егошихинского завода в 20–70-е годы XVIII века // 250 лет Перми. — Пермь, 1973).

<sup>6</sup> В архитектурной ткани и Екатеринбурга, и Перми хорошо читаются фрагменты, заимствованные у Петербурга и Москвы.

Достаточно сравнить только Тверской бульвар в Москве и улицу Ленина (Сибирский тракт) в Екатеринбурге.

<sup>7</sup> Уникальным даром слышать музыку архитектуры (ср. оборот «архитектура — застывшая музыка») обладал А. Блок (см. Гамаюн). Я не собираюсь ровнять ни Ракова, ни Болдырева с Блоком: здесь важно самоощущение...

<sup>8</sup> Термин употребляется безоценочно.

<sup>9</sup> Более подробно см. Раков В. Пермская Идея // Несовременные записки. — 1995. — № 1. — С. 4–13; Курицын В. Свердловск: трудовые традиции. — Там же, с. 14–19; Болдырев Н. Ностальгия по пейзажу. — Там же, с. 20–29.

<sup>10</sup> Это было ответ Советского Союза на эмбарго, введенное канцлером тогдашнего ФРГ Конрадом Аденауэром на поставку труб большого диаметра. Завод был построен в фантастически короткие сроки, и первый «трубопрокат» вышел под лозунгом «Труба тебе, Аденауэр!». Скорее всего, именно с этого момента «еврочерты» стали доминировать над «раскосыми глазами».

<sup>11</sup> Чисто европейская главная городская площадь и мусульманская мечеть в полукилометре от нее, европейский вокзал, являющийся «воротами в Азию». Даже советский герб представлял собой странное сочетание верблюда и металлургического стана.

<sup>12</sup> Номенативно-мистический подход. В свое время, с установлением советской власти Екатеринбург был канонизирован по высшему разряду: именем ближайшего ленинского соратника и соавтора царевубийства Якова Свердлова (было, кстати, совершенно дикое предложение, шедшее, если не ошибаюсь, от УралСовета — переименовать Екатеринбург в Цареубийск!), несколько позднее Пермь обрела имя советского вождя «второго уровня», став Молотовым. На Челябинск же даже никто не покусился. Да и вообще, городу на Южном Урале грех жаловаться на излишнее внимание властей. Из управителей уходящего столетия только Б. Ельцин дважды (да и то, вероятно, потому, что сам уралец) посетил сей мегаполис. Вероятнее всего, что Челябинск после кыштымской трагедии 1957 года считался «зачумленным».

<sup>13</sup> Кальпиди В. Взгляд / Пласты. — Свердловск, 1990. — С. 65.

<sup>14</sup> Раков В. Антология. Современная уральская поэзия. — Челябинск, 1996. — С. 221.

<sup>15</sup> Казарин Ю. — Там же, с. 114.

<sup>16</sup> Там же, с. 221.

<sup>17</sup> Здесь и далее сохраняется авторская орфография и пунктуация.

<sup>18</sup> Там же, с. 188.

<sup>19</sup> Там же, с. 247.

<sup>20</sup> «Россия! Родина!.. слонов, / велосипедов, водорода... / Что ни любовь — любовь до гроба. / что ни поэт — то Тягунов» (см. там же. С. 308).

<sup>21</sup> Библиотека, по мнению уже упоминавшегося Вяч. Иванова, есть признак сформировавшейся культурной ауры (подробнее см.: Иванов Вяч. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Уч. зап. Тарт. Ун-та — Тарту, 1986. — С. 8)

<sup>22</sup> «В библиотеке имени меня / Несовершенство прогибает доски. / Кариатиды города Свердловска / Свободным членом делают наброски / На злобу дня: по улицам Свердловска / Гомер ведет Троянского Коня / В библиотеку имени меня (см.: Антология. Современная уральская поэзия. — С. 309).

<sup>23</sup> См.: В Михайловском зима перерастает в осень. — Там же, с. 310–311.

<sup>24</sup> Кальпиди В. Пермь // Пласты. — Свердловск, 1990. — С. 66.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Антология. Современная уральская поэзия. — С. 18.

<sup>27</sup> Там же, с. 21.

<sup>28</sup> В таком «неформальном» виде человеческие души еще не изображал никто.

<sup>29</sup> Автор откажет себе в удовольствии дать ссылку на страницу. Данный текст уместнее давать как анонимный, ибо о ярче всего раскрывает тенденцию.

<sup>30</sup> Кальпиди В. Пейзаж с городом // Пласты. — Свердловск, 1990. — С. 68

<sup>31</sup> Антология. Современная уральская поэзия. С. 50.

<sup>32</sup> Бавильский Д. Сегодня, между прочим, Рождество / Там же. С. 17.

<sup>33</sup> Кальпиди В. Невнятное признание // Пласты. — Свердловск, 1990. — С. 54.



*Анна Сидякина*

Пермский Госуниверситет

## **Между «святым и грешным»:**

**поиски и компромиссы  
пермского андеграунда**



Очерки, эссе, мемуары и исследования о культурной жизни 70-х, появляющиеся в последнее десятилетие, все чаще оказываются посвящены не только искусству этих лет, но, и, может быть, даже в большей степени, проблемам социокультурной динамики — взаимоотношению различных культурных типов и слоев, механизмам адаптации творческого эксперимента в локальной и массовой среде, и т. д. В результате чего эпоха семидесятых перестала восприниматься безликим и безымянным промежуточком перед внезапным всплеском художественной активности 80-х, и обнаружила в себе перспективную, обращенную не только в «тупиковую» бесконечность постмодернизма, но и к ее возможному преодолению. 70-е годы в свернутом, спрессованном виде вместили в себя и вечно драматические оппозиции русской культурной парадигмы, и пародийные подмены ее дуалистических оснований, и многочисленные формы синтезирования промежуточных уровней, т. е. возможностей *иного*

и различного. Иными словами, при сохранении опорной (дуальной) модели, культурная практика 70-х предлагает и варианты ее нейтрализации — возможность формирования той самой — третьей — зоны между «святым и грешным»<sup>1</sup>. Имея в виду, что в действительность гораздо более разнообразна и богата нюансами, чем схематичное представление о ней, все же можно сказать, что пермские литературно-художественная ситуация в конце 70-х — 80-е годы, аналогично общероссийской, характеризуется очевидным противостоянием двух направлений — традиционно-почвеннического, со стороны официальной культуры, и — авангардно-новаторского аутсайда, формирующегося в недрах художественного андеграунда. С последним связаны тенденции обновления и перспективы творческой эволюции, о чем свидетельствуют сегодня, к примеру, такие состоятельные художественные явления как поэзия Виталия Кальпиди, фотография Андрея Безукладникова, живопись Вячеслава Смирнова, керамика Мацумаро. Можно перечислять и дальше: Вячеслав Остапенко, Владислав Дрожачих, Павел Печенкин, Юрий Беликов, Юрий Чернышев — благодаря им в 80-е годы разрушалось представление о провинциальной ограниченности и отсталости пермской литературы и искусства. В творчестве этих авторов впервые обозначились тенденции актуального художественного мышления, что способствовало синхронизации артпроцессов центра и периферии.

Подобно тому, как это происходило во многих крупных городах, пермский андеграунд образовал насыщенную и творчески активную среду, сплотившую целую плеяду молодых поэтов и художников, критически настроенных по отношению к официальному искусству и увлеченных поиском «иных» выразительных возможностей. Но в отличие, допустим, от во многом самодостаточной и локальной среды «московского концептуализма» — о чем пишут С. Гандлевский, М. Айзенберг и др. — нонконформистские настроения пермского андеграунда в целом носили менее радикальный характер. В этом смысле, пермским новаторам были ближе поведенческие принципы другого круга московских неофициальных поэтов — «новой волны» — которых, конечно, не печатали по причине идейно-художественного несоответствия, но сами они были открыты к участию в государственных творческих

структурах: учились в Литинституте, пытались, по возможности, публиковаться в журнальных изданиях. «Новая волна», согласимся с М. Айзенбергом, находилась в промежутке между «официальной» и «неофициальной» литературами<sup>2</sup>. С ее стороны неприятие творческого норматива не подразумевала полного отказа от традиционных публичных форм литературной жизни.

Не останавливаясь причинах преобладания той или иной тенденции в литературно-художественной жизни уральских городов, вернусь к тому, что творческий поиск и социокультурная ориентация молодых пермских авангардистов, общность которых начала складываться в середине 70-х гг., оказались во многом близки поведенческим принципам московской «новой волны».

## **1. Формирование среды. Стратегии и маневры**

В Перми существовали две «инкубационные пробирки», в которых зародилось, сплотившись впоследствии, поколение пермского андеграунда. Появление поэтических новаций связано с филфаком университета: здесь с 1972 по 1980 гг. учились поэты В. Дрожачих, Ю. Беликов и В. Кальпиди.

Литературная жизнь филологов концентрировалась вокруг факультетской стенгазеты «Горьковец», ставшей в эти годы символом свободомыслия и скрытого социального протеста, степень интенсивности которого, впрочем, колебалась — не только в зависимости от общей атмосферы на факультете, но и от стилевых предпочтений сменявших друг друга главных редакторов. Несколько туманная, абстрактная символичность «Горьковца» эпохи В. Дрожачих сменилась, с приходом Ю. Беликова, яркой экспрессией, сатирической травестией, и, в целом, более резкими формами словесной жестикюляции. Бунтарским настроениям «Горьковца» этого периода соответствовало и приложение — «Красная строка» — листок факультетского литобъединения, встречи которого вела редактор Пермского книжного издательства Н. Гашева, в прошлом выпускница филфака.

Тесная филологическая преемственность, характерная для жизни факультета в эти годы, в сочетании с общей событийной, информационной насыщенностью студенческой среды, способствовали формированию де-

тельного творческого круга, в котором, кроме Ю. Беликова и В. Дрожащих, были заметны В. Запольских, Ю. Асланьян, А. Субботин, А. Попов, М. Крашенинникова, А. Ширинкин, М. Шаламов, С. Финочко (В. Кальпиди был отчислен в 1974 г., после первого семестра). Ярким событием жизни филфака этого времени, с участием тех же действующих лиц, стала имевшая долгий резонанс постановка спектакля по пьесе М. Горького «На дне», в которой (Ю. Беликов изображал Клеца-рабфаковца, В. Дрожащих — Артиста, С. Финочко — Сатина) зрители узнавали реальных персонажей, в том числе руководство факультета. После бурного успеха спектакль был подвергнут репрессиям — та же судьба была уготована и многим настенным сочинениям «Горьковца». Его страницы зияли дырами от выстриженных ножницами признаков опасного свободомыслия, в том числе уничтожались дерзкие стихи Ю. Беликова («Я — дискач!»), исполненные романтического бунтарства и прямолинейной реакции на жизненные обстоятельства.

По словам Беликова, «мы ощущали себя мошками, застывшими в янтарной смоле — и нам хотелось прорваться к настоящему времени»<sup>3</sup>. Хотелось искренности и открытости, но время требовало уклончивых слов и косвенной речи. «Нужно как-то иначе», — эта фраза преподавателя филфака Р. В. Коминой (воспитавшей несколько поколений пермских гуманитариев) в ответ на очередной всплеск бунтарской активности Беликова, точно выразила уже начавшийся перелом в настроениях молодых поэтов Перми середины-конца 70–80-х гг.

В это время происходила смена культурных ориентиров: от эстрадного бунта к многозначному слову, к сложному, углубленному символу, насыщенной ассоциативности. В поэзии стало часто и не случайно появляться слово «тень». Владислав Дрожащих с Виталием Кальпиди, в творческом тандеме отделившиеся к тому времени от университетской жизни, обозначили этим словом скрытое пространство поэтической традиции — оно звучит, например, в названии их совместной поэмы «В тени Кадриорга» (1981), в модернистских реминисценциях («Ты лишь подруга ее — девочка с тенью колосса» (В. Дрожащих). Юрий Беликов теоретически обосновал придуманный им самим термин

«теневая метафора» и манифестировал его в дипломной работе (1980 г.), посвященной метафоре А. Вознесенского и Ю. Кузнецова, осмыслив таким образом не только культурно-контекстуальные принципы нового художественного мышления, но и собственную творческую стратегию: «Теневой метафоризм предполагает перенос значения целого стихотворения, иногда отдельной его строфы, иногда отдельного слова, отбрасывающих смысловую тень, на различные предметы и явления жизни в ее историческом развитии... О настоящем поэте нужно судить не по размерам его фигуры, а по размерам его тени... Теневой метафоризм в целом является принципом мышления нашего современника».

В 1978 г. на филфаке, по инициативе Ю. Беликова, и под его руководством, все тот же круг авторов (Ю. Беликов, А. Субботин, Ю. Асланьян, М. Крашенинникова, А. Попов, М. Шаламов, В. Запольских, Н. Вечтомов, А. Ширинкин) объединился в группу «Времири», в названии которой, взятом из стихотворения В. Хлебникова, таким образом обозначился новый вектор культурной ориентации и некоторые особенности мироощущения молодых университетских поэтов. И хотя в культурной практике «времирей» и их лидера значительным оставалось влияние «эстрадной» поэзии (многочисленные выступления были построены как эстрадные поэтические концерты, в афишках значилось: «вокально-инструментальная группа «Времири», в программе: бас-стихи, соло-стихи, ритм-стихи, ударные») — они научились различать скрытые смыслы, уходящие в глубины поэтической традиции, и пытались в эксцентричной оболочке донести до слушателей ощущение сложности и многогранности своего времени.

Подобным образом, путем поиска сложных индикаторных форм выразительности, способных к воплощению многосоставных смыслов, вырабатывался новаторский инструментарий в другом «ответвлении» пермского искусства — его изобразительной части. Эти процессы стали заметны в качестве универсальных с началом деятельности первого в городе неформального творческого клуба «Эскиз», который возник в 1977 г. в мастерской В. Жехова, по инициативе нескольких молодых людей, среди которых в первую очередь нужно назвать журналиста, а в будущем — режиссера не-

игрового кино, Павла Печенкина, начинающего литератора Федора Плотникова, скульптора Валерия Жехова и художника Александра Новодворского.

Надо сказать, что «Эскиз», покинувший через полтора года, в поисках более легального укрытия, подвальную мастерскую Жехова, неоднократно менял статус и состав участников, перебирался, вслед за Печенкиным, с места на место, в конце своей истории уже существовал лишь в качестве газетной рубрики — но его прижившееся название, так или иначе, на протяжении почти десяти лет возникало в связи с наиболее яркими событиями пермского неофициального искусства.

В повале Жехова, где в первоначальном составе собирался «Эскиз», царила атмосфера творческого азарта и раскованного общения, объединявшая молодых художников, литераторов, журналистов, музыкантов, театралов и т. д. По словам самого В. Жехова, «здесь было много людей. В этом подвальчике побывало *очень* много людей...» Здесь сутками напролет читали стихи, говорили об искусстве — вдохновенно, яростно, горячо — жизнь в мастерской клубилась, «как в котельной, — вспоминает М. Колегов, один из посетителей «Эскиза», — клубы дыма, и в облаке дыма художники, поэты... Всё спорили, что-то доказывали, глаза на многое открывали друг другу — буквально всё гудело. Тема искусства была центральная, связующая». Стены подвала были увешаны картонными листами с цитатами из Рериха, Пастернака, Рене Шара, Экзюпери, Бергсона, Сартра. Высокологие изречения («Цель творчества — самоотдача. Б. Пастернак», «В искусстве мы пребываем лишь там, откуда уходим, мы творим лишь то, от чего отчуждаемся, мы приобретаем длительность, уничтожая время. Рене Шар») соседствовали с репликами местных безымянных гуманистов: «Люди! Будьте добрыми!»

Все начиналось со спонтанных встреч, но вскоре инициаторы объединения пришли к решению собираться более организованно: был выработан регламент работы, раз в неделю проходили тематические обсуждения, для чтения лекций приглашались профессиональные искусствоведы, филологи, социологи. Интересовало все: история искусства и религии, нетрадиционная медицина, психология и кибернетика, аномальные явления, и т. д., но прежде всего волновала нетрадиционная худо-

жественная и философская проблематика. Участники встреч (среди них, кроме выше названных организаторов клуба: В. Белобородов, В. Кириллов, Т. Черепанова, Н. Печенкина, И. Тюленев, М. Колегов, Л. Куколев, Л. Лемехов) стремились всеми силами преодолеть обычное для провинции ощущение изолированности и оторванности от магистральных художественных процессов, к тому же усугубленное обстоятельствами закрытого города и особым консерватизмом пермских официальных творческих структур. «Я был просто как губка, — говорит о себе П. Печенкин, — раскрылся и начал впитывать в себя всю эту информацию, с чудовищной жадностью». Участники клуба были непосредственными источниками информации друг для друга: «Для меня, — вспоминает М. Колегов, — Валера Жехов многое открыл — в том, как рисовать, и вообще он выделялся по познаниям. Сальвадора Дали, Делакруа, футуристов, кубистов, экспрессионистов — знал все». «В живописи, — как рассказывает другой участник «Эскиза», В. Белобородов, — нужно было переболеть импрессионизмом, обязательно. Это даже плохим тоном считалось, если ты не знаешь, что такое импрессионизм, и не можешь назвать ни одного художника из этого числа. Ну и, конечно, интерес был ко всей *другой* живописи: тогда уже немного знали тех, кто уехал на Запад, знали Малевича, Шагала, Кандинского, Филонова». С зарубежной философией знакомились по критическим трудам. Кое-что удавалось достать из художественной прозы. Стихи читали в огромном количестве, все подряд: Есенина, Маяковского, Ахматову, Цветаеву, Кирсанова, Вознесенского, Кузнецова. Среди музыкальных пристрастий этого круга молодежи выделялась старинная музыка (16–17 века), в моде был Вивальди, ну и, конечно — джаз-рок и различные синтезированные композиции. Символом нового кино стал «Андрей Рублев» Тарковского<sup>4</sup>.

Существование «Эскиза», который регулярными, насыщенными встречами и творческими акциями создавал русло и ритмичное течение неофициальной художественной жизни, отчасти устраняло ощущение оторванности от некоего «общего» процесса. Но локальная среда объединения все же не позволяла внутри нее создать механизм практической профессиональной реа-

лизации. Ждать официального заказа на авангардные идеи было бессмысленно, а, в силу темперамента и социальной активности идеологов клуба, художественный поиск был во многом ориентирован именно на практическое применение. Поэтому кроме духовной и эстетической новизны искать приходилось всевозможных компромиссов и обходных маневров для адаптации новаторского опыта.

Ставка делалась на смысловую перезагрузку традиционных, общепринятых форм. Театральный капустник превращался в хеппенинг, изображение цветка в резном орнаменте ресторанный зала — в лилию, символ Благовещения. Один из участников «Эскиза», в прошлом начинающий писатель В. Белобородов, разрабатывал так называемую «стратегию Сен-Жермена» (ни к чему, впрочем, не обязывающую). Невозможность «прямого» жест тренировала художественную изощренность и способность к диалогу-сотворчеству, провоцировала скрытую глубину смысла, напрягала атмосферу, сам воздух делала проводником художественной интенции, целенаправленных намеков, иносказаний, формировала пространство молчаливого высказывания. В этом смысле, «Эскиз», подобно московским концептуалистским кругам, был занят проблемами функционирования искусства. Но, в отличие от аналитической установки концептуализма, пермские авторы, обнаружившие в современности тенденцию «отслаивания идеи от материала»<sup>5</sup>, восприняли ее в качестве тактического приема для достижения обобщающих, синтезирующих целей.

Одной из самых ярких и незабываемых акций первого «Эскиза» стало театрализованное костюмированное действие «Ночь на Ивана Купала» (1978 г., сценарий П. Печенкина и В. Белобородова). Драматургия действия подразумевала вариативность, одновременное развитие нескольких сюжетных линий на разных площадках, возможность их самопроизвольного пересечения с финальным соединением в центре, на общей поляне. Идеология этого хеппенинга (терминология актуального искусства уже входила в оборот) заключалась в попытке спровоцировать мистические переживания, воссоздать языческую поэтику отношений природы и человека. Более актуальный смысл акции — внедрение творческого импульса в окружающую среду, ис-

пользование природной импровизации как средства создания художественного образа — как раз и проявляет одну из важнейших тенденций искусства 70-х: создание синтетической природно-художественной метареальности. Всем хотелось создать нечто, преодолевающее нормативную условность, всевозможные границы и барьеры. По большому счету, речь шла о жизнетворчестве, вторгающемся непосредственно в бытийную ткань, синтезирующем единую кровеносную систему жизни и искусства. Практически же стояла проблема адаптации — экспериментального творчества в условиях советской действительности.

Убедившись в том, что, во-первых, его позиции состоятельны с точки зрения обусловленности опытом предшествующих эпох, а во-вторых, находят заинтересованный отклик среди современников — в городской молодежной среде, «Эскиз», в лице его идеологов и организаторов, активно устремился к выходу в открытый художественный процесс. Морально он давно был готов к легализации — переход к регулярной, относительно регламентированной, деятельности уже подразумевал осознание целеустремленности своей культурной практики и действенности организованной творческой силы. Тогда же, для укрепления оснований коллективной работы, начали разрабатываться организационные документы и даже атрибутика «Эскиза»: гимн и эмблема. Манифесты «Эскиза» — проекты Устава и программы клуба<sup>6</sup> — не содержали и намек на художественную новизну и какую бы то ни было эстетическую мотивацию общности. Собратьев по разуму — свободных художников — эти программные документы могли привлечь разве что изложенной в них интригой перспективы коллективной работы, по сути, социально-утопической, но подразумевающей создание такой социальной структуры художественного процесса, в рамках которой был бы возможен работающий маркетинговый механизм, организующий сбыт и поощряющий создание «высоких образцов художественного творчества». Новизна программных принципов, зафиксированных в оргдокументах, заключалась прежде всего в самом подходе к активному структурированию жизненного пространства. Что касается формальностей, то они уже были во многом обусловлены установкой на социальную мимикрию,

и как бы находились в соответствии с циркулярами системы, в которую постоянно искало возможности внедриться это неформальное по духу объединение.

И в эти, и в последующие годы, общественное, в том числе «официальное», признание авангардных идей, постепенное вхождение их в массовое сознание, происходило во многом благодаря тому, что социально активные лидеры — паровоз пермского андеграунда — не только не чурались официальных рычагов, но и всеми силами с их помощью пытались прорваться к зрителю-читателю. Двигателем этого альтернативного состава был чаще всего Павел Печенкин. Он брал на себя «черную» работу: впрягался в комсомольские структуры, действовал через всевозможные комитеты и профсоюзы, творческие центры, зарабатывал деньги для организации творческих встреч и визитов. Юрий Беликов, поэт, облачившийся полномочиями инструктора обкома, также один из тех, кто в немалой степени способствовал динамике пермской художественной жизни 80-х. Разумеется, вынужденно-добровольная мимикрия в качестве поведенческой тактики не могла не повлиять на самоощущения творческой личности. Каждый сам решал для себя этот вопрос и находил мотивации. Поразительная способность Печенкина многое начинать заново, искренняя, легкая, эмоциональная увлеченность делом в сочетании с прагматическим расчетом и умением добиться результата — все это способствовало адекватности самооценки. Юрию Беликову его путешествия «на подножке поезда ЦК» стоили внутреннего конфликта, проявившегося в мотивах раздвоенности, самозванства.

Кроме того, в социализации авангардных идей всегда участвовала широкая сеть «личной агентуры», своих людей в официальном механизме: журналисты, редакторы, методисты и т. д. — те, кто по возможности или при случае участвовал в проведении каких-либо культурных акций «новаторского» содержания — из личного интереса или просто симпатии.

Перспектива деятельности в новом общественном масштабе появилась с идеей учреждения в областной комсомольской газете «Молодая гвардия» странички, посвященной молодежному творчеству. Поскольку среди внештатных и штатных корреспондентов этой газеты были и активные деятели «Эскиза» (Т. Черепан-

нова, П. Печенкин и др.), страничка получила одноименное название, а неофициальное творческое объединение — легальную и авторитетную площадку для самовыражения. Впервые рубрика «Эскиз» появилась в номере 24 января 1979 г. В ней были опубликованы стихи С. Тюрина, В. Минченко, Ф. Плотникова, Ю. Измestьева, Т. Геркуз. Кроме того — статья о творчестве художницы Г. Хоменко, а также карикатуры Л. Лемехова и В. Чувызгалова. Несколько раз страница «Эскиз» выходила в преддверии официальных празднеств (например, к годовщине В.И. Ленина), и вообще первые выпуски имели во многом нормативно-идеологизированную окраску. Но представленное видовое разнообразие материалов (поэзия, графика, фото) подготовило почву для следующего шага «Эскиза»: закрепления в структуре, посредством организации под официальной крышей «Молодой гвардии» областного литературно-художественного объединения, что и произошло в конце 1980 г. Покинув подвальную мастерскую Жехова, «Эскиз» перекочевал на 11 этаж пермского дома печати «Звезда», где располагалась редакция «Молодой гвардии».

Содержательная специфика нового «Эскиза» заключалась в «выравнивании» художественного качества изобразительной и литературной (прежде всего — поэтической) составляющих авангардного направления пермского искусства этих лет. Экспериментальное творчество клуба в первоначальном составе, в силу интереса к общим и универсальным проблемам искусства, выражалось, по преимуществу, в изобразительной и акциональной специфике. Что касается литературного опыта «эскизовцев», то он, при общей тяге к поэзии, остался в стороне от ярких новаций — просто по причине отсутствия литературного таланта у тех, кто продвигал новую художественную идеологию. Те же, чье поэтическое будущее состоялось, остались сторонниками традиционного творчества. Ближе всех из этой среды к актуальной зоне новаций оказались поэтические начинания И. Тюленева. Ему удалось оживить и модернизировать постепенно вырождающийся в пермской ситуации этих лет традиционалистский тип творчества: ориентируясь на Ю. Кузнецова, И. Тюленев последовательно и объемно организовал структуру своего поэти-

ческого мира посредством совмещения двух культурных слоев — современного и древнерусского былинно-мифологического, с концентрацией в образе лирического героя-богатыря. Индивидуализм, независимость и яркая характерность И. Тюленева не позволили ему сразу влиться в ряды пермской писательской организации, занимавшей в отношении любого незаурядного явления оборонительные позиции.

Регулярное (примерно раз в месяц) появление в областной молодежной газете своей рубрики, позволило начинающим авторам публиковаться, минуя вердикты писательских властей, — необходимое для отбора обсуждение проходило прямо в редакции, на открытых заседаниях «Эскиза», в котором, с началом новой жизни под крышей «Молодой гвардии», резко выросла литературная активность. К прежнему составу авторов (И. Тюленев, П. Печенкин, Н. Бурашников, Ю. Калашников, А. Кленов, Т. Геркуз, С. Минин, С. Тюрин, С. Малышев и многие другие) присоединились поэты из области, в редакцию шли читательские письма со стихами, которым нужно было давать профессиональную оценку.

Но основным фактором оживления стало то, что к деятельности литературно-художественного объединения примкнула подлинная поэтическая альтернатива — университетские поэты: В. Дрожащих, В. Кальпиди, несколько позже — Ю. Беликов. Их тексты далеко не сразу начали появляться в газете, но главное, что вместе с ними, и прежде всего в лице В. Кальпиди, в пермскую неофициальную художественную структуру вошло то, что оправдало, наконец, всю ее организационно-творческую компромиссность и промежуточность: жесткая эстетическая оппозиция, агрессия вызова, взрывчатая энергия прорыва и чувство абсолютной внутренней свободы. «Новая» пермская поэзия, внутренне враждебная власти, обозначила конфликт с ней, и действительно стала в полной мере общественным событием.

## **2. Премьера пермского андеграунда. Слайд-поэма «В тени Кадриорга»**

Постепенно проникавшие в пермские подвальные мастерские идеи искусственного пространства, вторичной среды — также способствовали тому, что, по словам Павла Печенкина, «всем хотелось сделать что-то

синтетическое, некое сверх-искусство, которое должно воплотить в себя все искусства, стать понятным в априорной форме вообще». Для Печенкина идея объединения творческих сил была доминантой — и в организационном смысле, и в собственно художественном. Его притягивали цветомузыкальные эффекты, стереоскопические изображения — явления необычайно модные в то время: достаточно вспомнить дискотечный бум середины 70-х. Молодежные дискотеки кроме собственно танцевальной части предлагали посетителям разнообразные музыкально-тематические программы: цветомузыка, теневой театр, пластические композиции<sup>7</sup>.

Дискотека стала надежным прикрытием для пропаганды акциональных жанров авангардного искусства. С одной стороны, массовому распространению «прогрессивных форм молодежного досуга» в немалой степени способствовали официальные директивы<sup>8</sup>. В то же время, дискотечные вечера предоставляли площадку для экспериментального творчества, «авторской» работы с цветомузыкальными, звуковыми, осветительными эффектами. Таким образом, в культурно-массовую практику входили элементы утопического киберпространства, моделированием которого активно занималось «кинетическое» искусство 60–70-х<sup>9</sup>.

Надо сказать, что для визуальных и акциональных экспериментов пермских «авангардистов» именно кинетизм стал ближайшим ориентиром и источником культурного опыта. Это искусство демонстрировало возможность компромисса, адаптировало открытия русского авангарда 1910–20-х применительно к советской действительности. В структуре культурного процесса кинетизм сформировал промежуточную прослойку — между социально-массовым и элитарным полюсами. Активно занимаясь соцзаказом: оформлением выставок, павильонов и т.д., художники-кинетики старались внедрить в сознание массового зрителя многозначную символику художественного смысла.

Кинетические представления московской группы «Движение», «выставочные среды» группы «Арго» (лидер «Арго» Франциско-Инфанте Арана в 1982 г. побывал в Перми), разработка проблем стиля, пространства, структуры, материала, взаимодействия объекта и среды, внесения искусственного начала в природную среду

— все это необычайно вдохновляло и служило руководством к действию.

П. Печенкин, участвуя в организации пермских дискотек (его авторские проекты неоднократно побеждали на городских конкурсах), преследовал ту же цель — создание сверхреальности посредством художественно-философского обобщения различных видов искусства. Поэтому нет ничего удивительного в том, что общее побуждение «сделать что-нибудь совместное» воплотилось в конкретной попытке объединить в некую художественную целостность поэзию, музыку и видеоряд. Последние элементы взял на себя сам Печенкин, а первым занялись Владислав Дрожащих и Виталий Кальпиди — поэты, также стремящиеся в искусстве к поиску, к диалогу, к открытости границ субъективного творческого пространства. Так поразительно быстро — в течение месяца — возникла лиро-эпическая слайд-поэма «В тени Кадриорга» — экспрессивная, мощная по эмоциональному воздействию композиция, ставшая самым ярким событием художественной жизни тех лет.

*Павел Печенкин,*

режиссер и продюсер слайд-поэмы:

«Зимой... Это было результатом встречи в «Молодой гвардии», потому что Слава Дрожащих пришел туда работать. У Славы другом давнишним был Виталий Кальпиди. Я с Кальпиди еще не был знаком, но он (Слава) мне про него рассказывал. Я Славини стихи тогда не воспринимал. Когда Слава свои стихи принес, показал, у меня было такое ощущение, что... Да, да: что рядом со мной вдруг остановился самосвал с булыжниками и вывалил это все рядом со мной... И сказали: вот поэзия! — а не цветы, любовь, девушка и прочее, не баня там русская, из которой голым в снег, как писал Коля Бурашников, а — вот. Я так крикнул и сказал: нет, это не поэзия, конечно. Но получилось таким образом, что на дискотечном конкурсе Слава увидел мой фильм «Метаморфозы». Это был совершенный авангард по форме, но там был какой-то элемент драматургии, и в этом была очевидная слабость его как авангарда, а до классического он не дотягивал. Там все возникало из «ничего», из каких-то беспредметных глыб, из цилиндров, пирамид, кубов, сочетаний этих предметов, из масок людей...

Сначала это была маска, которую художники рисуют, потом без кожи, т.е. мышцы, потом это был просто лысый череп, потом появлялось лицо Гомера. В конце появлялось нечто, напоминающее утробу женскую... Все релировалось из одного в другое под музыку... Чеслав Немен, композитор, его музыка.

И вот он (Слава) посмотрел этот фильм, и на одной из встреч мы решили: а давай попробуем соединить стихи и это все. Давай, что получится? Опять идея синтеза.

Никто из «почвенников» на это не был готов. <...> А тут — более-менее практичный, западный, ум, который ориентирован на активное осмысление... Я сам прагматик, организатор. В общем, на этом мы и сошлись, потому что они предложили конкретную вещь, которую я сам предлагал всем, но не находил отклика...

Я согласился, и вот тут мы познакомились с Виталием Кальпиди. Первую встречу я запомнил. Виталий по общению напоминал колокол. Раньше в деревне, в центре, на столбах стоял колокол — радио одно на всю деревню. Его нельзя было отключить. В 6 часов — Гимн Советского Союза, в 12 — Гимн Советского Союза — и всё. Вся информация — из него, вся интерпретация всех событий — из него: других вариантов нет. Вот Виталий — как колокол. Нет других интерпретаций, нет — он один. А я, <...> как бы я тоже был достаточно самостоятельным человеком. Кое-что читал, у меня была довольно стройная философская система. Я почему занимался философией: было интересно, как всё это устроено, кто я в мире, что такое мир, и зачем я появился вообще, и что такое человечество... Я для себя это решил, вывел ответы. Довольно стройная философская схема, которая была подкреплена <...> кусочками из Гегеля, Канта, Маркса, Бергсона и т.д. (что было тогда доступно, естественно), слепил из них свой карточный домик, как и все, за исключением самых великих <...>.

И тут вдруг заходит в подвал... Мы со Славой ждем: сейчас придет Виталий... Он минут на 15–20 опоздал, а у меня был такой настрой: давайте работать, создавать план... Это было в подвале Центра народного творчества, 81-й год. Это было осенью, по-моему. <...> И вот он заходит, и мы с ним сразу же, едва познакомившись, сразу сцепились о философии Хайдеггера. Причем Хайдеггера я не читал. Он, наверное, что-то читал где-то. Это —

как я Канта (ну, Кант был более доступен, чем Хайдеггер, критика была более разработана, к тому же меня культурологические вопросы интересовали). Я ему Кантом, а он мне Хайдеггером или Гуссерлем, которого я тоже не читал, естественно — не было источников. А он еще подкреплял какими-то завитками из Бергсона. А! И как только он вспомнил Бергсона, я ему — сразу же кидать Бергсона, у меня было законспектировано два или три тома, я его хорошо, более-менее, знал. А он меня Юнгом крыть, и т.д., и Фрейдом, о котором я тоже только слышал, только критику читал, оригиналов не читал. Но, как потом оказалось, он тоже оригиналов не читал. В общем, атмосфера такая эмоциональная была. Но в конечном итоге, у нас хватило разума завязать всё это и приступить к делу.

И из этого получилась слайд-поэма «В тени Кадриорга». И, на мере того как я, найдя в себе колоссальное умение поиска компромиссов, совершенно не понимая, будучи далеким от такой поэзии — я сумел их каким-то образом объединить. Это было просто невероятно. Этого не может быть, и это случилось.

Все было записано на фонограмму. Стихи записывались под музыку, т. е. возникал некий синтез между музыкой и стихами. В общем, самое необычное было то, что это был совершенно абстрактный видеоряд, который никто не называл абстрактным, потому что это была «цветомузыка». Мы говорили, что это была цветомузыка. А это были чистойшей воды абстрактные композиции, иллюстрировали которые совершенно разные авторы музыкальные, в основном, конечно, не наши. Такая, постмодернистская, в основном, музыка, если можно сказать, что тогда был постмодернизм.

*Владислав Дрожащих,*

поэт, соавтор текста поэмы:

«...мы решили с Виталием Кальпиди написать общее произведение, убрать, так сказать, берлинскую стену между нами. ... Мы очень быстро писали... Откровенно говоря, у нас этой поэмы не было. Но Паше говорили: поэма написана, давай будем слайд-фильм делать, все, договорились. И приходили, отрабатывали куски совместные... «Мук творчества», «трудной» работы не было — все моментально. Просто мы направляли свое внимание и —

как в разговоре... Поэтому сейчас с абсолютной достоверностью трудно сказать: где Виталий, где я... <...> Все очень легко писалось».

...Слайд-поэма демонстрировалась в полной темноте. В тишине, задавая экспрессивный и темпераментный тон поэтической речи, начинал звучать голос Виталия Кальпиди — он объявлял зачин поэмы. Почти сразу же, вслед за первыми строчками, дублирующей тенью вступал второй голос — Владислава Дрожащих, все более сливаясь с первым голосом: «... и зашаркан / зажженных улиток стекающий дым, / где заговор листьев из желтого парка!» — звучало уже синхронно, после чего партия Героя раздваивалась, авторы читали главы поочередно. Голоса ложились на поддерживающий магически ирреальную атмосферу фон синтезированной музыки, и одновременно на экране начинало высветиваться изображение — подвижная цветовая абстракция, совмещавшая несколько проекционных слоев. Это были струящиеся цветные потоки, пятна и размывы краски — динамические импровизации, которые поражали прежде всего тем, что казались «живыми». Изображение на экране «дышало». Эффект новизны видеоряда придавали всякий раз непредсказуемые сочетания цветовых оттенков, непостижимые превращения красочных структур, что достигалось благодаря оригинальной технологии «жидкого слайда», изобретенной П. Печенкиным<sup>10</sup>. Завершалась слайд-поэма перформативным действием, создающим дополнительный эффект неожиданности, усиливающий его: в финале неожиданно вступала партия героини — начинал звучать женский голос, который, по воспоминаниям, «звучал ангельски», и одновременно на площадке перед экраном возникало затянутое в зеркальную фольгу неземное существо<sup>11</sup>. Пластическая импровизация и блики фантастического костюма, выхваченные лучами страспоскопов — это было последнее, что поражало зрительское воображение, прежде чем зал снова погружался во тьму.

В целом, зрелище «Кадриорга» производило ошеломляющее впечатление.

Большая часть публики, собиравшейся на показы слайд-поэмы, не очень хорошо понимала его поэтическую часть и новизну видеоряда — сама по себе сложная ассоциативность оставалась, как правило, за рам-

ками восприятия. Но мощный энергетический сплав, единый поток голосов, поэзии, музыки, цветного изображения — он проникал сквозь фильтры привычного бытового сознания. Для зрителей это был шок. Дух свободы и раскованности, пронизывающий все художественное действие слайд-поэмы, воспринимался подкоркой — его невозможно было не ощутить.

Одновременное, объемное воздействие на зрительное и слуховое восприятие, моделирование на экране многомерной реальности смещало временные ориентиры и втягивало присутствующих в измененное пространство — гиперпространство. Моменты хаотической, спонтанной динамики, игра цвета и формы, провокация материала, совершаемая художником-режиссером — все это несло в себе множество новых эстетических смыслов.

Открывалось иное видение жизненной, природной реальности — объектом нового зрения стали увеличенные микроструктуры, микромиры. По словам В. Дрожащих, «мы в шутку называли это «молекулярным реализмом». Авторы поэмы и за пределами совместного творчества увлекала метафизика материального бытия с молекулярной, словно бы «насекомой» точки зрения — отсюда напряженное всматривание в тайные, скрытые от глаз сюжеты, самопроизвольно возникающие в «складках» фактуры природного материала. Этот ракурс, вообще характерный для «нового» искусства<sup>12</sup>, выразительно представлен, например, художественной фотографией А. Безукладникова и Ю. Чернышева: в увеличенных изображениях насекомых, птиц, бытовых предметов разворачиваются орнаментальные сюжеты, обнаруживается скрытая драматургия органики. Тем самым «молекулярный реализм» снимает различие между живой и неживой природой: художник признает синтезирующее единство жизни и смерти. А неразличение в искусстве живой и неживой природы влечет за собой радикальную перспективу неразличения искусства и неискусства в целом — тот самый «риск оказаться нехудожником»<sup>13</sup>.

В обнаженной на экране «Кадриорга» молекулярной жизни вдруг обнаружилась самопорождающая творческая активность искусственной среды, вторичной знаковой системы, языка — родовой признак постмодернизма. Тем самым в творчестве молодых пермских авторов обозначился тот общий философско-эстетический

сдвиг, который определил художественную новизну искусства, занятого поиском вне-идеологических, вне-си мулятивных, вне-социальных факторов бытия.

«Спецэффекты» Печенкина произвели сенсацию на одном из московских показов поэмы, в Музее космонавтики: эстрадные сценографы, живо заинтересовавшиеся технологией видеоряда, никак не могли понять природы изображения — они подозревали наличие дорогостоящей лазерной аппаратуры, но никак не проектов «Святязь-Н».

Впрочем, не только технологический, но и, прежде всего, художественный аспект слайд-поэмы был высоко оценен, в частности — одним из лидеров московского авангарда Франциско Инфантэ Арана<sup>14</sup>, который, по приглашению П. Печенкина, В. Дрожачих и В. Смирнова, приехал на пермский областной семинар творческой молодежи<sup>15</sup> и побывал на премьере «Кадриорга» — в январе 1982 г. Через месяц состоялся повторный показ слайд-поэмы, на сцене ТЮЗа — в рамках празднования 50-летия областной газеты «Молодая гвардия» — где ее увидел приглашенный на юбилей поэт Кирилл Ковальджи, член редколлегии журнала «Юность», руководитель поэтического семинара при Московском горкоме ВЛКСМ. И в том же 1982 г. «Кадриорг» был показан в Москве — в редакции журнала «Юность» и Музее Космонавтики — уже по приглашению москвичей<sup>16</sup>.

«Кадриорг» возили с культпрограммой по городам области, в Перми он неоднократно демонстрировался на «встречах со студентами и молодежью города», но несмотря на участие в официальных культурных мероприятиях, публичное существование «слайд-поэмы» было обременено сложным «обходным маневром» и странному попустительству властей. Слайд-поэму позволяли показывать, потому что в плановых списках она проходила как «дискотека» и «цветомузыка». От вмешательства бдительной цензуры текст «Кадриорга» спасала как бы «антифашистская» тематика. Однажды поэму даже чуть было ни удалось напечатать: Т. Гончарова, редактор отдела газеты «Молодая гвардия», добилось того, что «Кадриорг» попал в набор одного из номеров — уже стоял в полсе — но, к сожалению, в последний момент он все-таки был снят.

Очередной прокат слайд-поэмы — 7 сентября 1984 г. в кафе «Театральное» — задумывался как начало новой программы под общей рубрикой «Синтез в искусстве XX в.»<sup>17</sup>. Неожиданно, этот вечер для «Кадриорга» оказался последним. Без каких-либо разъяснений, слайд-поэма была запрещена к дальнейшей демонстрации. Возможно, свою роль сыграло очередное партийное распоряжение: на этот раз «о борьбе с дискотеками»<sup>18</sup>. Как бы то ни было, этим запретом были на несколько лет пресечены попытки пермской художественной альтернативы обрести возможность открытой, легализованной деятельности<sup>19</sup>. Внутренняя природа «Кадриорга», его свобода и энергетика были враждебны тоталитарной атмосфере этого времени.

«Кадриорг» был размонтирован, слайд-проекторы сданы в методкабинеты, диски «жидких» слайдов разданы друзьям. От поэмы, кроме воспоминаний о ней, остались лишь аудиозапись фонограммы, несколько пленочных слайдов, и — текст, полностью сохранившийся на фонограмме и фрагментарно опубликованный в книгах Виталия Кальпиди и Владислава Дрожащих.

Поэма «В тени Кадриорга» — на редкость удачный опыт совместного творчества двух поэтов. По воспоминаниям В. Дрожащих, «на время написания «Кадриорга» мы с Виталием заключили соглашение об открытости поэтических границ, разрушили берлинскую стену между двумя поэтиками. Мы писали быстро и легко, частично используя общий речевой поток, а иногда просто садились и вместе находили метафоры и образы». Это действительно так: поэтический сплав получился настолько прочным, что в некоторых местах практически невозможно идентифицировать авторство. Любопытны пометки, сделанные В. Дрожащих в распечатке текста: в абсолютно, казалось бы, цельном фрагменте, принадлежащем одному из авторов, обнаруживаются строки или кусочки строк — вторжения другого, или же — целые блоки, написанные совместно:

О, тающий Таллин, в нем нет лошадей,  
нет сточных канав, лишь туман, черепица,  
мелькнул дилижанс — он ночной лицедей —  
еще за углом, а уже испарится.

Но в тающем Таллине *жил поцелуй* -  
 хомут для влюбленных, согбенный, в подтеках.  
 Он крался вдоль стен, точно тень по лицу,  
*он взрыв стенобитный у Кик-ин-де-кёка.*

В приведенном выше отрывке «общий речевой поток» обозначен курсивом. Другой выразительный пример — фрагмент главы «Средневековье», написанной в основном В. Дрожащих:

Я больше не могу. Закрой мои глаза  
 и в памяти моей *беги, скачи, лавируй*.  
 Закрой свои глаза. Но я не все сказал —  
 я снова прихожу на маленькую Виру.  
 Над нею в вышине пролетки туч спуют.  
 Вам — пир среди чумы. Официант — **мошенник**.  
 Мне — рвота на десерт. Сейчас тебя внесут  
*на алом серебре с кропчиком на шее.*  
 И крикнут в коридор пиццалкой: «человек!»  
 И принесут вина, шепнув, что скоро крабы.  
 Мне память разорвет шиповник влажных век... —

здесь полужирной гарнитурой выделено вмешательство В. Кальпиди, курсивом — совместные фрагменты.

Почему именно Кадриорг, таллиннский парк, окружающий «барочный» дворец, выстроенный Петром Первым в дар Екатерине, стал местом действия в поэме пермских авторов? Для таллинцев Кадриорг — культовое место искусства и любви, но в пермской реальности это название звучит несколько экзотично. Возможно, сыграли свою роль периферийность Кадриорга в русском «культурном тексте», связанный с ним скрытый, заповедный, «тенево́й» смысл. Другая возможная причина — случайное звуковое подобие, сходящееся с уподоблением биографическим — мотивом поездки-путешествия в жизни каждого из поэтов. Путешествие героя поэмы начинается в Кадриорге — там не раз бывал Дрожащих<sup>20</sup>, и заканчивается — в Кудымкаре, куда ездил Кальпиди. Анаграмматическое сходство обернулось «ловушкой, сосредоточением времен». Между двойным «кдр» развернулась объемная ассоциативная ткань — пространство поэмы, в котором «Герой ищет свою возлюбленную во все времена»<sup>21</sup>. Виталий Кальпиди

никогда не был в Кадриорге, по свидетельству В. Дрожащих, первичным ассоциативным импульсом была именно звуковая оболочка слова.

Поэма «В тени Кадриорга» образно воспроизводит очертания таллинского парка, традиционное представление о нем<sup>22</sup>. В пространстве поэмы иллюзорно присутствуют основные элементы паркового ансамбля. В ней нашли отражение события истории и современности. Воссоздана сама атмосфера Кадриорга: ждущая, манящая, зовущая вернуться и повториться. Она пронизана мотивными «тропинками», кружащими по территории парка-поэмы и уводящими далеко за ее пределы. Лебединый пруд в центре Кадриорга и раскинутые вокруг него газоны, превратились в *«росу лебедей»* и *«шик изумрудный подстриженных жал / травы, где упал поясok твой...»*. А через несколько фрагментов этот мотив продолжил себя в перелицованной авторской самоцитате: *«нечесанных кустарников велеречивый пар / и судорога ужаленных росой упругих икр»*; и за пределами поэмы — в стихах и Дрожащих, и Кальпиди — продолжается его ассоциативное развитие. Или — крепостная оборонительная башня — Кик-ин-де-кек — присутствует в речевом потоке поэмы как «взрыв стенобитный у Кик-ин-де-Кека»: отголоски этого стенобитного взрыва слышны и до и после «Кадриорга» — в мотивах приступа, соперничества — у Дрожащих: «На приступ, на приступ, распнись и рискуй», «мост взорван — бывший мой сторонник», и у Кальпиди в ранних текстах: «Я взрывался у звонкой стопе Галереи». Заснятые на множестве фотографий таллинских альбомов скамейки Кадриорга стали совокупным персонажем поэмы, молчаливым очевидцем трагедии: «и спит голубая скамейка, под ней разворовано тело — вот так, если вкратце». Памятник погибшему матросу-краснофлотцу, установленный в Кадриорге, проецируется в поэме эпизодом аутодафе, средневековой расправы над еретиками. Тема сожжения сопровождается образом гигантской кухни (название башни Кик-ин-де-кек переводится как «смотри в кухню») — бурлящего варева, кипящих расплавленных потоков, которые мгновенно — при смене операторского ракурса — оказываются «наезжающим» на зрителя/читателя суперблизким изображением страсти, страдания, жертвенности — сердце

в разрезе: латино-католическое «корд» замыкает собой анаграмматический треугольник «кдр»: «чья кардиограмма — твой взгляд впопыхах». (Вспомним, к тому же, что на экране в этот момент плавилась ртутью, пульсировали и взрывались красочные потоки, запаянные в колеса «жидких слайдов»). Или — зоопарк Кадриорга — он тоже становится свидетелем вселенского отчаяния Героя поэмы: «И звездный зверинец сбегался на крик» — возможно, строчка принадлежит Дрожащих, но и Кальпиди за два года до написания поэмы предварил эту аллюзию: «Грандиозно, как бешеный стих Пастернака, небо висло над городом, над головой, как реклама «Сходи в зоопарк Зодиака».

Самое замечательное, что при множестве общих элементов поэтики (общие мотивы, экспрессивная метафорика, мифологизм), в тексте «Кадриорга» и Дрожащих, и Кальпиди совершенно органично удалось совместить индивидуальные, характерные для каждого из них, стилевые особенности. Даже в самых «запутанных» местах поэмы все же угадывается преобладающее присутствие того или другого автора. Сам выбор жанра — лиро-эпическая поэма, построение сюжета, повествовательные, достоверно-биографические фрагменты принадлежат, по всей видимости, Виталию Кальпиди: это подтверждается и публикациями отдельных текстов, и единой творческой системой Кальпиди, последовательно развивающей мифологему пути, путешествия<sup>23</sup>. Вариативное жонглирование словом, частое, пульсирующее чередование мотивов (потеря-встреча-измена, снова потеря и снова измена), бесконечное дробление образа и сюжета — эти приемы, отработанные в поэме, в большей степени характерны для поэтики Дрожащих: его образность гораздо более дискретна, в ней нет свойственной Кальпиди процессуальности, объединенной личностным началом. Основные композиционные опоры «Кадриорга» выстроены Кальпиди. Это — начало поэмы: «*О дождь задремавший, сучи свою нить, / уходит под годы любви атлантида...*». Предложить начать поэму с дождя, да еще «задремавшего», наделить «задремавший дождь» ролью эпического повествователя — мог только Кальпиди. В мире Дрожащих дождя нет. Точнее — реалья дождя встречается в нескольких текстах, очень выразительных («Видения дождя», на-

пример), но в поэзии Дрожащих это достаточно локальный образ. Преобладают в его стихах — гроза, всполохи, треск — вспылчивая экспрессия. Он и всю поэму наполнил цветом, искрящейся страстью, поспешными интонациями, россыпью сыпучего и взрывчатого — но не мокрым, не сырым, не влажным и не прохладным. Мир Дрожащих — сухой, электризующийся, искрящийся, атласный, хрупкий — он бесплотен и невестом. «Расплавленное» — вот, пожалуй, промежуточное термическое состояние — между «сухим полыханием» у Дрожащих и «жидким» у Кальпиди. Снег Дрожащих — горяч, его дождь — это «душная страсть дождя». А в текстах Кальпиди, в стихах того времени, почти нет огня — в его мирообразе преобладает телесная пластика, чувственная осязаемость, выпуклая психологическая деталь, волевая сдержанность интонации. В мире Кальпиди дождь, слезы, влага, жидкость — субстанции первоначала, рождения. Во многих ранних его текстах (в стихах и прозе) именно дождь связан с началом — творческим, непрерывным, процессуальным. Дождь для него — собеседник-соавтор-соперник. Отсюда и в поэме обращение к дождю как к рассказчику, мифологическому очевидцу, сно-творцу. Дождь открывает пространство поэмы как сновидческую реальность. Кульминационный лирический эпизод («Нерифмованная страсть») Герой поэмы переживает на «карнавале своих сновидений». Ударно-смысловые, кульминационные, ритмически тяжелые тексты поэмы, в которых автор-герой лично, биографически реально осознает драму потери и разлуки — они опубликованы в книгах Кальпиди «Пласты» и «Аутсайдеры-2»<sup>24</sup>.

Важно заметить, что никакого мотивно-образно-ассоциативного синтеза в поэме не получилось бы, не будь «границы поэтик» открыты раньше, не будь между Кальпиди и Дрожащих давних, длительных и насыщенных творческих отношений. С университетского времени их связывала дружба и общие эстетические пристрастия. Их стихи не скрывают следов взаимного влияния. Дрожащих, поразительно чуткий к визуально-звуковому ряду, взрывал выразительное слово в блеске ассоциаций. Виталий Кальпиди то же самое слово наделял весомой пластикой. В «Ученической тетради»

Кальпиди (один из разделов его книги «Пласты»), среди развернутых образных и интонационных реминисценций, в ряду Пастернака, Вознесенского, Маяковского вполне различим и Владислав Дрожащих. Кальпиди неоднократно фиксировал имя Дрожащих среди поэтов, чье «влияние» он пережил<sup>25</sup>. Множество примеров обратной связи можно обнаружить и в стихах Владислава Дрожащих.

Что, в общем, не так уж и удивительно. Они читали одни и те же книги: пережив увлечение Вознесенским, открывали для себя Мандельштама, символистов, Хлебникова, Заболоцкого, снова Пастернака и снова Маяковского, Кирсанова, Смоленского, малоизвестные и хрестоматийные имена русской литературы. Каждый по-своему, они вместе разрабатывали пласты поэтической речи, «учили темный язык», раздвигающий границы реальности. «Экспрессионизм, или, скажем, барокко»<sup>26</sup> — определил Кальпиди стиль Дрожащих, прочитывая в темной избыточности, сложной и громоздкой надстройке образа не украшательство, а новую пластичку жизненных форм, новую синтезированную реальность. В мифотворческих устремлениях Кальпиди и Дрожащих, искусство — всегда нечто большее, чем только искусство. Их «путешествие» сразу начало разворачиваться в сферах весьма далеких от конъюнктурной поверхности поэтического процесса. Встречное движение, оборонительное освоение все более глубинных, архаических пластов культуры — именно это и сделало их творчество действительно актуальным, узнаваемым в контексте поколения «мета-», которое встретило и обнаружило себя в дельте традиции русского модернизма. Ставшие предварительными — восьмидесятнические — итоги можно оценить именно так.

<sup>1</sup> М. Эпштейн. Русская культура на распутье // Звезда. — 1999. — № 1.

<sup>2</sup> Об этом см.: Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. — М., 1997. — С. 108.

<sup>3</sup> Здесь и далее в тексте фрагменты интервью и устных рассказов из архива Лаборатории литературного краеведения ПермГУ.

<sup>4</sup> Одним из мест обитания пермской неофициальной среды был Клуб работников госторговли, прозванный «Клубом Андрея Рублева». Благодаря кинемеханику В. Самойловичу в клубе регулярно демонстрировалось «элитное» кино, каждый сез

начинался показом фильма «Андрей Рублев». Подробнее об этом см. : Жизнь незамечательных людей. Владимир Самойлович // Уральская новь. — 2000. — № 8. — С. 55–66.

<sup>5</sup> Айзенберг М. — Указ. изд. — С. 133.

<sup>6</sup> Сохранился черновик уставного документа, авторство которого, судя по карандашной пометке, принадлежит художнику Александру Новодворскому, активному участнику «Эскиза» и председателю молодежного объединения при Пермском отделении Союза Художников:

«Организационная структура клуба

1. **Административный совет клуба**, состоящий как из сильных организаторов, так и из представителей различных секций.

Ведает делами клуба в целом, направляет работу секций, утверждает членство вступления в клуб. Является также и худсоветом при разработке и утверждении программ.

2. **Секционный худсовет**, выбирающий «старшего», который и представляет секцию в административном совете. Исполняет также все административные функции, руководствуясь Уставом клуба и указаниями административного совета. Делает представление на прием в секцию новых членов.

3. **Творческие рабочие группы**, создаваемые для реализации художественных программ, как в рамках секции, так и общеклубных. Включаются все желающие, избирающие от одного до пяти из членов клуба в качестве руководителя работы.

4. **Постоянно функционирующие «ввездные творческие группы»** — для работы с молодежью предприятий, ВУЗов, старшеклассниками.

5. **Аналитическая группа**, обобщающая опыт работы секций и клуба, а также исследующая духовные запросы молодежи города и дающая на основе этих исследований рекомендации административному совету клуба и другим заинтересованным организациям. Исполняет, помимо этого, функции «штатного публициста» клуба.

6. **Группа внутриклубных мероприятий**, организующая различные лекции, беседы, обзоры и обсуждения, ориентированные на максимально высокий уровень восприятия.

7. **Группа «соцкультбыта»**, искивающая пути реализации высоких образцов культуры в реальных социальных процессах реальной жизни города».

То же стремление к открытой, легальной деятельности обозначено в «целях создания клуба»: «1. Объединение творческой молодежи города с целью реализации творческого потенциала. 2. Поиск новых форм выражения. 3. Эстетическое воспитание молодежи». «Эскиз» принципиально не стремился к социальной и культурной изоляции.

<sup>7</sup> Например, описание дискотеки Рижского политехнического

института: «И вдруг к этому сплаву оперы, балета-пантомимы, звука и света присоединяется еще одно средство: движущийся («живой») цвет. На экране, куда до сих пор проецировались фотослайды полотен старинной и современной живописи и диапозитивы с переводами песен ансамбля «Генри Коу», возникает алая точка. Она начинает двигаться, расти, превращается в куст коралла, колеблется... Рядом появляется вторая точка, ярко синяя, и, подобно первой, начинает разбухать, расти, куститься» (Петров А. Дискотека: что это такое? // Молодая гвардия. — 1977. — 30 марта. / Перепечатка из журнала «Клуб и художественная самодеятельность».)

<sup>8</sup> Выдержка из протокола заседания бюро Пермского ОК ВЛКСМ от 27 августа 1979 г.:

«Выполняя постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества»..., секретариат облсовпрофа, бюро ОК, коллегия управления культуры облсполкома постановляют: 1. Утвердить положение о молодежных дискотеках пермской области и совет по руководству их работой. 2. Провести с августа по декабрь 1979 г. I областной конкурс тематических программ дискотек. <...>. 3. Обязать областные комитеты, ФЗМК профсоюзов, ГК и РГ, отделы культуры горрайсполкомов, правления клубных учреждений принять конкретные меры по дальнейшему развитию самодеятельных любительских объединений, использованию их в целях усиления эстетического воспитания, пропаганды классической, народной, эстрадной музыки, лучших произведений русских, советских и зарубежных композиторов».

И далее: «Положение о молодежных дискотеках Пермской области: Формой работы дискотеки являются дискотеки, т.е. музыкально-тематические и танцевальные вечера, в рамках которых организуются встречи с интересными людьми, самодеятельными и профессиональными артистами, конкурсы песен, демонстрируются и разучиваются молодежные массовые и балетные танцы и т.д. На дискотеках используются грампластинки, магнитофонные записи, слайды, микрофильмы, цветозвукотехника». <...> Работа дискотеки строится на принципах самоокупаемости... Для дискотек, организуемых на танцевальных площадках парков, в клубах, ДК входная плата установлена 50 коп. с человека. Входная плата на дискотеках, включающие тематические программы прослушивания (не менее 40 мин.) и танцевальную программу, установлена 0,70–1 руб. <...>» (По материалам Архива новейшей истории и политических движений Пермской области. Ф. 1458. Оп. 26. Д. 63. Л. 17, Л. 42–47).

<sup>9</sup> См. Колейчук В. Ф. Кинетизм. — М.: Галарт, 1994. — С. 36–45.

<sup>10</sup> Из интервью с П. Печенкиным:

«Жидкие» слайды? Это замечательная вещь... Я этим специально

занимался. Там были разные самые сочетания. У меня даже сохранилась тетрадка с рецептами слайда по фильму «Метаморфозы». Допустим: раствор соляной кислоты и цинк. Туда можно было капать, допустим, красный глицерин... Это производило разные совершенно эффекты. Более концентрированная серная кислота — более бурное кипение. Потом цинк начал превращаться в соляной раствор и т. д. Кислота становилась менее концентрированной — реакция затухала, динамика прекращалась, пузырьки шли поменьше уже... Это все было рассчитано по времени: концентрация кислоты, количество бляшек цинка, которые туда бросались. Все было опытным путем. Сотни раз повторенный опыт, который уже был выучен мной наизусть. Это можно было сделать только одним человеком, другой бы этого не сделал. Когда брался Виталик, его постоянно почему-то бил проектор током... Поэтому делал все я, в основном.

Вот круг, вырезанный из двух пластин оргстекла. Между ними заключен третий круг, тонкий, в котором вырезались сквозные канавки различной конфигурации, как будто червячок проточил, — все это складывалось, склеивалось бокситкой, получался круг из трех составляющих, с запаянными туда бороздками. Потом просверливались дырочки, и туда закапывался глицерин подкрашенный. Глицерин хорошо подкрашивается любой тушью... Самое главное, нужно было найти наклон этих бороздочек, толщину диаметра сверла, опять же чтобы скорость двигателя была два оборота в минуту. На проекторе стоял двигатель. Этот круг крутился. А глицерин густой достаточно. И вот момент, когда глицерин заполнял очередную пустоту — это место, где шла проекция. На экране происходили вещи чудовищные, ...все превращалось все друг в друга. К тому же, когда двигатель крутился, лампочка этого проектора была у меня выведена на реостат. На реостате все это можно было уменьшить, можно было встречное движение сделать с помощью этой мешанины...

Композиции были постоянно разные. Круг был индивидуален, его можно было один смотреть полчаса как минимум. Да еще шесть проекторов... Каждый раз показ один на другой не был похож — невозможно было все это повторить. Но примерно (по композиции, по ударным моментам) — это все было похоже...» (Из архива лаборатории литературного краеведения ПГУ).

<sup>11</sup> Первоначально эту роль исполняла Ирина Максимова, выпускница истфака ПГУ. Она же озвучила партию героини поэмы «В тени Кадриорга». В конце 1982 г. И. Максимова уехала из Перми.

<sup>12</sup> А. Парщиков назвал «клановой чертой «мета-» стремление описывать внутренние среды и цепляться за всякую видимую неоправданность» (А. Парщиков, В. Курицын. Переписка. — М.: Ad Marginem, 1998. — С. 24).

<sup>13</sup> Интервью с Д. Приговым // Комод. — Екатеринбург, 1996. — № 7.

<sup>14</sup> Франциско Инфантэ Арана выступил в Перми с демонстрацией слайдов из серии «Артефакты», «Проекты реконструкции звездного неба». О близости творческой проблематики Франциско Инфантэ устремлениям пермских «авангардистов» см.: Дрожжанин В. То, чего не может быть. // Молодая гвардия. — 1982. — 27 января. («В трех кассетах цветных слайдов... уместивших в себе головокружительное небо, песок, воду, лес, снег, пламя — панораму живой природы, экспонировался целый музей современного искусства, музей оптических метафор нового художественного языка... <...> В художественном языке Инфантэ мотором стало то, чего не может быть. <...>»).

<sup>15</sup> Из интервью с П. Печенкиным:

«Все было под крышей комсомола. ... «Эскиз», «Молодая гвардия» была прикрытием. Ну, в общем, нам удалось тогда сделать семинар творческой молодежи. И у меня было ощущение такое... Я был человек несвободный, безусловно, и все мы были несвободными людьми, но у меня было ощущение, что мы свободны, как птицы. <...> И вот мы поехали в Москву, втроем. Я, Слава Дрожжанин и Слава Смирнов. Остановились у Вити Хана — 5-й Котельнический переулок, рядом с Таганкой. Начали ходить по выставкам, смотрим: кого пригласить? И, естественно, по Витиным наводкам начали приглашать. Приглашали, начиная от Олега Табакова, заканчивая Франциско Инфантэ. Всем нужно было разное: театрам нужно было это, другим — то. А поехали мы. Естественно, получился семинар с поэтическо-изобразительным уклоном. ... Приехал Франциско Инфантэ с женой — из гостей. И — Кирилл Ковальджи из «Юности».

Все это было в достаточно разнузданной форме, на загородной базе комсомольской «Звездный». Мы показали там свою слайд-композицию... Это была премьера, первое публичное выступление, в присутствии Франциско Инфантэ».

Из интервью с В. Дрожжанин: «Показали Франциско Инфантэ, и он сказал, что подобное что-то пыталась делать группа в Казани, с участием лазеров, но у них эффект гораздо слабее. <...> Франциско Инфантэ как бы благословил нас».

Из интервью с Ю. Беликовым: «Все фамилии по тогдашним обкомовским правилам нужно было утверждать — и приходилось «пробивать» эти фамилии, утверждать... Почему-то требовалось по тем временам этот список согласовывать с Пермским Союзом писателей. И когда я — тогда был Лев Иванович Кузьмин секретарем — позвонил ему, начал называть, кто к нам приезжает, говорю: Инфантэ Арана Франциск. На что он ответил: «какая это еще инфанта приезжает?»

<sup>16</sup> Из интервью с П. Печенкиным:

«В Музее Космонавтики мы выступили очень успешно. А в журнале «Юность» было светло. Было светло, и этот эффект, эта

мистика пропала.

Тогда то, что мы делали — это был суперавангард вообще в России. То, что делали с лазерами в Музее космонавтики — это детский лепет по сравнению с нами. Мы приехали со своими чемоданами, показали на примитивной аппаратуре, которой, кстати, сейчас уже нет! Эта аппаратура сейчас не выпускается — проекторы «Свитязь-Н» сейчас невозможно достать нигде — их просто нет. Это сейчас уже не восстановишь».

О посещении Перми Кириллом Ковальджи и ответном визите пермяков см.: Молодая гвардия. — 1982. — 26 декабря:  
«...Пермские авторы побывали на занятии поэтического семинара москвичей в редакции журнала «Юность». Свои стихи читали Виталий Кальпиди и Владислав Дрожацих. Завершилась московская встреча показом «Кадриорга» («лиро-эпической слайд-поэмы, посвященной Таллину»).

<sup>17</sup> Козлов О. Пятница, кафе «Театральное» // Молодая гвардия. — 1984. — 12 сент. («7 сентября, в пятницу, в кафе «Театральное» студия «Поиск» областного научно-методического центра народного творчества и культурно-просветительской работы предложила посетителям программу «Синтез в искусстве XX в.». Программа состояла из трех частей: слайд-фильм «Метаморфозы» (автор П. Печенкин при участии В. Смирнова), выступление участников VIII Всесоюзного совещания молодых литераторов Ю. Беликова, В. Дрожацих, В. Кальпиди и видео-поэма «В тени Кадриорга» (авторы В. Дрожацих, В. Кальпиди, П. Печенкин при участии А. Безукладникова, В. Смирнова, Ю. Чернышева). Эта программа, по словам П. Печенкина — итог почти трехлетней работы студии в данном направлении. <...> Программу намереваются проводить в кафе «Театральное» каждую пятницу сентября. Начало в 19.00.»

<sup>18</sup> В. Дрожацих: «Это Паша договорился с «Театральным» кафе, заключил контракт за какие-то немислимые деньги ... немислимо по тем временам, что приходят какие-то люди, начинают проводить какой-то вечер, и еще им за это деньги платят, а не они за аренду. И после первого выступления шум поднялся в обкоме партии, в отделе культуры.

Ю. Беликов: Я тогда читал «Пикник на партизанской стоянке» — такое антифункциональное стихотворение...

В. Дрожацих: Может, из-за этого стихотворения придрались... <...> Потом мы слышали отголоски каких-то идеологических комиссий, что чуть ли ни демонстрацию молодежь города устроила после этого выступления. А просто людям не хотелось расхотиться, мы вышли, и пошли в сторону ЦУМа, человек 40, наверное, пошли по асфальту — а почему-то тесно было на асфальте, и несколько человек пошли по мостовой на улице Ленина. Вот это назвали демонстрацией».

<sup>19</sup> Из интервью с П. Печенкиным: «Когда в 84-м году нас

разгромили, мы сидели у Виталика дома и думали: что же нам делать. То ли нам в КГБ идти — с ними разговаривать, то ли нам затеять скандал еще крупнее, чтобы нас в 24 часа выкинули из страны. Честно говоря, сейчас я не знаю: что лучше было. Мы решили не делать ничего, посмотреть, что будет... Не произошло ничего. Правда, закрыли нашу студию, отобрали аппаратуру, закрыли дискостудию, которой я руководил. Фотографии есть: как раз после Театрального, с афишей перед Театральным мы стоим — радостные такие, все совершилось. И это последняя фотография была ... целого периода в жизни.

<sup>20</sup> Комментарии В. Дрожащих: «Когда мы с Юрой Чернышевым впервые приехали в Таллин, сошли на вокзале, пошли напрямик по улице, по улице — и очутились в Кадриорге. ... Так, немножко сбились с пути, и оказались в этом парке. И первое впечатление — такой туманный, парообразный день начинался <...> — нас удивило, что в центре города такой довольно затхлый пруд — плавают лебеди. Жители кормят их чем-то в этом Кадриорге. Вот — «роса лебедей» отсюда возникла.

А чтобы не перегружать излишними деталями текст поэмы — у нас возникла мысль меняться объектами описания. Я частично описывал Кудымкар, на самом деле — мое представление об этом слове, а Виталий представление о слове «Кадриорг» описывал.... Все равно, ведь можно с большей, что ли, степенью достоверности, расшифровать то или иное звукосочетание, выраженное в слове. Само звучание слова, сам комплекс звуков содержит, помимо семантики, какую-то историю, какой-то рок, судьбу этого наименования. Такое, может быть, идеалистическое отношение...» (Архив лаборатории литературного краеведения ПГУ).

<sup>21</sup> Эта и предыдущая — цитаты из «Зачина» поэмы.

<sup>22</sup> Имеющийся в фондах Пермской библиотеки им. Горького фотоальбом «Кадриорг» (Таллин, 1967) — одно из типичных изданий, воспроизводящих «знаковую структуру» таллинского парка. Ее основные элементы (*выделенные ниже курсивом*) появляются и в тексте поэмы пермских авторов. Приведенные ниже фрагменты текста фотоальбома не исчерпывают мотивный ряд Кадриорга, поскольку за рамками остается собственно фотографический, иллюстративный материал.

Из предисловия: «... Много дней уткло с тех пор в океан времени, многое разрушилось и исчезло. Но парк сохранился, разросся. Старый Екатериненталь — теперь красавец Кадриорг, жемчужина в зеленом венце нашего города. И каждый, кто под сенью ветвистых деревьев любит белоснежным дворцом, непременно отыщет в его стене три потемневших камня, которые Петр I собственноручно заложил здесь летом 1718 г.

Кадриорг зовет. Манит к себе, когда в его аллеях весна зажигает праздничные свечи на ветвях каштанов. Манит к себе, когда в

лучах летнего солнца на зеленом ковре газонов пестреют веселые звезды цветов. Манит, когда осенние ветры устилают землю золотистым ковром опавшей листвы. Манит к себе и зимой, когда все вокруг белым-бело. Дворец и тенистый парк, зеленые аллеи, зеркальный пруд с его фонтанами и четою лебедей... Покой, красота, свежесть. Сюда непременно *вернешься*. <...> Не останавливайся, ступай дальше по тропам нашего фоторассказа...»

Фрагменты комментариев к фотографиям:

«Весна! В Волчьем овраге шумят талые воды»

«Недолго пустовали скамьи парка»

«Раз уж ты попал в Кадриорг, как пройти мимо зоопарка!»

«Памятник создателю эпоса «Калевипоэз» Фр.Р.Крейцвальду в Кадриорге.

«Во время обороны Таллина в 1941 г. матрос Краснознаменного балтийского флота Евгений Никонов попал в плен к фашистам.

<...> Он был сожжен живым. <...> Евгению Никонову посмертно присвоено звание Героя Советского Союза».

«Памятник «Русалка»... был свидетелем многих бурных событий... И в последующие годы во время майских демонстраций сюда стекались колонны трудящихся под красными флагами...»

<sup>23</sup> Об «орфической» проекции темы пути в творчестве В. Кальпиди см. Абашев В. Виталий Кальпиди // Литература Урала: очерки и портреты. — Екатеринбург, 1998. — С. 499.

<sup>24</sup> Опубликованные тексты: Кальпиди В. Пласты. — Свердловск, 1990: «Храпит грозою ночь...» (С. 107), «Мне не понять войны меж вечностью и годом» (С. 49), «Поклон тебе, закрученный в кору каштанов парк...» (С. 155), «Тапер, надсаживая руки...» (С. 155), «Когда от соринки грозы, проморгавшись...» (С. 155), В пути (С. 94), «Не мучь ветеранов любви пасторальной сказкой о счастье...» (С. 31). Кальпиди В. Аутсайдеры-2. — Пермь, 1990: «Я — леший среди черепичного гула» (С.18), «Я ненавижу смерть — на это есть причина...» (С. 25), Нерифмованная страсть (С. 19). Дрожащих В. Блупон. — Пермь, 1992: Бессонница кастаньянши (С. 7).

<sup>25</sup> В том числе: Кальпиди В. Мерцание. — Пермь, 1995. — С. 46

<sup>26</sup> Кальпиди В. Предисловие к: Дрожащих В. Небавоскресенье. — Пермь, 1992.

ДОСУГ  
ПЛЮС



255020



29-30-66

БЕЛЫЕ  
МАРКИЗА



62-15-00

432-234  
ВНО



ЛЕТТА

Из истории  
уральской литературы.

## Пермский период

# МУНИКА



4 1 1 - 4 1 1

# АДАМ И ЕВА



ПРИГЛАШАЮТСЯ ЮНОШИ И ДЕВУШКИ

# 34-56-11

АДАМ ИЛИ ЕВА  
34-56-11

*Владислав Дрожащих*  
*Виталий Кальпиди*

## **В тени Кадриорга**

Слайд-поэма\*

Зачин, где авторы знакомят зрителей с Кадриоргом, таллинским парком, ставшим в поэме ловушкой, сосредоточением времен. Начинается путешествие героя, который ищет свою возлюбленную во всех временах.

О, дождь задремавший! Сучи свою нить,  
уходит под годы любви атлантида.  
От рук синяки, поцелуев финифть  
на шее блеснут, задремавшей для вида.  
Тиберий, в тряпье задохнись; его в Тибр;  
казнимого Цезаря крик; и зашаркан  
зажженных улиток стекающий жир,  
*где заговор листьев из желтого парка!*  
Там дворик петровский, роса лебедей.  
О, шик изумрудный подстриженных жал  
травы, где упал поясок твой, страшной  
ревущего Ревеля в снег и пожар.

О, тающий Таллин, в нем нет лошадей,  
нет сточных канав, лишь туман, черепица,  
мелькнул дилижанс — он ночной лицедей —  
еще за углом, а уже испарится.  
Но в тающем Таллине жил поцелуй —  
хомут для влюбленных, согбенный, в подтеках.  
Он крался вдоль стен, точно тень по лицу,  
**он взрыв стенобитный у Кекиндекёка.**

\* Полный текст поэмы публикуется впервые. Полужирным шрифтом отмечены фрагменты, авторство которых, по воспоминаниям В. Дрожащих, преимущественно принадлежит В. Кальпиди, курсивом — В. Дрожащих, обычным шрифтом — «совместный речевой поток». Некоторые фрагменты поэмы, с изменениями или в первоначальном виде, впоследствии были опубликованы.

Заявка темы, где авторы бегло знакомят читателя с главным героем, который только что сошел на перрон таллинского вокзала в 1981 году.

Студентик влюбленный с ума шел свести  
ее — и надежней, чем огонь для койота,  
но к черту признанья! — и стыд взаперти,  
и не уступает ее ни на йоту.  
Кто сватался к сердцу ее до пяти,  
до алых — пусти! — предлюбовных агоний,  
до губ, до вокзала, где гнал их — прости! —  
побег поездов, храп во чреве вагонном.  
Как нежность в хрустящих воспеть коробах  
объятий — до слез, где для счастья тебя нет!  
Кто пел, обожженный, в чужих городах,  
в чужих похвалах, как в чужих подаяньях.  
Пар кухонь и кирх — где состав осадил;  
Ты вновь возвратился; был плач, как икота.  
Ты жил иступленно, боялся сойти  
с ума — как ничтожна твоя подноготная!  
...И звездный зверинец сбегался на крик,  
и дом чей был — тьма, и как брак, был расторгнут  
малиновый чей поясок, чей язык  
ночной трепетал в лепестках Кадриорга;  
чья кардиограмма — твой взгляд впопыхах,  
в зазубринах молний... о, осень, надолго!  
О, каторга ржавая, сырость в ночах!  
Серебряных писем ледник — с Кадриорга.

67 55 67

Глава «**Оккупация**». Герой попадает в Таллин 1943 года. Избегая немецкие патрули, он ищет свою возлюбленную и находит ее.

Гестапо. Кресты. В кабаках окопаться.  
О, чресел кровавая сажень на нарах.  
Тьма жерл — о ля ля! — сапозок оккупации  
разносят, хихикнув, трофейные шмары.  
Страшна на цимбалах брусчатки сапозиж гамма.  
Мотивчик пиликает губная гармошка.  
Патруль в Кадриорге — пустите, пустите, мама! —  
кровавая похоть и смерть фиолетовой кошкой  
идут на века — оркестранты последнего рейха.  
Их рыжий маэстро сопит голоногий в огне мастурбаций.  
Заснули каштаны, и спит голубая скамейка.  
Под ней разворовано тело — вот так, если вкратце.

Храпит грозою ночь. Дома стоят впритык.  
И город возлежит, соборами горбат.  
Гром рявкнул и завыл, и выплюнул кадык —  
И молнии блестят на рукавах солдат.  
Там, где Кекиндекёк, всхрапнет мотоциклет.  
В бокалах казино гудит гемоглобин  
казненных. Палачи живут по многу лет:  
из тех, кто смял тебя не умер ни один.  
Но в эту ночь, когда ослепнут соловьи,  
когда оглохнут враз поэты разной масти,  
гекзаметром споет поэму о любви  
единственный Гомер — мой вороненый шмайсер...  
Но что мне это даст? Я снова не застиг  
тебя в живых. Лишь кровь твоя глаза мне застит.  
Я выловлю тебя из времени на миг.  
Бессмысленно, но я забрасываю снасти.

«Храпит грозою ночь...» //

В. Кальпиди. Пласты. — Св., 1990. — С. 107.

Глава **«Появление»**, где герой опять появился на перроне таллинского вокзала в 1981 году. Он предчувствует появление возлюбленной и мечтает о встрече с ней.

Я — леший среди черепичного гула.  
Разгул моей крови — как был он прекрасен!  
Но только вначале. Вот юность шагнула  
и с воем, трассируя, вышла на трассы  
любви. В чемоданной тоске рестораций,  
где ростбиф — горацій, гертруда — гарниром,  
мне было нетрудно вот так расстараться  
и выдать себя на фарфоре вампирам.  
Но ты приближалась, во мне зашумело:  
И гланды любили горячие вены,  
И сладкая печень признаться успела  
в любви селезенке. На грани измены  
дышал треугольник из почек и сердца.  
Так тело трубило, что скоро и скоро  
я буду любимым. Захлопали дверцы  
вокзала: к перрону подкатывал скорый.  
В купейной купели твой профиль приварен  
к стеклу автогеном. Заметьте: я замер,  
как зуммер, пищавший о гневе аварий...  
Я думал, я слышал, я гладил глазами.

«Я — леший среди черепичного гула...» //

Кальпиди В. Аутсайдеры-2. — Пермь, 1990. — С. 18.

Глава «Средневековье». Таллин 1320 года. Захваченный датчанами, он стонет под ярмом католического духовенства. Герой видит это.

От нежности в аду как не сойти с ума!  
Спят лилии любви, что храп растленья выжег.  
Раздатчики смертей — датчане — кутерьма.  
О, площадь нищеты, зачем я снова вижу?  
Зачем я выжил здесь и выдал, что один,  
что я не слеп, что я наверняка замечу:  
*тащил тебя монах, доносчик, каботин,*  
*и плетью плечи рвал, и щупал и калечил.*  
Я следом впопыхах — за угол; о, за дом!  
*по улице — о, нет! по площади — о, Боже!*  
О, если бы моя — о, суматох содом! —  
а не твоя с плечей теперь сползала б кожа!  
Брусчатка — это сон — здесь будет поворот  
на пепел тех костров. Ты в крике оступись.  
Побоищ красный пар, как фартук поваров;  
*и в черепах сквозняк — вот памятник тупиц.*  
Здесь ордена кошмар. Епископу в клешню  
Юродивый корчмарь сдавал еретиков.  
И вот ты у столба. В ревущую квашню  
кипящего огня стекает кровь с сосков.  
Я больше не могу. Закрой мои глаза  
*и в памяти моей беги, скачи, лавируй.*  
Закрой свои глаза. Но я не все сказал —  
я снова прихожу на маленькую Виру.  
Над нею в вышине пролетки туч спуют.  
*Вам — пир среди чумы. Официант — мошенник.*  
Мне — рвота на десерт. Сейчас тебя внесут  
*на алом серебре с укропчиком на шее.*  
И крикнут в коридор пицалкой: «человек!»,  
и принесут вина, шепнув, что скоро крабы.  
Мне память разорвет шиповник влажных век,  
*и слезы потекут под «мани-мани» «Аббы».*

Глава «**Пожар памяти**», где авторы зафиксировали некоторые фрагменты памяти героя, памяти времен.

Над пряжею озера петь о лазурном, как шпиль Олевисте,  
полете!  
 Скрипка из вечнозеленого дерева жизни — наше звенящее кредо.  
 Скрипка созреет, и пусть хрустнет прогнившее дерево плоти.  
 Флейтами вен во мне пропоют катакомбы твоих короедов!  
 Мы на террасе дождя... В доме пожар — наши крылья.  
 Чую в лопатках костры инквизиции... Приблизься —  
сгорись. Неподсудна  
 память твоя. Догорает с гремучей улыбочкой зверства  
 красного дыма клочок. Андромеда, твой снимок посмертный  
— юность! —  
 скачет по клетке горящей в зверинце войны одинокой  
пантерю сердце.

Гестапо. Кресты. В кабаках окопаться.  
 О, чресел кровавая сажень на нарах.  
 Тьма жерл — о, ля ля! — сапожок оккупации  
 Разносят, хихикнув, трофейные шармы.  
 Сегодня я горсточка теплой золы.  
 В тени Кадриорга мне снится Акрополь,  
 где черный, ощерясь русалкой, залив  
 ревет амальгамой горящей Европы.  
 Пьет пот солдатни — о, оставьте трюизмы! —  
 амброзия мрази, служанка измена.  
 О, впрысни свой праздник! — вот горя гангрена,  
 вот грелка в груди и в предсердии — клизма.  
 Мне — в маклеры рылом! Мне — готика генов!  
 О, дайте зарыться мне в чрево Таити!  
 Из прорвы бирюлек, конторок тащите —  
 о, дайте им волю! — вагоны гогенов.  
 От хари пожара к черному монстру  
 рояля метнулся олигофреном  
 с ручонкой горящей маленький моцарт:  
 — о, дайте мне клавиш! — рефреном, рефреном  
 шла свадьба! И висельник вышел из петли  
 и, тронул фату: — меня смерть утомила!  
 Я счастлив, я с вами, хоть снова убейте!  
 Удавка рассохлась. О, дайте мне мыла!  
 Из чрева мансарды пожаром похищен,  
 пантагрюэлем ревел он в мурашках:

— о, дайте напиться, о, дайте мне пищи! —  
 в стекающем гриме блаженной замарашки.  
 Вам прошлое — цирк! Донжуанкой кошмара —  
 В руке полыхнувшая сталь револьвера!  
 Нам надо влюбляться! но блат контромарок  
 выводит в партер когти пум из вольера.  
 Как флюс от пощечин — во рту карамель.  
 Целуйся, партнеров меняя, дочь стресса.  
 В огне замерзаю! — и дом твой сгорел.  
 О, дайте мне памяти или сердца!  
 Заложники мы камнепада икаров.  
 Нас память выносит из гнева аорты,  
 и прошлое — в спины командой: пли, рота!  
 Чтоб теркой от крови спина протекала.  
 О, с помпой — в Помпеи! О, стань незаметным!  
 Пожар мой затоптан. Сквозняк мой поджарый.  
 Сервизы в сервантах горят, точно этны,  
 и в доме — обжорство во время пожара.

**МЕЧТА**



с 14<sup>00</sup> до 20<sup>00</sup>  
 с 20<sup>00</sup> до 06<sup>00</sup>

ПРИГЛАШАЮТСЯ девушки

23 14 95

Глава «**Проповедь**», в которой герой стоит на таллинской толкучке и прислушивается к пьяному бормотанию прохожего.

На балке томик Мандельштама.  
Старик за лампу что-то шамкает.  
Студеной горсточкой отдельно,  
как студень, плавают студенты.  
И трауром на тротуаре,  
как Ницше, нищий на морозе  
откалывал такую арию,  
рыгнув рублевою амброзией:

Я ненавижу смерть — на это есть причина:  
вот дочь моя живет, а, стало быть — ну как  
не согласиться с тем, что и ее кончина  
начнется на моих шафрановых руках.  
Мне не понять войны меж вечностью и годом,  
мне жизнь копили те, кто канули на ней,  
но прежде провели по темным коридорам,  
там жизнь моя текла, и старший крикнул: «Пей!»  
Столетие мое! я жизни не покину,  
пусть факельщики тьмы и выстроят конвой.  
Два миллиона лет я пробивал плотину  
небытия. И что — уже пришли за мной?  
Давным-давно я мог уже родиться всуе:  
шла стравленных страстей в записках переключка.  
Тогдашний мой отец прождал почти что сутки,  
но не пришла к нему монашка-католичка.  
Я шесть веков блуждал у времени в застенках,  
Лишь плакал обо мне ночами Кадриорг,  
и парочки кадрил, был ласков и застенчив,  
просил родить меня и вел свой глупый торг.  
Он выпил белый день, взбивая зной гортанью,  
и горло разорвал стрекозам и траве,  
и олово любви расплавил он дыханьем,  
и выпил, и сгорел, и помнил обо мне...

1. «Мне не понять войны меж вечностью и годом...» //

Кальпиди В. Пласты. — С. 49

2. «Я ненавижу смерть — на это есть причина...» //

Кальпиди В. Аутсайдеры-2. — С. 25.

Глава **«Попытка карнавала»**. Герой бежит из дома в Кадриорг и оказывается на карнавале своих сновидений.

В пансионате, где я ночевал,  
однажды, когда приключилась бессонница,  
я слушал морзянку сверчка, наповал  
я слушал его, не умея опомниться.  
Я слушал, я слышал: он пел на убой:  
Катись в Кадриорг, лупоглазая бестия,  
Иначе все то, что случится с тобой,  
должно пробурлить, просверкает, но без тебя.  
Я слушал его, я поднялся, я встал,  
я двинул локтями, я воздух порвал,  
я лбом пробуравил уснувший квартал,  
взглянул на себя — и пропал.

Поклон тебе, закрученный в кору каштанов парк —  
букварь пощечин девичьих, талмуд любовных игр,  
нечесаных кустарников велеречивый пар  
и судорога ужаленных росой упругих икр.  
Я воздуху щербатому шлю поцелуй воздушный мой  
и травостой замучаю ладонью и стопой,  
и пусть я за лиманами, за странами, за годами,  
за камнепадом гибели — я все равно с тобой,  
мой парк, дождем простроченный.  
По самой древней метрике ты мне — отец и мать.  
На луже у обочины ты пишешь ровным почерком,  
что этой ночью мне опять любимую искать...

«Поклон тебе, закрученный в кору каштанов парк» //  
Кальпиди В. Пласты. — С. 155.

Тапер, надсаживая руки,  
вслепую гнезда клавиш щупал:  
птенцов калеча, взмыли звуки,  
и он их сразу убаюкал.  
И, врассыпную бросив пальцы,  
погладил горностай октав.  
Мелодия неандертальцем  
завыла, голову задрав.  
Китаец с куцею косицей  
гостям пакетики совал,  
а те, их взяв, давай коситься:  
вдруг он соседу больше дал.

Когда ж бумагу развернули,  
 все содержимое — на зуб:  
 и мигом съели поцелуи,  
 что ночью выпали из губ.

«Тапер, надсаживая руки» // Кальпиди В. Пласты. — С. 155–156.

Как сладко в ступе поцелуя толочь обветренные губы,  
 запутав локоть, оба, в локон, молить друг друга о пощаде.  
 И, твердью лепестки поранив, сорвать трапецию разлуки,  
 и сыпать гранулы кристаллов в заговоривший кратер раны.  
 И плющить раковину уха истошным шепотом, и тут же  
 о, загудит она в отместку верлибром моря, хлябью жабер.  
 И вырвется из глаз наружу лобастое, как купол, эхо,  
 и вырвет с корнем куст молчанья, но разлучит тебя со слухом.  
 В трясине скрученных объятий, где шелкопрядами ладони  
 месили воск кипящей кожи, ты бьёшься в судорогах истомы.  
 Овчарками солёной страсти ты травишь антилопу плача,  
 и бёдра кутают с шипеньем любви голодные питоны.

Нерифмованная страсть. // Кальпиди В. Аутсайдеры-2. С. 19.

Когда от соринки грозы проморгавшись,  
 мой сад обнажит разноцветные дёсна  
 в улыбке, и гости, поднявшись с утра в шесть  
 часов, побросали прозрачные вёсла,  
 которыми ночью гребли в сновиденьях,  
 ты вышла, дымя дорогой папирсой.  
 И те, кто сидели, привстали с сидений,  
 и губы кривили торосы вопросов.  
 Ты через плечо поглядела на лица  
 сбегавшейся своры партнёров по танго.  
 Подмышки твои задымили корицей.  
 Нас страсть разделяла, как табель о рангах.  
 Как шлейф, за тобой вытекала зевота,  
 ты крикнула нам: рогоносцы, отстаньте!  
 И губы связала в коралловый бантик,  
 и я просыпаюсь в кольчуге из пота.

«Когда от соринки грозы проморгавшись...» //  
 Кальпиди В. Пласты. — С. 155.

Глава **«Побег в Кудымкар»**. В городе, куда прибыл герой, он поселяется в гостинице, и неожиданно для авторов умирает в своем номере, где его и находит возлюбленная, служившая в этой гостинице кастеляншей.

Как в масле катается сыр, мы катили по тракту  
в тумане. (Душили меня опоздавшие слезы.)  
И фары сожгла голубая его катаракта.  
(А я разрыдался. Теперь докажи, что тверезый.)  
Зима выступала за Пермью фисташковой сыпью  
и жалила в губы ментоловой пчелкой простуды:  
нагрянула ночью — и враз за событием событие  
(так кубок подкрался к губам возбужденной Гертруды).  
Скользкий экспресс меня в люльке укачивал лаковой.  
Я ехал туда, где плевался огнями Кудымкар.  
Ворочая уголь, он небо расшатывал шлаками  
И что-то бубнил под сурдинку.  
Гопак снегопада набухшей газетой зашикал,  
в куб воздуха вшитый, он сам себя выдал нагурой:  
лил снег в ветровое стекло и хлопнушкой — под шины,  
и мокрые комья, как тушки подстреленных турманов.  
Как все позади! Я с восторгом глядел на попугчиков,  
Как спали они, как дышали, пружиня, их легкие:  
Сопели крестьяне, ворочались долго разлучники.  
(Ревнивцу — кошмары, растратчику — страны далекие).  
Потешным редутом стояли события давние.  
Я их забывал, соблюдая гудящую очередь:  
скандалы, покупки, надежд нидерландские гавани,  
измен товарняк и вспотевшую наволоку дочери.  
Леса задымили готической сутолокой сосен,  
и вспух на полях перламутром отравленный панцирь  
крупчатого снега. В валежнике нежились лоси.  
Попутчики спали безропотно, как новобранцы...

В пути. // Кальпиди В. Пласты. — С. 94.

Не мучь ветеранов любви пасторальной сказкой о счастье.  
Смотри, как надежен их бруствер морщин возле глаз,  
как в них лейкоциты горят. Их ночами шинкует на части  
прошедшей любви, о, прошедшей любви разъяренный фугас.  
Они заблудились в бамбуковой чаще уральского ливня.  
Их будят под утро холодные локти разлуки.  
Их отдых в Крыму — он сродни одиночеству бивня  
В районном музее, где пыль мезозоя и кот сторожики-старухи.

«Не мучь ветеранов любви пасторальнойю сказкой о счастье» //  
Кальпиди В. Пласты. — С. 31.

Мы въехали в город. Семейною хроникой тысяч  
семей нас встречал косоносый тапиром Кудымкар.  
Себе на уме, он слепыми фасадами тычась,  
лениво толпился у рыжей залысины рынка.  
Был тормоз как шок для бурлящего чрева экспресса.  
Попутчики вышли, заерзала грязь многотонно.  
Колочая проволока ветра меня волокла и до места  
доставила, втокнула в казенный обмылок бетона  
гостиницы «Парма». Мне выдали крохотный номер —  
его в пять минут бы склевал воробей или голубь.  
Белье лазарета, и ночь, и еще раз, и кроме  
нее никого, и я долго лечу в ее прорубь.  
Он выпал в осадок на дно захрустевшей постели.  
Бутоны белков зацвели паутиною трещин.  
Он умер почти, за стеною грузины запели,  
Он выпал в осадок, он умер, он был безупречен.  
А после, когда тьму сожрет саранча снегосыпа,  
его кастелянша найдет. Мавзолеем телефона  
заклинит от рева. Приезжие от недосыпа  
к директору выпрут покоя искать и закона.



ПРИГЛАШАЮТСЯ ДЕВУШКИ

**47-19-35**

## Глава «Бессонница кастелянши и вторая проповедь».

Героиня признается, что никогда не любила героя.

Орфейам провинций она выдавала двуспальные простыни — Два сшитых крыла. На них плакали лирою вены.

Пыхтели мартены любви без любимых — их просто нет.

Измены —

Стучал товарняк ремингтоном. Здесь, в Лувре базальтовом Предгорий, где тряс нас за плечи «цыганочкой» дым кор Омыслом, зари инквизитор, тапер, маразматик казарменный Лупил молоточком по струнам и пальцам — в Кудымкар. И мимо кармана, зазвякав, катились рубли аж до Кизела — ночей чаевые. И шла — в negligje или глянце — ключи выдавать. По ключицы в квитанциях кисла, служила, жалела, тащилась к тебе кастелянша.

Бессонница кастелянши. 1. // Дрожащих В. Блупон. — С. 7.

Грузины кричали! Ключ вправо сверкнул, и над лестницей, из тьмы коридора, и с визгом, вдоль спален — в карьер! Обнюхал замок и, поджарый, позорно, как с кресницей, он спарился с дверью, где крик надрывался из недр. Замкам — харакири. Он был стальной маугли, молния, Волчонком он клацал, волчком обороты накручивал. Бородка его надломилась — так, вспыхнув, ступени Гемоний ломились пунцовым, где тащат возлюбленных крючьями. Орал Кадриорг, что пошел на алтарь его номера — на дверь и на шкаф. И гремел вокализ коридора. И дверь отошла. И в каморке, где метр экономили, он Эблой лежал. И по городу шли кредиторы.

Бессонница кастелянши. 2. // Дрожащих В. Блупон. — С. 7.

/партия героини:/

Что хилых эскилов мандраж, где районный запой прометеев рвет печень портвейном! Опять мы с тобой пролетели.

С дюралевой стопкой белья от восьми до восьми тебе я служу посреди коридорной возни.

Зачем ты приперся сюда, мировой роносец,

Пробивши мальштремы российских чересполосиц?

Колумбом любви ты тащился в ночной Кадриорг —

Кудымкар открыл и свой крик Андромедой исторг.

Крик выплыл серебряной кровью испарины, в парке маяча,

ошметки комет пузырились в кустах, как в корыте у прачки.

Змеиной шнуровкой трещали корсеты на торсах



Из истории  
уральской литературы.

# Свердловск- Екатеринбург, конец 80-х



**КАТАРИНБУРГ-  
СЕРВИС**

**ТЕЛ. 611-496**

Катари́нбу́рг-  
сервис  
ТЕЛ. 611-496

Катари́нбу́рг-  
сервис  
Т. 611-496

Катари́нбу́рг-  
сервис  
ТЕЛ. 611-496

Катари́нбу́рг-  
сервис  
Т. 611-496

Катари́нбу́рг-  
сервис  
ТЕЛ. 611-496

470-183



КРУГЛОСУТОЧНО

ЛА-РОШЕЛЬ

ВЕНЕЦИЯ



Приглашаем в сауну!  
прислаиваются на работу девушки

35-70-39

ЭКВАТОР



ПРИСЛАИВАЮТ НА РАБОТУ ДЕВУШКИ

46-09-77



ВИКТОРИЯ

285-451

*Вячеслав Курицын*

## **Холодное лето восемьдесят девятого**

(бред этих дней)

И я остался наедине с незначительностью своей жизни, и я удивился, я был неприятно удивлен незначительностью своей жизни, и я повернулся к себе и в одну минуту я понял себя: нам — мне и мне — нечего ловить в окружающем, но друг в друге, в себе мы способны найти любовь и сочувствие, сочувствие и любовь...

(«**Осенняя повесть**»)

### **18 сентября**

...Сочинение «Осенней повести» было прервано на один час появлением Лены Гладских из г. Харькова. Мы выкурили по сигарете «Вега».

И Лена уехала «в центр». Очевидно, в глазах моих написано, что я очень хочу, чтобы мне не мешали сочинять «Осеннюю повесть». За стенкой группа «Наугилус» спела две песни из альбома «Ни кому ни кабельность».

Вот. Кроме того, что я вчера перестал корчить паца, весьма желающего однократно одну девушку, произошло еще несколько событий, подвинувших меня на сочинение «Осенней повести». Как то: приехали юные друзья из Башкирии: Маринин брат Алексей с подругой Еленой. Юное поколение выразило желание спать вместе, что собственно, теперь и происходит — сужу по стыдливому, неуверенному поскрипыванию кровати в комнате. Может быть, впрочем, я наговариваю на юное поколение, может, они легли вместе, для того чтобы было тепло и из прочих брато/сестринских побуждений. А поскрипывание происходит оттого, что кто-то из них во сне возвращается (термин, которым оперировал недавно мой отец, Курицын Н. И. в отношении моей младшей дочери К. В. Гордиенко). Так оно, верно, и есть, тем паче, что этот-то как раз факт к возведению «Осенней повести» ни малейшего отношения не имеет.

Далее — скоро приедет и сама Марина, моя жена, а с нею и двое моих дочерей — буквально через одиннадцать дней приедут, за каковые одиннадцать дней мне предстоит совершить много полезных дел. В частности, написать статью о семидесятниках, вместо чего я сажу и пишу «Осеннюю повесть», поступая, таким образом, весьма недалёковидно — повесть попишется, попишется и перестанется, а статью, может, напечатают, денег дадут.

В связи с этим (с тем, то есть, что на ближайшие одиннадцать дней у меня очень много работы), меня никоим образом не волнует, что позавчера (16 августа) открылся после издевательски долгого ремонта завод ликеро-водочных изделий, а с понедельника (сегодня суббота) в магазинах обещают много этих самых изделий. Нет, меня это не волнует, несмотря на то, что уже, поди, месяц изделий этих нигде нет, а где есть — мнут и топчут. И многие (все, то есть) мои товарищи рады тому, что случится в понедельник. Мне же до этого дела нет — у меня начался новый, осенний жизненный цикл, где означенным изделиям места нет и не будет.

Далее — началась, собственно, осень. Погода выламывалась, жалась, как дрянная девка, дала несколько предупредительных пуков и вчера вечером разразилась, наконец, дождем, который идет уже сутки и прекращаться, похоже, не собирается. Дождь — осенний, то есть холодный, очень нудный и какой-то мокрый. Таким образом и сама природа дала понять, что мне пора, очей очарованье, сочинять «Осеннюю повесть». Чем я и занимаюсь.

Вышел на кухню юное существо Алексей, курит сигарету «Астра», дымит мне в правое ухо.

Закончив же работу над «Осенней повестью», я отнесу ее (повесть) В. Исхакову, дабы В. Исхаков повесть прочел. К этому моменту он уже решит, что «Осенняя повесть» — подражание роману «У-шу репатрианта», принадлежащего перу московского прозаика..... . Ну, не подражание, а некая калька типа письма или, если уж совсем угодно, творческого метода.

Ха-ха! Алексей пошел в комнату и тут же вернулся со словами: «Ругается, что накурился». И пошел чистить зубы. Я хотел посоветовать ему воспользоваться дезодорантом для полости рта отечественного производства, но не успел, поскольку поспешил изложить

вышеизложенное. В связи с этим мне вспомнилось, как в ноябре прошлого года литературовед Такой-то вывел меня из здания академии общественных наук при ЦК КПСС. Непосредственно перед милицейским кордоном литературовед Такой-то вынул из карман импортный дезодорант для полости рта, воспользовался им и предложил воспользоваться мне. Чтобы, значит, доблестные стражи порядка не догадались, что аспирант такой-то, я и зав. отделом критики периферийного журнала «Отдаленные места» Игорь, скажем, Л. пили в здании АОН при ЦК КПСС водку из маленьких бутылочек. Литературовед Такой-то, помнится, удивил меня тем, что прежде чем начать разговор, включил два радиотранслятора — один в другой, а в ходе разговора слова типа «Брежнев» старался не произносить, а писать на бумажке. Я так понимаю, что после нашего ухода бумажки были съедены и, возможно, запиты дезодорантом для полости рта.

Игорь же Л., похоже, обиделся за что-то на меня и не пишет уже месяца четыре. В последнем письме, как сейчас помню, он рассказал невеселую историю: в ходе собственного дня рождения вышел прокурить с мужиками в подъезд и обнаружил на лестничной клетке труп. Я в ответ, видимо, неудачно со свойственной мне глумливостью пошутил, отчего Игорь и обиделся.

Трудно не вспомнить в этой связи историю, имевшую недавно быть с поэтами — Шурой Жыровым и Игорем Богдановым. Гуляя с чистыми помыслами по ночному Свердловску, они нашли на скамейке в историческом сквере труп литератора Чайковского, пришли в ужас, подхватили труп и понесли его в морг, где в то время работал директор группы «Картинник» Саша Шабуров. Поэты надеялись с Сашиной помощью получить для трупа Чайковского определенные льготы. До морга, однако, они не дошли, ибо все, включая трупа, были вскоре доставлены в медицинский трезвователь — поэты несколько ошиблись в отношении состояния литератора Чайковского.

Башкирская молодежь продолжает скрипеть.

Так, Исааков, значит, скажет, что очень похоже на ....., только хуже. И я с ним соглашусь. У меня — чем я выгодно отличаюсь от подавляющего большинства свердловских литераторов — никогда не было на

свой счет каких-то особенных заблуждений. Я люблю в какой-нибудь малоподходящий момент, когда, скажем, заведующий отделом газеты, где я работаю, объясняет мне, что работать надо не так как я, а лучше и чаще, изречь: «Славик Курицын отличается умом и сообразительностью». Но относительно таланта — тут уж никаких заблуждений быть не может. Талант, вроде, есть, но вполне среднеуральский, сожалеть о чем глупо...

Из записей Лиды. Сгрустнулось сегодня молодой женщине, сгрустнулось так, как никогда раньше. Сидит, пуп теревит, думает — чего бы записать, чем бы мир удивить? Так и не придумала ничего и записала народную поговорку: «В Рязани грибы с глазами. Их едят, оне глядят».

Ну, то есть пишу «Осеннюю повесть» — решено. Надо сразу, на берегу, решить, что писать я ее стану, пока не надоест, что непременно нужно вставить в текст пару роялей, две-три романтической любви, животное кенгуру и бутылочек эдак семь портвейна какой будет. Впрочем, что это я ... Пить я бросил, а писать собираюсь сугубую правду — если встретиться мне осенью животное кенгуру — опишу, а не встретиться, так и не опишу. Вот еще что хорошо: раз я буду всю правду писать, то не буду, следовательно, совершать дурных поступков, о каких было бы неудобно рассказывать. Отныне я голуби, веду жизнь ангельскую, ничем, кроме «Осенней повести», не чреватую.

Пока же, для начала, следует вспомнить, что было со мною в последние два-три дня. Позавчера с утра, помнится, на работу я не ходил, а ходил в орджоникидзевский военкомат, после чего вернулся домой и печатал на машинке «Москва», купленной у художника В. Кабанова за 100 руб. текст, который меня попросили написать для журнала «Театральная жизнь». В этом тексте, в частности, я сказал о том, что слово «чорт» нужно писать исключительно через букву «о», о чем мне сейчас говорить неохота, но позже я об этом, может, скажу.

После обеда я поехал на работу, но задержался у диетического гастронома на ул. Я. Свердлова (что до Я. Свердлова — о нем у меня есть на будущее пара теплых слов), где продавали грузинское вино — сейчас

сверюсь — «Гареджи». Вино, как вскоре выяснилось, из поганых, но я о том не знал, а кабы знал — все равно бы стал в очередь, поскольку была очередь невелика (мало кому придет в голову искать вино «Гареджи» в диетическом гастрономе). Стоючи в очереди, я встретил поэта Романа Тягунова, который шел за хлебом, но в очереди со мной стоять отказался, убоившись ее величины. Через полтора часа я таки попал на работу, а уже оттуда и опять же «таки» попал к поэту Тягунову, который отказался стоять в очереди и денег не дал (а выпить всегда не дурак), но попал уже не один, а с греческой девушкой Еленой. Нас встретили: поэт С. Сычев, законная супруга поэта Тягунова и мать его детей Нелли Морозова, а также Лена Ермакова — девушка бард из моего родного города Новосибирска, которая приехала в Свердловск нынешней весной, да так и прижилась. Лена Ермакова играла на флейте и я попросил ее исполнить «Турецкий марш», но Лена отказала. Вообще-то Лена играет на гитаре, очень громко поет и знаменита строчкой «Ветер чердаков это ветер чердаков», а также строчкой «Покажите мне бегемота». Дня за два до этого она подарила мне пулю от автомата Калашникова. Нелли с Леной, однако, скоро ушли, но, я надеюсь, у нас еще будет шанс встретить их в «Осенней повести».

Мы же остались пить вино и пили вино. Потом получилось так, что я пил вино вдвоем с поэтом Жыровым, а потом снова с поэтами Тягуновым и Сычевым, но уже без греческой девушки Елены. Потом я счел, что вино кончилось и уехал домой спать, а утром обнаружил в своей сумке еще одну бутылку, отчего стало стыдно. Я до сих пор не знаю, простили ли меня два-три вышеуказанных поэта. Это было 16-е.

17-го утром я проснулся и в восемь часов был уже на работе, хотя должен был быть в половине девятого. В восемь же часов меня никто не видел и никто, соответственно, не смог оценить моего служебного рвения.

Я написал на первую полосу острый сигнал, что на улице, кажется, Технической вырубают тополя, среди которых есть и один пирамидальный, что жители встают на пути бульдозеров грудью(?) и даже, вроде, прижимают при этом к себе малолетних детей. В последнем, впрочем, не уверен. Также я написал информацию о том, что

свердловские литераторы А. Жыров и П. Чайковский и группа «Тижоверт» уезжают в Ленинград на поэтический фестиваль «Безъядерные сердца — безъядерный мир». У нас это называется заработать полтора рубля — именно столько платят за информационную заметку. Потом я с чистой совестью поехал на ул. Ирбитскую проведать художника В. Ф. Махотина, который, по слухам, сломал ногу и не говорит как.

По дороге я купил у бабушки один соленый огурец, так как голова болела, за 30 копеек.

Слух подтвердился: Махотин оказался, натурально, в гипсе и на костылях и очень забавно прыгал на одной ноге. Вторую он сломал в борьбе с ночными хулиганами. Художник выглядел очень довольным, урчал, чесал брюхо и говорил, что теперь может на законных основаниях пить с утра до вечера чай, есть бутерброды с маслом, смотреть телевизор и ни черта, как это у художников принято, не делать. Я ему позавидовал.

Вернувшись в редакцию, я сходил в столовую... нет, в столовой в тот день была толпа издательских рабочих, у которых закрыли свою, потому на обед я ел пиццу в пиццерии с греческой девушкой Еленой. Там же я встретил девушку Элю, но она сразу ушла, передав некой Маше из местных работников букет гладиолусов... тем более, Валерий, что она тебе неизвестна...

## 19 сентября

На этих строках сморил меня сон. Так, значит, сразу после обеда мне вдруг позвонил зав. отделом критики журнала «Урал» В. Н. Клепиков и попросил срочно написать махонький текстик о творчестве художника Н. З. Федореева, ибо у них там, в «Урале», чего-то слетело и как бы горит. Ну, ты понимаешь, что я не мог отказаться. Я написал еще 30 строк для родной газеты — текстовку к снимкам, которых я не видел, ибо их уже заслали в типографию — и отправился домой. То есть собирался домой, но решил уж сразу зайти на выставку Н. З. Федореева в библиотеку им. Некрасова, а оттуда — рукой подать до ДК автомобилистов, где прозаик Женя Касимов заведует выставочным залом и где происходит выставка эротической фотографии.

Я отдал Жене три рубля денег за международные переговоры: в последний месяц я дважды звонил от него в город Москву — один раз нормально, а другой раз — поэту Татьяне Щербине, будучи нетрезвым, и весьма озабочен, чего я там наговорил. В ДК я встретил девушку Наташу Монтану привлекательной наружности, Монтана — потому что привлекательней, а настоящую ее фамилию лучше скрыть. Наташа — человек сложной судьбы.

С Наташей и Женей мы поговорили о судьбах русской литературы, после чего двое из нас покинули зал, а Женья остался стеречь свою эротическую фотографию.

Покинув зал, мы некоторое время торговались — куда пойти — к Тенгизу (он же Батон), где пиво и дурацкое мясо с картошкой, или же в «Лидию», где кофе с коньяком. Мне нужна была «Лидия», ибо, во-первых, надо было кофе, так как я собирался ехать работать, а во-вторых — с коньяком, чтобы голова не болела. Мы пошли в «Лидию».

Из нашего с Наташей разговора я вычленил три момента. Первый — Наташа спросила, хорошую ли прозу я пишу. Я честно признался, что так себе, среднюю, и разговор о прозе себя исчерпал.

Второй момент — Наташа поинтересовалась судьбой математика еврейской национальности Б. Верникова. Математика еврейской национальности Б. Верникова нет никакого резону путать с прозаиком А. Верниковым и, как он врет, украинцем. Между ними (двумя Верниковыми) однажды произошел поучительный эпизод. Верниковы очень хотели познакомиться друг с другом, то есть особенно хотел прозаик, поскольку он мистик и сам факт наличия в этом мире неизвестного однофамильца зудил и не давал покоя сложноструктурированной прозаиковой душе. Встретились они, так получилось, у меня. Мы пили поганое болгарское вино (с прозаиком), когда приехал математик. Первый пассаж разговора я оценил по достоинству:

— Я встречал свою фамилию однажды, — небрежно молвил Александр, не глядя на собеседника, — Есть такая поэтесса в Одессе, Белла Верникова, в «Юности» печатается...

— А это моя сестра, — безразлично парировал Борис и выпил поганого болгарского вина.

Позже беседа текла более свободно, в выражениях однофамильцы не стеснялись. Наконец захмелевший прозаик сделал вывод:

— Ты, Боря, меня не удовлетворил. Ни х... ты не Верников, зря фамилию носишь.

После чего Саша и произнес сакраментальную фразу: «Я, кстати, украинец», причем произнес как-то весьма угрожающе.

Тот вечер знакомства тех, кто Верниковы, так просто не завершился. Ночью мы зачем-то поехали (с Урал-маша) в центр, на Ленина, 11, где тогда еще функционировала экспериментальная художественная выставка. Боря мы потеряли. На выставке мы встретили художника Славу Зезикова и имели по этому поводу довольно странный диалог: я настаивал, чтобы Саша со Славой поговорил, а Саша мирно сидевшего Славу отталкивал, приговаривая: «Нет, он страшный человек, я его боюсь, он страшный человек».

Еще позже я вознамерился было уснуть на диванчике в одном из залов выставки, а Верников-прозаик как бы пошел домой, но через минуту влетел назад, — весь, естественно, в крови. Выяснилось, что на улице Верников обнаружил двух молодых людей и девушку. «Я хотел ею овладеть», — объяснял Верников.

Я зачем-то побежал молодых людей догонять, догнал и долго объяснял, что бить людей по лицу, равно как и по другим частям тела, значит поступать не похристиански. Но они мне не поверили.

Затем мы с Верниковым поехали к нему домой, в район ЖБИ. Сделать это оказалось чрезвычайно сложно, ибо Верников вел себя плохо, прыгал по проезжей части, а вслед неостановившимся машинам громко кричал малоцензурные слова и дважды даже запустил в машины «дипломатом». Со второго приема «дипломат» раскрылся, и нам еще пришлось некоторое время собирать с проспекта Ленина всякие бумаги.

Я, впрочем, отвлекся. Наташа Монтана поинтересовалась судьбой именно Б. Верникова. А судьба у него трудная: он женится. Узнав об этом, я спросил:

— Как же так. Борис? Как же отнесется твоя семья к тому, что ты женишься на русской? У тебя же набожный дед, а когда я был в гостях у твоей мамы, она накормила меня на удивление национальной пиццей.

— Во-первых, — отвечал Борис, — мы люди без комплексов, у меня сестра за русского вышла, и ничего... А во-вторых — она еврейка...

Последнее замечание премного развеселило меня. Борис всегда утверждает, что воспитанный на русской культуре (то есть он) евреем считаться может лишь постольку-поскольку, а в основном может считаться русским, ибо это дело культуры, а не крови.

— Вот, Борис, — сказал я. — О культуре-то рассуждать вы горазды. А женишься ты на еврейке — медицинский факт.

— Медицинский факт, — согласился Борис с печалью в очах.

Вообще я очень люблю говорить с Борисом на темы межнациональных отношений. Люблю при случае называть его по-дружески еврейским буржуазным националистом или еще как. Эта моя любовь, впрочем, распространяется не на одного лишь Бориса. Помню, однажды работник ОБХСС В. Луговых рассказал чудесный анекдот о том, что «вчера в районе Химмаша видели двух евреев. Холод и голод выгнал носатых из чащ». Я сразу схватил свой блокнот и провел полдня в упоительном занятии: звонил по всем адекватным телефонам, благо у меня в друзьях-евреях недостатка нет, и рассказывал означенный анекдот. Это одно из самых светлых моих воспоминаний.

Бывают у меня иногда и заезды в противоположную сторону. Памятен эпизод, когда я, накушавшись на Ленина, 11 какой-то дряни, полночи орал, что моя фамилия не то Финкельштейн, не то Розенкранц и развивал теорию о том, что движение цивилизации определяется в XX веке русско-еврейским этносом. Наверняка не обошлось без ссылок на Л. Н. Гумилева. Очевидцы рассказывали о реакции человека по фамилии Типсен (странная, доложу, фамилия), который все повторял: «По морде видно, что татарин, а туда же — русско-еврейский этнос».

Из разговоров с Исааковым.

— Что вы мне все навязываете такое, чего никто читать не станет, это же невозможно читать... Носитесь с Александром Львовичем, как с эдакой торбой...

— А у меня жена читала, ей понравилось...

— Где вы таких берете? Если бы я дал жене Александру Львовича, так она бы меня...

Не сочинение уже, а перепечатывание, не «Осенней уже повести», а «Бреда наших дней» было прервано встречей с тонким графиком Копыловым. Мы соби­рались отнести в журнал «Урал» его тонкую графику. Но тонкий график Копылов сказал, что поэт Игорь Богданов зовет пить пиво к человеку по фамилии Мичковский. И хотя человек по такой фамилии звал только Богданова, а Богданов только Копылова (тонкого графика), мы однако, поехали оба. По дороге был знак: трамвай, в котором мы ехали, на каждой остановке открывал и закрывал двери раз по пять, будто аплодируя то ли зиме, то ли мне, то ли тонкому графику Копылову. Но мы на знак внимания не обратили.

Пива, конечно, не оказалась, а оказалась настойка «Горная»: удивительный, доложу вам, напиток, очень напоминающий по вкусовым качествам разбавленный водкою одеколон. По ходу употребления напитка особых эксцессов не произошло, если не считать, что человек по фамилии Кукуц постоянно предъявлял дурацкие претензии как ко мне, так и тонкому графику. Кукуцу не понравились, очевидно, наши фамилии.

Когда настойка себя исчерпала, я заторопился домой, ибо являюсь порядочным семьянином, а тонкий график Копылов и поэт Игорь Богданов побежали на мотор искать водку. Как впоследствии выяснилось, за нашей спиной было найдено еще 2 (две) бутылки этого горного одеколона и, что и вовсе поразительно, наши товарищи побежали за нами, чтобы вернуть нас к столу и угостить настойкой. Нас они не нашли, но зато нашли неосторожного кота, схватили его и побежали угощать настойкой.

Я спокойно уехал домой, куда вскоре и прибыл, почему-то имея при себе детские санки. Вряд ли я их украл — сие мне несвойственно. Тонкому же графику Копылову причудилось, что поэт Богданов сел в машину и куда-то поехал, тонкий график долго бежал за машиной, поймал ее у светофора и обнаружил, что сидит в машине совсем иной человек.

Тогда тонкий график отправился искать квартиру человека по фамилии Мичковский, попал в другой дом, но бит не был, нашел, наконец, искомое, где и был

изрядно поцарапан упомянутым котом. Кота решили подарить поэту Шуре Жырову, ввалились к нему посреди ночи и обнаружили у него жену одного из упоминавшихся уже литераторов, а какого — не скажу. Все сели пить чай и до утра говорили о судьбах русской литературы.

Из записей Лиды. Сгрустнулось сегодня молодой женщине, сгрустнулось пуще прежнего. Чем, думает, заняться? Напишу, думает, обращение к честным русским литераторам.

### **Обращение к честным русским литераторам**

Пребывая продолжительное время в глубокой медитации на теле любимой Родины, предаваясь тягостным раздумьям о судьбах России, всем сердцем испытывая боль Отчизны за самое себя и за нас, ее верных птенцов, я пришла к решению обратиться ко всем честным литераторам страны со следующим обращением.

Великий русский язык переживает ныне тяжкие времена, как и народ, давший этому языку свое гордое имя. Задача возрождения языка — дело многих и многих поколений, задача сложнейшая трагичнейшая и дай нам Бог успеть выполнить ее до того неизбежного витка исторической спирали, на котором наш народ прекратит свое существование собственнo в качестве такового. Но зияющая грандиозность и возможная невыполнимость задачи не должны сеять в наших душах тоску и уныние; напротив, означенные характеристики задачи призваны придать нашим душам устремленность и твердость.

Овладение тайнами русской стилистики, равно как и обращение за жизненными соками к живительным источникам народного языка — долг всех и каждого, но это есть, во-первых, долг сугубо индивидуальный, и не отменяющий, во-вторых, необходимости радикальных совокупных мер.

В качестве наименее обременительной из таких мер представляется следующая: сбросить с наших картотек пути недобрых времен и, не медля ни часа, принять решение возродить воистину сущностное написание одного из важнейших слов нашего языка, а именно слова «чорт». Вернуть в лоно этого слова священную букву «о» — вот истинный долг каждого, кто не мыслит своей судьбы вне своей Родины.

Евнухическое написание «черт» надлежит считать, сообразуясь с реалиями нашей фразеологии, сталинско-брежневским, ибо таковое поганое написание препятствует как раскрепощению личности, так и соитию означенной личности с глубинами русского Космоса. Тот же, кто не считает соитие с глубинами своим священным долгом, рискует быть проклятым в народах и во всем остальном, в чем только, исходя из наших традиций, возможно быть проклятым.

Идея о возрождении сущностного написания слова «чорт» никогда не умирала в сердцах честных русских литераторов. Известно множество текстов, так или иначе соприкасающихся с этой идеей, в том числе — величайшая поэма «Москва-Петушки». Но я призываю вас прислушаться к голосу совести и к зову души.

Частокол палочек, составлявших букву «Е» в данном слове, представляется мне подобием тюремной решетки, не позволяющей Человеку (венцу творения) с головой окунуться в разверстную бездну, сокрытую за этим словом. «О» в «чорте» — выход в иные пространства. Мгновенный прострел Космоса, зияющая полынья, манящая черная тайна, ждущая того, кто мог бы вступить с ней в последнюю схватку, овладеть ею и сойтись с ею в решительном и бесповоротном совокуплении. Там, за буквой «О» в слове «чорт» нарождаются и погибают галактики, там вспыхивают и гаснут солнца, там ведут свой вечный спор Добро и Зло, там Вечная материя оплодотворяется Вечной мыслью и порождает Вечный дух. Там, за буквой, сокрыта вечно теплая и вечно живая праоснова всего сущего, там вершатся судьбы, там вступает в свое последнее кипение Вселенная и начинается во вселенских глубинах новая жизнь. Там — счастье народов. Там — торжество всепожирающего пламени. Там берут истоки линии жизни России. Все, все там, воистину все. Только мы — здесь.

Отчаянный крик А. Вознесенского, пытавшегося обратить внимание соотечественников на качественную инферальность за«о»чного пространства, был смят наивностью автора и его игривой фантазией. Мы — люди духа, мы против игривой фантазии. Мы жаждем свободы и совести и должны отринуть тюремную решетку «Е».

Наше время богато откровениями памяти. Наше время богато горячими сердцами, готовыми отдать свое биение во имя счастья России и Человечества. Но мы бедны откровениями духа, и причина — тенета поганой буквы, невозможность совокупиться с Вечностью, ибо о каком совокуплении может мечтать закованный в сырые кандалы? Лишь о недостаточном совокуплении.

«ЧЕРТ» — коварная маскировка «ЧОРТА». «Черт» не сквозит, в нем нет холода бездны. Сатана спрятал себя за поганой «Е», но усилия честных сынов Отчизны способны остановить эту лингвистическую вакханалию, отринуть застывшую глаза губительную букву.

Слово «чорт» открыто ветрам, слово «чорт» кошмарно, оно распахнуто безумющему взору, как лоно смерти, но в нем — Правда. Токмо правда спасет Россию, а с ней и Землю.

«Черт» замазывает инфернальность «чорта» и сводит бытование слова, а вместе с ним жизнь и судьбу человека к низменному ковырянию в узком круге бесперспективных категорий и обыденных представлений о нашем предназначении.

Инфернальность, инфернальность или смерть — только так может стоять сегодня вопрос.

Да, мы можем погибнуть и в схватке со всезасасывающим чортом, но благородная, честная смерть достойнее медленного самопожирания стальными похотливыми зубчиками дьявольской буквы.

Долой похоть! Да здравствует свободная любовь!

Я обращаюсь к тем, кто сохранил еще в себе силы духа посмотреть в глаза Правде. Кто способен еще пойти на смертельный бой ради России, русской культуры, а значит — планеты Земля.

Найдите, найдите в себе решимость прервать порочную практику! «ЧЕРТ» — тлен. «ЧОРТ» — пламень и возрождение.

Из разговоров с Исхаковым:

— А у вас один Александр Львович на уме. Один свет в окошке Александр Львович. Хоть бы читать его было можно, а то ведь и читать нельзя...

Да, Валера, ты спрашивал о третьем моменте нашего разговора с Н. Монтаной. Момент состоял в следующем — Наташа спросила, правда ли у меня в 24 года трое детей, а я врал, что правда, хотя детей у меня категорически двое. Мы выпили кофе с коньяком на лавочке возле «Лидии», как и замышлялось, сопровождая питье поеданием грецких орехов. Встретили Вову Н., законного супруга греческой девушки Елены. Потом разошлись: Вова и Наташа отправились в неизвестном мне направлении, а я убрался на Уралмаш.

На Уралмаше я достучал текст для «ТЖ» и принялся выдумывать текстик о Федорееве. Надо заметить,

что и текст для «ТЖ», и текстик о Федорееве, и, конечно, сочинение «Осенней повести» — все это лишь помехи сочинению статьи о семидесятниках, кою статью я уже трижды обещал себе закончить в определенный срок, срок трижды проходил, а статья не выбилась дальше половины черновика.

Дело же в том, что статью о семидесятниках я пишу с величайшей неохотой, хотя никто мне этой темы не навязывал, и я волен в любой момент послать к чертям собачьим все записи. Но как бы нельзя: нужно, во-первых, соответствовать случайному образу «литературного критика», который как бы обязан время от времени производить более-менее концептуальные статьи. А во-вторых — за статью могут дать денег, а просто так их шиш дадут. Потому приходится ломать себя и думать не о пиве, скажем, а о В. Пьецухе, Т. Толстой, Вен. Ерофееве и Е. Попове. Занятие не из умных.

Я, собственно, вообще терпеть не могу писать. Сочинять терпеть не могу, мысли какие-то придумывать или образы (а в случае статьи и вообще капут — нужно как-то помнить о материале), не могу терпеть и процесс — ручкой водить по бумаге, а тем паче колотить по клавиатуре. Это скучное и нудное занятие. От оного изжога. Литература, понял я, есть псевдодеятельность, ибо вступать в соитие со Вселенной надо напрямую. А читать и писать — глупо и вредно. То есть я уже давно ничего не читаю. Не писать не получается — нужны, понимаете, деньги, а у меня семья. А кто без семьи, как Короленко, тем еще пуще нужны деньги. То есть, наверное, должна быть такая семья, чтобы жена содержала. А так бывает на горесть редко.

Вот сейчас, 22 ноября, я сижу на службе в редакции и печатаю эту галиматью, восемь вечера, Дом Печати — эдакий высотный член — пуст абсолютно, я один такой идиот. А дома жена и дети, и я хочу к ним, я очень люблю быть дома, люблю тискать детей и радоваться встрече, люблю жену, люблю ее видеть и просто люблю, как недавно понял, люблю с детьми, соответственно, играть, очень люблю ужинать, а сижу тут и долблю по клавишам машинки «Москва», купленной у художника Кабанова за Сто рублей. На днях с художником Кабановым произо...

нет-нет, пусть простит меня Виктор, но мне надоело разрачивать куст этого текста. И зачем, собственно, я тут пластаюсь? Ни один идиот этого бреда не напечатает, денег не даст... То есть я знаю, зачем я верю, что это зачтется, «Там разберутся», как говаривал злобный, но хороший поэт Юрий Поликарпович. И все же — противно... Коньячку б стопочку. Денег нет, да и спиртного нет в магазинах, а так и сяк эту партию...

С неумеренной гадливостью писал я и текст для «ТЖ» и текстик о Федорееве. Их (тексты) спасло то, что они маленькие и являются потому категорически меньшим злом, нежели статья о семидесятниках. И, как-то совершенно не соотносясь с реальностью, позволил себе чуть-чуть похулиганить. Рассказал, во-первых, эпизод, имевший быть с работой «портрет коммуниста», на каком-то портрете было запечатлено волевое лицо непосредственно Ельцина Б. Н., величайшего политика наших серых дней. Сразу, кажется, после октябрьского (1986) пленума Федореев изготовил портрет. Портрет прост — половина Ельцина светлая, а половина темная. Но из-за этого портрета не хотели никак открывать, уж не помню, какую выставку. Пришлось доказывать, что федореевская трактовка адекватна трактовке октябрьского пленума: наполовину, значит, наш человек, а на другую, значит, чуждый. Неоднозначная личность.

И второй эпизод — я поведал, как однажды ночью заявился ко мне голодный поэт Тягунов и пожрал: творожный сырок, бутерброд с кетчупом, печенье с шоколадным маслом. Это я приводил в качестве примера эклектичности, которое не от модернизма, а от недомыслия. К тому же, я почему-то назвал Тягунова не просто «поэт», а «поэт-сатанист». Это слово мне само-му понравилось так, что я был доволен целый вечер.

Но в целом я, надо признать, поступил недальновидно. Совершенно очевидно, что такой текст не понравится Лукьянину В. П., редактору журнала «Урал», а мне его (редактора) пора бы перестать злить. Ибо за неделю до того он прочел мою статью о реализме и сказал про нее такое, что я пожалел о своей будущности. А еще за неделю до этого он прочел роман А. Иванченко «Солнечное сплетение», в котором романе 700 страниц

машинописи, а печатает Иванченко одним пальцем, и на который роман я имел неосторожность написать положительную рецензию. И, по дошедшим до меня слухам, В. П. Лукьянин изъявил желание надрать мне уши за то, что я пишу положительные рецензии на романы, которые невозможно читать. Так что третье неудовольствие подряд (тем паче по не особо принципиальному Федореевскому поводу) мне как бы совсем ни к чему, но ... что я могу поделаться? Если уж текст написался таким, каким написался, значит таким ему и быть. Возвратиться же к нему земные и небесные силы, даже совокупившись, меня не заставят: не могу. Вообще для меня единственный способ борьбы с текстом: выкинуть его к едришкиной могатухе. Но здесь-то я обещал, следовательно, выкинуть не могу, следовательно, отнесу какой есть и навлеку на себя неудовольствие.

И потом — вопрос-то принципиальный. Я действительно считаю эпизод с тягуновским ужином весьма важным: в нем — дух времени. Как и в моей «Осенней повести», коя давно уже не «Осенняя повесть», а бред этих дней...

За такими мыслями я и встретил юных друзей из Башкирии. Мы выпили за приезд остатную бутылку «Гареджи» и легли спать.

Восемнадцатого я вновь пришел на работу в 8 часов, и вновь не было никакого начальства, чтобы оценить мой порыв. Во всей редакции я обнаружил лишь Игоря Иванова, мы сели пить чай, и тут произошла воистину дурацкая история. Я вычитал в рекламном приложении к нашей газете объявление «продается пенопласт» и довел его до игорева слуха. Игорь загоношился, утверждая, что жить не способен без пенопласта и завтра же умрет, как последний татарин, если останется без пенопласта. Я поддался его настроению и в раз как-то понял, что последние три месяца живу в мечтах о пенопласте для своей прихожей. Мы были возбуждены, мы прыгали по кабинету, размахивая руками, и вслух мечтали о пенопласте. Возбуждала, видимо, вероятность добратья до пенопласта первыми: приложение еще в продажу не поступало и, значит, объявление читали пока немногие. Меня вообще умиляет это издание — умиляют, то есть люди, которые, купив его в киоске, пробуют воспользоваться заключенной в нем

информацией. Дело в том, что сначала объявления читают девочки, их объявления, принимающие (а конкретно — Ира Горохова со товарищи), потом редактор, потом многочисленные издательские работники, потом коллектив нашей редакции и наши друзья. И когда издание доползает, наконец, до «Союзпечати», все интересенькое, что продается, уже продано, а все интересенькое, что обменивается, уже обменено. Тут работает еще и инстинкт: вот узнали мы с Игорем о продаже дефицитного товара раньше — так неужели мы будем такими лопухами, что не воспользуемся эти? И мы позвонили по объявлению, разбудив хозяина пеноплена, и узнали, что пеноплен светло-коричневый, что его три рулона, что в рулоне 15 метров и стоит рулон 135 рублей ассигнациями. И записали адрес. Сразу, однако, мы за товаром не поехали, ибо Игорю должно было отстучать обзор и сто строк репортажа, а я с утра обещал зайти домой к Лева Шульману. Мы отложили поездку на полтора часа.

С Левого у нас было запланировано совещание по поводу либретто, которое либретто я пишу для театра, где Шульман главный, и которое (либретто) ни в одном глазу, а через неделю срок. Вот, мне, помимо статьи о семидесятниках и либретто надо писать, а я пишу про Федорева еще и «Осеннюю повесть». Тоска ...

Совещание наше было сорвано тем, что я с ходу похвастался про пеноплен. Все остальное время ушло на левину трепотню по поводу того, что пенопленом ныне кроют стены одни идиоты, что дураков, подобных Игорю и мне, не найти на всем среднем Урале, что теперь стены кроют тканью, а сверху олифой, что ставка больше, чем жизнь, что Родина у человека одна, что 135 р. за рулон — цена параноидальная, что все работы хороши — выбирай на вкус, что культура не национальна и то, что он, Шульман, где-то еврей для меня, как для автора либретто, никакого значения не имеет, что пеноплен это бог, пеноплен это ветер, что и Челябинск тоже красивый город, что вот и лето прошло, слово и не бывало, что жить надо по возможности не по лжи, что с человеком, покупающим пеноплен за 135 рублей рулон он никаких дел иметь не намерен. Лучше бы либретто написал. В довершение всего Лева накормил меня яишницей без хлеба, мстительно приговаривая, что

купив пеноплен за такую сумму я не смогу покупать не только яйца, но даже и хлеб. И я понял, что пеноплен — это порочный путь. Вернувшись в редакцию, я соврал Игорю, что позвонил Марине и она наотрез отказалась от пеноплена в прихожей, мотивировав отказ сугубой нежизненностью упомянутого материала. А Игорь соврал мне, будто вспомнил, что собирается менять квартиру, а зачем тогда пеноплен? И мы обо всем забыли.

Но работать я уже не мог, а потому самым беспардонным образом сбежал домой, где надеялся посидеть над статьей о семидесятниках, но прилег нечаянно на диван и заснул под шуршание мокрого осеннего дождя. А проснувшись, сел за стол и принялся сочинять осеннюю повесть. Это — вчера...

Сегодня же... Приступать мне к описанию сегодняшнего для или не приступать? — вопрос скользкий. С одной стороны: опишу я сейчас сегодняшний день, а завтра ничего описывать не буду, а буду заниматься статьей о семидесятниках и либретто — и то и другое срочное и горящее. К «Осенней повести» я вернусь в понедельник, предположим, или совсем не вернусь... Но — с другой стороны — писать мне уже порядком надоело, я сроду таких объемов за день не писал, исключая одного раза, когда... впрочем, какая это все фигня... что же, что же делать мне с ней, с дурацкой этой осенней, блин, повестью... Когда б один день я на нее потратил — тогда б ничего еще, плюнуть и растереть, а два дня — это уже срок, это не тити-мити какие, за два дня можно чего-нибудь сочинить, за что деньги дают. Или окна вымыть — я с июня обещаю Марине окна вымыть, а уже кончается август...

Ну а как не писать — чего же теперь делать? В комнате юные друзья смотрят фильму с участием В. М. Шукшина, и я не хочу им мешать. Читать — я же ничего не читаю, хотя как бы и прохожу в списках в качестве литературного критика. То есть повесть в три листа я по надобе осилю, а для души — не больше трех машинописных страничек... Пошел я вынести мусор — на дворе, оказывается, прекрасный летний вечер. Тепло, хорошо... Захотелось вдруг чего-нибудь светлого. Я, поползав по району в поисках автомата (урал-машевские тинейджеры глушат таксофоны с ходу, по

полчаса натурально, надо бродить, а как-то я целый час бродил), позвонил Пете Чайковскому.

— Петя, — сказал я, — хочется чего-нибудь светлого.

— Белого столового? — предположил он — Или водки?

Я плюнул и позвонил Нелли Морозовой. И мы договорились встретиться

Через час у Жени Касимова...

Из разговоров с Исхаковым:

— Ага, вот еще Касимов туда же... Вы, блин, сроду навязываете всякое

такое, а кто на нас подписываться будет, блин...

Давно, чего-то, у нас Лида не медитировала...

Из записей Лиды. Сгрустнулось обратно молодой бабе, ой как сгрустнулось. Чего, думает, сделать? Сделаю, думает, наблюдение.

**НАБЛЮДЕНИЕ:** Антисемитизм, по-видимому, природно присущ русскому народному сознанию. С чего бы иначе Бабу Ягу изображали с таким носом, а Кащея Бессмертного — с такой дикцией? Неспроста...

В троллейбусе (а материальное положение и природная скромность заставляют меня пользоваться электрическим транспортом) я счел за благо увидеть фотографа-порнографа Крохина Константина. К. Крохин не только фотограф, но еще и берет где-то видеокамеру и все, что углядит, спешит запечатлеть. Одно время, впечатлившись некоторыми моими дурацкими текстами, он собирался делать со мною «микроэпизодик», и был даже придуман кадр: я сижу на кухне в соцгороде Урал-маш, в полосатом махровом халате, с сигаретой «Астра», оперевшись на пишущую машинку «Эрика» восточногерманского производства. Что касается халата — я приобрел его на Рижском рынке за 45 рублей, причем в самом начале существования Рижского рынка в теперешнем его облики. Мы тогда были в Москве с Володей Гладских и Лешей Шестопаловым проездом в г. Харьков, я очень хотел купить чего-нибудь кооперативное, ну и купил халат. Особенность же поездки в Харьков состояла в том, что, прибыв туда на поезде из Москвы утром, мы с А. Шестопаловым за день так соскучились по Уралу, что уже вечером сели на самолет и улетели в Свердловск. Я, впрочем, успел убедить-

ся, что слова поэта Алексея Парщикова о том, что Свердловск и Харьков очень похожи, вполне соответствуют всему образному строю парщиковских стихов. В общем, я совершил в своей жизни много дурацких поездок, но с поездкой в город Харьков в *этом смысле* сопоставимы лишь две.

Первая — весьма давняя поездка в город Брежнев с красноярским литератором Василием Блинецовым, который тогда не был еще красноярским литератором, а был свердловским студентом и жил со мною в одной комнате общежития. Это нынче он красноярский литератор, а может, уже и нет: В. Блинецов глубоко презирает меня, и я не обладаю о нем никакими сведениями. Могу лишь сказать, что наша комната и в целом была довольно талантлива, если помнить, что вместе с Блинецовым и, конечно, со мной в ней жил Андрей Ширяев, которого журнал «Огонек» назвал прошлым летом прекрасным бардом из Целинограда, и если учесть, что в комнате постоянно бывали иные выдающиеся личности, скажем, совесть русского рока А. Башлачев.

Ну, о Брежневе. Так получилось, что мы с В. Блинецовым возвратились с зимних каникул на день раньше срока: факт удивительнейший. И приехали почти одновременно — утром. Пообнимавшись и позавтракав, мы отправились в центр Свердловска прикупить сигарет, спиртных напитков и мало ли еще чего. Но на нашем пути встали кассы аэрофлота. В кассах аэрофлота мы были обрадованы смене табличек: г. Набережные Челны только что переименовали в г. Брежнев. Мы приобрели билеты и почти тотчас улетели. Прилетели, как сейчас помню, уже в некотором сомнении. Попросили таксиста доставить нас в город, на что тот простодушно поинтересовался — а в какой именно? — ибо, как выяснилось, вокруг аэропорта расположено три разных города. Мы сказали, в какой. Памятуя о необходимости возвращаться домой, мы решили ехать на ж/д вокзал, но с сомнением узнали, что вокзала нет, а есть лишь станция в Круглом Поле(?), откуда раз в неделю ходит прицепной вагон до Москвы. В Москву, тем паче в прицепном вагоне, никакого желания ехать не имели, потому купили билеты на самолет на следующее утро, приобрели водки, вернулись в аэропорт, где и поселились в гостинице, наблюдая за сорев-

нованиями по фигурному катанию, попивая водку и беседуя о судьбах русской литературы. А утром улети в Свердловск. Не откажу себе в мстительном удовольствии дискредитировать писателя Близнецова в глазах потомков: он украл пепельницу, а еще до этого — в ресторане — нож.

Подобную же поездку я совершил в город Барнаул. Здесь, правда, я прожил пять дней, но надо иметь в виду, что ехал я сюда не на всю жизнь, то уж на три года точно: по распределению после Университета. Уже на второй день я был назван квартирным аферистом, осознал размеры совершенной глупости, с большим трудом уволился и понесся телом туда, где ждала душа. Желание попасть в Свердловск поскорее было столь велико, что я, не получив, кстати, зарплаты за пять дней, купил самолетный билет до г. Челябинска, а уж там-то уже Урал, и можно вздохнуть спокойно. Вечером перед отлетом я зашел в гости к журналистке Марине Кочневой, каковая и разделила со мною бутылку водки и кастрюльку каши; я прибыл в аэропорт за полтора часа до самолета, присел на скамеечку и проснулся уже утром, когда все улетело.

А Леша Шестопалов, с которым я столь поспешно драпал из Харькова, живет ныне в городе Салехарде (воображение не устает удивляться размерам моей страны), где вместо голубей бродят по улицам маскированные под снег куропатки и где, как мне рассказывал В. Чибиряк, когда-то поставили памятник В. И. Ленину в пиджаке, а заботливое коренное население, причитая что «Ленина мерзнет», одедали памятника в малицу до тех пор, пока Владимиру Ильичу не сшили бронзовое пальто.

Тут приходит на ум история, рассказанная, кажется, писателем Рытхейу, что на родине Рытхейу также имел место один в высшей степени поучительный эпизод (не только ведь в Свердловске происходит поучительным эпизодам) — пришел туда культ личности, надо портреты везде размещать. Снарядили молодого смышленного охотника к какому-то транспорту с товарами, наказали, чтобы не перепутал, чтобы привез усатого и пучеглазого. Тот и привез 50 портретов Гоголя. Смех, однако, не в этом, смех в том, что Гоголя везде и развесили: в клубе, в библиотеке, в сельсовете, в магазине, и

Ю. Рытхеу впоследствии удивлялся такой любви местных пропагандистов к великому сатирику.

Я, Валера, как-то забываю уже ставить дни — уж ладно уж. Не этим живем, не это питает женскую любовь и русскую литературу.

Я, то есть, ехал в троллейбусе к Касимову. Имея в виду встречу с Н. Морозовой и встретил в этом троллейбусе фотографа — порнографа Крохина. Мы поговорили о судьбах русской литературы. Крохин, кстати сказать, имеет отчество Константинович и сам Константин, что позволяет ему именовать себя в сложных ситуациях Кубиком. Женя Касимов, помятуя о киноблудческих маниях Крохина, в шутку предложил однажды называться ему Стенли Кубиком. И Крохин, якобы, спросил — «чего»? Касимов вообще не прочь дискредитировать товарищей в глазах кого попадается; для дискредитации Кубика он вспоминает эту историю.

Я же обычно — другую. Однажды фотограф-порнограф Крохин несколько выпил и вспомнил, что срочно должен видеть своего доброго знакомого Льва Ивановича. А жил добрый знакомый далеко, потому К. Крохин воспользовался таксомотором. На каком-то участке пути таксист отказался продолжать путь, то ли агрессии опасаясь, то ли грязи. «Как? — вскричал Крохин, — мне нужно срочно повидать Льва Ивановича!» А Лев Иванович умер, — сообщил находчивый таксист. Бедный Крохин, не прорубив ситуации, а отчасти из привычки всегда доверять людям, воспринял это высказывание на полном серьезе, схватился за голову и всю ночь разъезжал по Свердловску, будил знакомых и делился скорбной вестью.

Я, однако, добрался до Касимова, с которым и поговорил, наконец, о судьбах русской литературы. Нелли Морозова пришла, но имела при себе нелицеприятного молодого человека, очень холодно обошлась с нами и удалилась, отдав Жене вещь. В те дни, вообще, Жене отдавали разные люди много разных вещей. Дело в том, что незадолго до этого Женю покинул любезный друг Александр Еременко, выдающийся русский поэт, который как раз возвращался из США и провел в Свердловске — а именно в данной квартире — месяц. И, положила руку на сердце, отличался этот месяц такой степенью веселья, что по удалению поэта

восвояси в квартире Касимова было обнаружено очень изрядное число пропаж, как то: набор маникюрный, чехословацкий, подушечка с дивана, четыреста презервативов, импортная женская куртка (Ленки Касимовой), футбольный мяч (это я помню, как пропал — мы играли в футбол с Шурой Субботиным и Толей Фоминым, дальше не помню, но мяч, кажется, исчез именно тогда), архив А. Еременко (стихи, иллюстрации, фото, телеграммы, письма), тюбик зубной пасты и множество других предметов.

Пропажами дело не ограничилось — имело место быть и изрядное количество травм. Мне, в частности, был выбит 1 (один) зуб — то есть не совсем здесь, а ночью, когда я отсюда шел, кажется, домой. А был один замечательный вечер, когда несколько травм произошло одновременно. И, подстегнув память, можно вспомнить этот вечер как бы подробно.

...Я — совершенно случайно проходя мимо — зашел к литератору Касимову, желая поговорить о судьбах русской литературы. Каково же было мое удивление, когда я застал на балконе литератора Касимова, литератора Еременко и еще пару тех или иных литераторов, которые, вместо того чтобы говорить о судьбах русской литературы, цинично попивали коньяк. Я скромно присоединился, законно рассчитывая, что коньяка немного, стало быть, он скоро кончится, и я пойду писать статью о семидесятниках. В ходе попивания коньяка появился литератор Козлов, имея разбитый лоб. Мы, помятуя о чрезвычайном миролюбивости означенного литератора, весьма удивились. Нам была поведена трогательная история о том, как литератор Козлов проходил, ничего не имея в виду, мимо пивной очереди. Очередь была традиционно велика и, как заметил Козлов, ему бы все равно не досталось. Но он заметил в очереди Колю Бадбаева, с которым когда-то учился на филологическом факультете, и не смог не обрадоваться встрече с товарищем. Бадбаев же был и остается киргизом и знаменит тем, что, уехав по распределению в родной Фрунзе и вскоре вернувшись в Свердловск, отвечает на вопросы о причинах возвращения так: «Ну, на х... Идешь по городу. Кругом киргизы...» Критичное отношение к себе — показатель здоровья нации.

Из разговоров с Исаковым:

— Все бы вам Александр Львович... Вы вот почему все так пишете, что читать невозможно? Надо же, чтобы возможно было читать, а у вас все невозможно...

Из записей Лиды: Сгрустнулось, думает, ой сгрустнулось... Не создать афоризм?

АФОРИЗМ: Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи.

Бадабаев с Козловым, прикупив пива, вышли на берег Исети, реки, упомянутой в стихотворении В. В. Маяковского. В. В. Маяковский имел удовольствие посетить наш город и сочинить в связи с этим три стихотворения: в одном он умиляется тому, что из крана, где написано «гор.» течет горячая вода, а на котором «хол.» — из того холодная. Странно, однако, было бы, если бы наоборот. Во втором стихотворении великий пролетарский поэт злорадно описывает выброс в шахту тела Николая Кровавого, козла такого, с которым Николаем связана одна история, которую я сейчас расскажу. Дело в том, что семья самодержца была расстреляна почти в центре сегодняшнего Свердловска и на месте расстрела, на месте, то есть, дома, в коем протекало мероприятие (очень кстати именно у этого дома встречаются улица Карла Либкнехта и Якова Свердлова) каждое лето, в ночь с 17 на 18 июля происходит панихида по убиенным. В этом году на панихиду собралось особо много народа, и проходивший мимо сержант Родионов (совпадение его фамилии с фамилией известного генерала аукнулось еще и тем, что в день обсуждения на Съезде Народных депутатов тбилисских событий мы с Александром Иванченко сидели на скамейке в 50 метрах от места расстрела, и Александр сказал: «О чем думает голова, когда ее пробивают саперной лопаткой — вот о чем надо писать...»), сержант Родионов заметил нелады, звякнул в отделение и возникший через минуту отряд милиции особого назначения, только что созданный и рвущийся в бой показать свою незрешность, в несколько минут очистил территорию от неомонархистов, действуя, однако, не дефицитными саперными лопатками, а сапожками, дубинками и ребрышками ладошечек. Было арес... задержано

несколько человек, в их числе поэт Андрей Санников и литератор (а ныне кришнаит) Андрей Козлов. Их, однако, отпустили, вручив повестки в суд, и вот шестерых других — поэта Тягунова, художника Махотина, тенора Гомзикова, членов ДС Верховского и Пашкина, а также молодого пономаря, фамилии которого, к сожалению, не знаю — этих куда-то увезли и, что называется, посадили. Аки репку. Опытные дээсовцы мгновенно измерили камеру, определили, что не соблюдены нормативы, и вся компания объявила голодовку. Уж не помню, что они там еще объявляли, но хорошо помню день, на который было назначено разбирательство. Нас довольно много, встречающих, собралось у зала суда, многие были и незнакомы, мы держались группками, несколько порознь. Омоновцы же стояли у своего автобуса довольно плотным кольцом. Кое-кто из наших подходил к ним, Шурка Жыров одного даже пощупал, поговорил с ним и пришел к выводу:

— Ты ж, вроде, нормальный парень, как бы человек, как же ты мирных людей бить можешь...

— А работа такая, — масляно ответил омоновец и длинно выпростал, облизываясь, хорошо тренированный язык.

Привезли в коробке монархистов. Давненько не видывал я людей с такими счастливыми физиономиями. Они с гордостью похвастались документами: с боем вырванными справками о телесных повреждениях, полученных в процессе задержания. Но особо лоснился поэт Тягунов — у него, наряду со справкой о телесных повреждениях, имелась справка о том, что в процессе все того же задержания была разодрана в клочья поэта трудовая книжка. Я уж не говорю о том, что поэт, идущий на молебен с трудовой книжкой в кармане, достоин твоего, Валера, пера. Кайф в том, что была эта книжка полна такими записями, с какими не берут на работу даже в котельную. Теперь же он имел шанс на получение чистой...

...Я, впрочем, отвлекся. Укажу, что суд состоялся неделю спустя. Что подсудимые отделались легким испугом и вернусь к Козлову и Бадбаеву, которые пьют пиво на берегу реки Исеть, которую поэт Маяковский увековечил в своем третьем стихотворении, связанном с нашим городом.

Сидя на берегу Исети и пью пиво с Бадбаевым, Козлов вдруг получил в лоб камень, пущенный чьей-то злобной рукой из кустов с противоположного берега. Киргиз Бадбаев побежал искать обидчика, а русский Козлов, сочтя за благо не дожидаться результатов отмщения, поспешил в квартиру Е. Касимова, где группа литераторов допивала коньячок. И как-то так получилось, что вскоре мы с Козловым пошли за портвейном. И — бывают же удивительные совпадения! — подле магазина, где продавали портвейн, приступили вдруг к продаванию пива; очередь только выстраивалась, и мы очутились совсем недалеко от цели. Этим и объясняю, что пока мы стояли в очереди, ничего существенного не произошло. Разве что Козлов никак не мог понять, зачем я иду звонить и просить принести под пиво рюкзак: — У нас 25 рублей. Это двенадцать бутылок. Давайте. Дело в том, что мы этим летом столь часто покупали пиво у упомянутого уже Батона, где одна бутылка обходится почти в два рубля, что Андрей просто забыл о государственных ценах.

Прибежал с рюкзаком прозаик А. Верников, мы загрузились и отправились в сторону балкона Е. Касимова. По пути мы встретили гениального поэта Б. У. Кашкина, с которым перекинулись несколькими словами о великой русской литературе, а чуть позже — с прозаиком А. Громовым, о котором я до сих пор лишь слышал, что он очень, во-первых, талантлив и сексуальный, во-вторых, маньяк, а теперь еще увидел, что Громов имеет рост метр сорок четыре. Громов отправился с нами.

К сексуальным маньякам я отношусь с долей неприязни с тех пор, как нам — мне, поэту Тягунову и писателю-фантасту Усольцеву — довелось защищать от сексуального маньяка сопредельную поэтессу Иру Кузнецову. Моя жена Марина приехала от Иры Кузнецовой, у которой ночевала, и рассказала жуткую историю о том, как всю ночь их донимал сексуальный маньяк: заглядывал в окно (первый этаж), потом бежал и стучал в дверь, потом снова заглядывал в окно, то есть вел себя как типичный сексуальный маньяк. Марина передала Ирину просьбу: приехать ночью, поймать маньяка и показать ему где зимуют раки, иначе Ира умрет от страха и отчаяния. До сих пор подозреваю, что затеяно все это было с целью отослать меня на ночь из дома.

Я собрал в кулак остатки воли и согласился, предложив разделить компанию поэту Тягунову и фантасту Усольцеву, которые в эту ночь были решительно свободны и очень не прочь покоцать одного-двух сексуальных маньяков.

Сначала мы держали засаду снаружи дома: один наблюдал из окна подъезда дома напротив, иные таились в кустах. Но скоро мы продрогли (маньяк был зимний) и переместились в квартиру. Мы забились в углы, а Ира села у окна и якобы читала. Причем поэт Тягунов, почувший в себе азарт сыщика, настаивал, что надо развести шторы, а Иру раздеть до ничего и как можно более лакомо разместить на кровати. Нам эта идея особо абсурдной не показалась, но Ира почему-то не захотела выполнять роль приманки. Так мы, дураки, всю ночь и просидели, изредка злобно шипя — каждый из своего угла — о непунктуальности окаянного маньяка. Конечно, более литературен был бы иной вариант: если бы мы запаслись спиртными напитками и проводили часы ожидания в неторопливом их потягивании (пусть и по углам), дабы к утру назююкаться и встретить восход бодрой песней. Увы, этого не было...

Надо отдать должное прозаику Громову — качеств сексуального маньяка он в этот вечер не проявил. Зато проявил схожие качества прозаик Александр Верников, в чем, собственно, особой неожиданности не было — частенько, приняв дозу, Саша начинает ухватывать первую попавшую особу женского пола за все выступающие места. Потому Саша частенько ходит в синяках и шишках (да, кстати, он только что звонил, спрашивал, не я ли ему порвал вчера верхнюю губу), а в конце лета он ездил на археологические работы в Аркаим, откуда вернулся, имея на горле явные следы от попытки удушения. На этот раз Саша получил по голове пустой бутылкой. Это Оля Козлова, которая особенно приглянулась Верникову в данный вечер, взяла пустую пивную бутылку и ударила прозаика по голове. Получилось как в кино: в руке у Оли осталось лишь бутылково горлышко. Не могу отказать себе и в удовольствии вспомнить, с какой непередаваемой кришнаитской интонацией сказал на следующий день Саше одно ненормативное слово Андрей Козлов.

Не дремал, однако, и Громов. У него, очевидно, было не совсем хорошее настроение, он подходил ко всем присутствующим и говорил им всяческие дерзости, а также угрожал физической расправой. Меня он даже водил бить во двор, но я был выручен тем же Верниковым, подлетевшим к нам с просьбой не трогать талантливого прозаика (он, ясно, имел в виду Громова). В ходе дальнейшего хода вечера талантливый прозаик Громов зачем-то ударил Шуру Субботина по затылку табуреткой. Мы чуть опешили, сомкнулись вокруг нарушителя спокойствия, который при этом выдернул из кармана опасную бритву и дважды полоснул по лицу случившегося ближе всех поэта Тягунова. Хорошо, что поэт Тягунов незлобив и милосерден: ни словом, ни жестом он прозаика не упрекнул. Не успел ...

А вот так и закончить, Валера, так и закончить, ага? Мне надоело барабанить по клавишам, тебе надоело читать, всем надоело все... Я понял, Валерий Эльбрусович, три вещи. Первая: а опиши я не эти несколько дней, а другие, возникали бы и другие ассоциации, вспоминались бы другие случаи, имели бы мы иной текст. Литература, Валера, особенно наша, русская, это дело живое. Но — что важно — и в другом тексте было бы столько же просветленности и души, души, просветленности, веры. А именно эти фиговины питают и женскую любовь и русскую литературу.

Второе — ясно, конечно, что интересен текст тем только, кто в нем задействован. Какое, спрашивается, дело нормальному человеку до, скажем, истории о том, как Саша Верников читал на днях статью Оруэлла о национализме из журнал «Урал»? Он читал ее ночью, поздно, очень хотел спать, но и читать очень хотел. Так и заснул, голова на журнале, так и проспал бы до утра, но позвонила незнакомая девушка, сказала, что много о Саше слышала и хочет с ним переспать. «В столь поздний час?» — дивился Саша. Но он остался девушке благодарен, ибо дочитал и Оруэлла, да еще и статью Бердяева осилил. Ну кому, скажи, это интересно? Да никому. Ясно, конечно, что в этом тексте — дух времени. Да кому нужен дух времени? Им все про масонов, про жидов подавай, про футбол, а дух времени никому не интересен.

И третье — уж персонажи-то этого текста непременно захотят сохранить его навсегда. Перечитать на склоне дней. Пройти, понимаешь, по этим улицам, по нюхать эти цветы. И я, став большим, толстым, известным, очкастым, богатым, злобным, буду со слезой вспоминать время, когда мы были молодыми. И мы как-нибудь соберемся — Сашка приедет из Штатов, Аркаша из Израиля, оттуда же Женька, Виталик из Греции, Андрей из Индии, я из Пышмы... Мы соберемся — я, Козлов, Субботин, Верников, Касимов, Шульман, Застырец, Кальпиди, Фомин, Казарин, Тягунов, Санников, Ройзман, Богданов, Бурштейн, Шабуров, Моршан, Сычев, Жыров, Дрожащих, Копылов, Ерем приедет, может и Парщиков или еще кто... К тому времени мы все посадим печень, потому будем пить чай, а Козлов молоко, и плакать, плакать, плакать. А потом вдруг — вдруг наплевав на печень — мы наберем портвейна и водки и так налижемся, что Верников полезет щупать Нохрина, Уваров помочится в раковину, я — с балкона, Гошка Стрешнев вставит в задницу свечу и переползет таким образом через проспект Ленина, а Громов за всех помолится. Трынди — брынди...

И я остался наедине с незначительностью своей жизни, и я удивился, я был неприятно удивлен незначительностью своей жизни, и я повернулся к себе и в одну минуту я понял себя: нам — мне и мне — нечего ловить в окружающем, но друг в друге, в себе мы способны найти любовь и сочувствие, сочувствие и любовь...

 **ФИОМА** 48-03-59

**ФИЛЛЕДИ**  **НИРВА**

 **53-98-56**

Требуются девушки и водители с л/а

*Вячеслав Курицын*

## **Три поэта об одном политике**

В октябре 1987 года состоялся октябрьский (соответственно, 1987 года) Пленум ЦК КПСС. Тот, где про Ельцина, материалов пленума, как вы помните, тогда не опубликовали. Поскакали слухи (так и видятся эдакие гоночки на тоненьких ножках), встрепнулась теневая экономика (предлагалось из-под полы речь Ельцина в нескольких вариантах); пошла какая-то энергия растерянности, я месяца на три разругался с товарищем. Гавриил Попов в жутко научных терминах разъяснял в «Московских новостях», какая Ельцин бяка, а какой-то пугливый секретарь парткома, хорошо знающий революционную литературу, самоотверженно разжевал и проглотил портрет Бориса Николаевича форматом 36 x 24 см.

А три поэта написали три стихотворения. То есть мне попадалось больше стихов, посвященных этому событию и датированных осенью 1987-го, но эти три — интересные: а главное — написаны тремя людьми с совершенно разными судьбами.

Александр Еременко. Самый известный из трех. Месяца не проходит, чтобы какое-нибудь издание чего-нибудь о нем не писало. Пишут, правда, в основном не очень интересно, печатают тоже как-то условно, но имя треплют на каждом углу. Потреплю и я.

Стихотворение называется «Послание в Свердловск Андрею Козлову» (известному неформалу, ныне кришнаиту). Далеко не лучший текст Еременко, но популярность имел бешеную. Потом Геннадий Перевалов положил текст на музыку, и под это дело даже танцевали на дискотеках. Стихотворение напечатано в «Детях Стронция» (№ 1), издании вполне пермском и малодоступном, с искажениями и досадной купюрой, но напечатано. Вот оно в полном и правильном виде:

Привет тебе, блистательный Козлов!  
У нас зима, все движется со скользом.  
В пивбарах — квас, а в ресторанах — плов.  
Последний Пленум был не в нашу пользу.

Вчера опять я был в Политбюро  
И выяснил, как Ельцина снимали:  
Все собрались в Георгиевском зале,  
Шел сильный газ, и многих развезло.

И тут с ножом он вышел из угла,  
Высокий, стройный, в вылинявшей тройке,  
И надпись: «Ножик в спину перестройке» —  
По лезвию затейливая шла.

Он так сказал: «Все бред и ерунда,  
Я знаю лучше всех про все на свете.  
Перед людьми мне совестно, когда  
Вы с гласностью играете, как дети.

Вопрос неясен, но предельно прост,  
Наш путь вперед да будет кровью полит.  
Вас надо всех немедленно уволить,  
Чтобы я занял самый главный пост.

Ему резонно отвечал Егор,  
С достоинством, спокойно и без мата:  
— Ты сильный парень, но на дипломата  
Не тянешь. Боря, положи топор.

Светясь улыбкой доброй, пряча взгляд,  
Подумал вслух начальник всех министров:  
Мы вместе с ним ходили в детский сад,  
Уже тогда прослыл он экстремистом.

Прикрыв глаза холеною рукой  
И трогая под мышкой портупею,  
Сказал с усмешкой Чебриков: — Не смею  
Вам возражать... Но сам ты кто такой?

Но Язов круто тему повернул  
И навинтил на ствол пламегаситель:  
— Кто поднял меч на спецраспределитель,  
Умрет от этой пули. Встань на стул!

Все повскакали с мест. И под галдеж,  
Чтоб сзади не зашли и не связали,  
Он отступил к стене и бросил нож  
На длинный стол в Георгиевском зале.

Потом его прогнали все сквозь строй,  
Сквозь длинный строй  
В Георгиевском зале  
Один не бил. Не знаю, кто такой...

Он крикнул напоследок, чтоб все знали:  
— Я вольный каменщик, я ужоу в Госстрой!

Прости, Козлов, я это так слышал.  
А может, было все гораздо хуже.  
Я гласностью, как выстрелом, разбужен.  
Хочу сказать: убили наповал.

О гласности, Козлов, я все о ней,  
Голубушке, которой так и нету.  
Зато лафа подвальному поэту.  
Чем меньше гласности, тем мой язык длинней.

У нас зима, зима не в нашу пользу,  
В пивбарах — квас, а в ресторанах — плов.  
Как говорится, нож прошел со скользом.  
Привет тебе, блистательный Козлов!

О тексте. Глубин социального или, допустим, этического анализа нет, но и к простой хохме «Послание» не может быть сведено. В тексте можно выделить, по крайней мере, три уровня пародирования (пародия понимается здесь не как насмешка, а в широком смысле). Прежде всего — это отсыл к широко бытовавшему некогда жанру дружественного послания. Письмо оно и есть письмо. В этом контексте Язов, Чебриков и Рыжков становятся как бы близкими друзьями автора и адресата, что само по себе комично и как-то очень хорошо коррелирует с популярным совдеповским мотивом: все мы — братишки и сестренки, партия — мать, генсек — отец, члены политбюро, очевидно, дядья. Возможен, однако, и такой вариант: свихнулась Россия — в личных письмах обсуждает политику, в Политбюро

заходит как в спальню супруги, о Ельцине отзывается как о любимом тесте...

С другой стороны — и в прошлом веке дружеские послания пестрели «громкими» именами. Но что поделалъ, коли лицейских однокурсников знала вся Россия, а литинститутских однокурсников Еременко и сокурсников Козлова (филфак УрГУ) знает, так скажем, не вся Россия.

Дальше — в узком смысле пародия: на сообщения отечественных масс медиа о ельцинской заварухе. То есть примерно так нам все и передали.

Больше того — когда много спустя напечатали стенограмму, выяснилось, что так оно все и было. «Не любите вы Москву, Борис Николаевич», — это ведь даже смешнее, чем требование положить топор.

И третье: в тексте очень забавно отражены свойства так называемого массового сознания, подобным образом и воспринимавшего происходящее в верхах рокировки. Есть народный герой, некий Иван (в нашем случае Борис), а есть Змей Горынычи, Кащеи Бессмертные и прочие сказочные существа. Нет, маску простака Еременко на себя не надевает, автор чуть в стороне, для него здесь и Ельцин не совсем герой, но простак все же где-то рядом и всегда готов похвастать, что вхож в Политбюро. Буквально на днях я встретил в пивной очередного «друга Кольки Рубцова» — типично российский типаж.

Ну и, конечно, есть здесь смачные, чудные просто, детали: насчет «вольного каменщика», например, или характеристика персонажа, ходившего вместе с Ельциным в детский сад...

О судьбе. «Зато лафа подвальному поэту». Вот насколько лафа? Насколько то есть этот текст мог повлиять на судьбу Еременко? Все же — «кощунство», «оскорбление», «клевета»... Но и время было другое: в 87-м году за все подряд уже не хватало. И частотность подобных (по резкости) выступлений самых разных авторов свидетельствовала, что серьезной угрозы как бы уже почти нет. Да и сам Еременко к этому времени столько всего написал, что репутацию свою в официозных кругах испортить уже не мог: дальше некуда было портить.

А главное — Еременко вообще почти безразличен к внешнему контуру своей судьбы. Есть такая легенда, что он никогда не предпринял ни единого усилия для

публикации своих текстов. Все журнальные подборки, книги, которые теперь выходят, — плод стараний друзей. И легенда эта как-то очень похожа на правду. Он, кажется, имел по поводу чтения «Послания» какую — то локальную неприятность, но, наверное, сразу о ней и забыл. Он ведет себя как поэт: его дело написать, что написалось, а все остальное — второстепенно.

\* \* \*

Второе стихотворение, с которым я хочу вас познакомить, принадлежит Теодору Цапле — свердловскому (в недалеком прошлом) поэту.

### Про природу

Лунный серп цветной картинкой  
В черном небе бьется.  
Боря Ельцин с острой финкой  
К партии крадется.

Время стынет либо льдинкой,  
Либо чем-то вроде.  
Ельцин, крадучись, за спину  
Партии заходит.

Ветер злобу молча веет,  
То взметнет, то бросит.  
Ельцин над партийной шеей  
Нож кривой заносит.

Ночь шершава, как рогожа,  
Кожу прочь сдирает.  
Боря Ельцин в спину ножик  
Партии вонзает.

Вдруг природа стала белой,  
Солнце, рассветает.  
Партия рукою смелой  
Ельцина хватает.

Счастье радости поднялось,  
Изнутри пылая.  
Партия мгновенно смяла  
Борю — негодяя.

Смех повсюду слышен детский.  
Птицы свищут звонко.  
Требует народ советский  
Расстрелять подонка.

Солнце светит в окна прямо  
С теплотою милой.  
Будет яма выгребная  
Ельцину могилой.

О тексте. Он сделан, может быть, менее эффектно, чем у Еременко, но, как мне кажется, более изящно. Ясно, что мудрить вокруг такой темы не надо, но и в «святую простоту» впадать не хочется. Выход такой: берется форма очень простая, но все же форма, то есть некий канон, имеющий (как и в случае с жанром послания) вполне определенные традиции. Форма текста «Про природу» вполне классическая: две строчки четверостишия дают отстраненную пейзажную картинку (несущую, однако, пусть и в самом общем виде, но какое — то внятное настроение), другие две строчки — это собственно суть, а энергия начал строф эту суть оттеняет. Могло быть как бы два варианта начала беззаботно-игривые («Травка зеленеет, солнышко блестит»), контрастные объективному смыслу истории Ельцина, и мрачноватые (или же нейтральные). Я считаю, что первый вариант был бы выигрышнее, а те строфы, где он прокручен (явно — в двух последних), смотрятся лучше. Цапля варианты смешал, по-моему, зря. Но это дело автора.

Обратите внимание, как мило сделан «образ партии». Она предстает единым (как того и хочет), живым (как того и хочет) существом, возможно, животным (чего она уже вряд ли хочет), причем животным сугубым, крупным, чем-то вроде медведя-шатуна. Представьте себе мелкого злобного Ельцина, который, воровато озираясь, точит сакраментальный ножик, на цыпочках, она все равно не дала бы себе труда обернуться — зачем? от каждого комара... Она обернется потом — кряжисто, неторопливо, вальяжно... Вы скажете, что в эту картинку не вписывается «смелая рука»? Вписывается. Потом задним числом можно сказать, что для ухватывания Ельцина понадобилась изрядная доля доблести и геройства.

Да, еще один план. Я, видимо, не прав, когда говорю, что Т. Цапля «смешал варианты». Логика есть: пока торжествовало зло, деяния Ельцина, природа была суровой и мрачной. Но стоило восторжествовать партийному добру, и сама природа сразу расцвела солнцем и счастьем.

И совершенно чудесны в этом стихотворении определения и приговор, которых удостоен Ельцин. Участники октябрьского (1987 г.) Пленума ЦК и последующего Пленума МГК именно в эту сторону и говорили: лишь природная партийная тактичность помешала им произнести задние слова...

О судьбе. Теперь Теодор Цапля живет в Израиле. Вариант, увы, далеко не уникальный. Россия продолжает терять мозги и таланты. Но за Цаплю во всяком случае спокойно: если у нас вдруг тут все пойдет в другую сторону, ему это стихотворение уже не припомнят.

\* \* \*

Итак, третий поэт. Первый из наших героев, Еременко, был одним из организаторов в нашем городе выставки «Художественное творчество в местах лишения свободы».

Владимир Антонович Албычев приехал в Свердловск к родственникам. И был поражен тем, что теперь творчество заключенных показывают открыто. И решил поделиться своим: он пишет стихи и тоже был заключенным.

Он «сел» уже будучи инвалидом первой группы. Наравне со здоровыми мужиками копал землю, носил по этажам кирпичи, раствор, бетон... Отсидел половину срока, подошла амнистия... Дальше — из записей Албычева:

«Но проходил месяц за месяцем, а меня не отпускали, ибо в первую очередь администрация колонии отпускала «своих» людей: нарядчиков, завхозов, каптеров и т. д.

И вот октябрь 1987 года, состоялся в Москве знаменитый Пленум ЦК КПСС, эхо которого докатилось и до нашей зоны. Когда в 1985 году Горбачев объявил перестройку, в газетах и журналах начали писать поразительные вещи о прошлом, в том числе и о зонах, мы были поражены и рады. В затхлом воздухе обще-

ства, особенно в зоне, повеяло чем-то свежим. Все были рады, наделись на большие лучшие перемены. И вот октябрьский Пленум, на котором за честное и мужественное выступление выгоняют Ельцина. Это было так неожиданно во времена гласности и демократии, которые объявил сам Горбачев, и он же ударил по этой перестройке. Значит, говорили люди, перестройка — это несерьезно и ненадолго...»

Владимир Анатольевич написал стихотворение:

Перестройка!... Перестройка!...  
Отовсюду шум, галдеж,  
Где, чего, куда и сколько  
Ни хрена не разберешь.

Погляди пытливым взглядом.  
Как и десять лет назад  
Сверху мощным камнепадом  
Только головы летят.

Та же жажда громкой славы:  
«Мы — за мир!» и, черт возьми,  
Те же методы расправы  
С неугодными людьми.

О тексте. Его, очевидно, трудно рассматривать как произведение поэтическое, эстетических откровений здесь нет. Но документ это уникальный: над ним стоит подумать. Сам факт появления подобного текста, не здесь, в вольной богемной тусовке, а там... Этот факт многого стоит.

О судьбе. Продолжение записей Албычева: «Показал стихи товарищам по несчастью. Два года кормил и поил я этих «товарищей», покупал на свои деньги им курево, конфеты и т. д. так как мне хватало. И даже не подозревал, что оба они — кумовские стукачи.

И вот вызывает меня к себе начальник оперчасти зоны майор Возный.

— Твои стихи? — показывает мне бумажку.

— Да мои, — отвечаю, — а в чем дело?

— Ты что, против перестройки?

— Да что вы? — отвечаю. — Я двумя руками за перестройку. Но за настоящую, а не за липовую.

- Кто тебе разрешил писать такие стихи?
- Никто. Ведь сейчас пишут такое, что мои стихи — детский лепет.
- Ну попозже узнаешь, что тебе будет за этот детский лепет...»

Насколько все же иерархично наше сознание: «М-р» тычет взрослому человеку, а попробуй «М-ру» возрази. Да у того как классовое чувство взывает.. «Кто тебе разрешил писать такие стихи?» За кордоном можно писать и публиковать. У нас писать вроде уже можно (пример Еременко и Цапли), а публиковать — пока нельзя...

На следующий день Албычева вызвали (извините, привели) к заместителю по режимно-оперативной работе. Этот отреагировал на стихотворение так, как, по видимому, и должны реагировать заместители по этой самой работе:

— Ты, зек проклятый, как ты смеешь критиковать ЦК? Я член партии, и то не имею права... Готовь, майор, на него документы в КГБ, и политотдел...

Много еще чего интересного пришлось выслушать Владимиру Антоновичу. И психушкой грозили. И прокурор по надзору допытывался все о том же: «Кто разрешил писать тебе стихи?» А может, не риторический вопрос-то? Может, и впрямь решили, что напали на след подрывной организации, банды кровопийц, которые сами стихи пишут и других подбивают... Бог весть.

\* \* \*

От выводов, от морали, от резюме я воздержусь. Можно ляпнуть что-нибудь банальное о том, какие разные судьбы у российских стихотворцев. А можно и не ляпать: так все ясно.

Опубликовано в литературном приложении к газете «КЛИП», Екатеринбург (очевидно, где-то в 1988 году)

*Роман Тягунов*

## **Письмо генсеку**

Поэма

(полное воспроизведение содержания № 13  
самиздатовского журнала «Край»)



### **«Письмо генсеку»**

*Виктор Кабанов*

«По-новому мыслить нельзя», — и не надо ничего добавлять. Классически совершенный полемический ход, если заниматься полемикой, которая в силу неконтактности сторон больше смахивает на бесконтактное карате или на секс по переписке.

«По-новому мыслить нельзя», — основание и оправдание любого количества последующих строк, если речь идет о литературе как о форме реализации мышления.

«ПИСЬМО ГЕНСЕКУ» можно писать сколько хочешь — ОН его все равно не получит, зато есть название. Хорошее название. Можно писать «Посылку генсеку», «Бандероль генсеку», «Повестку генсеку», «Письмо гомосеку»...

Последнее, правда, может внести в натруженную голову читателя тихую панику. Не имеет название решающего значения для хорошей вещи.

Можно озаглавить стихи Р. Тягунова «СТИХИ». Тоже нормально. Но слишком информативно, потому что — это действительно стихи. Комментировать настоящие стихи (стихи) можно либо сдуру, либо с голодухи; поэтому, несмотря на второй побудительный мотив, я и ограничился комментарием одного лишь заглавия. СПАСИБО.

01.01.1989

## **Письмо генсеку**

*Роман Тягунов*

- Глава 1. Товарищ, тебя объегорили...
- Глава 2. Я никогда не напишу...
- Глава 3. Искусство отстаёт от Горбачёва...
- Глава 4. ОрдеНА дарят НА... 1983 год
- Глава 5. Мой друг, пройдемся по Москве...
- Глава 6. Не опоздал ли я к началу... 1986 год
- Глава 7. Стихи выходят из подполья...
- Глава 8. Будь счастлив, что живёшь в глуши...
- Глава 9. На протяжении веков...
- Глава 10. Я двойку получил — и сел... 1986 год
- Глава 11. По-новому мыслить нельзя...
- Глава 12. За розовым периодом наступит голубой...
- Глава 13. Подожди — придут вожди... 1985 год
- Глава 14. Слова отделены от государства...
- Глава 15. Да здравствуют годы застоя!..
- Глава 16. Пока сапожник без сапог...
- Глава 17. Как беспартийный беспартийному скажи...
- Глава 18. Прошлого уже не существует... 1986 год
- Глава 19. Перевожу себя на русский.
- Глава 20. А что бы было, что бы было...
- Глава 21. Закрой глаза...
- Глава 22. Что я нашел в ночном горшке... окт. 1987
- Глава 23. Иванова не брали в расчет...
- Глава 24. Хунта — хуй там! 5 нояб. 1988
- Глава 25. Неразрешимые когда-то... 1984 год
- Глава 26. Спасибо тем, кто помогал...
- Глава 27. Мне в детстве крикнули Смотри!...
- Глава 28. Устав ломать, я начал строить.



вместо главы 24 в ранней редакции было четыре пустых строки главы 5, 8, 12, 13, 18 — напечатаны в журнале «Урал» 1, 1989 глава 2 — напечатана в пермской газете «Молодая гвардия» в январе 1988 года

точными сведениями о зарубежных публикациях не располагаем

глава 29 — «Убейте в себе коммуниста...» полностью редакции неизвестна. Имеющиеся у Вас варианты этой главы просим направлять по адресу (адрес снят при публикации в настоящем сборнике)

телефон для связи (телефон снят при публикации в настоящем сборнике)

редакция может выслать на Ваш адрес не более 40 экземпляров одновременно, адреса и фотографии авторов не высылаются.

*Роман Тягунов*

## **Письмо генсеку**

(поэма)

Глава 1

Товарищ, тебя объегорили.  
Ты понял мою аллегорияю?

Глава 2

Я никогда не напишу  
О том, как я люблю Россию.  
Мне этой строчки не осилить,  
Тем более — карандашу.

Сумевших преданность излить  
Я, тем не менее, оспорю:  
Нас бросили в открытом море  
Вдали от истинной земли.

Лови соломинку, плыви  
До будущего в настоящем...  
Я не виною тебя, мой пращур,  
В непреднамеренной любви.

Глава 3

Искусство отстаёт от Горбачева.  
Опережая курс политучебы,  
Соперничая с фунтом и долларом,  
Оно даёт дорогу молодым.  
Искусству надоело быть товаром:  
Дорогу — молодым! Пирогу — старым!  
Всех в Крым!

Искусство отстаёт от Горбачева  
В умении базарить отвлеченно.  
Метафора о гласности прекрасна!  
Она развяжет руки КГБ.

Искусство, утверждающее гласность,  
Таит в себе реальную опасность:  
Где говорится «А» — там будет «Б».

Искусство, совпадающее с курсом —  
Искусство это или не искусство?  
Искусство — в подсознание заключенных,  
Прибавивших новый лозунг на сортир:  
«Спасибо Михаилу Горбачеву  
За то, что он воюет с Лигачевым  
За эту рифму, старую как мир!»

Спасибо Михаилу Горбачеву  
За то, что он сидит у нас в печенках,  
За то, что он пришелся не по вкусу  
Не только старым, но и молодым.  
Да здравствует искусство для искусства,  
Идущее по ленинскому курсу! —  
Всех в Крым!

## Глава 4

ОрдеНа дарят На  
день рожденья,  
А под Зад дают ЗА  
убежденья.

## Глава 5

«Поедем в Царское Село!»  
*Мандельштам*

«Поехали!»  
*Гагарин*

«Это был первый шаг  
на трудном отрезке пути...»  
*Рыжков*

Мой друг, пройдемся по Москве!  
Там сук нерезаных — две трети:  
Они одни за все в ответе.  
Мы, слава Богу, в меньшинстве.

Мой друг, пройдемся по Москве  
Спокойно, сдержанно, беззлобно:  
Там гроб парит над местом лобным,  
Он, к сожаленью, в меньшинстве.

Мой друг, пройдемся по Москве!  
Пожаром? Нет.  
Дождем? Пожалуй...  
Урал — опорный край державы.  
Мы, слава Богу, в большинстве.

## Глава 6

Не опоздал ли я к началу представленья?  
В партере — ни души, на сцене — толкотня,  
Хор тянет вразнойой: «По-о-щу-у-чьему веле-е-нюю...»  
И смотрит сквозь меня.

Всегда ли прав партер, а партия фальшива?  
Чтоб ни было сейчас — я не покину зал,  
Уставший от чужих и собственных ошибок.  
От правды за глаза.

Я сохранию билет и после представленья —  
До самого утра, до будущего дня ...  
Хор справился с собой: «По моему хотенью!»  
Все смотрят на меня.  
На одного меня.

## Глава 7

Стихи выходят из подполья.  
Им больше нечего терять.  
Стихи выводят в чисто поле.  
Чтоб в чистом поле расстрелять.

Стихи выходят из подполья,  
Из под пера и топора...  
Пришла пора ломать дреколье  
И грянуть громкое «ура!» —  
На радость тихому тирану.

Он не прикажет долго жить.  
Он вынет фигу из кармана:  
Тираны поздно или рано  
Меняют фиги на ножи.

.....  
.....  
.....

Жить не по лжи.  
Жить в чистом поле,  
Где маршируют под ружьем  
Друзья, которые запомнят  
Стихи, которые мы ждем.

## Глава 8

Будь счастлив, что живешь в глуши!  
Пиши кому и что попало,  
Но так, чтоб письма не пропали,  
Чтоб из таежного подвала  
Дошли до глубины души.

Будь счастлив быть наедине  
С природой, взятой под охрану:  
Обогащай себя ураном  
И пой, взлетая над Уралом —  
«Напоминают мне оне!»

Будь счастлив быть или не быть;  
Когда все люди доброй воли  
Затеят спор в магнитном поле  
О роли игрека в футболе —  
Природа встанет на дыбы!

Будь счастлив, что живешь в глуши.

## Глава 9

На протяжении веков  
Звучит одна и та же фраза:  
«СОВЕТЫ БЕЗ БОЛЬШЕВИКОВ!»  
Без дураков. Без безобразий.

Кто дал совет, тот был таков.  
Благодаря его советам —  
Я создан без большевиков.  
С коммунистическим приветом.

А что такое «коммунист»? —  
Как правило, антисоветчик.  
Автоответчик. Чистый лист.  
Несчастный, впрочем, человек.

Как правил тот, кто дал совет  
Назвать страну страной советов —  
Не знаю. Но: известен цвет,  
Который победил при этом.

Страну баранов и шпикиов  
Вскормил очередной учитель...

Советы без большевиков!  
**СОВЕТЫ БЕЗ УЧЕНИКОВ —**  
**ПРЕСТУПНЫ.**  
Лучше промолчите.

## Глава 10

Я двойку получил — и сел...  
А если — каждый? Если — все?

Ты президентом стал однажды...  
А если — все? А если — каждый?

Пойдет такая карусель...  
Убейте белку в колесе!

Меня простят. Тебя накажут.

## Глава 11

По — новому мыслить нельзя.  
Меня убеждают в обратном.  
Но я повторю многократно:  
**ПО— НОВОМУ МЫСЛИТЬ НЕЛЬЗЯ.**

Друзья, неужели нельзя  
Скользить по привычной дороге  
И думать — чем думают ноги,  
По этой дороге скользя.

Все мысли взяты напрокат  
У лыжника двух параллелей.  
Мы пересеченьем болели,  
А он уходил на закат.

Я рад, что иду вслед за ним.  
Мы пересекаемся в точке,  
Где думаем поодиночке:  
Туда ли мы оба скользим?

Сто зим как дела на мази.  
Так нужно ли нам отречение? —  
Ведь этому пересеченью —  
Сто лет и, тем более, зим.

И снег, и направленный взрыв  
Направлены так же обратно,  
Как мысли, исчезнув стократно,  
Вернуться, слова повторив:

**ЯМЩИК, НЕ ГОНИ ЛОШАДЕЙ!**  
Ни слово, ни мысль неповинны  
В повторе другой половиной:  
Ямщик, не гони лошадей.

Тебе не хватает людей,  
Ямщик, краснойбай, передвижник —  
Подумай, чем думает лыжник.  
Подкинь ему новых идей!

Гудёт средь лугов и лесов  
Солидное изобретенье...  
Но я не боюсь повторенья:  
Доедет ли то колесо?

Конечно, понятен порыв  
По-новому мыслить, иначе —  
Иначе решим ли задачу,  
И снег, и направленный взрыв.

Так нужно ли нам... Повторяю  
Ошибки... все мысли взяты...  
Когда переходишь на «ты»,  
То «вы» красоты не теряет.

Скользя там, где было нельзя,  
Нельзя не подумать как прежде,  
Что думают ноги, в надежде,  
Что думать ногами нельзя.

## Глава 12

За розовым периодом наступит голубой.  
Воздушный куб взлетит над головой —  
Над башнями, над пашнями,  
Над страхами вчерашними...  
— Ах, барышня, не страшно ли  
Висеть вниз головой?

Прохожий в треуголочке испытывает нас:  
— Где улица, где кажут Репрессанс?  
А мы его — за шиворот!  
Не вышло, мол — ошибочка!  
Пиши, овца паршивая  
За треугольный глаз!

Чем выше, тем уверенней ошибки маляра.  
Темней и однозначней колера:  
Спит розовое солнышко,  
Спят голубые совушки,  
Летят, летят головушки  
От Волги до утра...

Распад полупериода начнется не с полей,  
А с головы — и это тяжелей...  
— Все башенки окрашены  
По-нашему, по-Вашему?  
— Ах, барышня, не спрашивай:  
Головку пожалей.

Глава 13

Подожди — придут вожди,  
подтолкнут:  
Пряник будет впереди,  
Сзади — кнут.

Глава 14

Слова отделены от государства,  
От церкви, от большого языка,  
Которым дышит Тягунов З. К. —  
Заслуженный переспераэдастра.

Глава 15

*Александр Еременко*

Да здравствуют годы застоя!  
Да здравствует место пустое!  
Да здравствует старая дева,  
Достойная кисти достойной!

Когда я с бутылкой масандры,  
Украденной у Александра,  
Приветствую фракцию левых —  
Мне видится светлое завтра:

Кремлевские звезды и ели,  
Ворота размера газели,  
В которой малиновый евнух  
Варит отворотное зелье...

История есть непристойность.  
Сравнение это пустое,  
Как наши бутылки, как ревность  
К любимой  
эпохи застоя.

Глава 16

*Владимиру Корнилюку*

Пока сапожник без сапог —  
Он сладко спит и в ус не дует,  
Но утром, утром — видит Бог! —  
Как чёрт над строчкою колдует,

Его трехгранная игла  
Мою подкладку изучает.  
Сапожник в нас души не чаёт,  
Но нитка, нитка — подвела.

Два злых, суровых узелка.  
Три цвета: белый, красный, черный...  
Я говорю: «Какого черта! —  
О чем ты думал, что алкал?!»

Буханка белого вина,  
Полбанки розового масла...  
Иголка — дрянь. Она сломалась,  
Все нитки — дрянь.  
Но есть одна такая нитка,  
Такая масть, такой клубок —  
Что два узла, как две планиды.

Пока художник без сапог,  
Он не уснет незнаменитым.

Глава 17

*Евгению Ройзману*

Как беспартийный беспартийному скажи —  
Зачем мы точим эти длинные ножи?

Глава 18

Прошлого уже не существует,  
Будущего не было еще.  
Несмотря на видимый просчет —  
Интервал живет и торжествует.

Канула в пучину татарва,  
Сменят имя городу Казани...  
Я — татарин. Что за наказание?  
Кто хозяин? Где мой интервал?!

Наскребу по горсточке, по точке,  
Все продам и все перекуплю,  
Во-саду посею коноплю,  
Во-городе — алые цветочки.

Хлеб свой разменяю на зерно,  
Звездный час на проклятое семя,  
Обожгусь на солнечной системе  
И уйду за звездами на дно.

Вычерпаю Родину рубашкой,  
Выдам новым звездам имена,  
Раскурю все трубки — и меня  
Засосут окружности огня,  
Дыма, вод, галактик, ночи, дня...

Я — татарин. Мать моя — казашка.  
Сын мой не походит на меня.

Глава 19

Перевожу себя на русский.  
С другого берега реки.  
Ко мне протягивают руки.  
Но я не протяну руки.

Перевожу себя на русский  
Через туман, сквозь шум и гам,  
Чтоб вы могли пройтись вприкуску  
По двум протянутым ногам.

Глава 20

«Ах драг нах остен  
драг нах остен!  
Хотят ли русские войны?  
Нет мы ли будем в девяностых  
Отчизны верные сыны?»

*Евгений Бунимович*

А что бы было, что бы было  
И что бы убыло от нас —  
Когда бы Сталина убили  
И быдло вывели, как класс?  
А что бы было, что бы стало,  
Когда бы Сталин — не того, —  
Когда бы партия восстала  
И стаей вся на одного?  
Когда бы партия признала,  
Что нет ни партии, ни масс;  
Есть птица-тройка трибунала  
И наголо обритый Маркс;  
Когда бы партия признала,  
Что нет ОШИБОК, есть резня  
Вполне осознанная... Мало!  
Целенаправленная... Мало!  
Резня во имя «Капитала»,  
Во имя завтрашнего дня;  
Когда бы партия решилась  
Сказать, что стала профашистской —  
Ошибок не было. Был путь  
От мавзолея до рейхстага  
Под свастикой на красном флаге,  
Был концентрационный лагерь  
И пионерский лозунг «Будь!» —  
Что по сравненью с этим Гамлет!  
Его шекспировский вопрос  
Не говорит о самом главном,  
Однопартийном, моногамном —  
ЛЮБВИ просторов Магадана  
К герцеговине папирос...

Так что бы бы ...когда б сбылось?

## Глава 21

Закрой глаза и... факт есть факт:  
Слух обострится — ДО! — ДО! — ДО!  
... и ты услышишь — ФА! — ФА! — ФА!  
Фас эст, иосиф ист адольф.

Глава 22. **Сухие**

Что я нашел в ночном горшке?  
Причину, форму, содержание,  
Оригинальность, подражание,  
Вкус, запах, цвет, ката в мешке —  
Что я нашел в ночном горшке?

Поэзия Эпохи Тан  
Причину путает со следствием.  
И мы решили с другом слесарем  
Пройтись по ленинским местам.  
Но друг ушел в Афганистан.

В какую форму влить песок?  
Распотрошить какое чучело?  
Меня всю жизнь не совесть мучила,  
А стыд за порванный носок,  
Откуда там сухой песок.

Из рукава росла трава  
И наполняла содержанием  
Пустой желудок каторжанина.  
Допустим, Родина права —  
Откуда красная трава?

«Воюйте Беломорканал», —  
Так говорит курильщик опия.  
Афганистан — плохая копия.  
Мой друг — большой оригинал.  
Он курит «Беломорканал».

Он подражает тем глупцам,  
Что не боятся наказания  
И на песке возводят здания.  
Хочу быть честным до конца:  
Я не оспаривал глупца.

Закономерен ли итог? —  
Мы переходим в наступление.  
Ведь в сорок пятом томе Ленина  
Засушен аленький цветок ...  
Войдем в очередной виток —

Восток — цветущая спираль,  
Москва, беременная западом,  
Дает реакцию на запахи.  
Напрашивается мораль:  
Купите женщине спираль!

Моя страна вошла во вкус  
За что такое счастье выпало!  
Я не нашел другого выхода,  
Как обреченно сесть под куст.  
Мой друг запомнил этот вкус.

Что он нашел в ночном горшке?  
Кишка тонка? Зови пожарника!  
Вода процентным содержанием  
Окажет честь любой кишке  
Стихи горят в ночном горшке!

Кота в мешке не утаишь.  
Когда массовики-затейники  
Решили заменить сантехнику,  
Мой слесарь показал им шиш:  
«Меняю опий на гашиш!»

Здесь ни при чем Эпоха Тан.  
Я ощущаю неестественность  
Того, что ВСЕ несут ответственность.  
Здесь ни при чем Афганистан.

Настанет срок — все будем там.  
Но игнорируя общественность,  
Я пронесу свою наследственность  
По самым ленинским местам.

Сухим не выйти из воды —  
Они стоят по горло в честности.  
На берегу вставные челюсти  
Не могут разомкнуть ряды,  
Чтоб пропустить глоток воды.

Глава 23

Аркадию Застырцу

Иванова не брали в расчет.  
И глаза отводили стыдливо.  
Иванов знал, что время течет,  
И рассчитывал на справедливость.

Шла стрельба по большим воробьям,  
Воробьи улетали на север.  
Иванов говорил: «Кабы я...»  
«Кабы ты, — отвечали, — не сеял».

Он не сеял. Он только пахал.  
Он не пил и, тем более, не пил.  
Если пел, то пускал петуха,  
Превращая окрестности в пепел.

Иванова не брали в расчет.  
И глаза отводили стыдливо.  
Иванов знал, что время течет,  
И рассчитывал на справедливость.

Иванов уходил на восток.  
Воробьи улетали на запад.  
Шла стрельба. Шел осенний листок.  
Все ушли. И вернулись внезапно.

Глава 24

Хунта — хуй там!

Глава 25

Неразрешимые когда-то  
Падут задачи там и тут,  
И все теории придут  
К одним и тем же результатам.

Глава 26. **Реминесценции Москвы**

Спасибо тем, кто помогал  
Кто руку к сердцу прилагал  
И предлагал большие деньги;  
Спасибо тем, кто раз в году  
Вручал Полярную Звезду  
И приобщал меня к стыду —  
Труду  
        высокого  
                паденья.

Спасибо мальчику-зима  
За то, что свел меня с ума:  
Зима — лекарство от ошибок.  
Моя Малярная Звезда  
Горит над плоскостью пруда,  
Где вырастают изо льда  
Стада пословиц, города  
Антисоветского пошиба.

Реминесценции Москвы  
Народ берет из головы.  
И вы, надменные потомки,  
Возьмете худшее от нас,  
Но размагниченный компас  
Уйдет всемирного потопа.

Спасибо Вам. Спасибо Вам.  
Спасибо Вам. Спасибо, ибо —  
Я шел то в лес, то по дрова,  
Но город Красная Молва,  
Чтоб не болела голова...  
Спасибо.

Глава 27

Мне в детстве крикнули: «Смотри! —  
Над Волгой иволга горит!»

С тех пор я ненавижу слово,  
Растекшееся по длине,  
По вертикали, по спине

Того, кто выпятил при мне  
Трехмерную первооснову.

Но человек не виноват,  
Употребляли ВСЕ слова,  
Которые пришли к нему  
И, выйдя через задний ум,  
Образовали атмосферу,  
Включающую птичий крик,  
Новорожденный суеверный...  
Я выключаю их — и дверью  
Прихлопываю свой язык.

С тех пор я ненавижу слово.

Когда переведутся яйца  
На миллионы лет назад,  
Кукушка высосет из пальца  
Не курицу. Не-андертальца.  
Он, как и я, не раз пытался.  
Не все сказать.  
Он все сказал.

С тех пор он ненавидит слово.

## Глава 28

Устав ломать, я начал строить.  
Коня для Трои.

---

поэма ПИСЬМО ГЕНСЕКУ написана  
с апреля по декабрь 1987 года  
и отправлена в газету «ПРАВДА»  
и ЦК КПСС 19 декабря 1987 года.  
поэма посвящается 28 съезду КПСС.

Роман Тягунов

**Экспромт**

А Еременко?

А А. Парщиков?

А А. А. Вознесенского «О»?

# НОЧНАЯ НИМФА



**35-07-34**  
ПРИГЛАШАЮТСЯ ДЕВУШКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОЮЗДЕПАРТАМЕНТ ПЕЧАТНОГО ДЕЛА»  
125080, МОСКВА, Б. ПЕЧАТНИКОВСКИЙ УЛИЦА, 39

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОЮЗДЕПАРТАМЕНТ ПЕЧАТНОГО ДЕЛА»

*Вячеслав Курицын*

## **Из жизни тижовертов**

(текст первый)

Как-то раз свердловский поэт-тижоверт Роман Тягунов ласково и нежно взял на руки кролика Кобу и после непродолжительного, но интенсивного раздумья произнес: «Да, Коба, ума у тебя немного...»

Почувствовав в словах Романа невиданную человеческую теплоту и непредвзятость, кролик Коба незамедлительно вступил с поэтом в духовное соитие. Факт соития ознаменовался известным просветлением как тижоверта Романа, так и кролика Коба. В процесс дальнейшего усугубляющегося соития кролик Коба, непредвзято подключившийся к энергетике поэта-тижоверта Тягунова, получил путем непредвзятой конвергенции определенные зачатки сугубости и разума.

На лицах поэта Романа и кролика Кобы было начертано вопиющее блаженство. Глаза их были полны светлой печали и нарастающей вселенской просветленности.

В процессе непредвзятого усугубления зачатков разума кролик Коба увидел во все стороны света и постиг истинный смысл высказывания поэта-тижоверта Тягунова. После чего его (Кобы) ассоциативные круги конвергировали сему злобности и означенный кролик в припадке просветленности укусил поэта-тижоверта за известные места.

Непредвзято усугубленный поэт-тижоверт Роман Тягунов впал в тягостную медитацию, а выпав из оной медитации, написал очередное письмо генсеку, в котором аргументированно отрефлексировал необходимость принятия Указа о приравнении укуса кролика к диссертации тижовертов известного толка.

*Роман Тягунов*

## **Беседа с Александром Жыровым**



Александр Жыров живет и работает в Свердловске. Там же пишет стихи. Он не из тех подвальных поэтов, что мучаются всю жизнь желанием опубликовать хотя бы одну строку...

— Александр, Перестройка как бы открыла страницы журналов отечественному андеграунду, но твои стихи впервые появились под обложкой импортного производства. Ежемесячник «Орбита», выходящий в Глазго, в статье, посвященной уральской поэзии, назвал тебя «русским тижовертом». «Тижоверт» — от слова тревога. Тревога за шотландского читателя и финскую бумагу, которые пока «терпят» нашествие русского авангарда?

— А ты уверен, что бумага финская? Ведь мы до сих пор так и не видели этого номера. Боюсь, и не увидим. Приятно, конечно, что мое имя прозвучало там... Но читатель мой, все-таки, здесь. И работаю я не для шотландского свинопаса, а для уральского интеллигента.

— Уральский свинопас и, например, московский интеллигент игнорируются? Хотя бы в будущем ты надеешься на обратную связь с этими читателями?

— Я не связист. Проблема в другом: всем нам предстоит выдержать испытание светом. Подвальный статус давал некоторую форму — раз гоним, значит талантлив. Скорее всего мы потеряем своих «поклонников», которым в нас был интересен лишь привкус скандальности и запретности. Нужны ли мы русской культуре по большому счету?

— То есть: нужны ли мы нам?

— Да, когда культура функционирует нормально, то совершенно не важно, имеешь ли ты успех на Ленина, 11 или же на Ленина, 17. Это суета. У меня четкое ощущение, что можно общаться только с вечностью, а захочет ли она общаться со мной... Скорее всего нет.

— Именно поэтому ты избегаешь выступлений у Махотина (Ленина, 11), Шульмана (ДК УЗТМ), Дубичева (Литературная гостиная) и др?

— Мне кажется, что среднему слушателю интересен не я со своими текстами, в которых он все равно ничего не понимает, а интересен он сам себе в качестве человека, прошедшего вечер в умном месте, и на этом основании считающего себя прикоснувшимся к высокой культуре. Понимающий читатель достанет мои тексты у другого понимающего и спокойно прочтет их. Общение же с автором дурно влияет на восприятие продукта творчества.

— Утверждение себя в социуме не волнует?

— Нет. Воспользуюсь твоим выражением «перевожу себя на русский»: главное в том, чтобы тексты были адекватно переведены с поэтического языка.

— Верен ли, по-твоему, тезис «искусство отстаёт от Горбачева?» Я имею в виду невмешательство поэзии в политику.

— Что касается Горбачева, то он мне нравится. А что до вмешательства — никто ни во что и никогда вмешиваться не должен. Я, например, никогда не вмешиваюсь в процесс написания своих стихов.

— А если стихи отчебучат не то?

— Бывает. Недавно написал текст, где Россия едва ли не матом кроется. Господи. Я ведь люблю эту страну. Текст сжег.

— В одном из номеров еженедельника «Литературный Иркутск» было напечатано «Обращение» к русским художникам» за подписью С. Куняева, М. Алексеева, В. Белова и других. Как ты думаешь, конструктивно ли оно, и реальна ли идея возрождения русской культуры в «беловско-распутинских» формах?

— Эти люди взяли на вооружение русскую идею, выпестованную Аксаковым, Флоренским, Булгаковым, Соловьевым, но что делать с ней, не знают. Они видят только одно — то, что идея «русская». Им невдомек, что эта космическая философская система опирается как раз на концепт всемирности и всепроникновения. Русская идея — безумно интересная штука, но она — музей. Русский этнос пережил пик своего расцвета и идет к распаду.

Это нормально: ушли шумеры, перестал существовать этнос, воплотившийся с наибольшей силой во времена Римской империи... впрочем, все это есть у Льва Гумилева. Русская идея останется как безусловная ценность на все времена, и авторы «Обращения», надеюсь, не смогут ее дискредитировать.

— Александр, в заключение разговора я хочу пожелать, чтобы существование буквы «ы» после жужжащих стало нормой не только болгарского языка.

Опубликовано в газете «За индустриальные кадры»  
18 мая 1989 года

## АЛЕНКА



27-40-44  
после 18 часов  
Приглашаются девушки и водитель

*Александр Жыров*

## **Стихи, не попавшие в книгу «Надъярус»**

### **Трехчлен экзистенциальный**

Член первый **сад**

сад — единение бездомности и одомашненности  
авгур не скажет чего здесь больше  
теплоты или холода колкого  
самого себя до седых корней замораживающего  
люди в сад, словно в залу  
вносят длинные серые свечи  
мои — сегодняшние и чеховские — вчерашние  
грозу пережидая как дождь  
как ломку  
соскочившего с любви мальчика  
приобретшего опыт по желанию  
не растерявшего  
языческой величины и четкости тени  
прожекторами неторопливыми  
дерева ломающие  
замыкающиеся на себе и  
мальчику напоминающие  
тело  
гибкое  
вьющееся  
но похоже больше на молнию  
чем на растения  
выбегающие из туманной травы  
и над кронами с молнией  
пересекающиеся  
в шеренгах по восемь залетают в дупло  
на ночлег  
ангелы



Член третий **море**

как фальшивомонетчик приятелю  
взаимы доверяет станок  
уезжая в отпуск на юг  
ты оставила мне фотокарточку  
где муж твой и сын  
балуются нардами  
словно град городом  
на обороте — ты  
и кровь — горлом /моим/  
на другом обороте — я  
на тридцать втором — «ю»  
к нам с тобой буквы  
приходили по капле  
мы выдавливали их из тубика  
патентованной немоты  
из меня потом выходили потоком  
в тебе оседали  
кристаллизируясь в слово «всегда»  
на пересечении слов «невермор» и «аморе»  
фальшивомонетчика трахнули  
без следствия и суда  
к нам по наследству  
отошли его фрукты  
как негритята немые  
ты все соки из них извела  
силомером моей ладони  
ласточки нам платили  
за сиюминутную пиццу  
чем-то вроде облавы на загнанный крик волны  
а после они разлетались  
с перерезанными крылами  
с вестью о нас  
по весям  
моей золотой страны

конец трехчлена

Тот не блажен, кто не жила в Свердловске,  
Кто кур под майонезом не жевал,  
Кто папиросу «Беломорканал»  
Не потушил о надпись «ананиски».

Тот не блажен, кто группу «Наутилус»,  
Козлова А., Р. Тягунова, др.  
Не слышал со сцены ДРИ  
И прочих ДКЖ, и не хотелось.

Тот не блажен, кто делал жизнь с кого-то  
Нездешнего, не с Ельцина Б. Н.  
Тот не блажен, кто не считает дырн  
Оружием достойней пистолета.

Тот не блажен, кто не видал «три тройки» —  
Негромкую надежду перестройки.

Тот не блажен, кто в оперном «Салтана»  
Под бархатное пиво не смотрел  
И в яростном угаре не балдел,  
Узрев манящий свет звезды Сиона.

Тот не блажен, кто девочек Плотинки  
Не повстречал в УПИ при свете дня,  
И не молился: «упаси меня,  
Бог, навсегда от эдакой картины».

Кто назвал Гаврилова — урал —  
Великолепным, гениальным даже,  
И кто плевался позже в вернисаже —  
Раз выставлено, стало быть, мура.

Тот не блажен, кто всех держав опорных  
Опорный пункт на сердце не опер.  
Но тот блажен, кто завершает спор  
На фразе: «Все уральское — отпадно!»

Ты не блажен, коль не жила в Свердловске.  
Но ты жила. А значит ты — блажен.

## Трехчлен ереминисцентный

член первый

Фагоцитоз беседки. Беспредел  
Отрезка, сочленившего начала  
Полуденного шара, Иван-чая  
И Александр-масандры. Иешуа  
Бредет по горло в этом гохуа.

Тенистый пруд. Тенистая аллея.  
Такой же парк. Резная галерея,  
Увитая плющом и перепоем.  
Крыло рояля. Девушки в берете.  
(Их звать никак). Мальчишка с колесом

Несется по полуденному шару.  
А слева — по полуночному шару,  
Коллоидному шару, вдоль тенистых.  
Теряясь, забывая имена,

В беседку просочился и возник.

член второй

Снег пахнет холодом. От близости Европы  
Тошнит и кружится. От близости Европы  
Пьянит и хочется. От близости Европы  
И теплая, как море или пах.

Прохладная, как пиво Виттенберга.  
Несчастливая, как дети Гуттенберга.  
Кровавая, как соколы Нюрнберга.  
Чиста, как полюбившая меня.

впарижескучноедемтевдербент?  
Он прав, всегда он прав. В Париже скучно.  
Дней Александровых прекра В Париже скучно.  
Сное нача В париже ску ло ску в Пари

В Париже скул не имут, скул не имут.  
В Париже имут женщин за валюту.  
В Брюсселе имут женщин за валюту.

В Мадрите имуд женщин за валюту.  
В Дербенте имут женщин за глаза.

Каталася по яблочку тарелка,  
Такая безнадежная тарелка,  
Поигрывая голубой каемкой,  
Как ленточкой из ваших волосов.

член третий

Дом, где реставрация ковров,  
Во столице схованный искусно,  
Вызывает сбивчивое чувство  
У провинциальных рокеров.  
Здесь заснуло русское искусство  
От позоров и редакторов.

От пожара и от мандража  
Мурашками тусуясь по ножу  
Обоудоострого ужа  
Жеста из жимнастики у-шу.  
От героев и романа «Рой»,  
От кое-какой поэмы «Ров».

От ударных комсомольских С.  
Комитета в государстве Б.  
От вибрирующей братской ГЭС  
На своей играющей губе,  
От отсутствия ППЗС  
Часто, часто думал о тебе...

Здесь оно работает во сне,  
Не беда, что навзничь и пластом,  
Наугад вчера громадный том —  
Ныне на охаянном ковре  
Ловит продолжающимся ртом  
Дальний возглас: истина в вене —

рическом аспекте бытия.  
Тот же — относительно ковров.  
Русское искусство, водок пья,  
Будь меня, пожалуйста здоров.  
Эта наша дружная семья:  
Цепка, карцер, праздничный засов.



Я стану проще жить в пустой своей квартире.  
Себя я повалю на грязную кровать  
И липкою рукой... Во всем подлунном мире  
Лишь я да плоть моя. Да волчья благодать.

Да, и эпитафия: «Зачем делать сложно  
то, что проще простого?...»

\* \* \*

Марине Гордиенко

В процессе охлаждения стакана  
Является потребность в пониманьи  
Со стороны людей и обстоятельств.  
Людей — любимых. Обстоятельств — разных.

Вот мы идем дрожать на перекресток,  
Где дождь нам днесь. На черном желтый крестик.  
Уже блестит под каплями предместье,  
Где женщина, как яшма в янтаре.

Пора, мой друг. Отринем и оставим.  
Восполним, воздадим и предадимся  
Течению любви и обстоятельств.  
Любви — людской, а обстоятельств — разных.

Как яшма в янтаре. Скользит над люлькой  
Рука. На локте тенью локон.  
На сгибе родинка. Твой мимолетный рокер  
Отсюда далеко и беспробудно.

И чай нам днесь — травы твоей подарок.  
Прядет ушами кролик. Рыщет ветер.  
Шуршит тетрадь. Рождается поверье  
На радость обстоятельствам и людям.



Мы с вороной — точно — когда-нибудь соберемся  
и охреем  
Если вот так к нам относится то, чему кличка —  
— «логос».

\* \* \*

Я войду в этот кайф,  
Как в такие слои атмосферы,  
Где размазано время, где столб соляной размагничен.  
Словно завтрак не вовремя подали Агасферу:  
И вода забродила, и раскиселилась вишня.

То ли птица ты мне?  
То ли я тебе облик и отблеск  
Золотой мишуры, канители и канифоли.  
Так: мы оба смычки. И крадется со спичками Ольга  
На задворки древянской избы, чтоб ее обнулить

Перестань эту Пермь  
Мне навязывать в качестве кубка,  
Из которого пить, что из черепа воздух сосать.  
Раздвигается грань. Толкотня на пределе рассудка.  
Из твоих мозжечков выплывает цветная оса.

\* \* \*

Я, засыпая (то есть, не засыпая), считываю  
Из другой комнаты, с твоей (нашей) машинки печатной  
(пишущей)  
Текст о том, что сегодня ты любишь /хочешь/  
другого (мужчину).  
Так что завтра в припадке правдивости  
излишне об этом кричать.  
Сохрани (схорони) это в тайне. Как бы в тайне.  
Как бы я и не подо-  
зреваю.

То что я прозреваю — это мания каждой недели.  
Или месяца, ладно, забудем о том через месяц,  
и ты мне

Снова дашь руку (свою), если не надоели...  
То есть кто надоел? Рыбий жир, Арлекин, заваруха  
В том продолженном слева углу,  
устремившемся в печень.

Нам Кальпиди донес:

на поэтов бывает проруха.

На поэтов — ох — много бывает,

могила излечит.

Здесь портвейна на вечер (на утро) осталось, проба бы  
признаться,

Что портвейн покупался у Т., по известному благу.

В чем тот бласт состоял? Эту рифму, Кальпиди, пропустим,

Будем думать, что так, что сестра теплокровная — брату.

Перейдем через двор, где в углу, где как раз орхидея

/То ли дерево, то ли цветок, то ли взгляд с эстакады/,

Здесь полсотни шнурков проводили счастливое детство —  
сорок пять стукачей, ты

и четверо аристократов.

Я сюда забредал — выпить пива на узкой скамейке

С другом или с подругой — не помню — но это неважно.

Я не думал тогда, что подарит мне видеоплеер

Та, которой я — было — на тачку отстегивал башли.

\* \* \*

Эпиграф из Саши сегодня и впрямь ко двору.

На нерест бредут тополя, умиляя наивом.

Дожди зажирают безжалостно, но справедливо

В свои носоглотки и яблоки и мишуру.

Какие-то детские сны. И какой-то набег

Татар на деревню, которой ни дна, ни покрывки.

Я даже любовь свою помню по сапиным книжкам,

Где нет панацеи, и пьян несгибаемый грек.

Структура воды адекватна структуре воды.

Отсюда дотуда слова, междометия, раны.

Испив колбасы, я впадаю в такую нирвану,

Что гложнут сады.

Пойдем, дорогая, посмотрим на эти стихи.

Мы им отомстили — с чего ж они нас невзлюбили?

Эпиграф забыли? Эпиграф, пожалуй, забыли.

Но ночи — тихи.

*Сергей Копылов*

## **Стихи**

Кошка — живое стекло,  
Закопченное Адом...

*А. Парщиков*

Подкинутая вверх снимает через ворот  
свой благородный мех и жить перестает.  
Вся — направленье, ось, распахнутая штора,  
всепроникающая спица — поворот.

Опустится на три зеленых точки.  
Постелит плоскость. Раму застеклит.  
Можно ходить. Можно вязать носочки.  
Не существует швов и не бывает плит.

Но наступает ночь. И злой микроавтобус  
отпустит от себя дочернюю звезду.  
Двойная, как спираль она предъявит пропуск  
и растерзает конус в распаханном саду.

И возвращается с потухшими огнями.  
И когти на подушечке несет.  
В сметану входит. Плавает кругами,  
как вялый, неисправный пароход.

\* \* \*

Восьмерик — посреди семигорья.  
Чаша ляжет на плечи спасенных,  
отсыпаящихся в сосенках,  
в глубине грязевых санаториев.

Ты не пей этот воздух смолистый!  
Он настоян в башкирских пиалах.  
Он пропитан военным Уралом  
стратегическим, средним, нечистым.

Вдоль заводов — зловещие елки.  
На плакатах — счастливые лица.  
Может всем обратиться в милицию?  
Может выбросить книжные полки?

\* \* \*

Боярышник. Осенние дворы,  
где мы подростками крошили свиристелей,  
и возмужав в свидетелях ходили,  
но если смысл жизни — новоселье,  
то мы в финале кочевой поры.  
Участникам несыгранной игры,  
беспроигрышным бродягам лотереи —  
Виват! Виват! Не сношены ливреи  
семирамид обвислые сады.  
Дожившие до первой бороды  
вы по вчерашней площади пройдете.  
Чтоб, вам, летать в гражданском самолете  
и сбрасывать воздушные шары!  
В партере есть последние ряды.  
В учебнике — неправильные дробь.  
Бумагу от сомнения коробит,  
хотя всегда казалось от воды.

\* \* \*

Твое отсутствие — сиреневая гроздь  
из тел температурного режима,  
где фетр остывающего дома  
приподнимает улыбающийся гость.

А по углам оставшаяся малость  
твоих мелодий пляшет, как колонна.  
В колодец наибольшего урона  
слетает многоведерная жалость

И радуется кровельной синице  
под вечер обручальная гитара.  
У расставаний — праздничность базара  
и новых встреч рабочие больницы.

\* \* \*

А знает ли он, что такое зеркала?

*А. Парщиков*

В просяных зеркалах, в неустойчивых, гиперсыпучих  
коридорных овалах, в туннелях, как блеф слюдяных,  
в вестибюлях наскальных, при входе, не делаясь лучше,  
попадаем на миг в гамаки параллельных прямых.

Это вырез на платье, улов и чешуйчатый вереск.  
Это небо реки, океан опрокинутый в рот.  
Появляясь из пены, уходит, сутулясь, на нерест  
начертательный кит из чернилниц. Слоеный пирог

набирает слои. Наша кожа не знает подобных  
ножевых инкрустаций. Жирует фасеточный глаз.  
Перегруженный мозг, как вахтер на заслуженный отдых  
и слеза, как касатка идут, оставляя каркас.

Остается гарпун, трехлинейка и сдержанный профиль.  
Новогодняя елка. Представим селедку в огнях.  
Начиная с хвоста, оставляя Калугу и Гомель  
Подпоручик безусый с красоткой покатит в санях.

### **Воспоминания о школе**

Отвлеченный звонок перемены и школьной ограды  
переменный успех: от берез до улыбчивых пней.  
Сад нырнул под крыло, как и не было. Даже не надо  
кислородную маску. Скорей.

Я пошел на поверхность, как столб в распашенке полей.  
Пробка — выскочка детства впрямую сыграла по солнцу.  
Сразу стало темно. Захотелось в ближайший музей.  
Я заполнил таблицу.

Я заполнил таблицу, и снес в жеребьячем итоге  
всю червячную масть, и впоследствии всех королей.  
В окруженьи наложниц сидел на последнем уроке  
в черной форме своей.

Я хотел быть придворным и двигал холодную шпагу,  
как живую змею в направлении флейты. На звук.  
В пестром мире затылков летали улыбки, как флаги.  
Я согнул себе лук.

И теперь, дальнобойный, я вижу на много вперед.  
Где тот вольт неучтенный, кофейня и теплые лужи?  
Я сижу на горе, если классик сегодня не врет.  
Снова мертвые души...

## Город-2

А. В.

Город — зарево сна и обид / Город — столб / Город — лужа /  
Где от рева заводов в обойме почтовых квартир  
Папиросная юность в журнальной истерике кружит  
И сдастся в ломбард или хуже — ложится в сортир

Адресованный бард / как в испарине в грифе гитарном /  
Ни тебе и ни мне / на колонках сгорел рулевых /  
По товарным вагонам другой побежал ветераном /  
Десять пальцев на бывшей руке разделив на троих

И уж если поется / то текст непечатных помоек  
На железном мосту фиолетовой нашей реки /  
На алмазные зубы разбитых / как сад новостроек /  
Все равно попадешь недопевшим / как с красной строки /

*Теодор Цапля*

## **Бои за Родину**

# **ассорти**



**550 927**

*Зинаиде*  
с любовью

### **1. На посту**

Постовой человек бережет  
свою честь и доброе имя.  
Его тело пощечина жжет,  
но он драться не будет с ними.

Он стоит на посту. Его пост  
окружен, и мечутся тени,  
но он к месту работы прирос.  
Не уйдет. Потому, что он гений.

Наст. имя автора — Борис Катц. До 1989 г. жил в Свердловске, затем выехал в Израиль. Воспроизводится самиздатовское издание, помеченное июнем 1988.

## 2. Per Astra

Комиссар Роман,  
Я кричу во сне —  
Бухарест в огне,  
Над Бессарабией ночь.  
Буденный — кат, Котовский — палач,  
Их конница может пускаться вскачь.

Комиссар Миклован,  
Твоей пули свист —  
Золотой полет —  
Одинок и чист,  
Как осенний лед.

Комиссар Миклован,  
Ты — и друг Михай —  
Не ложись в пути  
И не отдыхай —  
Тела не найти.

Комиссар Роман,  
Я кричу во сне —  
Я один и пьян,  
Бухарест в огне,  
Над Бессарабией ночь,  
Буденный — кат, Тухачевский — палач.  
Их конница может пускаться вскачь.

## 3. В гостинной

Входит Николай.  
Входит Наташа.  
Входит Николай.  
Входит Наташа.

Николай: Послушай меня.  
Разбуди меня.  
На рассвете.

Наташа: Слушаю.

Наташа: Слушаю.

Николай: Послушай меня.  
Накорми меня.  
Дай мне одежды.

Наташа: Холодно.

Наташа: Холодно.

Николай: Послушай меня.

Грей меня грудью.

Грей меня бедрами.

Наташа: Теплыми.

Наташа: Теплыми.

Николай: Послушай меня.

Я дам тебе силу.

Я дам тебе волю.

Наташа: Полную.

Наташа: Полную.

Николай: Послушай меня.

Дай свои плечи.

Укрой одеялом.

Наташа: Байковым.

Наташа: Байковым.

Николай: Послушай меня.

Спою тебе песню.

Борьбы и свободы.

Наташа: Грустную.

Наташа: Грустную.

Николай: Послушай меня.

Не делай мне больно.

Мне очень больно.

Наташа: Жаль.

Наташа: Жаль.

Наташа уходит.

Николай уходит.

Наташа уходит.

Николай уходит.

#### **4. У реки**

Над седой землей Сиона

Вместо полумесяца светит могоендовид.

На земле предков, на исконной

Палестинской реке иудей ловит

Рыбу и продает за шекели

На рынке грязного города Бейт— Лакма.

Мы умрем за то, чтобы дети пели

Мутакарибом, т. е. амфибрахием.

На крючке трепещет червяк — откормленный, жирный.  
Вот так и мое сердце бьется при Думе о земле Палестины —  
Жаркой земле, обильной.  
Она взрастила многих таких верных, как я — ее верного сына.  
Падают листья алеппской сосны, платана и сикоморры.  
Падают грязные враги один за другим, мертвые.  
Слева видны огни Иерусалима, справа — огни Гоморры.  
Слышны ритмы Раджада, что то же самое, что пеон IV-ый.

## **5. В пору полива**

Подоконник заставлен цветами в горшках.  
Половина из них зацвела. Половина  
Никогда не цветет. Чернозем на руках  
У хозяйки. Она молода и невинна.

Раздается журчание чистой воды.  
Напрягаются руки и ноги и чресла  
напрягаются. Конечно. Всюду следы  
чернозема — на теле, одежде и креслах.

## **6. За светлое будущее**

Кради, кради, клади на небо,  
клади больше,  
не то будет, как в Польше,  
так же, как в Польше,  
пановней Польше.  
Мы помрем через 1000 лет,  
Будем жить наверху, в облаках,  
Где плохого и грязного нет,  
Нет мозолей на сильных руках.

Мы помрем через 1000 лет,  
Будем чисто и весело жить.  
Но сейчас там питания нет.  
Надо пищу туда положить.

Кради, кради, клади на небо,  
Клади быстрее,  
не то будет, как в Корее,  
так же, как в Корее,  
северной Корее.

## **7. С врагами**

Входят около 160 человек.

СТАРИК: Поглядите, на горизонте дым от огня.

ИЛЬИН: Это конница. Это тачанки. Это катюши.

ТУЛИН: Слышите стук? Это идут арестовывать меня.

КАРПОВ: За окном играют Аппасионату, слушайте!

РИХТЕР: Отзываем войска! Отзываем войска! Отзываем войска!

МАЙЕР: Это насущная необходимость нашего времени.

ФРЕЙ: Главное— не принуждать середняка.

КОНСТАНТИНОВ: И особо тактично с армянами и евреями.

ЛЕНИВЦЫН: Позовите Надю, тут душно, нечем дышать.

ИОРДАНОВ: Ты прав, скорее отсюда, скорее уйдем!

НИКОЛАЙ: Там подземный ход, там, под кроватью...

ВСЕ: Но мы пойдем другим путем.

(Уходят).

## **Воспоминания участника боев о боях**

клево

### **Бои:**

НА ПОСТУ

PER ASTRA

В ГОСТИНОЙ

У РЕКИ

В ПОРУ ПОЛИВА

ЗА СВЕТЛОЕ БУДУЩЕЕ

С ВРАГАМИ

ВОСПОМИНАНИЯ УЧАСТНИКА БОЕВ О БОЯХ

*Неопознанный автор*

## **Неопознанное название**

Страница рукописи  
за номером 27,  
найденная на подоконнике в туалете  
редакции журнала «Урал» на рубеже 90-х

начало уже исторгать его сердце тогда первый стих.

И все же, боже мой, и все же,  
Душа под окрик журавля  
Забуть не хочет и не может  
Простые русские поля.

Павел Аржиловский из села Пешнево — тоже рабочий. Этот бронзоликий, до мездры просоленный в труде, распахнутый душой человек не смог выехать с нами, но стих его, в котором он много сказал о себе, прозвучал на вечере:

Распеваю про милую Родину.  
Я прожить без нее не могу.  
Собираю у речки смородину  
Да клубнику беру на лугу.  
А душа, как гармошка речистая,  
Замирает, звенит и поет.  
Все во мне золотое и чистое  
От России начало берет.

Об умеющей хранить достоинство свое, незаменимой, справедливой уборщице тете Клаве, которая, закрутившись немножко в час, когда обмыл крышу дождь и окошко зажгла звезда, рассказывала ему о себе, поведал поэтическим словом русоголовый журналист с нежной певучей душой Олег Дребезгов. О жизни ее, любви услышали мы в стихе, о веселом парне-однолетке, голову сложившем на войне, о годах четвертой пятилетки в их нижегородской стороне. А завершал Олег так:

И пока мы суть святую ищем,  
Бренным пустословием соря,  
Тетья Клава мир вихоткой чистит,  
Лишних слов про то не говоря.

Еще рассказал Дребезгов о бабушке Матрене, дальней его род-



Advertisement for a sauna featuring two women and vertical text. The woman on the left is wearing a bikini, and the woman on the right is wearing a white top and dark skirt. The text is arranged vertically around them.

▲  
Ф  
А  
Э  
Л  
Л  
А

Э  
О  
Ч  
К  
У  
Ш  
Е  
Н  
И  
Е

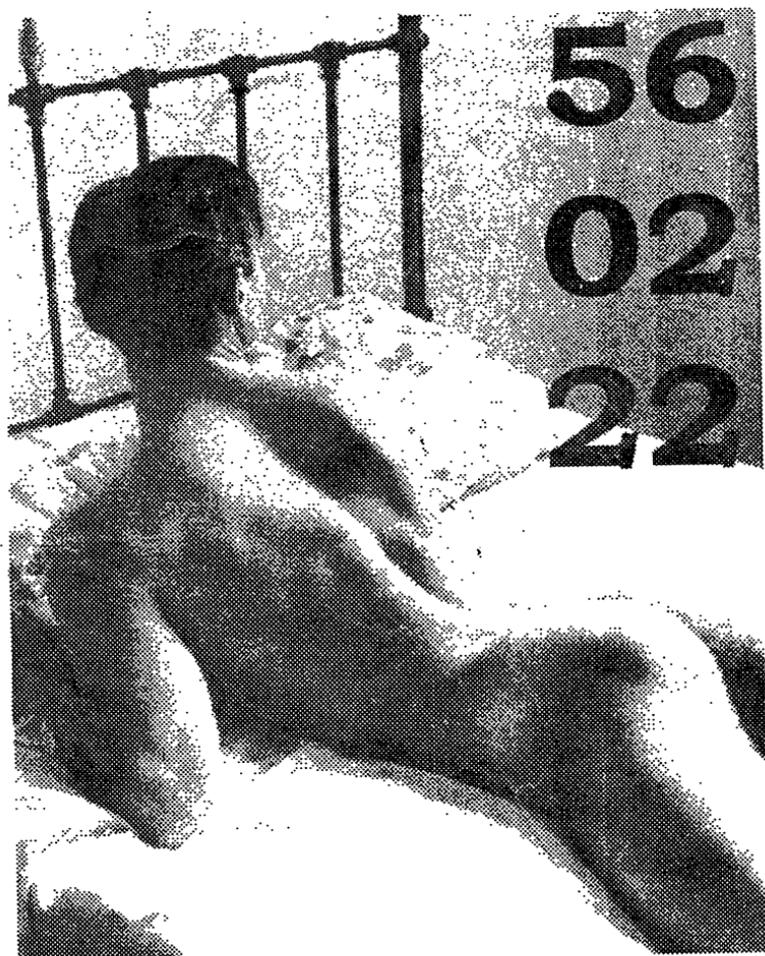
А  
Г  
Е  
Н  
Т  
С  
Т  
В  
О

Ш  
А  
Н  
С

32-09-46

ПРИГЛАШАЕМ В САУНУ  
46-04-90

# Юмор



Приглашаются юноши

РАКЕЛЪ



41-37-85

ТАИДА

*Тайда е известна със  
своите снимки*



47-07-03

23-79-89

KISS



ВЯЛЕРИЯ



52-77-60

*Марина Порошина*

**Опять**

**«великолепные кощунства»?**

Сколько-то лет назад, когда мои ровесники-друзья были молодыми и чужь прекрасную несли, существовал в Доме учителя на набережной городского пруда театральный кружок. Как мы, кружковцы, были счастливы тогда, имея в полном своем распоряжении затихавший к вечеру старинный особняк! Мы играли на фортепьяно, учились фехтовать, до хрипоты спорили о Станиславском и Брехте, строили грандиозные планы и влюблялись. Но однажды руководство Дома учителя потребовало у режиссера (это для нас он был кумир и мессия, а для них — штатная единица) отчета о проделанной работе. О, как оскорбил его и нас столь утилитарный подход к искусству, для нас процесс был абсолютно важнее результата! «Могу показать голую... из-за угла, — гордо ответил наш режиссер начальству. — Хотите в двух отделениях — покажем две». Мы были в восторге, но... Начальство обиделось, режиссер стал, сам того не подозревая, провозвестником нового направления в искусстве, которое только теперь, годы спустя, обрело право на существование.

А все потому, что времена изменились. Сейчас, чтобы сделать себе имя (а то и капиталец), вовсе не нужно ставить спектакль (рисовать картину, снимать кино). Надо лишь нарушить некоторые правила, нормы поведения, общественные приличия — и дело сделано.

Первым на золотую жилу напал известный «горноуральский» тележурналист, который в своей ново-рожденной программе «Тик-так» стал на глазах у публики выбрасывать в мусорную корзину листки с только что прочитанным текстом. Как же так, заволновались телезрители, получается, что новость для нас и мусор — одно и то же? Но, дальновидный, он знал, что

делает: невиданную популярность его нынешней программе создали именно шокирующий «новояз», любовно и подробно снятые трупы, эксклюзивные герои — бомжи, алкоголь, проститутки. И противно смотреть, и любопытно — таковы уж человеческая натура. Почин был подхвачен: в цикле передач СГТРК об искусстве ведущий общался со зрителями, вальяжно развалился на диване. Особого смысла в этом не было, но все сидели, а он — лежал. Единственно, чем и запомнился. В местном издательстве вышла книжка «Срамная проза», и имела место хилая дискуссия в солидном журнале — отчего это читатели не сметают с прилавков сей прозаический срам. Но это все шалости, доморощенные дерзновения, милые междусобойчики вроде вечеров «Великолепных кощунств» в толстовском «Хождении по мукам», когда телегинские жильцы требовали от заплывшего жиром буржуазного общества «отмены всех предрассудков и общественных приличий».

Но в последнее время «великолепные кощунства» стали достоянием более широкой общественности. Совсем недавно в одном из екатеринбургских музеев, славящихся своей демократичностью и любовью к «новым формам», открывалась выставка двух художников, чьи имена, как, впрочем, и работы, не зацепились в памяти. На презентации один из творцов, разъясняя собравшимся искусствоведам и журналистам (по большей части женщинам) свое видение мира, виртуозно матерился. Отменял, одним словом, общественные приличия. И никто (!) из присутствующих не встал и не вошел вон, никто не оскорбился, все сконфуженно улыбались, делая вид, что все в порядке. Оскорбился — значит, не понял, не дорос до тонких материй и к данному обществу не причастен. А быть непричастным куда страшнее, чем неприглашенным, ибо твое отсутствие еще может остаться незамеченным, а непричастность, выраженная в толпе «причастных», — это поступок для сильного духом.

В стенах уважаемой архитектурной академии имело место быть другое действо: некий господин, широко известный в узких кругах, при большом стечении народа и — всенепременно! — тележурналистов «обнаружил свою некрупную, но упругую плоть» (цитата из телепередачи), короче говоря, снял штаны. И в этом виде излагал текст, имеющий отношение к искусству, но вот какое — опять же, извините, запамтовала: на фоне эффектно снятых

штанов его мысли выглядели блекло. А может, их, мыслей, и вовсе не было? Просто если снять штаны на публике, не подведя под это мероприятие теоретической базы, можно и в милицию загреметь, если не в психушку, а так — пожалуйте: художник имеет право на самовыражение.

Апофеозом же стали проведенные в Екатеринбурге в конце января «Дни Вячеслава Курицына». Кто таких, спросите вы? «Поэт, прозаик, журналист, критик, мыслитель» (так было заявлено) тридцати с хвостиком лет, плодотворно сотрудничающий с массой различных столичных изданий. Была выставка личных вещей, научные доклады («Пенис и фаллос в творчестве Курицына» — одна из тем), изготовление гипсовой маски с лица мыслителя. Друзья и коллеги предавались мало-приличным воспоминаниям, мило резвились: к примеру, брали шприцем кровь из вены, тут же ее принимали внутрь и запивали винцом. Опять — три вечера «великолепных кощунств» для причастных (и делающих умные лица). Пусть себе резвятся, коли деньги есть на такие слеты. Но! Происходила часть этого действия не где-нибудь, а в библиотеке имени Белинского, представители администрации Белинки умиленно приветствовали поэта и прозаика. Научную конференцию почтили своим участием уважаемые в городе литературовед и философ, «отметились» почти все местные газеты и телеканалы. Шаловливый междусобойчик, вполне уместный в студенческой «общаге», тем самым приобрел статус события в культурной жизни города. Все натянуто улыбались и были причастны.

В Белинке же прошла и лекция «Человека-собаки», а вообще-то вполне respectable джентльмена и вроде бы художника г-на Кулика. Г-н Кулик создает себе имя не картинами: нацепляет на себя ошейник и в голом виде с лаем бросается на прохожих — в Цюрихе он даже попал в полицию, нагавив на ступенях музея и укусив за ногу жену какого-то дипломата. У нас он, правда, заголяться не стал, дабы не травмировать провинциалов. Но изложил теоретическую часть, показал видеofilm и обещал приехать еще, тогда уж раздеться и погавкать всласть — ему у нас понравилось. Ждем-с.

Я вполне допускаю, что кто-то сочтет эскапады местных и заезжих представителей творческой интеллигенции не заслуживающей внимания шелухой: у них

жемчуг мелок, а у нас щи жидки. Вольно или кровь пить и лаять на прохожих, до них ли, когда в больнице нет лекарств, когда бастуют учителя, голодают чернобыльцы, когда государство «позаимствовало» пенсию у стариков. Но дело в том, что все это вещи одного порядка. Когда разрушается фундамент — едет крыша. Когда распатана экономика и трещит по швам еще недавно казавшийся прочным быт — в духовной жизни общества тоже неизбежно происходят изменения, смещаются нравственные и эстетические критерии. Врачами доказано, что вирус герпеса дремлет в любом здоровом организме. Но если человек ослаб или болен — вирус проявляет себя язвочкой-«лихорадкой» на губах. Обстоятельства нынешнего бытия таковы, что, отдавшись (в очередной раз) стихии разрушения действительно отмершего, мы сокрушили заодно большую часть и нормальных, здоровых ценностей и ориентиров, и полубольное, распатанное существование стало уже привычным. А проявляется оно наружно в таких вот вышеописанных культурных «лихорадках» в том числе.

Да это к тому же и удобнее: если в силу обстоятельств или нехватки таланта трудно устоять на ногах, можно встать на четвереньки и залаять. Тогда тебя услышат, и запомнят, и будут аплодировать даже громче, чем тому, кто продолжает держаться, — это скучно, это обиденно, это не щечочет нервы. Что у вас? «Разумное, доброе, вечное»? Полноте, не смешите! «Отменять приличия» куда веселее, и многочисленные геростраты от культуры, забавляясь, играют с огнем.

То «было время, когда разрушение считалось хорошим вкусом, невращения — признаком утонченности... Люди выдумывали себе пороки и извращения, лишь бы не прослыть пресными. Дух разрушения был во всем, пропитывал смертельным ядом и грандиозные биржевые махинации. И мрачную злобу рабочего на сталелитейном заводе, и вывихнутые мечты модной поэтессы, — даже те, кому нужно было бороться с этим разрушением, делали все, чтобы усилить его и обострить». Так описывал Алексей Толстой Петербург в 1914 году, когда город «жил словно в ожидании рокового и страшного дня». Тот день наступил вскоре. Но никого, похоже, не пугает это удивительное сходство...

*Роман Иванов aka Кукуц*

## **Преступление и наказание**

Из материалов сетевого конкурса «Голубое сало-2»

(<http://www.guelman.ru/slava/salo-2.htm>)



Молодой человек переступил через порог в темную прихожую, разгороженную перегородкой, за которою была крошечная кухня. Старуха стояла перед ним молча и вопросительно на него глядела. Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом и простоволосая. Белобрысые, мало поседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтевшая меховая кацавейка. Старушонка поминутно кашляла и кряхтела. Должно быть, молодой человек взглянул на нее каким-нибудь особенным взглядом, потому что и в ее глазах мелькнула вдруг опять прежняя недоверчивость.

— Раскольников, сячжу, студент, хушо бадао, был у вас назад тому месяц, рипс, — поспешил пробормотать молодой человек с полупоклоном, вспомнив, что надо быть любезнее.

— Помню, рипс лаовай, батюшка, рипс нимада та бень, очень хорошо помню, рипс нимада, что вы были, чистый Космос, — отчетливо проговорила старушка, по-прежнему не отводя своих вопрошающих глаз от его лица.

— Так вот-с — хушо бадао... и опять, рипс, по такому же дельцу, рипс... — продолжал Раскольников, немного смутившись и удивляясь недоверчивости старухи. «Может, впрочем, она и всегда такая, да я в тот раз не заметил», — подумал он с неприятным чувством. Старуха помолчала, как бы в раздумье, потом отступила в сторону и, указывая на дверь в комнату, произнесла, пропуская гостя вперед:

— Пройдите, тип-тирип по трейсу, батюшка, рипс уеох. Небольшая комната, в которую прошел молодой человек, с желтыми обоями, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем. «И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!...» — как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова, и быстрым взглядом окинул он все в комнате, чтобы по возможности изучить и запомнить расположение. Но в комнате не было ничего особенного. Мебель, вся очень старая и из желтого дерева, состояла из дивана с огромною выгнутою деревянною спинкой, круглого стола овальной формы перед диваном, туалета с зеркальцем в простенке, стульев по стенам на двух-трех грошовых картинок в желтых рамках, изображавших немецких барышень с птицами в руках, — вот и вся мебель. В углу перед небольшим образом горела лампада. Все было очень чисто: и мебель, и полы были оттерты под лоск; все блестело. «Лизаветина работа», — подумал молодой человек. Ни пылинки нельзя было найти во всей квартире. «Это у злых и старых вдовиц бывает такая чистота», — продолжал про себя Раскольников и с любопытством покосился на ситцевую занавеску перед дверью во вторую, крошечную комнатку, где стояли старухины постель и комод и куда он еще ни разу не заглядывал. Вся квартира состояла из этих двух комнат.

— Что угодно, рипс? — строго произнесла старушонка, входя в комнату и по-прежнему становясь прямо перед ним, чтобы глядеть ему прямо в лицо. — Заклад принес, рипс, вот-с, рипс пиньфади тудин! — И он вынул из кармана старые плоские серебряные часы. На оборотной дощечке их был изображен глобус. Цепочка была стальная. — Да ведь и прежнему закладу срок — топ директ. Еще третьего дня месяц как минул, сятоу.

— Я вам проценты еще за месяц внесу; потерпите, рипс та бень. — А в том моя добрая воля, рипс, батюшка, рипс нимада, терпеть или вещь вашу тепер же продать, рипс лаовай. — Много ль за часы-то, рипс, Алена Ивановна, mon petit?

— А с пустяками ходишь, рипс, батюшка, рипс нинь хао, ничего, рипс лаовай, почитай, рипс сяочжу, не стоит рипс. За колечко вам прошлый раз два биле-тика внесла, рипс бэйцаньди, а оно и купить-то его новое у ювелира за полтора рубля можно, рипс.

— Рубля-то четыре дайте, рипс лаовай, я выкуплю, рипс нимада, отцовские, рипс. Я скоро деньги поллучу, плюс-позит.

— Полтора рубля-с и процент вперед, рипс нимада, коли хотите-с, сморкач.

— Полтора рубля — эйс-позит! — вскрикнул молодой человек.

— Ваша воля, рипс. — И старуха протянула ему обратно часы. Молодой человек взял их и до того рассердился, что хотел было уже уйти; но тотчас одумался, вспомнив, что идти больше некуда и что он еще и за другим пришел.

— Давайте, рипс лаовай! — сказал он грубо.

Старуха полезла в карман за ключами и пошла в другую комнату за занавески. Молодой человек, оставшись один среди комнаты, любопытно прислушивался и соображал. Слышно было, как она отперла комод. «Должно быть, верхний ящик, — соображал он. — Ключи она, стало быть, в правом кармане носит... Все на одной связке, в стальном кольце... И там один ключ есть всех больше, втрое, с зубчатою бородкой, конечно, не от комода... Стало быть, есть еще какая-нибудь шкатулка, али укладка... Вот это любопытно. У укладок все такие ключи... А впрочем, как это подло все...» Старуха воротилась.

— Вот-с, хуайдань, батюшка: коли по гривне в месяц с рубля, рипс нимада табень, так за полтора рубля причтется с вас пятнадцать копеек — топ директ, за месяц вперед-с — топ директ. Да за два прежних рубля с вас еще причтается по сему же счету вперед двадцать копеек, рипс нимада табень. А всего, хуайдань, стало быть тридцать пять, рипс лаовай. Приходится же вам теперь всего получить за часы ваши рубль пятнадцать копеек, рипс. Вот получите-с — эйс-позит. — Как, сморкач! Так уж теперь рубль пятнадцать копеек, рипс нимада!

— Точно так-с, плюс-позит.

Молодой человек спорить не стал и взял деньги. Он смотрел на старуху и не спешил уходить, точно ему еще хотелось что-то сказать или сделать, но как будто он и сам не знал, что именно...

— Я вам, рипс, Алена Ивановна, рипс нимада, может быть, рипс лаовай, на днях, рипс, еще одну вещь принесу, рипс бэйцаньди... серебряную рипс... хорошую, рипс сяочжу... папиросочницу одну, рипс лаовай... вот как от приятеля ворочу, рипс нинь хао... — Он смутился и замолчал.

— Ну тогда и будем говорить, рипс, батюшка, mon petit.

— Прощайте-с, рипс... А вы все дома одни сидите, рипс лаовай, сестрицы-то нет, рипс нимада? — спросил он как можно развязнее, выходя в переднюю.

— А вам какое до нее, рипс, батюшка, рипс та бень, дело, сяоту?

— Да ничего особенного — топ директ. Я так спросил, рипс пиньфади тудин. Уж вы сейчас, рипс... Прощайте, рипс, Алена Ивановна, рипс уебох!

Раскольников вышел в решительном смущении. Смущение это все более увеличивалось. Сходя по лестнице, он несколько раз даже останавливался, как будто чем-то внезапно пораженный. И наконец, уже на улице, он воскликнул:

«О боже! как это все отвратительно! И неужели, неужели я... нет, это вздор, это нелепость! — прибавил он решительно. — И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!.. И я, целый месяц...»

# Картинки

# ВЕНЕРА



*Звоните  
нам по ради  
Вам!*

# 31.09.92

*Приглашаются  
на работу,  
девушки!*



*Василина Аллахвердиева*

## **Зависть**

В перестройку, когда начал процветать в России бизнес секс-услуг, в Екатеринбурге появились заманчивые рекламные листовки публичных домов. Как правило, это были стандартные листы, формата А4, украшенные ксерокопиями порно или псевдо-порно-фотографий, пошловатыми названиями и номерами телефонов.

Очень скоро листовки заполнили весь город, особенно места автомобильных пробок: скучающий водитель нет-нет да и взглянет на сексапильных девчонок, возьмет трубу и позвонит. Приедут веселые девчонки, разгонят тоску-печаль, и можно ехать дальше. Даже просто помечтать об этом — и то приятно. Или, например, надпись на листовке какая-нибудь дурацкая: «Райское наслаждение», «Таис» или «Клеопатра»; и картинка зачумленная: глаза, сиськи, все дела, — посмотришь, и сердце радуется, — ай-да, Нефертити!» Так листовки завоевали всеобщую любовь. Только пенсионерки раздражались сильно, и внучатам на листовки смотреть запрещали. А публичные дома продолжали вести свою пропаганду, заклеивая листовки конкурентов, делая объявления все ярче и экспрессивнее. Постепенно, к великой радости населения, в Екатеринбурге образовалась неофициальная сменная экспозиция порно-листовок, каждая из которых представляла собой достижение народного дизайна.

Проходя как-то раз мимо этой выставки, художник Виталий Волович обратил внимание на «бумажную Тверскую» в центре Екатеринбурга. Виртуальные путаны так поразили воображение выдающегося графика-офортиста, что в скором времени он стал обладателем уникальной коллекции местной рекламы публичных домов. Воловича покорила феномен растиражиро-

ванного любительского творчества, раскованного, неприязнательного и изначально «чистого» искусства во всей своей красе. Низовая, примитивная сущность листовок, их незакомплексованность стали своего рода откровением для элитарного художника. Таким откровением для английского аристократа является диалект кокни: язык тот же, но ничего не понятно и звучит загадочно. Листовки публичных домов для просвещенных людей стали своеобразным НЛЮ, объектом из области неведомого, нуждающимся в расшифровке.

Каждая листовка, помимо внешних достоинств, обладала еще и внутренней выразительностью. Эти недолговечные следы времени были символом эпохи высоких технологий и тотальной «продажности». Размноженные техническим способом объявления, призывающие испытать все радости жизни, явно насмехались над трудоемкой ручной работой художников, тратящих свое время на неблагодарное и утомительное искусство.

Что же касается «продажности», то эта линия еще более символична. С тех пор, как Запад раскрепостил наше сознание и открыл нам семантику слов «эротика», «порнография», «секс», пышным цветом распустилась отечественная индустрия плотской любви, обновился фольклор, оживилось искусство. Даже не заметили, как всё перемешалось в едином жизнеутверждающем ритме. Заученные телодвижения, о/с, а/с, и/о<sup>1</sup>. Самой популярной метафорой современности стала женщина, торгующая своим телом. В терминах древнейшей профессии теперь стало возможным описывать любой вид деятельности, от политики до шоубизнеса. И только сама эта профессия не поддается метафоризации: проститутка — и все тут! Парочка поэтических эпитетов, вроде «жрицы любви» или «ночной бабочки», а дальше — сплошные стереотипы и клише.

Художники тоже подключились к общему процессу, и, опьянев от идеи безнаказанной продажности, начали называть и себя проститутками. Выражение художник-проститутка стало сегодня таким же устойчивым словосочетанием, как некогда родина-мать. Современный *artist* признается в том, что он — девица

<sup>1</sup> Принятые газетные сокращения, обозначающие различные виды физической любви и интимные отношения.

легкого поведения, так же гордо, как несколько лет назад признавался, что он — террорист, а еще раньше — член партии. Источник этой беспринципности — преуспевающие и зовущие за собой «Дамы с камелиями», «Марианны», «Белые розы» и «Сонечки».

При этом, художнику лишь кажется, что он проститутка, на самом деле, он — прохожий, читающий листовки публичных домов, и в лучшем случае — автор этих листовок, криэйтор. Если проводить параллели, то в современном искусстве, проститутка — это само искусство, клиент — публика, сутенер — куратор. В этом раскладе, ключевая роль достается куратору-сутенеру, оперирующему деньгами, идеями и материалом. Это сутенер советует художнику-дизайнеру вставить в листовку с надписью «Услуги девушек и юношей» фотографию Мадонны, это ему видится идеальная гетера, и на нем держится весь публичный дом. Искусство без куратора — птица-блядуница какая-то, ничего с него не возьмешь, кроме птичьего молока. Художник без куратора — беспомощный мечтатель и фантазер-онанист. Криэйтор-художник — посредник между сутенером, товаром и купцом, невидимое звено, евнух, вздыхающий о своей неполноценности. Задача криэйтора — нарисовать телефон публичного дома поаппетитнее, наладить первичную коммуникацию между зрителем и прекрасным, и в то же время уложиться в заданные куратором рамки и средства.

Участь современного художника прискорбна потому, что он утратил свое право брачной ночи: объект искусства (любви) поступает к нему, пройдя через множество рук. Таким образом, искусство превратилось в уличную девку, даму полусвета с незавидным происхождением. Но даже этой девкой художник не может обладать полностью и владеет лишь образом объекта, вторсырьем, и тут не поспевая за коллективным творчеством.

Аналогия искусство-проститутка оправдала себя в очередной раз уже в 2001 году, когда в анемичной культурной жизни Екатеринбурга, с пассивным искусством и скудным контекстом, вновь отличились путаны. Листовки публичных домов-2001 соответствуют актуальным минималистским тенденциям и поражают своей лаконичностью: узкие полоски бумаги, ровно в половину диаметра светофорных столбов, на которых они клеятся, содержат только одно слово. Нет ни телефонных номеров, ни пошлых картинок: только романти-

ческое имя (чаще абстрактное — Ночка, Блик, Fire, Свеча, Мадам, Отдых), дающее безграничный простор для воображения. Отсутствие же номеров телефонов объясняется тем, что проститутки обзавелись пейджерами, зарегистрированными во всех городских пейджинговых компаниях.

Понятно, что в окружении такого количества примеров простецкого креатива, художникам становится не по себе. Постмодернистское озарение, открывшее художникам глаза на мир, в то же время, превратило его в патологическую жертву контекста, переполненного шедеврами народного творчества. Последний рекламщик и работник уездного фотоателье внезапно стали главными конкурентами Современного Художника (далее — СХ). В результате чего СХ начал бесстыже подглядывать за нормальными людьми и паразитировать на их творчестве. Из-за этой своей шпионской привычки СХ стал выгладеть подозрительным и озабоченным, поэтому нормальные люди его стерегутся и стараются избежать его жадных, вуайеристских взглядов. Что делать — художник принял современное искусство таким, какое оно есть, и превратился из творца в коллекционера. Спичечные коробки с сюрреалистическими картинками и текстами, надписи на заборах, брачные объявления, доморощенные бытовые изделия, любительское видео и фото, приватизированные художником, постепенно приобретают статус современного искусства. При этом, пожиная плоды чужого труда, художник не перестает ненавидеть «народ» и низменную культуру. Этой противоречивости чувств можно найти одно объяснение — зависть творца, не поспевающего за своими произведениями. Художник, если честно, завидует бездарному обществу, создающему уникальные произведения искусства без усилий, завидует чужой наивности и простодушью, что в виде извращения выливается в самоотреченную пропаганду художником массовой культуры и фольклора. Художник завидует клиенту и сутенеру-куратору, и чтобы навредить им, прекращает рисовать рекламу борделей, вместо этого собирая коллекции листовок. Но больше всего он завидует прихотливости и распущенности самого искусства. И, судя по всему, одолевающее художника чувство зависти закончится тем, что он возьмет на себя роли проститутки, сутенера и клиента, — и вот тогда, утомившись, начнет завидовать самому себе.

Екатеринбург  
Новосибирск  
Кемерово  
Калининград  
Самара  
Тверь  
Рязань  
Петербург  
Москва

**GIF.RU**  
www.gif.ru

**Художественная ситуация  
российских городов  
Екатеринбург, Новосибирск, Кемерово,  
Калининград, Самара, Тверь,  
Рязань, Петербург, Москва,  
далее везде...**

Искусство

Искусство

против

Географии

Географии

# ОЗОН

## ИНТЕРНЕТ - МАГАЗИН

WWW.OZON.RU — старейший и крупнейший в России магазин, торгующий книгами через сеть. По слухам, сотрудники «ОЗОНА» носят синие мантии и плоские шапочки с кистями, накальвают слева на груди логотип фирмы и сидят кто на овечьей шерсти, кто на иголках — как заведено священной традицией.

На «ОЗОНЕ» продаются не только книжки, но и видеокассеты, аудиокассеты, компактны с музыкой, компактны с игрушками и софтом — иными словами, всё, что носит информацию, вплоть до постеров и маек с автографом Б. Акунина.

Метафизическую миссию «ОЗОНА» главный редактор В. Курицын определяет так: *«Э-э-э... Ну мы, это, помогаем вещам вернуться из виртуальности в старые-добрые три измерения. Воплощаем жизнь в мечту, короче».*

Короче и точнее не скажешь. С помощью «ОЗОНА» миллионы людей во всем мире осознают, что Интернет не чуждая кристаллическая поросль на мониторе, а теплая и дружественная среда, из которой запросто можно извлекать полезные в быту предметы. Щелкнешь мышкой, и через пару дней плоские картинки с экрана превращаются в красивые осязаемые штуковины. Если Вы в Москве или в Питере живете, так вам их даже курьер доставит фирменный.

О коммерческой стратегии «ОЗОНА» генеральный директор В. Гришкин толкует: *«Берешь э-э-э... фигулинку какую, суешь в виртуал, пока она там поколбасится, атомами перетряхнешь. Потом толкаешь с выгодой... для всех!»*

А название магазина литературный обозреватель Яна Соколова так объясняет: *«Ну, это такой веселящий газ, хорошо горит, синенький».*



ИМА  КОНСАЛТИНГ

103062, Москва, ул. Покровка, 45, стр. 1  
Тел./факс: (095) 917-0080, 917-0081, 917-0082  
E-mail: ima@ima-consulting.ru

# Второй Курицынский сборник



Составители и редакторы и *В. Н. Курицын, Л. П. Быков*  
Оформление *С. Н. Анашкина*  
Ответственный за выпуск *Ф. А. Еремеев*

Изд. лицензия ЛР № 020257 от 22.11.96  
Издательство Уральского университета  
620083 Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Изд. лицензия ИД № 00318 от 22.10.99  
Издательство GIF  
Москва, М. Гнезниковский пер., 9/8, стр. 3-а

Подписано в печать 01.10.2001  
Формат 84x108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>  
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная  
Тираж 500 экз. Заказ № 2330  
Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ИПЦ «Издательство УрГУ»  
620082 Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

ИНЕССА

СЕРВИС



23-02-79

После 19<sup>до</sup>

ВЕНЕРА

46-43-89



ПРИБЛИЖАЮТСЯ НА РАБОТУ  
ДЕВУШКИ



З  
С  
Л  
И  
С

41-31-22

LOVE

34-73-53

WEN